



Влияние традиций национальной культуры на приемы звукорежиссуры в японском кинематографе. Шумы и музыка

Е.А. Русинова

кандидат искусствоведения



Е.М. Хабчук

звукорежиссер

В статье анализируются звуковые особенности японских кинофильмов, созданных во второй половине XX – начале XXI века. Прослеживаются факторы воздействия традиций японской культуры на звуковые решения национальных фильмов, выявляется также влияние западного музыкального искусства, что характеризует активизацию процесса транскультурализма в кинематографе, актуального в настоящее время.

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

японская культура, японский кинематограф, традиции японского театра, звуковое решение фильма, музыка фильма, звукорежиссура в кино

Японский кинематограф развивался долгое время обособленно, осваивая специфику пришедшего с Запада нового искусства, и пытаясь в то же время решить проблему «национальной идентичности». Однако, начиная с 1950-х годов, японское кино становится широко известным за рубежом и получает признание, в частности, благодаря громкому успеху фильма Акиры Курасавы¹ «Расёмон», завоевавшего в 1951 году множество призов, в том числе «Золотого льва» Венецианского кинофестиваля и почетного «Оскара» Американской Киноакадемии².

В настоящее время ни у кого не вызывает сомнения огромный вклад японских кинематографистов в историю мирового киноискусства. Тем не менее, исследование японского кино в российской кинотеории до сих пор остается прерогативой немногих профессионалов, владеющих японским языком и близко знакомых с особенностями менталитета, культуры и искусства японцев³. Тем не менее, именно России принадлежит пальма первенства в

¹ В статье японские имена и фамилии склоняются и ставятся в привычном для русскоязычного читателя порядке: сначала имя, затем фамилия. В японском языке порядок обратный. — Прим. авт.

² «Расёмон», снятый в 1950 г., вышел в советский прокат лишь через 16 (!) лет, в 1966 г., открыв отечественному зрителю имя японского режиссера.

³ Пожалуй, самая известная книга, написанная российским киноведом о японском кино послевоенного времени — «Бросившие вызов. Японские режиссеры 60–70-х годов» (М.: Искусство, 1988) И.Ю. Генс. Из недавних исследований современного японского кинематографа можно назвать монографию М.Л. Теракоян «Современные режиссеры Японии» (М.: ВГИК, 2015). Нельзя не упомянуть также специальный «японский номер» историко-теоретического журнала «Киноведческие записки» (№ 75, 2005), полностью посвященный культурным традициям и поэтике японского кино.

⁴ Кауфман Н. Японское кино / послесловие С.М. Эйзенштейн. Л.: Театринопечать, 1929.

⁵ Статья «За кадром» была опубликована в виде послесловия к книге Кауфмана. — Прим. авт.

⁶ Эйзенштейн С.М. Нежданный стык // Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 486.

⁷ Эйзенштейн С.М. За кадром // Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 502.

⁸ Федорова А.А. Формирование школы монтажной выразительности в японском документальном кино 1930–1950-х годов: творчество Камэи Фумио. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2017.

изучении японского кинематографа, его связи с национальными культурными традициями. Еще в 1929 году появилась книга Н. Кауфмана «Японское кино»⁴, а в 1928-м и 1929-м статьи С.М. Эйзенштейна «Нежданный стык» и «За кадром»⁵, где анализировались особенности традиционного японского искусства, главным образом театра и живописи, в соотношении с принципами монтажной выразительности в кинематографе. В частности, в статье «Нежданный стык», инспирированной гастролями в Советской России театра *кабуки*, Эйзенштейн обосновывает равноправные роли различных выразительных элементов (мизансцена, жест, движение, костюм, звук, голос) в этом «монистическом ансамбле» («В Кабуки невозможно говорить об “аккомпанементах”»⁶) и делает вывод о «нежданном стыке» традиционного японского театра и новейшего искусства звукового кино, в котором, по мысли режиссера, звук и изображение должны быть равнозначны в создании единого художественного образа.

В свою очередь, российская (советская) киношкола и кинотеория оказали значительное влияние на японских кинодеятелей. Хотя статья Эйзенштейна «За кадром», в переводе на японский язык названная «Японская культура и монтаж», заканчивалась весьма едким и провокационным пассажем: «В области кино Япония тоже гоняется в подражаниях отвратительнейшим образцам ходкой американской и европейской средней рыночной завали. Понять и применить свою культурную особенность к своему кино — вот что на очереди для Японии!»⁷. Эмоциональный призыв известного режиссера вызвал отклик японских теоретиков, обратившихся к своему культурному наследию в поисках теоретических и методологических обоснований специфики национального кинематографа. Например, киновед А.А. Федорова отмечает, что искусствовед и теоретик кино Торахико Тэрада «...видел истоки кинематографа в театре теней, а также в традиционных японских свитках *эмаки*, которые даже видом своим напоминают киноплёнку: во время хранения они находятся в свернутом состоянии, а во время прочтения разворачиваются и представляют из себя длинные полосы бумаги»⁸.

Влияние же традиций национального театра на кинематограф Японии столь велико, что это очевидно даже неискушенным зрителям, «считывающим» с экрана своеобразную театрализованную пластику и мимику в актерской игре, особый ритм киноповествования в японских фильмах. Но чтобы проникнуться своеобразием подхода к созданию художественного образа в японском кинематографе, необходимо обратиться к одному из важнейших элементов его структуры, а именно звуковому

аспекту. Это еще более специализированная область исследования японского кино, требующая осведомленности в области музыкального искусства как восточной, так и западной традиций, поскольку в послевоенном развитии киноискусства пересечения культур, а также знаний технологий звукорежиссуры в кино различных исторических периодов стали неизбежными. В силу этого данная область до сих пор остается малоисследованной. Представленная статья пытается заполнить в некоторой степени эту лауну в киноведении, анализируя звуковые особенности ряда японских кинофильмов второй половины XX — начала XXI века. В этот период влияние традиционной культуры проявляется достаточно ярко, но заметно и присутствие элементов западной музыкальной традиции, что выявляет и процесс транскультурализма в кинематографе.

Влияние музыкально-шумовых приемов японского театра на звуковые решения в фильмах японской «Новой волны»

Наибольшую известность во всем мире имеют два древних вида японского драматического театра — *но* (от япон. — «мастерство, умение, талант») и *кабуки* (от япон. — «пение, танец, мастерство»). При этом в постановках театра *но* и театра *кабуки* необычайно важна связь между драмой, танцем (пластикой) и музыкой⁹. Каждый элемент актерской выразительности (жест, костюм, грим, голос) играет свою важную роль в создании сложного *единого* художественного образа. Как пишет искусствовед Н.Г. Анарина, в театре *но* «драма-текст и драма-слово находятся в сложном сплаве с музыкой-ритмом-шумами-шорохами, с танцем-пантомимой-жестом-движением-позой-паузой, с особой техникой пения-речитации-чтения-выкрика»¹⁰.

Своеобразие постановок японского театра во многом связано с музыкой, которая используется в двух видах. В одном случае она применяется для создания шумовых и музыкальных эффектов (гэдза онгаку). В другом — ее используют в качестве элемента актерской игры (дэгатари). Японский театровед М. Гундзи отмечает, что музыкальное сопровождение в театре *кабуки* служит для создания звукоподражательных эффектов и определенной эмоциональной атмосферы¹¹. Инструменты гэдза онгаку подражают пению птиц, кваканью лягушек, раскатам грома и т. д. Например, с помощью ударов барабанных палочек в большой барабан создается впечатление стука дождя, завывания ветра, плеска воды, падающего снега. Эти звуки отнюдь не призваны точно имитировать реальность, скорее они представляют собой абстрактный образ звучащих предметов, живых существ и явле-

⁹ В представлениях театра *но* один флейтист и три исполнителя на ударных всегда присутствуют на сцене. — Прим. авт.

¹⁰ Анарина Н.Г. История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. М.: Наталис, 2008. С. 212.

¹¹ Гундзи М. Японский театр Кабуки / Пер. с японского Б.В. Раскина. М.: Прогресс, 1969. С. 141.

ний, что предопределяется особенностями национального эстетического восприятия. Такого рода «абстрактное звукоподражание» — прием, присущий именно японскому театру, в отличие от использования звука в постановках западного театра, направленного на максимальную имитацию звуков природы¹². В японском театре задача звукового оформления сводилась к созданию определенного настроения, ощущения, связанного с устоявшимися слуховыми ассоциациями. Именно этот принцип перешел из театра в японский кинематограф, где выразился в работах звукорежиссеров и композиторов.

Одним из примеров такого рода может служить фильм «Женщина в песках» (1964) режиссера Хироши Тэсигахара, снятый по одноименному роману Кобо Абэ. Это фильм-повествование о мужчине, оказавшемся «заключенным» вместе с женщиной в ее доме, — на дне огромной песчаной ямы. Им приходилось ежедневно трудиться, откапывая дом из песка, чтобы не погибнуть и как-то выжить в этих тяжелых условиях. В одном из интервью Хироши Тэсигахара отмечал, что в фильме было не два, а три главных персонажа — мужчина, женщина и песок: «Песок имеет собственную индивидуальность, и без помощи Тору мы никогда не смогли бы осознать это полностью»¹³.

Говоря о ценности вклада Тору, режиссер имел в виду работу звукорежиссера и композитора Тору Такэмицу¹⁴, поставившего задачу отразить в фонограмме постоянное движение песка, никогда не «спящего» и погребающего под собой жилище героев картины. Бесконечное мягкое «шипение» скользящего по склонам песка, присутствующее даже в самых тихих сценах, во многом предопределяет внутрикадровый ритм. Звук песка записывался очень близко к микрофону, сохраняя в атмосфере фильма дискретное звучание отдельных песчинок. Чтобы передать характерные звуковые нюансы, звукорежиссер использовал фактуру песка разного состава, с мелкими и крупными частицами. В зависимости от психологического напряжения сцены скорость движения песка либо увеличивается, либо замедляется. Песок, как живой персонаж, реагирует на то, что происходит с героями фильма.

¹² Впоследствии ряд театральных «звуковых машин» использовались при записи синхронных шумов для кинофильмов. — *Прим. авт.*

¹³ Peter Grilli. The Spectral Landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu // URL: <https://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu> (дата обращения: 10.08.2017). — *Пер. с англ. авт.*

¹⁴ Такэмицу Тэсигахара и Абэ также создали фильмы «Чужое лицо» (1966) и «Сожженная карта» (1968), которые одновременно вписываются в свою эпоху и выходят за рамки своего времени. — *Прим. авт.*

«Женщина в песках» (реж. Х. Тэсигахара, 1964)





«Женщина в песках»
(реж. Х. Тэсигахара,
1964)

¹⁵ Сямисен – музыкальный трехструнный инструмент, использующийся в театре кабуки. — Прим. авт.

¹⁶ Реверберация (от англ. reverberation — отражение, отзвук) — прием обработки аудиосигнала с целью придания ему необходимой пространственно-акустической окраски. — Прим. авт.

¹⁷ Сам Тору всегда тяготел к авангардному искусству, в частности, к направлению "musique concrète" — «конкретная музыка». — Прим. авт.

¹⁸ Японские национальные музыкальные инструменты: *кото* — щипковый музыкальный инструмент; *бива* — струнный щипковый инструмент; *сякухати* — продольная бамбуковая флейта; *шо* (сё) — духовой язычковый музыкальный инструмент, губной орган.

В кадрах, где главный герой пытается вскарабкаться по обрыву, звучание песка передает ощущение тяжелых усилий человека при сопротивлении природе. По словам Такэмицу, в этом эпизоде ставилась цель добавить песку веса и тяжести, чтобы звуковые шумы соответствовали безысходности положения героя. Для этого звукорежиссер применил прием из театральной практи-

тики, синтезировав звучание ударов камнями и манипуляций с барабаном и барабанными палочками. Без добавления лишних синхронных шумов на движение рук героя, в напряжении хватающегося за край обрыва, накладывалось звучание удара по струнам *сямисена*¹⁵, при этом каждый удар записывался с неестественной металлической реверберацией¹⁶.

Для подчеркивания постоянного движения песка и его тонкой структуры Такэмицу использовал и струнные инструменты в закадровой музыке. Благодаря синтезу шумовых эффектов и европейских акустических музыкальных инструментов это звучание нельзя назвать «восточным», но сложно воспринять и как традиционную киномузыку, к которой привык западный зритель¹⁷: иногда может играть лишь группа струнных, издающих пронзительные и быстрые звуки, иногда к ним добавляются деревянные духовые инструменты. Вся музыка как бы подчиняется звучанию песка на протяжении практически всего фильма.

Несмотря на использование тембров классического западно-европейского симфонического оркестра, применение звучания именно японских национальных музыкальных инструментов при создании звуковых фактур или синхронных шумов — один из характерных приемов звукорежиссуры японских фильмов. Особенность состоит в том, что тембры многих из этих инструментов балансируют на грани музыкального звучания и шума. Даже для самих японцев звучание инструментов *кото*, *бива*, *сякухати* и *шо*¹⁸ часто кажется неясным, таинственным. Тору пишет: «Главной характеристикой, которая отличает его (*бива*. — Авт.) от западных инструментов, является активное включение шума в его звук, тогда как западные инструменты в процессе развития стремились устранить шум. Может показаться противоречивым

¹⁹ Music as Skin Tones // URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=523> (дата обращения: 10.08.2017). — Пер. с англ. авт.

отношение к “прекрасному шуму”, но *бива* сконструирована таким образом, чтобы создать такой звук¹⁹.

Важно также отметить, что традиционные японские музыкальные инструменты используются в фильме Тэсигахары локально, для определенных сцен, а не тотально в качестве закадровой музыки. Так, в страшной сцене, где мужчина вынужден изобразить насилие над женщиной ради садистского удовольствия местных жителей, Такэмицу использует звуки барабанов *оногороши-дайко* («барабан, убивающий дьявола»), чтобы создать гипнотически ритмизированную звуковую последовательность, усиливающую ужас происходящего на экране. Звук барабанов, обычно использующихся в праздничной обстановке, приобретает здесь новый характер и смысл. Оглушительный по силе звучания и подавляющий в своей ритуалистической варварской монотонности, этот звук оказывает «трансовое» воздействие, приводя персонажей к всеобщему безумию (их лица теряют человеческие черты, становясь страшными масками).

Приемы модернизации традиционной музыки в фонограмме фильма

Примером различающегося применения японских национальных инструментов в фонограмме может служить фильм «Кайдан» (1964) режиссера Масаки Кобаяси (звукорежиссер и композитор Тору Такэмицу), в основе сюжета которого лежат рассказы о сверхъестественном и страшном. Но хотя эта картина и заявлена как фильм ужасов, в ней нет излишнего кровопролития или насилия. Кобаяси, используя декорации с красочными задниками для многих наружных сцен, придает происходящему театрализованный, почти сказочный вид. Такой подход предполагает и нестандартное звуковое решение фильма.

Композиция фильма состоит из четырех новелл, из которых первые три представляют наибольший интерес. Сюжет *первой новеллы* в том, что муж, бросив жену, женится на богатой женщине, чтобы обрести достаток, высокое положение в обществе. Новый брак не удастся, мужчину выгоняют из дома, и он возвращается к первой жене. Музыка в первой новелле носит дискретный, точечный характер: это отдельные звуки, извлекаемые при игре на препарированном рояле (под струны музыкального инструмента подкладываются металлические предметы, в результате меняется звучание клавиш, звуки становятся более резкими, «ударными»). Закадровая музыка становится, таким образом, основным стержнем сюжета, на котором выстраивается ритм новеллы, и в происходящее не добавляется никакой излишней эмоциональности.

Музыка смешивается с синхронными шумами, которые как бы издает прялка первой жены героя (эти звуки создаются с помощью ударов барабанных палочек). Такое музыкальное сопровождение длится нескольких сцен при одновременном звучании закадрового голоса.

В финале новеллы вернувшийся к первой жене герой проводит с ней ночь, но на утро оказывается, что та давно умерла, и остались лишь скелет и длинные черные волосы. Эти волосы мистическим образом начинают мстить бывшему мужу, в конце концов, убивая его. С момента возвращения героя домой музыка замолкает (до этого она длится около 10 минут). Когда муж заходит в дом, не слышно ни звуков шагов, ни звуковой атмосферы, присутствует лишь несколько звуков, созданных на основе ударов в барабаны. Звуки шагов возвращаются, когда герои встречаются друг друга. (Как сказал Такэмицу в интервью: «Пустоты не существует, пока в ней не будет что-то. Звуки определяют тишину. Что-то чистое становится интересным только в сочетании с чем-то грубым»²⁰.)

В эпизоде борьбы с волосами, кульминации фантастической истории, герой падает, проваливаясь сквозь пол, бежит от черных волос. Музыкальное сопровождение этой сцены — постоянно тянущаяся нота на *кокю*²¹, которая иногда «съезжает» на тон вниз и потом возвращается обратно. Очень высокий статичный звук создает мучительное психофизиологическое ощущение. Момент падения персонажа также выражен непривычным звуком: микрофон поместили внутрь молодого бамбука, деформировав структуру ствола с помощью ударов разными предметами. Позже из множества записанных звуков, обработанных с добавлением реверберации, был синтезирован звук падения героя в финальной сцене. При этом звукорежиссер отказался от большей части записанных звуков, которые «ломали» общий медленный ритм новеллы.

Сюжет *второй новеллы* повествует о двух лесорубах, отце и сыне. Отец замерзает в снегу, а сына спасает Юки-онна, снежная женщина, которая берет с него обещание под страхом смерти никому не рассказывать о ее появлении. Сын, встретив красивую женщину, женится на ней, у них рождаются дети. Однажды вечером он рассказывает про давнюю встречу своей жене, которая и оказывается той снежной женщиной. Несмотря на нарушенное обещание, Юки-онна щадит его, но сама убегает в снежную метель.

В процессе работы над новеллой Тору использовал в качестве звукового материала звуки природного происхождения (капли воды, шум поезда, голоса птиц и т. д.), которые подвергались обработкам (реверберация, дилэй, реверс²²) и микшировались²³

²⁰ Music as Skin Tones // URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=523> (дата обращения: 10.08.2017). — Пер. с англ. авт.

²¹ Кокю — трехструнный смычковый музыкальный инструмент, применяемый в кабуки для создания печального настроения. — Прим. авт.

²² Дилэй (от англ. *delay* — задержка), или эхо, в звукозаписи — звуковой эффект или соответствующее устройство, имитирующее четкие затухающие повторы (эхо) исходного сигнала. Реверс (от англ. *reverse* — обращать в противоположное, переворачивать) — прием воспроизведения записи звука в обратном направлении. — Прим. авт.

²³ Микширование (от англ. *mixing* — смешение), или сведение — в звукорежиссуре этап создания фонограммы, заключающийся в отборе и редактировании (иногда реставрации) исходных записанных треков, объединении их в единый проект и обработке эффектами. — Прим. авт.

вместе. Такой подход показался композитору наиболее интересным, вместе с тем, он следовал национальной театральной традиции создания звуком нужного настроения вместо прямого звукоподражания.

Для воплощения образа ветра с завываниями и свистом была выбрана *сякухати* — продольная бамбуковая флейта с характерным звучанием. Вместе с музыкантом-исполнителем Тору записывал ноты разной длительности и силы, с разными вариациями и разным дыханием, регулирующим тембр инструмента. Затем записанные фактуры монтировались, подвергались обработке (добавлялась реверберация, фактуры воспроизводились с конца к началу) и замедлялись. В итоге получался сильный зимний ветер со свистом и завываниями. Также с помощью резкого звука *сякухати* был создан эффект, похожий на крик человека. Для создания звука ветра инструмент *сякухати* был выбран не только благодаря особому тембру звучания. В постановках театра кабуки часто присутствуют призраки, фантастические существа, чье появление всегда определяет звук именно этого инструмента. В киноновелле Кобаяси звук *сякухати*, звучащий и в оригинальном, и в трансформированном виде, предвещает появление снежной женщины. При встрече же героя с ней, но в образе обычной девушки, в атмосфере проскальзывают редкие отзвуки *сякухати*, намекающие на ее сущность. Но чтобы разнообразить звучание снежного ветра, Такэмицу записывал удары маленьких камешков друг о друга как одиночных, так и небольшими горстями: эти звуки смешивались с общей фактурой ветра из звуков *сякухати*, создавая звуковой эффект ветра со снегом.

Еще во время первой встречи снежной женщины и молодого героя можно заметить, что вся сцена стилизована под театр *но*. Юки-онна — образ из театра *но*, узнаваемый по пластике, речи, мимике; в визуальном образе прослеживается отображение масок, используемых в *но*. Помимо снежного ветра, сопровождающего ее присутствие, звучит музыка, исполняемая на *кокю* с его резким и пронзительным звучанием, но в традиционной стилистике. В последней сцене, когда герой рассказывает жене о встрече со снежной женщиной, в визуальном ряде обычный свет сменяется на синий, холодный, а в звукоряде остается только один звук — будто нить, протягивающаяся из ткани, которую вышивает жена героя. Чуть позже начинает звучать *кокю*, и вся атмосфера заполняется снежным ветром, который сменяется на звук обычного ветра, как только Юки-онна исчезает в темном лесу.

Похожим образом, музыкой и голосом, создавался образ моря в *третьей новелле*, основанной на истории о Безухом Хойти,

слепом музыканте, играющем на *бива*. Хойти живет в монастыре и по наивности общается с духами. Чтобы защитить его, монахи расписывают его тело иероглифами, но забывают про уши, из-за чего призраки отрывают их. Слава о музыканте Хойти быстро распространяется, и множество знатных людей приходят в храм послушать его.

В центре звуковой структуры новеллы музыкально-вокальная композиция, написанная в жанре театральных представлений с сопровождением одного инструмента — *бива*. В первой сцене битвы на море игра на *бива* заменяет все синхронные шумы и локально «отыгрывает» необходимые детали в монтаже: будь то удар меча о доспехи или крупный план одного из воинов. Все это окружается атмосферой созданного звукорежиссером подбоя моря. Исходя из эстетики и жанровых особенностей фильма, режиссеру было важно не использовать натуральные звуки воды для создания места битвы. В качестве основной звуковой фактуры записывались человеческие голоса, и это было сделано не случайно. Люди, погибшие в эпизоде морской битвы, позже появляются на суше в виде призраков, но их голоса «забирает» море. Для озвучивания фильма были приглашены артисты театра *но*, специализирующиеся на исполнении вокальных номеров персонажей-призраков. Каждый исполнитель записывался отдельно, затем все вместе, потом создавалась общая атмосфера призрачного моря: звук волновых накатов достигался добавлением большего количества голосов в звуковую композицию. Звукорежиссер обрабатывал голоса с добавлением реверберации, а также замедлял, понижая тембр. В итоге все смешивалось со слабым звуком ветра, служившего связующим элементом для голосовых фактур. Символизм, изначально заложенный режиссером в звуковой образ моря, привел к тому, что даже при достаточно ярком музыкальным сопровождении на *бива*, морская стихия, благодаря голосовому мастерству артистов театра *но*, предстала как сверхъестественный, но живой *одушевленный персонаж*.

Синтез западной и восточной музыкальных традиций в творчестве Акиры Куросавы

Музыкальная традиция в японском кино естественно истекает из национальной театральной культуры, где музыка, следуя древним канонам и традициям, выражает определенное состояние, настроение, эмоцию. Персонаж театра *но* пребывает в стихии своих чувств и внешне бездействует. Он переживает ситуацию, внутренне созерцая ее, и музыка становится частью этого образа. В этом смысле японская музыка непривычна для

²⁴ Куросава снял ряд авторских экранизаций по произведениям западноевропейской и русской классической литературы: «Идиот» (1951, по роману Ф.М. Достоевского «Идиот»); «Жить» (1952, по повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича»); «На дне» (1957, по пьесе М. Горького «На дне»); «Трон в крови» (1957, по пьесе У. Шекспира «Макбет»); «Дерсу Узала» (1975, по мотивам произведений В.К. Арсеньева); «Ран» (1985, по мотивам трагедии У. Шекспира «Король Лир»). — *Прим. авт.*

«Расёмон»
(реж. А. Куросава,
1950)



европейского слуха, который не находит в ней привычной мелодичности и структурной упорядоченности. В то же время, некоторые японские композиторы и режиссеры второй половины XX века активно интересовались классической, авангардной и популярной музыкой Западной Европы и США, что нашло отражение в фонограммах ряда японских кинофильмов. Обращение к западной музыкальной культуре в японском кино часто имело более глубокий подтекст, чем просто модное увлечение. Так, Акира Куросава (большой знаток, прежде всего, японской культуры — театра, литературы, лаковой миниатюры, чайной церемонии), глубоко изучал искусство и литературу других стран (в том числе русскую), что, несомненно, отразилось на его собственном творческом подходе, во многом сближавшим художественные и духовные традиции Запада и Востока²⁴.

Музыка в фильмах Куросавы чрезвычайно интересный материал, требующий специального анализа. Куросава выстраивал полифоническую «партитуру» в монтажном ряду, продумывая все музыкальные линии еще на стадии сценарной разработки. С первых киноворот Куросава, испытавший сильное влияние европейского искусства, практически отошел от традиционного для японского кино того времени использования музыки. При этом он сохранял национальный подход, используя в записи фонограммы музыкальных инструментов, традиционных для национального театра, или музыкальные темы японского фольклора. Зачастую Куросава просто приносил композиторам большую подборку произведений западной музыки как материал для аранжировки и видоизменения с учетом эстетических задач, особенностей драматургии кинопроизведения. Европейская и североамериканская музыка довольно часто звучит в саундтреках фильмов Куросавы (не всегда с упоминанием в титрах). Так, в «Идиоте» есть цитаты из произведений Э. Грига «Пер Гюнт» («В пещере горного короля») и М. Мусоргского «Ночь на лысой горе», а также песни «Испанская леди» Толчарда Эванса и «Юбилейная песня» (вальс «Дунайские волны» на слова Эла Джолсона и Сола Чаплина); в «Снах» используется музыка

М. Ипполитова-Иванова, в «Августовской рапсодии» — “Stabat Mater” Антонио Вивальди...

В «Расёмоне» (1950) применение западной музыки наиболее, пожалуй, интересно, поскольку она включена в сложный контекст сюжетного развития, отражая все его перипетии. Фильм создан по мотивам рассказа Рюноске Акутагавы «В чаще». Это рассказ четырех свидетелей и участников одного преступления, совершенного в лесной чаще (вообще преступлений было два: изнасилование и убийство). Каждый



«Расёмон»
(реж. А. Куросава,
1950)

из персонажей по-своему рассказывает о случившемся, у каждого своя правда — и своя ложь. Этот, казалось бы, незамысловатый «детективный» материал позволил режиссеру создать высокохудожественное кинопроизведение, поставить важнейшие этические вопросы.

Во время рассказа одного из свидетелей на судебном процессе слышна музыка, вызывающая прямые аллюзии на «Болеро» Мориса Равеля: та же ритмичная структура, последовательность вступления инструментов, минималистичные средства музыкально-драматургического развития. Композитор Фумио Хаясака меняет лишь мелодические характеристики темы, придавая ей более восточную безэмоциональность и сдержанность, при этом используются японские национальные музыкальные инструменты. Благодаря такому музыкально-стилистическому «синтезированию», ритм и скорость повествования становятся более гибкими (музыка отражает малейшие повороты сюжета в визуальном ряду), звучание при этом остается японским по духу, но более привычным по выразительным средствам западному зрителю. Музыка выполняет основную функцию фонового сопровождения изобразительно-монтажного ряда картины, кроме того, она еще и композиционно закольцовывает каждую из историй фильма. Новая история каждый раз начинается с тихих ударов барабана *кодaiкo* в ритме «Болеро», мелодия исполняется на флейте *фуэ*. Знакомая монотонная тема, у которой как бы нет конца, помогает режиссеру «заключить» тему внутри формальной структуры фильма.

Впоследствии почти во всех картинах Куросава использует подобный метод работы с музыкой. Недаром он сотрудничал с

такими композиторами, как Фумио Хаясака и Масару Сато, известными поклонниками западной классической и джазовой музыки, мастерами аранжировок и обработок. Так, Масару Сато по-особому ярко сумел синтезировать японский уличный музыкальный фольклор с джазовой импровизационной природой в «Телохранителе» (1961). Куросава в этой картине использовал музыку контрапунктически по отношению к драматургической линии изобразительного ряда (этот прием он заимствовал из европейского кинематографа). Масару Сато, словно дирижируя зрительскими эмоциями, с помощью музыки то усиливает впечатление от видимого на экране (герой Тосиро Мифуне с ужасом наблюдает, как бродячая собака тащит в зубах отрубленную руку, а за кадром звучит веселая танцевальная музыка в ритме румбы), то усугубляет драматическую



«Сны»
(реж. Акира Куросава,
1990)

«Сны» (1990), созданном при участии американских кинопроизводителей (студии визуальных эффектов Джорджа Лукаса, при поддержке Стивена Спилберга и Мартина Скорсезе, который исполнил роль Ван Гога в одной из новелл), Куросава возвращается к корням, к истокам своего творчества. Зритель может не только услышать, но и увидеть традиционное японское искусство теат-

«Сны»
(реж. Акира Куросава,
1990)



рально-музыкально-танцевального представления (новеллы «Свадьба лис» и «Персиковый сад»): костюмы, грим, пластика, хореография, музыка — здесь есть все для восхищения. Во всем великолепии режиссер представляет традиционное японское искусство,

дух высокой культуры в этом кинематографическом шедевре. Но в обращении к национальной традиции видна и уникальная индивидуальность мастера, дарящего наслаждение видения, слышания и переживания его творений. ■

Окончание статьи в следующем номере — № 2 (36), 2018

ЛИТЕРАТУРА

1. Анарина Н.Г. История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. — М.: Наталис, 2008. — 336 с.
2. Генс И.Ю. Бросившие вызов. Японские режиссеры 60–70-х годов. — М.: Искусство, 1988. — 272 с.
3. Гундзи М. Японский театр Кабуки / пер. с японского Б.В. Раскина. — М.: Прогресс, 1969. — 230 с.
4. Киноведческие записки. Историко-теоретический журнал. — М., 2005, № 75.
5. Теракопян М.Л. Современные режиссеры Японии. — М.: ВГИК, 2015. — 336 с.
6. Федорова А.А. Формирование школы монтажной выразительности в японском документальном кино 1930–1950-х годов: творчество Камэи Фумио. Дисс... канд. искусствоведения. — М., 2017.
7. Эйзенштейн С.М. За кадром // Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж. — М.: Музей кино, 2000. — С. 492–502.
8. Эйзенштейн С.М. Нежданный стык // Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж. — М.: Музей кино, 2000. — С. 484–491.
9. Music as Skin Tones // URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=523> (дата обращения: 10.08.2017).
10. Peter Grilli. The Spectral Landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu // URL: <https://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu> (дата обращения: 10.08.2017).

REFERENCES

1. Anarina N.G. Istoriya yaponskogo teatra. Drevnost' i srednevekov'e: skvoz' veka v XXI stoletie [History of the Japanese theater. Antiquity and the Middle Ages: through the centuries into the XXI century]. — M.: Natalis, 2008. — 336 p.
2. Gens I.YU. Brosivshie vyzov. YAaponskie rezhissery 60–70 godov [Those who challenged. Japanese directors of the 60–70's]. — M.: Iskusstvo, 1988. — 272 p.
3. Gundzi M. YAponskij teatr Kabuki [Japanese Kabuki Theater] / per. s yaponskogo B.V. Raskina. — M.: Progress, 1969. — 230 p.
4. Kinovedcheskie zapiski. Istoriko-teoreticheskij zhurnal [Film critic notes. Historical and theoretical journal]. — M., 2005, № 75.
5. Terakopyan M.L. Sovremennye rezhissery YAponii [Modern directors of Japan]. — M.: VGIK, 2015. — 336 p.
6. Fedorova A.A. Formirovanie shkoly montazhnoj vyrazitel'nosti v yaponskom dokumental'nom kino 1930–1950-h godov: tvorchestvo Kamehi Fumio [The formation of a school of montage expressiveness in the Japanese documentary film of the 1930–1950s: the work of Kamei Fumio]. Diss... kand. iskusstvovedeniya. — M., 2017.
7. Eyzenshteyn S.M. Za kadrom [Behind the scenes] // Sergej Mihajlovich Eyzenshteyn. Montazh. — M.: Muzej kino, 2000. — P. 492–502.
8. Eyzenshteyn S.M. Nezhdannnyj styk [Unexpected joint] // Sergej Mihajlovich Eyzenshteyn. Montazh. — M.: Muzej kino, 2000. — P. 484–491.
9. Music as Skin Tones // URL: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=523>
10. Peter Grilli. The Spectral Landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu // URL: <https://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu>.

The Influence of Cultural Traditions on Sound Design Techniques in Japanese Cinema. Sound Effects and Music

Elena A. Rusinova

PhD (Arts), Associate Professor

Elizaveta M. Habchuk

Sound director

UDC 791.43.01

ABSTRACT: For a long time, Japanese cinema has been developing separately, mastering the specifics of the new art, which came from the West, and at the same time trying to solve within its framework the problem of "national identity". However, since the 1950s, Japanese cinema has become widely known abroad and is gaining recognition in the West. The present day no one doubts the huge contribution of Japanese filmmakers to the history of world cinema. Nevertheless, the study of Japanese cinema in Russian cinema theory still remains the prerogative of a few professionals who know the Japanese language and are closely acquainted with the Japanese mentality, culture and art, which exert a great influence on the artistic features of Japanese screen art. But in order to even more imbued with the originality of the approach to creating an artistic image in Japanese cinema, it is necessary to draw attention to one of the most important components of its structure, namely, the sound aspect, insufficiently studied in film theory. The novelty of the article is that it analyzes and classifies the sound features of some Japanese movies created in the second half of the 20th - beginning of the 21st centuries, in which the influence of traditional culture manifests itself quite clearly, but at the same time the presence of elements of the Western musical tradition is also noticeable, which reflects to a certain extent the process of transculturalism in cinema that is actual nowadays.

KEY WORDS: Japanese culture, Japanese cinema, Japanese drama conventions, sound design in film, film music, sound recording in cinema