



Полнота пустого кадра

Инна ГЕНС



ки. Режиссер пошел по пути отказа от богатства киноязыка, созданного мировым киноискусством. Он пользовался лишь самыми, казалось, примитивными приемами раннего кинематографа, но у Одзу они приобретали новую выразительность. Так, время развивается линейно, эпизоды построены на смене общего, среднего и крупного планов, а через средний — вновь к общему; камера неподвижна, монтаж — самый простейший, с резко обрывающимися эпизодами. Все это служило режиссеру для достижения прозрачности повествования. Тяготение к неподвижной камере вообще характерно для японского традиционного фильма. Когда же статичная камера у Одзу приходит в движение, это производит ошеломляющий эффект.

Но одно качество свойственно лишь этому режиссеру и делает его кадры мгновенно узнаваемыми. Речь идет о низкой позиции камеры. Понять причину этого пытались многие. Большинство критиков считают, что камера, находящаяся на уровне глаз сидящего на татами человека, означает: она смотрит на мир глазами японца, пребывающего у себя дома в традиционной позе. Видимо, Одзу выбрал этот прием для того, чтобы как можно внимательнее разглядеть человека, проникнуть в мир его мыслей. Персонажи показаны чаще на среднем плане, расположены у передней кромки кадра и таким образом находятся в центре внимания зрителей. Выдвинув человека на передний план, режиссер добивается того, что все расположенное за персонажем воспринимается как нечто находящееся над ним. Над, а не за. То есть изображению придается плоскостность, столь характерная для японского традиционного изобразительного искусства. А неподвижная камера усиливает эффект плоскостности изображения.

Еще один прием, характерный, пожалуй, лишь для Ясудзиро Одзу, — расположение общающихся между собой героев не друг против друга, а бок о бок, причем их лица обращены в одну сторону. Кажется, режиссеру совершенно безразлично, что взгляды разговаривающих не скрещиваются. И такое построение кадра вызвало оживленную дискуссию. Критик Тадао Сато объясняет это свойство режиссуры Одзу тем, что его персонажи говорят скорее для себя, чем для другого. Такая искусственность должна бы омертвить кадр. Но Одзу почти незаметно нарушает равновесие кадра. Например, в

"Поздней весне" тетка и племянница сидят рядом в одинаковой позе, поклонно приветствуя пришедшую гостью. Незначительное опоздание в поклоне племянницы нарушает абсолютную одинаковость движения в кадре. И этот незаметный дисбаланс вносит человеческую теплоту и естественность в строгую сбалансированность кадра, снимает сухость его формально строгой выстроенности.

Индивидуальность стилю Ясудзиро Одзу придают и своеобразные "пустые" кадры, те, в которых отсутствует человек. Немотивированное отсутствие человека в кадре — одно из самых разительных отличий кинематографического мышления японского режиссера от своих западных собратьев. Ведь западный кинематограф в целом антропоцентричен (не случайно Антониони сразу обратил на себя внимание, отступив от этого принципа). У Одзу этот прием тесно связан с эстетической системой традиционного японского искусства. Так, в японской поэзии существует прием "слово-изголовье" ("макура-котоба"). Эти слова в поэзии носили в себе смысл эпитета зачина и эпитета, не влияющего на дальнейшее развитие поэтического контекста.

Вот и в фильмах Одзу, когда человек выходит из кадра, пространство оказывается как бы пустым. Иногда на целую минуту, что много для экранного времени. Показывается какая-нибудь деталь декорации, иногда несущая чисто декоративную функцию, но никак не соотносящаяся с событием, связанным с покинувшим кадр человеком. При помощи этого приема аккумулируется эмоциональная и двигательная энергия, чтобы выплеснуться в полную силу в следующем кадре. Чем дольше кадр "пустой", тем сильнее возрастает напряжение между пространством экрана и внеэкраным миром. Эти пустые кадры акцентируют часто переход от одной эмоции к другой. Неестественно долгие "кадры-изголовья" используются ради достижения традиционного принципа "едзе" — вызвать эмоциональный отклик души. Их также можно сравнить с паузой ("ма"), являющейся сердцевинкой японского традиционного театра. Режиссер также широко использует характер японской архитектуры — подвижные детали, раздвигающиеся сёдзи и фусума, которые способствуют тому, что перед неподвижной камерой открываются все новые пространства.

Но чем бы ни начинался фильм Ясудзиро Одзу, финал обычно возвра-

щает к началу. Такой кольцевой композицией завершаются многие ленты. Но режиссер не рисует замкнутый круг. Он воспроизводит спираль, в которой одна ситуация заменяет другую. В картинах Одзу зачастую возникает ощущение незавершенности человеческой судьбы, начала новой жизни. Он создает своеобразное музыкальное "рондо", с чередующейся в определенном порядке темой. Так возникают кадры, созданные по строгим формальным законам, но это формализм, свойственный поэзии. Режиссер включает паузы не только в зрительный, но и в звуковой ряд. Безмолвные планы звучат как музыкальные аккорды, дающие отзвучать настроению, только что рожденному на экране. Весь формализованный строй киноязыка Одзу служит одному — дать зрителю возможность наблюдать и переживать чувства, отраженные на экране.

Своеобразным было отношение Ясудзиро Одзу и к выбору актеров. Он делал это так же, как композитор выбирает мелодию, а живописец — колорит. Режиссера интересовала не внешность, не способности, а человеческий характер. Он лично проигрывал перед актером всю роль, требуя определенного жеста, направленности взгляда. В результате, актеры, занятые у Одзу, творили идеальных носителей традиции. Это было поведение людей, с молком матери впитавших традиционное поведение своих соотечественников. Персонажи отличались особым благородством поведения, изяществом жеста, сдержанностью в проявлении чувств.

С годами портреты семейной жизни в фильмах Одзу становились все более бессобытийными, усиливалась аскетичность изобразительного ряда. Критика считала, что его искусство окаменело, а специфические приемы киноязыка становились менее значимыми и более орнаментальными. Но режиссер до конца оставался верным главной теме своих лент — распаду традиционной семьи. Он не был слепым, запершимся в башне из слоновой кости художником. Видел те перемены, которые свершились в семейном укладе японцев под нажимом современности. Но одновременно искал страстно ту силу, которая противостояла бы разрушительному влиянию сегодняшнего дня. Это выявилось и в той симпатии, с которой Одзу рисовал традиционные отношения в семье, и в той неприязни, с которой он впрыскивал на экран приметы современной цивилизации.

Ясудзиро Одзу не сворачивал с избранного им пути. Финальное настроение всех его картин — грустное примирение с жизнью, спокойная, просветленная печаль. Несмотря на формальную законченность каждого кадра, эпизода и целиком фильма, от работ остается ощущение незавершенности и рождается чувство, что фильм, как и жизнь, может иметь продолжение. Сквозь обыденное и мирское Одзу выржал в своем творчестве вечное. В его лентах заложена тишина, свойственная японской поэзии.

Ясудзиро Одзу умер от рака в вечер своего шестидесятилетия. Он был еще при жизни осыпан почестями. В 1954 году избран председателем Ассоциации японских кинорежиссеров, в 1958-м награжден высоким орденом "Мурасаки дзю хосе", а в 1962 году первым среди кинематографистов стал членом Академии искусств. Такие его фильмы, как "Поздняя весна", "Токийская повесть", многие картины 30-х годов, можно в совокупности сравнить с вкладом в японскую культуру ее великих поэтов и художников прошлого. Они представляют собой общенациональную культурную ценность.

Сегодняшний зритель, отравленный кинематографическим ширпотребом, показываемым по телевидению, не сможет без определенного усилия вступить в мир Одзу. Но если он это усилие совершит, войдет в удивительный и неповторимый поэтический мир, созданный одним из талантливейших режиссеров японского кино.

Незаслуженно поздно, почти через два десятилетия после знакомства с фильмами Акиры Кurosавы и Кэндзи Мидзогути, творчество Ясудзиро Одзу (1903-1963), одного из самых тонких кинорежиссеров Японии, дошло в 70-е годы до зарубежного зрителя. И еще через 20 с лишним лет оно наконец-то достигло нашей страны. С 26 января по 9 марта 1999 года в Музее кино благодаря инициативе его директора Наума Клеймана и активному содействию Посольства Японии будет впервые показана столь широкая ретроспектива Одзу — 33 ленты из сохранившихся 36.

Доля вины в том, что великий японский кинематографист оказался с большим опозданием известен за пределами своей страны, частично лежит на самих японцах, убежденных в том, что отсутствие яркой драматургической основы, замедленность действия, определенная монотонность сюжетов картин Ясудзиро Одзу не могут быть интересны западным зрителям. Тем не менее, когда знакомство все-таки происходит, те любители киноискусства, кто сумел принять правила игры режиссера и войти в мир его фильмов, могут по-настоящему насладиться творчеством Одзу.

Самобытный национальный жанр японского кино — семингэки — обрел в его работах законченность и совершенство. Слово "семи" определяет рядового человека, "гэки" — это пьеса. Семингэки — пьеса о ежедневных делах и заботах рядовых людей, бытописание жизни обычной семьи, чему и посвятил свое творчество Ясудзиро Одзу.

Он родился в Токио, в семье торговца. Но прожил до своего совершеннолетия с матерью в городе Мацудзакэ, фактически отдельно от отца, который жил в Токио и нечасто навещал свою семью. Сильная привязанность к матери мешала Ясудзиро устроить личную жизнь, хотя слухи о его увлечениях, особенно длительный роман с одной гейшей, время от времени будоражили мир японского кино. Но он так и остался холостяком.

Еще школьником Ясудзиро увлекся кинематографом. Учился он скверно — и по окончании школы так и не стал учиться дальше. Это был стеснительный и сентиментальный юноша, который довольно рано пристрастился к выпивке. Недолго проработав помощником учителя в небольшом горном селении, он вскоре соединился с семьей в Токио и устроился ассистентом оператора на студии Камата кинокомпании "Сетику". Но стремился к режиссуре, пошел в ученики к Тадамото Окубо, специалисту по комедии абсурда. Поговаривали, что Окубо, не сыгравший какой-либо значительной роли в истории японского кино, был ленив, а Одзу надеялся, что вскоре получит возможность самостоятельно поработать. Так и случилось. В 1927 году Ясудзиро Одзу поставил свой первый и единственный фильм на историческом материале — "Клинок покаяния".

Но с первых шагов в кинематографе он искал собственный язык для своих фильмов. И хотя поначалу увлекался американской комедией "слэпстик", впоследствии поворачивался все более определенно к эстетике стран Дальнего Востока, обращался к традиционному ординарному и недраматическому жизненному материалу, характерному для искусства своей страны. Ленты Одзу отличались редкой цельностью, уникальным постоянством в использовании одного и того же жизненного материала, раз и навсегда воспринятых эстетических принципов. Режиссер умел извлекать необыкновенное из обыденного и добивался при этом абсолютной правды искусства.

Выбор жизненного материала, на котором строилось его искусство, свидетельствует о приверженности художника к традиции. Все без исключения фильмы Ясудзиро Одзу с середины 30-х годов — о японской семье, взаимоотношениях внутри семьи, в первую очередь — о родителях и детях. Именно эти отношения являются традиционным ядром японской семьи.

Сюжеты его картин кажутся примитивными. Например, история дочери, не желающей выйти замуж и расстаться с любимым отцом, что в конечном счете завершается ее свадьбой, а отец остается один ("Поздняя весна", 1949). Либо старые родители, живущие в глухой провинции, отправляются в Токио, чтобы навестить своих взрослых детей. Но сын и дочь, занятые собственными проблемами, вежливо отсылают родителей на горячие источники. Единственный человек, искренне радующийся их приезду, — вдова погибшего на войне другого сына. После возвращения домой мать заболевает и умирает. Похоронив ее, сын и дочь спешат обратно в Токио, и только невестка остается с овдовевшим отцом. Тот убеждает ее снова выйти замуж. Она уезжает. Он остается один в опустевшем доме ("Токийская повесть", 1953).

В сущности, Одзу всю свою жизнь снимал один и тот же фильм — о семье, об одиночестве стариков. В его произведениях счастливая семья — редкость. Трудности бытия мало интересовали режиссера, противостояние происходило скорее в сфере нравственной. Постоянно показывая распад семьи, Ясудзиро Одзу не строит иллюзий насчет сохранения старых, традиционных семейных ценностей. Будучи тонким художником, он видит, как эти ценности уходят из жизни.

Поскольку фильмы Одзу опираются на несколько сюжетных каркасов, то его метод напоминает труд японского архитектора, имеющего дело с определенной системой модулей (размер татами, передвижных стенок — сёдзи и фусума, и прочее). Однако при всей повторяемости содержания, среды, идентичности персонажей на экране воссоздана жизнь, каждый раз говорящая что-то свое, чем-то дополняющая общую картину мира.

Диалог двигает сюжет. Тем не менее ленты оставляют впечатление молчаливости. Возможно, этому впечатлению служат долгие бессловесные кадры, включенные в ткань фильма. Вероятно и то, что, поскольку персонажи говорят о самом обыденном, как бы слушателям роняя слова, то восприятие этих простых истин не требует особой зрительской активности.

Жизнь такова, таков порядок вещей — эта главная мысль проходит через большинство картин Ясудзиро Одзу. Человек — часть мироздания. И так как персонажи, населяющие фильмы Одзу, никогда не попадают в исключительные ситуации, то среди них нет героев, нет и негодяев. Обыденность поступков, ситуаций — главный мотив этих лент. Для персонажей чувство "моно-но аварэ" (состояние естественной гармонии между предметом или явлением и человеком, способным пережить его полноту) — это ощущение реальной жизни, радость, которую она дает. Герои понимают, что все в мире преходяще, недолговечно, и человек когда-то покинет его, но все это в порядке вещей. "Таков порядок человеческого существования", — говорится в финале одного из фильмов Одзу. Но эта мысль присутствует и во всех остальных. От этих работ остается привкус горечи и печали. Печаль, порождаемая темой одиночества человека. При всем том Ясудзиро Одзу не лишен чувства юмора, который бывает острым и язвительным.

Итак — традиционен жизненный материал фильмов Одзу, традиционна жизненная философия. Но связь его творчества с японской традицией проявляется и в сумме выразительных средств, им выработанных, целиком вытекающих из традиционной эстети-

Ямб. — февр. 1999

Одзу Ясудзиро