

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н. П. Кощева
« _____ » _____ 20 ____ г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
по направлению 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА ЯСУДЗИРО ОДЗУ В
ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1947 – 1962 ГГ.

Научный руководитель _____ канд. филос. наук, доцент Н.Н. Середкина

Выпускник _____ Н.А. Торгашин

Красноярск 2020

Продолжение титульного листа бакалаврской работы по теме
«Особенности творчества режиссера Ясудзиро Одзу в японском кинематографе
1947 – 1962 гг.».

Нормконтролер

Д.С. Пчелкина

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Глава 1 ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В КИНЕМАТОГРАФЕ	
Я. ОДЗУ.....	10
1.1 Характеристика трансцендентального стиля в кинематографе.....	10
1.1.1 Методология анализа трансцендентального текста.....	15
1.2 Характеристика творчества Я. Одзу.....	17
1.3 Значение трансцендентального стиля в развитии творчества Я. Одзу....	35
ГЛАВА 2 ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОГО	
КИНО Я. ОДЗУ АУДИТОРИЕЙ ПОКОЛЕНИЯ Z (НА МАТЕРИАЛЕ	
АНАЛИЗА РЕЗУЛЬТАТОВ ИССЛЕДОВАНИЯ МЕТОДОМ ФОКУС –	
ГРУППЫ).....	43
2.1 Общие принципы метода фокус-группы и история его развития.....	43
2.2 Методическое обеспечение и организация фокус – группы для	
исследования восприятия трансцендентального кино Я. Одзу аудиторией	
поколения Z.....	45
2.3 Анализ результатов проведения фокус – группы.....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	56
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	60
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	65

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Особенности творчества режиссера Ясудзиро Одзу в японском кинематографе 1947-1962 гг.» содержит _ страниц текстового документа, _ приложений, _ использованных источников.

Трансцендентальный стиль в кино, творчество Ясудзиро Одзу, поколение Z, фокус-группа, анализ.

Объект исследования – кинотрилогия «Норико» («Поздняя весна» (1949), «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953)) Я. Одзу.

Цель данного исследования – выявить специфику и проследить тенденции развития творчества Ясудзиро Одзу, обосновать актуальность работ режиссера в современном мире на материале анализа его кинокартин 1947 – 1962 гг.

Задачи, решаемые в процессе работы:

1. Определить понятие «трансцендентального» в кино и его признаки;
2. Определить с помощью каких методов можно проанализировать трансцендентальный текст;
3. Выявить особенности творчества Ясудзиро Одзу в японском кинематографе 1947 – 1962 гг.;
4. Определить значение трансцендентального стиля в развитии творчества японского режиссера Я. Одзу;
5. Провести фокус-группу с просмотром «Поздняя весна» (1949), «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953) и последующим их обсуждением;
6. Проанализировать обсуждения в фокус-группах с целью понимания отношения поколения Z к фильмам Я. Одзу.

В результате проведенного исследования было определено, как аудитория поколения Z понимает творчество японского режиссера Я. Одзу и как оно объясняет ценность его картин.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования: Японский режиссер Ясудзиро Одзу (1906 – 1963) достиг всемирного признания только после своей смерти 12 декабря 1963 года. Оставаясь в неведении для западного сообщества, режиссер в отличие от своих современников был неизменен себе. Отношение современного поколения к творчеству Я. Одзу остается актуальной и интересной темой исследования. Нынешняя молодежь, признает лишь американский, современный блокбастер, как лучшее творение кинематографа, за редким исключением у молодых поклонников кино появляется желание ознакомиться с лучшими мастерами прошлых лет. Найти которых можно в любом топе лучших из лучших. Я. Одзу без сомнений является таковым, многие кинокритики считали его творчество сугубо традиционным еще в конце первой половины двадцатого века. Оно достоверно отображает японскую жизнь тех лет, однако его фильмы затрагивают сердца любого зрителя, независимо от национальности и времени, эту мысль выразил Пол Шредер в 1972 г. в своей книге «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон и Дрейер».¹ Изучив его произведения и проанализировав особенности восприятия трансцендентального кино Я. Одзу аудиторией поколения Z, людьми которые живут совершенно в другом мире по сравнению со своими предшественниками, для которых цифровые сервисы и технологии – это неотъемлемая часть их жизни, а прошлое – это нечто далекое и незначительное, можно узнать, как это поколение понимает творчество режиссера, как это оно объясняет уникальность и ценность его картин. Суть данного исследования заключается в том, чтобы показать современной молодежи всю глубину и смысловую наполненность кинокартин такого японского режиссера как Я. Одзу. Режиссера уже не сугубо традиционного, как считалось в конце первой половины двадцатого века, а

¹ Шредер, П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / П. Шредер – 1972. – 230 с. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/238/>

интернационального. Показать, что в прошлом веке были великие режиссеры даже в отдаленной Японии, чье творчество нисколько не уступает сегодняшним популярным кинопроизведениям, а зачастую и превосходит их в глубине смысла произведений.

Британский журнал Sight & Sound² в 2012 году провел опрос на величайший фильм всех времен и народов. Среди опрошенных были великие режиссеры современности и эту номинацию выиграл фильм Ясудзиро Одзу «Токийская повесть». В Японии Одзу любят, почитают и интересуются еще сильнее не только его фильмами, но и его жизнью. В 2013 году открылась выставка, посвященная режиссеру в киноцентре при Токийском национальном музее современного искусства. Ведь Одзу был не только уникальным деятелем кино, но очень хорошо разбирался в живописи, дизайне, имел свою собственную технику письма. Таким образом, за многие годы, начиная после смерти Я. Одзу в 1963 году вплоть до сегодняшнего дня, японский режиссер и его творчество смогло завоевать зрительские сердца, став эталоном трансцендентального кино.

Степень изученности

К исследованию творчества Ясудзиро Одзу обращалось большое количество исследователей. Среди них были такие как Пол Шредер, Сато Тадао, Дональд Ричи, А. С. Романенко, Т. В. Степанова, М. А. Ростоцкая и И.Ю. Генс. Разбору и изучению мастерства Одзу посвящено большое множество киноведческих трудов, литературы, все они очень разнообразны, но лишь минимальное число исследователей занималось не просто разбором творчества и техники съемки, но и их особенностями.³ Углубленным анализом творчества Одзу и его особенностей занимался американский сценарист, режиссер, теоретик кино - Пол Шредер. Он первый предложил термин трансцендентального стиля в кино, с помощью которого смог

² Directors` 10 Greatest Films of All Time// Sight & Sound articles. 2012. – Updated 26 March 2020. – Режим доступа: <https://www.bfi.org.uk/news/sight-sound-2012-directors-top-ten>.

³ Шредер, П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / П. Шредер – 1972. – 230 с. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/238/>

доказать гениальность японского режиссера. В его фильмах, переполненными одной лишь банальной повседневностью, внезапно у зрителя появляются грустные чувства имманитизирующие его к возвышенному, духовному.⁴ Так же пытаюсь разобрать и пояснить западному обществу всю прелесть творчества Одзу, Дональд Ричи – американский журналист, киновед и кинорежиссер, который не раз бывал в Японии, работал там и лично общался с японским режиссером, выпустил книгу под названием «Одзу». В этой книге на основе личного общения с ним и его коллегами, а так же при помощи внимательного анализа фильмов, Дональд Ричи продолжает раскрывать всю гениальность Одзу.⁵ Так в отношении позднего творчества Одзу писали и многие отечественные авторы: А. С Романенко, который на примере фильма «Поздняя весна» 1949 года выявляет специфику репрезентации времени как онтологической – экзистенциальной категории в его кинематографе.⁶ Т.В. Степанова исследует творчество Ясудзиро Одзу, опираясь на использование японской классической литературы, традиционной живописи и эстетики. С их помощью автор раскрывает не только тенденции в творчестве японского режиссера, но и принципы организации пространства в искусстве Дальнего Востока.⁷ М.А.Ростоцкая в своей статье анализирует фильм немецкого режиссера Вима Вендерса «Токио-га» посвященного Одзу. И в результате диалога с духовным наследием японского режиссера, автор показывает нам смыслы и образы,

⁴ Ричи, Д. Ozu / Д. Ричи – Москва: Новое лит. образование (НЛО), 1977. – 264 с. – Режим доступа: <https://barhomors.firebaseio.com/aa476/ozu-his-life-and-films-by-donald-richie-0520032772.pdf>

⁵ Романенко, А. С. Поздние тексты Мартина Хайдеггера : структурно-семиотическое исследование. [Электронный ресурс] / А. С. Романенко // Парадигма : философско-культурологический альманах. 2019. – № 31. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41587889>

⁶ Степанова Т. В. Принципы организации пространства в искусства Дальнего Востока на примере японского кинематографа XX столетия. [Электронный ресурс] / Т. В. Степанова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. – № 35. – Режим доступа: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/34\(74\)1/stepanova_34_74_1_466_470.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/34(74)1/stepanova_34_74_1_466_470.pdf)

⁷ Ростоцкая М. А. Путешествие на восток в фильме Вима Вендерса «Токио-га»: диалог культур. [Электронный ресурс] / М. А. Ростоцкая // Вестник московского университета. Серия 13: востоковедение. 2019. – № 1. – Режим доступа: <https://msupress.com/catalogue/magazines/archiv/vestnik-moskovskogo-universiteta-seriya-13-vostokovedenie/2603/>

открывшиеся Виму Вендерсу.⁸ И. Ю. Генс одна из первых, кто проанализировала творчество Одзу и разъяснила его специфику на советском пространстве. Известный японский критик и историк кино Тадао Сато в своей⁹ книге дает обзор истории развития японского кинематографа. Особенностью научного метода автора является анализ явлений кино в тесной связи с общекультурными традициями и историей японского общества. Так же критик подробно разбирает игру актеров в фильмах Одзу: игру глаз, диалоги, мимика и т.д.

Объектом исследования выступает кинотрилогия «Норико», куда входят фильмы «Поздняя весна» (1949), «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953) Я. Одзу.

Предметом исследования является отношение поколения Z к творчеству Я. Одзу и особенность восприятия трансцендентального кино современной аудиторией на примере обращения к фильмам «Поздняя весна» (1949), «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953).

Цель исследования состоит в том, чтобы выявить специфику и проследить тенденции развития творчества Ясудзиро Одзу, обосновать актуальность работ режиссера в современном мире на материале анализа его кинокартин 1947 – 1962 гг. Определить в чем выражается трансцендентальный стиль в творчестве Я. Одзу.

Для достижения поставленной цели, необходимо решить ряд **задач**:

- Определить понятие трансцендентального в кино и его признаки;
- Определить автобиографические факторы режиссера, которые могли повлиять на творчество Ясудзиро Одзу периода 1947 -1962 годов;
- Выявить особенности творчества Ясудзиро Одзу в японском кинематографе 1947 – 1962 годов;

⁸ Генс И. Ю. Бросившие вызов. Японские кинорежиссеры 60-70-х годов / И. Ю. Генс – Москва: Искусство, 1998. – 271 с. – Режим доступа: <https://cryspo.ru/iskusstvo-i-iskusstvovedenie/gens-i-ju-brosivshie-vyzov-japonskie-kinorezhissjory-60-70-h-godov/>

⁹ Тадао, С. Кино Японии / С. Тадао - Москва: издательский дом «Радуга», 1988. – 224 с. - Режим доступа: https://royallib.com/read/sato_tadao/kino_yaponii.html#0

- Провести фокус-группу с просмотром «Поздняя весна» (1949), «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть (1953) и последующим их обсуждением;
- Проанализировать результаты в фокус–группах с целью понимания отношения поколения Z к фильмам Я. Одзу.

Методология. Для проведения исследования особенностей творчества Ясудзиро Одзу 1947 – 1962 годов был использован ряд методов. Культурно – исторический метод в первую очередь помог нам разобраться в региональных и национально исторических системах обычной японской семьи и их жизни, которые представляются в произведениях Я. Одзу. Семиотический метод помог нам трактовать фильмы японского режиссера по определенным знаковым системам, расшифровывать и понимать кинематографический язык и текст, повествующийся в его произведениях. Для разбора фильмов на три знаковые системы (материальный, индексный, иконический) нам понадобился философско–искусствоведческий метод. Не стоит забывать про метод анализа и синтеза. Метод анализа помог нам разъединить японскую традиционную семью как целостную ячейку на определенные составляющие (члены семь), дабы понять все ее особенности и характеристики. Далее при помощи метода синтеза мы собрали все отдельные части в единое целое, что бы выявить причину распада всех устоев японской семьи и ее узлов. Очень важно проведения фокус – группы, на основании которой можно проанализировать отношение поколения Z к творчеству Я. Одзу.

Объем и структура работы: введение, три главы, заключение, список использованных источников (56 наименований), приложения (4 наименования).

1 ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В КИНЕМАТОГРАФЕ Я. ОДЗУ

1.1 Характеристика трансцендентального стиля в кинематографе

Термин «трансцендентальный стиль» в кино был предложен американским эстетиком Полом Шредером в 1972 году. Этой теме он посвятил свое исследование «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер».¹⁰

Уникальность каждого из этих художников не помешала П. Шредеру выявить общую эстетическую направленность их фильмов, а именно ориентированность в сторону выражения духовного. Эту особенность художественного мышления П. Шредер и обозначает как трансцендентальный стиль, призванный репрезентировать трансцендентное. К этому стилю, по мнению теоретика, могут быть отнесены фильмы, снятые разными художниками, принадлежащими к разным школам и разным культурам. Исследователя интересовал вопрос о наличии некой общей формы, схожих способов и языковых механизмов, направленных на решение задачи трансляции определенных духовных состояний: «Так же как антропология на определенном этапе развития обнаружила, что в различных культурах художники изобретали схожие способы передачи духовных состояний, так и в кино, независимо друг от друга, определенные режиссеры

¹⁰ Шредер, П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / П. Шредер – 1972. – 230 с. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/238/>

своим творчеством подвели нас к консенсусу относительно того, что мы определяем как трансцендентальный стиль» [Шредер, 1972].

Согласно П. Шредеру, фильмы трансцендентального стиля могут отличаться и отличаются используемым материалом, сюжетной основой. При этом они далеко не всегда напрямую апеллируют к религиозной тематике или библейским сюжетам. Трансцендентальный фильм не есть «религиозный фильм», то есть фильм, созданный по определенным религиозным канонам и призванный отвечать определенным требованиям той или иной церкви. Он не предназначен для выражения исключительно религиозного опыта и не ставит перед собой задачу «живописать религиозные сюжеты с целью вызвать соответствующие чувства». Более того, есть немало фильмов, которые, эксплуатируя религиозную тематику, не отвечают требованиям трансцендентального искусства. Духовная драма в таких фильмах приобретает романную форму, конфронтация между духовным и человеческим нивелируется, вызывая иллюзию легкости в достижении духовности. Шредер делает жесткий вывод, что такого рода фильмы не только «не возвышают публику до уровня Христа, но низводят Христа до уровня публики» [Шредер, 1972].

Кроме того, трансцендентальное кино не имеет ничего общего и с многочисленными фильмами, авторы которых буквально соревнуются в способах виртуозного раскручивания на экранах поражающей своей замысловатостью виртуальных миров, используя весь арсенал современных технологий, позволяющий «представить непредставимое», помыслить невообразимое. Весьма часто в такого рода фильмах закладывается некая иллюзия духовной проблематики, которая оборачивается либо «игрой» в духовность (через включение иронического контекста), либо пустой претензией на духовность, псевдодуховным суррогатом.

Трансцендентальное кино, напротив, очень часто апеллирует к обыденной реальности или даже как об этом пишет П. Шредер, к банальной повседневности. Но суть трансцендентального фильма как раз и выявляется в

принципиальной несводимости к этой самой реальности. Фильм, где нет ничего, кроме банальной повседневности, вдруг начинает вызывать острое чувство глубочайшей нехватки и тоски, уводящей за пределы реального мира.

По мере развертывания сюжета зритель начинает явственно ощущать, что за событиями, которые происходят с героями в нашем мире, все настойчивее и определенной просматривается мир иной, некая высшая реальность, не только влияющая, но и определяющая события этого мира.

Языком нашего мира, языком повседневности художники – трансценденталисты «описывают» мир иной – духовный. Они как бы творят в двух мирах одновременно, на границах миров.

Если зритель или еще хуже, критик не чувствителен к трансцендентальному, он видит в содержании этих фильмов исключительно рассказ о событиях нашей реальности, и тогда теряется суть и смысл всей работы, потому что этот мир – лишь следствие, повод, в то время как поиск художника – трансценденталиста направлен на постижение скрытых причин.

Иконой трансцендентального стиля на Востоке П. Шредер считает Ясудзиро Одзу.

Таким образом, «трансцендентальный стиль» в кино - это отображение обыденных явлений неподвластных человеку, который прекрасно осознает эту данность и ничего не может с ней поделать, лишь живет с этой осознанностью и принимает ее как должное и это вызывает у человека гамму грустных эмоций иманнирующих в небытие.

Термин «трансцендентальный стиль» в кино не только приемлем, но и необходим, когда имеешь дело с творчеством трансцендентально ориентированных художников, поскольку в противном случае их произведения могут быть ложно оценены и интерпретированы по канонам, чуждым их природе. Как любой другой эстетический феномен, трансцендентальный дискурс в кино может быть определен и изучен.

Сложность анализа заключается в изначальной направленности такого рода фильмов в область невидимого. Аналитик сталкивается с той же задачей, что и художник: выразить невыразимое. Он действует в пределах «физики» текста, анализируя конкретные эпизоды, сосредотачиваясь на специфических особенностях его языка. Но, работая с физическими параметрами кинотекста, аналитик выявляет те основания, которые служат физической опорой всей трансцендентальной текстовой метафизической конструкции.

Задача критики — обнаружить и описать, как дискурс текста и критика манифестирует трансцендентное, выявить те языковые стратегии и механизмы, которые позволяют режиссеру осуществить прорыв от видимого к невидимому, от физического к метафизическому.

Традиция мыслить текст как универсальную категорию восходит к работам Михаила Бахтина. «Если понимать текст широко — как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение имеет дело с текстами (произведениями искусства)»¹¹ — пишет Бахтин в своей работе «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках».

Дискурсивный анализ рассматривает текст как единое высказывание, в ракурсе коммуникативного события между авторским (креативным) и воспринимающим (рецептивным) сознаниями, исследуя коммуникативное поведение с обеих сторон, опираясь на живую действительность языка текста. Такой подход приоритетно исследует не столько структуру текста, сколько реальность дискурса — коммуникативное событие, манифестируемое текстом. Здесь сосредоточена «подлинная сущность» текста словами (Бахтина), именно здесь создаются условия особого текстового напряжения, возникающего «на перекрестке» двух сознаний — автора и реципиента, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов.

¹¹ Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин — Москва: Искусство, 1979. — 281 с. — Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic/>

Многие режиссеры использовали «трансцендентальный стиль» в кино после введения этого термина П. Шредером. Всеми нами известный А. Тарковский в своем фильме «Зеркало» создал особенную структуру кинопроизведения – модель мира репрезентация особого мироустройства. Для трансцендентально ориентированных художников вопрос мироустройства — основной. Сюжет для данной категории фильмов оказывается не столько основополагающей конструкцией, сколько поводом для моделирования картины мироздания. Загадка заключается не столько в сюжете, сколько в самом мире, который вокруг и внутри героев. Судьбы миров для художников-трансценденталистов не менее значимы, чем судьбы персонажей их фильмов. Совмещение уровней в едином пространстве предполагает их диалогические отношения. Диалектика уровней проявляется в перераспределении значимости самих уровней и связанных с ними смыслов. Диалог между уровнями задается как особая коллизия, трансцендентная сюжету. В этой коллизии потенциал отдельных уровней меняется: сквозь покров одной реальности начинают проступать контуры иного мира, вплоть до полного исчезновения одного из уровней. Коллизия уровней есть способ трансцендирования границ через дематериализацию профанного уровня и манифестацию метафизического. Именно с коллизией уровней связана философия фильма, та особая концепция мироздания, которую автор реализует в кинематографическом материале.

Еще один небезызвестный режиссер А. Звягинцев тоже имеет прямое отношение к традиции «трансцендентального стиля» в кино. Фильмы А. Звягинцева и фильмы А. Тарковского схожи в своем отношении к обыденной жизни. Они лишь отталкиваются от нее, чтобы «произрасти» в другую, неведомую реальность. Привычные вещи, предметы, объекты вдруг ощущаются как «другие», не как устойчивые, жесткие и фиксированные, а как зыбкие оболочки, одеяния, скрывающие ускользающую неведомую сущность.

В то время как Тарковский, что бы ни снимал, он либо на границе миров, либо за пределами этого мира. Он развернут в иную реальность. Фильмы Звягинцева — явление того же порядка. Оценка персонажей и всего того, что с ними происходит в «Возвращении» (2003) и «Изгнании» (2007), с позиций «нашего мира», заводит зрителя в тупик, понуждая выйти из проторенной колеи стереотипного восприятия. Эти фильмы инициируют зрителя на непростой шаг. Но только там, где есть усилие, работа, там имеет место эстетическое восприятие, отличное от примитивного потребления.

Несомненно, «трансцендентальный стиль» в кино имеет большую и долгую традицию, вырастившую ни одно поколение выдающихся режиссеров, чье творчество смогло достигнуть зрительских сердец и увековечить их имена на долгие годы.

1.1.1 Методология анализа трансцендентального текста

Для конкретной работы с трансцендентально ориентированным текстом нами использованы комбинированные техники, относящиеся к структурному методу и постструктуралистским практикам.

Структуралистская деятельность подразумевает определенную последовательность операций, направленных на реконструкцию объекта. В нашем случае таким объектом является фильм. В процессе рекомпозиции структуралист стремится выявить правила и законы, по которым функционирует текст, другими словами, ответить на вопрос: что делает этот текст «живым»? Как именно воздействует данный текст, и какие механизмы обеспечивают это воздействие? Цель анализа — войти в глубину текста, открыть то, что прячется за поверхностью, остается невидимым. Именно для этого структуралист прибегает к специфическим техникам и процедурам анализа. Новизна структуралистского мышления связана с тем, что структуралист «не столько пытается наделить целостными смыслами

открываемые им объекты, сколько понять, каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает».¹²

В своей работе «Критика и истина» Барт определяет позицию структурального критика: он стоит перед лицом произведения, так же как художник стоит перед лицом мира. Всматриваясь, вслушиваясь и вопрошая. И эта позиция значительно отличается от позиции «старого» критика, взирающего на распростертое перед ним произведение из некой точки, где обитает Истина. Такой критик знает о произведении все. Ему незачем и не о чем вопрошать. Он судит. Судит произведение с точки зрения этой самой, как ему кажется, ведомой ему истины, навешивая на произведение ярлыки по собственному усмотрению. Структурализм «низводит» критика с небес и ставит на одну линию с произведением. И происходит чудо. Критик, лишенный иллюзии владения истиной, вдруг обретает неведомое доселе ощущение новизны и тайны открывающегося ему текста, как открывающейся Вселенной.

Критик - постструктуралист делает следующий шаг на пути сближения с текстом. Он пересекает семантическую границу и выходит за авансцену текста, попадая в стихию внутритекстового движения, в таинственную «галактику означающих», влекомый подвижным потоком магмы, которая есть реальность открывающегося текста. Его собственная работа есть одновременно и ответ на вопрос о мире исследуемого произведения, и собственно вопрос. Критик осмысляет форму и, осмысляя, производит смыслы. Работая с текстом, критик расщепляет и перераспределяет внутритекстовые смыслы, надстраивая над первичным языком произведения свой собственный «вторичный язык». В работе с текстом есть только две неоспоримые реальности — реальность текста и реальность самого исследователя. При этом доминирующей реальностью должна быть именно реальность текста, ограничивающая произвол субъекта (критика), дабы

¹² Барт, Р. Критика и истина / Р. Барт – Москва: МГУ, 1987. – 512 с. – Режим доступа: http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_critique_et_verite_ru.htm

анализ не превратился в «беспорядочное выбалтывание своих индивидуальных ощущений».

Обобщая особенности трансцендентального стиля и систематизируя их, можно выделить:

1. Трансцендентальное кино всегда ориентируется в сторону выражения духовного.

2. Трансцендентальное кино не всегда напрямую обращается к религии как к важной теме взаимодействия. Этот стиль не годится для выражения только религиозных явлений и не желает повествовать лишь религиозные притчи и рассказы с целью определенного воздействия на зрителя.

3. Нет никакой необходимости чрезмерного использования новейших технологий, дабы показать нечто невероятное. Так зритель подвергается обману, заставляющего поверить в духовную взаимосвязь.

4. Трансцендентальное в фильмах всегда обращает свое внимание к житейской жизни, где с персонажами в самой кинематографической реальности случаются моменты, в которых заметно другое измерение, управляющее всем и вся в кинореальности.

1.2 Характеристика творчества Я. Одзу (1903 – 1963)

Из всех японских режиссеров Ясудзиро Одзу был признан «самым японским» [Тадао, 1988], настолько, что почти до самого конца карьеры режиссера его фильмы не демонстрировались на международных кинофестивалях. Мастерство Я. Одзу состояло в пристальном, сочувственном изображении будней простых и бедных людей. Американский кинокритик Дональд Ричи охарактеризовал эти ленты как «драмы о простых

людях» [Ричи, 1980] и считал искусство Я. Одзу уникальным явлением в японском кино.

Начало пути.

Далее будет рассмотрено творчество режиссера с позиции авторского деления его жизненного пути. Когда Я. Одзу только начинал свой творческий путь в кино, на него огромное влияние оказали американские фильмы об обыкновенных гражданах, выходявшие на киноэкраны в 1910-х и 1920-х годах. В 1930-ых годах в Америке фильмы данного жанра сдали свои позиции и их место заняли новые произведения наполненные романтикой, однако, тогда еще совсем молодой японский режиссер не подвергся новому тренду и сохранил в своих работах черты повседневных американских картин. Многие японские мастера кино первой половины двадцатого века, а так же и Я.Одзу, пропитанные западными тенденциями в кино, попытались экстраполировать увиденное на японскую реальность, так зародилось большое количество драм и комедий, главными героями которых были рабочие и крестьян, чья жизнь зачастую была переполнена большим количеством трудностей и невзгод. Это стало невиданным до селе прогрессом в японском кино, где главными персонажами всегда были благородные мужи - самураи. Я. Одзу выразил, показал мир японцев их глазами, во многих своих первых работах, таких как: "Потерянная жена" (1928), "Дни молодости" (1929) и "Гора Сокровищ" (1929). Его талант и огромная любовь к кино позволила молодому режиссеру встать на ряду с лучшими японскими режиссёрами тех лет.

Еще с малых лет Я. Одзу не могли оторвать от кино, и эта любовь сохранилась в нем до самой его смерти. Так как американские фильмы были популярны во всем мире, то будущий режиссер созерцал их в огромном количестве, а когда вырос пошел работать на киностудию. Дебют Я. Одзу произошел в 1927 году и многие его последующие работы были наполнены духом американского кино. Это легко заметить, к примеру, в таком фильме, как "Повесть о плавающей траве" (1934) или в фильме "Каприз" (1933),

напоминающие нам такие американские картины, как "Пистолет" (1928) и "Чемпион" (1931).

В конце двадцатых и все тридцатые годы, население Японии устало от отечественного кино наполненного грустью и безнадежностью жизни. Любое проявление любви в нем приводило к печальному концу главных героев, так как это осуждалось обществом и не попадало под категорию добропорядочности. Именно поэтому американское кино олицетворяло скрытые мечты и желания их сердец. Далекий мир пропитанный счастьем и оптимизмом привлекал японского зрителя.

Даже такие значимые и столь неизменные роли в японском кино, как татэяку, ведущего актера театра Кабуки, который играл в кино благородных, идеализированных самураев, воинов, побеждающих в битвах, людей рассудительных, волевых и упорных и нимаймэ, второстепенного актера Кабуки, который в кино был изображен красивым и с чистым сердцем, пусть и не всегда умного юношу. Начали изменять свою форму, преобразовываться в нечто новое. Такое изменение прослеживается на начальном этапе творчества режиссера Я. Одзу, где вечно сковывающие традиционные рамки в отображении персонажей и их жизни теряют свою силу. Преобладание жизнелюбия, любви и веселья становится новыми чертами творчества японского режиссера, которые сразу же нашли своего зрителя. Роль татэяку, храброго, величественного и высоко образованного самурая готового умереть за своего господина считалась привилегией избранных актеров, нимаймэ же хиленький и никчемный не всегда находил признания. Посему, с течением времени зритель потребовал нечто нового и нашел его, новые преобразования и изменения данных основополагающих ролей и стали новым объектом народной любви. Этот персонаж, который впитал в себя лучшие характеристики благородного воина и щупленького, красивого и любвеобильного юноши: сильный, красивый, умный, не отвергающий любовь мужчина.

Не смотря на то, что влияние Америки на японское общество было велико, но все же были и его приверженцы. Однако, юный почитатель американского кинематографа Я. Одзу, хоть и перенял многие его черты в свои творения, но не просто скопировал тенденцию, а синтезировал и преобразовал в новый веток своего творчества.

Роль отца

Тема отца и его патриархальной роли в семь стала важной темой для многих японских режиссеров. В фильме "Родиться-то я родился..." (1932), Я. Одзу тоже затрагивает эту тему. Кинопроизведение повествует о двух братьях, которые безоговорочно уважали своего отца, однако узнав, что на работе он подчиненный низкого ранга, его авторитет падает в их глазах. Дети высказывают свое недовольство отцу, но тот в ярости устраивает им порку. Вслед за этим его настигает сожаление, ибо дети говорили ему правду.

Ровно через год японский режиссер в своем фильме "Каприз" (1933) излагает историю взаимоотношений юного сына, еще школьника со своим отцом. Вдовец начинает ухаживать за молодой учительницей, что вызывает злобные насмешки над его сыном. В ярости мальчик устроил погром в доме, за что отец ударил его со всей своей силы, но он не дрогнул, а в ответ ударил отца. Ошеломлённый, тот осознает все суть случившегося и его охватывает грусть и сожаление.

В 1930-ых годах, Я. Одзу в своих фильмах всегда разрушал роль патриархального отца. Кинокартина "Единственный сын" (1936) рассказывает зрителю о том, как пожилая мать упрекает своего сына в слабохарактерности, который давным-давно обзавёлся семьей, но хорошей жизни так и не достиг, с трудом зарабатывая деньги, которых хватает лишь на существование. А ведь его мать прошла через большие трудности в жизни, дабы вырастить его, сын пытается найти оправдания, но в глубине души понимает свое бессилие. Этот разговор заставляет зрителя прочувствовать всю безысходность и разочарование героев.

С того момента, как Я. Одзу достоверно показал слабого патриархального отца в фильмах: "Родиться-то я родился... (1932), "Каприз" (1933) и "Единственный сын" (1936), то это вводит в заблуждение на реальное состояние патриархальной семьи первой половины двадцатого века. Главные устои традиционной японской семьи, конечно же, представляют из себя жесткого отца с непоколебимым авторитетом и отзывчивую, смиренную мать, хозяйку домашнего очага. Такой устой существовал преимущественно во всех семьях на независимо от класса или сословия. Патриархальные семьи были незыблемыми в своей форме до тех пор, пока Япония полностью не смогла избавиться от анахронизма феодальной системы и не смотря на это японские режиссеры с малым пристрастием использовали данную тему для своих произведений.

Я. Одзу изображал такой тип отца, который действительно существовал практически во всех японских кинокартинах, он не шагнул с этим образом в одиночку. Даже пересмотрев большое количество зарубежных фильмов, он не стал привносить зарубежный тип отца, главы семьи в свои фильмы.

Тип сильного, мощного, непоколебимого отца существовал в фильмах в конце второй половины девятнадцатого века эпохи Мейдзи (1868-1912), напоминающий нам модель татэяку - самурая. В фильмах на рубеже первой и второй половинах двадцатого века патриархальный отец всегда весь в работе, редко увлекается детьми, ведь это заботы матери.

Однако, несмотря на то, что патриархальная семья со времен эпохи Мейдзи (1868 – 1912) была очень устойчива, в Японии была проведена невероятная реформа влияющая на все общество и на роль отца в патриархальной семье. Данная реформа касалась образования, если раньше в феодальную эпоху профессия переходила от отца к сыну и отец был обязан обучить его и впоследствии передать ему свое дело, что означало определенную закреплённость в социальном статусе, то теперь появилась возможность получить образование и закончить университет и это открывало

перед людьми многие дороги в жизни. К примеру, если сын бедного человека будет хорошо учиться и получить высшее образование это поможет ему поднять свое социальное положение.

Из-за этого большинство юных ребят из обычных семей шли учиться и делали это хорошо, как раз таки потому, что не хотели жизни как у своих родителей. Больше не было смысла ропотно слушать и повиноваться своим отцам, наследовать их дела, а отцы начали утрачивать свою патриархальную роль, ибо больше не было надобности заставлять своих детей стремиться идти по их пути, оказывать на них чрезмерное давление и держать в ежовых рукавицах.

И многие отцы приняли данное видоизменение в их жизни, поэтому строгость между отцом и детьми сменилась на дружеские отношения. Это отлично просматривается в фильме "Родиться-то я родился..." (1932), в котором режиссер Я. Одзу был первопроходцем затронувшим данное изменение в обществе и его сознании.

В этом фильме отец часто спорит со своими детьми, пытается приводить доводы в свою защиту, и редко использует силу, что уже говорит о некоем равенстве между ними. Несмотря на обиду детей на своего отца, родители первыми пытаются пойти на разрешение конфликта, предложив им необычный завтрак. Сопровождая детей в школу, шеф отца предлагает ему подбросить его до работы, на что старший сын входит в положение отца сказав: "Дальше мы и сами дойдем, тут недалеко осталось". Ощущая легкость от услышанного отец отправляется с шефом на работу, а дети приобретают новые знания о жизни и ее трудностях.

Данный эпизод олицетворяет паритет между отцом и детьми. Их взаимоотношения больше не повелительно-подчинительные, а дружеские. Пытаясь найти взаимопонимание их узы укрепляются, становятся сильнее, что является полной противоположностью взаимоотношений отцов и детей в старой патриархальной семье.

Пик виртуозности Я. Одзу отождествляется в обозначении нового типа уз между отцами и детьми, однако отцы всегда переполнены сожалениями и раскаянием, особенно те, кто в кинематографической реальности применяет силу к своим детям, дабы поддержать свой авторитет. Отец должен быть порядочным и достойным человеком и чтобы таковым являться нужен иной подход.

В послевоенное время Я. Одзу продолжал рассматривать тему отцов и детей в своем творчестве. В кинокартине "Доброе Утро" (1959), кой чем-то похож на фильм "Родиться-то я родился..." (1932). Братья решили побунтовать против отца своим безмолвием и их бунт являлся лишь детской шалостью. Отец часто высказывал им замечания, но в этот раз дети своим поступком смогли вывести его из себя. Однако негодование отца приобретает юмористический характер и зритель ощущает, что отец не держит на них зла. Комичность всей ситуации складывается на схожести отца и детей будто они ровесники. Складывается чувство, что его не беспокоит такая вещь как статус старшего.

Ввиду того, что Я. Одзу много раз обращался к взаимоотношению отцов и детей и к разрушению образа патриархального отца в первой половине двадцатого века, возможно, на первый взгляд это покажется чем-то удивительным, но японский режиссер снова задается подобными вопросами. Причины этому могут быть разные, одна из них это японо-китайская война (1937-1945). Я. Одзу очевидно считал, что отец и его важная роль в семье необходима, когда все мужчины отправились на войну. Обращаясь к этой идее японский режиссер снял такие фильмы, как "Брат и сестра Тога" (1941) и "Был отец" (1942).

С приходом к власти милитаристов в Японии, служба стране и императору особенно в предвоенное время, равнялось уважением к главе семьи, а отказ от авторитета отца приравнивался к несогласию на главенство и полное признание лидера семейства. Однако отцы в фильмах "Единственный сын" (1936) и "Родиться-то я родился..." (1932), хоть и не

имеют никаких лидерских качеств, но не смотря на это, у них есть устойчивые идеалы, которые помогают им оставаться главой семейства и выполнять принадлежащие им задачи данной роли. Дети в картине "Родиться-то я родился..." (1932) и пожилая мать в фильме "Единственный сын" ассоциируются с виной, которая гложет отца. Отцы в кинопроизведениях "Брат и сестра Тода" (1941) и "Был отец" (1942) не испытывают угрызения совести, потому что они четко действуют по правилам, устоявшихся в них ценностей. Они не живут с оглядками назад, а смотрят только вперед и осуждают тех кто живет прошлым.

Подтверждает эту теорию фильм "Вкус простой пищи" (1952), в котором Я. Одзу выступал в роли сценариста. Кинокартина рассказывает нам о женщине, которая считает своего мужа унылым и бестолковым, однако, когда ему приходит время уйти на фронт, она меняет свою позицию, ибо страх оказаться одной овладел ей, а ее муж хладнокровно принял данный вызов судьбы. Это заставило ее изменить свое отношение к нему.

Как было сказано ранее, упадок патриархальной семьи был вызван реформами в сфере образования и скоростной модернизацией страны. Многие молодые люди уехали с деревень и поселились в мегаполисах создавая семьи. Много работая они пытались дать своим детям жизнь лучше, чем была у них. Образование теперь стояло на первом месте, ибо это дорого в жизнь и надежда на прекрасное будущее. Однако поколение 1930-ых годов, хоть и выучилось и имело образование более высокого уровня, но из-за долгих лет депрессии, подавляющее большинство людей жили бедно и не могло помочь своим родителям, что и показал в своем фильме Я. Одзу "Единственный сын" (1936).

Когда уже было понятно, что войны не миновать, стоящие у власти милитаристы, правившие страной в 1930-е годы, приравняли роль сильного патриархального отца с призывом создания преуспевающей Японии, которое произойдет в победоносной войне. Жены и дети осознавая, что отправку на фронт не избежать, изменили свои взаимоотношения с главой семьи, так узы

между отцом и сыном стали переполняться оптимизмом, что и продемонстрировал в своем фильме "Брат и сестра Тога" (1941).

Потерпев поражение, Япония быстро утратила позитивный настрой, а режиссер Я. Одзу всерьез задумался о новом типе семьи, который сложился в послевоенные годы, члены которой стали чужими друг другу, но живут под одной крышей, ибо они все одиноки и тоска причиняет им огромную боль. Обсуждение роли отца в семье и обществе Я. Одзу производит в тех картинах, где главные роли играют актеры Тисю Рю и Сэцую Хара. Они полностью дают понять зрителю какой глубокой пустотой обладает поведавший жизнь отец в послевоенной доме, а его дочь, зачастую заполняет эту пустоту своей заботой.

«Семейная драма» как оппозиционер обществу.

Лучшие режиссеры в жанре семейной драмы, были выпускниками Старой студии "Камата" компании "Сетику", как и Я. Одзу. Японский режиссер в своих кинокартинах показывал семью в сильном противостоянии с обществом, а в послевоенное время эта задача стала видоизменяться.

Когда Япония вела подготовку к японо-китайской войне (1937-1945), власть своими лозунгами возвела в культ честь и гордость. Уходя на фронт, мужчин провожали женщины и дети, а дом, который был центром самых добрых и понимающих уз, вдруг потерял все эти привилегии. Отсутствие отца полностью обезглавила такую социальную ячейку как семья. Старшие сыновья, которые уже создали свои семьи приглядывают за сестрами и матерью, что у них не выходит, ибо мать и другие младшие братья или сестры стали в тягость.

В довоенных фильмах "Родиться-то я родился..." (1932) и "Единственный сын" (1936) режиссер Я. Одзу изображает мужчин, глав семейств, которые показывают нам свою печаль, скорбь и бессилие перед желанием добиться успеха в обществе, за что и выразили свое презрение их члены семьи. Для таких отцов дом был единственным оплотом спасения и

чем напряжённей становилась обстановка в обществе, тем сильнее становилась семья. Впрочем в фильме "Брат и сестра Тода" (1941), режиссер Я. Одзу изменил свою позицию, изобразив юного мальчишку, самого младшего в семье, которому удалось вдохнуть настоящей свободы, изменив свои взгляды на жизнь, мальчишка осуждает членов своей семьи и те порядки которые в ней царят.

В фильме "Был отец" (1942) режиссер Я. Одзу так же высказывает свою измененную позицию. После долгого расставания, сын выражает свое стремление жить и работать вместе с отцом, но не получает согласия. Режиссер словно говорит нам, что нельзя поддаваться своим желаниям, нужно выбирать тот путь и то занятие, которое тебе уготовано. Словно общество оказывает давление на всех ее членов. А если кого-то это не устраивает, то это его собственные неугомные желания и это должно подавляться работой над собой ради общества и своей семьи.

Поражение в японо-китайской войне (1937-1945) разрушило давление общества над потребностями семьи. Это можно заметить в кинопроизведении Я. Одзу "Курица на ветрку" (1948), где режиссер раскритиковал общество, сделав семью и ее интересы более значимыми. Однако это не увенчалось успехом, ибо после падения главенства общества, люди не нашли в идеалах семьи спасения, узрив в ней ту же опасность, что и в обществе и государстве, которое водило люде за нос о победоносной войне.

Жанр "семейная драма" потерпел ключевое изменение с выходом фильма Я. Одзу "Поздняя весна" (1949), в котором повествуется обыденная жизнь отца и дочери. Это стал первый фильм последующей кинотрилогии "Норико". Все события фильма происходят вне общества, словно его не существует, только семья. Японский режиссер полностью отрекается от проблем связанных с внешним миром, вне дома и просто транслирует нам повседневность маленькой семьи, в которой есть свои горести и невзгоды, переживания и страхи отдельных ее членов, что позволяет зрителю осознать всю суть бытия, ведь они тоже являются его частью

Таким образом, послевоенные фильмы режиссера Я. Одзу противостояли обществу и отвергали его идеалы. Зритель созерцал повседневную жизнь семьи и ее членов в ней самой и только, а так же наблюдал за всей палитрой эмоций и невзгод, которые переживали герои. Я. Одзу по праву считается одним из лучших режиссеров "семейной драмы".

Кинематографические приемы Я. Одзу

Я. Одзу безусловно мастер кинематографического искусства, его фильмы не просто транслируют жизнь японского общества, устоев и обычаев, а так же прекрасно передают традиционный юмор. Благодаря его умению визуализировать и передавать кинематографическую реальность многие национальные особенности выходят за пределы своих рамок и становятся доступны для иных культур. Японскому режиссеру пришлось пройти огромный творческий путь дабы прийти к своему стилю, умению передавать трансцендентное. Объединим его уникальные кинематографические приемы, ставшими эталоном его стиля.

1. Съемка под вертикальным углом на невысоком уровне. Я. Одзу располагает свою камеру примерно на 60 сантиметров в высоту не более того и снимает свое кино под вертикальным углом, еле заметным. Для режиссера было важно, что бы камера не нависала над героями, здесь происходит разговор как с равным.

Японский режиссер считал, что диалог камеры и актера в кино должен быть либо на одном уровне, либо актер должен быть чуть выше камеры, так Я. Одзу показывал свое уважение к каждому персонажу своих фильмов. В том числе благодаря этому приему он смог изобразить обстановку японских апартаментов во всей их изящности и простоте.

2. Стоячая камера. Я. Одзу был против подвижной камеры и лишь в уникальных случаях мог использовать различные приспособления для манипуляции движением, но только если это не нарушит кинематографическую реальность созданную режиссером. Для Я. Одзу было

обязательным минимизировать любой движение, если это был застывший фон, то он был однообразный в нем все находится на своих местах и ничто не заставит их сдвинуться. Иногда режиссёр мог использовать такую хитрость как плавный переход камеры на небольшой тачке, она обязательно двигалась с такой же скоростью, что и персонажи в фильме.

3. Расположение героев в кадре. Для Я. Одзу место нахождения персонажей и их действия важны как стрелки часов, они должны работать идеально и самое главное в этой идеальности, конечно же синхронность. И не имеет значение сидят герои, стоят, или производят какое-нибудь действие. Если японскому режиссеру необходимо снять эпизод где персонажи фильма общаются друг с другом тет-а-тет, то он решает эту задачу гармоничным расположением актеров в кадре, что бы зритель мог видеть их обоих в действие. Режиссер всегда очень плотно работал с актерами, их движения, каждый сантиметр диктуется автором. Симметрия помогает создать идиллию между персонажами, кинематографической реальностью и зрителем, тем самым помогаю ему погрузиться в фильм.

4. Неподвижная игра актеров. Я. Одзу стремился исключить движение актеров в кадре, максимально сдерживая их. В своих кинопроизведениях, он лишь пару раз пошел на уступки самому себе, где не смог найти иного выхода и то при этом не нарушил гармонию кинематографической реальности, которая воздействует на зрителя. Со временем режиссер немного изменил свой взгляд на движение героев в кадре, Я. Одзу, посчитал необходимым и безопасным для своих произведений крошечное и почти незаметное движение на заднем плане. Режиссер любил вертикальное движение персонажей, благодаря этому зритель идеально взаимодействует с героями фильма. Они не появляются откуда не возьмись, а всегда находятся в твоём взоре. Я. Одзу этими приемами прекрасно смог отобразить реальные устои и манеру общения японцев, которые в реальности так же малословны и не делают лишних движений.

5. Работа камеры лицом к смотрящему. Как уже было сказано выше, Я. Одзу допускал движение на заднем плане по вертикальной к зрителю и от него, однако допустить движение на переднем плане режиссёр никак не мог. Он любил симметрию в игре актеров, которая гармонично сливало воедино все повествование фильма, как целостное представление о жизни в доме, именно в момент синхронности изображения, зритель может увидеть героев в профиль. Когда идет диалог между персонажами, то в профиль мы их не увидим. Я. Одзу выражает уважение каждому герою в фильме и поэтому в момент произношения текста, камера акцентирует свое внимание на говорящем и потом переходит к следующему спикеру.

В диалоге двух людей, которые устремляют свой взгляд в разные места, Я. Одзу заставляет одного из актеров смотреть в камеру, а другой все так же устремляет свой взор на другой объект, при это они находятся, к примеру, один на ближнем плане, другой на дальнем. Так же одни из героев при начале общения в фильме поворачивает голову на собеседника и камера вместе с ним поворачивается лицом к смотрящему. Следовательно камера выступает в роли третьего участника диалога, только молчаливого. Так режиссер выражает свое признание каждому персонажу фильма.

Еще важный элемент, который режиссер Я. Одзу использовал в своем творчестве, это неожиданный поворот камеры от одного спикера к другому, в Японии кинематографисты не очень любят данный прием, ведь он мешает зрителю держать фокус на ком-то одном. Но Я. Одзу оставался неизменен себе, для него было важно, что бы зритель видел каждую реплику произнесенную актерами в диалоге.

6. Методы естественного изображение героев в кино. Режиссер Я. Одзу пытаясь создать кинематографическую реальность, которая сможет заставить зрителя низойти с обыденных вещей, до духовных пристрастий, ставит во главу изображение не только саму структуру фильма, его детали и ее изящество, но и натуральное представление в объективе камеры персонажей фильма. Что бы достичь этого Я. Одзу снимает людей двумя методами, если

человек находится в одной неизменной позе в весь свой рост, то в таком случае режиссер захватывает его объективом камеры по пояс, если человек сидит, то он снимается по грудь, если актеров один и более, приходится продумывать размещение в кадре более тщательно.

Еще один исключительный метод естественного изображения героев в кадре использованный режиссером Я.Одзу в своих фильмах это манипуляция дистанцией расположения камеры. Если во время диалога двое актеров снимаются по грудь и одному из них надо подняться, то камера не имеет права выпускать его из своего объектива. Таким образом режиссер меняет местами камеру, двигая ее то дальше то ближе, для полного изображения всего действия двух персонажей, ничего нельзя упускать из виду камеры, так считал режиссер. Не смотря на то, что в японском кино к такому методу относились с пренебрежением, Я. Одзу никогда не обходил его стороной. Рассмотрим наглядную иллюстрацию этого момента:

В фильме "Ранняя весна" (1956) Я. Одзу снимает Норико в эпизодах, где та выражает свои эмоции негодования, печали и несогласия по поводу ее необходимости выйти замуж. В такие моменты, когда героиня не выдерживая напряжения, резко вскакивает и уходит, режиссер отодвигает камеру, если нужно показать эмоции Норико, ее переживания, то Я. Одзу не мельтешит камеру туда-обратно, это отвлекает концентрацию зрителя, тем самым разрушая кинематографическую реальность фильма, он сохраняет дистанцию.

7. Монтажный переход. Японский режиссер Я. Одзу оказался довольно прогрессивным в своих методах и приемах в кино, пройдя огромный путь в своем творчестве, он как усовершенствовал многие свои приемы, так и отказался от уже давнейших, как казалось тогда необходимых элементов кинематографа. Один из таких прием это переход от эпизода к эпизоду, когда в завершение сцены яркость одного кадра падает до полной темноты и после стартует следующий эпизод медленно набирая свои яркие цвета. Такой прием назывался - затемнение. Не смотря на то, что этот прием Я. Одзу

использовал в своем раннем творчестве, со временем режиссер отказался от него, посчитав эту паузу между эпизодами излишней, мешающей зрителю в коммуникации с произведением киноискусства, что разрушает кинематографическую реальность автора.

8. Прием рассекающих эпизодов. Поскольку режиссер Я. Одзу отказывался от устаревшего монтажного перехода, мешающего восприятию зрителя, то он решил заполнить этот пробел, переход от одного действия к другому, делая это за счёт пейзажных вставок, эпизодов, которые не выбивают зрителя из диалога с произведением киноискусства, а наоборот наталкивают его на мысль о том, где в дальнейшем эпизоде будут происходить события фильма. Это могут быть любые рассекающие эпизоды, от городских ландшафтов, морского прилива, до буддийского храма.

9. Ритм и особенности. Японский режиссер Я. Одзу всегда формировал в своих фильмах все до мельчайших деталей, будто игра актеров, размещение любых элементов в пространстве апартаментов, а также время, которое необходимо для совершения определенных действий. Один из ближайших друзей и художник фильмов режиссера Я. Одзу - Томо Симогавара пишет в книге "Ясудзиро Одзу: человек и его работа" (1972): «Размер комнаты был продиктован промежутками времени между движениями актера. Одзу давал мне точные указания о необходимой длине коридора. Он объяснил, что ритм — неотъемлемая часть фильма, и он учитывал это во время создания сценария. Когда декорация была закончена, он детально разрабатывал план помещения, создавая, таким образом, точную изобразительную последовательность.

Если двое разговаривали и один из них шел позвать кого-то со второго этажа, актер, оставшийся в комнате на это время, был в центре внимания зрителя. Поскольку Одзу никогда не использует смену кадров и наплывы, чтобы создать драматический ритм, он высчитывал, сколько секунд понадобится актеру, чтобы подняться по лестнице, и декорация должна была быть построена соответствующим образом.

Фильм состоит из отдельных эпизодов, и, если интервал между ними сокращается, действие убыстряется, превышая скорость движения человека в жизни, что не мешает зрителю. Когда актер встает, чтобы уйти из комнаты, его проход по коридору можно вообще опустить, показав его уже, например, в холле. Это делается, чтобы ускорить темп действия.

Одзу, с другой стороны, не любит убыстрения во всей серии кадров — возможно потому, что он хочет воспроизвести ритм повседневной жизни, не прибегая к каким-либо специальным приемам. Естественно, его темп эстетически осмыслен, в нем нет случайных сбоев, ему соответствует ритм в кадре. В противоположность „кинематографическому темпу" этот прием позволяет воспринимать естественное течение повседневных событий».

10. Отношение и взаимодействие с актерами. В японском кино все именитые режиссеры тщательно работали с актерами, у каждого из которых были свои методы и представление об актерской игре. Для режиссера Я. Одзу всегда было важным спокойствие, гармония и выдержка в игре своих подопечных, так как он управлял процессом создания фильма очень скрупулёзно, как дирижёр оркестром, для него каждое движение и слово актера в объективе камеры должно происходить точь в точь с данными указаниями режиссера. Однажды один приглашенный актер с неугомонной привычкой быстро изъясняться работал вместе с Я. Одзу, которого раздражало данное поведение и после каждого отснятого эпизода режиссер произносил: «Да, хорошо сыграно, хорошо сыграно. А теперь дайте, пожалуйста, мистеру Морисигэ наш сценарий».

Темп и ритм, который задавал режиссер Я. Одзу для своих актеров был беспрекословен. Режиссер буквально просил своих подопечных знать сколько шагов нужно сделать для перемещения по пространству площадки или сколько секунд нужно отсчитать для совершения следующего действия. На некоторые эпизоды Я. Одзу тратил огромное количество времени, для него было важно, чтобы вся мозаика фильма сложилась воедино, поэтому так

серьезно и пунктуально относился режиссер ко всем мелочам, включая и актерскую игру.

Японский режиссер Я. Одзу был в своем роде кукловодом, знающим и подчиняющим все мелочи кинематографического пространства в своем фильме, производя изумительные эпизоды во многих произведениях. Многие кинокритики, режиссеры как зарубежные, так и японские и даже те, кто работал вместе с Я. Одзу критиковали его методы работы, многие из них считали, что тот создает натюрморт лишенный жизни и оригинальности. Но режиссер всегда был верен себе, он говорил: «Я не динамичный режиссер, как Акира Кurosава».

Обобщая все выше сказанное о кинематографических приемах и методах японского режиссера Я. Одзу, можно сказать, что автор создавал произведения кино, в которых хотел продемонстрировать эскизы обыденной жизни людей, и каждый человек смог бы найти, почувствовать себя в его творчестве, с легкостью отбросить все мирские тяготы жизни и хотя бы на мгновение прикоснуться к духовному и обрести счастье. С одной стороны может показаться, что режиссер создает тихие, спокойные, и размеренные произведения киноискусства, однако они переполнены всей остротой человеческих чувств, от неприятия своей судьбы, вызывающие боль и горечь, до большого внутреннего напряжения нарастающего от эпизода к эпизоду.

Режиссер Я. Одзу всю жизнь работал в жанре «Семейной драмы». На своем долгом творческом пути он прошел немало изменений и сформировал в себе свой уникальны стиль, который можно отличить по работе камер, игре актеров, монтажу и четкой выдержанной кинематографической реальности в фильме, напоминающая художественный эскиз. Поскольку Я. Одзу считал, что найти человеческое счастье можно только в семье, он всегда сводит свои фильмы к положительному концу. Большие конфликты не заканчивались разрушением семьи, а разрешались за счет найденного взаимопонимания между ее членами, не смотря на долгие нравственные устои продиктованные обществом. Японцы сами по себе не эмоциональны, однако режиссеру

удалось показать зрителю, как герои его кинопроизведений находят контакт друг с другом за счет молчания, мимики и жестов, которые передают содержание повествования.

Было у Я. Одзу немало опыта и в других жанрах, где ему приходилось снимать бурные, динамичные произведения, которые не достигали зрительских сердец, не удивительно, что режиссер нашел себя в совершенно противоположном по смыслу жанре, рассказывающем об обыденной жизни японской семьи, где повествование переполнено спокойствием и гармонией, передающей всю сущность мироздания.

В каждом кинопроизведении можно узреть эту идею, однако самый показательным пример считается всеми признанный, как лучший фильм режиссера Я. Одзу "Токийская повесть" (1953). Автор повествует нам историю об обычной японской семье, участники которой живут своей жизнью, завели свои собственные семьи. Пожилые мать с отцом решают навестить своих детей в Токио и отправляются в поездку, там они не находят должного обращения, но это воспринимается ими как неизменная данность жизни. Вскоре мать умирает своей смертью, такова реальность, которую нельзя было избежать, что вызывает у зрителя чувства сострадания и печали, поскольку это жизнь, для всех и каждого. Режиссер Я. Одзу смог на основе японской жизни создать интернациональные кинопроизведения, вовлекающие и позволяющие каждому зрителю углубиться в самую суть бытия, оторваться от обыденных проблем и на мгновение прикоснуться к миру духовному.

В заключении параграфа можно сказать, что основными чертами творчества Я. Одзу являются:

А) Влияние американских фильмов на первые шаги в творчестве Я. Одзу, на которого, к примеру, фильмы Томаса Х. Инса произвели колоссальное впечатление, снял такие картины как: «Каприз» (1933) и «Повесть о плавающей траве» (1934). Под влиянием этих и других зарубежных

картин Я. Одзу начал снимать в 1920–х и 1930–х годах комедии и драмы из жизни крестьян и простых горожан.

Б) Тема отца и его патриархальной роли в семье стала неотъемлемой частью в творчестве режиссера, в своих фильмах «Родиться-то я родился...» (1932), «Каприз» (1933), «Единственный сын» (1936), Я. Одзу дегероизирует образ патриархального отца, показывая этих людей слабовольными и беспомощными.

В) Японский режиссер Я. Одзу снова прибегает к проблеме образа патриархального отца, но на кануне японо-китайской войны (1937-1945). Автор начал показывать порядочных отцов, защитников родины, к которым члены их семей относились с большим почтением и пиететом. Это изменение заметно в таком кинопроизведении как «Брат и сестра Тода» (1941) и «Был отец» (1942).

Г) Поражение в японо-китайской войне (1937-1945) разрушило давление общества над потребностями семьи. Это можно заметить в кинопроизведении Я. Одзу "Курица на ветру" (1948), где режиссер раскритиковал общество, сделав семью и ее интересы более значимыми. Однако это не увенчалось успехом, ибо после падения главенства общества, люди не нашли в идеалах семьи спасения, узрив в ней ту же опасность, что и в обществе и государстве, которое водило люде за нос о победоносной войне.

Д) Жанр "семейная драма" потерпел ключевое изменение с выходом фильма Я. Одзу "Поздняя весна" (1949), в котором повествуется обыденная жизнь отца и дочери. Это стал первый фильм последующей кинотрилогии "Норико". Все события фильма происходят вне общества, словно его не существует, только семья. Японский режиссер полностью отрекается от проблем связанных с внешним миром, вне дома и просто транслирует нам повседневность маленькой семьи, в которой есть свои горести и невзгоды, переживания и страхи отдельных ее членов, что позволяет зрителю осознать всю суть бытия, ведь они тоже являются его частью.

Е) Японский режиссер Я. Одзу в своих кинопроизведениях использовал различные кинематографические приемы: съемка под вертикальным углом на невысоком уровне, режиссер располагает свою камеру примерно на 60 сантиметров в высоту не более того и снимает свое кино под вертикальным углом, стоячая камера, определенная расстановка персонажей, когда два или более героя повернуты в одном направлении и принимают одинаковые позы. Так же Я. Одзу стремился избегать движения, насильственных действий в своих фильмах, а съемка говорящего анфас излюбленный прием режиссера. Пейзажные изображения или разделяющие кадры частый элемент произведений Я. Одзу, они показывают фон, на котором происходит действие последующей серии кадров, и готовят зрителя к их восприятию.

1.3 Значение трансцендентального стиля в развитии творчества Я. Одзу

Трансцендентальное в обиходном языке часто используется как синоним «божественного», «сверхъестественного», в философском как синоним «имманентного», «внутренне присущего». «Трансцендентальное находится вне сферы чувственного опыта, и то, что оно трансцендирует, является, по определению, имманентным». Связывая слова «трансцендентальный» (религиозный термин по преимуществу) и «искусство» в одном понятии, мы предполагаем, что рассматриваем религию и искусство как явления однородные (П. Шредер и др).¹³ Трансценденция представляет собой высшую форму опыта, искусство и религия ее двойники-манифестанты. Трансцендентальное искусство чуждо сектантству: «Искусство может быть религиозным или казаться таковым, но оно не может быть мусульманским, буддистским или христианским. Не существует

¹³ Шредер, П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / П. Шредер – 1972. – 230 с. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-transtsendentalnogo-kino-issledovanie-p-shredera-transtsendentalnyy-stil-v-kino-odzu-bresson-dreyer/viewer>

христианского искусства, как нет христианской науки. Есть только искусство перед лицом божественного». (Г. Ванн дер Леув).¹⁴ Настоящая функция трансцендентального искусства выражается в отождествлении Абсолюта как такового, а не в отображении библейских сюжетов или религиозной тематике. Трансцендентальный стиль размывает культурные, национальные различия и объединяет вместе протестанта К. Дрейера, католика Р. Брессона и совсем уж чуждого здесь японца Я. Одзу. Искусство каждого из них представляет собой квинтэссенцию национальной культуры и религии. Они говорят на языке, который их сформировал. Но при этом отказываются переводить его для тех, кто с ним не знаком. С одной стороны, идеальный зритель Р. Брессон - католик, К. Дрейера - протестант, Я. Одзу - тот, кто исповедует религию Востока. С другой стороны, для выражения своих, столь различных, взглядов на мир они находят одну и ту же кинематографическую форму, один и тот же стиль.

Японский режиссер Я. Одзу благодаря своим излюбленным кинематографическим приемам: съемке под вертикальным углом, стоячей камере, тому как располагаются герои в кадре, их неподвижная актерская игра и монтажный переход смог помочь зрителю воспринять мир духовный, суть бытия в своих кинопроизведениях транслирующих обыденную повседневность, которая имманентно зритель к Абсолюту.

В фильмах режиссера Я. Одзу нет ничего лишнего, все находится на своих местах, герои, различные атрибуты бытовой жизни, все пространство кинопроизведения выглядит свободным, но значимым до мелочей. Так же можно заметить, как режиссер оперирует англицизмами в своих фильмах. К примеру, в "Токийской повести" (1953) юный школьник делает уроки произнося текст на английском или дети развлекающиеся с игрушечным поездом американской марки, и мы это отчетливо видим в фильме «Раннее лето» (1951). Благодаря им Я. Одзу отображает сильное влияние запада, в

¹⁴ Леув, В. Д. Введение в феноменологию в религии / В. Д. Леув – 1957. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsii-ponimaniya-svyaschennogo-v-fenomenologii-religii-g-van-der-leu-y-yah-2>

первую очередь американской культуры на жизнь японцев и Японии в целом, даже в самом быте.

Так же режиссер часто придает большое значение красному цвету, одной из самых уважаемых палитр, которая представлена на японском флаге, символизирующем солнце, пламя. Во многих кинопроизведениях автора можно заметить явный акцент на красный цвет, который сложно оставить незамеченным. Обычно это маленькие элементы, контрастирующие на обычном фоне, от красного женского кошелька, до расписной вазы.

Можно с уверенностью сказать, что трансцендентальный стиль в кино это точка соприкосновения разных культур. Режиссер Я. Одзу четко осознавал это, ибо в своих фильмах производил данное соединение. Излюбленные эпизоды режиссера с представлениями старинных японских праздников или театральных представлений сочетающиеся в одном фильме с элементами американской культуры.

Буддизм имел не малое влияние на режиссера Я. Одзу. Эти черты проявляются в его фильмах, в особенности в кинематографических приемах, акцентирующих внимание на каждого отдельного героя, как дань уважение к жизни. Камера всегда пристально следит за персонажами фильма, находясь в сидящем положении человек выглядит для нас умиротворенным, одиноко устремив свой взор в даль, словно медитируя познавая гармонию мироздания, однако выглядит очень непритязательно, по мирски.

Буддизм не опирается на разум в познании самой жизни и мироздания. Для достижения этого нужно пройти через смирение и отождествление любых трудностей бытия, как данного каждому живущему. В творчестве Я. Одзу это основополагающий момент, в каждом свое фильме повествуется история наполненная житейскими смыслами, откликающимися у зрителя. Будь-то приезд пожилых родителей к своим детям, супружеская измена или нежелание выходить замуж. Все фильмы Я. Одзу в жанре "семейной драмы", как колесо Сансары, повторяют один и тот же путь бытия, но автор просто дает им двигаться вперед как должному.

Старая буддийская притча повествует о диалоге гуру и юного ученика: "Почему нам надобно каждый день облачать себя в одеяния и принимать пищу?" На что гуру ответил: "Мы носим одёжу, мы едим". Ученик не понял своего настоятеля, на что тот ему ответил: "Одень эту кашаю и съешь свой завтрак, тогда поймешь"

Делать то, что должно для человека, в этом все суть жизни, поэтому герои кинопроизведений Я. Одзу просто гуляют в парке с детьми, любят приливом или буддийским храмом, выпивают с друзьями алкоголь в забегаловке, ужинают всей семьей за одним столом.

Это приращение повествуется режиссером Я. Одзу в кинотрилогии "Норико" в фильме "Поздняя весна" (1949). Самый значимый эпизод кинокартины - это поход Норико со своим отцом на представление традиционного японского театра, где разыгрывалась история обручения невесты. Наблюдая за спектаклем, отца наполняют радостные чувства, ведь он мысленно представляет на месте актрисы театра свою дочь. В отличие от него Норико перепополняют чувства горечи и печали, а затем они сменяются смирением, глядя на счастливое лицо своего отца. В развязке фильма отец остается в полном одиночестве, сидя в кресле он чистит яблоко и его мимолётное счастье за свою дочь сменяется прискорбием.

Это и есть проявление трансцендентального, нечто то, что герои фильма проживают и не могут это изменить, как бы сильно это им не причиняло боль и разочарование, они понимают, что это нужно принять как данность. Будто бы женитьба дочери и последующее неминуемое одиночество отца или изменение своих детей которых их мать с отцом, пожилая пара не видели почти 15 лет.

Режиссер Я. Одзу в своих фильмах поощряет не эгоистичность, доброту, светлый рассудок и постижение своего внутреннего "Я", что можно заметить в Буддизме. Важно то, что находится в душе человека и даже не смотря на то, как дети приняли своих пожилых родителей в фильме

"Токийская повесть" (1953), мать с отцом продолжали искренне улыбаться им в ответ и благодарить за теплый прием.

В одной буддийской притче повествуется диалог наставника и ученика о посетителях в храме, без которых не проходит и дня. Данная история символизирует неразрывный, бесконечный круговорот жизни и смерти в мире. Японский режиссер Я. Одзу в своих фильмах жанра "семейной драмы" часто использует персонажей, которые заглядывают в гости на чашечку чая к своим друзьям, коллегам по работе или просто соседям. Даже обычного приветствия может быть достаточно, чтобы постучаться в гости. Для режиссера это символ бесконечности, который сливается с конечным человеческим существованием.

В творческой истории Я. Одзу случались моменты почти отчаяния, мрачной депрессии, когда, например, был снят самый тяжелый его фильм "Токийские сумерки" (1957). Хотя сам режиссер обозначил тему картины как преодоление смятения и достижение покоя, она оставляет тягостное впечатление (история кончается самоубийством молоденькой девушки). Тем не менее в финале жизни, уже смертельно больной, Я. Одзу снимает очень светлые и даже комедийные фильмы. Как правило, почти каждая его лента начинается мрачноватой заставкой - статичным планом индустриального пейзажа, обрезанного снизу рамкой кадра: либо это какая-то железная конструкция, либо дымящие трубы. Но в последних лентах подобный античеловеческий фон прорезают тонкие палки, на которых сушится белье - детские рубашонки и одежда взрослых, и это придает узнаваемому кадру другой характер. "Поздняя осень" (1960), поставленная меньше чем за три года до смерти, заканчивается визуальной цитатой стихотворения Мацуо Басе, основателя поэтической формы хайку, в стиле которой писал, кстати, и сам Одзу.

Несомненно, знание о теории трансцендентального кино оказывает большую помощь в понимании и анализе фильмов трансцендентальных режиссеров, будто Я. Одзу, Р. Брессон или П. Шредер. Зритель или критик

осведомленный этим знанием отчетливо понимает, как режиссер структурирует наш мир, мир повседневности и мир иной – духовный. Как он соприкасает эти миры или творит на их границе. Почему мы так сильно испытываем чувства тоски, грусти, отчуждения, имманентные в мир духовный, наблюдая за происходящим.

Общие выводы к первой главе. Трансцендентальный стиль в кино связан с проявлением особого мироощущения, основанного на вере в существование Высшего начала, некоего духовного Абсолюта, определяющего пути развития всего созданного во вселенной и, прежде всего, человеческой души.

Режиссеры трансценденталисты, как правило, выходят за пределы той или иной религиозной доктрины. Вера как форма духовного освоения трансцендентального, не тождественна вере религиозной.

Трансцендентальное выступает в качестве предельной цели, к которой человек устремлен всем своим существованием.

Так же трансцендентальные произведения кинематографа объединяют видимый и духовный мир, реальность физическую и метафизическую, режиссер будто творит на грани этих миров, отсюда – особая актуальность идеи вложенности миров для структуры трансцендентального фильма.

Такое взаимодействие миров способствует созданию нового типа коммуникаций. Режиссер создает условия для восприятия иной, невидимой реальности с помощью особых языковых стратегий, последовательно проводимых сквозь структуру фильма. Содержательный анализ кинотекста позволяет выявить способы манифестации трансцендентного в языковой системе фильма, открывает доступ к обнаружению метафизической реальности.

Зритель зачастую сталкиваясь с такими произведениями постигает мир заново. В нем зарождаются новые ощущения, вызывая новый взгляд на мир, вопросы о смысле и устройстве бытия, о человеческом предназначении, выводя из обыденного существования и помогая преодолевать кризисы развития.

Ясудзиро Одзу режиссер трансценденталист, который снял 54 фильма о японской семье, о родителях и детях, о традициях и их медленном, но неотвратимом разрушении. На развитие его творчества влияло немало разных факторов, то американские фильмы 1920-1930-х гг. или японо–китайская война 1937-1945 годов, в которой участвовал сам Я. Одзу. Это историческое событие оказало большое влияние на режиссера.

Одной из самых важных тем для японского режиссера стала тема отца и его патриархальная роль в семье. Я. Одзу смог не только разрушить этот образ в своих замечательных фильмах: «Родиться-то я родился...» (1932), «Каприз» (1933) и «Единственный сын» (1936), но и создать новый, иной образ более мягкого отца, понимающего.

После поражения Японии в японо-китайской войне 1937-1945 годов Я. Одзу снял кинотрилогию «Норико»: «Поздняя весна» (1947), «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953) с общей темой – общества нет, есть только дом, подразумевающей, что семья становится превыше всего

2 ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОГО КИНО Я. ОДЗУ АУДИТОРИЕЙ ПОКОЛЕНИЯ Z (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА РЕЗУЛЬТАТОВ ИССЛЕДОВАНИЯ МЕТОДОМ ФОКУС- ГРУППЫ)

2.1 Общие принципы метода фокус-группы и история его развития

Фокусированное интервью, направленное на сбор данных по какой-либо социальной или социально-психологической проблеме в рамках специально собранной лабораторной группы называется фокус-группой. Второе значение понятия «фокус-группа» связано с названием метода, в этом случае под фокус-группой понимается тщательно спланированная процедура, предусматривающая цикл последовательных дискуссий.¹⁵

История разработки метода фокус-групп опирается на несколько важных открытий в методологии психологической науки.

Во-первых, это опыт групповой работы, аккумулированный и описанный в работах К. Левина.¹⁶ Исследуя группу, он рассматривал ее как целостный объект, а членов группы – как составные части этого объекта. Были изучены такие понятия как групповая сплоченность, лидерство, конформизм и неконформизм, групповая динамика и другие процессы, характеризующие жизнедеятельность группы.

Во-вторых, это опыт работы психотерапевтических групп, приобретенный А. Адлером,¹⁷ Я. Морено¹⁸, К. Роджерсом¹⁹ и др. психологами, заключающийся в использовании группового потенциала в психотерапевтических целях. К. Роджерс указывал на то, что группа более эффективна в оказании психологической помощи, чем психотерапевт, замыкающий ситуацию общения с клиентом на себя.

В-третьих, это научные разработки в сфере делового общения, профессиональной экспертизы и принятия управленческих решений. Бурное развитие таких методов как групповые дискуссии, брейнсторминг, деловые

¹⁵ Золотова Л. Э. Краева М. Ю. Социально-психологическая диагностика окружающей среды / Л. Э. Золотова, М. Ю. Краева – Москва: Академия Естествознания, 2016. – 315 с. – Режим доступа: <https://monographies.ru/en/book/view?id=573>

¹⁶ Левин, К. Динамическая психология: Избранные труды / К. Левин - Москва: Смысл, 2001. – 572 с. – Режим доступа: <http://padaread.com/?book=188720>

¹⁷ Адлер, А. Очерки по индивидуальной психологии / А. Адлер – Москва: Когито-Центр, 2002. – 220 с. – Режим доступа: <https://reader.bookmate.com/nYfKkNa3>

¹⁸ Морено, Я. Психодрама / Я. Морено – Москва: «Апрель Пресс», 2001. – 496 с. – Режим доступа: <http://iakovlev.org/zip/moreno.pdf>

¹⁹ Роджерс, К. Взгляд на психотерапию. Становление человека / К. Роджерс – Москва: «Прогресс», 1994. – 480 с. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/stanovlenie-lichnosti-vzglyad-na-psihoterapiyu-read-405531-1.html>

игры, тренинги оказало влияние на практику проведения фокус-групп, а так же это разработка целого арсенала проективных методик, призванных выявлять бессознательные групповые мотивы. Таким образом, фокус-группы аккумулировали в себе богатый опыт новых социально-психологических методов групповой работы.

Фокус-группы достаточно широко использовались с 40-х годов прошлого столетия американскими социологами и экономистами для исследования рынка. Родоначальником метода считают Р. Мертона.²⁰ Впервые фокус-группа была применена Р. Мертоном и П. Лазарсфельдом во время второй мировой войны для изучения эффективности работы радио. Впоследствии Р. Мертон использовал данный метод для анализа эффективности пропаганды и фильмов по обучению в армии. Свои теоретические и практические наработки Р. Мертон изложил в 1946 году в книге «Фокусированное интервью», совместно с П. Кендаллом, М. Фиске.²¹ В 80-х годах XX века отмечается активное использование метода фокус-группы в маркетинговых и социально-психологических исследованиях.

На сегодняшний день метод фокус-группы актуален в области кинематографа. Есть немало различных исследований, к примеру: «Неуд по социологии: почему российское кино почти не знает своего зрителя»²² или «Эксперимент: Как изменились бы сценарии культовых фильмов под влиянием общественного мнения».²³

²⁰ Мертон, Р. Социальная теория и социальная структура / Р. Мертон – Москва: «Хранитель», 1992. – 880 с. – Режим доступа: [http://shagpro.ru/sites/default/files/documents/merton_socialnaya_teoriya_i_socialnaya_struktura .pdf](http://shagpro.ru/sites/default/files/documents/merton_socialnaya_teoriya_i_socialnaya_struktura.pdf)

²¹ Мертон, К. Фиске, М. Кендалл, Л. Фокусированное интервью / К. Мертон, К. Фиске, М. Кендалл – Москва: Прогресс, 1991. – 564 с. – Режим доступа: [http://www.sbelan.ru/Fokusirovannoe-intervju-\(Merton-Fiske-Kendall\).htm](http://www.sbelan.ru/Fokusirovannoe-intervju-(Merton-Fiske-Kendall).htm)

²² Астахова, Н. Неуд по социологии: почему российское кино почти не знает своего зрителя. [Электронный ресурс] / Н. Астахова // сайт «Бюллетень кинопрокатчика». – 2016. – Режим доступа: http://www.kinometro.ru/analytics/show/name/movie_sociology_bad_deals_3724

²³ Ольшанский, А. Эксперимент: Как изменились бы сценарии культовых фильмов под влиянием общественного мнения. [Электронный ресурс] / А. Ольшанский // журнал «The Village». – 2015. – Режим доступа: <https://www.the-village.ru/village/city/superstar/178115-focus-group#comments>

2.2 Методическое обеспечение и организация фокус – группы

Традиционная фокус-группа.

1. Цель проведения фокус-группы.

Выявить понимание отношения поколения Z к творчеству Я. Одзу на примере фильмов «Поздняя весна» (1949), «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953).

2. Определение состава группы.

Группа состояла из 5 человек, девушек и парней. Участники дискуссии ознакомились с творчеством Я. Одзу, посмотрели трилогию «Норико», а также имеют представление об этом режиссере и японском кино в частности.

3. Сценарий будет обеспечен текстом краткого вступительного слова.

Тема дискуссии: Особенности восприятия трансцендентального кино Я. Одзу аудиторией поколения Z.

Регламент проведения: а) Все респонденты находились в одной конференции на связи по скайпу. б) Модератор вел беседу, задавая вопросы для всех или кому-то лично в зависимости от ситуации, хода дискуссии. Каждый респондент отвечал на вопрос модератора или дополнял чей-то комментарий, при помощи жеста, просьбе о слове. Дискуссия проходила не только в режиме вопрос-ответ, респондент так же мог вести полемику с другими членами фокус-группы, однако модератор следил за ходом беседы и при необходимости мог прервать диалог двух респондентов.

Инструкции участникам были выданы соответственно.

4. Начальная стадия. Знакомство с каждым респондентом и указания на общие контуры проблемы.

Я. Одзу великий японский режиссер, чьи произведения, в частности «Токийская повесть» (1953) были признаны достоянием мирового кино. Все течет и изменяется – в 1950-е годы, когда создавал свои фильмы Я. Одзу, их считали сугубо национальными, эзотерическими, не доступными за

пределами Японии, в 1970-е годы Пол Шредер убедил всех, что это один из лучших режиссеров мира. После своей смерти в 1963 году, Я. Одзу понемногу обретал популярность за рубежом, а в 2012 году британский журнал Sight & Sound провел опрос на величайший фильм всех времен и народов. В нем участвовали не только все крупные критики мира, но и известнейшие режиссеры, в номинации которой победил фильм «Токийская повесть». И мне как ученому интересно, как сегодняшнее поколение воспринимает фильмы Я. Одзу – потеряли ли они свою актуальность или не потеряли, интересны они или нет, продолжают ли они обращаться к чему то трансцендентальному или нет?

5. Обсуждение основного предмета. Должны быть определены темы, связанные с обследуемым продуктом или концепцией.

Например, если на заседании определяется отношение к определенному фильму Я. Одзу, то эта часть сценария должна начинаться с потребления участниками творчества этого японского режиссера вообще: как часто, где, почему, в каких обстоятельствах, какие фильмы Я. Одзу обычно предпочитают и тд.

а) Как давно и чем именно вас заинтересовало творчество Я. Одзу?

б) Когда вы посмотрели свой первый фильм Я. Одзу? Что это был за фильм? И как вы к этому пришли?

в) Сталкивались ли вы с произведениями Я. Одзу после, если да как часто?

г) Какие фильмы Я. Одзу вам более привлекательны и почему?

6. Конкретное обсуждение. В данной части сценария должен содержаться перечень конкретных вопросов и аспектов. Переход от общих вопросов к частным.

Вопросы на тему региональных и национально-исторических систем обычной японской семьи и их жизни, которые представляются в произведениях Я. Одзу «Поздняя весна» (1949), «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953).

Вопросы на тему трактовки фильмов режиссера Я. Одзу по определению знаковых систем (если такие понимаются респондентами), расшифровки и понимания кинематографического языка и текста, повествующихся в его произведениях «Поздняя весна» (1949), «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953) и тд.

а) Какие у вас остались впечатления после просмотра кинотрилогии «Норико» Я. Одзу?

б) Есть ли у вас представление о японской традиционной семье конца 19 начала второй половины 20 века? Или какое представление о японской семье у вас сложилось после просмотра кинотрилогии «Норико»?

в) Какую главную задачу ставит режиссер Я. Одзу в кинотрилогии «Норико»?

г) Считаете ли вы актерскую игру важным аспектом фильмов Я. Одзу?

д) Как выглядела японская традиционная семья как целостная ячейка общества? Какие роли имели ее члены внутри самой семьи и в обществе?

е) Какие основополагающие индексные знаки вы выделили в фильмах «Поздняя весна», «Раннее лето» и «Токийская повесть»? Почему именно они?

ё) При «внешнем» рассмотрении фильма, какие особенности технических приемов, наличие планов, особенности построение кадра, своеобразие работы камеры, операторская работа и монтаж вы выделяете в фильмах кинотрилогии «Норико»?

ж) При попытке суммировать какое-то количество индексных знаков, по типу монтажа, можно ли на основе каждой суммы вывести новые понятия, задачи, значения и интерпретации в фильмах «Поздняя весна», «Раннее лето» и «Токийская повесть» Я. Одзу, если да, то какие?

з) Объединив все проанализированные суммы, можем ли мы констатировать некое едино целое, которое в свою очередь продуцирует смысловое значение в фильмах «Поздняя весна», «Раннее лето» и

«Токийская повесть» Я. Одзу? А так же на каком основании происходит синтез выделенных сумм и их значений?

и) Как вы формулируете смысл целостного события, развернувшегося в рамках рассматриваемых произведений киноискусства Я. Одзу, с точки зрения проявления общечеловеческой проблемы, его идейного смысла как выражение всеобщего идейного начала?

й) Какова была историко-культурная ситуация периода создания фильмов кинотрилогии «Норико» Я. Одзу? И как она повлияла на эти фильмы? Как эта специфика рассматриваемой историко-культурной ситуации отражается в анализируемых кинопроизведениях?

к) Какое место занимают фильмы «Поздняя весна», «Раннее лето» и «Токийская повесть» в истории и развитии мирового кинематографа?

7. Финальная часть. Может включать обзор высказанных позиций, дополнительный зондаж мнений по каким-то темам. Выражение благодарности за работу.

2.3 Анализ результатов проведения фокус – группы

Анализ результатов проходил по логике заданных вопросов. Обобщая результаты проведения фокус – группы можно сказать, что:

1. 60 % респондентов понимают структуру японской традиционной семьи и ее значимость в обществе изучив кинотрилогию «Норико» Я. Одзу.

Респонденты утверждали, что патриархальная структура японской традиционной семьи изжила себя и Я. Одзу показывает это в своих фильмах за счет иной роли отца. Его патриархальный авторитет утрачен, прослеживается равенство между отцами и детьми за счет доброго взаимопонимания достигнутого между ними. И эта претензия на авторитет патриарха предъявляется в фильмах «Поздняя весна», «Раннее лето» и «Токийская повесть», где, к примеру, дочь слушает наставления отца о нелегком счастье, дочь скорее напоминает мать, и, дав ей эту роль, Одзу стремится заполнить пустоту, оставшуюся от утраченного отцом авторитета.

Далее мы представляем высказывания участников беседы с целью подтвердить точность данного подсчета.

Михаил Цупель: «Японская традиционная семья в моем представлении это главная социальная ячейка, которая представляла из себя несколько поколений родных людей проживающих под одной крышей. Отец, конечно же, был главой семейства, его авторитет незыблем, а роль женщины – это роль матери и хранительницы очага. Однако в кинотрилогии «Норико» Я. Одзу прослеживается некий переход от этих старых феодальных норм к более новым, где авторитет отца уже не кажется таким совершенным».

Павел Ивершин: «Согласен с предыдущим высказыванием, в кинотрилогии «Норико» Я. Одзу отлично бросается в глаза иная роль отца, он стал менее авторитарным, с точки зрения своей власти в доме. Отец более мягкий в своем отношении со своими детьми стал походить им на друга, нежели на главнокомандующего. К примеру в фильме «Раннее лето» (1951) затрагивается вопрос свободы женщины, где там по замыслу режиссера имеет полное право сама решать свои брачные дела.»

Светлана Радкевич: «Так же нужно сказать, что не смотря на упадок авторитета патриархального отца, который еще прослеживался до второй мировой войны, не означало его полное отсутствие. Когда началась Японо-китайская война с 1937-1945 год и большинство мужчин ушли на фронт

оставив свои семьи, их роль как главы снова не подвергалось сомнению, ибо уважение к императору приравнивалось к отцу».

Таким образом мы видим, что большинство респондентов понимают структуру японской традиционной семьи и ее значимость в обществе.

2. 40 % респондентов сложно ориентировалась, что из себя представляла японская традиционная семья, ее структура и значение в обществе, просмотрев кинотрилогию «Норико» Я. Одзу;

Денис Степанов: «Я думаю, что роль отца, конечно же имела значение, но я не считаю его авторитет абсолютным. Даже в феодальную эпоху, это было не так. Посмотрев кинотрилогию «Норико» моя позиция укрепилась. В фильме «Раннее лето» (1951) я увидел, как семейство принимает решение помочь Норико, молодой девушке, выйти замуж. Отец не решает единолично определить ее судьбу своим голосом, он советуется со своей женой, спрашивает ее мнения, как лучше поступить, за ужином все семейство высказывает свои наставления и пожелания девушке. В моем понимании роль отца, показанная в этом фильме слилась с идеалами навязанными обществом, одним большим коллективом, а не своими личными побуждениями. Он безусловно хочет выдать ее замуж, но ему не хватает смелости настоять на этом решении».

Анастасия Кандратова: «Поддержу Дениса, даже если сослаться на кино, я видела несколько японских фильмов о более ранних исторических событиях, показывающую именно такой расклад события, где мужчина боится брать на себя ответственность и принимать решения в семье.

3. 80 % респондентов понимают многие идеи заложенные в произведения, но не замечают главной задачи, которую ставит режиссер Я. Одзу в своей кинотрилогии «Норико».

Павел Ивершин: «Я думаю главная идея каждого фильма кинотрилогии «Норико» это проблема отцов и детей, разрыв поколений».

Светлана Радкевич: «Я поддерживаю Пашу, но мне еще показалось, что режиссер хотел показать проблему общества, которое не оставляет

выбора, своего собственного, осознанного, на примере фильма «Поздняя весна» (1949), где Норико выходит замуж, не желая этого, боясь оставлять своего отца в одиночестве».

Денис Степанов и Анастасия Кандратова: «Мне даже и добавить нечего, я думаю точно так же». «Я придерживаюсь того же мнения, но меня еще зацепила сильная актерская игра, в особенности мимика, которая говорила о много без лишних слов».

4. 20 % хорошо разобрались в главной задумке кинотрилогии «Норико» Я. Одзу.

Михаил Цупель: «Я думаю, что те проблемы, которые были высказаны, они там есть. Однако если говорить о главной идеи фильма или всей кинотрилогии «Норико», что хотел донести режиссер своими произведениями, то это нечто большее. Меня натолкнуло на это мысль Норико сказанная в конце «Токийской повести» (1953) в диалоге с Кеко, что такое «холодное» отношение детей к своим пожилым родителям это нечто неизбежное, так будет со всеми, дети вырастают и постепенно отдаляются от родителей, живут своей жизнью и в этом нет ничего дурного, такова жизнь и этого не изменить, можно только смириться. Я. Одзу показывает нам, зрителям вещи которые мы все можем понять и прочувствовать, но не можем изменить, смирение – единственный выход, так говорит режиссер. Это позволяет зрителю больше осознать о самой жизни, изменить свои собственные взгляды, задуматься о многом. Так же мне сильно бросилось а глаза то, что фильмы о простой повседневности сильно наполнены эмоциями. К примеру, в фильме «Поздняя весна» (1949) в последнем эпизоде, когда отец Норико чистит яблоко сидя в кресле. Нам не показано его лицо, но полностью передается эмоция огорчения, грусти и [смирения.](#)»

5. 80 % респондентов считали сильное эмоциональное вовлечение зрителя в кинематографическую реальность важнейшим аспектом фильмов кинотрилогии «Норико» Я. Одзу;

Павел Ивершин: «Я переживал главной героине все действие фильма, не мог оторваться от нее».

Светлана Радкевич: «На первый взгляд кажется, что фильм очень спокоен, но на самом деле он различными эмоциями, от горечи и сожаления, до радости и восторга»

Анастасия Кандратова: «Меня очень сильно впечатлила мимика Норико, игра ее лица, передающая настоящую печаль».

Михаил Цупель: «Я думаю, что режиссер провел великолепную работу с актерами, они прекрасно передают все эмоции которые их переполняют».

6. 20% респондентов утверждали, что актерская игра это всего лишь одна из составляющих фильмов, не оказывающая особого воздействия на зрителя.

Денис Степанов: «Не вижу ничего сверхъестественного в актерской игре, меня не особо зацепило».

Анализ высказываний респондентов о значимости отдельных членов японской традиционной семьи на примере кинотрилогии «Норико», как для самой социальной ячейки, так и для общества, позволило получить сведения об особенностях их взаимоотношений между собой и с внешним миром.

7. Сплоченность семьи, ядро которой был жесткий, авторитетный отец и добрая покорная мать, разьединенность их в общей деятельности, а так же отчужденная роль семьи от общества, выразили 60 % респондентов, посмотрев кинотрилогию «Норико» Я. Одзу.

8. С противоположным мнением в одной детали были 40 % респондентов, они не увидели жесткого и авторитетного отца, посмотрев кинотрилогию «Норико», аргументируя это бесстрашием, непослушанием и явным протестом детей к своему отцу, в особенности в фильмах «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953).

При анализе знаковых систем респондентами было проведено объяснение, что такое знаковые системы в кино, их характеристики. Этот анализ респондентами показал, что:

9. 20 % сфокусировало свое внимание на эпизоде, в котором Сюкиси Хираяма подарил Норико часы в фильме «Токийская повесть» (1953), что является своеобразным признанием этого индексного знака главным основополагающим в фильме.

Анастасия Кандратова: «В фильме «Токийская повесть» (1953) мне запомнился эпизод в конце фильма, где Хираяма передал часы скончавшейся Томи самой Норико. Этот эпизод я трактую, как наличие в этом мире связей сильнее родственных уз, что и показал нам режиссер в своем фильме».

10. 20 % респондентов акцентировали свое внимание на неподвижной камере и особенности построения кадра в совокупности с нижним ракурсом съемки в кинотрилогии «Норико» Я. Одзу, что свидетельствовало о понимании некоторых материальных знаков, особенных, уникальных в творчестве режиссера.

Денис Степанов: «При просмотре кинотрилогии «Норкио» меня поразила роль камеры. В наше время такое редко можно увидеть в кино. Неподвижная камера, то как расставлены персонажи в кадре, словно принимают одинаковы позы. Камера снимающая снизу, смотрящая в даль коридора на все события.

11. 40 % респондентов обратили свое внимание на игру актеров, очень слаженную, четкую, без лишней импровизации, выдерживающий нужный им темп и ритм, словно режиссер управлял своими актерами как куклами в кинотрилогии «Норико» Я. Одзу. Это обусловлено тем, что во многих фильмах, особенно сегодняшних, очень сложно увидеть подобную актерскую игру столь неповторимой красоты, хоть иногда и кажется, что им не хватает жизненности и естественности (*Светлана Радкевич и Павел Ивершин*).

12. 20 % респондентов сфокусировали свое внимание на трех значимых эпизодах раскрывающих идею фильмов кинотрилогии «Норико» Я. Одзу. В результате которых зритель понимает, что произошедшее это результат времени и человеку оно неподвластно. Такое акцентирование респондентов

говорит о том, что можно достигнуть успеха в понимании кинотрилогии «Норико» Я. Одзу при внимательном просмотре всех трех фильмов.

Михаил Цупель: «Последний эпизод в фильме «Поздняя весна» (1949), где Сюкиси Сомия сидя на кресле, чистит яблоко в полном одиночестве. Так же последний эпизод в фильме «Раннее лето» (1951), в котором все семья, сидя на татами прощается с Норико и все ее члены прекрасно понимают, что уход из семьи даже одного человека очень болезненно и необратимо. Эпизод в фильме «Токийская повесть» (1953), в котором Кеко Кагава и Норико ведут беседу о эгоистичном и грубом поведении своих [родственников](#)».

Таким образом, аудитория поколения Z понимает многие аспекты творчества режиссера Я. Одзу, от определенных тем: отцов и детей, навязывание обществом определенных устоев и многие замыслы режиссера, а так же кинематографические приемы. Но все же, несмотря на то, что 60 % респондентов хорошо представляют себе структуру японской традиционной семьи и ее значимость в обществе, то всего лишь 40 % понимают знаковую систему произведений киноискусства, а так же 80 % респондентов поверхностно определяют идею фильмов, никак вовлечение зрителя в трансцендентальное явление, суть бытия, повседневность человеческой жизни, а как проблему отцов и детей, поколений, проблему времени.

Выводы ко второй главе. Так как основной целью данного исследования заключается в том, чтобы определить особенности творчества режиссера Я. Одзу в японском кинематографе 1947 – 1962 гг, то была проведена фокус-группа с участниками аудитории поколения Z.

В ходе которой мнения респондентов относительно того, что из себя представляет традиционная японская семья разделилось. Однако

большинство интервьюируемых понимает все нюансы данной социальной ячейки, что суровый, авторитетный отец - глава семьи, а добрая и покорная мать хозяйка очага. Меньшинство посчитало образ и роль отца слишком преувеличенными, ссылаясь лишь на просмотренные фильмы Я. Одзу, однако в реальности было иначе, феодальные пережитки начали постепенно исчезать лишь после первой половины двадцатого века.

Таким образом, вывод можно сформулировать следующим образом: аудитория поколения Z понимает все нюансы и отдельные роли традиционной японской семьи, однако при ознакомлении не только с творчеством Я. Одзу, но и с знаниями того, как эта социальная ячейка жила и развивалась в истории Японии.

Так же, исходя из задачи изучения мнений участников фокус-группы, относительно того, как понимается главная идея режиссера Я. Одзу в кинотрилогии «Норико», и как трактуется знаковая система при анализе фильмов аудиторией поколения Z, можно сказать, что большинство респондентов не могут слишком глубоко проанализировать творчество Я. Одзу, из-за чего у них складывается поверхностный анализ кинопроизведений.

Подводя итоги, можно сказать, что отношение аудиторией поколения Z к творчеству Я. Одзу на примере кинотрилогии «Норико» имеет упрощенный характер, за счет чего лишь единицы могут оценить его по достоинству.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках данной работы были изучены состояния и особенности трансцендентального стиля в кино, который показал, что у кино существует

возможность имманировать человеческую душу к Абсолюту, от мира физического к метафизическому.

Так же были рассмотрены методы при помощи которых кинокритик может обнаружить и описать, манифестировать трансцендентное, выявить те языковые стратегии и механизмы, которые позволяют режиссеру осуществить прорыв от видимого к невидимому. Структурный метод приравнивает кинокритика к режиссеру, который творит свое произведения. Структурализм спускает критика с небес и ставит на один уровень с произведением. Это помогает ему обрести ранее неведомое ощущение новизны и текст открывается совсем иначе, как необъятная Вселенная.

Постструктуралистический метод помогает сделать следующий шаг по сближению с текстом. Задача критика состоит в том, чтобы осмыслить форму, разложить и перераспределить новые смыслы найденные в тексте, надстраивая над ними свой собственный вторичный язык.

Были рассмотрены особенности, пути развития и значение данного стиля в творчестве японского режиссера Я. Одзу, который по праву считается трансцендентализмом. Из этого можно сделать вывод, что на творческом пути режиссера стояло не мало преград повлиявших на его произведения: невероятная любовь к американским фильмам, транслирующих жизнь обычных людей, то участие Я. Одзу в японо-китайской войне 1937-1945 гг. а так же вера в то, что семья это нерушимая часть японского общества, в которой можно было найти спасение человеческой душе в после военное время.

Так же была проведена фокус-группа с участниками аудитории поколения Z, с последующим анализом высказываний, дабы выяснить их отношение и понимание трансцендентального творчества режиссера Я. Одзу на примере кинотрилогии «Норико».

1. 60 % респондентов понимают структуру японской традиционной семьи и ее значимость в обществе изучив кинотрилогию «Норико» Я. Одзу. (Михаил Цупель, Павел Ивершин, Светлана Радкевич).

2. 40 % респондентов сложно ориентировалась, что из себя представляла японская традиционная семья, ее структура и значение в обществе посмотрев кинотрилогию «Норико» Я. Одзу. (Денис Степанов, Анастасия Кандратова)

3. 80 % респондентов понимают многие идеи заложенные в произведения, но не замечают главной задачи, которую ставит режиссер Я. Одзу в своей кинотрилогии «Норико». (Павел Ивершин, Светлана Радкевич, Анастасия Кандратова и Денис Степанов).

4. 20 % хорошо разобрались в главной задумке кинотрилогии «Норико» Я. Одзу. (Михаил Цупель).

5. 80 % респондентов считали сильное эмоциональное вовлечение зрителя в кинематографическую реальность важнейшим аспектом фильмов кинотрилогии «Норико» Я. Одзу. (Павел Ивершин, Светлана Радкевич, Анастасия Кандратова и Михаил Цупель).

6. 20% респондентов утверждали, что актерская игра это всего лишь одна из составляющих фильмов, не оказывающая особого воздействия на зрителя. (Денис Степанов)

7. Сплоченность семьи, ядро которой был жесткий, авторитетный отец и добрая покорная мать, разьединенность их в общей деятельности, а так же отчужденная роль семьи от общества, выразили 60 % респондентов, посмотрев кинотрилогию «Норико» Я. Одзу. (Михаил Цупель, Павел Ивершин и Светлана Радкевич)

8. С противоположным мнением в одной детали были 40 % респондентов, они не увидели жесткого и авторитетного отца, посмотрев кинотрилогию «Норико», аргументируя это бесстрашием, непослушанием и явным протестом детей к своему отцу, в особенности в фильмах «Раннее лето» (1951) и «Токийская повесть» (1953). (Денис Степанов и Анастасия Кандратова)

9. 20 % сфокусировало свое внимание на эпизоде, в котором Сюкиси Хираяма подарил Норико часы в фильме «Токийская повесть» (1953), что

является своеобразным признанием этого индексного знака главным основополагающим в фильме. (Анастасия Кандратова).

10. 20 % респондентов акцентировали свое внимание на неподвижной камере и особенности построения кадра в совокупности с нижним ракурсом съемки в кинотрилогии «Норико» Я. Одзу (Денис Степанов).

11. 40 % респондентов обратили свое внимание на игру актеров (Светлана Радкевич и Павел Ивершин).

12. 20 % респондентов сфокусировали свое внимание на трех значимых эпизодах раскрывающих идею фильмов кинотрилогии «Норико» Я. Одзу. В результате которых зритель понимает, что произошедшее это результат времени и человеку оно неподвластно. Такое акцентирование респондентов говорит о том, что можно достигнуть успеха в понимании кинотрилогии «Норико» Я. Одзу при внимательном просмотре всех трех фильмов (Михаил Цупель).

На основе проанализированных данных следует сделать вывод, что трансцендентальный стиль в кино выполняет свою функцию если ты чувствителен к нему, независимо оттого обладаешь ли ты знанием о трансцендентном или нет. Однако, как оказалось это была задача не из легких. Современная молодежь с трудом ощущает трансцендентное в фильмах Я. Одзу. Для аудитории поколения Z в содержании кинотрилогии «Норико» проглядываются смыслы более обыденные, приземлённые, о нашей реальности, нежели о метафизическом мире воздействующем на мир реальный. К тому же юный зритель может понять и осмыслить больше, если будет обладать глубокими знаниями в той специфике, которую затрагивают фильмы. Обычного просмотра оказалось недостаточно. Вследствие этого необходимо проделать определенную работу: углубиться в кинопроизведение, провести более кропотливый анализ, посмотреть фильм несколько раз, понять специфику творчества режиссера, при помощи которой для понимания и осознания вашего разума и души откроются новые просторы и возможности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агеева, И. Д. Занимательные материалы по музыке, театру, кино : методическое пособие / И. Д. Агеева. – Москва : Сфера, 2006. – 236 с.
2. Веснин, А. А. Мотив "бегущего человека" в авторском кинематографе второй половины XX века : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Веснин Александр Анатольевич. – Кострома, 2004. – 198 с.
3. Воркина, К. С. Японская семья как феномен культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Воркина Ксения Сергеевна. – Москва, 2019. – 168 с.
4. Генс, И. Ю. Бросившие вызов. Японские кинорежиссеры 60–70-х годов : книга / И. Ю. Генс. – Москва : Искусство, 1998. – 271 с.
5. Гусак, В. А. Кинематограф Робера Брессона: творческий метод и стиль : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Гусак Василий Андреевич. – Санкт-Петербург, 2009. – 199 с.
6. Делез, Ж. Кино : Кино-1 Образ-движение ; Кино-2 Образ-время : книга / Ж. Делез ; пер. с фр. Б. Скуратов. – Москва : Ad Marginem, 2004. – 314 с.
7. Демидов, Ф. Д. Трансцендентализм Канта: Эволюция идеи в западноевропейской философии XIX – XX вв : учебное пособие / Ф. Д. Демидов. – Москва : Изд-во РАГС, 2007. – 390 с.
8. Джармуш, Д. Джим Джармуш : интервью : книга / Д. Джармуш ; пер. с англ. Е. Бурмистровой, А. Ефимова. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 288 с.
9. Долин, А. Такеси Китано. Детские годы : книга / А. Долин. – Москва : Новое лит. обозрение (НЛО), 2006. – 280 с.
10. Ричи, Д. Одзу : книга / Д. Ричи ; пер. с англ. М. Л. Теракопян. – Москва : Новое лит. обозрение (НЛО), 2014. – 264 с.

11. Дубовик, Л. С. Своеобразие японского кино // СПбГИКиТ : сб. науч. тр. / Санкт – Петербург. гос. ун-т. – Санкт – Петербург, 2019. – С. 127–138.
12. Дунаевский, А. Л. Каннский кинофестиваль: 1939-2010 : книга / А. Л. Дунаевский. – Санкт-Петербург : Амфора, 2010. – 687 с.
13. Дьяков, А. В. Жиль Делёз. Философия различия : монография / А. В. Дьяков. – Москва : Белый город, 2013. – 503 с.
14. Задворная, Е. С. Репрезентация национальной идентичности в межкультурном взаимодействии стран Северо–Восточной Азии : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Задворная Елена Сергеевна. – Владивосток, 2018. – 217 с.
15. Зубавина И. Б. История зарубежного кино : программа // Национальная академия искусств Украины (НАИ Украины) / статья в журнале – научная статья. – 2014. С. 84–119.
16. Зырянов, С. Г. Концептуальный фильм как форма философствования / Социум и власть. – 2019. – № 3. – С. 97 – 102.
17. Казинс, М. Человек смотрящий : книга / М. Казинс. – Санкт-Петербург : Азбука, 2018. – 480 с.
18. Катасонова Е. Япония на российских экранах : японская экзотика или японская самобытность? // Российская академия наук. – Москва, 2006. – № 9. – С. 61 – 67.
19. Кауфман, Н. О. Японское кино : книга / Н. О. Кауфман. – Москва : Теакинопечать, 1929. – 915 с
20. Комаров С. В. История зарубежного кино : Учеб. пособие. - 2-е изд., доп. и расшир. – Москва : Искусство, 1965. Т. 1: Немое кино / С. В. Комаров. – 1965. – 165 – 180 с.
21. Кутырев, В. А. Время Mortido : монография / В. А. Кутырев. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2012. – 334 с.

22. Мунипов, А. Ю. Тема Смерти в японской массовой культуре : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Мунипов Алексей Юрьевич. – Москва, 2002. – 192 с.
23. Мусский, И. А. 100 великих режиссеров : книга / И. А. Мусский. - Москва : Вече, 2006. – 480 с.
24. Мэтт, Т. Как снять кино за 39 шагов : книга / М. Трифт ; перевод с английского Марии Туриловой. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 144 с.
25. Нестерова, В. Н. Методологические аспекты трансцендентального рассмотрения истины и заблуждения : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Нестерова Вероника Николаевна. – Краснодар, 2006. - 150 с.
26. Паксютов, Г. Д. О японской киноиндустрии языком цифр / Г.Д. Паксютов // Японские исследования. – 2017. № 2. – С. 46- 58.
27. Перельштейн, Р. Видимый и невидимый мир в киноискусстве : книга / Р. Перельштейн. – Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 208 с.
28. Платонова, Э. Е. Культурология : учебное пособие / Э. Е. Платонова. – Москва : Академ. Проект, 2003. – 738 с.
29. Плахов, А. С. Аки Каурисмяки. Последний романтик : книга / А. Плахов, Е. Плахова. – Москва : Новое лит. обозрение (НЛО), 2006. – 296 с.
30. Разлогов, К. Э. Планета Кино: история искусства мирового экрана : книга / К. Э. Разлогов. – Москва : Эксмо, 2015. – 408 с.
31. Романенко, А. С. – Поздние тексты Мартина Хайдеггера : структурно-семиотическое исследование / А. С. Романенко // Парадигма : философско-культурологический альманах. – 2019. № 31. – С. 86 – 95 с.
32. Садохин, А. П. История мировой культуры : книга / А. П. Садохин. – Москва : Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 976 с.
33. Люмет, С. Как делается кино : книга / С. Люмет ; пер с англ. Д. Морозова, К. Донской. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 256 с.

34. Хасэгава, С. Пленники войны : (традиции и история отношений к военнопленным в Японии) : книга / С. Хасэгава ; пер. с яп. К. Маранджян. – Москва : ИДЭЛ, 2006. – 511 с.
35. Степанова, О. А. Японская семья и массовая культура современной Японии : книга / О. А. Степанова. – Москва : Прометей, 2007. – 127 с.
36. Степанов, О. А. Японская семья в контексте трансформации массовой культуры Японии в начале XXI века : дис. ... канд. культурологи : 24.00.01 / Степанова Ольга Александровна. – Москва, 2008. - 156 с.
37. Суркова, Н. А. Гносеологическая и экзистенциальная функция понятия «трансцендентальный субъект» : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Суркова Наталья Алексеевна. – Уфа, 2003. – 305 с.
38. Тадао, С. Кино Японии : книга / С. Тадао. – Москва : Радуга, 1988 – 224 с.
39. Топорцев, С. А. Киноискусство Азии и Африки : книга / С. А. Топорцев. – Москва : Наука, 1984. – 246 с.
40. Утилов, В. А. История зарубежного кино (1945-2000) : учебное пособие / В. А. Утилов, Е. С. Громов и др ; – Москва : Прогресс–Традиция, 2005. – 566 с.
41. Федорова А. А. Формирование школы монтажной выразительности в японском документальном кино 1930–х – 1950–х годов : творчество Камэи Фумио : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Федорова Анастасия Александровна. – Москва, 2017. – 192 с.
42. Филиппов, С. А. Киноязык и история : краткая история кинематографа и киноискусства : книга / С. А. Филиппов. – Москва : Клуб "Альма Анима", 2006. – 208 с.
43. Фунтикова, С. А. Трансформация монтажа как выразительного средства в кинематографе : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Фунтикова Светлана Александровна. – Москва, 2011. – 150 с.

44. Чанцев, А. Когда рыбы встречаются птиц. Книги, люди, кино : книга / А. Чанцев. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2015. – 696 с;
45. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер : книга / П. Шредер. – 1972. 230 с.
46. Ютака, Я. Как живут японцы : книга / Я. Ютака ; пер. с англ. В. Степановой. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2020. – 224 с.
47. Юткевич, С. И. Кино: Энциклопедический словарь : книга / С. И. Юткевич. – Москва : Советская энциклопедия, 1986. – 304 с.
48. Anderson, Joseph L, and Richie D. The Japanese Film: Art and Industry. Expanded edition. Princeton: Princeton University Press / Anderson, L. Joseph, D. Richie – 1982. – 507 p.
49. Beard, M. Realism in Romantic Japan / M. Beard – New York: Macmillan, 1930. – 426 p.
50. Bordwell, D. Odzu and the Poetics of Cinema / D. Bordwell – University of Michigan Library, 2004. – 406 p.
51. Burch, N. 'Approaching Japanese Film.' In Stephen Heath and Patricia Mellencamp / N. Burch – 1979. – 385 p.
52. Chevallier, J. 'Voyage a Tokyo.' La Saison cinematographique / J. Chevalier – 1979. – 335 p.
53. Ernst, E. The Kabuki Theatre. Honolulu: University Press of Hawaii / E. Ernst – 1974. – 296 p.
54. Fujitake, A. 'The Formation and Development of Mass Culture.' The Developing Economies / A. Fujitake – V.5. – no. 4. – PP. 67– 82.
55. Geist, K. B. 'Yasujiro Ozu: Notes on a Retrospective.' Film Quarterly / K. B. Geist – V.37. – no. 1. – PP. 2-9.
56. Philippe, J. 'Ozu Yasujiro.' Dossiers du cinema: Cineastes I. Paris: Castermann / J. Philippe – 1971. – 268 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Результаты количественного исследования

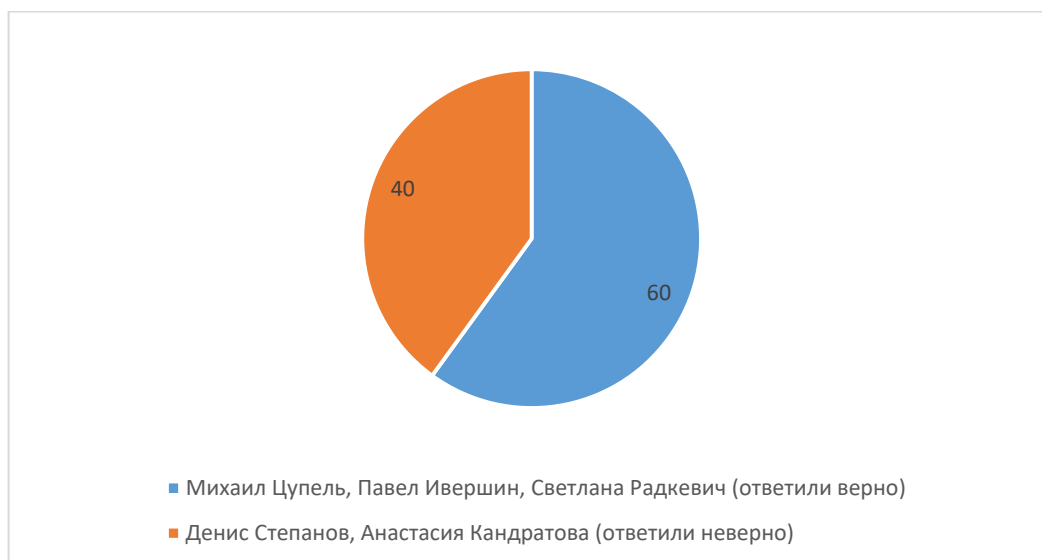


Рисунок А. 1 – Диаграмма ответов на вопрос «Есть ли у вас представление о японской традиционной семье конца 19 начала второй половины 20 века? Или какое представление о японской семье у вас сложилось после просмотра кинотрилогии «Норико»?»



Рисунок А. 2 Какую главную задачу ставит режиссер Я. Одзу в кинотрилогии «Норико»?»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А. 3 - Считаете ли вы актерскую игру важным аспектом фильмов Я. Одзу?



Рисунок А. 4 - Какие основополагающие знаки вы выделили в фильмах «Поздняя весна», «Раннее лето» и «Токийская повесть»? Почему именно они?

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н. П. Копцева

« _____ » _____ 20 ____ г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА ЯСУДЗИРО ОДЗУ В
ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1947 – 1962 ГГ.

Научный руководитель



канд. филос. наук, доцент Н.Н. Середкина

Выпускник

Н.А. Торгашин

Красноярск 2020