

БЭНСИ: ГОВОРЯЩИЕ ЗВЕЗДЫ НЕМОГО КИНО

Статья посвящена анализу феномена бэнси – комментатора – в раннем японском кинематографе. Особое внимание уделено специфике японского кинопоказа в эпоху немого кино.

Ключевые слова: кинематограф, бэнси, кацубен, сэцумэй, Япония, немое кино.

Зададимся наивным вопросом – что было необходимо для киносеанса в начале XX в.? Казалось бы, ответ очевиден: помещение, киноаппарат, экран, киноплёнка, киномеханик, зрители. Тапер, добавит европеец или американец; бэнси (кацубен, пхенса) скажет японец, кореец, тайванец. Ю.Г. Цивьян в своей замечательной работе¹, посвященной практикам показа раннего кино, показал, насколько отличается культура просмотра кинофильма в начале XX в. от сегодняшней. Тот культурный продукт, который мы называем одним и тем же словом «фильм», при всей внешней схожести в начале XX и в XXI в. имеет разную структуру, иной тип связи между его составляющими частями. В европейской и американской практиках показа важная роль отводилась таперу, обеспечивавшему «живой звук», становившийся во время восприятия фильма неотъемлемой частью кинотекста. В Японии и странах, подвергшихся японской культурной колонизации, частью кинотекста стало повествование бэнси, комментировавшего действие, происходившее на экране². Эта особенность японского кино (а вслед за ним и корейского, тайваньского) – практика демонстрации фильма в сопровождении чтеца-комментатора (бэнси) – сохранялась вплоть до наступления эры звукового кино, т. е. примерно до 1932 г.³

К сожалению, среди отечественных исследователей кинематографа феномен бэнси не стал предметом самостоятельного анализа. Настоящая статья является попыткой восполнить этот пробел.

Сегодня в Японии проживает около десяти профессиональных бэнси, в эру немого кинематографа их были тысячи. Существовало несколько причин популярности и долговечности профессии бэнси.

В отличие от других стран показ первых кинофильмов в Японии не был «театром для бедных», а скорее представлением, рассчитанным на средний класс, на тех, кто интересовался Западом. Но с момента «открытия» Японией Запада прошло всего лишь менее полувека. Иностранные фильмы принесли визуализацию новых вещей и событий, о которых у японцев не было никакого представления. Реалии европейской жизни были неизвестны большинству японцев, поэтому зачастую самые обычные явления требовали пояснения. Эту функцию и брал на себя бэнси.

Кроме того, первые киносеансы состояли из коротких, по несколько минут, не связанных между собой сюжетов – кормление ребенка, поливание газона. Комментатор, объясняя эти сюжеты, делал сеанс длиннее и связывал сюжеты в единое представление. Прокатчики были очень заинтересованы в удлинении сеанса, поскольку цены на билеты были весьма высоки, а количество кинофильмов, которые можно было показать, – мало⁴.

Дж. Андерсон и Д. Ричи апеллируют к особому складу ума японцев. Исследователи считают, что японцам необходимо понимать, как устроены технические приспособления, используемые в театральной постановке или на кинематографическом сеансе. Поэтому на первых порах объяснялись и технические аспекты демонстрации фильма⁵.

Еще одной из возможных причин, почему японские зрители с готовностью приняли бэнси, было то, что рассказчики вписывались в традиционную практику театральных и других зрелищ, сочетавших как визуальные, так и аудиоряды. На протяжении всей истории различные формы японского искусства основывались на комбинации визуальности (свитки, картины, танец, сценическое действие) и звучащего нарратива. Повествование, представленное рассказчиком или комментатором, зачастую было физически отделено от визуального элемента (действий актеров, кукол и т. д.). Гармоничное объединение этих разрозненных частей в единое целое доставляло зрителям особое эстетическое удовольствие. Одним из самых старых типов смешанного представления-объяснения является этоки (проповедь с использованием картин). Во время этоки обычно монах (монахиня) проповедовали или

рассказывали историческое предание, показывая соответствующие картины или мандалы, визуально дополнявшие информацию, воспринятую на слух. Одни импровизировали во время такой проповеди, другие заучивали текст на память либо читали его по книге. Иногда действие сопровождалось музыкальным сопровождением. В результате у зрителя возникал редкий аудиовизуальный опыт⁶. В театральных представлениях кабуки, но, бунраку, дзёрури присутствовала фигура певца/сказителя, берущего на себя функции повествования. В японском традиционном марионеточном театре бунраку всегда присутствует рассказчик, который не только озвучивает диалоги, но и «рассказывает пьесу». В классических театрах но и кабуки смешаны драматические формы (игра актеров на сцене) и рассказ истории рассказчиком. Сохранявшие популярность в конце Токугава – начале Мэйдзи представления волшебных фонарей (гэнто), завезенные голландцами в Японию еще в конце XVIII в., также предполагали участие рассказчика⁷. Таким образом, устное повествование, сопровождающее визуальное искусство, не возникло с появлением кинофильма, а было частью давней традиции. Йосида, полемизируя с западными исследователями, утверждает, фигура бэнси появилась не «потому что японцам нравится объяснять вещи», а потому, что подобное объяснение было частью устоявшейся культурной практики⁸.

Повествовательное искусство бэнси получило название «эйга сэцумэй». Установить, кто был родоначальником сэцумэй, сегодня невозможно, но сохранились имена первых популярных бэнси – Комада Коё, Такахаси Сэнкити, Уэда Хотэйкэн, Накагава Кэйдзи. В начале 1900-х практиковалось выступление бэнси перед началом основного кинопоказа (маэсэцу), это могли быть демонстрация чуда «движущихся картинок» или пояснения, облегчавшие понимание того, что будет происходить на экране. Так как маэсэцу не требовало затемнения кинотеатра, то выступление бэнси было рассчитано не только на аудио-, но и на визуальное восприятие. Будучи медиатором между зрителем и образом на экране, бэнси тщательно продумывал свои позы и костюм. Часто его костюм соответствовал тематике фильма и варьировался «от облачения ковбоя до стилизованной военной формы эпохи Эдо», а его местонахождение выделялось специальной платформой⁹. Объяснение того, что будет показано на экране, было основной работой бэнси в ранний период. Очень важный момент – переход от маэсэцу к повествованию во время демонстрации самого фильма – накасэцу. Здесь на первый план выдвигались ораторские способности бэнси.

Однако к 1908 г. становятся очевидными те изменения, которые произошли как в практиках показа кино, так и в самих кинофильмах. Зрители, уже привыкшие к новому чуду техники, стали терять интерес к простому созерцанию запечатленной на пленке реальности, пусть даже с комментариями просвещенного человека. Кинопроизводители отреагировали на это созданием более сложных и длинных кинотекстов, бэнси – изменением практик сэцумэй. В этот период бэнси развивают свои собственные индивидуальные способы представления, иногда используя приемы традиционных «акустических» искусств: нагаута, гитаю, нанивабуси. Интонация, красноречие, ритм, темп – все, что составляет эстетику речи, ясность, точность, беглость, поэтический или юмористический выбор слов (а иногда даже мелодичное пение) определяли мастерство исполнителей.

Теперь бэнси не только комментировали экранное действие, поясняли непонятные японцам обычаи зарубежных стран, но и сочиняли диалоги, даже порой критиковали демонстрировавшийся фильм. Когда длинные сюжеты стали нормой, бэнси объяснял ход сюжетных линий. Они могли сопровождать повествование традиционной японской музыкой. Наличие одного, а иногда и нескольких повествователей, «внешних» по отношению к самому фильму, является специфически японской формой ассимиляции западного продукта, коим являлся фильм.

Дим, рассматривая эволюцию искусства бэнси, называет это время «экспериментальным периодом» (1908–1914), выделяя еще «зрелый период» (1917–1925) и «золотой век» (1926–1931)¹⁰. Кинопрокатчики, первоначально нанимавшие рассказчиков для объяснения иностранной экзотики, вскоре поняли, что популярность фильма может быть напрямую связана с фигурой бэнси. Некоторых зрителей искусство сэцумэй привлекало в кино не меньше, чем показ новой киноленты. Одни бэнси славились интеллектуальным юмором, другие почти непристойными комментариями, третьи – поэтической красотой речи, четвертые – тембром голоса. Известно, что многие из них делали ссылки на классические литературные источники, а некоторые давали лирическое описание эмоций персонажа или живописной природной сцены в форме хайку¹¹. Как отмечает Дим, для определенной части японских зрителей вопрос формулировался не «какой фильм пойдем смотреть?», а «какого бэнси пойдем слушать?»; т. е. выбор кинотеатра зависел не от ленты, там демонстрируемой, а от того, кого там можно было услышать. Если зрителям не нравился бэнси, выступающий в кинотеатре, где начал идти новый фильм, то они ждали, пока фильм переместится в другой кинотеатр, где работал их любимый бэнси¹².

В начале существования кинематографа в Японии и соответственно бэнси их социальный статус был невысок, но на втором этапе бэнси превращаются в «звезд». Их фотографии печатают на афишах, фамилии упоминаются в анонсах. Параллельно и государство, и киноиндустрия пытаются институционализировать бэнси, четко обозначить их функции, в первую очередь «образовательную» и «нарративную». Комментарии известного бэнси М. Токугава к фильму «Цивилизация» (реж. Р. Баркер и Т. Инс) побудили токийский полицейский департамент ввести систему лицензирования бэнси¹³.

Итак, бэнси рассказывали сюжеты, объясняли неизвестные обычаи и реалии, делали морализаторские обобщения, используя при этом всепоглощающую риторику. Нужно отметить, что это время, когда живо устное слово. Даже теперь, когда выступление рассказчика стало предметом более или менее научной реконструкции, избыточность объяснений, повтор объяснений, голос за кадром продолжают оставаться в японском коммерческом кино¹⁴. Это то, что необходимо для аудитории, и то, чего она желает. Искусство бэнси может быть определено как искусство повествования. С развитием кино развивалось и искусство бэнси. Они использовали традиционные приемы красноречия, риторику, характерную для философии. Потребность в простых объяснениях превратилась в художественную форму, фильмы стали зависеть от таланта повествования и импровизации бэнси.

Бэнси стал едва ли не более важной фигурой, чем актер или режиссер, и вполне обычным для них была более высокая заработная плата. Часто имена бэнси первыми указывались на афишах фильма. Примечательно, что обложка первого номера киножурнала «Кацудосясинкай» была украшена изображением бэнси, а не известных актеров или режиссеров. Заметим, что часто именно фигура знаменитого бэнси привлекала зрителей на сеанс, обеспечивая хорошую кассу.

Как можно оценить роль бэнси? С европейской точки зрения можно говорить о том, что фигура бэнси замедляла развитие кинематографического процесса в Японии. На западе кино эволюционировало в самодостаточное повествование (нарратив), здесь выстраивается повествование из последовательной цепи эпизодов, в конце концов складывающихся в законченную историю, рождающих у зрителя определенные чувства. В Японии восприятие нарратива было иным. Именно комментарий бэнси, а не содержащиеся в тексте фильма приемы описания рождали у аудитории определенные чувства. Бэнси не просто объяснял то,

что происходило на экране, он следил за эмоциональным настроением аудитории и «усиливал, интерпретировал, соединял несоединимое, а в ряде случаев выступал в качестве медиатора»¹⁵. Зрители от одного и того же фильма могли получить совершенно разный опыт в зависимости от того, какой бэнси выступал на сеансе¹⁶. Он мог предложить свои интерпретации фильма, создавая собственную версию событий, иногда не совпадавшую с замыслом авторов. Классическим примером является ситуация с демонстрацией французского фильма «Конец царствования Людовик XVI. Революция во Франции» (1907). В стране, где правил божественный потомок богини Амата́расу, показ фильма, воспевающего народный бунт и свержение короля, был недопустим. Власти дошли до этой незатейливой мысли через день после начала демонстрации фильма. Показ фильма был запрещен, так как это несло угрозу общественному спокойствию. Однако прокатчики недолго горевали, они выпустили «новую» картину – «Пещера короля: забавный случай в Северной Америке». Стараниями бэнси Людовик XVI превратился в короля шайки разбойников, а толпа, штурмующая Бастилию, – в группы лояльных граждан, совместно с полицией штурмующих бандинское логово. Действие было перенесено в Роки Маунтин¹⁷.

Порой по распоряжению бэнси киномеханики могли замедлить скорость проецирования, чтобы было больше времени для рассказа. Манера повествования менялась в зависимости от того, был ли фильм японским или иностранным, трагедией или картиной другого жанра.

А. Джероу обращает внимание на возникновение практики публикации в киножурналах записи текстов комментариев известных бэнси, что помогало стандартизации текста фильма. С его точки зрения новеллизация предполагала, что кинематографический текст не самодостаточен и зависит от внешнего дискурса. Следовательно, снятую киноленту можно рассматривать как полуготовый продукт, окончательно наделяемый смыслами и значениями в момент демонстрации, сопровождаемой рассказом бэнси, либо во время новеллизации¹⁸.

Авторитет самых известных бэнси был настолько силен, что кинокомпании консультировались у них о возможных вариантах развития сюжета еще на стадии съемок фильма, а некоторые режиссеры даже признавались, что использовали в фильмах стиль разговора их любимых бэнси. В ранний период визуальный ряд японского фильма зачастую конструировался как своего рода иллюстрации для демонстрации умений бэнси.

Природа искусства бэнси стала объектом дискуссий в 1979 г., когда Н. Бурх¹⁹ предложил отказаться от концепции, рассматривающей бэнси как человека, «объясняющего действие», и вместо этого предложил рассматривать их деятельность как вмешательство, которое дистанцировало, а иногда и противоречило логике создателей фильма. Бурх предположил, что с бэнси сила изображения была ослаблена речью и почти уравнена по статусу с нарративом²⁰.

После Первой мировой войны кино в Японии начинает рассматриваться как самостоятельная художественная форма, одновременно просматривается тенденция создания более оригинального и независимого японского кино. Многие режиссеры теперь видят в бэнси пережиток прошлого, но, как ни странно, число бэнси растет. В 1920 г. в Токио и окрестностях было 840 бэнси – 750 мужчин и 90 женщин. К 1927 г. на всей территории Японской империи 6818 человек имели профессию бэнси²¹.

Сложилась и жанровая специализация бэнси. До Первой мировой войны бэнси были главным образом вовлечены в работу с четырьмя типами фильмов:

- 1) иностранные фильмы, сопровождаемые бэнси, роль которого заключалась не столько в объяснении, сколько в приспособлении и «национализации иностранного продукта такими способами, которые скрывают его иностранное происхождение ...», т. е. такая форма культурного вмешательства, которая продолжила вековую практику преобразования чужого в свое²²;
- 2) «дзидайгэки» – фильмы, построенные на материале истории и фольклора (центр производства в Киото);
- 3) «гэндайгэки» – фильмы о современности (центр производства в Токио);
- 4) «цепочечная драма»²³.

В 1920-х большинство бэнси специализировалось на комментировании одного из трех сохранившихся к этому времени жанров. Так, старший брат Акиры Кurosавы, Хэйго, был бэнси, специализировавшимся на иностранных фильмах²⁴.

Золотой век бэнси стал клониться к закату к концу 1920-х гг., когда массовое производство звуковых фильмов обрело реальные очертания. Пока иностранные фильмы, ввозимые в страну, были частично звуковыми, особого беспокойства можно было не испытывать – бэнси продолжали оставаться незаменимыми. Однако появление полностью звуковых картин создало реальную опасность. Первая реакция на звук – выключение его во время сеанса, как произошло в 1931 г. на премьере фильма Й. Штенберга «Голубой

ангел». Вскоре стало понятно, что подобными мерами решить проблему невозможно – зритель хотел звукового кино. В том же году фильм того же Й. Штенберга «Марокко» стал первым иностранным фильмом, снабженным субтитрами на японском языке. Интересно, что дублирование никогда не станет популярным в Японии, титры до сегодняшнего дня остаются основным способом перевода иностранных фильмов²⁵. Успех «Голубого ангела» и «Марокко» подтолкнул японских кинопроизводителей к созданию звуковых фильмов. Первые звуковые японские фильмы появляются в конце 1920-х гг. Правда, еще в 1905 г. японская компания Пате начала эксперименты со звуковой синхронизацией, но опыты пришлось прекратить из-за несовершенного оборудования и давления бэнси. Применение звука в японском кинематографе станет нормой только в начале 1930-х гг. Были и другие причины, задержавшие развитие звука в японском кино: дороговизна производства звуковых фильмов и оборудования кинотеатров, разобщенность действий главных японских кинокомпаний и, как следствие, отсутствие единого стандарта. Существовала и проблема лингвистического характера. Звук принес в кино проблему диалектов. Во многих ранних звуковых фильмах можно услышать различные диалекты и речевые образцы, характерные для японского языка. Такая полифония вполне уместно смотрится в фильмах жанра гэндайгэки, но это было абсолютно недопустимо в фильмах дзидайгэки, так как они требовали стандарта в диалогах и речах исторических персонажей. В каком-то смысле переход к звуку в кино стимулировал производство фильмов жанра дзидайгэки.

Бэнси пытались противостоять показу звуковых фильмов, только в 1932 г. зафиксировано 203 забастовки, но тщетно²⁶. Звук завоевывает свои позиции, а бэнси теряют работу. Часть из них приспособилась, оставшись в мире кино, став актерами, сценаристами, продюсерами. Другие, как брат Акиры Куросавы, совершили самоубийство. Так или иначе, в 1940 г. в Японии работали еще 1295 бэнси²⁷.

Несмотря на то, что число звуковых фильмов, созданных в Японии, неуклонно увеличивалось, и в 1935 г. звуковое кино стало доминирующей формой внутреннего производства, немые фильмы продолжали сниматься и цениться, и в 1937 г. пятая часть всех новых японских фильмов были немymi.

Хотя эпоха бэнси ушла в прошлое, нельзя сказать, что они исчезли совсем. Даже сейчас можно попасть на демонстрацию фильма в сопровождении бэнси, правда, это, как правило, специальные показы, показы в библиотеках, культурных центрах. Наиболее из-

вестным бэнси сегодня является Савато Мидори, ученица Мацуда Сюсуй. В 1991 г. фильм Гриффита «Рождение нации» был показан по японскому телевидению именно в ее сопровождении. Она часто выступает не только в Японии, но и за границей, на различных фестивалях, где демонстрируются немые японские фильмы.

Примечания

- ¹ Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991.
- ² В раннем европейском и американском кинематографах также была фигура комментатора, но она просуществовала до начала 1910-х гг.
- ³ Показ фильмов в сопровождении бэнси прижился на Тайване. Первоначально роль бэнси играли японцы, но вскоре среди тайваньцев появились свои звезды, такие как Ван Юньфэн. К 1930 г. на острове работали 41 японский бэнси и 19 местных, к 1932 г. – соответственно 56 и 46: *Торопцев С.* Кинематография Тайваня. М.: Эдиториал УРСС, 1998. С. 13; *Zhang Yingjin.* Chinese national cinema. N. Y.: Routledge, 2004. P. 117. О развитии этой практики в Корее см.: *Maliangkay R.H.* Classifying Performances: The Art of Korean Film Narrators // Image and Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative. 2005. Issue 10 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/roaldhmaliangkay.htm> (дата обращения: 15.09.2015).
- ⁴ *Anderson J.L.* Spoken silents in the Japanese cinema, essay on the necessity of katsu-ben // Journal of Film and Video. 1988. Vol. 40. № 1. P. 18.
- ⁵ Ibid. P. 17.
- ⁶ *Dym J.A.* Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan // Monumenta Nipponica. 2000. Vol. 55. № 4. P. 517–518.
- ⁷ *Anderson J.L.* Op. cit. P. 15; *Dym J.A.* Benshi and the Introduction... P. 518.
- ⁸ Цит. по: *Dym J.A.* Benshi and the Introduction... P. 518.
- ⁹ *Ehrlich L.C.* Talking about Pictures: The Art of the Benshi // Cinemaya: The Asian Film Quarterly. 1995. Vol. 27. P. 34.
- ¹⁰ *Dym J.A.* Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Narrative Art of Setsume: A History of Japanese Silent Film Narration. Lewiston: Edwin Mellen Press Ltd., 2003.
- ¹¹ *Ehrlich L.C.* Op. cit. P. 34.
- ¹² *Dym J.A.* Benshi and the Introduction... P. 528.
- ¹³ *Hideaki Fujiki.* Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema // Cinema Journal. 2006. № 2. P. 68–69.
- ¹⁴ *Richie D.* A Hundred Years of Japanese Film. Tokyo; N. Y., L.: Kodansha International, 2005. P. 20.
- ¹⁵ Ibid.

- ¹⁶ *Gerow A.* The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture // *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 7.
- ¹⁷ *Richie D.* Op. cit. P. 21–22.
- ¹⁸ *Gerow A.* Op. cit. P. 7–8.
- ¹⁹ *Burch N.* To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. Berkeley: The University of California Press, 1979. P. 75–80.
- ²⁰ *Kirihara D.* Patterns of time: Mizoguchi and the 1930s. Madison: University of Wisconsin Press, 1992. P. 60.
- ²¹ *Anderson J.L.* Op. cit. P. 20, 28.
- ²² С начала 1920-х гг. доля иностранных фильмов на японском рынке начала уменьшаться, к 1925 г. японские кинофильмы стали доминирующими на внутреннем рынке, и эта ситуация сохранялась до 1970 гг.: *Anderson J.L.* Op. cit. P. 29; *Ehrlich L.C.* Op. cit. P. 34.
- ²³ В 1910-х гг. появилась новая форма «смешанных медиа» (Дж. Андерсон) – рэнсагэки, или «цепочечная драма» (chained drama), где драматическая игра была объединена с фильмом. После показа части фильма актеры на сцене проигрывали диалог. Часто такой показ сопровождался комментарием бэнси. Однако эта форма перестала существовать после 1917 г. (*Anderson J.L.* Op. cit. P. 18).
- ²⁴ *Goodwin J.* Akira Kurosawa and intertextual cinema. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994. P. 34.
- ²⁵ Вероятно, тот факт, что раньше титры в фильмах не использовались, является прямым результатом влияния бэнси.
- ²⁶ *Anderson J.L.* Op. cit. P. 30.
- ²⁷ *Ibid.* P. 26.