



Кинодекорационные аспекты художественного замысла в неосуществленном фильме режиссера Акиры Куросавы

П.В. Илышев¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0003-1519-9091

p.ilyshev@list.ru

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется вопрос о зависимости режиссерского замысла от выбранной кинодекорационной эстетики. В качестве примера рассматривается оригинальный сценарий фильма «Маска черной смерти» японского режиссера Акиры Куросавы, который остался неосуществленной постановкой. Исследуется ряд кинодекорационных аспектов, которые повлияли на важнейшие элементы сюжетной линии, в частности, решение перенести ее действие в Россию. Обозначаются принципы изобразительного моделирования кинопространства, свойственные киносъёмочным методам А. Куросавы. Изучается роль натуральных и павильонных декораций, а также их цветового решения в его фильмах, которую он считал ключевой для разработки художественной стилистики и итогового успеха картины. Выявлены параллели в изобразительных сценарных образах с приемами, использованными в российской киноклассике. Сформулирован ряд актуальных художественно-постановочных задач применительно к современному кинопроцессу.

ключевые слова

режиссерский замысел, режиссерский сценарий, изобразительное моделирование кинопространства, кинодекорационные приемы, художественно-постановочная задача, натурные и павильонные декорации, изобразительный образ, визуальное решение

для цитирования

Илышев П.В. Кинодекорационные аспекты художественного замысла в неосуществленном фильме режиссера Акиры Куросавы // *Вестник ВГИК*. 2026. Т. 18, № 2. С. 30–42. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-2-30-42>

¹ Павел Витальевич Илышев

доцент художественного факультета ВГИКа. AuthorID: 1168123

© П.В. Илышев, 2026

The Set Design Aspects of the Artistic Conception in A. Kurosawa's Unrealized Film

Pavel V. Ilyshev¹

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-0003-1519-9091

p.ilyshev@list.ru

ABSTRACT

The article is devoted to a recent (2025) discovery of A. Kurosawa's unrealized original script "The Mask of the Black Death". The paper considers the connection between the chosen aesthetics of set design and the director's artistic conception. Several aspects of set design influenced the key features of the plot, the author's decision to move the location to Russia in particular. The study outlines the principles of visual modeling of cinematic space, characteristic of Akira Kurosawa's filming methods. The paper looks at the role of the studio and location sets and their color schemes that the director considered crucial for developing the artistic style and for the ultimate success of the film, and identifies some parallels between visual script imagery and techniques used in Russian film classics. A number of production design challenges relevant to the modern filmmaking process are set up.

keywords

director's concept, director's script, visual modeling of film space, production design techniques, artistic and production task, location and studio sets, visual image, visual style

for citation

Ilyshev P.V. The Set Design Aspects of the Artistic Conception in A. Kurosawa's Unrealized Film // *Vestnik VGIK*. 2026, vol. 18, no. 2, pp. 30–42. (In Russ.) <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-2-30-42>

¹ **Pavel V. Ilyshev**

associate professor, Fine Art Department, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK). AuthorID: 1168123

Творчество режиссера Акиры Куросавы продолжает привлекать широкое внимание специалистов и любителей кино благодаря особому художественному методу, опиравшемуся во многом на создание выразительной образности сюжета фильма с помощью кинодекорационных средств. Данные аспекты изучались автором настоящей статьи на протяжении длительного периода времени по отечественным, японским и иностранным (помимо Японии) источникам и подробно излагались в докладе на Конференции, посвященной столетию А. Куросавы (2010) [2].

Обнаруженные автором в 2025 году документальные материалы, написанные самим А. Куросавой, позволили выявить новую особенность его художественного метода, отражающую концептуальные подходы японского киноклассика к созданию изобразительного ряда фильма. Она заключается в том, что уже на этапе написания сценария А. Куросава детально разрабатывал кинодекорационные приемы воплощения своего режиссерского замысла.

В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) автором статьи был найден рукописный сценарий фильма «Маска черной смерти», который, по имеющейся информации, был написан во время съемок совместного советско-японского фильма «Дерсу Узала» и долгое время хранился в международном отделе Госкино, а затем передан в ЦГАЛИ (сейчас — РГАЛИ) [7].

На архивной папке хранения значится дата — 1977 год [7]. Небольшой фрагмент сценария (с датировкой — 1976 год) был опубликован на русском языке в 1990 году со вступительной статьей Ю.М. Соломина, который, по его собственным словам,

имел полную версию текста [6]. В электронном архиве А. Куросавы в Японии есть англоязычная версия этого сценария, датированная 1998 годом [1].

Внимательный анализ упомянутых документов свидетельствует о том, что изначальная идея японского режиссера состояла в том, чтобы перенести действие сюжета в Россию и саму картину снимать в СССР, на киностудии «Мосфильм».

Безусловно, текст сценария, который выглядит как литературный, — это еще не фильм. Анализировать его с кинематографической точки зрения весьма сложно. Однако с большой долей уверенности можно утверждать, что его писал сам Куросава. На одной из страниц присутствует его комментарий и личная иероглифическая подпись. Возможно, японский режиссер использовал какие-то внешние источники (в частности, перевод на японский язык романа Э.По «Маска красной смерти»), но больших заимствований не просматривается, поэтому найденный в РГАЛИ документ можно рассматривать как уникальный артефакт, передающий неповторимый образный стиль японского режиссера. Это последовательный — сначала медленно-подробный, затем с ускорением — рассказ о том, что увидит зритель на экране в новом фильме. Язык у Куросавы включает «фирменные», знакомые благодаря другим его фильмам, короткие емкие диалоги персонажей, необычные эпитеты и сравнения, имеет спиральную динамику развития сюжета, отражающую живописно-архитектурное «выстраивание» кинематографического пространства фильма, основанное на проработанном изобразительном решении. Наиболее значимой особенностью является выразительное

описание важнейших характеристик кинодекорационных объектов. Кurosава и ранее ставил и решал в своих фильмах яркие и сложные художественно-постановочные задачи. Данные аспекты подробно рассматривались автором статьи в вышеупомянутом докладе на Международной конференции, посвященной 100-летию японского режиссера, в котором был сформулирован термин «изобразительное моделирование кинопространства» [2]. Благодаря разнообразию художественных приемов и многоклеточной (словно доска для игры в японские шашки «го») системе художественных координат, задаваемых Куросавой в кинопроизведении, его фильмы оказывают сильное воздействие — не только благодаря режиссуре, сюжету, актерам, аспектам философии, психологии, но и именно своеобразному кинематографическому пространству, решенному с помощью изобразительных возможностей и средств [2, с. 32].

Как писал А. Куросава в своей автобиографии, он с детства выработал привычку познавать пространство через предметную среду. Такой подход опирался на психологическую установку, вызванную ярким детским впечатлением. В школьные годы, работая над подготовкой школьного сочинения на тему трех синтоистских реликвий — меча, зеркала и подвески (священных для любого японца), он откровенно написал, что не может выработать какое-либо отношение к указанным предметам, поскольку никогда их не видел и не соприкасался с каким-либо из них. По словам Куросавы, неожиданно для него самого учитель поставил ему за это сочинение высший балл и с тех пор данный метод стал для японского режиссера жиз-

ненным кредо [5, с. 133]. Показательно, что в сценарий «Маски...» он вводит персонаж по фамилии Коменский, который является очевидной отсылкой к философу и педагогу Яну Амосу Коменскому, автору широко известной теории эмпирического обучения «Мир чувственных вещей в картинках, или Изображение и наименование всех важнейших предметов в мире и действий в жизни» [3].

Очевидно, что упомянутый метод он использовал в кинопроизводстве, где каждый персонаж и сюжет своего фильма пытался раскрывать через предметную среду с особой визуальной атмосферой, создаваемой благодаря кинодекорационному пространству. Режиссер особенно тщательно подходил к проработке и созданию декораций в своих фильмах, был привержен им даже тогда, когда уже начался век компьютерных спецэффектов, сам рисовал эскизы и планировки, а иногда и создавал живописные картины. Во время съемок фильма «Ран» «император японского кино» подчеркивал, что «качество декораций определяет качество игры актеров; в исторически точных декорациях актеры двигаются естественно, не задумываясь над тем, куда идти» [2, с. 34].

Вышеуказанные выводы подтверждаются найденным в РГАЛИ сценарием А. Куросавы, сюжет которого имеет лишь внешнее сходство с рассказом Эдгара По «Маска красной смерти». В отличие от американского писателя, японский режиссер переносит действие из европейского Средневековья в Россию XIX в. и делает его объемным, развивая образы персонажей через интерьеры и натурные локации. Системообразующей основой такой кинодекорационной архитектуры является замок-крепость, где пытается

укрыться от свирепствующей в стране эпидемии чумы один из богатейших российских князей (Николай Дубровский), который собирает в нем всю знакомую элиту и устраивает долгие роскошные приемы с музыкой и танцами.

Следует особо выделить удивительную, поражающую своего рода маскарадной пестротой галерею персонажей задуманного фильма. Можно без преувеличения заявить, что она заслуживает отдельного скрупулезного исследования и вызывает неподдельный интерес с точки зрения творческого подхода А. Куросавы к сценарному кастингу своих героев. Предварительное изучение позволяет определить несколько источниковых баз японского режиссера, наглядно демонстрирующих глубину проработки содержательного материала будущей картины.

Часть имен и фамилий взяты, по всей видимости, из досье по истории освоения Дальнего Востока, которое А. Куросава детально прорабатывал при подготовке и в ходе съемочного процесса совместного советско-японского фильма «Дерсу Узала» 1975 года, принесшего ему долгожданный «Оскар». В качестве примера можно привести референсы на организатора Второй Камчатской экспедиции В. Беринга 1730-х годов Ивана Кирилловича Кирилова и вдохновителя Второй Амурской экспедиции середины XIX века Михаила Семеновича Корсакова, чьим именем назван город на острове Сахалин. Необходимо сделать важную оговорку о том, что японский режиссер выбирает этих и других исторических деятелей не по принципу их биографических характеристик, а скорее по яркости образа, возникшего у него после прочтения литературных текстов и увиденных

живописных и других визуальных материалов. В сценарии он придает им новые, порой причудливые черты, в частности Корсакова делает поэтом, а Кирилова — врачом.

Другой — и весьма внушительной — базой поиска персоналий является для режиссера история Смутного времени в России (конец XVI — начало XVII веков). Возможно, на это повлияло стремление А. Куросавы снять в начале 1970-х годов фильм по русской классике, среди которой назывался «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя. Сохранилось свидетельство об этом отечественного режиссера А.А. Тарковского, который в отчете о встрече с японским режиссером в 1971 года записал: «...в разговоре он выразил желание снять фильм в Советском Союзе. У него две идеи: “Тарас Бульба” Гоголя и “Дерсу Узала” Арсеньева» [4].

Нельзя исключать также возможности того, что А. Куросава опирался на фильм советского режиссера В.И. Пудовкина «Минин и Пожарский» (1939). Об этом может свидетельствовать присутствующий в сценарии референс на такую редкую историческую фигуру, как Прокопий Ляпунов, трагический и яркий образ которого представлен в вышеупомянутом фильме. Кроме того, А. Куросава использует отсылки на Годунова, Скопина-Шуйского, Голицына, Орлова, Курбского, Батория и ряд других.

Огромное пространство для набора персонифицированных образов предоставило для японского киноклассика, по всей вероятности, знакомство с шедеврами русского искусства, в частности полотнами В.И. Сурикова, И.Е. Репина, А.П. Рябушкина, М.В. Нестерова, П.Д. Корина в ходе экскурсий по Третьяковской Галерее, Эрмитажу, Русско-

му музею, Государственному музею Л.Н. Толстого в Москве. Заимствования от первых двух художников подтверждаются такими фамилиями сценарных героев, как Меншиков (возможно, картина «Меншиков в Березовке» привлекла А. Куросаву трагизмом затворничества) и Гаршин (как известно, И.Е. Репин писал сына Ивана Грозного на своей самой известной работе — «Иван Грозный и сын его Иван» — с писателя В.М. Гаршина). Рябушкин и Нестеров также введены в сценарий как самостоятельные персонажи. Любопытно, что присутствует также референс на издателя Л.Н.Толстого, мыслителя и общественного деятеля М.Н. Каткова, хотя самого великого писателя японский режиссер в свой сценарий не ввел.

Наиболее востребованным, несомненно, является ответ на вопрос о причинах выбора А. Куросавой наименования главного героя своего произведения — князя Николая Дубровского. Версия о заимствовании его фамилии из знаменитой повести А.С. Пушкина является маловероятной. Ее полный перевод на японский язык был опубликован в 1990-е годы. Предполагать, что А. Куросава взял персонаж из текста, который сам не прочитал, затруднительно. Еще один вариант — опера «Дубровский» (1895) русского композитора чешского происхождения Э.М. Направника, которая активно ставилась в нашей стране в исполнении лучших отечественных голосов, а в Японии получила ограниченную известность главным образом не вокальными партиями, а «интермеццо ночи», звучащей между ее актами. По своему минорному пафосу оно, бесспорно, корреспондируется с сюжетной фабулой сценария, однако каких-либо свидетельств об отношении

японского кинорежиссера к оперному искусству не сохранилось.

Самой правдоподобной кажется версия, связанная с голливудским кинематографом. А. Куросава в своей автобиографии упомянул о том, что полюбил кино в юности, когда его старший брат (аккомпаниатор-комментатор в кинотеатре — у японцев было принято называть людей такой профессии — «бэнси») брал его с собой на показы немых американских фильмов [5]. С большой долей уверенности можно предположить, что среди них была картина «Орёл» (1925) со звездой Голливуда тех времен — актером Рудольфо Валентино, которая была создана по мотивам пушкинского романа, но весьма далека от оригинала. Лейтенант Дубровский в фильме был выведен боевым офицером, который, узнав о кознях Троекурова, возвращается в свое имение и, надев черную маску, начинает мстить вместе с собранным им отрядом добровольцев.

Яркой особенностью сценария А. Куросавы является распределение вышеописанной гротескной команды обитателей замка по своего рода социальным группам и помещению их в отдельные залы и комнаты. При этом — что принципиально важно с киNODEКОРАЦИОННОЙ точки зрения — режиссер делает это для того, чтобы дать каждой такой группе эстетико-колористическую характеристику. Каждая зала имеет свой особый доминирующий цвет — желтый, синий, красный, зеленый, фиолетовый, черный (похожая палитра присутствует и в рассказе Э. По, но у американского писателя она демонстрирует только цветовой индикатор нарастания драматизма). В своем сценарии А. Куросава специально подчеркивает различие в изобразительном

решении разных помещений, включая цветовые контрасты (по принципу: стены — окна — гардины). Например, в желтой комнате — фиолетовые стекла в окнах, в синей — красные стекла и гардины, в зеленой — оранжевые драпировки и предметы мебели. Но самую сложную кинодекорационную задачу японский режиссер ставит применительно к фиолетовому (самому крупному и роскошному) залу, где придает стеклам в окнах золотой цвет. Для художника-постановщика кино цветные стекла — очень эффектный кинодекорационный прием построения как бы двойного колористического пространства. По замыслу режиссера, свет, проходя сквозь такие стекла, создает яркое солнечное свечение. Вместе с тем золотой цвет имеет главное привлекательное свойство в том, что он отражает свет. Если же он его пропускает, то такой эффект теряется. А. Куросава, очевидно, мыслил данный момент, исходя из реалий своей страны. Наиболее торжественным украшением в японских дворцах являются золотые ширмы. В Киото — городе «тысячи храмов» — находится «Золотой павильон», который считается в мире «восьмым чудом света». Образ «золотых стекол» служил бы убедительной характеристикой хозяина замка. Как можно было бы художнику ответить на режиссерский запрос в решении кинодекорации? Теоретически приходит на ум только одна идея — сделать двойные стекла и поставить с обеих сторон внутреннего стекла осветительные приборы, имитирующие огонь свечи. Таким образом, можно было бы попытаться создать эффект «горящих стекол» (что соответствовало бы дальнейшему развитию сюжета, включая финальную сцену большого пожара). Однако практическая

реализация этого плана (в случае, если бы его одобрил А. Куросава) потребовала бы значительных усилий.

Еще одна «кинодекорационная» загадка сценария — это красная комната, которую режиссер отводит церковным иерархам и монахам. Конечно, красный цвет широко используется в Японии в синтоистских храмах и ассоциируется с религиозными обрядами. Но как на его основе выстраивать дизайн реквизита и костюмов деятелей православной церкви? Одним из ключей к разгадке, думается, служит картина П. Корина «Русь уходящая», где в центральной части композиции доминирует красный цвет.

В целом создается впечатление, что А. Куросава видел эту картину и она на него повлияла при написании сценария. Нет прямых свидетельств, что он во время своего визита в Москву в 1971 году посетил только что открывшийся Дом-музей П.Д. Корина, где экспонировался пустой, так и не тронутый художником холст огромных размеров, а рядом — эскиз и много этюдов персонажей. Однако такую рекомендацию ему вполне мог дать А.А. Тарковский, поскольку в то время подобная выставка была резонансным событием. В дополнение можно обратить внимание на ту деталь, что задний фоновый план выполнен на эскизе в фиолетовых тонах.

А. Куросава использует в сценарии еще один кинодекорационный прием. Он намеренно растягивает действие в комнатах в начале фильма, приводит неторопливое описание отдельных предметов мебели, зеркал, часов и т.д., а затем резко ускоряет развитие событий в этих интерьерах, создавая эффект невероятного калейдоскопа, символизирующего многообразие сюжетных планов. Конструктивно комплекс

декорационных помещений выглядит как лабиринт, где искажается пространство и усиливается напряжение конфликта с помощью световых контрастов. Интерьер замка, по задумке А. Куросавы, контрастирует с его внешним обликом.

Описание замка как «неприступного бастиона» режиссер начинает с его ночного облика в лунном свете, подчеркивая противоречивые и в какой-то степени противоположные характеристики. С одной стороны, это красивое архитектурное сооружение в стиле немецкого «Нойшванштайн» или российской Троице-Сергиевой лавры с конусообразными и луковичными куполами, а также узорчатыми арками. С другой стороны, это огромная скала с большим черным гротом, грозно возвышающаяся над большим ровным пространством. А. Куросава сразу формулирует художественно-постановочную задачу высшей категории сложности. Для изобразительного моделирования такого кинопространства потребовалась бы глубокая работа, в том числе в области поиска как исторических, так и художественных референсов. Важно, что по ходу развития сюжета она трансформируется и постепенно разрушается изнутри силой человеческой мысли.

Замок в фильмах А. Куросавы несет в себе большую образную нагрузку. Это и среда обитания, и крепость, и символ сохранения традиций, и цель пути и многое другое. В каждом конкретном случае режиссер подходил с особой тщательностью к выбору соответствующих локаций для данного съемочного объекта. Например, для замка в своей картине «Тень воина» он создал около 100 эскизных рисунков. Поиск образных решений для построения соответствующей декорации по сценарию «Маски черной смер-

ти» был бы для художника-постановщика емкой и приоритетной изобразительной задачей.

Внимательно вчитываясь в текст сценария, постепенно можно прийти к выводу, что замок в данном фильме А. Куросава рассматривал как что неземное, то, что должно исчезнуть с лица земли или... улететь в космос. Такие предположения подтверждаются сохранившимися материалами о встречах японского режиссера с А.А. Тарковским. Во время одной из них А. Куросава посетил павильонную декорацию космического корабля для фильма «Солярис».

Японский режиссер так описывает свои впечатления: «У меня были очень близкие отношения с Тарковским. Мой кабинет располагался в старом здании гостиницы “Принц Акасака”, где он каким-то образом умудрялся меня навещать. Это была наша первая встреча. А потом он увидел, как выглядит Акасака ночью. Вы, наверное, поймете, что я имею в виду, посмотрев “Солярис”. Он чудесно использовал Акасаку ночью, хотя и обрабатывал изображения, отражая их в зеркалах. Ночная сцена “Столичной автомагистрали” с ярко-красными задними фонарями, то появляющимися, то исчезающими, символизирует жизнь города будущего. Знаете, я впервые посмотрел фильм на предварительном показе в Москве, и вот появилась сцена с автомагистралью. К моему большому удивлению, это оказалась дорога, ведущая к моему кабинету! “О! Я иду в свой кабинет!” — подумал я, находясь в Москве.

Каждый фильм Тарковского, несомненно, великолепен. Особенно он был великолепен в изображении стихии Воды, что видно, например, в “Солярисе”

и “Жертвоприношении”. Ему каким-то образом удавалось снимать пруд или водоем настолько прозрачными, что мы могли видеть сквозь них до самого дна...

Знаете, экипаж космической станции в “Солярисе” страдает от тоски по возвращению на Землю. Именно поэтому мы видим длинную-длинную серию сцен земной природы, например, как водоросли мягко покачиваются в реке. Это действительно вызывает у зрителей желание вернуться на Землю» [8, р. 180—182].

В сценарии драматическую нагрузку несут ворота замка, которые задумывались режиссером как сложное декорационное сооружение — по их фактурным барельефам пытаются забраться обратно в замок гвардейцы князя. При этом, по мысли А. Куросавы, ворота выполняют роль персонажа фильма, разговаривая «холодным блеском» с начальником отряда гвардейцев. Одной из кульминацией становится их неожиданное открытие, позволяющее увидеть внутреннюю площадь с садами, храмами и колокольнями, которая резко контрастирует с тем, что мы видим вокруг замка.

Но на эти ворота можно посмотреть и с другой образной точки зрения. Они, по описанию режиссера, напоминают большой входной люк космического корабля. Несколько раз А. Куросава указывает на холодно-металлический отблеск ворот. Эта реминисценция вполне может проистекать из еще одного мемуарного описания японского режиссера.

«Я впервые встретил Тарковского на приветственном обеде на “Мосфильме” во время моего первого визита в Советскую Россию. Он был невысокого роста, худой, выглядел немного хрупким, и в то же время исключительно умным, необычайно проницательным и чутким.

<...> Я помню, как тогда Тарковский извинился, сказав, что у него работа, и куда-то исчез, а через некоторое время прогремел взрыв, от которого задрожали стекла в столовой. Я был ошеломлен, и директор “Мосфильма”, многозначительно улыбаясь, поспешил меня успокоить: “Это не Третья мировая. Это всего лишь Тарковский запустил ракету”. Так я узнал, что Тарковский снимает “Солярис”.

После обеда я посетил его съемочную площадку для фильма “Солярис”. В углу декораций космической станции я увидел сгоревшую ракету. К сожалению, я забыл спросить его, как он снимал запуск ракеты на съемочной площадке. Декорации базы спутника были сделаны великолепно, но за огромные деньги, ведь они были полностью изготовлены из толстого дюралюминия.

Они сверкало в своем холодном металлическом серебристом свете, и я увидел, как лучи красного, синего или зеленого цвета нежно мерцают или колышутся от электрических лампочек, спрятанных в проводах оборудования, выстроенного там. А над потолком коридора тянулись две дюралюминиевые направляющие, на которых висело небольшое колесико камеры, которое могло свободно перемещаться внутри спутниковой базы...» [9].

Следует заметить, что, несмотря на принципиальную приверженность в своих фильмах исторической достоверности, в данном случае режиссер допускает (возможно, специально) нарочитое «смешение стилей и эпох». Например, в сцене беседы отряда, посланного князем, с царским патрулем, послание от князя царю передается с брошенным копьем, которым в XIX веке пользоваться не могли. А в замке-крепости музыканты играют легкие оркестровые композиции, популяр-

ные скорее в 1920—1930-е годы XX века. Но эти, казалось бы, гротескные образы так вплетены в текст, что их неестественности практически не замечаешь, а драматизм действия, наоборот, усиливается.

Можно предположить, что А. Куросава видел голливудскую экранизацию (режиссер Роджер Корман) произведения Э. По 1964 года, не имевшую большого успеха, но то, что он задумал, качественно отличалось от данного фильма. Картина Р. Кормана запомнилась главным образом своими декорациями, которые, в свою очередь, были фактически заимствованы у фильма «Бекет» (режиссер П. Гленвилл, 1964), номинированный на «Оскар» по нескольким позициям, в том числе за работу художника-постановщика. Куросава же, как следует из сценария, собирался снимать авторское кино, поэтому даже зашифровал в названии свою фамилию (начинается с иероглифа «куро» — черный). Он также представлял большие декорации, но не такие, как в голливудском фильме — там они театральные, а здесь — живые, умеющие «говорить», фактически являющиеся персонажами.

Ряд деталей сценария показывает, что он черпал образы из российской действительности. Судя по дате (1977) [7], режиссер писал его сразу после съемок фильма «Дерсу Узала». Можно сказать, впечатления от посещения дальневосточной тайги были у А. Куросавы еще свежие. Например, он не мог не видеть там завалы из берез и темных пород деревьев и использовал свои наблюдения в самом начале сценария «Маски...» В первых же строках он пишет о заграждении на дороге из поваленных бревен, «как будто» густо окрашенных «белой и черной краской». Любопытно, что переводчик сценария на английский язык до конца не понял

деталей и, видимо, руководствуясь европейскими реалиями, написал, что поверх завала возвышался шлагбаум, покрашенный белой и черной краской (в японском тексте четко написано, что белой и черной краской как будто был выкрашен именно завал, а про шлагбаум вообще не упоминается) [1].

Кинодекорационный потенциал режиссерского замысла неосуществленного фильма во многом перекликается с предыдущими шедеврами японского режиссера, в частности, натурной декорацией в фильмах «Ворота Расёмон» и «Сны».

Для первого из вышеназванных фильмов, который приобрел мировую известность и был отмечен престижными кинематографическими наградами, была выстроена масштабная декорация старых буддийских ворот. Ее первоначальные размеры были в ходе съемочного процесса существенно увеличены (настолько, что это даже вызвало недовольство руководства японской киностудии «Тозэй»), но Куросава сумел убедить всех в своей правоте и добился создания художественно-контрастного образа, сочетающего в себе противоположные понятия (старое — новое, созидание — разрушение). В частности, одна часть ворот имитирует разрушенное состояние, так как это показывает как бы «далекую историю», и, с другой стороны, дает возможность проникать струям дождя (в сценах, когда герои фильма пытаются под крышей ворот укрыться от дождя). По расположению декорация была построена так, чтобы за ней — фоном — виднелся силуэт гор (он читается в сценах, где нет дождя). Такой же прием использован и в сценарии «Маски черной смерти» (когда ворота замка открываются).

В фильме «Ворота Расёмон» Куросава решил «подкрашивать» струи дождя,

чтоб они были более заметны, что потом многократно использовалось другими режиссерами, в частности А.А. Тарковским в фильме «Андрей Рублев». Судя по отдельным штрихам в тексте сценария «Маски черной смерти», японский режиссер хотел даже изменять цвет пламени. Кроме того, в сценарии присутствует и сюжетно-художественная антитеза: ворота замка выглядят сначала монолитными и даже запаиваются изнутри, но потом резко раскрываются, позволяя увидеть многоуровневый фон, а в конце картины подвергаются разрушению огнем, многочисленные искры которого напоминают цветной дождь.

В фильме «Сны» А. Куросава придает Луне также, как и в тексте сценария «Маски черной смерти», роль мистического существа. В обоих случаях ее сияние сопровождает, а иногда и меняет внутренний смысл действия, перекрашивая предметы то в теплые, то в холодные цвета. Режиссер использовал в «Снах» сюжет с праздником девочек в Японии 3 марта, где в виде ступенчатого пьедестала выстраиваются миниатюрные макеты исторических персонажей, в сценарии «Маски...» он преобразовал пьедестал в гигантскую платформу, где актеры были бы похожи на больших кукол.

Изобразительное моделирование исторического кинопространства «Маски черной смерти» режиссер, по всей вероятности, намеревался выстраивать по аналогии со своим фильмом «Трое негодяев в крепости», который был первой широкомасштабной приключенческой лентой Куросавы (от руководства компании «Тохо» он получил заказ снять исторический боевик с национальной идеей). Идея соперничества князя с царем в России в конце XIX века напоминала ему об «эпохе войн»

(сэнкоку дзидай) в Японии в конце XV — начале XVI веков, поэтому упомянутые выше неожиданные вставки из Средневековья (эпизод с копьем) скорее были попыткой провести аналогию сюжета с японским реалиями: в тот период многие провинции начали соперничать друг с другом за превосходство, начав тем самым процесс объединения страны, который завершился к началу XVII века формированием военно-феодалного сёгуната Токугавы. На острове Кюсю реально существовал клан Акидзукис (его герб состоял из трех цветков — отсюда цифра три в названии фильма). Он вел войну с правителем соседней провинции, но проиграл и стал его вассалом. Этим, думается, можно объяснить несколько неожиданную концовку сценария «Маски черной смерти», где режиссер не расставляет все точки над «и», но все же подчеркивает главную идею: объединение, пусть даже через борьбу, несет более гуманистическую составляющую, чем отшельничество и сепаратизм. А завершается фильм опять сложной постановочной задачей — огромные настенные часы в замке, охваченные огнем, останавливаются. В киноекраниционном отношении фильм «Трое негодяев в крепости» и «Маска черной смерти» также имеют много параллелей. Съемки первого фильма проходили на натурной площадке студии «Тохо», где была выстроена большая декорация. Внимательное изучение некоторых цветных эскизов Куросавы к данному фильму позволяет говорить о том, что он в них стремился нащупать те изобразительные контрасты, которые упоминает в сценарии «Маски черной смерти».

Обобщающей формулой изобразительного моделирования Куросавой кинопространства являются его тезис о том,

что он сначала «рисует фильм, а потом его снимает». В этом можно убедиться при прочтении сценария «Маски черной смерти». При этом рамки его художественного пространства могут носить самый различный характер. В одном из интервью он сказал, что его интересует внутренняя или внешняя драма человека и показанный через эту драму его портрет через политические, общественные или исторические рамки, в которых он живет. Но при этом указанные рамки создаются через конкретную предметную среду, имеющую яркий выразительный образ. Аналогичные комментарии содержатся в англоязычной версии сценария «Маски...» [1].

Художественный подход Куросавы оказался близок и отечественному

кинематографу. Он повлиял, например, на творчество таких режиссеров, как С.А. Герасимов, А.А. Тарковский, А.С. Михалков-Кончаловский и др.

Указанные аспекты, безусловно, требуют более внимательного научного изучения, позволяющего определить оптимальное сочетание новых и традиционных способов решения съемочных задач, особенно с художественной точки зрения. В этом плане, безусловно, творчество Акиры Куросавы, его умение создавать удивительную изобразительно-декорационную среду в своих фильмах, включая кинодекорационный потенциал сценария «Маски черной смерти», представляет богатый материал для исследования данной темы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив А. Куросавы. URL: <https://www.ss.i.ryukoku.ac.jp/ka/category/587.html> (дата обращения: 20.11.2025).
2. Илышев П.В. Особенности изобразительного моделирования кинематографического пространства в фильмах Акиры Куросавы // Культурологический журнал. 2011. № 2(4). С. 9. EDN OWPOQX.
3. Коменский Я. А. Мир чувственных вещей в картинках, или Изображение и наименование всех важнейших предметов в мире и действий в жизни. М.: Учпедгиз, 1957. 351 с.
4. Корнацкий Н. Тарковский-дрифт: неизвестная история съемок «Соляриса» в Японии. URL: https://www.kinopoisk.ru/media/article/4010158/?utm_referrer=yandex.ru (дата обращения: 20.11.2025).
5. Куросава А. Жабий жир. Что-то вроде автобиографии. М.: Rosebud Publ., 2020. 350 с.
6. Куросава А. Маска черной смерти. Фрагмент киносценария. URL: <https://www.chitalnya.ru/work/3878181/> (дата обращения: 20.11.2025).
7. Сценарий А. Куросавы «Маска черной смерти», Российский Государственный Архив литературы и искусства СССР. № 3160. Оп. № 2. Ед. хр. № 1000.
8. Kurosawa, A. Yume wa tensai de aru [A Dream Is a Genius]. Tokyo: Bungeishunju, 1999. 278 p.
9. Kurosawa, A. Solaris: A Nostalgia toward Nature on Great Earth Image Forum No. 80, 1987 March special issue, Daguerreo Press, Inc., 1987, pp. 216–220.

REFERENCES

1. Arxiv, A. Kurosawa [A. Kurosawa. Archive]. Available at: <https://www.ss.i.ryukoku.ac.jp/ka/category/587.html> (Accessed 20 November 2025).
2. Ilyshev, P.V. Osobennosti izobrazitel'nogo modelirovaniya kinematograficheskogo prostanstva v fil'max Akiry` Kurosavy` [Visual modelling in cinematographic space of Akira Kurosawa's films] // Journal for Cultural Research, 2011, no. 2(4), p. 9. EDN OWPOQX. (In Russ.)
3. Komensky, J. A. Mir chuvstvenny`x veshhej v kartinkax, ili Izobrazhenie i naimenovanie vsekh vazhnejshix predmetov v mire i dejstvij v zhizni [The world of sensual things in pictures, or the Image and name of all the most important objects in the world and actions in life]. Moscow: Uchpedgiz Publ., 1957. 351 p. (In Russ.)
4. Kornatsky, N. Tarkovskij-drift: neizvestnaya istoriya s'emok «Solyarisa» v Yaponii. [Tarkovsky-Drift: The Unknown Story of the Filming of "Solaris" in Japan] Available at: https://www.kinopoisk.ru/media/article/4010158/?utm_referrer=yandex.ru (Accessed 20 November 2025). (In Russ.)
5. Kurosawa, A. Zhabij zhir. Chto-to vrode avtobiografii. [Something Like an Autobiography] Moscow: Rosebud Publ., 2020. 350 p. (In Russ.)
6. Kurosawa, A. Maska chernoj smerti. Fragment kinoscenariya [The Mask of the Black Death. Screenplay fragment] Available at: <https://www.chitalnya.ru/work/3878181/> (Accessed 20 November 2025). (In Russ.)
7. Scenarij A. Kurosawa «Maska chernoj smerti», [Screenplay by A. Kurosawa "The Mask of Black Death"] Rossijskij Gosudarstvenny`j Arxiv literatury` i iskusstva SSSR, no 3160, op. no 2, ed. xr. no 1000. (In Russ.)
8. Kurosawa, A. Yume wa tensai de aru [A Dream Is a Genius]. Tokyo: Bungeishunju Publ., 1999. 278 p.
9. Kurosawa, A. Solaris: A Nostalgia toward Nature on Great Earth Image Forum, no. 80, 1987 March special issue, Daguerreo Press, Inc. Publ., 1987, pp. 216–220.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **18.12.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **10.02.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **15.02.2025**