

СЕМАНТИКА ПОГЛЯДУ У СХІДНІЙ МОДЕЛІ СВІТУ. АКЦЕНТАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОГО У КІНЕМАТОГРАФІ ПІВНІЧНО-СХІДНОЇ АЗІЇ

Існує теза – «Японія – царство знаків», яка відсилає нас до початкового зорового прийому, центрального для всієї далекосхідної естетики – ієрогліфа. В таких знаках мистецтво і природа пов'язані мережею взаємовідносин, які діють на різних рівнях. Це рівень піктограм, де природа переходить у каліграфію, рівень прихованих знаків, де маленькі картинки перетворюються на графічні прийоми, які пробуджують думку і діють на почуття людини як музика чи абстрактне мистецтво. До того ж, оволодіння мистецтвом каліграфії відсилає до царини візуального і налаштовує на естетичне сприйняття світу через картинку. Саме в цьому (на думку автора) полягає національна особливість східної психології світовідчуття і корінна відмінність від західної.

Людина Сходу пізнає світ практично-конкретно-чуттєво. Дивиться, слухає дуже уважно. Погляд подовжується у слухові, нюхові, дотикові, смаку. Саме візуальною перцепцією «ближнього» оточення, простору зумовлена така система світовідчуття, світосприйняття.

У східній «картині світу» погляд виступає одночасно і як спосіб безпосереднього опанування навколишньої дійсності («зовнішнє», чуттєво-зорове сприйняття), і як спосіб бачення себе, який переходить в інтроспекцію («внутрішнє бачення», споглядання, інтенсивне розуміння, яке дозволяє проникнути в сутність речей).

Яскравим наочним прикладом поєднання «зовнішнього» чуттєво-зорового із «внутрішнім» спогляданням є стрічка Кумаї Кей «Смерть майстра чайної церемонії» (1989). Режисер спирається на філософське вчення дзен-буддизму, зокрема – досягнення досконалості, «внутрішньої» гармонії через естетизацію «зовнішнього» довкілля.

Насамперед впадає в око візуальна досконалість кадру. Ми бачимо прискіпливе ставлення режисера до композиції кадру – жодних зайвих предметів, акцентоване освітлення важливих елементів – чайної кімнати-тясіцу, чайного посуду тощо. Деяким речам надається ім'я власне – таким чином відбувається «запалювання» світу речей. Для глибшого розуміння стане в пригоді естетичний принцип сабі, який пов'язував красу з близькістю речей світу до небуття, що давало змогу гостро відчувати загальний рух у часі, повноту миті, що зникає; відбиток часу виявляв справжню сутність предметів. Наприклад, керамічна чаша для чайної церемонії мала зберігати сліди дотику рук гончара, випадкові тріщини, затікання...

Режисер Кей Кумаї зобразив сен-но Ріку постатю, яка овіяна ореолом пошани і піднесеності, людиною, яка зрелась усього земного, буденного. З підкресленою акцентацією її внутрішнього світу. «Чай – краса простоти». Самотня фортеця – будинок чаю, – з якої Ріку волів вести бій із тлінним земним світом. Водночас майстер у виконанні славнозвісного Тосіро Міфуне постає непохитним лицарем, оскільки Т. Міфуне передусім асоціюється з амплуа гордовитого безстрашного самурая.

Екранний образ сен-но Ріку покликаний відтворити дух тядо, оскільки саме в роботі теорії «тядо» і полягає основна заслуга майстра. Він сформулював чотири основні принципи чайної церемонії: гармонія, повага, чистота, спокій.

Основний напрям, у якому сен-но Рікю розвивав «тядо», можна визначити за допомогою поняття «вабі» – помірність, простота, скромність, певна особлива спрямованість розуму. Уявлення про «вабі» яскраво відображають слова Рікю, якими він якось відповів на питання: «Що таке чайна церемонія?» – «Чайна церемонія – це лишень кип'ятіння води, заварювання чаю і випивання його».

Присутність «вабі» спостерігаємо і в скромному вбранні Рікю та його учнів, в аскетичній обстановці тясіцу, в пустельницькому способі життя Хонкаку, учня Рікю. Образ Хонкаку, втілений на екрані Ейдзі Окуда, із незмінно понуреним поглядом, похиленою головою – живе втілення «вабі». Тож принцип вабі орієнтував на красу простоти, вміння цінувати найменші вияви довершеності; бідність і невигадливість зовнішнього давала можливість відкрити цінність внутрішнього.

За переконанням Рікю, справжній майстр чайної церемонії має вміти насолоджуватися навіть однією квіткою. Принцип гармонії передбачає душевну згоду гостя та господаря, злиття людини та природи і через цю єдність – осягнення безперервності вічного і тимчасового. Слід зазначити, що в країнах Сходу зв'язок між людиною і природою проявляється в пильному, ритуальному, часто захопливому інтересі до пори року. Кожна пора як оспівувалася, так і оспівується до сьогодні. Кожний художник має свої атрибути квітів, тварин, рослин, природних явищ, людських настроїв.

Наразі доречно згадати творчість знаного азійського режисера-провокаatora Кім Кі Дука, який приділяє надзвичане значення природі не лише як естетичній категорії, а й як структуроутворювальному елементу в організації часопростору. І. Зубавіна у своїй праці «Час і простір у кінематографі» пише: «Симптоматично, що південнокорейський режисер Кім Кі Дук, знімаючи у 2003 році фільм саме під такою назвою – «Весна, літо, осінь, зима і знову весна», вдався до доволі поширеної метафори, розглядаючи періоди життя героя як пори року, за два роки потому, у своєму 13 фільмі, який так і називається «Час», уже використовує зациклену часову організацію як елемент постмодерністичної гри».

Або фільм «Ляльки» (2002) Такесі Кітано, в основу якого покладено відому драму Тікамацу Мондзаемона «Самогубство закоханих на острові небесних тенет». Сама назва першооснови натякає на драматичну історію кохання, піднесеного над буденністю. Нещодавно Мацумото і Савако були нареченими, але хлопець піддається впливу своїх батьків і кидає Савако заради доньки боса. В день «несвого» весілля Савако намагається покінчити життя самогубством й потрапляє до шпиталю з розладами психіки. Мацумото в пориві каяття визволяє Савако з лікарні й вирушає разом з нею у подорож тривалістю в життя... Почали свою мандрівку Мацумото та Савако навесні, в час квітвання. Минули весну, літо, осінь – так само швидкоплинно, як відцвіла сакура... а вінчала їх душі на небі зима...

*На снігу
Під сніжним небом
Люди живуть
На снігу
Під сніжним небом
Живе кохання...
На снігу
Під сніжним небом*

*Чекаю її...
 На снігу
 Під сніжним небом
 Життя пройшло
 Ось і все...
 (Тамацугу Мурамацу)*

Повертаючись до стрічки «Майстер чайної церемонії», слід відзначити художній прийом режисера – постать людини розчиняється в кадрі на тлі величних гір чи ріки (в усі пори року) як знак злиття-з'єднання з природою. Тим самим К. Кумаї фокусує наш погляд на природі як уособленні вічного, де зовнішня досконалість, краса поєднується з безперервністю, вічністю і водночас світ приступний лише спогляданню, а людині лишається внутрішнє глибоке занурення в думки.

Важко переоцінити вплив дзен на майстрів чайної церемонії, майстрів кераміки, художників садів, складачів букетів, на авторів п'єс театру Ноо, на поетів, архітекторів, художників, скульпторів, режисерів театру і кіно. Цей вплив пов'язано насамперед з тим, що дзен апелювала до зв'язку людини і природи, їй властиве схиляння перед інтуїцією і дією, прямий інстинктивний підхід до речей і водночас байдужість до теорії і метафізики, культ досконалості і чистоти. Природа здавна надихала і надихає досі різні сфери мистецтва – це живопис і поезія «Ман'юсю», стрічки Акіри Куросави, сади і ханіва (давні глиняні фігурки), цуба (гарди меча), візерунки на кімоно, порцеляна. Цікаво згадати японські звичаї, наприклад – принесення в жертву Місяцю квітів у вересні («о-цукі-мі»), або жертвопринесення перших лілій з лісів священної гори Міва на свята («мацури») у святилищі Ідзакава в Нара, або свята та-уе (саджання рису), які святкують у червні-липні по всій Японії. А «милування» квітами, місяцем, осіннім листям клена – один з найдавніших ритуалів, що зберігся до сьогодні. Одне з найлюбленіших свят – цвітіння сакури, в якому беруть участь мільйони людей. Цвітіння сакури – це не лише «знак» весни в поезиці хайку та ніхонга, а й важлива віха в розпорядку життя, яке здавна поділялося на сезони, що визначали подальшу господарську діяльність. Спершу сезонні ритуали «милування» мали зв'язок з архаїчними аграрними культурами, а пізніше були естетизовані. Такі ритуали виховували й підтримували важливу для національної свідомості здатність споглядання прекрасного в найбільш кульмінаційний момент (як відомо, цвітіння сакури триває лише декілька днів, а то й годин і здавна зіставлялося зі швидкоплинністю любові і життя), коли природа щось каже людям про себе, відхилиє завісу однієї зі своїх таємниць і вказує шлях до осягнення цієї таїни, якщо, звичайно, в людині існують для цього внутрішні сили.

Ритуал стає не просто доторканням до природи, а перетворює буденне, просте «бачення» на піднесене, майже сакральне «споглядання», тобто на змістовне емоційне переживання з відчутним присмаком суму. В японській естетиці існує категорія «моно-но аваре» – сумна чарівність речей, здивування, замилування красою й грандіозністю мінливого, нетривкого природного світу, що потребує саме художньо-образного його осягнення. В добу Хайсен «моно-но аваре» став принципом художнього мислення, вимагав від художника вміння бачити й передбачати неповторну чарівність кожної речі чи явища.

«В суспільстві, де досі переважає патерналістична свідомість, коли вік та досвід цінуються вище за індивідуальний талант та здатність до творчих вирішень, природно формується повага до створеного попередніми поколіннями. Притаманний національній

свідомості традиціоналізм виявляється, зокрема, у відчутті сезону та підкресленні його прикмет. Як відомо, відповідність сезону була обов'язковою вимогою у виборі п'єс класичного театру Ноо, у складанні поетичних антологій, у мотивах живопису та поезії, в стравах та орнаменті вбрання. Досі принцип сезонності витримується при трансляції по телебаченню серіалів на історичні теми» [1].

Природа у творчості Акіра Куросави, наприклад, взагалі явище іманентне. Якщо спробувати пояснити це творчо, то ієрогліф Акіра означає «світлий, ясний», ієрогліф Куросава – «чорна рівнина», а коли разом – Акіра Куросава, то... щоразу, коли Акіра Куросава починав зйомки, завжди підіймався сильний вітер. Режисер використовує семіотику природи не лише для естетизації зображальної складової фільму чи як атмосферний елемент, а й як сильний виражальний художній засіб. У чорно-білому фільмі «Расьомон» природними символами він додає контрасту, розфарбовує кожну з чотирьох історій у свій колір. Акіра Куросава весь світ вразив тим, що одну й ту саму подію розповів чотири рази й щоразу по-різному: так, як побачила злочин дружина самурая, дух вбитого самурая і врешті-решт відсторонений свідок – дроворуб. Кінооповідь Акіра Куросави, його конструкція флешбеків зрозуміла, комфортна. Історія кожного має своє забарвлення – як емоційне, сюжетне, так і художньо-зображальне. Тому ці епізоди і не змішалися в експериментальний мікс. Не так давно цей принцип застосував Чжан Імоу у своєму фільмі «Герой». Так само, як і в «Расьомоні», ми не знаємо напевно, де правда, оскільки одна й та сама подія багаторазово інтерпретується. Але існує принципова розбіжність: те, що Акіра Куросаві вдалося блискуче зробити в чорно-білому кіно режисурою, Чжан Імоу – не так ясно й виразно – кольором.

Повертаючись до семіотики природи у фільмі «Расьомон», на початку ми через сильну зливу ледь бачимо ворота в синтоїстський храм (якого вже нема). Дощ – гнилий, нескінченний – заливає весь кадр, заглушує всі звуки. Під воротами збираються троє подорожніх, які шукають порятунку від негоди. Між ними зав'язується філософська розмова про те, що є світ, чи існує добро і справедливість. Селянин-дроворуб починає свою оповідь про трагедію, що сталася в нього на очах у лісі: як один злодій вбив самурая і збезчестив його дружину. І якщо в епізодах обрамлення нас пригнічує цей дощ, понура присмеркова атмосфера, то сцени в лісі вирішені в сяючих, пронизаних сонцем тонах. Хитке мінливе освітлення лісової хащі до нападу розбійника, сонце, що світить крізь листя дерев, тіні, відблиски – все це породжує відчуття одночасно і краси, й занепокоєння. А коли починається двобій, тло нейтралізується, зникає. Так, у фіналі, коли з'являється дитина як символ майбутнього, символ надії – дощ у кадрі випаровується, небо прояснюється. Отже, дивовижна палітра оператора Кадзуо Міягава вимальовує різноманітними відтінками глибокі екстер'єри, Акіра Куросава як режисер маніпулює контрастами кадрів, вибудовуючи багатозначну, але зрозумілу оповідь.

Якщо в «Расьомоні» домінує така природна стихія, як дощ, то в «Ідіоті» лейтмотивом сцени карнавалу на ковзанці є сніг. Смолоскипи, кружляння ковзанів, дивний світ снігу, вогні, незрозумілих поривів, пригнічених пристрастей. Розмова Мишкіна з Аглаєю відбувається серед сяючого на сонці снігу, біля фігури снігового дракона. Заметіль, бурульки, що перекреслюють кадр, завивання вітру супроводжують усі сцени Рогожина з Настасією Пилипівною. Коли Рогожин приходять до неї, вони довго мовчать і чути лише виття завірюхи. А коли до Настасії Пилипівни приходять Аглая, довга дуель поглядів несподівано переривається тріском у грубі й клубами диму.

А у фільмі «Трон у крові, або Павучий замок» проти Макбета повстає ліс, так само природна стихія, що отрує його туманами і збиває з пантелику нетрями і зграями кажанів, які лиховісно вриваються до замку Васідзу. Ліс-поводир підводить його до жахливого духа-провісника, навколо якого панує містична атмосфера еманції підступного місяця. Зрештою не воїни Малькольма, замасковані гілками, а сам ліс вирушає на вбивцю і у Васідзу влучають стріли, пущені воїнами самого Васідзу, що збожеволіли від живого, нищівного, нездоланного лісу-фатуму, лісу-кари, лісу-помсти.

Образ обуреної природи, що збунтувалася проти Васідзу, відтворився й у конях, цих чудових, шляхетних створіннях, що займають почесне місце в багатьох фільмах Акіра Куросави. Після вбивства сюзерена коні повстають. Не лише налякані, а й розгнівані, жахаючі – вони заповнюють собою подвір'я замку, оглушують іржанням, стукотом копит, перетворюються на єдиний невгамовний тваринний потік і несуться в ліс. Бунтує й кінь Банко, не кориться конюхам, не дозволяє себе осідлати, неначе попереджає господаря про загрозу замаху.

Наведені вище приклади – чи не найкращі зразки включення символіки природи в тканину кіно. А поряд з ними існує низка прикладів постмодерністичної доби, які нарочито цитують класичні зразки, іронізуючи й десакралізуючи їх суть, наприклад «Затоїчі» Т. Кітано чи «Вбити Білла» К. Тарантіно.

Нашу роботу ми починали з того, що позначили культурний організм Сходу як «зрячий/зоровий», який «споглядає» і дивиться «всередину». В системі «картини світу» погляд виступає одночасно і як спосіб безпосереднього опанування дійсності («зовнішнє», чуттєво-зорове сприйняття), і як спосіб бачення себе, який переходить в інтроспекцію («внутрішнє бачення», інтенсивне розуміння, яке дозволяє проникнути у саму суть речей).

Людина Сходу занурена у власний внутрішній світ. Вона уважно вдивляється в мінливу плинність образів довкілля. Східна людина – інтровертна.

Для японського світовідчуття «зовнішнє» є необхідним, тоді як «внутрішнє» – істинним. Оскільки «зовнішній» світ вважається скороминучим, а отже, ненадійним, світ «внутрішній» уявляється сталим і надійним. Звідси витікає підсилена увага до внутрішньої «потаємної природи людини», а також особлива значущість здатності «внутрішнього» бачення в системі традиційної японської культури в цілому.

Наприклад, у Японії лінія обр'ю не має, на відміну від Заходу, особливого значення, а існування в замкненому просторі, обмеженому чи то горами, чи то ширмами сьо-дзі, чи то непрозорим склом не сприймається як щось неорганічне. Японці дивляться не в далечинь, а в стіну. «Саме стіна, – відзначає А.Н. Мещеряков, – може бути визнана одним з основних символів японської культури» [2].

Погляд, звернений у бік стіни, і символізує відсторонення від світу «зовнішнього» і звернення до світу «внутрішнього».

У даному контексті на думку спливає «інтровертна» і витончена стрічка Дзюна Ітікави «Тоні Такітані» (2004), знята за оповіданням Харуки Муракамі «Тоні Такія». Вдало відтворена у фільмі атмосфера першоджерела. Звучать теми, що торкаються внутрішнього світу людини Сходу, – це і оманливість буття, одвічний і витончений трагізм любові й людських стосунків, сумна і неминуча швидкоплинність життя.

Тоні Такітані у виконанні Іссея Огати постає як збірний образ – символ відчуженості, відірваності. Кадри сповнені вільним простором, у фільмі задіяна обмежена кількість акторів. Режисер свідчить: «...я знебарвив фільм, аби «заспокоїти» кольори – в цьому при-

ховуються мої спроби знайти відповідь на вимоги, які висуває літературний світ Харукі Мураками, який може бути твердим, але на декілька сантиметрів вищим за реальність...».

Зображальний бік «Тоні Такітані» за своїм мінімалізмом і лаконізмом нагадує ранні роботи Ясудзіро Одзу. За «внутрішньою» тканиною виразного звучання набуває тема долі, фатуму, – панує світ, в якому все відбувається наче безцільно і випадково, вибудовується на напівтонах. Існує те, чого не змінити покірливістю, зусиллям душі – це власний порядок, хід речей – карма, коли не пануєш над подіями і тобі доступне лише усвідомлення, внутрішнє порівняння з тим, що відбувається навколо. Герой знає більше, ніж розуміє... Тому, коли Тоні втрачає дружину і нічого не може змінити, він вдається до психологічного трюку – шукає собі за газетним оголошенням жінку таких самих пропорцій, яких була і його дружина Ейко.

Входження в систему світобачення зсередини дозволяє точніше вибудувати низку незвичних ракурсів культури Сходу й побачити її прояви під час перетинів різних світів – баченого-небаченого, сакрального-буденного, «внутрішнього»-«зовнішнього». «Погляд» здатен не лише сприймати навколишній світ, а й творити його наново.

Характерне для людини Сходу естетичне осягнення світу призвело до своєрідної естетизації основних концепцій буддійської філософії. Так, ідея тлінності й ефемерності всіх життєвих процесів і явищ своєрідно інтерпретувалася в елегантному ключі й була репрезентована у вигляді мотиву мудзьо (нестійкості). Життя сприймалося в його сумній принадності, чарівності, яка закликала милуватися кожною миттю в «цьому часі і в цьому просторі».

Кожен народ, накопичуючи історичний досвід, звикає дивитися на світ під власним кутом зору. Людина, як правило, не усвідомлює, не фокусується на цьому ракурсі, але він, безперечно, впливає на її світосприйняття. І якщо ми зможемо зрозуміти, як люди мислять, під яким кутом зору дивляться на світ, або, за висловом В.Г. Белінського, осягнемо «їх манеру розуміти речі», то зрозуміємо минуле цього народу і навчимося передбачати майбутнє [3].

1. Фирсов Б. Средства массовой коммуникации Японии в контексте распространения культуры и информации // Япония: Культура и общество в эпоху НТР. – М., 1985. – С. 74.

2. Мещеряков А.Н. Взгляд на пространство и пространство взгляда // Иностранная литература. – 1993. – № 5. – С. 252.

3. Белинский В.Г. Избранные философские сочинения / Под общей ред. М.Т. Иовчука и З.В. Смирновой. Ред. текста и примеч. В.С. Спиридонова. – М.: Госполитиздат, 1948. – Т. 1. – 641 с.