

ВВЕДЕНИЕ В КИНОИСКУССТВО

Анализ фильма «Токийская повесть»





Фильмы:

«Токийская повесть» Ясудзиро Одзу

Основные идеи:

В этой лекции предлагается анализ фильма «Токийская повесть» с учетом всего пройденного материала по данному учебнику, то есть, как строится сценарий, как снимает оператор, как делается монтаж и т.д.

Мы видели, что в классическом голливудском кино доминирует действие. Сюжет строится так, чтобы побудить нас построить историю в нашем сознании определенным образом. Что ты показываешь и когда ты это показываешь? Ответы на эти вопросы обычно основаны на том, как режиссер хочет, чтобы мы ощутили действие истории. С таким большим акцентом на историю мы редко обращаем особое внимание на пространство, в котором она происходит. Декорации и способ рассказа истории, как правило, являются всего лишь функцией, ареной для разворачивания характера конфликта характера и изменений в сюжете. Офис Спейда в картине «Мальтийский сокол» не рассматривается как локальное место действия, а лишь территория для развития загадочного сюжета. В фильме «На Север через Северо-Запад» режиссер не хочет, чтобы мы изучали гору Рашмор как объект скульптуры; это довольно драматический фон для погони на скалах.

А что, если режиссер хочет изменить способ, которым мы показываем пространство вокруг истории? Все это звучит немного абстрактно, поэтому давайте рассмотрим известный пример. Японский режиссер Ясудзиро Одзу попытался рассказать захватывающую историю, при этом рассказал о пространстве больше, чем просто о месте действий.

Мы обращали ваше внимание на то, как Одзу работает со стилем с помощью графического сопоставления кадров, когда речь шла про монтаж. Мы говорили о том, как он работает с пространством, чтобы сгущать время. Одзу постоянно создает альтернативу классическому повествованию. В нашем анализе фильма мы попытаемся показать, как его стратегии работают на весь фильм целиком.

Непрямое повествование

«Токийская повесть» – первый фильм Одзу, который произвел впечатление на западную аудиторию, хотя представляет собой простой рассказ.

Престарелые супруги Сюкиси и Томи отправляются из южного Ономити в далекий Токио, в гости к своим детям. Те проявляют показную радость, но слишком заняты работой и повседневными делами, чтобы уделить им внимание. Наконец стариков спрашивают в находящийся поблизости морской курорт Атами. Наиболее тепло и радушно к пожилым супругам относятся не трое их детей и даже не внуки, а Норико – вдова их погибшего на войне сына. Как только пара возвращается домой, жена заболевает и умирает. Теперь дети приезжает навестить родителей, и хотя некоторые из них опечалены, другие ощущают эмоциональную отчужденность.

В сюжете отсутствуют цели, конфликты, кризисы и кульминации, которые мы имеем в голливудском кинематографе. В общих чертах это кажется просто грустной историей.

Что делает эту историю более сложной, а наши ответы более нюансированными, так это то, как Одзу рассказывает историю. Повествование «Токийской повести» строится не по классическим стандартам, оно не прямое. Иногда мы узнаем о важных повествовательных событиях только после того, как они произошли. Например, хотя бабушка и дедушка – главные герои фильма, мы не видим, как бабушка заболевает. Мы слышим об этом только тогда, когда ее сын и дочь получают телеграммы с извещением о смерти матери. Точно так же, смерть бабушки происходит как бы между сцен. В одной сцене ее дети собрались у ее кровати; в следующей сцене они уже ее оплакивают.

Здесь нет эллипса стремительного развития сюжета, как в фильме «Его девушка – Пятница», который пытается охватить основное повествование. Наоборот, последовательность «Токийской повести» часто задерживается на деталях: меланхолический разговор между дедом и его друзьями в баре, когда они обсуждают свое разочарование от своих детей, или бабушка гуляет в воскресенье со своим внуком. Результатом является изменение в повествовательном балансе. Основные повествовательные линии преуменьшаются, тогда как повествовательные события, которые мы считаем второстепенными, становятся главными.

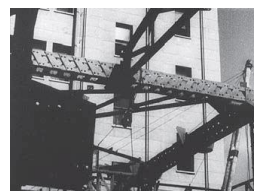


Переходные пространства

Одзу отвлекает наше внимание от самых драматичных событий, он уводит нас от драматически значимого пространства. Сцены не начинаются и не заканчиваются кадрами, на которых показаны наиболее важные элементы мизансцены. Пейзаж или объект становится стержнем для новой сцены. По сути, Одзу заполняет ими промежутки времени между сценами.

Это уже придает больший вес пространству вокруг истории действия. Кроме того, эти переходные снимки часто показывают пространства, не связанные напрямую с действием; пробелы обычно находятся рядом с местом действия. В начале фильма, например, есть пять кадров из портового города Ономичи – залив, школьники, проезжающий поезд – до того, как показывается шестой кадр, где бабушка и дедушка собирают вещи для поездки в Токио. Хотя пара важных мотивов появляются в первых пяти кадрах без повествовательных причин.

Эти кадры выполняют лишь минимальную функцию создания установочных кадров. На самом деле, они иногда вводят нас в заблуждение насчет того, что будет дальше. В решающий момент драмы повествование перемещается от невестки Норико в клинику старшего сына, где Одзу продлевает переход с помощью кадров на строительной площадке.



После того, как невестке Норико звонят с работы и рассказывают о болезни бабушки, сцена заканчивается средним планом ее задумчиво сидящей за столом. Единственный диетический звук – громкий стук пишущей машинки. В этом кадре возникает недиегетический музыкальный переход. Мы видим кадр строящегося здания с нижней точки. Звуки заклепок заменяют пишущие машинки, музыка продолжается. Следующий кадр – еще один ракурс с нижнего угла металлической конструкции. Монтаж меняет кадр на локализацию в клинике, принадлежащую старшему сыну, доктору Хираяме. Сестра Шиге присутствует. Музыка заканчивается и начинается новая сцена.

Снимки строящегося здания не нужны действию, и мы не получаем никаких намеков на то, где находится здание. Можно предположить, что это за пределами офиса Норико, но захватывающий звук, который мы слышим в переходных кадрах, не слышны в квартире ни до, ни после.

Каковы функции этих металлических конструкций? Трудно назвать их явные или неявные значения. Например, кто-то может предложить, что эти переходные кадры символизируют новый Токио, который чужд посещающим бабушке и дедушке из деревни, напоминающих о старой Японии. Но иногда переходные кадры присутствуют на открытом воздухе, а некоторые кадры появляются, когда действие происходит в домах персонажей. Более того, зачем вставлять эти кадры сюда, а не где-нибудь еще в фильм, где та же самая тематическая оппозиция будет так же уместна? И, наконец, если кадры повторяются для того, чтобы провести тему старое/новое, они были бы излишними, потому что контраст между традициями бабушки и дедушки и городской жизни их детей уже подчеркивается в сюжете.

Мы полагаем, что более систематической функцией является повествование, связанное с потоком информации. Повествование Одзу чередуется со сценами истории и вставками, которые ведут нас к ним или от них. Когда мы смотрим фильм, то начинаем формировать ожидания об этих вклинивающихся кадрах. Одзу подчеркивает стилистические паттерны, создавая ожидание того, когда наступит переход, и что это покажет. Эти кадры могут задержать наши ожидания и даже создать некоторые сюрпризы.

Например, в начале фильма миссис Хираяма, жена доктора, спорит со своим сыном Минуру, куда переместить его стол, чтобы освободить место для бабушки и дедушки. Эта проблема исключена, и за ней следует сцена прибытия бабушки и дедушки. Тема заканчивается разговором в комнате наверху. Переходная музыка звучит в конце сцены. Следующий кадр показывает пустой коридор внизу, в котором есть парта Минуру, но никого нет в кадре. Потом следует внешний длинный кадр, как дети бегут по хребту возле дома; эти дети – не персонажи действия. Наконец, монтаж показывает Минуру за столом его отца в той части дома, где расположена поликлиника. Здесь монтаж создает очень косвенный маршрут между двумя сценами, где мы ожидаем, что персонаж будет сидеть за своим столом, но этого не происходит.



Точно так же после того, как мы покинем Норико с ее пишущей машинкой и увидим строящееся здание, мы могли бы ожидать, что она переедет в другое офисное здание. Вместо этого следующий кадр приводит нас к семье в загородном доме. Строительная площадка не является полностью городской (здание не закончено), ни сельской. Но какова концептуальная связь между Норико и клиникой, а между ними кадров со стройкой? В этих переходных местах появляется какая-то игра. Одзу просит нас формировать ожидания не только о сюжете фильма, но и монтаже. Точно так же, как сюжет Одзу непредсказуем, оставляя действия за кадром и возвышая второстепенные темы, также непредсказуемо и движение его фильма через пространство и время.

Пространство вокруг персонажей

Мы упомянули, что Одзу создает пространство 360° для многих сцен. Он пересекает линию 180°, чтобы обречь пространство сцены с противоположного направления. Это, конечно, нарушает правила. Но он делает это время от времени. Монтаж в салоне красоты Шиге иллюстрирует типичный подход Одзу к созданию и монтажу сцены.



Когда мы смотрим внимательно, мы обнаруживаем, что у Одзу есть свои правила постановки мизансцены, съемки и монтажа, и они не отвечают голливудским стандартам, часто бывают «неправильными», поскольку оба персонажа смотрят в одном направлении.



Он совпадает по действию, но отступает по оси действия, как когда Норико и ее бабушка идут к двери квартиры Норико.

Все сцены в комнатах сняты с одного ракурса — камерой на уровне пола — это одно из изобретений Одзу. Режиссер помещает свою камеру непосредственно над полом или землей и снимает сцены под небольшим вертикальным углом, почти незаметным, если зритель сидит на татами в японской комнате. Камера никогда не смотрит на людей сверху, за исключением определенных моментов съемки дороги через окно. Одзу никогда не говорил на эту тему, возможно, он полагал, что люди выглядят более достойно, если их снимать снизу, или же считал, что этот прием позволяет показать интерьеры японского дома во всем их спокойствии и красоте.

Очень важный аспект «Токийской повести» — это ритм. Сюжет течет плавно, никуда не торопясь, неспешно отбивая такт размеренными репликами персонажей. Этому же темпу подчинён и монтаж. Сцены диалогов перемежаются кадрами природы либо планами города, показывающими повседневную жизнь. Всё идёт своим чередом, и события в фильме происходят именно тогда, когда и должны происходить. В повествовании нет каких-то резких поворотов, внезапных откровений, даже, казалось бы, очень значительные события второй половины фильма не происходят неожиданно.

Сила Одзу не в этом. Или наоборот, в этом-то как раз и есть его сила. Он цепляет не тем, что снаружи, а тем, что внутри. Простые выразительные средства и неспешный ритм фильма создают фон, на котором Одзу мастерски показывает через одну–две фразы (или даже совсем без фраз, через паузы) внутренние переживания персонажей.

Однако одного тонкого психологизма было бы недостаточно, чтобы постоянно занимать места в списках лучших фильмов по версии кинорежиссёров. «Токийская повесть» гораздо больше, чем просто психологическая драма. «Токийская повесть» — это метафора для жизни с точки зрения японского



мироощущения. Повествование циклично, фильм заканчивается теми же кадрами, что и начался.

Рискуя войти в противоречие с самой теорией кино, Одзу всегда больше думал о красоте композиции, чем о непрерывности действия; за исключением нескольких очень ранних работ, Одзу никогда не пользуется крупным планом, потому что независимо от того, как он снят, такой план неизбежно разрушает композицию. По этой же причине он не пользуется теле- или широкоугольными объективами. Основные «захваты» его кадров — это обычно: стоящая фигура от талии и выше, сидящая фигура, голова и плечи (самый ближний план его камеры). И только если в кадре помещено несколько человек, он соответственно изменяет план.

Хореографические указания актерам. В отличие от исполненных страсти и драматизма работ Мидзогути или Куросавы, персонажи Одзу обычно спокойны, неторопливы и разговаривают с легкой улыбкой. Они не только движутся в одинаковом ритме, но и говорят в одном и том же темпе. Говорят, что в одной из сцен в картине «Мать нужно любить» (1934) Одзу велел актрисе Мицуко Ёсикава помешать чай два с половиной раза и повернуть голову налево; на этот эпизод ушло двадцать четыре часа съемочного времени, и когда актриса спросила, в чем дело, Одзу объяснил, что движение ее взгляда должно совпадать с поворотом головы и не годится, чтобы взгляд или поворот опережали друг друга. Одзу управлял своими актерами, как куклами, но он создавал сцены неповторимой красоты, хоть им и не хватало жизни.

Подводя итог рассуждениям об эстетической задаче кинематографической стилистики Одзу, можно сказать, что он хотел создать на киноплёнке совершенные натюрморты. Каждая его сцена снята в строго определенном настроении, в законченном обрамлении, исполнена внутреннего напряжения, но на поверхности проявляются лишь самые спокойные чувства. Кино называют искусством движения, и хотя движение «приглушено» в картинах Одзу, их никак нельзя назвать коллекцией неподвижных снимков или холодных геометрических фигур. Благодаря внешней сглаженности — или вопреки ей — зритель больше сосредоточивается на тех движениях, которые происходят в кадре. И это большое мастерство, потому что обычно фильмы, которым не хватает действия, скучны, даже если они красивы. Но Одзу в течение более тридцати лет владел умами японских зрителей благодаря оригинальности своего стиля — с его легкими движениями, исполненными осмысленной красотой...

«Я не думаю, что фильм имеет грамматику. Я не думаю, что фильм имеет одну форму. Если получился хороший фильм, тогда этот фильм сам создал свою грамматику», — говорил Ясудзиро Одзу.

Вот этим замечательным фильмом Ясудзиро Одзу, точнее анализом его картины «Токийская повесть» мы завершаем цикл лекций по учебнику Дэвида Бордвелла, Кристин Томпсон и Джефа Смита «Искусство кино. Введение». Надеемся, что те знания, которые вы получили из этих лекций, помогут вам плодотворно работать в кино или лучше разбираться в кинематографе.

Спасибо за то, что вы были с нами!

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Сато Т. Кино Японии. – М.: Искусство, 1988.
2. Ричи Д. Одзу. – М.: НЛО, -2014. – 261 с.
3. Токийская повесть. <http://www.horosheekino.ru/tokyo.htm>