



СЕРИЯ КИНОТЕКСТЫ

НАЗВАНИЕ

АВТОР

ДОНАЛЬД РИЧН
НЛО

ДОНАЛЬД РИЧН

Кино: Текст
Текст: Кино

НЛО

Donald Richie

OZU

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
Berkeley, Los Angeles, London

Дональд Ричи

ОДЗУ

МОСКВА 2014 НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

УДК 94(100):316.728

ББК 63.3(0)-7

P90

Перевод с английского

М.Л. Теракопян

Серия выходит под редакцией

А.И. Рейтблата

Ричи, Д.

P90 Одзу / Дональд Ричи; пер. с англ. М.Л. Теракопян. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 264 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-0159-8

Ясудзиро Одзу — один из наиболее своеобразных и глубоких режиссеров в истории не только японского, но и мирового кино, умевший просто и ясно говорить о самом важном для человека: рождении и смерти, любви и дружбе, отношениях родителей и детей, а в конечном счете — о смысле жизни. Книга известного американского киноведа Дональда Ричи, основанная на беседах с Одзу и его коллегами и на внимательном анализе фильмов режиссера, впервые вышла в 1974 году, но до сих пор остается одним из самых содержательных исследований его творчества, пока, к сожалению, недостаточно известного в России.

УДК 94(100):316.728

ББК 63.3(0)-7

© 1977 The Regents of the University of California
Published by arrangement with University of California Press

© М.Л. Теракопян. Перевод с английского, 2014

© 000 «Новое литературное обозрение», 2014

Ицумо иу кото да га —
орэ ни итибан тайсэцу-на моно ва орэ да.
Орэ-но нака-но итибан камидза-ни суэрарэтэ иру
моно ва сигото да.

Как я часто повторяю,
самое важное для меня — я сам,
а в этом самом «я» главное место
отведено работе.

*Из дневниковой записи Одзу от 6 апреля 1935 г.,
в которой он цитирует «Сикару» Тона Сатоми*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Прошло немало лет после смерти Ясудзиро Одзу, но японцы продолжают считать его самым японским режиссером. Не следует думать, что это любимый режиссер японцев, хотя он и удостоился большого количества официальных почестей, чем кто-либо еще. Это лишь значит, что он считается неким представителем, глашатаем; говорят, что Одзу «обладал истинно японским духом». Выражение «японский дух» имеет более конкретное значение, чем, к примеру, «американский образ действий» или «французский аромат», хотя бы потому, что Япония по-прежнему очень остро осознает свою «японскость». Современная цивилизация, которой всего сотня лет, остается западным наслоением на азиатской культуре, насчитывающей уже два тысячелетия.

Непростое сосуществование двух культур породило ставшие уже привычными контрасты в стране, придавало японцам часто почти маниакальную целеустремленность и заставляет их остро осознавать свое отличие от людей Запада. Карьера многих ученых и не столь ученых мужей (к примеру, политиков) демонстрирует сходную схему: сначала этап исследования всевозможных западных понятий, а потом медленный, постепенный возврат ко всему чисто японскому. Прделал этот путь и Одзу. Интерес, который он вначале проявлял к американскому кино, особенно к работам Эрнста Любича, он позже интегрировал в собственный зрелый и полностью «японский» стиль. В своих фильмах Одзу, в частности, воспекает подобный жизненный путь. Напряжение рождается из столкновения мужчин и женщин, находящихся на разных этапах этого пути, скажем, родителей, которые уже вернулись ко всему японскому, и детей, которые еще только отдаляются от него.

Не возникает сомнений, на чьей стороне в этих ситуациях симпатии самого Одзу, хотя как моралист он скрупулезно объективен, и по этой причине молодые японцы иногда недолюбливают его фильмы, считая их старомодными, буржуазными, реакционными. Наверное, таким кажется и сам режиссер, ибо воспекает те самые качества, те самые традиционные национальные ценности, против которых неминуемо восстают молодые японцы. То, что эти ценности в основном теоретические, ни в коей мере не подрывает позиции Одзу. Хотя в повседневной жизни Япония не отличается воздержанностью, простотой или почти буддийской безмятежностью, эти качества по-прежнему остаются идеалом, и то, что Одзу на них настаивает, а зрители либо защищают их, либо восстают против них,

превращает эти идеалы в нечто большее, чем пустые гипотетические построения.

Возьмем, к примеру, воздержанность. Даже в строго техническом смысле фильмы Одзу отличаются максимальной воздержанностью, самыми жесткими ограничениями, четким контролем и узкими рамками. Например, почти с самого начала своей карьеры Одзу использовал лишь один тип плана: план, снятый с позиции человека, сидящего в традиционной позе на татами. В помещении или на улице камера Одзу неизменно располагается на высоте примерно трех футов¹ над землей и редко перемещается. В ранних фильмах часто встречались проезды на тележке, иногда панорамирование, порой возникали переходы в затемнение или из затемнения, но наплывы были редкостью. В поздних работах камера почти всегда неподвижна, а единственный знак препинания — прямой монтажный переход.

Этот традиционный ракурс с точки зрения отдыхающего человека определяет очень ограниченное поле зрения. Такая поза хороша для слушания, наблюдения. В такой же позе смотрят спектакль театра Но или наслаждаются восходом луны, сидят на чайной церемонии или смакуют горячее саке. Это поза эстетическая, пассивная. Говоря не столь поэтично, эта поза соответствовала точке зрения большинства японцев того времени. Они проводили свою жизнь на полу, и «ерундой была любая попытка взглянуть на эту жизнь через камеру, установленную на высокой треноге; ракурс, под которым смотрит японец, сидящий на татами, неизбежно становится ракурсом, в котором он наблюдает за происходящим вокруг»². И наконец, он напоминает позу мастера *хайку*, который сидит в тишине и созерцает, доходя до самой сути через максимальное упрощение. Неотделимый от буддийских постулатов, он удерживает мир на расстоянии и лишает зрителя физической возможности участия³.

Метод Одзу, как все поэтические методы, предполагает уклончивость. Режиссер не рассматривает эмоции лицом к лицу, он подстерегает их. Он как раз ограничивает поле своего зрения, чтобы увидеть больше; он устанавливает границы своего мира, чтобы выйти за его рамки. Его кино формально, и это та самая формальность, что свойственна поэзии, это создание упорядоченного контекста, который разрушает все привычное и знакомое и возвращает каждому слову, каждому образу его первоначальную свежесть и значимость. Во всем этом Одзу близок к японским мастерам рисунка тушью *суми-э*, мастерам *хайку* и *вака*. Именно это имеют в виду японцы, когда говорят про Одзу, что он «очень японский», когда рассуждают о его «настоящем японском духе».

Это описание подразумевает нечто большее, чем просто сдержанность на службе искусству. Уникальность искусства Одзу очевидна,

равно как и его обычная человечность. Персонажи Одзу принадлежат к числу самых реалистичных в кино. Поскольку персонаж как таковой всегда имеет большое значение в фильме Одзу и поскольку крайне редко от персонажа требуется что-то делать ради развития истории, которую намерен рассказать режиссер, нам то и дело выпадает редкий случай наблюдать за персонажем, существующим только ради себя. Мы наблюдаем за ним с восторгом, который всегда вызывает большая правдоподобность, и с обостренным сознанием красоты и хрупкости человеческого существа.

Неожиданная гуманистичность фильмов Одзу становится возможной благодаря строгости построения. В фильме Одзу, как и в японской архитектуре, видны все поддерживающие конструкции, которые в равной степени необходимы. Подобно плотнику, режиссер не прибегает ни к краске, ни к обоям; он будто пользуется только натуральным деревом. Законченные продукты можно измерять, изучать, сравнивать. Но внутри этого продукта, этого фильма, будто в доме, живет нечто человеческое, не поддающееся измерению, не имеющее практического применения. Вот это сочетание статичного и живого, ожидаемого и неожиданного превращает фильмы Одзу в запоминающиеся эмоциональные переживания. Без жесткой конструкции, составляющей основу режиссерской техники, невозможно столь полно раскрыть глубокую человечность персонажей. Без этой бесполезной и очаровательной человечности персонажей Одзу структура фильма свелась бы (что иной раз и случается) к простому формализму.

Такой же дуализм возникает при восприятии времени в фильмах Одзу. Его картины длиннее, чем обычно, и в то же время в них меньше «фабулы», чем обычно. А те события, о которых все же рассказывается, скорее напоминают случаи из жизни (почему краткое изложение содержания фильма Одзу в еще меньшей степени, чем обычно, передает впечатление от картины). Поскольку повествование охватывает большой промежуток времени и поскольку мало явного действия, отмечающего ход времени, неблагоприятно настроенные критики жалуются на медленный, по их ощущениям, темп. У них были бы реальные основания для недовольства, если бы этот темп существовал сам по себе и ради самого себя. На самом деле фильмы Одзу не замедленные. Они создают собственное время, и для зрителя, вовлеченного в мир Одзу, в сферу чисто психологического времени, время астрономическое перестает существовать. И возникающее сначала впечатление неподвижности, полного бездействия оказывается чисто внешним. Под этой кажущейся неподвижностью можно уловить готовую разразиться бурю, знакомую каждой японской семье, равно как и тихий героизм японца в отношениях с собственными родными. Зрители находят достаточно драматизма, чтобы оправдать длительность картины

Одзу, но дело как раз в том, что зрители его *находят*, он им не преподносится на блюдечке. Именно потенциальная возможность действия придает энергию фильмам Одзу и наполняет смыслом такое использование времени.

Таким образом, точно так же, как специально накладываемые технические ограничения заставляют нас больше видеть, замедленный темп заставляет нас больше чувствовать. И то, и другое вызывает одинаковый эффект: такие реалистичные персонажи редко увидишь в кино. И оба приема действуют одинаково: зрителя вводят в фильм, ему предлагают догадываться и строить предположения. Он тратит свои силы и свое время и в процессе этого учится наслаждаться. После фильма Одзу остается чувство, что пусть всего на час или два, но вы увидели светлую сторону и красоту обычных вещей и обычных людей; вы испытали то, что невозможно описать, потому что на это способно лишь кино, но не слова; вы стали свидетелем нескольких мелких, незабываемых событий, прекрасных, потому что реалистичных. А еще у вас остается чувство грусти, потому что больше вы их не увидите. Их уже нет. И этим ощущением непостоянства, изменчивости и красоты жизни Одзу близок величайшим японским художникам. Именно здесь мы пробуем на вкус концентрированный истинный японский дух.

Творческий метод Одзу был столь же своеобразным, сколь уникальны его фильмы. Одзу использовал ограниченный ассортимент тем и характеров. Он и сценарист, с которым он сотрудничал, решали, с какими персонажами и на какую тему они хотят снять фильм. Потом вместе писали диалоговые листы. Сначала изложение темы и описание характеров давались исключительно через диалог; лишь позднее писался более подробный сценарий. Но уже на этом этапе шаблонный персонаж успевал зажить своей жизнью, превратившись в конкретного человека, а общая тема выражалась в ряде конкретных событий. И лишь после того, как сценарий признавался пригодным, Одзу начинал съемки фильма. И здесь его методы вновь были уникальны, как и способ, которым он потом монтировал фильм.

В надежде раскрыть логическую связь внутри фильмов Одзу я решил построить эту книгу в соответствии с его творческой методикой. Поэтому я начну с обсуждения тематики картин Одзу, потому что с этого начал бы он сам, потом перейду к диалогам, пытаюсь в своем изложении следовать его плану работы. Позже я буду говорить о том, как он снимал и монтировал фильмы, и рассуждать об эффекте законченного фильма. Тем читателям, которые предпочитают более традиционный хронологический рассказ о режиссере и его работе, стоит, пожалуй, сначала ознакомиться с разделом «Биофильмография». Я же считаю, что и биография

Одзу, и хронология его фильмов имеют больше смысла в контексте разговора о том, как он работал, о его стиле, потому что в этом и проявлялась его сущность.

Основными документами, необходимыми для написания этой книги, стали два номера журнала «Кинэма дзюмпо», посвященные Одзу (за июнь 1958 г. и февраль 1964 г.), и монументальный труд «Одзу Ясудзиро — хито то сигото» (1972). Важную роль сыграла работа Тадао Сато «Одзу Ясудзиро-но гэйдзюцу» (1971), я также многим обязан Полу Шредеру и его книге «Трансцендентальный стиль в кино» (1972). Номера фрагментов сценария, указываемые после каждого диалога, взяты из английских субтитров к каждому фильму, хотя мой перевод часто отличается от того, который используется в титрованной версии самой картины. Сценарии с субтитрами были получены в основном благодаря «Сётику»; в случае «Конца лета» и «Плавучих водорослей» они были предоставлены «Тохо» и «Дайэй» соответственно.

Благодарности

За помощь в написании этой книги я выражаю благодарность Эрику Клестадту, без чьей поддержки было бы вообще сложно писать. Я очень благодарен Тадао Сато, чья монография о Ясудзиро Одзу является лучшей из написанных на японском и который любезно предоставил мне свои материалы. Доступ к оригинальным сценариям и рисункам Одзу был предоставлен мне Акирой Симидзу из Совета Японской кинобиблиотеки; к письмам и дневникам — Сидзуо Ямаути, одним из редакторов основополагающего труда «Одзу Ясудзиро — хито то сигото», который также предоставил мне несколько кадров из фильмов. Получить доступ к опубликованным сценариям, многим кадрам из фильмов и ряду частных просмотров мне помогли Тосинори Фукума из национального киноцентра, Совет Японской кинобиблиотеки, «Дайэй», «Тохо» и в особенности Тэцуо Янаи из «Сётику». Я благодарен Хисао Канасэки, Шиле Лебович и Джону Натану за чтение рукописи и ценные советы, особенно я обязан Мюриэль Белл, моему редактору, чья забота, понимание и благоразумие сделали эту книгу лучше.

И наконец, хочу поблагодарить всех тех — операторов, актеров, ассистентов режиссера, друзей, знавших Одзу и работавших с ним, — кто поделился со мной своим опытом и воспоминаниями.

Дональд Ричи
Токио, 1974

ВСТУПЛЕНИЕ

Ясудзиро Одзу, человек, которого сограждане считают самым японским из всех режиссеров, снимал фильмы лишь об одном — о японской семье — и лишь об одном аспекте — ее распаде. Японская семья в состоянии распада фигурирует в каждом из его пятидесяти трех художественных фильмов. В поздних картинах весь мир ограничивается одной семьей, персонажи являются не столько членами общества, сколько членами семьи и вселенная, похоже, заканчивается сразу за порогом дома.

Японская семья в фильмах Одзу, как и в японской жизни, имеет два основных дополнения: школа и служба. И то, и другое воспринимается в Японии почти как приемная семья и по традиции далеко не столь обезличены, как в других странах. Японский учащийся находит второй дом в школе и на протяжении жизни сохраняет близкие отношения с одноклассниками; японский служащий находит третий дом в офисе. На Западе такая степень идентификации себя с компанией почти не встречается. Персонаж Одзу, как и рядовой японец, обычно перемещается между этими тремя «семьями»: дом, школа и офис¹.

Таким образом, фильмы Одзу представляют собой семейную драму, жанр, который на Западе редко поднимается до уровня искусства и который даже сейчас обычно воспринимается как нечто второсортное. Однако в Азии, где семья остается важным элементом общества, жанр семейной драмы достиг значительно больших высот, чем, скажем, в Америке, если судить по американскому радио или телевидению. Тем не менее семейная драма Одзу особого рода. Он не прославляет семью, как, скажем, Кэйсэ Киносита в своих поздних фильмах, и не осуждает ее, как Микио Нарусэ во многих своих картинах. Одзу создает мир, который представляет собой семью в одном из ее проявлений, и сосредоточивается на ее распаде. В фильмах Одзу мало счастливых семей². Хотя в ранних лентах трудности иногда преодолеваются, почти во всех зрелых фильмах члены семьи отдаляются друг от друга. Большинство персонажей Одзу явно довольны своей жизнью, но всегда есть признаки того, что семья вскоре перестанет быть тем, чем была прежде. Дочь выходит замуж и оставляет мать или отца в одиночестве³; родители уезжают жить к кому-то из детей⁴; мать или отец умирает и т.д.⁵

Распад семьи — это катастрофа, потому что в Японии (в отличие от США, где уход из семьи считается доказательством зрелости) самоидентификация в значительной мере зависит от того, с кем человек



Кадр из фильма «Жизнь конторского служащего» (1929)
(Мицуко Ёсикава, Тацуо Сайто и др.)



Кадр из фильма «Колледж — это хорошее место» (1936)
(Санаэ Такасуги, Тёко Иида)

живет, учится или работает. Для полной самоидентификации необходима идентификация с семьей (родом, нацией, школой или компанией). Даже на Западе эта потребность сохранилась в достаточной степени, чтобы мы могли сопереживать оказавшимся в тяжелом положении персонажам Одзу и непростой жизни современных японцев. Кадр, в котором отец или мать сидит в одиночестве в опустевшем доме, встречается достаточно часто и вполне может служить символом фильмов Одзу. Эти люди перестали быть самими собой. Мы знаем, что они каким-то образом выживут,



Кадр из фильма «Токийская повесть» (1953)
(Со Ямамура, Кунико Миякэ, Тисю Рю, Сэцукэ Хара, Харуко Сугимура,
Тизэко Хигасияма)



Кадр из фильма «Вкус сайры» (1962)
(Синъитиро Миками, Сима Ивасита, Кэйдзи Сада, Тисю Рю)

но мы также знаем, какой ценой. Они не озлоблены, они знают, что так устроен мир, но они осиротели. Причина, по которой они вызывают у нас сочувствие, заключается в том, что они страдают не из-за собственных недостатков, не из-за плохого общественного устройства; они жертвы существующего порядка вещей, самой жизни. Равно как и все мы — точно такие же жертвы.

Хотя большинство фильмов Одзу посвящено распаду семьи (как и значительное количество японских романов, да и западных, если уж



Кадр из фильма «Токийская повесть» (1953)
(Со Ямамура, Сэцуро Хара, Харуко Сугимура, Кёко Кагава, Тиэко Хигасияма)



Кадр из фильма «Поздняя осень» (1960)
(Сэцуро Хара, Ёко Цукаса, Нобуо Накамура, Тисю Рю)

речь зашла об этом), на протяжении сорока лет работы в кино акценты менялись. В первых значительных фильмах режиссер подчеркивал внешние социальные условия, воздействующие на его персонажей: напряженность в семье из-за того, что в тяжелые времена отец остался без работы; неспособность детей понять, что ради сохранения работы отец должен смотреть на работодателя снизу вверх, и т.д. Только в более поздних лентах для режиссера стали важнее внутренние ограничения, накладываемые на существование человека.

Эту перемену режиссеру ставили в вину: «Раньше Одзу придерживался широких взглядов на общество; пытался уловить сложные аспекты его повседневного функционирования... Он пытался негодованием против общественной несправедливости, но его реализм начал деградировать и распадаться... Помню, когда вышли «Каприз» и «Повесть о плавучих

водорослях”, многие из нас испытали глубокое разочарование, увидев, что Одзу отказался от серьезных социальных тем». Хотя «новаторские достижения» Одзу в создании нового для японского кино реализма признаются и хотя «Родиться-то я родился...» называют первым фильмом «социального реализма в японском кино», картины, созданные после 1933 г., считают несовершенными. «Молодые критики, которые видели лишь послевоенные фильмы Одзу, имеют однобокое представление о режиссере... Его мастерство и вкус, конечно же, безупречны; он по-прежнему демонстрирует глубокое, зрелое понимание жизни, быющей под поверхностью. И все же горькая правда такова, что мы более не находим тех главных достоинств, которые делали Одзу тем, чем он был в начале карьеры»⁶.

Критика убедительна, и можно оспаривать лишь ее отправную точку: что реализм должен быть социальным и что пролетарская реальность каким-то образом более реальна, чем буржуазная. Одзу вовсе не отказывался от реализма. Зато он отказался от мысли, что несчастья вызываются лишь общественной несправедливостью; он пришел к выводу, что несчастья — результат того, что мы — люди и, как следствие, стремимся к недостижимому⁷. Он отказался от натурализма ранних картин. Отчасти это стало результатом того, что изменилась семья. Из его фильмов исчезла выбивающаяся из сил семья среднего или низшего класса, подверженная воздействию различных социальных изменений⁸. Начиная с середины 1930-х годов центральное место в его фильмах, за некоторыми исключениями, заняла семья образованных людей, а в послевоенные годы — снова за редким исключением — семья верхнего среднего класса. Однако восприятие реальности у Одзу не изменилось⁹. До сих пор раздаются жалобы, что интерьеры в поздних фильмах Одзу слишком красивы, слишком аккуратны. Но стремление к аккуратности и красоте, как-никак, везде свойственно буржуазной жизни. Жизнь буржуазии не становится менее реальной от того, что она приятнее, чем жизнь пролетариев, а именно такой — совершенно несправедливый — аргумент выдвигают критики Одзу.

Поздние фильмы Одзу отличаются обостренным ощущением реальности и — что еще важнее для его искусства — выходят за ее границы. Его интересует не квинтэссенция семьи. Он поднимается на трансцендентальный уровень, отталкиваясь от повседневной жизни буржуазной семьи, которую не затрагивают социальные бури, не волнуют финансовые неурядицы и где, пожалуй, легче всего почувствовать повседневность существования. Именно это «повседневное существование» Одзу удалось запечатлеть столь реалистично и потому столь трогательно.

Таким образом, жизнь, которую описывает Одзу во многих своих фильмах, — это традиционная буржуазная жизнь в Японии. Сразу

становится очевидно, что в ней нет драматических взлетов и падений, свойственных обществу с менее жесткой регламентацией. Из этого не следует, что такая традиционная жизнь менее подвержена влиянию обычных событий и явлений; напротив, рождение, любовь, свадьба, дружба, одиночество, смерть имеют огромное значение в традиционном обществе, именно потому, что многое другое из жизни исключено.

Традиционная жизнь подразумевает также признание преемственности. Как заметил Честертон: «Традиция означает признание права голоса за самым необычным из всех классов — классом наших предков. Это демократия мертвых. Традиция не желает сдаваться тем, кто сейчас имеет наглость бродить по этой земле». Традиционная жизнь предполагает, что человек — часть чего-то большего: сообщества во времени, включающего как мертвых, так и еще не рожденных. Она предполагает, что человек — часть природы, в которую входит и человеческая природа.



Кадр из фильма «Токийский хор»
(1931)
(Хидэко Такаминэ, Эмико Ягумо, Хидэо Сугавара, Токихико Окада)



Кадр из фильма «Сестры Мунэката»
(1950)
(Тисю Рю, Хидэко Такаминэ)



Кадр из фильма «Единственный сын»
(1936)
(Ёсико Цубоуги, Синъити Химори)



Кадр из фильма «Раннее лето» (1951)
(Кунико Миякэ, Кан Нихоньянаги, Сэ-цукко Хара)

Традиционная жизнь рождает точку зрения, которая встречается в Японии так же часто, как в фильмах Одзу. Для обозначения этого понятия есть полезное японское выражение «*моно но аварэ*», которое будет объяснено позднее, по-английски же эту позицию лучше всего истолковал У.Х. Оден, когда (в другой связи) написал: «Есть радость в том, что все мы в одной лодке, что нет никаких исключений. С другой стороны, мы не можем не стремиться к отсутствию проблем — скажем, чтобы мы были либо лишены разума, как животные, либо бестелесны, как ангелы. Но это невозможно; поэтому мы смеемся, одновременно восставая и принимая»¹⁰. Вероятно, японцы, принимая противоречивость человека, скорее бы вздохнули, чем засмеялись, воспели бы этот непостоянный и несовершенный мир, а не просто сочли бы его абсурдным. Но глубинный, сугубо консервативный подход остается неизменным, и в семье Одзу им руководствуются все, кроме самых юных.

Семья у Одзу — почти неизменный предмет исследования, а ситуаций, в которых мы ее видим, на удивление мало¹¹. Большинство фильмов посвящено отношениям между поколениями. Часто одного из родителей нет, он либо умер, либо сбежал¹², а оставшийся должен растить детей. Уже начавшийся распад семьи завершается свадьбой единственного или старшего ребенка или смертью оставшегося родителя. В других фильмах члены семьи отдаляются друг от друга; дети пытаются — иногда успешно — приспособиться к своему супружескому статусу¹³. В другой раз ребенок задыхается от строго регламентированной традиционной семейной жизни и вынужден взбунтоваться, пусть и против воли¹⁴. Есть, наверное, еще несколько вариаций на эту тему, но их немного.

Одзу предоставляет мало иллюстраций к своей теме, а его истории, по сравнению с сюжетами большинства фильмов, незатейливы. Если судить по краткому изложению фильма Одзу (например, дочь живет



Кадр из фильма «Родиться-то я родился...» (1932)
(Хидэо Сугавара, Сёити Кофудзита, Токанкодзо)



Кадр из фильма «Доброе утро!» (1959)
(Масахиро Симадзу, Кодзи Сидара, Ёсико Куга)

с отцом и не хочет выходить замуж; позже она узнает, что его намерение жениться вторично было не более чем уловкой ради ее будущего счастья), то сделать из этого двухчасовой фильм представляется довольно сложной задачей. Всякая история у Одзу в каком-то смысле лишь предлог. Одзу хочет не столько поведать историю, сколько показать, как его персонажи реагируют на происходящие события и какие модели поведения рождаются из таких взаимоотношений. В каждом следующем фильме Одзу использовал все более и более простые истории и редко баловал себя сюжетом¹⁵. В более поздних лентах история — не более чем случай из жизни. О некоторые причинах этого явления речь пойдет позднее. Пока же достаточно заметить, что Одзу, пожалуй, в первую очередь интересовался моделью, схемой, которую Генри Джеймс назвал «фрагментом рисунка на ковре».

Схемы Одзу находят отражение в выбираемых им историях. Персонаж переходит от безопасности к незащищенности; от жизни среди множества людей к одиночеству; или же меняется группа, которая теряет своих членов, как-то адаптируется; или же, наоборот, более молодой персонаж переходит в новую сферу, что вызывает у него смешанные чувства; или же человек выходит из своей привычной сферы, а потом возвращается, но уже с новым пониманием. Эти схемы накладываются одна на другую; в редком фильме Одзу встречается лишь одна модель и одна история. Из этих моделей и историй с их сходствами и различиями, параллелями и перпендикулярами Одзу конструирует свой фильм, представляющий собой совокупность его мыслей о мире и людях, в нем живущих.

Таким образом, фильмы Одзу вылепливаются из очень скудного материала. Одна тема, несколько сюжетов, несколько схем. Как уже говорилось, на использование технических приемов тоже накладываются жесткие рамки: неизменный ракурс, неподвижная камера, ограниченное использование кинопунктуации. Аналогичным образом и структура фильма (которая будет рассматриваться далее) почти неизменна. Учитывая указанные ограничения, характерные для стиля Одзу, не приходится удивляться, что все его фильмы похожи один на другой. В самом деле, найдется немного авторов, чье творчество было бы столь однородно. В кино Одзу уникален. Некоторые из наиболее интересных повторяющихся элементов его картин будут обсуждаться далее.

Похожи многие названия («Ранняя весна», «Поздняя весна», «Раннее лето», «Поздняя осень» и т.д.), в целом неизменна структура, по крайней мере в более поздних картинах. Названия напоминают названия романов Генри Грина; названия и общая структура — романы Айви Комптона-Бернетта. Одзу явно не принадлежал к числу тех режиссеров, которые, высказав все, что намеревались, по одному поводу, переключаются на что-



Кадр из фильма «Повесть о плавучих водорослях» (1934)
(Эмико Ягумо, Ёсико Цубоути)



Кадр из фильма «Плавучие водоросли» (1959)
(Матико Кё, Аяко Вакао)

то другое. Он никогда не высказывал полностью все, что думал о японской семье. Он был подобен своему современнику Джорджо Моранди, художнику, который всю жизнь рисовал в основном вазы, стаканы и бутылки. Как сказал сам Одзу во время рекламной кампании его последнего фильма «Вкус сайры»: «Я всегда всем повторяю, что не делаю ничего, кроме тофу (белый творог из соевых бобов, распространенный и важный компонент многих японских блюд), ведь я не более чем продавец тофу»¹⁶.

Одзу не только часто использовал одного и того же актера в сходных ролях, который играл в целом один и тот же персонаж (Сэцую Хара и Тисю Рю являются яркими примерами), он и сюжетную линию в разных фильмах использовал одну и ту же. В «Повести о плавучих водорослях» она та же, что в «Плавучих водорослях», «Поздняя весна» очень похожа на «Позднюю осень», которая в свою очередь напоминает «Вкус сайры».



Кадр из фильма «Поздняя весна»
(1949)
(Тисю Рю, Сэцукю Хара)



Кадр из фильма «Поздняя осень»
(1960)
(Ёко Цукаса, Сэцукю Хара)

Вторая сюжетная линия в «Раннем лете» (дети убегают из дома) становится основной в «Добром утре» и т.д.

Повторяются персонажи. Дочери в «Поздней весне», «Раннем лете», «Цветях праздника хиган», «Поздней осени» и «Вкусе сайры», хотя их играют разные актрисы, — это, по сути, один и тот же персонаж, решающий один и тот же вопрос — надо или нет выходить замуж и покидать дом. Второстепенные персонажи тоже часто почти идентичны. Бесчувственная сестра из «Братьев и сестер семьи Тода» превращается в бесчувственную сестру из «Токийской повести» и таким же образом демонстрирует свою бесчувственность (выпрашивает что-то из вещей родителя сразу после похорон). Часто («Поздняя весна», «Вкус простой пищи», «Токийская повесть», «Ранняя весна», «Доброе утро») появляется пожилой служащий, которому предстоит выйти на пенсию и который, напившись, вспоминает и оценивает свою жизнь. Начиная с «Братьев и сестер семьи Тода» (включая «Цветы праздника хиган», «Позднюю осень», «Токийскую повесть», «Вкус сайры») в картинах фигурирует мягко высмеиваемая хозяйка японского ресторанчика.

Персонажам обычно даются одни и те же имена. Иногда они столь же неизменны, как грубый холст, который Одзу постоянно использовал в качестве фона для основных титров всех своих звуковых фильмов. Имя отца обычно начинается на Сю...; любимый вариант — Сюкити, за ним следует Сюхэй. Традиционно дочь зовут Норико (как в «Поздней весне», «Раннем лете», «Токийской повести», «Конце лета»), а ее более современная подруга или сестра



Кадр из фильма «Токийская повесть»
(1953)
(Хисао Товакэ, Тисю Рю, Эйджиро Тono,
Мицукю Сакура)

носит имя Марико («Сестры Мунэката», «Поздняя осень»). Младший брат — обычно Исаму («Братья и сестры семьи Тода», «Раннее лето», «Доброе утро») и так далее. Дело не в том, что имена несут какую-то дополнительную нагрузку (хотя для японцев имя Сюкити имеет устаревшее звучание, а Марико — достаточно современное), а скорее в том, что Одзу предпочитал сохранять преемственность с ранее созданными работами.

Занятия персонажей у Одзу тоже постоянны. Почти все они восхищаются своими ухоженными садами в Киото или в Никко, все обращают большое внимание на погоду и вспоминают о ней чаще, чем о любых персонажах в фильме, и все любят поговорить. Они часто заглядывают в бары и кофейни. Первые из фильма в фильм носят название «Вакамацу» или «Луна», последние — «Лук», «Аои» или «Бар “Акация”». Здесь персонажи Одзу иногда напиваются, хотя чаще проделывают это в каком-нибудь безмянном японском ресторанчике или пивнужке. Чаще они просто сидят и наслаждаются легким иностранным духом, столь приятным для городских японцев. (В фильмах Одзу часто возникают ассоциации с чем-то иностранным, особенно из мира кино: персонажи говорят о Гари Купере в «Поздней весне», о Жане Маре во «Вкусе простой пищи», об Одри Хепбёрн в «Раннем лете». На заднем плане в картине «Жена этой ночи» видна большая афиша мюзикла «Бродвейские скандалы»; в ленте «Что забыла дама?» фигурирует афиша с Марлен Дитрих, в «Единственном сыне» — с Джоан Кроуфорд, в «Курице на ветру» — с Ширли Темпл.) Они едят чаще, чем персонажи других фильмов, и, очевидно, предпочитают японскую кухню, хотя с ножами и вилками обращаются столь же ловко, как с палочками, и на стульях сидят столь же свободно, как на татами. Впрочем, это привычно и для персонажей других японских фильмов, да и для большинства самих японцев. Ошибаются западные критики, которые полагают, что Одзу дает какую-то оценку влиянию Запада в его стране; он просто показывает японскую жизнь такой, какова она сейчас.

В фильме Одзу отец или брат обычно сидит в офисе (мы почти никогда не видим, как он выполняет какую-то реальную работу), а мать или сестра заняты домашней работой (предпочтительное занятие — развешивание полотенец для сушки, но встречаются и другие; в «Братьях и сестрах семьи Тода» и в «Раннем лете» есть одинаковые сцены, в которых женщины чинят футоны) или подают чай гостям, которые неизменно появляются в домах Одзу. Дети часто изучают английский («Что забыла дама?», «Был отец», «Токийская повесть», «Доброе утро»), а дочь может печатать по-английски («Поздняя весна», «Раннее лето»).

Семья (и ее расширенный вариант в офисе) любит играть в игры (го в «Повести о плавучих водорослях» и «Плавучих водорослях», маджонг¹⁷ в «Курице на ветру» и «Ранней весне»), разгадывать загадки («Родиться-то я родился...», «Каприз»), головоломки, шутить. Еще одно



Кадр из фильма «Вкус простой пищи» (1952)
(Кодзи Цурута, Тисю Рю, Син Сабури)



Кадр из фильма «Вкус сайры» (1962)
(Тисю Рю, Дайскэ Като)

излюбленное занятие в семействе Одзу — подстригание ногтей, занятие, которое стоит упомянуть, ибо в фильмах Одзу («Поздняя весна», «Раннее лето», «Поздняя осень») оно фигурирует, может быть, даже чаще, чем в жизни японцев.

Внедомашних занятий немного. Это пикник или катание на велосипеде («Поздняя весна», «Ранняя весна», «Поздняя осень»), рыбалка («Повесть о плавучих водорослях», «Был отец», «Плавучие водоросли») и гольф («Что забыла дама?», «Вкус сайры»). Очень часто описывается езда на поезде. Конечно, в фильмах издавна фигурировали поезда, они завораживали таких режиссеров, как Люмьер, Ганс, Киносита, Хичкок и Куросава. Одзу, пожалуй, в некотором смысле установил рекорд. Почти

во всех его фильмах есть сцены с поездом, а во многих последняя сцена разворачивается в поезде или рядом с ним. Действие таких лент, как «Повесть о плавающих водорослях», «Был отец», «Цветы праздника хиган», «Плавающие водоросли», и других завершается в поезде; в «Токийской повести», «Ранней весне» и других поезда так или иначе присутствуют в завершающей сцене. Одна из причин изобилия поездов заключается в том, что Одзу их попросту любил¹⁸. Другая состоит в том, что, в отличие от нас, для японца поезд все еще остается символом таинственности и перемены. Скорбный звук поезда вдалеке, мысль, что он увозит людей куда-то, где на новом месте они начнут новую жизнь, тяга к путешествиям или ностальгия по ним — все это по-прежнему обладает для японцев эмоциональным воздействием.

В некоторых фильмах Одзу прямо говорится о ностальгии по тем местам, где однажды побывал. В «Сестрах Мунэката» есть сцена, в которой две сестры сидят на ступенях Якусидзи. Старшая сдержанна и молчалива. Позже она вернется вместе с возлюбленным, и мы узнаем, что здесь они встречались и раньше, когда их любовь еще только зарождалась. Таким образом, ее чувства в сцене с сестрой объясняются без необходимости показывать нам событие, их вызвавшее. Иногда событие, произошедшее в одном фильме, упоминается в другом, хотя все действующие лица совсем другие. В «Поздней осени» матери во время путешествия напоминают про пруд с карпами в Сюдзэндзи; эти же карпы фигурируют во «Вкусе простой пищи», снятом восемью годами ранее. Одни и те же реплики, выражающие ощущение проходящей жизни, будут вновь и вновь произноситься в нескольких фильмах. Одна из них — «*Двари ка?*» («Это конец?»), фраза, очень характерная для Одзу своей простотой, ясностью и просторечностью. Ее произносит отец в «Токийской повести», когда узнает, что его жена умирает; ее произнес, как нам сообщают, умирающий отец в «Конце лета», и ее же произносит отец, когда узнает, что девушкам придется закрыть кофейню «Бар “Акация”» в «Сестрах Мунэката».

В арсенале Одзу самое мощное средство для пробуждения чувства ностальгии — фотография. Хотя семейные, школьные, служебные фотографии сохраняют в Японии ту же значимость, что когда-то на Западе, в фильмах Одзу люди на редкость много фотографируются для официальных портретов. Есть, к примеру, групповая фотография учителя и учеников перед статуей Будды в Камакуре в фильме «Был отец»; есть свадебные фотографии, как в «Поздней осени», есть семейные фотографии, как в «Братьях и сестрах семьи Тода», «Раннем лете», «Записках джентльмена из барака». За исключением первого из перечисленных фильмов, мы нигде не видим получившуюся фотографию. Никто не извлекает фотографию покойной матери и не смотрит на нее с любовью. Скорее мы увидим, как семья собирается вместе (неизменно в последний раз) и смело улыбается,

глядя в неясное будущее. Источник ностальгии — не последующие размышления, но сами усилия, предпринимаемые для того, чтобы запечатлеть картину. Хотя персонажи Одзу периодически жалуются, что у них не получается изображение любимого человека, сфера применения фотографий как таковых ограничена потенциальными невестами и женихами. Смерть в фильмах Одзу, как и в жизни, — это просто отсутствие.

Сходные элементы в фильмах Одзу (а их намного больше) возникают частично из-за того, что он рассматривал каждый фильм как продолжение предыдущего или отклик на него¹⁹. Записи Кого Ноды, известного сценариста, участвовавшего в создании более половины (двадцати семи) фильмов Одзу, сделанные им в их общем дневнике в Татэсине, весьма показательны: «1 февраля 1962 г. В качестве подготовки к нашей работе [над “Вкусом сайры”] мы перечитали некоторые из своих прежних сценариев. 3 февраля. Беседуем [о новом фильме]... он будет в духе “Цветов праздника хиган” и “Поздней осени”. Видимо, это будет повествование о вдове с ребенком и женщине, которая пытается найти ему невесту... 10 июня. В качестве отправной точки перечитали “Позднюю осень”... 11 июня. В качестве отправной точки перечитали “Цветы праздника хиган”»²⁰. Такой метод выстраивания фильма (более характерный для поздних, нежели ранних, работ) с неизбежностью приводил к большому сходству между картинками, особенно потому, что Одзу и Нода, судя по всему, определяли жанр снимаемого фильма в контексте своей предшествующей работы.



Кадр из фильма «Конец лета» (1961)

(Сэцуко Хара, Ёко Цукаса, Гандзиро Накамура, Кэйджю Кобаяси, Митиё Аратама)

Таким образом, в на удивление жестко ограниченном мире фильмов Одзу сходств много, а различий мало. Это маленький замкнутый мир, подчиняющийся законам, о которых можно лишь догадываться. И все же, в отличие от маленького мира Нарусэ, в котором центральное место принадлежит семье, мир Одзу не вызывает клаустрофобии, равно как и управляющие им внешне незыблемые законы не порождают романтическую идею о предначертанности, которую мы находим в кажущемся более просторном мире Мидзогути. От этих крайностей фильмы Одзу спасают его персонажи, те люди, которыми они являются, и то, как они воспринимают свою жизнь. Простая истинная человечность этих людей, их индивидуальность в рамках сходства делают сложной и в конечном счете ошибочной попытку категоризации, которую я предпринял на нескольких предыдущих страницах²¹. Хотя историй у Одзу, конечно же, немного, фильмы не кажутся повторяющимися; хотя краткое изложение событий кажется чрезмерно примитивным, фильм никогда таковым не бывает; хотя роли сходны, персонажи не похожи друг на друга.

Человеческая природа во всем ее разнообразии и вариантах — вот о чем, по сути, фильмы Одзу. Следует, однако, добавить, что как азиат, придерживающийся традиционных консервативных взглядов, Одзу не верил ни во что такое, что мы понимаем под «человеческой природой». Каждый его персонаж уникален и индивидуален, пусть все они и используют известные типажи; в его фильмах невозможно найти «типичного представителя». Точно так же не существует природы вообще, есть лишь отдельные деревья, камни, ручьи и т.д., не существует и человеческой природы, есть лишь отдельные мужчины и женщины. Об этом в Азии известно больше, чем на Западе, по крайней мере люди там ведут себя так, как будто что-то знают; и это знание отчасти объясняет индивидуальность персонажей Одзу; личность никогда не приносится в жертву якобы квинтэссенции. Накладывая ограничения на наши представления и интересы, Одзу дает нам возможность понять самый большой эстетический парадокс: «меньше» всегда значит «больше». Говоря другими словами, «несколько» всегда указывает на «много»; ограничения ведут к расширению; бесконечное разнообразие отыскивается в единичной сущности.

Одзу никогда об этом не говорил и, насколько я знаю, никогда этого не думал. Он не рассуждал о своем интересе к персонажу или о своей способности его создать. Но этот интерес никогда его не подводил. Когда он садился писать сценарий, храня в глубине сознания четкий перечень своих тем, он редко задумывался, о чем должна быть история. Он скорее размышлял о том, какие люди должны появиться в его фильме.

СЦЕНАРИЙ

Одзу как-то сказал, что «наиболее сложный этап создания фильма — это написание сценария»¹. Одна из причин заключалась в очень японской потребности Одзу превратить материал — будь то воспоминания из жизни своей семьи, рассказанная кем-то история, наблюдения над людьми — в нечто личное. Как и у большинства его соотечественников, оригинальность Одзу связана не с самим материалом — он всегда был самым обыденным, — но с особым взглядом на него, с очень личным, даже причудливым способом представления его на пленке. Как и большинство японских художников, Одзу был в каком-то смысле формалистом, и схема событий в фильме имела для него не меньшее значение, чем сами события. Но, в отличие от многих художников, Одзу редко довольствовался формальной стороной, одним лишь приятным рисунком. Именно из сочетания отдельных элементов его фильма, гармонии и иногда встречающихся диссонансов между моделями рождается значение его кино. Одзу уделял больше внимания определению окончательного места сцены или реплики в создаваемом сценарии, чем любому другому аспекту работы над фильмом — съемкам, монтажу и т.д. Он неоднократно отмечал, что хороший сценарий означал хороший фильм; в этом отношении он был подобен архитектору с детально проработанными чертежами или плотнику с четким планом работы.

Конечно же, любой грамотный режиссер признает важность сценария. Одзу отличало то, как писались его сценарии. Обычно сценарии пишутся так же, как рассказы: начинаются в какой-то предположительно благоприятный момент, а далее следует наблюдение за формированием характера. История или сюжет вырастает из этого персонажа, или же (и это, пожалуй, более часто встречается в западном кино) история или сюжет вынуждают персонаж определенным образом эволюционировать, и когда действие совершилось и перемена произошла, сценарий считается завершенным. Одзу почти не использовал последний метод, считая, что он искажает характер и разрушает правдоподобность, и не часто прибегал к первому. «От сюжета мне становится скучно»², — иногда говорил он, и, конечно же, в его фильмах редко есть что-то, напоминающее сюжет. Скорее есть очень отдаленный намек на историю, которая кажется еще менее значительной из-за ее обыкновенности.

Даже по японским меркам обыденность событий в фильмах Одзу доведена до крайности. Свадьба и смерть — вот единственное заключе-

ние, которое допускается во многих поздних фильмах, а новое восприятие и недопонимания на пути к финалу обычно не представляют собой ничего исключительного. Налицо изобилие трюизмов, равно как и совпадений и очевидных вещей, а стиль и методы Одзу вполне соответствуют материалу. Он не стремится нарушить существующее равновесие.

Мы видели, что Одзу рассматривал свои сценарии как чертежи, которым нужно следовать с максимальной тщательностью. Хотя именно он (с оригинальностью, отмечавшейся японскими критиками) привнес в японское кино методы работы архитекторов, он же, подобно любому японскому плотнику, оперировал блоками. Так же как японский плотник строит дом, всегда используя татами и двери фусума неизменных размеров, одни и те же притолоки и рамы, так и Одзу, конструируя фильмы как бы из эмоциональных блоков, заранее знал размер и общий вид многих сцен, которые намеревался использовать, поэтому из фильма в фильм они переходят без изменений или лишь с незначительными вариациями. Подобно плотнику, Одзу далее наполнял свой фильм, соединяя сцены между собой серией архитектурных акцентов и связок и создавая целое здание, в котором мог бродить зритель. Традиционный японский плотник использует для этого дерево; Одзу использовал диалог.

В ранних фильмах Одзу не применял ставший для него впоследствии привычным метод работы. Дневники периода работы над «Родиться-то я родился...» и «Был отец» свидетельствуют, что сценарии разрабатывались в хронологической последовательности и диалоги для сцены были почти полностью написаны, прежде чем переходили к работе над следующей. Место действия определялось либо одной строкой, либо — что встречается чаще — рисунком. Работа над всеми более поздними фильмами шла в несколько иной манере. Хотя в дневнике Ноды нет хроники полного цикла его работы вместе с Одзу, он рассказывает о создании одного из поздних фильмов («Конец лета»), начиная с середины, и о начальном этапе создания двух других («Вкус сайры» и незавершенный «Редиска и морковь»)

Первоначальная идея могла появиться откуда угодно. Иногда, как произошло с «Единственным сыном», она рождалась из собственного жизненного опыта Одзу³. Какие-то идеи рождались из где-то услышанных историй; замысел «Конец лета» был навеян рассказом одной знакомой о человеке, которого все считали умирающим, а он вдруг сел и поправился. В основе других — события, о которых ему рассказывали пережившие их люди; вернувшись с китайской войны, Одзу навещал родных и близких погибших (особенно сильное впечатление на него произвела одна женщина; ее муж был известным трусом, но она хотела слышать только о том, какой он был смелый), и «годы спустя в "Ранней весне" он, по его словам, воспользовался многим из того, о чем поведали ему эти люди»⁴. Чаще

всего таких источников было несколько⁵. Нетипичный пример конкретного источника замысла — «Редиска и морковь»: «15 марта 1963 г. Пришел Тадао Икэда [с которым Одзу сотрудничал на раннем этапе]. Говорил о том, что, по мнению Гёте, самое подлое существо — тот, кто разрушает счастье другого. Отталкиваясь от этого, мы набросали историю и расставили персонажей»⁶. Основная идея «Вкуса сайры» родилась 31 января 1962 г. из статьи в «ПХП», милитаристского толка журнале о нравственном перевооружении, которую случайно прочитали Одзу и Нода.

Когда они вдвоем в общих чертах договаривались, о чем будет фильм, начиналось обсуждение (если не написание):

«3 мая 1962. Мы более или менее решили [по поводу “Вкуса сайры”], что будет человек, который дружит с женщиной, похожей на его покойную жену [ход, которого нет в конечном фильме]. 15 мая. Мы договорились о расстановке персонажей и сцен. 16 мая. В течение полутора часов обсуждаем разные эпизоды. 19 мая. Рассматриваем разные эпизоды, делаем заметки. 20 мая. Обсуждаем взаимоотношения в семье, сосредоточившись на чувствах дочери [линия, которая осталась в фильме], и постепенно наши идеи оформляются. 26 мая. Наконец-то начинается работа. Еще одно усилие, и мы как-нибудь создадим форму».

Под словом «работа» Нода подразумевает не сценарий с диалогами (он появится позднее), а перечень сцен, которые они себе наметили. Первый месяц работы над «Вкусом сайры» ушел на разговоры. И все равно «работа» еще не началась. «13 июня. С завтрашнего дня начнем делать карточки. 14 июня. Сделали шесть карточек: встреча выпускников, сцена со старым учителем, сцена в баре и т.д.». К написанию приступили 30 июня, через полгода после возникновения первоначального замысла и спустя два месяца после начала обсуждения. Собственно написание, однако, заняло всего месяц. «25 июля. Закончили. 233 страницы».

На основе дневников за предыдущий год можно восстановить, что происходило с того момента, как Одзу и Нода начали делать карточки, и до написания сценария. По крайней мере в более поздних фильмах, они отмечали детали каждой сцены на карточке (одна карточка — одна сцена), а потом перемешивали их на столе. Такой подход, который обычно используется в мультипликации, давал им возможность держать в памяти события и вырисовывающуюся форму фильма. Пример такого метода работы можно найти в более ранних дневниковых записях, описывающих создание «Конца лета». «10 марта 1961. Сцен всего 32, из которых 24 сделаны уже вполне неплохо. 12 марта. Мы рассматриваем сцены под разными углами и, похоже, послезавтра сможем начать писать. 15 марта. Приступили, но решили, что не хватает крупного комичного происшествия. 16 марта. Что-то такое сотворили, но чего-то еще не хватает. Работа идет плохо». Представьте себе, как в марте 1961 г. Одзу и Нода сидят за

большим столом на вилле в Татэсине и передвигают, будто в расширенной версии двойного пасьянса, крупные карточки из тонкого картона, на которых много что написано и нарисовано. Иногда к диалогам приступали, как только удавалось достичь приемлемого расположения сцен; дневниковая запись (за 30 июня 1962 г.) свидетельствует, что «Вкус сайры» писался непосредственно на основе стопки вот таких, теперь уже пронумерованных, карточек: начиная с первой сцены и до конца.

Написание «Конца лета» было не столь последовательным: «17 марта. Начинаем писать со сцены в кафе-мороженом в Киото, примерно 4 страницы. 21 марта. Обдумываем ситуацию в семье после закрытия магазина, появляются кое-какие идеи. 30 марта. Закончили сцену, в которой старый отец ссорится с дочерью и ее мужем. 3 апреля. Закончили вечернюю сцену и сцену на заре (охватывающие смерть старого отца) и сцену в офисе на следующее утро. 9 апреля. Закончили сцену игры в прятки, сцену на велосипедных гонках и сцену в баре в Осаке. 10 апреля. Закончили большую семейную сцену, где они узнают, что старик-отец болен. Потом обсуждали следующие сцены в Киото. 11 апреля. Закончили сцены в “Сасаки” в Киото и сцену в поле [с двумя крестьянами для финала фильма]. 12 апреля. Первая часть сцены в крематории. 13 апреля. Закончили сцену в крематории. 14 апреля. Закончили сцены в поле и на дороге (похоронная процессия). Собирались еще раз вернуться к ним, но не захотелось, и легли спать. 15 апреля. Еще раз посмотрели, что мы на данный момент сделали, и подумали над тем, что осталось сделать... 21 апреля. Закончили. На написание ушло 27 дней. 208 страниц».

Из дневниковых записей Нода явствует, что, как бы они ни писали сцены — в случайном порядке или последовательно, они оба прекрасно знали своих персонажей еще до того, как приступали к написанию, и что диалоги и соотношения между элементами фильма продумывались достаточно подробно, прежде чем начиналась запись. Для этого требовалось время, много разговоров и, как часто говаривал Одзу, очень тяжелой работы⁷. При записи диалогов иногда вносились изменения. В дневниковой записи от 30 мая 1960 г. Нода отмечает, что в «Поздней осени» они решили поместить сцену в гостинице перед сценой у озера, изменив последовательность, существовавшую и в первоначальном варианте фильма, и в его прототипе — «Поздней весне». Однако после того, как был завершен сценарий с диалогами, никаких изменений уже не вносилось. Готовый фильм возникал будто по чертежу.

Одно из ключевых отличий Одзу от других режиссеров заключается в автономности у него отдельной сцены и в том огромном значении, которое придается диалогам, раскрывающим характеры персонажей. Обычно режиссер сначала определяет места съемки и сюжет, планирует положение сцены в фильме и лишь потом пытается придумать, что будут

говорить его персонажи, чтобы немного способствовать развитию сюжета. Метод Одзу больше походил на работу режиссеров анимации или музыкальных комедий, которые выстраивают свои фильмы на основе уже записанной фонограммы. Одним из результатов этого подхода стало создание персонажей, которые ни в коей мере не зависят от хитросплетений сюжета или повествования. Обычно Одзу и его соавтор имели лишь весьма общее представление о том, какой вид они намеревались придать своему фильму. Они знали, к примеру, что хотят снять фильм о дочери, которая выходит замуж и в конце концов оставляет родителей одних; таково ядро столь непохожих друг на друга фильмов, как «Единственный сын», «Братья и сестры семьи Тода», «Поздняя весна», «Раннее лето», «Поздняя осень» и «Вкус сайры». Но, в отличие от других режиссеров, они не начинали с набросков действия в надежде, что правдоподобные персонажи появятся сами собой. Скорее, имея в виду желаемый результат, правда пока еще далекий и туманный, они принимались за сцену. У каждого персонажа было свое имя и набор основных свойств, соответствующих его или ее роли в семье (отец, дочь, тетя и др.), но пока еще мало отличительных черт. Эти персонажи развивались, точнее, диалог, благодаря которому они оживали, развивался в соответствии с той индивидуальностью, которую открывали в них Одзу и его соавтор. Персонаж оживал вне связи с историей или сюжетом; он оживал, потому что все произносимые им слова выражали те особенности его характера, раскрыть которые входило в обязанности писателя.

В результате неизбежно появлялся достоверный персонаж, и эта достоверность основывалась на том, что ему предоставлялась такая свобода, которая почти неведома другим киноперсонажам. Поскольку ему не надо было выполнять никакой задачи, не надо было разыгрывать никакую историю или способствовать развитию сюжета, он мог быть противоречивым, нелогичным — и всегда верным себе.

Достоверность персонажа Одзу основывалась на достоверности диалогов Одзу. Даже в его немых фильмах титрам с репликами, а их множество, следует придавать такое же значение, как зрительному ряду. Именно диалог, произносимый с экрана или возникающий в виде титров, создает характер персонажа, отвечает за его индивидуальность, отличает одно действующее лицо от другого. Хотя в фильмах Одзу найдется много сцен без диалогов, они появляются только после того, как персонаж был обрисован. Первоначально же мы что-то узнаем о нем из его высказываний.

Работая над сценарием, Одзу, конечно же, не совсем забывал о визуальной стороне. Обычно он делал заметки, как-нибудь указывавшие на место действия, и, будучи хорошим художником-любителем, часто рисовал наброски предлагаемых сцен. Но дело в том, что он делал именно

наброски; он их не описывал. Есть лишь очень сжатое описание того, что люди делают, и нет никаких описаний чувств. Таким образом, готовый сценарий напоминает радиопьесу, но в фильме это не чувствуется, потому что ни одна радиопьеса никогда не была столь хорошо написана. В Японии сценарии Одзу считаются литературой; в них достигается столь высокий уровень правдоподобия и индивидуализации характеров и делается это столь экономными средствами, что сценарии сами по себе могут считаться произведениями искусства. Хотя многие нюансы диалога можно оценить лишь в самом фильме, даже в переводе сохраняется ощущение достоверности диалогов Одзу, ощущение логической неизбежности, которое редко встречается в любой сфере и крайне редко в кино.

Стиль Одзу — это обостренный реализм. Персонажи говорят именно то, что они бы и сказали, и тем не менее диалог постоянно удивляет, потому что все время раскрывает грани характера, о которых мы до того не подозревали. Это как сама жизнь, но темп диалогов Одзу (в противоположность темпу фильма) столь стремителен, что мы за секунду узнаем то, на что в жизни уходят месяцы. И тем не менее нас ничему не учат, мы просто наблюдаем с обостренным восприятием. Как станет понятно позднее, от нас требуется большая работа, когда мы смотрим фильм Одзу. Нам как бы предоставляют все необходимые факты, но мы должны сами составить их вместе. Можно не сомневаться, что мастерство, с которым сделан фильм, обычно исключает возможность того, что мы сложим их как-то иначе, чем было задумано Одзу⁸. И тем не менее мало кто из режиссеров просит зрителей отнестись к его работе столь доверительно и благожелательно, как Одзу. Те, кто не проявляет этих качеств на просмотре его картины, покинут зал с такой же пустой головой, как и пришли.

Кажущаяся неопределенность фильма Одзу требует от нас терпения, особенно в самом начале просмотра. Хотя говорят в начальных кадрах всегда немало, разговоры никогда не бывают *про* что-то. Если нам не терпится, чтобы что-то начало происходить, чтобы началась история, чтобы появился сюжет, за который можно было бы ухватиться, мы пришли не на тот фильм. В защиту духа Одзу следует отметить, что на практике люди редко испытывают нетерпение. Реальность этого мира столь очевидна; его требования, в конце концов, лишь те, что обычно предъявляет к нам повседневная жизнь. И с самого начала нам неожиданно раскрывают какие-то черты характера персонажа, дают заметить некий повторяющийся рисунок, что заставляет нас вначале надеяться, а потом и верить, что в жизни есть все-таки какой-то порядок, каким бы таинственным и непостижимым он ни был.

Сценарий не просто навевал на Одзу тоску, он его откровенно не любил. Может быть, ему казалось, что сценарии просто используют людей, а в результате персонажи оказываются рабами, они не способны

выразить истинно человеческую сложность и нелогичность. Точно так же он бы считал, что в обычном экранном диалоге персонажей постоянно приносят в жертву тому, что сценаристам нужно от них услышать. «Использовать — значит злоупотреблять», — иногда говорил Одзу. В этом смысле он столь высоко ценил человеческую природу, проявлял столь глубокое любопытство и интерес к людям, что отказывал себе в безусловном удобстве использования истории, сюжета и обычного диалога. В этом Одзу близок немногим, очень немногим, художникам со сходными убеждениями и методами работы: Джейн Остин, Антону Чехову, Сиге Наоэ, Генри Грину, Нагаи Кафу, Айви Комптон-Бернетт и, возможно, еще несколькими. В работах Одзу, не знакомого с творчеством большинства из них, слышны отголоски их всех, потому что всеми руководит одинаковый интерес к природе человека как таковой, уверенность, что форма дает возможность по-настоящему раскрыть состояние человека и что ирония — подходящий для этого инструмент. Теперь уже хорошо известное обаяние персонажа Одзу основано на его полной свободе и, следовательно, цельности. Мы любим его, потому что понимаем. А понимаем, потому что Одзу ни единой его черточкой не пожертвовал в угоду тем факторам — действие, последовательность поведения, правдоподобие, — которые обычно имеют первостепенное значение в кино.

Неудивительно, что с учетом таких ограничений писать сценарий было крайне сложно. Одзу оставалось лишь работать подобно Чехову, который, как говорят, писал и переписывал, создавал отдельные сцены, сопоставлял их, укорачивал, расширял, постепенно отыскивал параллели и иронию в растущей структуре. Вероятно, поэтому Одзу редко трудился в одиночку. Обычно он работал вместе с Кого Нодой, его неизменным другом и соратником, который умер вскоре после режиссера. Одзу всегда говорил, что отношения у них были такими хорошими, потому что они были очень похожи друг на друга. «Когда режиссер работает со сценаристом, у них должны быть какие-то общие привычки. Иначе они не смогут понять друг друга. Что касается Ноды и меня, то мы оба готовы засиживаться допоздна, выпивать и так далее. Это самое главное»⁹.

Метод работы всегда оставался неизменным: отправиться куда-нибудь и пить до ночи, пока не начнут возникать идеи. Позднее Нода вспоминал некоторые из таких местечек: «Иногда мы работали в баре под названием "Fledermaus" на Ниси-Гиндзе или же отправлялись в гостиницу "Наканиси" в Югаваре. Мы заперлись в гостинице в Тигасаки и написали "Позднюю весну"». Со временем Одзу приобрел домик в горах в Татэсине, где они написали все последующие сценарии, начиная с «Ранней весны». По словам Ноды, «на один сценарий уходило обычно три-четыре месяца в том случае, если речь шла не об экранизации [как в случае "Сестер Мунэката", "Плавучих водорослей" и др.] и мы начинали с нуля. Именно

столько потребовалось на “Токийскую повесть”. Мы написали ее в гостинице в Тигасаки.

Это был скорее пансионат (ядоя), нежели гостиница (рёкан). Мы жили в залитой солнечным светом комнате размером в восемь татами с окнами на восток и юг, из которых был виден длинный сад. Появились бутоны, расцвели цветы, созрели плоды, а мы все еще не закончили. Всякий раз, отправляясь на прогулку, мы заходили в магазины. Одзу покупал мясо и делал гамбургеры. И пили мы немало. Когда сценарий был закончен, у нас иной раз накапливалось более сотни больших бутылок из-под саке, хотя гости нам тоже помогали их опорожнять. Одзу нумеровал все бутылки. Потом он, бывало, пересчитает их и скажет: “Ну вот, мы уже дошли до номера 80, а сценарий еще не завершен”»¹⁰.

В дневниковой записи об окончании «Токийской повести» слышится победоносная интонация: «Готово. 103 дня; 43 бутылки саке»¹¹.

Одзу не просто пил больше, чем, пожалуй, любой другой крупный режиссер, но и видел в этой привычке источник своей художественной силы¹². Обычно записи Одзу в дневнике, который они вели вместе с Нодой (и всяким, кто оказывался поблизости), исчерпывались поэтическими замечаниями о погоде (написанными самыми замысловатыми иероглифами) и сообщениями о том, сколько и какого алкоголя было в тот день выпито (он предпочитал скотч, но пил и саке, и сравнительно недорогое японское виски). Однако в записи, датированной 7 июля 1959 г., элегантно имитацией классического стиля выведено: «Ежели будет небольшим количество выпитых тобою чашек, шедевра не жди; шедевр рождается из числа до краев наполненных чарок, опрокинутых тобой». Уже в следующей строке автор спускается с высот: «Не случайно, что фильм [“Плавучие водоросли”] оказался шедевром — только взгляните на ряд пустых бутылок на кухне»¹³.

Одзу обычно находил общий язык со сценаристами, но взаимопонимание с Нодой было столь полным, что Одзу иной раз сам недоумевал: «Когда я работаю с Нодой, мы единомышленны даже в отношении коротеньких реплик. Хоть мы никогда не обсуждаем подробностей декораций или костюмов, его представления всегда согласуются с моими. Наши идеи никогда не противоречат друг другу. У нас даже не бывает разногласий по поводу того, должна ли реплика завершаться частицей «*ва*» или «*ё*» [показатель степени эмоциональности]. Иногда, конечно, наши взгляды расходятся. Компромисса бывает достичь нелегко, ведь мы оба упрямы»¹⁴. После смерти Одзу и незадолго до собственной кончины Нода вспоминал про такие расхождения: «Если мы не приходили к согласию, мы дня два-три почти не разговаривали друг с другом, не считая замечаний вроде “Листья на березе наконец начали облетать” или “Вчера вечером в долине пела птица”. Спустя несколько дней либо у него, либо у меня рождалась

какая-нибудь идея, которая, как ни странно, совершенно отличалась от тех, что мы обсуждали прежде, и тогда работа снова начинала идти гладко»¹⁵.

Работа всегда начиналась с диалогов. Вдвоем они придумывали, что будет говориться, а потом решали, где эти слова будут произнесены и — реже — когда. Иногда из-за большого числа действующих лиц писался план или синопсис, как в случае фильма «Доброе утро!». Обычно же диалог записывался произвольно и уже из него рождались персонажи. Тетради к фильму «Был отец» — один из сохранившихся примеров такого первоначального наброска; на сей раз туда были включены описания мизансцен, но чаще описание места действия и тому подобное добавлялось позже, к уже написанным диалогам; затем все вместе переписывалось, а оригинал выбрасывался. Таким образом, персонаж описывался почти целиком при помощи диалогов, но все же не полностью. Одна из причин, почему Одзу и Нода могли работать над фильмами столь нестандартным образом, заключалась в том, что в некотором смысле они работали по образцам. «Невозможно писать сценарий, — говорил Одзу, — если не знаешь, кто будет играть ту или иную роль, точно так же, как художник не может писать картину, не зная, какими красками будет пользоваться. Звезды с громкими именами никогда не представляли для меня особого интереса. Важна личность актера. Дело не в том, насколько это хороший актер, важно, какой это человек. Имеет значение не то, каким он кажется, а то, каков он на самом деле»¹⁶. Таким образом, работа над сценарием Одзу начиналась с подбора актеров. Они с Нодой в основном имели представление о том, кто что будет играть. Они знали актеров, знали их послужные списки и, что еще важнее, кто на что способен, ведь Одзу часто подбирал актеров вопреки их амплуа. В то же время Одзу никогда не делал больших скидок на ограниченные актерские возможности. Он твердо верил, что, если исполнители будут следовать его указаниям, они смогут сделать все, чего он от них хочет. По мере работы личность самого актера и вырисовывавшийся характер персонажа сливались воедино.

В сценарии Одзу нет описания персонажа, лишь указание на возраст, имя, отношение к другим действующим лицам и т.д. Никак не раскрываются его переживания. Зато есть реплики, написанные так, что они несут в себе дополнительную информацию. Как всякий хорошо написанный диалог, его не требуется разыгрывать, достаточно просто произнести или прочитать. Подобно читателю таких романов, как «Трудный возраст» Генри Джеймса или «Любовь» Генри Грина, зритель фильма Одзу должен сам догадаться о чувствах персонажа, и обычно реплики написаны столь блестяще, что более или менее внимательный зритель волей-неволей именно так и делает. В кино такое требование встречается даже реже, чем в литературе; в фильмах Брессона и ранних произведениях Антониони мысли и чувства описаны столь неявно, что мы вынуждены догадываться о большинстве побудительных мотивов. Это же

справедливо в отношении фильмов Одзу; как в романах Генри Джеймса, написанных в середине его жизненного пути, нам все показывают, но ни о чем не рассказывают.

На то есть разные причины. Как уже говорилось, Одзу слишком уважал действительность, чтобы имитировать ее, иначе говоря, жертвовать ее сложностью, случайным образом вычлняя какое-то одно переживание, в то время как вернее было бы говорить о тонкой взаимосвязи нескольких эмоций. К тому же Одзу не хотел ничего навязывать, что стало бы неизбежным, если бы он заявлял, что персонаж счастлив или грустит. Режиссер и так уже навязывает свое мнение, когда выбирает какой-то особый ракурс для сцены или решает применить сверхкрупный план здесь и издали снятый общий там. Эту проблему Одзу решает, располагая камеру в одном и том же положении, отказываясь от различных ракурсов и используя словарь, в котором преобладают общие, средние и крупные планы.

Еще одна причина отказа Одзу от эмоциональных описаний в том, что он, ко всему прочему, был еще и юмористом. Несмотря на то что в его фильмах царят грусть и смерть, в них много шуток, абсурда, смеха. Как юморист он знал, что смешное почти всегда рождается из личного восприятия. Один человек подводит другого к пониманию шутки, указывая на несообразные составные части. Не посвященный в шутку человек составляет все это вместе и понимает, что тут смешного. Иначе шутка не получится. Такое отношение к восприятию Одзу поставил в центр своей стилистики.

Одзу начинал как комедиограф; все его фильмы забавны, есть очень смешные, даже в самых серьезных присутствует юмор. Характерный аромат фильмам Одзу часто придает именно такое несуразное сопоставление грусти и смеха. Одной из первых обязанностей Одзу в кино было готовить шутки для фильмов других режиссеров. Он придумывал их, даже когда толком не знал, для какой картины они предназначаются. Эти независимые сценки никак не были связаны ни с сюжетом, ни с персонажами. Они почти всегда были ситуативными, визуальными и содержали тот элемент логической нестыковки, который был фирменной особенностью Одзу. В одной из таких сцен, которая, судя по всему, не вошла ни в один фильм, на заднем плане стоит голодный бродяга. На переднем дети дразнят собаку кусочками жареного цыпленка. Подвешенные на веревочке кусочки раскачиваются вправо-влево, и вслед за ними туда-сюда поворачивается собака. На заднем плане те же движения повторяет незамеченная детьми голова бродяги¹⁷. Юмор рождается из несуразного сопоставления двух логичных движений.

В фильмах Одзу много гэгов, основанных на нелогичности логичного. В «Токийском хоре» мать отчитывает мальчика за то, что он взобрался на ведро для риса, что представляет собой серьезное нарушение

правил приличия. Ребенок, сразу поняв свою оплошность, спрыгивает, а недовольная мать возвращается к работе. Желая загладить вину, он плюет на крышку ведерка для риса и принимается тереть ее рукавом, чтобы убрать следы, которые могли остаться от его ног. В том же фильме сестра берет кусочек конфетки, которую хотел съесть малыш. Он ударяет ее по голове, чтобы она закричала, а когда она открывает рот, чтобы вскрикнуть, он выхватывает оттуда конфетку и съедает ее. Наши логические предположения не оправдываются и в одной из следующих сцен, когда нам показывают крупный план малыша, у которого по щеке течет огромная слезинка. Далее следует крупный план матери: оказывается, это она плачет и это ее слезы падают на лицо малыша. Логика до некоторой степени торжествует, когда один из персонажей «Токийского хора» успешно затачивает карандаш при помощи электрического вентилятора.

Аналогично в «Соблазне» ребенок обнаруживает, что ребристые краешки монетки в пять сен пригодны для подпиливания ногтей. В другой раз мальчик с досады ломает маленькое деревце-бонсай, признает свою вину, а затем логично, но совершенно не к месту приводит в пример Джорджа Вашингтона. В этом фильме неоднократно повторяется загадка — знаменитый пример особой логики Одзу. Вопрос: «Почему у людей пять пальцев?» Ответ: «Чтобы на перчатках не оставалось лишнего пальца».

Такие логические нестыковки составляют основу юмора Одзу. Они не только сами по себе забавны, но и непосредственно способствуют раскрытию характеров. Участвующие в такой сцене персонажи редко сознают, что сказанное или сделанное ими смешно. Их ошибка заключалась либо в подходе, либо в степени усердия. Так рождаются ирония и наш интерес к человеку, способному на такие несуразности. Одзу использует такие приемы, потому что, очерчивая контуры сложного человеческого характера, он не хочет нам ничего говорить. Он скорее готов нам все показать, и успех его метода зависит от нашего желания воспринимать показываемое. Приглашение Одзу, поданное с юмором, обычно забавно, логично и ставит под вопрос общепринятые ценности. Вот характерный пример из дневников: «28 февраля 1933 г. Сила тяготения, наверное, ненавидела Ньютона... С тех пор, как кто-то небрежно уронил яблоко, а Ньютону случилось это увидеть, у силы тяготения начались сплошные неприятности». В картине «Родиться-то я родился...» два маленьких мальчика обсуждают, как быть с соседскими ребятами. В титрах такой диалог: «Папа сказал не обращать на них внимания», — говорит первый. «Если мы не будем обращать на них внимания, они нас точно отлупят», — говорит второй. Первый задумывается, потом говорит: «Вот если бы они не обращали внимания на нас. Тогда мы смогли бы отлупить их». Образцовый перевернутый силлогизм.

Такие перевертыши характерны для диалогов Одзу. В «Поздней весне» есть искусный пример. Тетушка, которая пытается подыскать

племяннице жениха, описывает недавно подвернувшийся вариант. «Он похож на того американца, ну знаешь... того с бейсбольной картинки», — говорит она. «Гари Купер?» — спрашивает девушка. «Да, — отвечает тетя, — в точности, особенно рот, а не верхняя часть лица». Пять частей спустя девушка описывает своей подруге молодого человека, с которым к тому времени успела познакомиться, и той интересно, хорош ли тот собой. «Тетя говорит, он похож на Гари Купера», — отвечает она. «Хорошо, — говорит подруга, — он всегда тебе нравился». Девушка не слишком уверена. «Я бы сказала, он больше похож на нашего электрика». «Ну а он-то, — интересуется подруга — похож на Купера?» «О да, просто вылитый». «Ну так значит, и новый парень тоже похож на Гари Купера, правда?» Несмотря на забавную демонстрацию закольцованной логики, почему-то не кажется, чтобы кто-то из вышеперечисленных людей был похож на Гари Купера.

Порой итогом таких перевернутых наблюдений становится не юмор, но подкупающая, почти детская бесхитрость. В «Плавучих водорослях» есть очаровательный пример. Отец говорит своей любовнице, какой у них крупный, почти взрослый, сын: «Он такой большой. Нечего и удивляться, что мы такие старые». Однако чаще перевернутая логика ведет к серии забавных ошибочных суждений. В том же фильме один из актеров раздает объявления о будущем представлении. Малыш тоже просит у него объявление. «У тебя есть хорошенькая сестричка?» — спрашивает актер. Когда малыш дает утвердительный ответ, актер явно предвкушает легкую победу. Потом уточняет «А сколько ей лет?» «Двадцать», — отвечает малыш.

Ошибочные суждения в диалогах Одзу основываются на неверных, обратных или замкнутых логических построениях. Очень часто логика говорящего остается в границах общепринятого, а умозаключения слушателя не укладываются в обычные рамки, что приводит к комическим результатам. В «Соблазне» есть простой пример. Главный герой наряжается, чтобы нанести визит девушке. Кто-то из товарищей спрашивает, уж не на похороны ли он собрался. Тот же прием используется во «Вкусе сайры», но на сей раз он усилен тем, что главный герой осознает ситуацию. После свадьбы дочери он идет в бар. Обратив внимание на его одежду, хозяйка спрашивает: «Какая-то церемония? Похороны?» — и слышит ответ: «Да, в каком-то смысле».

В «Ранней весне» две женщины обсуждают своих мужей. Одна говорит: «Опять этот пес. Разбил его трубку. Но и он сам тоже хорош. Бросал где попало. А ведь она была из Лондона. А он во всем винил меня. Так что просто из вредности я его только морковкой на ужин накормила». На что вторая женщина с явным удивлением отвечает: «Кого, пса?» В «Поздней осени» параллельный ход мысли двух персонажей приводит к забавному эффекту. Отец уверен, что женится. Девушка, которая помогала органи-

зовать сватовство, пригласила его с друзьями в суши-бар своего отца, дав понять, что счет будет немалым. В то же время она снова и снова заставляет его обещать, что он навеки будет хорошим верным мужем женщине, которую она для него найдет. К концу сцены она говорит: «Помните, вы дали обещание». Он отвечает: «Конечно, отныне и вовеки веков». «Нет, нет, не то, — вскрикивает девушка. — Я про обещание оплатить счет». Другой пример настойчиво повторяемых ошибочных предположений есть в фильме «Цветы праздника хиган». Диалог комичен, потому что ошибочные умозаключения столь тверды и неколебимы, что оказываются сильнее всяких представлений о хороших манерах. Болтливая старушка из Киото приезжает к подруге в Токио. По традиции она привозит подарок хозяйке дома и, как полагается, передает его служанке. Она вручает его со словами: «Вот я привезла подарок». Как и полагается, служанка с приличествующей случаю благодарностью его принимает. «Это для моих родственников, — продолжает настаивать дама из Киото, восприняв традиционную риторическую благодарность служанки буквально. — Это не тебе». «Да, я знаю», — говорит служанка спокойно и с достоинством.

Подобные необычные проявления логических построений, заботы, любопытства, понимания часто демонстрируют персонажи, которые совершенно не отдают себе отчета в том, что они делают. Однако временами персонажи Одзу сознательно порывают с условностями. В «Ранней весне» жена угощает чаем подругу и спрашивает, не надо ли еще сахара. Подруга с улыбкой отвечает: «Нет, и так уже очень сладко». В «Поздней осени» один из гостей опаздывает на похороны. Кто-то спрашивает его: «Почему так поздно?» Другой успокаивающе замечает: «Да еще только началось». Опоздавший отвечает: «Тогда я слишком рано».

У Одзу наблюдения за ходом мысли других часто приводят посвященного персонажа к высказываниям разной степени резкости. В «Ранней весне» главный герой и несколько его друзей беседуют со знакомым, который знает, где достать стиральные машины со скидкой. Один спрашивает: «Я смогу купить со скидкой?» В ответ на заверения, что он действительно сможет, он задумывается и заявляет: «Что ж, стиральная машина нам действительно нужна». Главный герой, который хорошо знает своего друга, спрашивает: «Ты собираешься купить стиральную машину?» «Нет, — отвечает приятель, — просто спросил». Главный герой, утвердившийся в своих представлениях о друге, говорит: «Я так и думал». В «Поздней весне» на похоронах мужчины говорят о еде. Один замечает: «С возрастом такие вещи начинаешь ценить больше — водоросли, грибы, сушеная редиска, бобовая сыворотка». Главный герой перебивает его: «Бифштекс, свинина, котлеты...» Хотя все смеются, беззастенчивые добавления к этому перечню западных кушаний, которые теоретически любят только молодые, содержат личный выпад

главного героя против пресловутого японского ханжества. На самом деле в Японии все едят всё.

Когда разговор касается кого-то из отсутствующих, личные замечания становятся свободнее и смешнее. В то же время, поскольку это не отклики на высказывание конкретного человека, они редко оказываются результатом неуместных логических заключений или недопонимания. В «Поздней весне» дочь с подругой обсуждают встречу выпускников, на которой только что побывала подруга. Ее спрашивают: «А учитель Мурасэ все так же кипел?» «О да, — отвечает подруга. — Обрызгал слюной все, даже в чай попал. Никто к чашкам не притронулся». В «Раннем лете» две женщины обсуждают похожую встречу. «А что произошло потом?» — спрашивает одна. «Дальше ужас, — говорит другая. — Мистер Ёда снова запел». «Какой кошмар», — говорит первая. Во «Вкусе простой пищи» жены одни отправились на пикник. В гостинице, где они остановились, есть пруд с большими карпами. Женщины, радуясь, что оказались вдали от мужей, принимаются разговаривать с рыбами, делая вид, будто и сегодня, как в остальные дни, провожают мужей на работу. Одна женщина смотрит на карпа и говорит: «Дорогой, ты не забыл портфель?» Ее приятельница обращается к другой рыбе: «У тебя галстук опять криво завязан, дорогой». Третья обращается к следующей рыбе: «Тебе просто необходимо сегодня зайти в парикмахерскую».

Иногда такие прямые личные замечания и выпады становятся косвенными намеками. Происходит разговор, предмет которого является лишь кажущимся. Истинный смысл, который доставляет огромное удовольствие окружающим, остается непонятен слушателю, о котором на самом деле и идет речь. Логичный разумный разговор трактуется совершенно неправильно. Такие хитроумные примеры особенно часто встречаются в более поздних фильмах.

В «Поздней осени» мужчины обсуждают красавицу-вдовушку и ее очаровательную дочь, которые только что удалились. «Видимо, верна поговорка, — говорит один из них, — о том, что мужья красивых жен живут недолго». В этот момент появляется толстая непривлекательная хозяйка заведения. Один из мужчин при виде ее замечает: «Ах, госпожа, надеюсь, ваш муж в добром здравии». Она благодарит его, и первый мужчина добавляет: «Конечно, он наверняка в добром здравии и доживет до глубокой старости». После того как она с улыбкой ушла, мужчины подчеркивают смысл своих слов. «Она не хуже страховки», — говорит один. «Однако такая жена и убить может», — говорит другой.

В «Цветях праздника хиган» беседуют несколько мужчин, и один говорит: «Есть теория, что, если мужчина сильнее, рождаются мальчики». Позднее появляется хозяйка кафе, и один из мужчин с невинным видом интересуется, сколько у нее детей. Услышав, что трое, он бросает взгляд на

друзей и говорит: «Наверно, все девочки?» Мужчины дружно смеются над своей шуткой, ничего не понимающая женщина чувствует себя неуютно. Ближе к концу фильма мужчины на встрече замечают своего старого приятеля, хилого на вид мужчину. Оказывается, у него семеро детей. Кто-то иронично бросает: «Полагаю, все девочки?»

Во «Вкусе сайры» мужчины делают вид, будто молодые жены так требовательны, что более пожилые мужья часто не выдерживают и что такое недавно приключилось с одним из них. Услышав от них, что похороны Хориз назначены на следующий день, хозяйка ресторана осведомилась о причине смерти. «Высокое давление», — говорит один. «Видишь ли, — говорит другой — его жены оказалось для него слишком много. Будь осторожна и не слишком усердствуй». Она сокрушенно качает головой, когда входит Хориз и интересуется, что происходит. Эта небольшая проделка рождает следующую. У Хираямы, одного из друзей, действовавших в предыдущей сцене, есть дочь на выданье, и Хориз помогал подыскать ей жениха. Когда Хираяма приходит к Хориз узнать, как идут дела, Хориз сообщает ему, что молодой человек, которого он имел в виду, уже просватан. Хираяма очень огорчен. «Ясно, — говорит он. — Тогда все уже более или менее решено». Хориз кивает. «Да, конечно. И все должно получиться. Обе стороны, похоже, довольны перспективой. Ты просто немного опоздал. Очень жаль». Жена Хориз наблюдала за ними. С улыбкой она просит мужа не быть таким жестоким. Оба смеются, и Хираяма хочет знать почему. Потом все выясняется, жених его дочери по-прежнему свободен. Это был розыгрыш в отместку за преждевременное известие о смерти Хориз.

Когда одна шутка рождает другую или одна и та же шутка повторяется на протяжении фильма, как в предыдущем случае, формируется лейтмотив. Одзу и его сценарист подмечали такие лейтмотивы и включали их в ткань сценария и таким образом способствовали и созданию персонажей, и созданию формы самого фильма. Вряд ли сам Одзу так бы сказал о своей работе, и крайне маловероятно, что формальные соображения принимались во внимание на столь раннем этапе написания сценария. И тем не менее его способ работы над сценарием — повторение шуток, подчеркивание одной и той же черты характера персонажа, неоднократный возврат к какой-то характерной особенности или событию — вызывал совершенно естественное развитие персонажей, спонтанное оформление облика законченного фильма.

«Доброе утро!» — в некоторых отношениях самый схематичный фильм Одзу и, конечно же, один из наименее сложных в формальном отношении — пример картины, выстроенной вокруг лейтмотивов. В фильме несколько лейтмотивов, все они легко определяются, потому что специально подчеркиваются, что характерно скорее для раннего, чем

для позднего, Одзу. Мы рассмотрим два: первый — ветры, или пуканье, второй — тот, что дал название фильму.

Не следует удивляться, что пуканью есть место в «недвижном мире» Одзу. Персонажи частенько бегают в туалет, дети щупают себя, женщины ковыряют в зубах и иной раз выражают эмоции приземленно-вульгарно, открыто признается факт секса. Причина такой приземленности всегда одна: часто именно в такие моменты человек бывает наиболее естественным. Помимо всего прочего, пукающий мужчина, мужчина, занимающийся сексом, как бы признает свое подобие остальным людям. Этикет — понятие, предполагающее, что мы нечто большее, нежели просто люди, — затушевывает черты, свойственные всем человеческим существам. Хотя Одзу восхищался хорошим воспитанием и манерами, когда они отражали заботу о других, он не переносил социального ханжества и в некоторых своих самых смешных сценах сокрушал его. В этом, конечно же, проявляется его японское происхождение, ибо это народ, которому, несмотря на угнетение, удается сохранять и демонстрировать цельность. Важнее то, что в фильмах Одзу такие моменты говорят не просто что перед нами «человек», но что перед нами «всего лишь человек». Живым состраданием полны кадры, в которых старик (в «Поздней осени») бежит в туалет, разволновавшись из-за перспективы женитьбы; изящное признание того, что она всего лишь человек (равно как и ироничный юмор), содержится в сцене, когда жена по прибытии гостя (в «Цветях праздника хиган») сразу же покидает его, а вернувшись, объясняет, что была в туалете, ибо знает, что он пробудет долго. Мир Одзу очарователен, полон искусства, эстетики, но главная его красота — это естественная красота человеческой природы.

А теперь можно перейти к изучению лейтмотива пуканья в картине «Доброе утро!». Подобно многим лейтмотивам у Одзу, он рождается из шутки. Два маленьких мальчика по пути в школу играют с друзьями. Они по очереди толкают друг друга в лоб. Когда один толкает, другой пукает. Когда они толкнули в лоб одного из мальчиков, он перестарался, запачкал штанишки и был вынужден вернуться домой. Позднее дома у одного из мальчиков отец читает вечернюю газету, а мать что-то делает на кухне. Он громко пукает; она входит и спрашивает: «Ты меня звал?» Вскоре мы снова видим, как дети играют и на сей раз успешно пукают все. Дома муж снова пукает и жена снова спрашивает, звал ли он ее. Он не обращает на нее внимания и снова пукает. На сей раз она не сомневается, что что-то слышала, поспешно входит в комнату и спрашивает: «В чем дело?» Позже дети делают гимнастику с отцом. Каждый раз, как отец глубоко приседает, он пукает. Мальчишек это приводит в восторг. «Здорово у него получается», — говорит один. «Еще бы, — говорит другой. — Отец работает в газовой компании». Ближе к концу фильма дети

снова играют, как в начале. Снова тот же мальчик слишком усердствует. Он идет домой и просит чистые штанишки. На сей раз он их не получает и вынужден оставаться дома рядом с ноющей матерью. В последнем кадре в фильме его штаны сохнут на веревке.

Здесь есть еще и дополнительный лейтмотив, связанный с пемзой, употребление которой внутрь, по мнению мальчишек, делает человека более ловким. Хотя на сей раз, пожалуй, есть некоторый перебор (типичные для Одзу шутки иной раз слишком затягиваются; еще один пример — бесконечные подражания кодан [старинное искусство повествования], исполняемые Хидэко Такаминэ в «Сестрах Мунэката»), но в 90-минутном фильме эти эпизоды занимают меньше места, чем может показаться из вышеприведенного описания. Более того, мотив пуканья возникает лишь в связи со вторым основным лейтмотивом фильма.

Мальчишки в фильме решили устроить голодовку. Предлогом якобы служит то, что отец отказывается покупать телевизор. Настоящая же причина в том, что у них сейчас такой возраст, когда им наскучили и они сами, и все вокруг. Более всего им досаждают ежедневная рутина. Свое недовольство они обращают против ничего не значащих фраз, вроде «Доброе утро!», которые по привычке произносят взрослые. Одна из причин, почему мальчишкам так нравится выпускать газы, состоит в том, что пуканье — это спонтанное высказывание и, что особенно приятно, лишненное той самой предсказуемой бессмысленности, присущей повседневным фразам, которые они решили презирать. Если быть более точным, они называют такие высказывания ненужными.

Взрослые понимают их чувства. Учитель в беседе с их тетей говорит: «В том, что они говорят, есть справедливость. Но ведь всем приходится пользоваться такими словами. Да и, может быть, не такие уж они и лишние. В противном случае мир станет весьма мрачным». Тетушка отвечает: «Вы правы, но дети еще слишком малы, чтобы это понять». «Пожалуй, — соглашается учитель. — И все же, знаете ли, на свете есть множество ненужных, но необходимых вещей». Голос учителя — это голос Одзу. Он не разделяет яростной юношеской критики мира; он принимает мир как есть с его несовершенством и лишними вещами. И вновь мать учителя выступает от имени режиссера, когда говорит: «Такие высказывания можно уподобить смазке, делающей возможным совместное существование». В конце фильма, уже после того, как дети получили телевизор, забыли истинную причину своего бунта и радостно кричат: «Доброе утро!» — женам соседей (и таким образом восполняют упущение, ставшее завязкой незамысловатого повествования: соседи думают, что мать мальчишек сердится на них, и хотят ответить ей тем же), Одзу вставляет сцену между тетей и приглянувшимся ей учителем мальчишек, и эта сцена так глупа, что полностью оправдывает бунт ребят. Тетушка

и учитель ждут поезда. Он говорит: «Доброе утро!», она отвечает теми же словами, прибавив несколько вежливых замечаний. После паузы он говорит: «Какой хороший день!» Она сразу же с улыбкой соглашается, что день очень хороший. Следует более долгая пауза. «Без сомнения, день хороший», — говорит он.

Персонаж в фильмах Одзу никогда не бывает совсем плохим или совсем хорошим, точно так же как и какая-нибудь идея не бывает полностью правильной или полностью ошибочной. В его фильмах не бывает абсолютов, только неизменность. Человек рождается, но... остальная жизнь — сплошная неопределенность. Персонажи Одзу должны сами разбираться со своей жизнью. Нельзя сказать, что в «Добром утре» правда полностью на стороне детей или на стороне взрослых. В фильме Одзу нам крайне редко доводится испытать восторг от определенности. Мир фильма Одзу — изменчивый мир, в котором мало что предопределено. Тем не менее жизнь, которую мы видим на экране, имеет больше смысла, потому что кажется, что одно событие вызывает другое, происходит параллельно с ним или предвещает его. В фильмах Одзу часто присутствует второстепенный мотив, существующий параллельно с основной темой или историей и в определенной мере играющий роль ее предвестника и опоры. Мы видели, в каком порядке в «Добром утре» расставлены выпускание газов и изречение банальностей. Теперь посмотрим на некоторые более серьезные примеры.

Один из второстепенных мотивов в «Поздней осени» контрастирует с главной линией повествования. Трое пожилых людей обсуждают общих знакомых — по-прежнему сохранившую красоту вдову и ее очаровательную дочку. Один говорит: «Давным-давно, когда мы еще учились в колледже, в Хонго была аптека, где работала хорошенькая девушка, а вот этот вот тип все время туда заглядывал. Покупал пластыри». «Это мне нравится, — говорит упоминавшийся выше человек. — А кто это, интересно, покупал таблетки от простуды, пока у него не набрались их целые горы?» Позже второй мужчина обсуждает хорошенькую вдову со своей женой. «Да, — говорит она, — и там была еще эта аптека в Хонго и пластыри». «Это не я, это был Мамия». «А ты что покупал?» — спрашивает она. «Всего-то пару таблеток от простуды». «Не выдумывай. Это ты покупал пластыри». «Кто тебе сказал?» — спрашивает он. «Ты». «Когда это?» «Сразу как ребенок родился», — отвечает она. «Да ладно тебе. Каким же я был честным в молодости». Она улыбается и говорит: «Да, по сравнению с тем, какой ты сейчас». Далее следует сцена между двумя женами, давно знавшими про аптеку и шутившими по этому поводу, которая сменяется сценой между Мамией и его женой. «А ты что покупал? — спрашивает она. — Пластыри? Таблетки от простуды?» «И кто только тебе такое сказал?» — с видом оскорбленного достоинства спрашивает

Мамия. «Теперь-то я понимаю, почему ты не простужаешься, — говорит она. — Лекарства все еще действуют».

Этот второстепенный мотив легкого романтического увлечения развивается параллельно с основной темой фильма, касающейся любви и замужества: дочь выходит замуж и оставляет овдовевшую мать, которая дает ей понять, что, возможно, и сама еще выйдет замуж, чтобы девушка сочла себя вправе уйти из дома. Как всегда, Одзу отказывается от соблазнов любых сюжетных ходов — к примеру, чтобы вдова оказалась той девушкой из аптеки. Для его целей вполне достаточно, чтобы существовало две (или более) вариации на тему. Варианты могут быть противопоставлены друг другу, как, например, романтическая любовь и обычный брак. Или же один может быть продолжением другого, например романтическая любовь, за которой следует обычный брак. Полотно картины Одзу заполнено дополняющими друг друга линиями.

Необычно близкая параллель, которая может трактоваться в нескольких аспектах, возникает в «Поздней весне»: отец хочет, чтобы его дочь вышла замуж, и, как следствие, дает ей повод полагать, что он и сам подумывает о повторном браке. В самом начале фильма показывается ее отрицательное отношение к повторному браку вдовца. В беседе с давним другом отца по имени Онодэра, который недавно вторично женился, она говорит: «Мне жаль вашу дочь. Это... ну это неестественно, и мне это не по вкусу». Он спрашивает: «Тебе не по вкусу моя новая жена?» Девушка улыбается. «Нет, вы. Это как-то так... нечистоплотно». Он улыбается в ответ. «Нечистоплотно? Думаю, ты хочешь сказать, непорядочно. Так точнее?» Позже Онодэра встречается с ее отцом и при девушке говорит: «Нори-тян считает, что я нечистоплотный, что я подлый, непорядочный. Так, Норико?» Позднее, когда Норико думает, что отец собирается вторично жениться, она говорит: «Ты намерен поступить так же, как господин Онодэра. Ты намерен снова жениться». К концу фильма Норико с отцом отправляются в свое последнее совместное путешествие перед свадьбой. Они встречают Онодэру, его жену и дочь. Отец приглашает их на обед, и Онодэра, повернувшись к Норико, говорит: «А нечистоплотному тоже можно прийти? Норико, я все еще кажусь нечистоплотным?» Норико смущена, а дочка невинно спрашивает, кто нечистоплотный. «Ну, — говорит Онодэра, — может, не столько нечистоплотный, сколько непорядочный, да, Норико?» Наконец в еще одной сцене Норико с отцом открыто обсуждают ее слова. «Я не понимала, что делала, но вела себя очень грубо по отношению к господину Онодэре. У него такая милая жена, и они такая прекрасная пара, и в этом нет ничего нечистоплотного». «Не беспокойся об этом», — говорит отец. «Но мне не следовало так говорить». «Его это не волновало, так что и ты не волнуйся». Наступает пауза, а потом она говорит: «Отец... даже в случае с вами... мне это не по вкусу».

И наконец, в последних кадрах фильма повествование и параллельный лейтмотив сливаются. Норико наконец-то смогла соотносить свое отвращение с его истинным объектом, своим отцом, и тем самым развеяла все свои опасения. Следует спокойный безмятежный финал. На самом деле отец не собирается жениться, и теперь она это знает; в то же время ее былые возражения (ибо объектом всегда был он, а не Онодэра) исчезли. Но эта дополнительная тема (вместе со множеством менее явных мотивов) способствовала развитию повествования.

Но чаще в фильмах Одзу параллельные действия не пересекаются; они уходят в бесконечность, а если и пересекаются, то нам этого не показывают. Такое расположение позволяет им наилучшим образом оттенять друг друга, при этом у Одзу не возникает необходимости специально привлекать к этому внимание.

В «Родиться-то я родился...», как и во многих ранних фильмах, есть прямые визуальные параллели. Медленная панорама вдоль парт сонных ребят в классе сменяется монтажным переходом к такой же панораме вдоль столов зевающих бизнесменов — их отцов. Здесь комментарий лишь отчасти сатирический: важнее сама параллель, демонстрация того, что две сцены идентичны. В том же фильме тот же эффект достигается при помощи титров. Малыши просят защиты у разносчика sake. Он любезно прогоняет почти всех остальных малышей. Потом они просят его прогнать единственного оставшегося малыша. «Э нет, — говорит разносчик. — Он хороший клиент. Его семья покупает намного больше, чем ваши». Это параллель с основной сюжетной линией. Здесь снова сатира, но важнее, что она предвосхищает и подкрепляет основную тему — показ неравенства в мире взрослых.

В начале «Токийской повести» есть короткая сцена, в которой внуки ведут себя грубо по отношению к приехавшим в гости бабушке и дедушке. Хотя ни бабушка с дедушкой, ни Одзу не придают этому значения, это событие воспринимается как параллель и предвестие куда большей грубости их собственных детей, родителей мальчиков, их эгоизма и запоздалого раскаяния. Еще одна второстепенная параллель (главные самоочевидны) возникает, когда младший сын узнает, что должен навестить больную мать в Ономити, и получает юмористический совет от друга в форме старомодной конфуцианской поговорки: «Будь хорошим сыном, пока родители живы; по ту сторону могилы никто им уже не послужит». Оба улыбаются, и сын отправляется в Ономити, где, как оказывается, его мать уже умерла. На похоронах он, разрыдавшись, уже всерьез повторяет поговорку. «Я ничего не делал для нее, пока она была жива... Теперь я не могу любить ее. Никто не может служить родителям по ту сторону могилы».

В «Поздней осени» и многих других фильмах встречаются сцены, описывающие сходные эмоции. Сын советует отцу: «Когда я женюсь,

ты останешься совсем один, значит, тебе придется жить с нами, а моей жене это может не понравиться, и ты будешь несчастен». Позднее подруга дочери советует матери: «На ее месте я бы желала, чтобы вы снова вышли замуж, потому что тогда мне бы не пришлось присматривать за вами». В том же фильме дочь с подружкой поднялись на крышу офисного здания, чтобы помахать их общей подруге, отправляющейся в свадебное путешествие. Поезд проходит мимо, девушки машут руками, но из окошка вдали никто им не отвечает. Расстроенные, они говорят о том, что дружба преходяща. Позднее подруга и еще одна девушка снова стоят на крыше, смотрят вслед уходящему поезду, в котором, возможно, в свое последнее совместное путешествие едут мать и дочь. На сей раз нет никакого разговора о том, что дружба преходяща, но из-за аналогии с первой сценой (то же место, то же время дня) вторая дышит ощущением несбывшейся мечты, растоптанной суровой реальностью.

В фильмах Одзу встречается много разнообразных параллелей. Иногда они шуточные, как в сцене пантомимы в «Конце лета». В пятой части дед играет в прятки с внуком. Он уезжает из дома к своей любовнице в Киото, а малыш все еще ищет его. Это повторение сцены из второй части, в которой за стариком, направляющимся к любовнице, следует сотрудник компании, так что его поход превращается, по сути, в игру в прятки в переулках Киото. Иногда параллели бывают чисто изобразительными. Одна и та же сцена возникает вновь и вновь, усиливая таким образом звучание ключевой темы фильма. В «Ранней весне», к примеру, много утренних сцен — улица, дома, жены, выносящие мусор. Каждая немного отличается от предыдущей, но в совокупности создается впечатление, будто они почти идентичны и все свидетельствуют о скучной и однообразной жизни конторского служащего. Среди других повторяющихся параллелей могут быть черты характера, внимание к которым привлекается столь часто, что заставляет думать о чем-то более значительном. К примеру, трубки в «Поздней осени»: они принадлежали покойному мужу вдовы, она отдает их мужчинам, которые помогают ей устроить свадьбу дочери. Мужчины с трубками фигурируют во многих сценах, и во многих сценах фигурирует мужчина, желающий жениться на ней, но уже без трубки, потому что ему трубку не дарят. Эти сцены вторят отдельным мотивам истории, подчеркивают контраст между одиночеством вдовы и интимностью брака.

Некоторые параллели, вероятно, возникли по чисто формальным соображениям. В девятой части «Цветов праздника хиган» есть две прекрасные по форме сцены, каждая из которых комментирует и дополняет другую. Мать наслаждается тем, что слушает по радио *нагаута* — сцена достаточно длинна. Входит разгневанный муж и выключает радио. Позднее в фильме она снова включает радио, а он — отчасти потому, что все

виде сердится, но скорее по формальным соображениям — кричит на нее, чтобы она его выключила, что она и делает. Никакого объяснения, кроме его вспыльчивости, не дается. Остается гадать: она отстаивает свои права, когда снова включает радио, либо ее любовь к музыке сильнее боязни рассердить мужа, либо он приказывает ей выключить радио, просто чтобы продемонстрировать свою последовательность, и т.д. В данном случае не важно, какие черты характера проявляются в этих параллельных сценах; важно, что в них проявляется целый комплекс чувств и создается формальное обрамление сцены.

Наибольшее удовлетворение в фильмах Одзу приносят те немногие параллели, которые мы охотно опознаем как таковые, — это те, что лучше всего соответствуют фильму, ставят дополнительные акценты, но чья связь с главной темой остается неопределенной. Они таинственны, можно уловить некую схему, но неизвестно, что она значит. Возможно, их приятнее всего отыскивать, потому что они наиболее жизненны, наиболее знакомы по нашему собственному опыту. Возможно, они самые прекрасные, потому что с виду наиболее бесполезны.

Одна такая параллель возникает в «Конце лета». Сестры идут берегом реки и останавливаются, продолжая разговаривать. Все еще разговаривая, они садятся по-японски, на корточки, неуклюже, трогательно и грациозно, как свойственно японским женщинам. Позже в конце фильма они идут вдоль ручья. Дело происходит после похорон, на них официальное кимоно. Снова они останавливаются, снова садятся на корточки и снова беседуют о вещах, вызывающих в памяти предыдущий разговор. Мы не знаем, что означает эта параллель, но мы ее запоминаем.

Во «Вкусе сайры» звучит военная песня былых времен как часть эпизода в баре. Позже в фильме отец и сын лежат в кроватях. Отец напился, и сын говорит: «И перестань пить sake. Не могу пока позволить тебе умереть». Отец затягивает песню: «...в обороне или нападении эти стальные листья...» «Спи», — говорит сын. «...Плавучая крепость встает у нас перед глазами». «Хватит стонать, — говорит сын. — Я спать пошел». Наступает тишина, потом отец говорит самому себе: «Да, и в конечном итоге совсем один...», а потом продолжает песню: «Плавучая крепость... гордость страны». Затем следует финальный титр. Это прекрасная и таинственная сцена. Мы не совсем понимаем, что она означает. Устанавливается равенство между прошлым и настоящим, между дружбой в прошлом и одиночеством в настоящем, но в остальной сцене в равной мере остается неясной и запоминающейся.

Нечто подобное встречается в «Цветях праздника хиган». На встрече один из мужчин декламирует длинное стихотворение Масасигэ Кусуноки:

Наставления отца остались глубоко в памяти.
Я буду верно следовать указу императора.
Десять лет терпения, и вот великий день настал.
Нанесите мощный удар, наполните сердце врага страхом.
За дело императора сразимся снова.

И стихотворение, и сцена необычайно длинные. Такая продолжительность указывает на какую-то особую значимость, будто это комментарий к теме всего фильма. И все же тот патриотизм, о котором говорится в стихотворении, очень далек от темы фильма, и даже классический стиль этих строк мало что дает, ибо «Цветы праздника хиган» — один из немногих поздних фильмов Одзу, лишенный ностальгии по былым временам. В следующей сцене мы видим волны в Гамагори, а затем, будто эти две сцены явили собой какой-то сжатый комментарий, мы переходим к другим проблемам. И конечно же, комментарий был, только эмоциональный. Взятые вместе, эти две сцены трогательны, но тщетно искать какую-нибудь параллель с основной темой картины. Сцены остаются неясными, таинственными, уместными.

Вот такими методами Одзу и его сценарист работали над сценарием, писали сначала диалог, а потом расширяли его, включая сцены, контекст и т.д. Как мы видели, (своего рода) отправная точка — часто шутка или отдельное происшествие — через многократное повторение становилась лейтмотивом; эти мотивы иногда составляли основную историю фильма, а иногда вторили ей или противопоставлялись. Параллелизм составлял основу подхода Одзу к созданию фильма, потому что давал возможность показать то, что он хотел, не рассказывая нам, что нам следует думать или чувствовать.

И весь материал, используемый для выстраивания этих параллелей, крайне недраматичен. Это все вещи настолько обыденные, повседневные, что, если бы мы не стремились прояснить, как Одзу конструировал фильмы, не было бы особых причин о них писать. Вне своего контекста, т.е. фильма, диалог, процитированный в этой главе, дает плохое представление о том эффекте, который производит, когда звучит в нужный момент. Тогда, как и положено, диалог становится незаметным, а параллели кажутся настолько естественными, что на них часто не обращаешь внимания, пока вдруг не поймешь, что они неизбежны. К примеру, в «Токийских сумерках» есть фрагмент диалога, в котором дочь говорит о решении вернуться к мужу. Она объясняет это тем, что не хочет, чтобы ее собственная дочка росла так же, как она сама и ее сестра. (Сестра совершила самоубийство, вероятно, потому, что их мать ушла от отца.) Дочь, равно как и мы, извлекает урок из сходства ситуаций, возникших у двух поколений. И тем не менее ее комментарии и умозаключения

столь естественны, настолько согласуются с тем, что пришло бы в голову кому угодно, что мы скорее чувствуем, чем осознаем, что эта параллель дополнила, а в данном случае создала основную тему фильма.

В законченном фильме разные параллели часто уравниваются и усиливают ощущение полноты и законченности. О таком равновесии говорит неполный список параллелей в «Был отец»: 1) сын хотел поехать в Токио, но отец ему не разрешил; позже отец сам едет в Токио, а сын не хочет, чтобы он ехал; 2) когда отец едет в Токио, мальчик поворачивается спиной и плачет; позднее, когда отец умирает и навсегда уходит, мальчик, который теперь уже вырос, поворачивается спиной и плачет; 3) мальчик отправляется в путешествие на поезде с отцом и с удовольствием глядит в окно. Позже, когда отец умирает, сын везет его прах домой на поезде; он с грустью смотрит в окно, потом переводит взгляд на прах, вызывая в памяти более раннюю сцену. Без привычных сюжетных коллизий (ситуация, когда «кто-то сделал что-то, поэтому кто-то сделал что-то другое», встречается очень редко, зато «кто-то сделал что-то, поэтому кто-то не сделал чего-то другого» встречается чаще), без привычных перипетий Одзу заканчивает повествование несколькими сценами, делающими любой другой финал неправдоподобным. Хрупкое равновесие параллелей играет решающую роль в создании ощущения правильности, неизбежности. Параллели, пожалуй, более заметны в «Поздней осени», чем в любом другом из поздних фильмов Одзу; их перечень продемонстрирует, насколько они сбалансированы:

1) Группа пожилых людей, друзей покойного мужа, помогает выдать замуж дочь; она возражает, считая, что должна быть с матерью. В то же время мужчины полагают, что вдове следует снова выйти замуж; она возражает, считая, что должна быть с дочерью.

2) Мужчины устраивают свадьбу дочери, и мать не возражает. Они устраивают свадьбу матери, и дочь (сразу) не возражает.

3) Они, однако, не удосуживаются сообщить матери о своих планах насчет нее, и эти планы не воплощаются в жизнь. Они не удосуживаются всерьез помочь дочери найти мужа, и эти планы тоже не воплощаются в жизнь.

4) Девушка все же встречает того самого молодого человека, которого они имели в виду, но с ним ее знакомят другие. Мать слышит о человеке, за которого ей предлагается выйти замуж, от другого. Дочь в конце концов выходит замуж; мать в конце концов не выходит замуж.

Подобный список может пролить свет на то, как Одзу использует параллели, но он не может претендовать на воспроизведение впечатления от самого фильма. Есть все основания утверждать, что эти параллели были предусмотрены и создавались специально: «23 марта 1963 г. Работаем. Ссора между Сабури и Рю; она же в миниатюре — ссора между

Одой и Китой; сверх того ссора между детьми»¹⁸. Можно с уверенностью сказать, что лишь виртуозное мастерство и терпение позволили вдохнуть жизнь в эту схему, чтобы никому и в голову не пришло пересчитывать параллели. Как обсуждать юмор Одзу значит во многом разрушить его, так и любое обсуждение структуры его фильмов помешает увидеть их богатство, рождающееся в результате кажущейся случайности. Тем не менее будет полезно рассмотреть, как выглядит одна, а именно третья в списке, параллель в завершенном фильме.

Мать встречалась с одним из мужчин, которые якобы помогают устроить свадьбу дочери. «Вы заметили юношу, который поклонился мне перед лифтом? — спрашивает он. — Примерно с меня ростом, волосы свисают на лоб». Мать говорит, что не заметила. «Ну, нельзя сказать, что он бросается в глаза, но он хороший парень, много работает» и т.д. Мать говорит, что, похоже, это неплохой выбор. Позднее, после того как дочь сказала, что они не поженятся, она приносит трубку более пожилому человеку, и в этот момент в кабинете появляется тот самый юноша. «Погоди минутку, — говорит пожилой мужчина. — Вот девушка, которая отвергла тебя. Ая, вот молодой человек, от которого ты отмахнулась». После того как молодой человек поклонился и вышел, дочь поворачивается к мужчине и говорит: «Это было не очень вежливо. Вы смутили его». Приняв ее беспокойство за заинтересованность, он отвечает: «Тогда, может быть, стоит вновь поднять этот вопрос?» Она решительно отказывается. В следующей части девушка отправляется с друзьями в горы и беседует с одним из них. «Ая, — говорит он, — я слышал, ты отказала Гото. Так он мне сказал». «Я ничего подобного не делала». «Он очень хороший парень». «Все это глупая ошибка», — говорит она. «Хочешь снова с ним увидеться?» «Не стоит», — говорит Ая. И наконец, пожилой человек сидит в кафе, когда входят девушка и молодой человек. Они явно были должным образом представлены друг другу и гуляют вместе, хотя ни пожилому человеку, ни зрителям ничего об этом сказано не было. После того как юноша и его приятель уходят, Ая садится за столик со знакомым матери. «Вот странное совпадение», — начинает он. «Это была наша первая встреча, ее устроил один друг». «Я вас раньше познакомил, знаешь ли». «Сугияма, — говорит девушка, — тот, что нас познакомил, работает там же, где и я, и он друг Гото и...» «Не хочу ничего слышать про Сугияму. Что насчет Гото?» «Но сегодня я с ним впервые встретила», — говорит она. «Об этом ты уже говорила», — отвечает он.

Богатство характеров, их противоречивость, внешняя кажущаяся непоследовательность и нестыковки, очевидные даже в столь малом фрагменте завершенного сценария, способны почти полностью завуалировать параллели, придающие фильму форму и эмоциональность. Все подпорки тщательно скрыты благодаря повседневному диалогам и отказу от любых

прогнозируемых осложнений в повествовании. И тем не менее в основном именно эти параллели и наше полуосознанное их восприятие во время просмотра отвечают за ироничный аспект в персонажах Одзу. Ирония часто проявляется в тот момент, когда персонаж замечает параллель и как-то комментирует ее; когда определяет для себя один план действий, а потом следует другому, но все же сходному; или когда неосознанно совершает что-то полностью противоположное тому, о чем говорил и что намеревался сделать.

Яркий пример — отец в «Цветах праздника хиган». Говорит он откровенно, но мы вскоре понимаем, что на самом деле ситуация совсем не такова, как он ее описывает (безо всякого намерения обмануть). В начале картины на свадебном банкете он произносит речь прогрессивного толка: «Эти двое, судя по всему, давно любят друг друга. Время от времени до меня доходили “промежуточные доклады” о состоянии романа. И это были приятные известия. Тем не менее я поразился, насколько изменилась ситуация со времен моей молодости. Я вспоминаю, сколь прозаичной и неромантической была моя собственная свадьба. [Он бросает взгляд на женщину рядом с ним.] Здесь сидит моя жена, и она тоже помнит, как обо всем договаривались наши родители. В этом смысле молодоженам сегодня везет, и я им завидую».

Высказав эти достойные мысли, он тем не менее далее на протяжении фильма демонстрирует, что верит в прямо противоположное. В следующей части он уже позабыл про свою речь. Его младшая дочь сказала, что она с ним согласна, что ей была бы страшно неприятна мысль о браке по договоренности. «Правда?» — с удивлением спрашивает он. Когда она подтверждает свое мнение, он говорит: «Ты меня беспокоишь». В то же время становится ясно, что он беспокоится о собственных дочерях, а не о дочерях вообще. Несмотря на то что он подталкивает свою старшую дочь к браку по сговору, он сообщает ее киотской подруге Юкико: «Вообще нет никакой необходимости выходить замуж. Почему только все девушки так спешат? Почему не стать исключением?» Это приводит к разговору между двумя девушками. Юкико говорит: «Вот почему я тебе завидую, Сэцуко. Твои родители совсем другие, такие понимающие». Сэцуко, которая все прекрасно знает, улыбается и говорит: «Я бы не слишком в это верила».

Это в свою очередь дает повод для очень хитроумной шутки Юкико в кульминационный момент в фильме. Она заходит к отцу и делает вид, что спрашивает у него совета. «Значит, мне стоит выйти замуж за человека, которого я люблю?» — спрашивает она. «Он хороший человек? Надежный?» Она кивает. «Тогда давай, ты сама отвечаешь за свою жизнь». Он говорит с полной уверенностью. Выслушав этот совет, одновременно искренний и несурзадный, она звонит Сэцуко и говорит, что наконец-то ее отец согласился: дочьвольна выходить замуж за человека по своему вы-

бору. Юкико раскрыла двойные стандарты отца, кстати, типично японские: один стандарт для членов семьи, совсем другой — для всех остальных.

Мать, конечно же, в курсе того, как ведет себя ее муж. *«Мать: Я слышала, ты говорил, что не стал бы очень переживать, если бы у Сэцую был парень, а теперь, когда он у нее появился, ты недоволен. Твоя точка зрения непоследовательна. Отец: Это же отцовская любовь, а ты толкуешь о непоследовательности. Мать: Конечно. Если бы ты любил ее, ты бы, так или иначе, взял ответственность на себя. Но ты этого не делаешь. Ты непоследователен. Отец: Все время от времени непоследовательны, кроме бога. Жизнь полна непоследовательности... Совокупность всех жизненных непоследовательностей и есть сама жизнь».*

И мать, и отец, конечно же, правы. В фильмах Одзу, как и в самой жизни, с виду полные противоположности благополучно уживаются вместе. Именно несоответствие рождает иронию и делает отца таким живым. В таком случае нам, может быть, как столь часто дает понять Одзу, пристало смотреть на человечество с иронией; может быть, это единственный способ жить на свете.

Так или иначе, но момент истины проходит. Вскоре мы видим, как отец дает новые противоречивые советы Юкико. *«Отец: Родители должны уступать детям. Достаточно, чтобы ребенок был счастлив... Юкико: Очень странно. Раньше вы советовали мне не выходить замуж. Отец: Я такое говорил? Ну неважно, выходи замуж. Пора уже. Юкико: Вы так часто меняете свою точку зрения, что я совсем запуталась. Так мне выходить замуж или нет? Отец: Лучше выходить. Юкико: Вы притворяетесь? Отец: Я не умею притворяться столь же хорошо, как ты. Обдумай мои слова. Выходи замуж, если найдешь хорошего человека. Будь счастлива, и твоя мать тоже будет счастлива».*

Очевидно, что одно дело, когда родитель — мать Юкико, и совсем другое, когда он сам. Когда Сэцую выходит замуж, он отнюдь не счастлив, хотя она счастлива. Он даже заявляет, что не пойдет на свадьбу, хотя в конце концов его все же уговаривают пойти. Как большинство очень непоследовательных людей, он обладает очень плохой памятью. В конце фильма мы видим, как он на поезде едет к Сэцую в гости, что-то мурлычет себе под нос, выказывая признаки удовлетворения. Наконец-то, в полном соответствии со своей непоследовательностью, он забыл, что возражал против замужества.

В этом фильме наше отношение к отцу должно отличаться крайней степенью иронии; пожалуй, ни один другой персонаж у Одзу не требует этого в такой мере. До некоторой степени этот фильм — исследование человека, глубоко погружившегося в самообман. Но ирония у Одзу — это всегда ирония персонажа. Нигде в его работе не найти сцены, в которой истинный, заложенный в нее смысл отличался бы от

того, который выражается внешне. Скорее выяснится, что персонаж придерживается совсем не тех убеждений, про которые рассказывает, или же что его взгляды явно не соответствуют действительности. В работах Одзу такой самообман — доказательство человечности, как о том совершенно ясно говорит отец в фильме «Цветы праздника хиган».

Фильмы Одзу изобилуют такими доказательствами, что в свою очередь делает его персонажей столь человечными и, как следствие, столь живыми. Он показывает нам разрыв между точкой зрения или намерением и действительностью, а потом перебрасывает для нас мостик. В «Токийских сумерках» отец, Суюкити, и старшая сестра обсуждают младшую. Она говорит: «Акико одиноко. Я уверена. Будь с ней помягче. Это все из-за того, что она выросла без матери. С матерью все было бы по-другому». Она впервые открыто заговорила об этом с отцом и прекрасно понимает, что эти слова относятся и к ней самой. Ее детство тоже прошло без матери. Более того, она ушла от мужа и забрала с собой ребенка, таким образом лишив его отца точно так же, как она была лишена матери. Ответ отца свидетельствует, что он совершенно не догадывается о каком-либо скрытом смысле. Он воспринимает лишь то значение, которое лежит на поверхности; ему и в голову не приходит, что его жена никогда бы не ушла от него, если бы он был другим человеком, что на нем лежит хотя бы половина ответственности за крушение их брака. «Я заботился о ней, — говорит он про Акико, — уделял ей столько внимания, что боялся, как бы ты не стала ревновать. А теперь посмотри на нее. Что-то пошло не так». Старшая дочь смотрит на него, видимо, гадая, действительно ли он не понимает своей роли в домашней трагедии. Она убеждается, что он на самом деле не понимает, когда он высказывает до боли банальное в этой ситуации наблюдение: «Воспитывать ребенка, уж конечно, дело нелегкое». Позже в фильме Акико продемонстрирует, что она дочь своего отца, когда прямо заявит матери: «У меня никогда не будет детей. Никогда. А если будет ребенок, то я не брошу его, как ты. Я буду любить его, любить всем сердцем». Как потом окажется, она не просто бросит своего ребенка, она сделает аборт.

В числе причин или, возможно, результатов использования иронии — то обстоятельство, что человек сохраняет дистанцию, что безоговорочное сочувствие оказывается невозможным. Однако шутки Одзу, как и Чехова или Джейн Остин, преследуют лишь одну цель: наша отстраненность позволяет разглядеть механику, о которой не подозревают персонажи, и это вызывает у нас желание по сильнее приблизиться к этим душевным человеческим людям. Может быть, поэтому очень часто шутки в фильмах Одзу не получают ни объяснения, ни развития. Они просто есть — большие, несуразные, трогательные. Когда в «Токийской повести» мать по прибытии говорит: «Я рада, что дожилась до этого дня», ирония, по

меньшей мере, двойная: день, когда она наконец приехала в Токио навестить своих детей, не стоил того, чтобы его ждать, и этот день оказывается одним из последних в ее жизни. Позже отец выпивает с другом, и они беседуют о своих вечно занятых детях: «Наверное, я должен быть счастливым. Некоторые молодые люди нынче готовы, не задумываясь, убить своих родителей. Этого, по крайней мере, мои не сделают». Он, вероятно, хочет сказать, что другие дети обращают еще меньше внимания на родителей, а не то, что они в буквальном смысле готовы их убить. И тем не менее есть ирония в том, что именно дети отправили мать в Атами, где у нее случился первый приступ. Трогательно иронична и адресованная детям небольшая речь отца перед отъездом родителей. Ирония воспринимается на нескольких уровнях, потому что, во-первых, он верит тому, что говорит, а во-вторых, его слова оказываются пророческими. «Вы были очень добры с нами — все вы. Мы получили удовольствие от поездки. Вы, детки, были так добры с нами. Теперь, когда мы всех вас повидали, вам не нужно приезжать, если что-то случится с нами — с любимым из нас». Эти слова, простодушно произнесенные с добротой и безо всякого сарказма или иронии, конечно же, совершенно не соответствуют тому, что мы видели; дети вели себя отвратительно и в противоположность овдовевшей золовке редко были хоть чуточку милы со своими родителями, которым поездка принесла мало радости.

И все же даже здесь Одзу не дает своим персонажам озлобиться, почувствовать горечь, пожалеть о несбывшихся надеждах. Будто бы отец, подобно всем отцам у Одзу, принимает мир таким, каким его видит, его не удивляет неблагодарность детей, даже напротив, он, кажется, ищет для них оправдание. И в самом деле, в фильмах Одзу нет героев, но нет и злодеев. Можно не одобрять алчных старших сестер, скажем, в «Братьях и сестрах семьи Тода», «Токийской повести» или «Конце лета», но мы их принимаем, потому что так делают все остальные в фильме и потому что так делает сам Одзу.

Мировоззрение Одзу можно назвать философией приятия — и потому, что она настолько глубоко выстрадана, и потому, что у нее есть предшественники и в буддийской религии, и в японской эстетике. В основополагающих дзенских текстах человек принимает этот мир и выходит за его пределы, а в традиционном японском повествовательном искусстве этот мир воспевают и отказываются от него. Эстетический термин «*мононо аварэ*» часто используется сегодня для описания состояния души. У этого термина долгая история (он 14 раз фигурирует в «Гэндзи-моногатари»¹⁹), и хотя первоначальное его значение было более узким, он с самого начала определял чувство особого рода: «не сильный порыв страсти, но некую сбалансированную эмоцию; <...> в целом *аварэ* употреблялся в отношении глубоких переживаний, вызванных незначительными вещами»²⁰.

Сейчас это слово употребляется в значении «сочувственной грусти» (по выражению Тамако Нивы), вызванной созерцанием этого мира, и так же для описания спокойного приятия преходящего мира, нежной радости, которую черпаешь в скоротечных повседневных делах, удовлетворения, рождающегося из сознания того, что ты часть мира и что уход из него, в конце концов, есть часть естественного хода вещей.

Одзу, конечно же, не ставил перед собой задачи отражать эти рассуждения. Подобное занятие он считал бы искусственным, так же как и само понятие показалось бы ему старомодным и книжным²¹. И тем не менее его фильмы пронизаны ими, поскольку он и сам придерживался таких взглядов. В его картинах множество примеров *моно-но аварэ*, скромных, обыденных, часто внешне тривиальных и в то же время достаточно ярких. Пожалуй, самый знаменитый пример — это сцена, в которой Сэцую Хара с улыбкой соглашается, когда ее юная невестка вдруг узнала, что в жизни — одни разочарования; есть и множество других примеров, в которых с готовностью принимается наше весьма несовершенное существование. В «Конце лета» дочь любовницы из Киото разговаривает с матерью об осацком купце — главном герое фильма:

«Дочь: Мама, он правда мой отец?»

Мать: Почему ты спрашиваешь?»

Дочь: Разве у меня в детстве не было другого отца? Был человек, которого я, по-моему, тоже называла папой.

Мать: Правда? Ну что ж, может быть.

Дочь: Так кто же тогда мой настоящий отец?»

Мать: А какая разница? Тебе решать.

Дочь: Ты разве тоже не знаешь? Не то что бы это имело такое уж большое значение. Важно, что я родилась на свет.

Мать: Вот и правильно. Так и думай».

«Не то чтобы это имело такое уж большое значение» — и это в ответ на насущный вопрос об отцовстве, вопрос, который вдыхал жизнь в западное искусство со времен царя Эдипа. До крайности прагматичная девушка предлагает один из возможных ответов на вопрос: прошлое не имеет значения. Все персонажи Одзу лишены прошлого и крайне редко и опосредованно страдают из-за чего-то, что было или не было совершено в прошлом. Настоящее же имеет значение, потому что это все, что у нас есть. И жить в нем следует как можно более полной жизнью, не оплакивая его постепенного исчезновения, потому что так устроен мир, а значит, таким он и должен быть.

Любой вопрос о будущем в фильмах Одзу обычно тоже четко увязывается с настоящей ситуацией. Забавный пример находим во «Вкусе сайры», когда отец встречает человека, который во время войны в чине сержанта служил под его командованием. Тот спрашивает: «Как вышло,

что мы проиграли войну? Из-за этого нам уж точно несладко пришлось. Мой дом сожгли, есть нечего, цены заоблачные... Капитан, интересно, как бы пошли дела, если бы Япония победила. Спорю, что, если бы мы победили, мы бы с вами оба сейчас были в Нью-Йорке. Да, Нью-Йорк. Не дешевая подделка, а настоящий, в Америке». Он делает паузу перед тем, как продолжить, а бывший капитан мягко говорит: «Да, любопытно». Бывший сержант продолжает: «Из-за того, что мы проиграли, наши дети теперь трясут задницами, танцую всякий там рок. Вот если бы мы победили, тогда бы все голубоглазые иностранцы носили бы парики гейш и жевали резинку, перебирая струны сямисэна». Пожилой человек поворачивается, улыбается и говорит: «Тогда хорошо, что мы проиграли».

Обычно же воплощение *моно-но аварэ* в фильмах Одзу значительно сложнее. В следующем примере из «Ранней весны» переплетаются прошлое и настоящее, героические идеалы и житейская повседневность. Жена беседует с матерью о приятелях мужа времен войны и говорит: «Он называет их друзьями». «Не забывай, — говорит мать, — они вместе были под пулями». «Ничего себе солдаты! — возражает дочь. — Ничего удивительного, что Япония потерпела поражение». Потом с видимым возмущением добавляет: «И он совсем забыл про годовщину нашего покойного сына». На что ее мать тихо добавляет: «Я тоже забыла про годовщину смерти своего мужа». Вспоминается, как Сэцую Хара с улыбкой успокаивала свою взволнованную невестку, что и она забудет мертвых, что и она до некоторой степени станет такой же, как те родственники, которых она только что ругала. Она станет такой, потому что такова жизнь.

Сама эта фраза часто звучит в диалогах Одзу. Сказанные с отчаянием и покорностью слова молодого человека «таков Токио» в «Единственном сыне» сменяются высказыванием невестки в «Токийской повести» «такова жизнь». Иногда можно услышать фразу «Может, ему выпал счастливый жребий» в отношении недавно умершего человека (особенно в «Ранней весне»), но чаще смерть и разочарование сопровождаются словами «*Корэ дэ ий но ё*» (буквально: «И так хорошо», выражающими чувство приятия) или «*Сонна мон ё*» («Так обстоят дела»). Во многих сценах эти фразы не произносятся и поэтому соответствующий смысл передается еще эффективнее: финальные кадры «Поздней весны», «Токийской повести», «Поздней осени», «Токийских сумерек» и т.д. Таковы многочисленные сцены (например, последняя сцена во «Вкусе сайры»), в которых уже никого не осталось в некогда многолюдных комнатах; сцены, в которых тихо смиряются с разочарованием (например, родители в парке Уэно смотрят на улетающий воздушный шарик в «Ранней весне»). Очень хороший пример есть в «Единственном сыне», когда мать, сидя в поле со своим взрослым сыном, спрашивает, разочаровался ли он в жизни. Он говорит, что нет. Она, кажется, принимает его ответ. Они сидят, глядя

в небо. В следующей длинной сцене становится очевидно (по их лицам, по тому, как они сидят, по ощущению удовлетворения, которое постепенно наполняет сцену), что у них достаточно мужества, чтобы, глядя высоко в небо, принять жизнь такой, как она есть.

Нельзя сказать, что персонажи Одзу пассивны или ленивы. Когда доходит до проблем, с которыми они в состоянии что-то сделать, они достаточно активны, готовы отстаивать свою позицию. Старшего брата быстро ставят на место в «Ранней весне», когда тот говорит, будто изрекает неоспоримую истину: «Прискорбно, что женщины стали такими продвинутыми». «Неправда, — решительно говорит дочь, — мы просто стали теперь [после войны] нормальными. Прежде мужчины слишком много о себе думали». Мы и прежде встречались с такими высказываниями, что помогает расставить все на свои места и отделить крупные неизменные проблемы от мелких повседневных неприятностей. В «Соблазне» есть сцена, в которой отец снова и снова шлепает сынишку, не причиняя ему боли. Так отцы часто воспитывают своих детей. Малыш реагирует с внезапной яростью и принимается лупить отца, явно желая в тот момент его убить. Это трогательная, даже шокирующая сцена. Отец, вытянув руки по швам, не пытается защищаться и дает мальчику избить себя. Он правильно определил разницу между важными вещами и неважными вещами; его сын переживает что-то очень значительное.

Подобные тупиковые ситуации редко встречаются в картинах Одзу. Обычно люди у него принимают несходство друг с другом с прагматической готовностью, столь же часто встречающейся в повседневной жизни японцев, сколь редко на экране. Эта мысль звучит в беседе между старшим сыном и его женой в «Токийской повести». Мать больна, и им нужно ехать в Ономити. «А как быть с черной одеждой [для траура]?» — внезапно спрашивает она. «Может быть, она нам понадобится», — признает муж. «Ну что же, — говорит она, изрекая типичную для фильмов Одзу житейскую мудрость, — давай возьмем ее и будем надеяться, что она нам не понадобится». Его герои абсолютно спокойно воспринимают расхождение во взглядах, будто знают, что в этом преходящем мире две вещи, которые обычно считаются противоположными, могут сосуществовать и на самом деле часто благополучно сосуществуют. Муж и жена разговаривают в «Цветях праздника хиган». Она говорит: «Помнишь, как нам приходилось бегать в бомбоубежище, когда во время войны прилетали самолеты? Сэцую была в начальной школе, а Хисако только научилась ходить. А я в темноте думала, что, может, мы все вместе умрем». «Точно, — говорит муж. — Я ненавижу это время. Есть нечего, кругом ужасные люди». «А мне нравилось, — говорит она. — Мы все четверо все время были вместе». В картинах Одзу изложение столь несхожих систем ценностей никогда не приводит к спору, обиде или негодованию.

Все обычно заканчивается выявлением различий. В «Цветах праздника хиган», обнаружив пропасть между собой, о которой много лет даже не подозревали, муж и жена все так же сидят и вместе наслаждаются летним солнцем и бликами на реке.

Возможно, людям легче смириться с крупными фактами бытия, такими как старость, смерть и т.д., чем с более мелкими, но не менее реальными препятствиями, например несходством во взглядах между мужем и женой. В фильмах Одзу такие трудности обрисовываются, но никогда не комментируются. Когда человек принимает свою жизнь, он принимает в ней все. Такое отношение позволяет человеку сохранять объективный подход к себе и наслаждаться ироническим взглядом на жизнь. Несоответствия повсюду, но и несоответствия — это тоже часть фактуры жизни, и поэтому они приемлемы. Природа, личность, свое место в природе — достойный объект искусства, философии, созерцания.

Центральный персонаж в фильмах Одзу — часто человек, наделенный способностью созерцать, длительное время оставаться внешне бездеятельным, полностью предавшись созерцанию. Некоторые сцены, в которых персонажи Одзу просто созерцают, получили широкую известность, большинство из них располагаются ближе к концу фильма: мать стоит одна в финале «Единственного сына»; сын один в поезде везет прах отца в картине «Был отец»; мать остается одна в «Поздней осени», отцы одни в «Поздней весне», «Токийской истории», «Токийских сумерках», «Цветах праздника хиган» и т.д. Такие моменты возникают и в конце сцен, и тогда для оправдания длинного неподвижного плана персонажа, который просто существует, который больше не действует и не реагирует, обычно дается какой-нибудь формальный предлог; часто это погода или какое-либо иное естественное явление. Большое впечатление в картине «Был отец» производит сцена извинения сына перед отцом, которая вдруг прерывается, когда последний застывает, прислушивается и говорит что-то по поводу поющей за окном птички. (Птичка вновь используется, но с гораздо более слабым эффектом, в «Сестрах Мунэката».) Создается ощущение неподвижности, ожидания, совершенно обычное явление вдруг становится особенным.

В «Токийской повести» мать и дочь сидят бок о бок на футоне и вдруг замолкают; сцена продолжается, мать с довольным видом обмахивается веером — сцена, в которой люди просто наслаждаются настоящим моментом. В «Токийских сумерках» отец и зять разговаривают, когда последний выглядывает в окно и говорит: «Снег пошел, я не ждал снега». Мы некоторое время наблюдаем, как они наблюдают, никто больше ничего не говорит. В «Цветах праздника хиган» мать занята своими делами, вдруг выглядывает в окно и, сделав замечание о погоде, садится посмотреть на улицу. В «Поздней осени» подруга дочери стоит на крыше своего офис-

ного здания. «Такие прекрасные дни, как этот, здесь пропадают зря», — замечает она. Тем не менее она оборачивается полюбоваться прекрасным днем, и некоторое время мы смотрим, как она им наслаждается. В «Конце лета» две дочери закончили разговор. Одна из них смотрит на небо и говорит: «Еще один жаркий день». И две женщины сидят и смотрят на него. Во «Вкусе сайры» сын с женой перестали браниться по поводу клубов для гольфа, она поворачивается со словами: «О, какой замечательный день», он присоединяется к ней, и вдвоем они некоторое время смотрят в окно.

Одна из функций столь необычного восхищения природой, редкого даже для Японии, где природе уделяется много внимания, состоит как раз в том, чтобы прервать эмоционально напряженную сцену, а Одзу предпочитает прерывать, а не приводить к разрешению, по крайней мере в середине фильмов. Напрашивается неизбежный вывод — погода, природа, мир, существующие за пределами человека и его мелочных забот, намного шире и таинственнее, чем мы привыкли думать. Когда мы позволяем себе наслаждаться этим миром или просто созерцать его, наши мысли успокаиваются, наши души обновляются. Мысль о том, что можно сидеть и наблюдать за изменениями погоды, очевидно, неприемлема на Западе, но пока это еще не так в Японии.

Другая функция таких сцен, лишенных повествовательной нагрузки, — обеспечивать хиатус, что в вебстеровском словаре изящно определяется как «перерыв или небольшая пауза, необходимая для сохранения обособленности... без противоречия или элизии». Они неизменно возникают в конце сцен и продлевают их подобно фермате в музыке; иногда из-за них сцена постепенно растворяется и исчезает. Одним из объяснений, почему Одзу так нравился этот прием, может быть его внимание к персонажам и нежелание использовать их для явного продвижения повествования вперед. Другое состоит в том, что он хотел отделить различные части фильма друг от друга, а ощущение пустоты и большая продолжительность сцены должны были подчеркнуть, сколь важны для его героев эти моменты безмолвного созерцания. Такие окончания сцен представляют собой цезуры. В музыке этот термин обычно означает паузу, отмечающую точку ритмического разделения в мелодии; в фильмах Одзу они сигнализируют об изменении в ходе повествования и обыкновенно предшествуют ему.

Часто хиатус состоит из сцен, в которых отсутствуют люди. Различные натюрморты в его фильмах (наиболее известны ваза в «Поздней весне» и коридор, лестница и комната в конце «Вкуса сайры») напоминают и о том, что однажды происходило в этих комнатах, и о персонажах, там обитавших. Подобные сцены часто возникают и в начале фильма, где они не столь выделяются, ибо воспринимаются как часть вступительного материала. «Поздняя весна» открывается типичной последовательностью

из трех сцен, определяющих место, а за ними следует сцена чайной церемонии с участием дочери, которую мы позже близко узнаем. Сразу же следуют еще три сцены без людей — камень у входа в чайную комнату, несколько деревьев, крыша храма, а потом мы возвращаемся на чайную церемонию. В то время как некоторые подобные сцены выполняют функцию психологических напоминаний, те, что возникают в начале фильма, могут играть роль лишь знаков препинания: в «Поздней весне» они отделяют представление главного персонажа от начала повествования. С их помощью Одзу обращает больше внимания на дочь. Он будто выделяет ее скобками (он даже по-настоящему представил ее нам: она кланяется зрителю, что воспринимается совершенно естественно, потому что она кланяется и остальным участникам чайной церемонии, но благодаря постоянному фронтальному ракурсу подтверждает, что знает и о нашем присутствии) и противопоставляет остальным девушкам, наслаждающимся чайной церемонией.

Хотя иногда подобные «пустые» сцены — вне зависимости от того, присутствуют в них люди или нет, — кажутся почти формалистическими — первая сцена в «Плавучих водорослях» открывается планом корабельного служащего, второстепенного персонажа, который говорит: «Как жарко, какой жаркий день», и завершается крупным планом того же персонажа, констатирующего: «Сегодня опять будет жарко»; обе реплики сопровождаются долгим неподвижным планом говорящего — обычно же они формальны именно до нужной степени в том смысле, что составляют неотъемлемую часть драматургического построения Одзу и помогают донести до зрителя его трактовку. Следует заметить, что хотя одна функция hiatusов является грамматической, другая оказывается психологической. Они говорят нам о том, что персонажи Одзу — люди, способные расслабиться, предаться созерцанию.

Они способны и удивить так, как это нечасто делают экранные персонажи. Одна из причин — часто эллиптическое построение истории. Внезапно появляются клюшки для гольфа во «Вкусе сайры» и телевизор в «Добром утре». Им уделено так много внимания, что мы уже почти ждем, что с ними будет связан какой-то новый сюжетный ход. Ничего подобного. В следующей сцене они на месте, их появление никак не объясняется. В одном фильме жена, в другом отец, вероятно, пошли и принесли их после долгих споров о том, что делать этого не следует. Смерть в «Токийской повести» и «Конце лета» также оказывается для нас полной неожиданностью. Мы знаем, что что-то случилось, кто-то болен. Но прежде, чем мы что-нибудь увидим, персонаж уже умирает. В «Поздней осени» мы наблюдали за попытками пожилых мужчин выдать замуж девушку. Когда она появляется в кафе вместе с молодым человеком, мы удивлены не

меньше, чем пожилой человек, который собирался их представить друг другу. Ни он, ни мы не знали, что они просто отправились на прогулку и встретились. И мы, и отец в «Цветах праздника хиган» в равной мере удивлены, когда молодой человек просит руки девушки. Отец спрашивает жену: «Ты ничего не знала об этом?» «Вообще ничего», — говорит она, хотя выясняется, что на самом деле знала. «Это шок», — говорит он. Так оно и есть, потому что Одзу не включил сцену, в которой девушка все рассказывает матери.

Одзу строил свои фильмы таким способом отчасти потому, что хотел избежать очевидного и не дать никаких зацепок для развития сюжета. К тому же он все же стремился вызвать у нас удивление, возможно, в особенности когда мы видим мужчин и женщин, которых, как нам казалось, мы понимаем, а они вдруг совершают нечто, не согласующееся с нашими представлениями о них. Нелогичность поступков (фильм, где характеры персонажей были бы статичны, — например, «Курица на ветру» — редкость) заставляет нас открывать новые глубины в их характерах и соответственно изменять наше мнение, что происходит во время просмотра любого фильма Одзу и в кино, пожалуй, приносит больше удовлетворения, чем в жизни. Материала в фильмах Одзу совсем мало, у персонажей, на первый взгляд, всего несколько черт характера, и, оглядываясь назад, мы удивляемся и недоумеваем, сколь непредсказуемыми могут быть его герои. Он редко предоставляет в распоряжение персонажей какие-либо приметные вещицы (как исключение можно рассматривать то, что отец в «Поздней весне» кладет в чемодан «Also Sprach Zarathustra»²², но, судя по всему, так и не читает ее), проводит лишь минимальную визуальную дифференциацию между ними (зато существуют огромные различия в диалогах), и все же они нас удивляют. В большинстве случаев эффект неожиданности у Одзу возникает из-за несоответствия между сложившимися у нас представлениями о человеке и тем, что он делает. Во «Вкусе сайры» после того, как дочери рассказали о готовящейся свадьбе, сын говорит отцу: «Я боялся, что она заплачет». «Да, — говорит отец, — или расстроится». «Она совершенно спокойно это восприняла», — говорит мальчик. «Да, к счастью», — говорит отец, довольный, что дочь повела себя так, как и следовало, как он и рассчитывал. После паузы отец идет проведать девушку. Когда он возвращается, сын спрашивает: «Что она делает?» «Плачет», — говорит отец. Они ошибались. Девушка всего лишь человек, а будучи человеком, она способна удивить и их, и нас.

Иногда персонаж сообщает нам нечто, совершенно не соответствующее нашим представлениям о его характере, а мы должны это принять и запомнить. Один из лучших среди множества хороших людей в «Добром утре» — симпатичный спокойный молодой учитель. И тем не менее в какой-то момент он говорит девушке, к которой позднее проявит

интерес: «После смерти матери я все переживал из-за того, что мы с ней ссорились. Даже теперь это меня беспокоит. Однажды, когда мы жили в Фусими, у нас были очень хорошие куклы. Все они были расставлены в ряд... но однажды я вышел из себя и все их разбил. Я до сих пор помню, какой у нее был вид, когда она узнала, что я наделал. И все из-за какой-то ерунды. А потом той же осенью она умерла». Я думаю, не предполагается, что мы должны сделать вывод, будто это сожаление стало причиной того, что молодой человек стал теперь столь хорошим; это было бы неправдой, да к тому же выглядело бы сентиментально. Скорее нам следует удивиться и понять, что каким бы хорошим человек ни был, он все равно иногда совершает несимпатичные поступки.

Некоторых персонажей в «Ранней весне» будто сам Одзу научил, что наиболее правильный способ оценить человека — это понаблюдать, чего он не делает. В офисе несколько человек обсуждают Сугимицу и одну из девушек. «Вы не замечали? — спрашивает Тяко, другая девушка, — Сугимицу и эта девушка, они очень подозрительны. Они никогда не садятся рядом в поезде. А вчера — не обратили внимания? — в общественных местах они избегали друг друга. Ведут себя так, будто не знают о присутствии другого. Очень подозрительно». «А что в этом такого?» — хочет знать ее друг. «Да просто странно. Почему они не разговаривают? Как мы с тобой». «Так ведь ты меня никогда не интересовала», — говорит он. «А вот это грубо», — отзывается она, но его ответ подтверждает ее мнение. На самом деле, эта девушка сама уже доказала раньше, что поведение людей выдает их чувства. У нее был небольшой роман с Сугимицой, а наутро он был груб и резок с ней, даже по стандартам японских мужчин. Он ушел и бросил ее. Мы видим ее одну в комнате, на губах легкая загадочная улыбка, она расчесывает волосы и что-то тихонько напевает. Мы предполагали, что его черствость обидит ее, ведь это была их первая совместная ночь. Но нет, она слишком уверена в себе. Знает она и то, что кажущиеся мотивы поведения следует трактовать противоположным образом. Такая холодность, как она, судя по всему, полагает, свидетельствует о весьма теплом чувстве; такая грубость — о большой привязанности.

Персонажи Одзу часто демонстрируют прямо противоположные эмоции в их крайних проявлениях, обычно очень зрелищно, подчас совершенно неожиданно. Пожалуй, наиболее яркий пример такого перехода можно найти в финале фильма «Конец лета». Старшая дочь приезжает навестить отца после того, как с ним случился первый удар. Когда он вроде бы начинает поправляться, она говорит с улыбкой, кивая головой: «Если он все же выживет, я хочу вернуться в Нагою» — и уходит, демонстрируя полнейшую бесчувственность. Позже он все же умирает. На похоронах, где она с улыбкой кивает головой и много разговаривает, она замечает: «Он должен был умереть, когда мы все были здесь в прошлый раз. Но

он всегда поступал, как ему заблагорассудится. Продавал все эти милые старые вещи, которые принадлежат нам всем. Он был не очень приятным человеком, но ему невероятно везло. И вот он умер». Вдруг она делает паузу и на наших глазах разражается потоком слез, судорожно вздыхая между всхлипами. «А теперь все кончено». Эта сцена производит большое впечатление. Нашего понимания того, что сейчас она, будучи эгоисткой, получила кое-какое представление о собственной грядущей смерти, явно недостаточно, чтобы объяснить, почему мы так сильно растроганы. Скорее Одзу просто и наглядно показывает, что под теми эмоциями, которые мы обычно проявляем, из которых решили создать свой внешний образ, скрываются прямо противоположные. Когда эти скрытые эмоции, сильные и долгое время сдерживаемые, прорываются наружу, они демонстрируют — кем бы мы ни были, — насколько мы похожи на всех остальных.

Иногда персонажи в фильмах Одзу описываются не при помощи того, что они говорят или не говорят, делают или не делают, но при помощи наблюдений сторонних комментаторов. Эти комментаторы почти никогда не бывают главными героями, появляются в картине на небольшой срок, делают свои замечания и исчезают. В «Плавучих водорослях» старый актер идет по улицам приморского городка, чтобы встретиться с женщиной, которая много лет назад родила ему сына. Он проходит мимо двух деревенских женщин. Одна поворачивается и говорит: «Это актер». Другая добавляет: «Он очень старый». Нам сообщают, хотя полностью мы это поймем лишь позднее, что мужчина, возможно, уже слишком стар и не может быть хорошим актером (о чем мы и подозревали) и что он, вероятно, слишком стар и не может быть хорошим мужем и отцом (что он позднее и докажет). Сделав свои — необязательные на тот момент — замечания, женщины исчезают из фильма.

Иногда комментарии посторонних указывают на параллель, часто комическую, с персонажем, которого мы предположительно должны воспринимать всерьез. В «Токийских сумерках» младшую дочь допрашивает полиция. Одзу делает монтажный переход к другому человеку на допросе, которого мы до этого не видели. «Говори, ты этим часто занимаешься?» — спрашивает его полицейский. «Нет», — отвечает мужчина. «Зачем вообще ты ворует женское нижнее белье? У тебя что, жены нет?» — спрашивает полицейский. «Нет», — отвечает мужчина. Маленькая сцена в духе комиксов — прежде всего шутка, а Одзу редко может удержаться от шутки; в то же время это раздумье о всех мужчинах, у которых нет жен, включая героя фильма, которого бросила жена. У Одзу такие косвенные комментарии по поводу главного героя встречаются редко, возможно, потому, что редко достигают цели.

Чаще комментариев используется, чтобы акцентировать тему фильма. В конце «Раннего лета» разговаривают две дамы. «Посмотрите, вот

невеста пошла», — говорит одна. «Надеюсь, она будет счастлива», — откликается вторая, и в самом деле фильм завершается счастливым браком. Нечто подобное происходит в «Ранней весне», когда двое слуг, которые единственный раз появляются в фильме, заводят разговор о свадебных портретах. В начале «Цветов праздника хиган» есть замечательный пример. Фильм открывается сценой на токийском вокзале, где двое железнодорожников, которых мы больше не увидим, обсуждают невест, встреченных в этот день. Первый говорит: «Сегодня много замужних пар». «А вот хорошеньких невест не много», — отвечает второй. «Видел ту, что села на поезд в 3:15?» — спрашивает первый. «Толстушку?» — уточняет второй. «Так вот, это самая хорошенькая за сегодня». После паузы первый замечает: «Было штормовое предупреждение». На что второй добавляет: «Ну что же, плохое следует за хорошим. Вон погляди, еще одна». Эта легкая шутилка задает тему (счастливы брак), намекает на последующие осложнения (буря) и выворачивает наизнанку вывод (хорошие вещи следуют за плохими).

Эта сцена срабатывает в основном потому, что расположена в начале фильма, тему которого мы в тот момент еще не знаем. В финале фильма подобная сцена обычно оказывается неэффективной. Она воспринимается просто как повторение. Подобной сценой подпорчен впечатляющий финал «Конец лета». Отец умер; его тело кремируют. Мы смотрим, как из трубы поднимается дымок — все, что теперь осталось от этого очень человеческого и хорошего мужчины. И вот в эту элегию Одзу вдруг вставляет двух крестьян, работающих на берегу реки. «Значит, кто-то все же умер — вон дым идет», — говорит женщина. «Да, точно», — подтверждает мужчина. «Жалко, когда умирает молодой, а не старый», — продолжает она. «Да», — отвечает он, — но новые жизни приходят на смену тем, что закончились». На что она отвечает: «Как все хорошо придумано в природе». Вот это даже не просто *моно-но аварэ*. Банальное заявление, возникающее непосредственно после необычайно богатой оркестровки, звучит неуместно и назойливо. Не спасает и то, что комментаторы — простые крестьяне, якобы изрекающие народную мудрость. И уж никак не помогает тот факт, что перед нами явно не крестьяне, но знаменитые и талантливые актеры Юкю Мотидзуки и Тисю Рю.

(Одной из причин их появления на экране стало то, что на тот момент Мотидзуки снялась лишь в одном фильме Одзу и хотела сыграть у него еще²³. Нужно было как-то занять и Рю. Временами Одзу, который обыкновенно строго подходил к своим фильмам, бывал на удивление сговорчив. Во время съемок «Токийских сумерек» Нобуо Накамура должен был налить стакан виски для Исудзу Ямады. У Одзу всегда, даже на репетициях, использовали настоящее виски и настоящую еду. Они отрепетировали сцену, а перед съемкой Одзу шепнул Накамуре так, чтобы никто не слышал: «Разверни бутылку так, чтобы была видна этикетка».

Дело было в том, что компания «Suntory Whiskey» регулярно поставляла режиссеру большие партии виски, а Одзу пил много виски, по крайней мере на склоне лет²⁴.)

Обыкновенно же комментарии третьих лиц в фильмах Одзу усиливают, а не нарушают воздействие фильма. В конце «Ранней весны» есть прекрасная сцена, поражающая глубиной, ироничностью, уместностью и загадочностью. Молодого человека перевели работать в другое место, и по дороге туда (без жены) он делает остановку в Киото, чтобы встретиться со старшим товарищем. Они беседуют возле моста. Разговор замирает, и как раз в этот момент по реке на заднем плане проносится гоночная восьмерка, молодые гребцы налегают на весла. Более пожилой человек наблюдает, как они проплывают мимо, и говорит: «Вы молодые, счастливы». И больше ничего. Он имеет в виду, что он несчастлив, но на деле несчастлив и сидящий рядом с ним молодой человек. Но мы знаем, что у молодого все изменится, и мы только что увидели юный задор гребцов восьмерки, промелькнувшей на экране. Комментарий дополняет характеристику персонажа, но в то же время в нужной мере лишен конкретности. Он предполагает осложнения, расширяет, а не сужает трактовку.

Одзу использует еще одну разновидность внешних комментариев, которая встречается реже, но оказывается еще более действенной. Это комментарий невидимого персонажа, кого-то, кого нет в кадре. В «Раннем лете» старший сын, погибший на войне еще до начала описываемых в фильме событий, как бы присутствует во многих сценах, прежде чем возникает в разговоре родителей в парке Уэно, где они замолкают, чтобы проследить за взмывшим в небо воздушным шариком. Другой пример — умирающий друг в «Ранней весне». Мы столько о нем слышали, что он стал олицетворять собой несчастья, которые иной раз грозят остальным персонажам. Ближе к финалу мы его наконец видим, а в следующей сцене он уже мертв. Погибший старший сын указывает на то, что могло бы произойти, а умирающий и в итоге скончавшийся друг демонстрирует ход событий, который, к сожалению, вполне возможен. Пожалуй, наиболее известным из персонажей, комментирующих происходящее посредством своего отсутствия, является мать в «Поздней весне». О ней даже не упоминается до конца фильма, однако она ощутима в каждой сцене, потому что ее отсутствие столь глубоко переживают остальные действующие лица. И это чувство, в свою очередь, определяет их жизнь. Видимо, и отец, и дочь размышляют, какой бы была их жизнь, если бы мать не умерла. Покойная мать — в каком-то смысле олицетворение «му» — понятия, к которому мы еще вернемся, а пока лишь частично определим как пустое пространство, являющееся тем не менее частью зора.

В этой главе мы обсуждали, как Одзу и его соратники строили сценарии; как, по крайней мере на первом этапе, полностью полагались на диалоги, как шутка или легкомысленный комментарий превращались

в лейтмотив; как они, в свою очередь, часто становились параллелями, как разрабатывалась главная тема, как формировались персонажи. На самом же деле все это, конечно, происходило одновременно. Мы представили метод схематично, чтобы его легче было понять. Одзу и его сценарист, конечно же, не мыслили в терминах мотивов и параллелей, равно как не задумывались и над *моно-но аварэ* и *му*. И, как мы видели, в итоге получалась не история, а персонаж.

Я думаю, что любой художник, которого настолько интересуют персонажи и который умеет так ловко их создавать, неизбежно становится моралистом. Это в полной мере относится к художникам, которые в былые времена создавали столь яркие персонажи, что мы все еще в них верим, — Джейн Остин, Диккенс, Чехов. Вместе с подобным интересом и умением приходит забота о совершенстве во всем, касающемся поведения или действий персонажей, беспокойство о том, что подобающе и что этично. В произведениях Диккенса моралист дает о себе знать сразу же, потому что он затрагивает вопросы добра и зла; в случае Одзу вопрос не столько в том, что правильно, а что неправильно, сколько в том, что есть, а чего нет. Основная мысль фильма Одзу — насколько возможно ее вычленив из суммы впечатлений от самого фильма — состоит, пожалуй, в том, что человек бывает счастливее всего, когда живет в согласии с собственным несовершенством и несовершенством своих друзей и любимых; что это несовершенство включает старение, смерть и прочие бедствия; что нужно, в конце концов, признать простую человеческую природу и подчинится ей.

С этой точки зрения Одзу был по-настоящему нравственным человеком, глубочайшим моралистом, который стремился к самому большому благу для самого большого числа людей. Как реалист и даже прагматик, он понимал, что эта цель недостижима, но саму надежду считал важной. Будучи художником, он выражал свои нравственные взгляды только косвенно. Реконструировать его нравственные воззрения на основе разных фильмов и представить как целостную нравственную концепцию, что я намерен сделать, значит сослужить Одзу-художнику плохую службу, затушевать мощь, а для западного человека и оригинальность его системы нравственных ценностей. Зато таким способом можно оценить хотя бы приблизительное нравственное воздействие фильма Одзу.

Хотя считается, особенно в Японии, что Одзу утверждал традиционные ценности, особенно в своих поздних фильмах, это не совсем верно. Он принимает эти ценности и иногда критикует их, хотя все зависит от того, что понимать под словом «традиционный». В моем понимании это ряд представлений о жизни, переданных предками потомкам, наследие во многом незаметное, совокупность зачастую невысказанных представлений. Когда общество начинает стесняться своих традиций, это означает, что традиции теряют свою жизнеспособность.

Одним из объектов, которые Одзу подвергал критике на протяжении всей своей карьеры, начиная с таких ранних картин, как «Жизнь конторского служащего» или «Токийский хор», была городская жизнь Японии, традиционная в том смысле, что она бессознательно наследовалась поколениями на протяжении более чем века. В «Ранней весне» молодой служащий, главный герой фильма, сидит в баре с более пожилым посетителем, Хаттори. С ними беседует его коллега Кавай.

Последний спрашивает: «Так сколько же лет вы там уже работаете?» Хаттори отвечает: «Уже тридцать один год». «Тогда, — говорит Кавай, — вы получите пособие по увольнению». «Небольшое, — отвечает Хаттори, — в этом-то все и дело. Я собирался, выйдя на пенсию, открыть магазинчик канцтоваров где-нибудь рядом со школой. Думал, буду вести счастливую жизнь. Но пенсионного пособия не хватит. Так всегда. Мне выпадали только одиночество и разочарования. И я проработал тридцать один год только для того, чтобы узнать, что жизнь — пустые мечты». Эти же чувства позднее выражает другой пожилой друг, Онодэра: «Иногда компания бывает бесчувственной... в моем возрасте я все острее это ощущаю». В фильме «Доброе утро!» отец двух мальчиков беседует с более пожилым соседом Томидзавой:

Томидзава: «Дожил до пенсионного возраста» — неприятные слова. Тебе будто сказали, что ты уже наполовину труп. Компания, судя по всему, считает, что человеку больше не надо есть, после того как он достиг пенсионного возраста. Но ему надо есть — и пить тоже. Жена говорит, что я должен искать работу, но в моем возрасте это бесполезно. Жизнь — пустые мечты.

Отец: Но ведь твое пенсионное пособие...

Томидзава: Бесполезно. Они все рассчитывают. Не так уж много и дают. Тридцать лет работы. В дождь, в ветер, в битком набитых поездах. Мечты, всего лишь пустые мечты.

Позже в фильме мать мальчика говорит: «Нам тоже придется задуматься». «О чем?» — спрашивает отец. «О том времени, когда ты выйдешь на пенсию». Он кивает: «Наверное».

Жизнь — мечта. Это радикально переработанная знакомая буддийская концепция. Первоначально идея, что мир — это мираж, должна была утешать страдальца, но во вселенной Одзу загробной жизни нет. То, что жизнь — это мечты, означает, что у человека вообще не было жизни. Может показаться, что Одзу преувеличивает, но он делает это с состраданием и даже сдержанностью.

Неравенство жизни в японских городах — и, конечно же, жизни вообще — быстро осознают персонажи Одзу. В «Родиться-то я родился...» два маленьких мальчика упрекают отца. «Почему ты кланяешься

отцу Таро?» — спрашивает один из них. «Потому что его отец — директор моей компании». Тогда ребенок спрашивает: «А почему тогда ты не становишься директором?» Отец отвечает, что это не так просто. «Я всего лишь служащий. Он платит мне зарплату». «Не разрешай ему», — говорит мальчик. «Нет, — говорит его младший брат, — лучше ты плати ему». Отец пытается объяснить: «Если бы я не давал ему платить мне, вы бы не могли ходить в школу, нечего было бы кушать». В таком порядке мальчики не видят ни справедливости, ни смысла. В следующей сцене отец признается матери: «Я понимаю, что они чувствуют... С этой проблемой им придется жить всю оставшуюся жизнь... Неужели они будут вести такое же жалкое существование, как мы?» В конце фильма Одзу не оставляет сомнений, что именно так и будет.

Одзу видит в жизни не слишком много утешительного. В «Раннем лете» один из персонажей замечает, что жизнь похожа на азартную игру: «Счастье — лишь надежда, больше похожая на мечту, на веру, что выиграешь на скачках». Во «Вкусе простой пищи» эта точка зрения получает дальнейшее развитие. Один из персонажей жалуется на патинок, неизменно популярную игру в пинбол: «Нехорошо, что подобная игра столь популярна — я теперь сожалею, что открыл это заведение... Она приведет к разложению, уничтожит национальный дух». Привлекательные стороны игры позднее раскрывает друг: «Патинок превращается в страсть... Эта игра дает возможность почувствовать себя в изоляции, находясь в толпе, насладиться одиночеством. Ты и шарик становитесь одним целым, и ты совершенно один. Блаженное одиночество. А потом понимаешь, что этот шарик сам по себе тоже некий цикл. И вся игра становится метафорой самой жизни».

Если жизнь — это мечта, надежда, игра, тогда мы, игроки, сделать особенно ничего не можем. Одна из причин в том, что таков порядок вещей; другая — в том, что люди просто не являются теми особенными существами, за которых себя принимают. В «Плавающих водорослях» один из актеров критикует планы украсть деньги и бросить трупку. «Никогда... единственная разница между животным и человеком в том, что нам несвойственна неблагодарность». Но он свои слова сам же опровергает, когда крадет чужие деньги и скрывается. Во «Вкусе простой пищи» один из персонажей сердито говорит другому: «Послушай, Сэцуко, мы не собаки и не цыплята, это верно; и ты, пожалуй, думаешь, что мы какие-то там высшие существа, но в глазах господ все мы животные». Хотя Одзу долго не задерживается на столь возвышенных материях (следующая реплика такова: «Тебе нравится такая лапша?»), мы знаем, что он думает.

Еще одна причина, почему мы не можем изменить мир, состоит в том, что мир сам постоянно меняется. В «Конце лета» Мамбэй говорит

любовнице: «Мы бы не встретились в тот день, если бы я сел на первый трамвай». «Верно», — соглашается она. «Нам было суждено встретиться». «А потом мы не виделись девятнадцать лет». «А потом встретились в таком месте». Он вспоминает: «Велогонки. Что ж, жизнь — живой поток, вечно меняющийся». «Наш мир и вправду изменился», — соглашается она. «Как-то не по себе». На что она отзывается: «Я скучаю по былым дням. Помнишь чайный магазинчик?» «И вечер, когда мы пошли смотреть на снег, и охоту на светлячков в ту лунную ночь». «Прекрасно помню», — говорит она. «В ту ночь ты превратил меня из девочки в женщину». В фильмах Одзу тема меняющегося мира возникает вновь и вновь. Например, в «Токийской повести» мать говорит, увидев своего ребенка: «Я так рада, что дожила до этого дня. Мир так изменился». На что дети отвечают: «Но ты совсем не изменилась».

Таков порядок вещей, старики уже не меняются, молодые продолжают меняться, что и выясняют родители в этом фильме. И все же родители не перестают надеяться, что их жизнь обретет какой-то смысл благодаря жизни детей. Счастье, которое они ищут, — мираж. Большинство фильмов Одзу — про родителей и детей, и все персонажи в некоторой степени испытывают разочарование. Как говорит Сюити в «Поздней весне»: «Воспитываешь их, а потом они улетают. Если они не вступают в брак, волнуешься, если вступают — испытываешь разочарование». Во «Вкусе сайры» беседуют Хираяма и Каваи. «Знаешь, — говорит первый, — если уж на то пошло, то сын лучше. Девочки ни к чему». Каваи отвечает: «Что мальчик, что девочка — все одно. Все рано или поздно уходят». Как говорит отец в «Токийской повести» в беседе о сыне, погибшем на войне: «Тяжело терять детей; но и жить с ними нелегко». Это разочарование — часть человеческой жизни, что узнают многие персонажи Одзу за время фильма. Вначале они верят, что все будет хорошо, что все получится так, как им хочется; к концу же частенько утешаются тем, что по крайней мере страдали меньше, чем другие их знакомые.

В «Токийской повести» мать в конце концов обращается к отцу и говорит: «Иногда бабушки и дедушки любят внуков больше, чем родных детей, а как ты?» «Я больше люблю детей, но поражаюсь, как они меняются», — отвечает он. Чуть позже она снова заговаривает: «Дети не оправдывают ожиданий». «Давай считать, — говорит он, — что наши оказались лучше многих. Уж конечно, лучше, чем обычно бывает». «Нам повезло», — говорит она. «Думаю, да», — подводит он итог. В «Раннем лете» персонажи приходят к такому же выводу. Один говорит: «Наша семья самая обычная, но жизнь у нас получилась лучше среднего — мы многое сделали вместе. Не следует просить слишком много. Мы действительно были счастливы». Конечно же, они не были счастливы так,

как он об этом говорит; он и сам уже убедился, что крушение семьи неизбежно.

В своих фильмах Одзу показывает и естественное нежелание стариков отпускать молодежь из дома, и естественное стремление молодежи избавиться от стариков. Тем не менее его не интересует сравнение достоинств одних с недостатками других. Скорее Одзу показывает невозможность согласия. Те критики — в основном молодые японские критики лет десять назад, — которые считали Одзу старомодным и реакционным, явно неправильно понимали его фильмы. Другие же критики, жалующиеся, что Одзу потерял интерес к социальной тематике, очевидно, ограничивают круг относящихся к ней вопросов политическими проблемами, ибо нет более серьезной социальной проблемы, чем неизбежное взаимонепонимание поколений, бесспорная несправедливость любого общества и человеческая жажда безопасности в мире, подверженном только переменам.

И конец всегда неизбежен, стоит у нас перед глазами. В ответ на вопрос, почему он такой грустный, Каваи во «Вкусе сайры» отвечает: «Одинокий, грустный — в конце концов, человек все равно один». Человек один, и, как замечает в финале «Конец лета» один из персонажей: «Жизнь и впрямь очень коротка, правда?» Финалы многих фильмов Одзу — среди них «Поздняя весна», «Токийская повесть», «Поздняя осень» — подчеркивают эту общую для всех судьбу. Это настолько обычное явление, что разговор об этом в фильмах, равно как и в литературе, всегда удивляет. Одиночество и смерть в некотором смысле настолько банальные элементы человеческого существования, что только великие художники, такие как Толстой, Диккенс или Одзу, способны вернуть им остроту и грусть, которые все мы однажды испытываем. Одзу добивается этого за счет подробного изложения фактов, полного их перечня и — как ни удивительно для человека, которого часто называют апологетом традиционности, — противопоставления. Одзу — один из очень немногих художников, чьи персонажи сознают великие неизменные законы, управляющие их жизнью.

Сын в «Родиться-то я родился...» говорит, что если у всех взрослых жизнь как у его отца, тогда он не станет взрослеть. В «Поздней весне» одна из девушек расстроена, что их подруга не помахала рукой. «А мы ведь были такими близкими друзьями», — говорит она. «Да, — отвечает другая, — но время идет и друзья расстаются». Первую девушку поражает это открытие. «Разве все друзья такие? И мужчины тоже? Ну, если это все, к чему сводится дружба, тогда я думаю, это просто отвратительно». Позже в фильме дочь жалуется на свои проблемы. «Но такова жизнь», — говорит мать, и эти слова, которые не обвиняют и не прощают, снова и снова звучат в фильмах Одзу. Мать добавляет: «Взрослая жизнь не столь радужна,

как ты себе, наверно, представляешь. Так что просто перестань быть ребенком». В очень красивой и трогательной сцене в конце «Токийской повести» Норико, невестка, разговаривает с младшей сестрой Кёко. Последняя плачет. «Даже чужие проявили бы больше внимания», — говорит она про своих братьев и сестер. «Послушай, Кёко, — говорит Норико, — в твоём возрасте я тоже так думала, но дети отдаляются от родителей; каждый должен заботиться о собственной жизни». Кёко поднимает глаза: «Правда? Я такой не стану. Это было бы слишком жестоко». «Так и есть, — соглашается Норико, — но дети становятся такими постепенно. А потом и ты...» «Я тоже стану такой? — спрашивает Кёко. — Даже если не хочу?» Она замолкает, потом говорит: «Разве жизнь не сплошное разочарование?» Норико улыбается прекрасной, изящной, смиренной улыбкой и отвечает: «Да, это правда».

Персонажи Одзу способны принять, что жизнь — это надежда, или игра, или разочарование, потому что *осознают*, что воспринимают жизнь именно так. Даже глупые мужчины и женщины в фильмах Одзу необыкновенно хорошо знают самих себя, а мудрецы часто обладают очень глубокими знаниями о себе; они понимают, что они за люди, каковы пределы их возможностей, к чему они могут стремиться. Именно такой необычный уровень самосознания, не исключающий, конечно же, белых пятен и нелогичности, позволяет персонажу Одзу придерживаться ироничного взгляда на жизнь. Он озабочен, но не окончательно запутался. Это самосознание не ведёт ни к цинизму (как у персонажей Айви Комптон-Бернетт, которые демонстрируют сверхъестественный уровень самосознания), ни к сентиментальности (как это иногда случается у Чехова, самосознание героев которого обычно распространяется лишь на собственные недостатки). Скорее, как у Джейн Остин, самосознание ведёт к сбалансированному ощущению жизни и самого себя, к пониманию мира и своего места в нём и к непреувеличенной и все же положительной оценке своих возможностей. В этом смысле Норико и многие молодые женщины Одзу похожи на Эмму²⁵. Поняв себя, они могут надеяться на удовлетворенность.

В связи с этим в фильмах Одзу поднимаются нравственные вопросы. Одзу говорит не о том, что все, что было прежде, лучше, или что молодежи нужно дать шанс, или что человек приходит и покидает этот мир в одиночестве, хотя всем этим соображениям есть место во вселенной Одзу. Скорее Одзу говорит, что до определенного предела человек сам формирует собственный характер, принимая сознательное решение следовать тем или иным курсом. Человек не погружается в себя и не обнаруживает в недрах уже готовый характер, который потом признает собственным. Скорее из сырого материала человеческой при-

роды мы формируем цельное человеческое существо вместе со всеми нестыковками.

Нравственность нужна, чтобы было чем руководствоваться в этом лабиринте. Нравственные установки Одзу, как и большинства азиатов, просты. Человек действует сообразно природе, поскольку видит свое сродство с другими существами и понимает, что он часть окружающей природы, не будучи ни ее рабом, ни господином. Он соблюдает законы своей цивилизации до тех пор, пока они не начинают сильно мешать его благополучию, а тогда идет на компромисс. В этом мире он ведет себя как гость, коим и является.

Человек — преходящее явление в преходящем мире. С чувством, далеко выходящим за рамки требований хорошего воспитания, мы скромно восхваляем (*моно-но аварэ*) те качества, которые угрожают нашей личности (а в конечном итоге и уничтожают ее). Мы ведем себя так, потому что являемся частью мира, знаем его законы и принимаем их. Они правильны, потому что они существуют.

Чтобы достичь такого взаимоотношения с миром, человек учится выбирать. Мы смотрим, как люди в фильме Одзу делают выбор и снова и снова обдумывают его, обычно сознавая, что, делая выбор, они формируют свой характер. Человек — то, что он делает, ни больше ни меньше; сумма выборов, поступков и есть человек. Делая выбор, человек не только создает себя, но и превосходит себя. В каком-то смысле вы тот человек, которым всегда были, но сознание возможности выбора приносит осознание самого важного факта человеческой жизни: не существует никакой неизменной внутренней реальности, никакого внутреннего человека, никакой души. Человек сам выбирает, кем он станет.

Вероятно, в этом причина того, что, как уже отмечалось прежде, у персонажей Одзу нет прошлого. Они могут вспоминать былые времена, но нам их никогда не показывают. Одзу принадлежит к числу тех очень немногих режиссеров, которые ни разу в своей карьере не использовали флешбэк. Прошлое человека выполнило свою работу, но интереса оно не представляет. Про героев Одзу можно сказать, что важно не то, что с ними сделала жизнь, а то, что они делают с тем, что с ними сделала жизнь.

Тогда становятся понятными недоверие и нелюбовь Одзу к сюжету. Сюжет становится возможным, только если мы соглашаемся, что персонаж наделен определенным характером с определенным прошлым, от которого с определенной долей уверенности можно ожидать этих, а не других поступков, иначе говоря, что он действует заранее определенным образом, чего в реальности не бывает, пока человек жив. Становится понятным и почему для Одзу столь важна непоследовательность в поведении — это признак жизни, потому что это признак выбора. Выбор

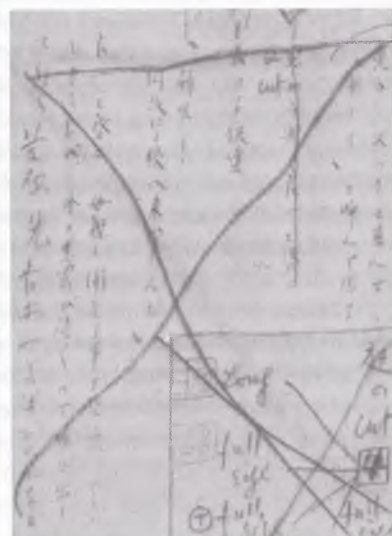
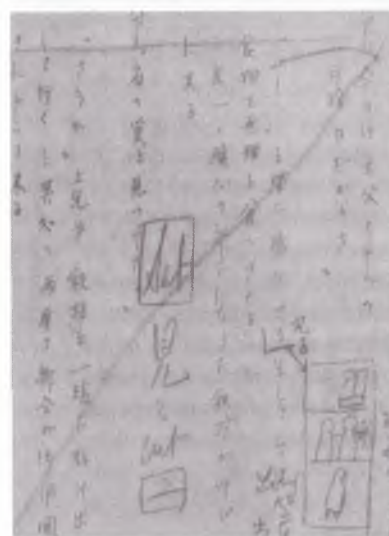
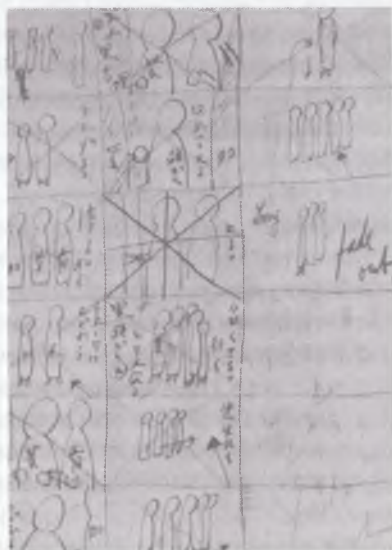
важен для всех персонажей Одзу, как и для всех нас, и это одна из причин, почему они кажутся столь живыми. Следует отметить, что тут речь идет вовсе не о чем-то столь глобальном, как абсолютная свобода воли. Свобода персонажей Одзу с самого начала ограничена. Они ведь все-таки люди, что уже накладывает определенные ограничения; они должны жить вместе — еще одно ограничение; они — часть более крупного общества — новое ограничение. Им предлагается не меню *a la carte*, но меню *table d'hote*²⁶. Для них, как и для всех остальных, не существует бесконечного числа вариантов, но имеющегося количества достаточно, чтобы сделать осмысленный выбор, дать персонажам Одзу возможность формировать собственный характер.

Именно это и показывает нам Одзу в своих фильмах — как характер формируется благодаря тому, что человек делает выбор. Мы видели, как это делается разными способами; теперь можем в полной мере оценить невероятную сложность задачи. Одзу и его соратнику приходилось трудиться так же, как и их персонажам: обдумывать, решать, выбирать. У героев Одзу есть лишь их собственные заботы, режиссер и сценарист должны держать в голове проблемы всех своих действующих лиц. Не удивительно, что Нода говорил, что даже после сорока лет написания сценариев каждый следующий представлял собой сложнейшую задачу. «Каков должен быть вот этот сценарий и как нам к нему подступиться — над такими вопросами мы потели вдвоем»²⁷.

И все же успех или провал фильма зависел от сценария. Поэтому Одзу испытывал большое облегчение, когда сценарий был наконец готов. Тисю Рю вспоминает: «Одзу всегда выглядел особенно довольным, когда работа над сценарием была закончена... к тому моменту, как он заканчивал писать — написание обычно уходило около четырех месяцев, — каждый план каждой сцены уже был продуман, так что после начала съемок он никогда ничего не менял в сценарии. А диалоги были настолько отточены, что он не прощал никаких ошибок... Он рассказывал мне, как радовался, когда сценарий был готов, но — правда, в шутку — сетовал, что его мизансцены разваливались, когда начиналась работа с актерами. [И все же] когда фильм был завершен, пусть даже актеры играли посредственно, он никогда не жаловался. Даже когда мы были уверены, что мы его разочаровали, он всю ответственность брал на себя и никогда не говорил об этом с остальными. Уже по одному этому можно судить, что это был за человек»²⁸.

«Родиться-то я родился...» (1932)

Четыре страницы из блокнотов



1. *Титульный лист.*

2. *М а л ь ч и к и:* У папы сегодня зарплата. Поэтому в школу мы не идем. Мальчики смотрят на Кэндзи, потом на собаку, которую насильно кормят. [Общий план.]

За ними заходит Тэцубо, который стал другом Рёити.

ДЕКОРАЦИИ — см. второй монтажный план.

«Я нашел воробьиное гнездо». «Правда?» — спрашивают братья. Убегают вместе с Тэцубо. Синко из лавки, торгующей sake, заходит принять заказ.

Три рисунка. «Он разворачивается».

3. *Пятнадцать рисунков*

зачеркнуто	Смех Куро Суга	
поднимает руку	Суга кланяется, чесет голову, на его разинутый рот смотрит Като	
Резко останавливается Като Суга Аоки	Затемнение	долгий переход в затемнение
трое выходят, Маса Куро игра в обруч	Куро чешет голову (А), берет и кладет на место Куро находит что-то и уходит	
Куро Суга Аоки	подходит учитель	
играет в обруч, качает головой, Като		

4. Дети строятся. Кричат: «Да!»

46. Рёити и Кэндзи глядят в окно.

47. Дети перед домом. Ребенок:

«Трусишки! Почему в школу не идете?»

Рёити и Кэндзи боятся, что мама услышит, нервничают. Так как ребята с улицы продолжают кричать, они выбегают из дома. Сугахара первым, Аоки за ним метрах в трех.

Рисунки. Сад. Монтажный стык. [Сцена.]

«Был отец» (1942)

Четыре страницы из блокнотов



鉄管
日暮方



1) 鉄管の断面
2) 鉄管の構造
3) 鉄管の材料
4) 鉄管の寸法
5) 鉄管の加工



1) 鉄管の断面
2) 鉄管の構造
3) 鉄管の材料
4) 鉄管の寸法
5) 鉄管の加工

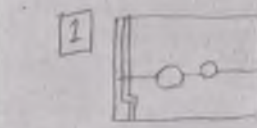


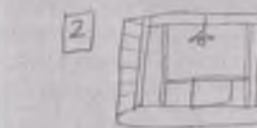
1)  山と雲

2)  流

3) 鉄管の断面
4) 鉄管の構造
5) 鉄管の材料
6) 鉄管の寸法
7) 鉄管の加工

One Number
74

1)  窓
植木

2) 

3) 鉄管の断面
4) 鉄管の構造
5) 鉄管の材料
6) 鉄管の寸法
7) 鉄管の加工

1. ручеек
долина соловей
к вечеру.
Рисунок сцены (1)
 - (1) Как там профессор Хирата?
 - (2) Отлично.....
...Я к тебе присоединюсь. (Берет стакан.)
Для меня стакана *сиро* [виски] будет многовато. (Пьет.)
 - (1) Да? Тогда оставь мне. Помнишь, ты встречался с мисс Офуми у профессора Хираты... когда был в Канадзаве?
 - (2) Да, я ее помню.

2.
 - (1) *Рисунок.* Горы и горячие источники.
 - (2) *Рисунок.* Ручей.
 - (1) Тогда [твоя] мать была еще жива.
А тебя самого на свете не было.
 - (2) Это так?

3.
 - (1) *Рисунок.* Буддийский алтарь. [Через] пять секунд раздаются удары старомодных часов (*бон-бон докэй*). Часы бьют четыре раза.
 - (2) *Рисунок.* [Новая сцена. Тогда] пятый удар.
Еще шесть ударов.

4. Сцена номер 74
 - (1) *Рисунок.* Садовые растения.
 - (2) *Рисунок.* Сцена, когда играет радио.

33. Вдалеке слышна песня, дети поют школьный гимн. С вершины холма видно море. Все дети делают наброски. Кёко смотрит за ними и поглядывает на наручные часы. Потом подходит к краю и смотрит вниз. Поезд, вид издалека.
Крупный план смотрящей Кёко.
Поезд, план из окна.
Норико в поезде. Смотрит из окна.
Вид из окна. Горы в Ономити.
Норико отрешенно смотрит на горы. Смотрит на часы, оставшиеся от свекрови. Громкий свисток поезда.

Дом в Ономити
Море, свистки поезда.
Сюкити один сидит на крыльце.
Соседка заглядывает в окно и заговаривает.
Ж е н щ и н а: Все уехали. Вам, наверно, одиноко.
О н: Да.
Ж е н щ и н а: Так неожиданно.
О н: Она не была слишком чувствительной, но знал бы я, что так получится, я был бы с ней понежнее. Теперь, когда я один, кажется, что день длится слишком долго.
Ж е н щ и н а: Да, пожалуй. Вам, наверно, очень одиноко.
Он смотрит вдаль на море и вздыхает.
Море, несколько лодок.
Сюкити смотрит.
Снова море, дымок от моторных лодок, спокойное море, над которым слышны свистки. (В июле ветер в Ономити дует с моря.) Конец.



168. Кёко смотрит [из окна].
169. Приближающийся поезд.
170. В поезде. Норико отрешенно смотрит в окно.
171. Из окна поезда видны горы в Ономити.
172. В поезде Норико подносит часы к уху, потом погружается в воспоминания. Свисток поезда.
173. Дом Хираямы. Сюкити сидит на веранде и смотрит на далекое море. Соседка подходит к окну и заговаривает с ним.
Ж е н щ и н а: Все уехали. Вам, наверно, одиноко.
О н: Да.
Ж е н щ и н а: Так неожиданно.
О н: Она не была слишком чувствительной, но знал бы я, что так получится, я был бы с ней понежнее. [Вписано: «Да».] Теперь, когда я один, кажется, что день длится слишком долго.
Ж е н щ и н а: Да, пожалуй. Вам, наверно, очень одиноко.
Он берет круглый веер и обмахивается. [Вписано.]
Смотрит на море и вздыхает.
174. Море — мимо проходит моторная лодка, обслуживающая далекие острова.
175. На веранде Сюкити устремил невидящий взор вдаль. [Вписано: «Обмахивается веером».]
176. Море. Звук моторной лодки тает, как во сне.
Июльский день на Внутреннем море
Женский хор [Вписано.]
Rasuto (Последняя). [Вписано.]











«Ранняя весна» (1956)

Начало фильма







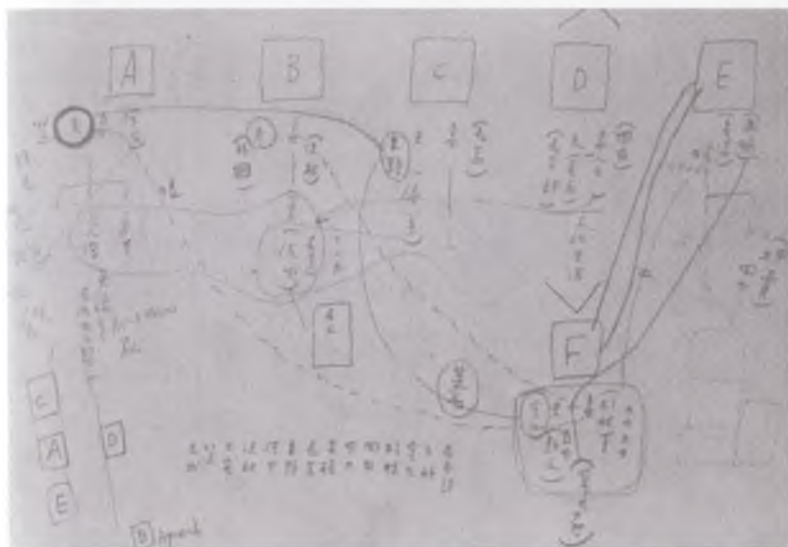






«Доброе утро!» (1959)

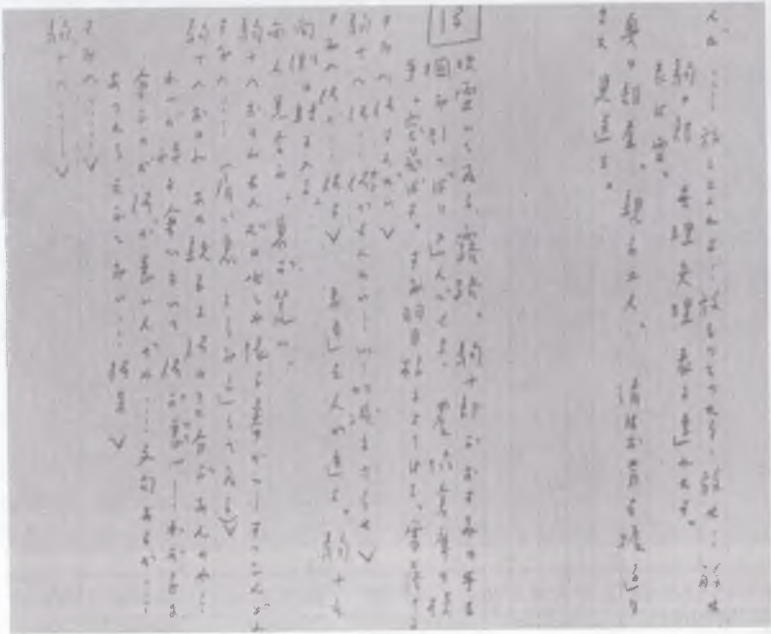
Схема семьи и карта



A	B	C	D	E
Муж (Рю) Жена (Миякэ)	Муж (иностранец) Жена (Савамура)	Муж (Тоно — на пенсии) Жена (Нагаока)	Муж (Хасабэ, молодой человек, жизнь на иностранный манер) Жена (Окада) моложе	Повивальная бабка (Миёси) Свекровь
Начальник отдела Старший брат (13) Младший брат (7)	Младший брат Ссора Друг (Сада)			Торговец без приглашения (Танака)
Почувшись английскому у Сада «Я не знаю» Пукает		Игра го		F Кати-кати Жена (Сугимура) Муж (Миягути) Служащий Мальчик [сын]
C D A E В Квартира				
Куга Рю Такахаси Танака	Миякэ Окада	Савамура Сугимура	Сада Миягути	Тоно Миёси Нагаока Хасэбэ

«Плавучие водоросли» (1959)

Две страницы из сценария, две страницы из блокнота и шесть кадров



«...Оставь меня. Я сказал, оставь меня».

Комадзюро выпроваживает ее из дома. На улице идет снег. (1) Комната. Отец и мать, Киёси поворачивается [к Осуми] и смотрит ей вслед (2).

13. Переулок. Падает снег. Появляется Комадзюро и хватает Осуми за руку. Боковая стена склада сельскохозяйственной ассоциации. Он толкает ее, Осуми ударяется о стену. С крыши от удара падает немного снега.

О с у м и: Что ты делаешь?

К о м а д з ю р о: Что? Что это? Пора бы тебе прекратить.

О с у м и: О чем ты?

По соседней улице идут люди. (3) Комадзюро заходит под крышу на противоположной стороне улицы. Они смотрят друг на друга и тяжело дышат.

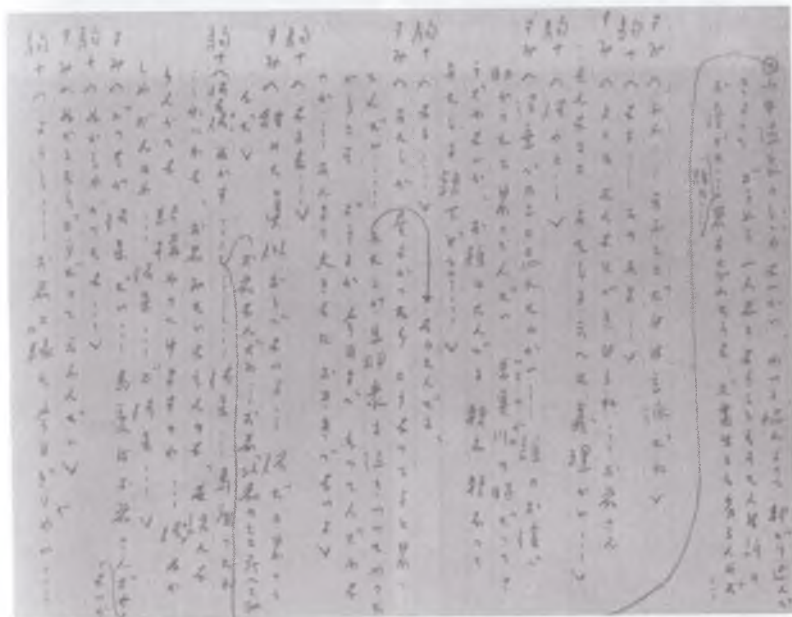
К о м а д з ю р о: Что ты себе позволяешь! Нечего тебе в эти дела вмешиваться. Уходи.

Осуми в упор смотрит на него, тяжело дыша.

К о м а д з ю р о: Что ты хотела им сказать? Что плохого в том, что я хожу навещать сына? Что здесь плохого? Кто ты такая, чтобы возражать? Что скажешь? Если есть, что сказать, говори. Дура!

Осуми ничего не говорит.
Комадзюро ничего не говорит.

- (1) Первоначально предполагалось снимать фильм в Тохоку зимой. В законченном фильме вместо снега идет дождь.
- (2) Такой сцены в законченном фильме нет.
- (3) В законченном фильме такого действия нет.



О с у м и: Хорошо тебе говорить.

К о м а д з ю р о: Это еще что? Сука.

О с у м и: Как ты можешь такое говорить... Какое право ты имеешь со мной так говорить?

К о м а д з ю р о: Это еще что?

О с у м и: Забыл, что произошло в Нумадарэ? Как, по-твоему, кто тебя тогда спас? Ты забыл и то, что я сделала в Итогаве. Всякий раз, как ты попадал в беду, ты умолял меня — помоги, помоги. И кланялся, кланялся, кланялся.

К о м а д з ю р о: О чем ты?

О с у м и: Если бы меня там не было, как, по-твоему, что бы с тобой случилось? Только потому, что я умолила своего начальника помочь, ты сейчас жив. Так что не надо со мной ничего из себя корчить.

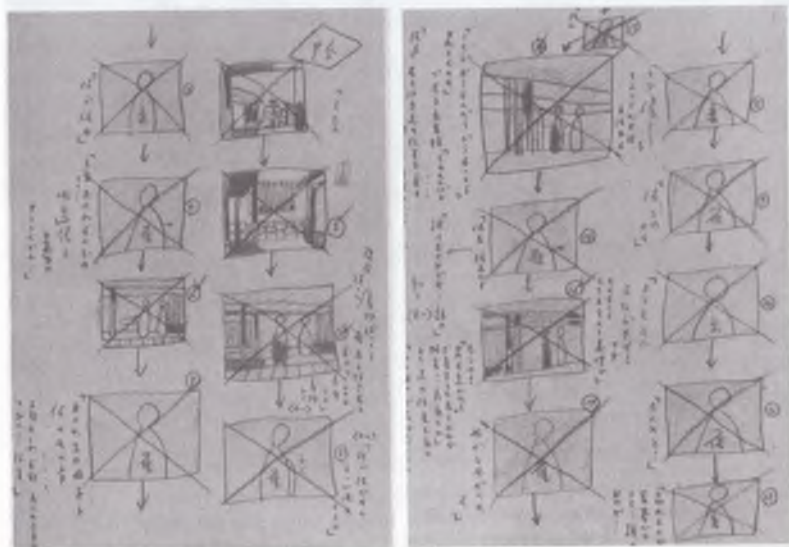
К о м а д з ю р о: Думай, с кем разговариваешь. Кто я такой, по-твоему?
 К о м а д з ю р о: Что ты там бубнишь? Кто ты, по-твоему, такая? Вспомни,
 кем ты была прежде. Я могу прекрасно обойтись безо всякой помощи
 от такой суки, как ты. Чего выпендриваешься, дура! Безмозглая
 идиотка!

О с у м и: Это кто дура! Это ты дурак!

К о м а д з ю р о: Это ты уже говорила.

О с у м и: Ну и что?

К о м а д з ю р о: Отлично. Это твой последний день.





«Поздняя осень» (1960)

Начальные кадры: два варианта — один из рукописного, другой из печатного сценария.



OUT. Первый день написания. 7 апреля 1960 г.

(1). Некоторый день. Храмовой двор в Токио в жилом районе. Вдали видна Токийская башня. В окнах квартир сохнет белье. Старушка играет с детьми. Рядом коляска.

(2). Помещение для священников. Сегодня седьмая годовщина смерти Сюдзо Мивы. Его вдова Акико, их дочь Аяко; бывшие одноклассники Сюдзо, Тагути и Хираяма, его бывшие коллеги по фирме, двое, другие родственники, включая двух женщин средних лет. На столе чай и сладости.

Появляется Хираяма, вытирая руки; он вышел из ванной. Садится. Тагути зажигает сигарету.

Т а г у т и: Правда? Вроде неплохо. Где это?

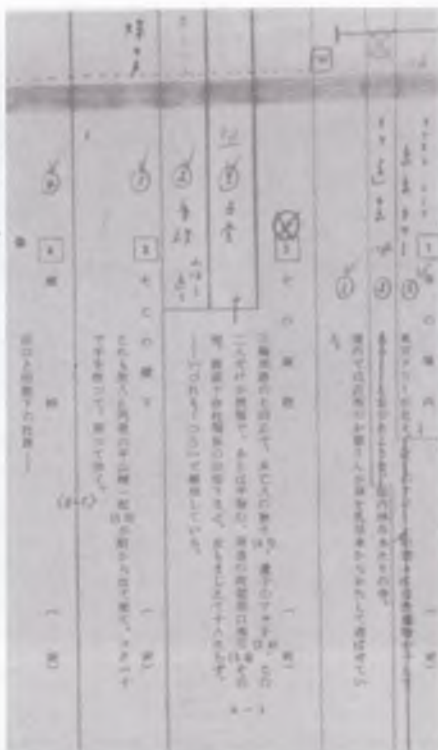
Х и р а я м а: Где что?

Т а г у т и: То место, где можно отведать хороший стейк. Я слышал, он отличный.

К о л л е г а: Знаете Хомокутэй в Узно? Там в переулке. Хозяева — старик с женой.

Т а г у т и: Да? Пожалуй, схожу посмотрю. Я часто хожу в котлетную позади Мацудзакая [универсальный магазин]. Вы ведь тоже ходите?

Х и р а я м а: Я помню, когда там еще только одна тележка стояла.



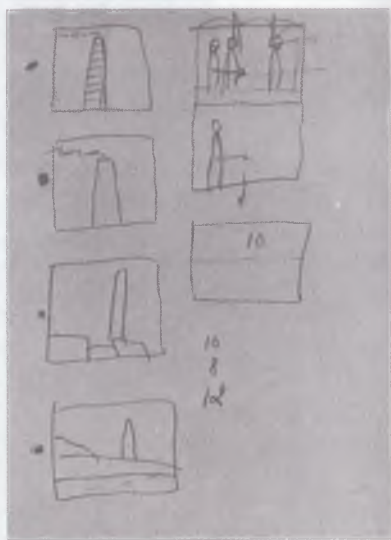
[В законченный фильм этот разговор не вошел.]

- 1) Храмовый двор. Видно Токийскую башню. Храм расположен в Адзабу. В храмовом дворике старушка играет с внуком, которого только что вынула из коляски.
- 2) Помещение для священников. Седьмая годовщина смерти Сюдзо Мивы. Его вдова Акико (45) и ее дочь Аяко (24) в траурных кимоно. Остальные в обычной одежде. Сначала Хидэдзо Тагути (54), бывший одноклассник, и другие родственники и бывшие коллеги с фирмы, всего около десяти, включая женщин. Все непринужденно разговаривают друг с другом.
- 3) Коридор в храме. Сэтиро Хираяма (53), другой одноклассник, выходит из ванной, моет руки в раковине и возвращается к остальным.
- 4) Помещение для священников, Тагути и остальные.

[Карандашом Одзу на этой странице написал: «Токийская башня, сцена вдали; главный холл (хондо) храма; проходит мальчик-священник; стрекот цикад».]

«Конец лета» (1961)

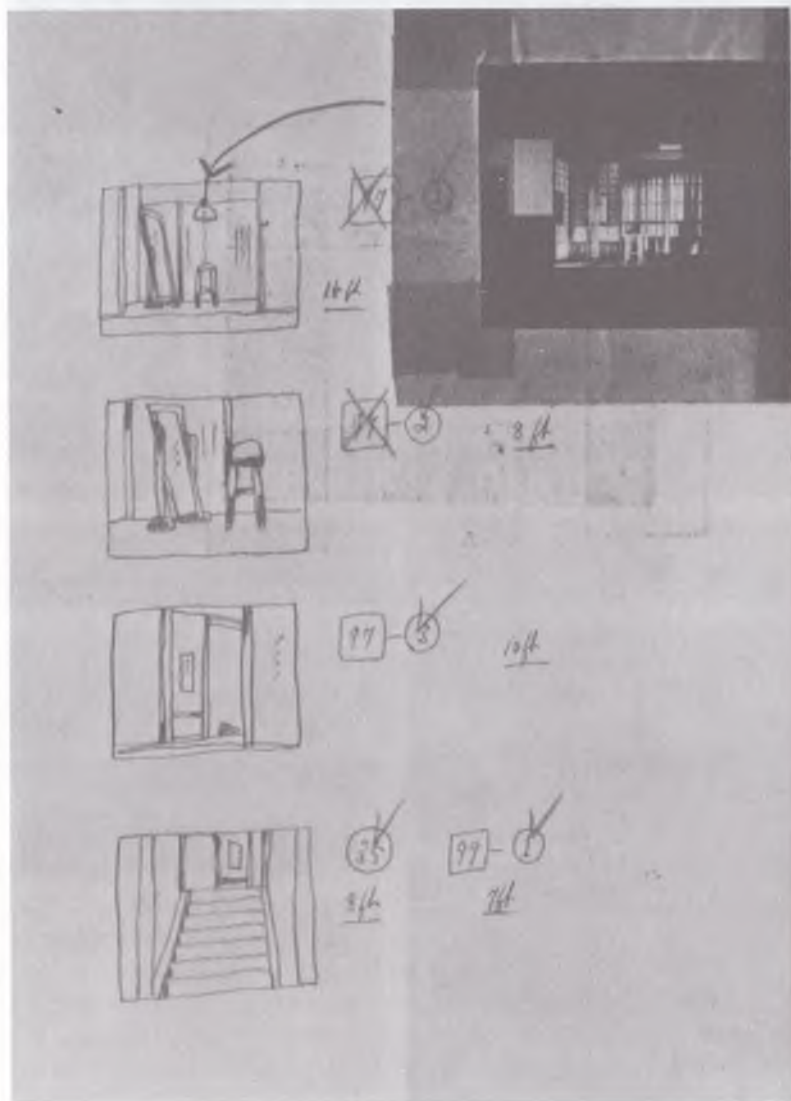
Две страницы из блокнота и девять кадров из фильма





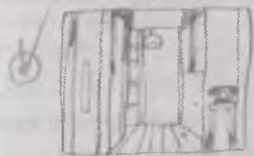
«Вкус сайры» (1962)

Финальная сцена: две страницы из блокнота,
две страницы из законченного сценария





平山 ▲ ③⑥ — ③⑧ — ③⑩ — ③⑫



③⑨ — ③⑩ — ③⑫



③⑩ — ③⑫



Хираяма снимает пиджак, будто не отдавая себе в этом отчета. Возвращается Кадзуо.

К а д з у о: Отец, пора спать.

Х и р а я м а: Да, давай ложиться.

Кадзуо идет в комнату в глубине и ложится.

К а д з у о: Отец!

Х и р а я м а: М-м?

К а д з у о: Бросай пить sake. Пока что не могу позволить тебе помереть.

Х и р а я м а: Да все нормально. Да. «В защите или нападении стальные листы...»

К а д з у о: Спи давай.

Х и р а я м а: (мурлыкает)²⁹.

К а д з у о: Хватит стонать. Я буду спать.

Х и р а я м а: (мурлыкает) Да, совсем один в конце концов...

Сцена 97. Наверху, темно.

Коридор. Комната наверху.

Здесь тоже темно, и в этой темноте чуть поблескивает зеркало в полный рост.

СЪЕМКИ

Почти все фильмы Одзу сняты одним ракурсом: с точки зрения человека, сидящего на татами в японской комнате¹. Камера редко панорамирует, а вот тревеллинг в ранних фильмах встречается довольно часто. В более поздних картинах почти нет затемнений, изображение почти никогда не проявляется из темноты, почти не встречаются наплывы; чуть ли не единственное средство пунктуации, которым Одзу позволяет себе пользоваться, особенно в послевоенных картинах, — прямой монтажный переход.

Таким образом, Одзу намеренно избегает кинематографических средств, без которых другие режиссеры едва ли смогли бы обойтись. Еще в 1930-е гг. он выступал против использования оптических приспособлений, считавшихся необходимыми. Он признавал, что в «Жизни конторского служащего» несколько раз использовал наплыв для достижения определенного эффекта, но, по его ощущениям, в большинстве случаев наплыв — «форма обмана». Он рассказывал, что начал отказываться от затемнений и проявления изображения из темноты, когда снимал «Родиться-то я родился...», почувствовав, что они не столько часть кинематографической грамматики, сколько «лишь атрибуты камеры». Позже он стал жестко позиционировать камеру, почти лишая ее возможности двигаться, и избрал единственный ракурс, определяющий специфический облик фильмов Одзу.

Таким образом, он отказался от большинства основных способов, при помощи которых режиссер может непосредственно выразить себя в фильме, и жестоко ограничил свои возможности делать кинокомментарии. Годар как-то сказал, что трекинг — это нравственный комментарий², что совершенно верно. Его замечание справедливо по отношению к любому действию камеры, потому что неизбежно выражает некое отношение к тому, что происходит на экране; этого следует избегать режиссеру, который хочет воздержаться от какого бы то ни было прямолинейного комментария. Если рассмотреть, как Одзу использовал технические средства в своих ранних работах, становится очевидно, чего он лишился в результате добровольно наложенных ограничений. А вот что он приобрел, станет ясно позднее.

Подобно тому, как наплыв способен гладко и экономично соединить два места действия, так же и затемнение может соединить два разных времени действия. Эти два приема не обязательно используются только



Кадр из фильма «Был отец» (1942)
(Тисю Рю, Харухико Цуда)



Кадр из фильма «Был отец» (Сюдзи Сано, Тисю Рю)

в этих целях, но чаще всего бывает именно так³. Одзу утверждал, что по-настоящему оправданное использование наплыва он видел лишь в фильме Чаплина «Парижанка», где достигается плавный и эффективный переход от одного места действия к другому. Он никогда ничего не говорил о затемнениях, но в начале своего творческого пути использовал их традиционным образом, чтобы выделить какую-то сцену или разделить сцены, отстоящие друг от друга во времени. В раннем фильме «Токийский хор»

можно увидеть, как Одзу использует затемнения, чтобы непосредственно прокомментировать какую-то сцену. Жена узнает, что муж заложил ее кимоно; она потрясена, обижена, едва сдерживает слезы. Но узнает она об этом в тот момент, когда муж с детьми шумно веселится, хлопая в ладоши. Возбужденные малыши хотят, чтобы она присоединилась к их игре. Она соглашается неохотно, все еще переживая потерю. По мере того, как она начинает играть с ними, выражение лица у нее становится мягче, муж смотрит на нее и понимает, что она чувствует, и вот она уже улыбается сквозь слезы — она тоже поняла, простила. Это очаровательная сцена; мы знаем, что и Одзу так думал, потому что это единственная сцена в фильме, заканчивающаяся затемнением. Как любой режиссер, использующий затемнение таким образом, он говорит: вот, это важная сцена, ее стоит запомнить.



Кадр из фильма «Единственный сын»
(1936)
(Тёко Иида, Масао Хаяма)



Кадр из фильма «Единственный сын»
(1936)
(Синъити Химори, Ёсико Цубоути)

Иное использование затемнения — для разделения сцен, разнесенных во времени, — есть в фильме «Единственный сын». После долгого разговора маленького сына с матерью план их влажных от слез лиц сменяется затемнением, потом появляется титр, потом следует новое затемнение, после которого возникает фигура постаревшей матери, разговаривающей с другой женщиной о своем сыне, у которого теперь, по ее словам, хорошо идут дела в большом городе; еще одно затемнение, еще один титр, и после нового затемнения возникает первая токийская сцена. После такой подготовки мы не удивляемся, когда вместо мальчика видим молодого человека. Такой классический способ использования затемнения когда-то был очень широко распространен.

В фильме «Был отец», снятом всего через шесть лет, есть сходная сцена. После долгого разговора отца с маленьким сыном последний расплакался; за крупным планом его лица следует монтажный переход к панораме крыш домов, потом к интерьеру мастерской. Входит постаревший

отец. В разговоре с другим рабочим он упоминает, что его сыну сейчас 25 лет. Хотя на бумаге эти сцены похожи, в фильме разница между ними огромна. Во втором фильме мы испытываем не столько удивление — Одзу подготовил нас к этому, когда продолжительный крупный план ребенка сменила совершенно не связанная с предшествующим действием панорама, — сколько ощущение того, что мы об этом уже знаем, но просто не помним, это нечто столь же обыденное, как сознание того, что дети вырастают, а отцы стареют. Такая реакция возникает, в частности, потому, что Одзу решительно не желает ничего комментировать. В фильме 1936 г. информация нам сообщается; в фильме 1942 г. ее нам показывают. Поэтому более поздний фильм кажется менее тяжеловесным, ибо на первый взгляд таким сценам придается меньше значения; точно так же долгие затемнения в первом фильме (их там множество, хотя Одзу утверждал, что перестал их использовать в 1932 г.) придают ему большую тяжеловесность, каждая важная сцена будто выделена скобками. Фильм 1942 г. кажется не только более легким, но и менее драматичным, потому что в нем отсутствуют те элементы, которые у нас ассоциируются с драмой. В противоположность ему фильм 1936 г. кажется предсказуемым: использование наплывов вызывает определенные ожидания, которые обязательно оправдываются.

Сложно сказать, какой из них более трогателен. «Единственный сын» вызывает сопереживание непосредственно, на уровне эмоций, как это бывает в фильмах. «Был отец» оказывает другое воздействие. Наши предположения, которые мы, как зрители, естественно делаем, имеют существенные различия. При просмотре более ранней картины мы вскоре понимаем, что нам рассказывают историю достаточно предсказуемым образом, чтобы воздействовать на наши чувства. Соответственно мы ощущаем присутствие автора, подсказывающего нам ход мыслей и эмоциональные отклики. В более поздней картине ни о каком специальном эмоциональном отклике речь вообще не идет. Одна сцена сменяет другую, но нам не дается подсказка, как следует реагировать. Когда единственным знаком пунктуации остается простой монтажный переход, он вообще перестает быть знаком пунктуации в обычном смысле, инструктирующим нас, как читать, как реагировать. Поэтому мы свободны в своих мыслях и чувствах и почти не ощущаем направляющую руку автора. Ощущение почти такое, как если бы фильм был снят самой камерой, а не режиссером. В данном случае нам предстоит самим решать, какой будет наша эмоциональная реакция, а, как мне кажется, этот процесс усиливает нашу эмоциональную вовлеченность, сближает нас больше, чем в том случае, когда наша реакция предусмотрена и предопределена (то же справедливо и в отношении реальной жизни). В частности, мы находим нечто общее между собой и людьми, на которых смотрим. Мы более напряженно ду-

маем, но это вовсе не значит, что мы меньше чувствуем. Финал картины «Был отец», хотя и трагичен, не столь безрадостен, как конец фильма «Единственный сын». Причина в том, что, когда мы смотрим более позднюю работу, мы понимаем, что все мы похожи друг на друга, что все мы будем страдать и умрем. Мы чувствуем не то, что мать была стойкой, невежественной и, наверно, трагической и по-своему уникальной фигурой, но что отец был подобен всем отцам, а его сын — всем сыновьям. Все мы повторим их судьбу; остается лишь надеяться, что мы сможем сделать это с такими же достоинством и честью.

Если вернуться к нашему изначальному вопросу — какой фильм более трогателен, — то тут дело в личных предпочтениях. Есть много критиков, включая западных (в основном почему-то французов), которые утверждают, что поздние фильмы Одзу холодны, искусственны, неестественны в сравнении с такими ранними работами, как «Единственный сын», которые они считают исполненными теплоты и человечности. Хотя подобное суждение явно неприменимо к «Токийской повести» или «Поздней весне», можно тем не менее понять, что имеется в виду. Вероятно, им как раз не хватает того ощущения комментария и суждения, которого Одзу так старательно избегает в поздних фильмах. Я же нахожу более поздние фильмы более трогательными и думаю, причина в том, что в них от меня как от зрителя требуется много усилий. Когда все показано, но ничего не рассказано, я сам должен делать выводы. Следовательно, во время просмотра фильма Одзу я больше думаю и больше чувствую, а значит, и мои впечатления будут глубже.

Еще одно важное ограничение — неподвижная камера Одзу. Хотя Одзу редко использовал панорамы (один из самых частых приемов в кино), он часто располагал камеру на тележке и применял трекинг или тревеллинг. Эти, как и любые другие кадры, могут выступать в качестве комментария. Если говорить конкретно, они могут использоваться для комментария по принципу контраста, при помощи параллелей; можно комментировать отъезжая, комментировать приближаясь; в меньшей степени комментировать, показывая больше, чем это возможно с использованием неподвижной камеры. Одзу чаще всего использует перемещение тележки, чтобы следить за движением персонажей и подробнее показать фон, придавая сцене, как принято считать, большую правдивость. В фильмах Одзу можно найти множество таких примеров, в особенности в фильме «Что забыла дама?» (где показаны ноги идущих женщин, а мы слышим их разговор) и таких лентах, как «Братья и сестры семьи Тода»; в поздних фильмах их тоже немало, включая «Позднюю весну» и «Токийскую повесть»; последним примером, пожалуй, будет сцена пикника в Эносиме из «Ранней весны»⁴.



Стационарная камера, низкий ракурс.
Одзу снимает фильм «Вкус простой пищи» (1952)

Тем не менее Одзу редко использовал операторскую тележку для эмоционального комментирования сцены. Наезд на тележке обычно означает нарастание интереса или чувства; отъезд — разъединение и может использоваться как с трагическим, так и с комическим эффектом⁵. Такое использование тележки редко встречается в фильмах Одзу. (Правда, следует отметить, что единственный раз, когда Одзу использовал кран (в предпоследней сцене в «Раннем лете»), это было сделано ради традиционных ассоциаций. Сестры идут среди дюн по берегу Сёнан. Сцена открывается общим видом дюн, потом камера поднимается и показывает двух девушек, направляющихся к морю. Такой кадр почти всегда предваряет слово «Конец»: этого больше не повторится. Вот они, разговаривают, не думают о каком-то другом возможном будущем; здесь, на этом перепутье в их жизни, мы можем с ними расстаться.) Одзу скорее щедро использует параллельный трекинг, чтобы подчеркнуть контраст. К примеру, в «Токийском хоре» он используется, чтобы сравнить и противопоставить жизни школьников, служащих и безработных. Знаменитый (уже упомянутый) пример находим в «Родиться-то я родился...», когда проезд вдоль парт сонных скучающих учеников прерывается тревеллингом по столам их сонных скучающих отцов-служащих.

И все же такие сцены в фильмах Одзу производят впечатление менее стандартных, чем могли бы показаться в фильмах других режиссеров, потому что даже в самых ранних работах они встречаются сравни-

тельно редко. Они являются частью не того стиля, который предполагает максимальное и постоянное использование ресурсов камеры, а того, который даже в самом начале отличался намеренной аскетичностью. План с крана в «Раннем лете» создает ощущение завершенности намного более сильное, чем в других фильмах, потому что этот план возникает среди статичных неподвижных планов: по этой причине затемнения и движения камеры в фильмах Одзу обладают повышенной значимостью, которой нет там, где они используются непрерывно.

Остается отметить, что у Одзу съемка с тележки всегда осуществлялась не очень умело. У некоторых режиссеров (Мурнау, Офюльс, Мидзогути) съемка с тележки потрясает своей многозначностью, необыкновенной способностью обнажать или скрывать. Съемка с тележки у Одзу — это просто движение, обычно слишком медленное и поэтому не очень эффективное, к тому же точка съемки располагается столь низко, что в большинстве случаев кадр получается каким-то неуклюжим. Но эта неуклюжесть создает ощущение таинственности, ведь мы знаем, что должна означать съемка с тележки, мы понимаем условность, которая считается столь очевидной, что редко обсуждается. У Одзу же съемка с тележки, вероятно, означает нечто иное. Например, в «Раннем лете». Сестры приближаются на цыпочках, и, чтобы они оставались в центре кадра, камера отъезжает. Дело происходит в ресторане, и они хотят удивить начальника одной из них. Монтажный переход к пустому коридору, камера продолжает движение вперед. Естественно предположить, что теперь мы видим то же, что и девушки, и что они движутся по тому же коридору в сторону босса, которому предстоит удивиться. Ничего подобного. Мы вернулись домой, и девушки уже сидят вокруг хибати⁶, обсуждая, как прошел вечер. Возникает ощущение дисгармонии и неясности. Если бы камера не двигалась, мы бы легко приняли такое развитие событий. Но здесь была съемка с тележки, что породило определенные ожидания, которые Одзу не оправдал — возможно, шутки ради (хотя это вызывает сомнения, потому что Одзу никогда не забавлялся с камерой), а скорее просто по небрежности.

Для режиссера с таким аскетичным стилем и строгими взглядами Одзу иногда демонстрировал удивительную неряшливость. Может быть, мы неправы, ставя знак равенства между аскетизмом и аккуратностью, но, если допустить такую возможность, в фильмах Одзу все равно останутся необъяснимые огрехи. Вообще-то, Одзу был очень требователен к сценарию, строг в отношении монтажа, суров с актерами, но расслаблялся, когда дело доходило до съемок как таковых. Другого объяснения для неувязок в его фильмах нет. В фильме «Женщина из Токио» на заднем плане кипит чайник, из него поднимается пар. Одзу делает монтажный переход не куда-нибудь, а к самому чайнику. Ни пара, ни пузырьки, чайник явно

холодный. Потом снова переход к героине. Ясно, что разрыва во времени нет, сцена та же. Режиссер просто не заметил, что в одной сцене чайник кипел, а в другой — нет. В более поздних фильмах несоответствий еще больше, потому что Одзу постоянно что-то меняет в реквизите для съемок с очередного ракурса. В этих случаях он, однако, знал, что делал или, как минимум, зачем (ради композиции кадра), и если в результате возникает неувязка, то, по крайней мере, на экране именно та композиция, которую он хотел увидеть.

У Одзу выполненные без необходимости с большей или меньшей степенью мастерства съемки с тележки создают впечатление странности и таинственности, придающее дополнительную глубину фильму. Наиболее яркий пример мы находим в «Ранней весне», последнем фильме, где используется тревеллинг. Несколько раз мы оказываемся в пустом коридоре офисного здания, где работают персонажи. Иногда камера неподвижна, иногда ползет вперед. Возникает чувство беспокойства. В созданном Одзу мире, где нет места движению камеры, малейшее изменение ее местоположения привлекает внимание. А в этом фильме мы понятия не имеем, почему камера перемещается. Это ничего не дает; в сцене ничего нет, просто пустой коридор. Но в общем строгом неподвижном контексте получается эффект чего-то тревожного, таинственного⁷.

Когда Одзу один за другим отбрасывал большинство элементов кинограмматики, он, конечно же, жертвовал многим, точнее, теми основными средствами, которыми режиссеры обыкновенно выражают свои замыслы. Причина очевидна: он не хотел говорить о чем-либо столь прямолинейно. Как он отказался от сюжета, поскольку при этом персонажи насильно трактуются шаблонно, так же он отказался и от элементов кинограмматики, потому что они выражают стандартное восприятие. Следует отметить, что сам Одзу иначе объяснял свой отказ от тревеллинга. Он говорил, что его ракурс съемки настолько низок, что не представлялось возможности подобрать достаточно широкую операторскую тележку, чтобы разместить на ней широко расставленные ноги штатива⁸.

Если вопрос действительно стоял так, что нужно было выбирать либо одно, либо другое, тогда ясно, что предпочтение было отдано низкому расположению камеры. Почти с самого начала оно было неотъемлемой частью стиля Одзу и явно являлось ключевым для его режиссерской концепции. Располагаясь обычно где-то на высоте трех футов над полом, камера просто наблюдает за разворачивающимися перед ней событиями. Редко какие детали выхватываются для более пристального рассмотрения (за исключением очень важных натюрмортов, о которых речь пойдет позднее), а ракурс и положение камеры почти никогда не меняются. Мы на все смотрим с позиции человека, сидящего на полу по-японски. Из множества различных объяснений низкого расположения камеры у Одзу

наиболее хитроумное гласит, что он нашел такое решение, когда снимал фильмы про детей. В «Токийском хоре» есть сцена, где родители видны только снизу до талии. Этот очень странный план получает объяснение с появлением детей. Мизансцена была выстроена для них. Говорят, Одзу понравилось, как выглядела эта снятая с низкого ракурса сцена, и он стал и дальше использовать такое расположение камеры. Подобное объяснение вполне может соответствовать действительности, ибо полностью отвечает уникальному представлению Одзу о роли композиции в кино.

В западном кино композиция сегодня используется — если вообще сознательно используется — для интерпретации действия, обыкновенно за счет комментария в адрес персонажа⁹. Ранее чаще встречался другой тип композиции — тот, что существовал просто ради композиции, ради красоты. Живописная композиция, изначально навеянная традиционной живописью, предполагала, что граница кадра — это рама, внутри которой предметы следует расположить как можно более приятно для глаза. Яркие примеры можно найти в фильмах Мурнау, Штрогейма, Штернберга. Вероятно, сегодня такие композиции в кино встречаются редко, поскольку их использование предполагает наличие общепринятого стандарта прекрасного. Вне сомнения, попытки создания картинных композиций такими современными режиссерами, как Мауро Болоньини и Джузеппе Патрони Гриффи, обычно рассматриваются как претенциозные либо неуместные.

У Одзу композиции почти неизменно живописны. Мы не сразу обращаем на это внимание в его фильмах, потому что по какой-то причине принято считать, что живописная композиция имеет отношение к Природе, то есть деревьям, ручьям, горам и т.д. Когда мы видим сцену на лугу в «Сказках туманной луны после дождя» Мидзогути, мы сразу же обращаем внимание на картинную красоту. Когда мы видим подобную композицию в сотнях урбанистических интерьеров и экстерьеров у Одзу, наш отклик не столь однозначен. И тем не менее оба режиссера придерживались во многом одинаковых взглядов и работали в целом сходным образом. Сходными были и их эстетические цели, хотя можно согласиться с Ёсикатой Ёдой, сценаристом Мидзогути, когда он говорил, что из них двоих Мидзогути был в большей степени японцем. Он имел в виду большое влияние на Одзу американского кино и изображение природы в японской традиции, почти всегда присутствующее у Мидзогути и никогда не встречающееся у Одзу¹⁰.

Однако, по мнению Ююна Ацуты, оператора Одзу, определяя расположение камеры, режиссер руководствовался потребностью в живописно сбалансированной композиции. Расположение камеры было почти всегда низким, а съемка велась под прямым углом к сцене. Он вспоминает, как Одзу говорил ему: «Знаешь, Ацута, это так мучительно — пытаться сде-

лать хорошую композицию из японской комнаты, особенно что касается углов. Лучший способ — низко расположить камеру. Тогда всё становится проще»¹¹. То есть, если камера располагается низко над татами и обращена к комнате, черные окантовки татами не образуют вдали острые углы, отвлекающие внимание от композиции, которая задумана как фронтальная и расположенная под прямым углом к наблюдателю. Вместо того чтобы сходиться в некой точке, к которой режиссер не собирался привлекать внимания, они беспрепятственно уходят из поля зрения.

Ацута также рассказывал режиссеру Кадзуо Иноуэ, что как-то в присутствии Одзу заметил, что все картины пишутся под намного более традиционным углом, чем излюбленный Одзу низкий ракурс. Одзу согласился, но обратил внимание на то, что, если снимать фильм с точки зрения обычного взгляда художника, стоящего прямо перед картиной, придется включить в кадр татами на заднем плане, а в этом случае четко выделить фигуры людей становится сложнее¹². Томо Симокавара говорил, что низкий ракурс — который Садао Яманака, также использовавший его, называл «точкой зрения собаки» — делает любую композицию более насыщенной за счет ее упрощения¹³; с низкого ракурса видно намного меньше.

Низко расположенная точка зрения встречается и в некоторых формах традиционного японского искусства, особенно в гравюрах, изображающих жанровые сценки, где все внимание сосредоточено только на фигуре. Так же располагал камеру и Грегг Толанд во многих сценах в «Гражданине Кейне», при этом руководствуясь теми же соображениями: низкий угол съемки давал возможность резко разграничить различные плоскости изображения и акцентировать ту, на которой находились актеры. (Когда Одзу стал располагать камеру столь низко, скорее всего, начиная с «Токийского хора» 1931 г., Сиро Кидо, глава студии, говорят, ворчал, что теперь на съемочных площадках приходится строить потолки;



Кадр из фильма «Поздняя весна»
(1960)
(Ёко Цукаса, Марико Окада, Сэцукко Хара)



Кадр из фильма «Конец лета» (1961)
(Сэцукко Хара, Митиё Аратама, Ёко Цукаса)

такие же жалобы раздавались в студии «РКО» десять лет спустя, когда выбранное Толандом расположение камеры вызвало необходимость сооружения потолков для декораций «Гражданина Кейна».)

Низкое расположение камеры создает эффект сцены, на которой персонажей видно как можно лучше. Мы смотрим на них будто снизу, а фон отдален от силуэтов. Театральный эффект сразу же узнается в таком фильме, как «Лисички»¹⁴. У Одзу же мы его обычно не замечаем, потому что сцены у него часто разворачиваются в японских домах, которые сами по себе уже напоминают своего рода сцену. Традиционный японский дом приподнят над землей. Большая часть стен — это на самом деле раздвижные перегородки, которые в хорошую погоду раздвигаются и открывают действительно театральный интерьер. Есть в доме и настоящая сцена — ниша *токонома*, где в декоративных целях размещают соответствующие времени года цветы и обыкновенно еще и свиток. Двери в другие комнаты открываются, чтобы продемонстрировать специально подготовленный вид, а гостей сажают спиной к *токонома*, чтобы они становились частью экспозиции. Двери открываются и закрываются церемониальными движениями, а напоминающий коридор *рока* ведет из одной части «декораций» в другую. Когда Поль Клодель заметил, что пребывание в японском доме напомнило ему закулисное пространство в театре, он всего лишь констатировал очевидное.

Среди японских режиссеров, пожалуй, только Одзу использовал сценический потенциал японского жилища¹⁵. Комнаты заменяли ему проscениум, о чем разговор пойдет далее, а поскольку неподвижная камера не давала возможности следовать за персонажами, их появление и исчезновение часто носило столь же театральный характер, как и в реальной жизни японцев. В особенности Одзу нравилось использовать театральный потенциал японской архитектуры. Пожалуй, наиболее известный пример такой игры находим в «Раннем лете». От дочери ждут ответа на предложение выйти замуж; женатый брат велел жене убедиться, что дочери об этом известно. После того как девушки поговорили, дочь отправляется на кухню. Сразу же за спиной оставшейся в ожидании жены раздвигается перегородка. Она, как и мы, удивлена. Но на самом деле это *фусума*, раздвижная перегородка; прежде мы не обращали на нее внимания, брат же подслушивал по другую сторону. Когда дочь неожиданно возвращается, у него не хватает времени закрыть *фусума*, поэтому он спешно прячется за ширмой. Она заглядывает внутрь, не замечает его и закрывает *фусума*. Когда она выходит в следующий раз, брат опять отодвигает перегородку и мы вновь слышим советы и упреки. Вот так развивается сцена. Больше в ней ничего не происходит, но выстроена она с такой изобретательностью, изюминкой и естественностью, что в равной мере забавна и театрально.

Один из самых очаровательных театральных эффектов возникает в конце картины «Что забыла дама?» — небольшое молчаливое представление, завершающее фильм. Муж уже давно не обращает внимания на жену, теперь настало время ложиться спать. Все разногласия забыты; примирение, вероятно, состоится на футоне. Жена уже пошла на кухню, которая, по-видимому, примыкает к спальне, но камера осталась на том же месте, в осэцума (своего рода гостиной), и смотрит в коридор, открывая взгляду уголок кухни. По мере того, как муж идет на кухню, в комнатах вдоль коридора гаснет свет, экран темнеет. В конце концов видимым остается лишь маленький квадратик кухни, маленький освещенный кусочек, занимающий лишь маленькую часть экрана — отдаленная сцена, где и разворачивается заключительная пантомима. Он появляется, чуть нарочито зеваает и выходит; она заходит с улыбкой, готовит посуду для саке и тоже выходит; он снова появляется, останавливается в нерешительности, делает несколько ложных движений, снова останавливается, разворачивается и удаляется в том же направлении, что и жена. Затемнение.

Одзу всегда нравилось располагать камеру в одной комнате, направлять объектив в сторону напоминающего коридор *рока*, по которому в японском доме происходит основное движение, и будто ждать, что произойдет. В его фильмах множество таких сцен; перемещаясь по дому, члены семейства входят в поле зрения и исчезают из него. Поскольку в японском доме обыкновенно много людей, там много всего и происходит. В фильмах Одзу есть много очаровательных сцен, запечатлевших это на первый взгляд хаотичное движение. Можно вспомнить восхитительные примеры из фильмов «Братья и сестры семьи Тода», «Поздняя весна» и «Раннее лето», но наиболее мастерски поставленные встречаются, пожалуй, в «Конце лета». В лучшей из них глава семейства играет в прятки с внуком, так что оба то возникают в кадре, то исчезают из него. Дед, однако же, хочет навестить свою любовницу в Киото, но знает, что его дочь, занятая гладкой бельем, не одобрит такого намерения. Сцена максимально приближена к «вставному номеру» в понимании Одзу: ребенок время от времени возникает в кадре, уверенный, что играет в прятки с дедушкой; время от времени появляется дед, знающий, что играет в прятки с дочерью; время от времени появляется дочь, занятая работой по дому и не обращающая внимания на двух других. Камера неподвижна и наблюдает, наслаждаясь моментами, когда им едва-едва удалось разминуться, и ожидая столкновения. Мы будто в театре смотрим особенно забавную пьесу. Наше поле зрения ограничено, положение неизменно; нам не показывают, что делают персонажи вне поля зрения камеры, и удовольствие от этих сцен связано с неожиданностями, подстерегающими не только персонажей, но и зрителя.



Кадр из фильма «Конец лета» (1961)
(Масахиро Симадзу, Гандзио Накамура)

О том, что Одзу любил перформанс, свидетельствует количество и разнообразие театральных представлений, которые он включал в свои фильмы. В «Поздней весне» есть фрагмент спектакля театра Но, представление деревенского театра Кабуки есть в «Повести о плавучих водорослях» и в более поздней работе «Плавучие водоросли». В фильмах Одзу мы не увидим городского театра кабуки, а вот его персонажи увидят, и в «Что забыла дама?» и «Ранней весне» мы наблюдаем за ними, когда они смотрят спектакль. Мы все-таки видим рассказчика *нанивабуси* в первых кадрах «Соблазна» и смотрим, как в «Цветах праздника хиган» мать наслаждается исполнением *нагаута*¹⁶ по радио. Все эти выступления показаны в более полном и законченном виде, чем принято в кино, а пьеса театра Но в «Поздней весне» вообще длится несколько минут. Точно так же, когда Одзу приглашает нас в кинотеатр, мы вместе с его персонажами смотрим значительные фрагменты картин. Фрагмент с любительским кино в «Родиться-то я родился...» столь же продолжителен, сколь и забавен. Когда персонажи в «Женщине из Токио» направляются в кино, мы почти полностью видим новеллу Любича из фильма «Если бы у меня был миллион». Когда сын ведет мать в кино в «Единственном сыне», нам полностью показывают музыкальный номер с Мартой Эггерт из фильма Вилли Форста «Тихо умоляют мои песни». Правда, смотрят не все — мать крепко засыпает.

Для японцев вообще (и особенно для Одзу) естественно, что мы дожидаемся, пока Марта Эггерт не уронит шарф и не завершит коду, прежде чем экран потемнеет. Японцы уважают приличия и дожидаются конца номера или сцены, прежде чем совершить неизбежный уход. Даже в кинотеатре большинство японцев дождутся конца эпизода и лишь потом



Кадр из фильма «Повесть о плавучих водорослях» (1934)
(Эмико Ягумо, Такэси Сакамото)



Кадр из фильма «Женщина из Токио» (1933)
(Кинюё Танака, Урэо Эгава)

уйдут. Когда молодой человек один идет на концерт в «Поздней весне» и слушает «Крейцерову сонату», Одзу не дает нам возможности уйти, пока Бетховен не доведет экспозицию до конца. Зрителя удерживает не только простая вежливость, ибо сложно найти людей менее вежливых, чем японцы. Скорее это чувство уместности, приличия, вероятно основанное на желании воздать должное искусству. Одзу распространяет это отношение на те формы развлечения, которые обычно искусством не считаются: матчи сумо по телевидению в «Доброе утро», бейсбольные игры, на которых персонажи присутствуют во «Вкусе простой пищи» или

которые смотрят по телевизору во «Вкусе сайры». В фильмах Одзу зритель некоторое время смотрит такое зрелище и уходит только по окончании номера или перед подачей.

Когда свое искусство демонстрирует персонаж Одзу, требуется такое же внимание. Сцены игры в гольф в «Что забыла дама?» и «Ранней осени» длятся довольно долго, во «Вкусе сайры» подобная сцена кажется чуть ли не затянутой: возникает вопрос, действительно ли необходимо увидеть столько ударов. Одзу бы сказал, что да. Игры, в которые иногда играют его герои, требуют безраздельного внимания. Великолепно продуманная постановка игры в маджонг в «Ранней весне» охватывает целых две партии; в прятки в «Конце лета» тоже играют несколько раз; неосознанным играм, в которые иногда играют персонажи (манипуляции с кукурузным початком во время игры в го в «Повести о плавучих водорослях», движения веером, с помощью которых общаются служащий и его разгневанный босс в «Токийском хоре» и т.д.), уделяется достаточно внимания, чтобы можно было понять их правила, заметить рост и спад напряжения.

Когда персонаж Одзу исполняет нечто в официальном ключе, мы обязаны досмотреть до конца. Народная песня Рю в «Записках джентльмена из барака» звучит куплет за куплетом; то же справедливо в отношении более официальных песен в «Поздней весне», «Цветах праздника хиган» и «Вкусе сайры». В фильме «Был отец» мы не только слышим песню цели-



Кадр из фильма «Записки джентльмена из барака» (1947)

(Тисю Рю, Тёко Иида (в центре))

ком, но и присутствуем на всем протяжении вечеринки, которую ученики устроили для своего старого учителя. Можно возразить, что такая длинная вечеринка, столько песен в исполнении гостей, такое дотошное соблюдение приличий составляют столь неотъемлемую часть традиционной японской жизни, что присутствие подобного эпизода в фильме неудивительно. Может быть, и так, но Одзу — единственный среди японских режиссеров, придерживающийся этого кодекса. Все остальные режиссеры склонны оборвать песню через пару тактов, возможно, из страха скуки, а может быть, из желания продолжить повествование.

Одзу же даст нам прослушать всю длинную песню целиком не только из соображений приличия, но и ради самой песни, ради удовольствия. Ведь как-никак, поет любимый человек, и Одзу передает нам уважение, которое сам к нему испытывает. Именно когда персонаж старается, что-то исполняет, Одзу его, вероятно, больше всего уважает.

В этом смысле любое дело может стать таким выступлением. В «Единственном сыне» матери дали новую подушку, и мы наблюдаем, как она заворачивает ее в бумагу, чтобы та не пачкалась, а это дело долгое и непростое. В «Раннем лете» мы наблюдаем, как отец кормит говорящего скворца — почти столь же длительное занятие. Самая знаменитая сцена такого типа встречается в конце «Поздней весны», где отец, оставшись один, начинает чистить летнюю грушу, а мы на него смотрим. Конечно же, желание обрисовать персонаж играет свою роль в определении длительности подобных сцен. И все же многие из них возникают тогда, когда мы уже настолько хорошо знаем персонаж, что продолжительное наблюдение за подобной деятельностью дает мало новой информации. Скорее Одзу предлагает нам разделить испытываемое им уважение к работе, любой работе, выполняемой ради нее самой.

Вспоминается дзенский афоризм: «Когда я ем, я ем; когда я сплю, я сплю». Когда человек чем-то занят, он не делает ничего другого, он полностью погружен в выполняемую работу и наслаждается ею вплоть до завершения. Как следствие, сохраняется ощущение настоящего момента, «сейчас», о чем все мы, к сожалению, постоянно забываем. Настоящий момент увековечен тем, как отец чистит фрукт. Когда мы наблюдаем, как падает кожура, мы ценим сосредоточенность на настоящем моменте, а если мы похожи на Одзу, то и восхищаемся этим. А вот когда руки перестают двигаться, нож замирает, фрукт остается не до конца очищенным, а отец поднимет блуждающий взгляд, мы понимаем, что все-таки он такой же, как мы, что настоящее теперь затерялось в будущем с его надеждами и страхами и что он тоскует от одиночества.

Действие фильма всегда (несмотря на флешбэки) происходит в настоящем времени; в этом часть его неизменной привлекательности.

Пока действие четко происходит в настоящем, мы будем с радостью сидеть и смотреть что угодно. Только во время флешбэка, пояснения или резюме мы испытываем беспокойство. Наше ощущение обоснованно, потому что почувствовать можно лишь *сейчас*, лишь настоящий момент. Все остальное — допущения. Может быть, поэтому Одзу так любит представление в любом виде. Его приверженность представлениям в прямом и переносном смысле может объяснить и его личную любовь к таким живописным композициям, которые привлекали бы внимание к актерам, выделяли их, делали наиболее видимыми в кадре.

Нередко Одзу в буквальном смысле заключает людей в рамки. Вспоминаются сцена за сценой, в которых естественная рамка киноэкрана усиливается внутренней рамкой, создаваемой скользящими перегородками с каждой стороны, притолокой, или *рамма*, по верхней границе кадра, горизонтальными линиями татами внизу. Рамки внутри рамок оттеняют действие так, что оно (как это поняли многие режиссеры) привлекает к себе внимание и в силу самой своей искусственности вызывает доверие. А то, что композиция внутри рамок часто оказывается несимметричной, является еще одним объяснением того, почему мы не воспринимаем ее как живописную. Согласно традиционному западному представлению, картинная композиция должна быть центрирована или хотя бы так или иначе сбалансирована явным образом. Равновесие может быть затушевано, как часто и бывает у лучших художников, но оно все равно присутствует. Восточная живописная композиция, на западный взгляд, более беспорядочна. Значимые элементы сбалансированы менее очевидным образом, а пустота может иметь ту же значимость, что и насыщенность. Но правила, регулирующие восточную композицию, столь же строги (и удобны), как



Кадр из фильма «Был отец» (1942)
(Тисю Рю, Харухико Цуда)



Кадр из фильма «Ранняя весна» (1956)
(Кодзи Мицци, Рё Икэбэ, Дайскэ Като, Тикагэ Авасима)



Кадр из фильма «Доброе утро!» (1959)
(Масахиро Симадзу, Тисю Рю, Кодзи Сидара, Кунико Миякэ)

и те, что определяют, к примеру, композиционную перспективу на Западе, и освоить их столь же просто.

Одзу учился им, как и большинство японцев в былые времена, с самого детства. Крайне маловероятно, что он когда-либо сознательно планировал ту или иную композицию. Он просто знал. Тисю Рю вспоминает, что в случае интерьеров он тоже более или менее знал, где что окажется, потому что в своих послевоенных фильмах Одзу обычно использовал мастер-план и строил все декорации в соответствии с ним. Некоторые из таких планов опубликованы¹⁷. На них изображен обычный маленький японский дом: две комнаты по восемь татами или одна комната в восемь

татами, а другая в шесть; еще одна поменьше в четыре; *рока*, охватывающий пространство с трех сторон; лестница справа; ванная позади, кухня слева от лестницы. Таков план дома во «Вкусе сайры» (и других картинах), но иногда Одзу использовал более простые конструкции. Таким образом, Одзу заранее знал, где будет сниматься большинство сцен, а значит, знал и их композицию. То, что эти декорации сильно похожи одна на другую, отражает ситуацию в самой Японии, где большинство домов идентичны.

В этих декорациях чаще всего использовался *рока*, коридор, отделяющий жилые комнаты от улицы. С годами Одзу и его верный художник-постановщик Тацуо Хамада определили кадр, который нравился им обоим и повторялся снова и снова. Камера располагалась в *рока* и смотрела в сторону кухни; эта часть сцены занимала треть кадра; левая треть (обычно) была занята сёдзи наружного окна; справа располагались внутренние сёдзи или раздвижные двери фусума. Действие, если таковое имелось, происходило в средней трети композиции, и Одзу бывало вслух выражал удовлетворение простотой сцены.

Заполнить интерьер было непросто. Одзу, художник-постановщик, актеры, друзья — все, кто хотел, — приносили на площадку низенькие столики, хибати, бутылки, горшки, сковородки и прочие реально используемые вещи. Когда накапливалась целая груда, Одзу принимался обставлять дом. По мере того, как груда уменьшалась, Одзу периодически спрашивал, что еще осталось. Если, к примеру, оставалась бутылка, он отыскивал ей место на кухне. Хотя к отделу реквизита студии «Сётику» обращались редко, Одзу поддерживал некий стандарт обстановки. Он использовал только «хорошие» вещи, хотя, если человек, который ему нравился, приносил «плохую» вещь, он брал и ее. Он часто приносил вещи из собственного дома в Кита-Камакуре (их в большом количестве можно видеть в «Цветях праздника хиган»), одинаково бережно расставляя дорогой горшок *бидзэн* и пустую бутылку из-под пива. Заботило его всегда одно — хорошая композиция.

Рю вспоминает, что задолго до того, как декорации были завершены, Одзу начинал смотреть в видеоискатель. Пусть пока стояла лишь пара опор, режиссер уже знал, какой будет композиция¹⁸. Масахиро Синода, позднее ставший известным режиссером, вспоминает, что когда он был ассистентом режиссера на картине «Поздняя осень», Одзу переставлял всё в интерьерах в соответствии со своими вкусами. «Он часто говорил, что особенно не любит окантовки татами, выложенных в ряд. Он брал несколько подушек *дзабутон* и подталкивал их ногами, пока не достигал желаемого изменения композиции». Он также вспоминает, как удивился, когда заметил, что Одзу меняет расположение объектов в пределах одной сцены: «Был стол, на котором стояли пивные бутылки, несколько тарелок и пепельница; мы сняли сцену с одной стороны и собирались снимать



Кадр из фильма «Токийская повесть» (1953)
(Тисю Рю, Тиэко Хигасияма)

с другой, когда подошел Одзу и принялся переставлять предметы. Я был потрясен и сказал, что в таком случае серьезно нарушится целостность и все заметят, что пивные бутылки теперь оказались справа, а пепельница слева. Он остановился, посмотрел на меня и сказал: “Целостность? Ах, ты об этом. Нет, ты ошибаешься. Люди никогда такое не замечают, а композиция получится намного лучше”. И конечно же, он был прав. Люди не замечают. Когда я просматривал отснятый материал, я не заметил никакого несоответствия в этих сценах¹⁹.

Чтобы создать приятную для глаза композицию, Одзу, бывало, даже перемещал своих якобы неподвижных актеров в пределах одной сцены. Есть грубейшее нарушение целостности в знаменитой сцене в «Токийской повести», в которой пожилая чета сидит на морском парапете в Атами. В следующем кадре они поменялись местами, так что отец оказался слева, а мать справа, хотя нам предлагается считать, что они не вставали. И мы именно так и считаем. Я, по крайней мере, никогда не обращал внимания на то, что они поменялись местами, пока мне на это не указали. Одзу был прав, люди не замечают подобных вещей.

Не замечают в тех случаях, когда нарушение единства совершается намеренно и продуманно, в противном случае оно быстро бросается в глаза. Часто зритель слишком заинтересован и увлечен фильмом, чтобы обращать на это внимание. Поэтому люди склонны замечать пристрастие

Одзу к композициям в начале фильма, где тщательность может показаться назойливой или превращается в манию. Примером первого может служить первая сцена в «Плавучих водорослях» — очень милая и академичная композиция — пивная бутылка на пирсе справа уравнивается маяком слева вдали. Примером последнего служит красный чайник в «Цветях праздника хиган». Любимым цветом Одзу был красный, и он хотел использовать его, чтобы акцентировать некоторые сцены. Поэтому чайник выполняет несколько удивительных акробатических действий в разных эпизодах, появляясь сначала с одной стороны экрана, потом с другой, потом в середине сцены на столе и так далее.

Если к целостности Одзу относился немного бесцеремонно, то к общему виду сцены — очень внимательно. Рю вспоминает, как он менял рисунок на фусума, хотя они уже были установлены; в цветных фильмах он лично выбирал всю отделку, включая оттенок окантовки татами и даже материал, из которого были сделаны кимоно²⁰. Столь же тщательно он подходил к расстановке предметов в сцене, как мы уже видели на примере пивной бутылки и пепельницы. Сэцуко Хара вспоминает, что во время съемок «Поздней весны» Одзу ей все время говорил: «Нет, еще два сантиметра влево. И не больше. Нет, нет, *влево*, я сказал»²¹. Ёко Цукаса вспоминает, что Одзу был особенно придирчив в отношении того, как она вставала на колени в «Конце лета»: «Мы должны были опуститься на колени вместе с Сэцуко Хара, и нужно было это сделать совершенно синхронно и совершенно одинаково»²².

Целью, ради которой предпринимались все эти усилия, была, конечно же, композиция. У Одзу имелись разные способы ее создания, но все они обязательно основывались на его представлениях о равновесии



Первый кадр фильма «Плавучие водоросли» (1959)

и геометрии. К сходству композиции разных сцен фильма он обычно не стремился. Но есть, конечно, исключения. В «Соблазне» несколько сцен выстроены так, что композиция одной напоминает композицию следующей: одна за другой используются несколько больших газовых цистерн чуть разной формы, но их место в кадре остается неизменным. В «Сестрах Мунэката» начальная сцена выстроена из последовательности кадров, идентичных композиционно: 1) киотская пагода; 2) высокое дерево примерно такой же формы; 3) башня университета в Киото снова той же формы. В основном же режиссера интересовала композиция одного кадра.

В начале карьеры изменение фокусировки давало Одзу возможность сбалансировать композицию. Когда в фокусе были объекты, расположенные вдали, и ближние оказывались нерезкими, создавалась одна композиция, а когда четко вырисовывались ближние, а задние были нерезкими — другая. Иногда Одзу использовал этот распространенный способ для съемки диалогов: говорит находящийся вдали человек, он в фокусе; потом в фокусе оказывается ближе стоящий человек, и говорит он. Несколько таких примеров есть в ленте «Братья и сестры семьи Тода», хотя, пожалуй, это последний фильм Одзу, в котором он встречается. Это, конечно же, стандартный прием, используемый многими режиссерами. Отличие Одзу в том, что у него диалог и смена фокуса служат для создания совершенно новой композиции, которая, однако, уравнивает композицию предыдущего кадра.

Однако чаще Одзу использовал единичную композицию, в которой нередко человек оставался на заднем плане не в фокусе, а четко был виден натюрморт на переднем плане. В сцене, являющейся эмоциональной кульминацией фильма «Женщина из Токио» (стало известно о том, что сестра занимается проституцией), на переднем плане видны ваза и фрукты, а на заднем — размытые очертания сидящей сестры. В самом деле, довольно часто такие композиции призваны сконцентрированно выражать чувства, которые должен вызывать фильм, но, учитывая, что речь идет о столь раннем этапе карьеры и о картине, столь мало располагающей к сильным эмоциям, можно с уверенностью предполагать, что такое решение было принято из соображений композиции. Аналогично в картине «Что забыла дама?» есть длинная сцена, в которой собеседники остаются не в фокусе, а центром кадра является четко снятая композиция из цветов и несколько клюшек для гольфа. Сходный план в «Единственном сыне» явно интересен не только с точки зрения композиции. Молодая пара, снятая не в фокусе, беседует об отсутствующей матери. А на переднем плане в фокусе — подушка и постель матери, которые выступают как организующий центр композиции и одновременно комментируют сцену. Композиция приятна для глаз, сбалансирована, академична и уместна.

Принципы использования композиции становятся понятны, если рассмотреть, как Одзу применяет тревеллинг, который неизбежно сильно нарушает заранее спланированную композицию. В «Раннем лете» эпизод начинается проездом направо вдоль уличной стены. Несколько объектов попадают в поле зрения камеры, среди которых большой уличный барометр. Движение прекращается, когда возникает сбалансированная композиция, затем Одзу делает монтажный переход к интерьеру, к лаборатории женатого брата, где и разворачивается эпизод. В финальной сцене часть экрана закрывает большой книжный шкаф. На середине сцены камера начинает снова двигаться вправо. Книжный шкаф полностью заслоняет собой комнату. Когда камера достигает стены, сцена завершается и мы переходим к следующему эпизоду.

То, как снят этот небольшой эпизод, говорит о нескольких вещах. Во-первых, он сбалансирован с точки зрения пространства и времени. Мы выходим так же, как и вошли, совершаем то же движение, с той же скоростью. Во-вторых, тщательность выстраивания композиции не обусловлена требованиями характеристики персонажей, т.е. не предлагает никаких пояснений или утверждений по поводу кого-либо из действующих лиц. И третье, план с книжным шкафом не заканчивается соответствующей формальной композицией, хотя таковая присутствовала в конце первого плана в сцене. Намеренное отсутствие подобной композиции призвано сделать переход к следующей части фильма более плавным и является излюбленным приемом Одзу.

Один из наиболее элегантных примеров его использования находим в финальной сцене «Ранней весны». Рассказ завершен, девушка скоро выйдет замуж, родители остановились в деревне у родственников. За полем спящего риса виден домик, где они живут. Композиция естественна, приятна для глаза. Камера начинает движение вправо. Домик исчезает в левой стороне. Мы смотрим на это движущееся рисовое поле, на фоне которого возникает финальный титр. Почти такой же эффект достигается в заключительной сцене фильма «Женщина из Токио». Грубые репортеры уходят с места самоубийства брата, мы видим, как на улице они поворачивают за угол. Одзу переходит к более крупному плану угла, а потом к еще более крупному плану (в который не попадает ничего особенного: фонарный столб, тротуар), а потом камера начинает медленное движение влево. Некоторое время камера движется вдоль пустого тротуара, потом изображение расплывается и возникает финальный титр. Начав с формальной композиции и совершив переход к плану с движения, лишённому уравнивающей композиции в конце, Одзу достигает своего рода эффекта выделения скобками без закрывающей скобки. Мы остаемся в подвешенном состоянии. Поскольку отсутствует формальное заключение, а формализованность — одна из данностей

фильма Одзу, — мы чувствуем, как нас влечет в бесконечность, нам кажется, что фильм, как и жизнь, мог бы длиться бесконечно. На более позднем этапе карьеры Одзу достигал подобного же эффекта другими средствами. Здесь мы лишь обращаем внимание на то, что его трактовка композиции учитывала и последствия ее отсутствия. Обманув возникшие у зрителей ожидания законченной композиции, как в двух вышеописанных случаях, Одзу заставляет нас задуматься о будущем. Кропотливо выстраивая сцены, не позволяя природе появляться в кадре без тщательной подготовки, он заставляет нас размышлять о настоящем. Такое соотношение — нечто незапланированное и хаотичное означает прошлое и еще чаще будущее, а спланированное и аккуратно выстроенное указывает на настоящее — наблюдается (а точнее, угадывается) во всех картинах Одзу.

Однако же, обычно режиссер не стремился к гармоничному соотношению композиций последовательности планов. Каждый план существует сам по себе, а монтажный переход переносит нас к новому плану, выстроенному таким образом, что он не дополняет ни предшествующий, ни последующий. И вновь здесь Одзу напоминает традиционного японского архитектора, который, оперируя блоками, не сильно заботится о том, как они будут дополнять друг друга: он использует татами в одном стиле и фусума в другом.

Одзу интересовала композиция, ограниченная одним планом. В пределах этого пространства Одзу трудился над созданием такой геометрии, которая бы соответствовала его чувству прекрасного. Предметы обычно показаны под прямым углом и уравнивают друг друга, а люди как главные элементы сцены вводятся в предварительно подготовленный для них кадр²³. Так, при разговоре собеседники иногда смотрят друг на друга, но столь же часто сидят рядом, а мы видим их спереди или сбоку. Их расположение в кадре часто определяется местом действия.

Как говорилось выше, когда Одзу и его сценарист сочиняли реплики к фильму, они порой не давали никаких указаний о том, где происходит разговор. Лишь во втором или третьем варианте они решали, где в этот момент будут находиться персонажи. Пол Шредер сделал интересное наблюдение: «...если персонаж Одзу находится в определенном месте, следует определенный разговор. Внутри дома персонажи Одзу обсуждают домашние дела (финансы, работы по дому, которыми заняты другие члены семьи); на службе договариваются о чем-то конкретном (время и место будущих встреч), в ресторане предаются воспоминаниям и обсуждают жизненные проблемы (предложения вступить в брак, чем заняты другие члены семьи); в баре предаются воспоминаниям и говорят о своих разочарованиях (послевоенное поколение, офисная жизнь)²⁴.

Хотя, как признает сам Шредер, это не всегда так, эта тенденция достаточно очевидна и заслуживает обсуждения. Однако возможно, что

процесс творчества шел в противоположном направлении: писался некий диалог, а потом режиссер и его сценарист решали, какое из четырех основных мест действия, используемых в фильмах Одзу, подойдет больше всего.

Точно так же место действия непосредственно влияет на расположение актеров в сцене. Отчасти это можно объяснить тем, как расставлена мебель в разных местах. Например, в баре, маленьком ресторане или закусочной суши персонажи должны располагаться бок о бок, поскольку сидят за стойкой. В большом ресторане (где они обычно просят отдельный кабинет *дзасики*) они сидят лицом друг к другу за столом, как дома. На работе они либо сидят один за своим столом, а второй на стуле для посетителей и поэтому смотрят друг на друга, либо идут в комнату для совещаний, имеющуюся в крупных компаниях, и тоже смотрят друг на друга через стол, похожий на те, что стоят у них дома. Расположение персонажей, часто определяемое расстановкой мебели, редко кажется неестественным²⁵. Оно и не символично. В фильмах Одзу персонажи обязательно близки друг другу, если сидят на полу рядом. Беседы, когда два актера располагаются рядом и смотрят на камеру, тоже не выглядят неестественными в фильмах Одзу, ведь их персонажи уже многие годы знают друг друга. Представления требуют только молодые, все остальные — давние друзья, не нуждающиеся в том, чтобы уделять друг другу все внимание, как при расположении друг напротив друга. Рассматривая влияние романиста Сиги Наои на Одзу, Сато предположил, что все люди в его фильмах будто живут в одной и той же деревне: они знакомы между собой и, как герои Сиги Наои, ведут себя прилично; они обладают хорошими манерами, как люди, которые знают, что за ними наблюдают²⁶. В то же время, хоть расположение персонажей у Одзу и кажется естественным, оно предполагает некоторую долю формализованности (как и сама традиционная японская жизнь). Формализованность выражает упорядоченность, которую Одзу усматривает в жизни тех, кто знает, как следует правильно жить в настоящем, и немного ироничный взгляд тех, кто достаточно хорошо себя изучил, чтобы смотреть на свое окружение, друзей и самих себя с объективной отстраненностью.

В изображении этой упорядоченности Одзу очень помогает то, что его композиции, как большая часть японских изобразительных композиций, в основном горизонтальны. Подобные композиции в западном и восточном искусстве наводят на мысль о чем-то общеизвестном, исполненном удовлетворения, даже безмятежности. В противоположность этому вертикальные и диагональные композиции говорят о стремлении к чему-то, о неизвестности, даже неудовлетворенности. Неизменный низкий горизонт в фильмах Одзу (неважно, виден ли собственно горизонт как таковой) помогает создавать атмосферу благожелательности, то самое на-



Кадр из фильма «Коснувшееся ног
счастью» (1930)
(Тацуо Сайто, Мицую Ёсикава)



Кадр из фильма «Вкус простой пищи»
(1952)
(Кодзи Цурута, Син Сабури)



Кадр из фильма «Девушка» (1930)
(Токихико Окада, Кинуюэ Танака, Тацуо
Сайто)



Кадр из фильма «Токийская повесть»
(1953)
(Эйдзиро Тоно, Тисю Рю)



Кадр из фильма «Записки джентльмена
из барака» (1947)
(Тёко Иида, Рэйкити Кавамура)



Кадр из фильма «Токийские сумерки»
(1957)
(Сэцую Хара, Исудзу Ямада)



Кадр из фильма «Поздняя весна»
(1949)
(Сэцую Хара, Дзюн Усами)



Кадр из фильма «Цветы праздника хиган» (1958)
(Кинуйё Танака, Син Сабури)

строение, которое разрушают активные соперничающие вертикали, столь часто встречающиеся в фильмах зарубежных режиссеров. Может быть, поэтому привычная для западного зрителя диагональная композиция почти не используется в японском кино (за исключением таких очевидных фигур, как Куросава, Итикава и т.д.) и крайне редко встречается у Одзу.

Композиционно экран в фильмах Одзу довольно часто разделен (бабушка и дети в «Токийской повести», идущие в школу дети в «Добром утре» и т.д.), но деление это обычно горизонтальное. Когда используется диагональное деление, то, насколько я могу утверждать, тематической причины для него нет.

Западные кинематографисты (к примеру, Эйзенштейн) давно утверждали, что диагональные композиции создают напряженность. Это даже стало одной из композиционных условностей кино, и предполагается, что мы будем испытывать напряжение при виде явно диагональной композиции. Однако остается неясным, действительно ли диагональная композиция сама по себе создает напряжение. Во многих западных живописных полотнах диагональные композиции вызывают противоположные эмоции, да и в азиатской живописи можно найти множество спокойных диагональных построений. Как минимум сомнительно, что Одзу использовал свои редкие диагональные композиции с какой-либо иной целью, кроме нарушения цепи горизонтальных построений, составляющих композиционный скелет его фильмов. Можно поспорить о диагональной композиции в баре в первом эпизоде «Конца лета», поскольку девушка ничего не решила по поводу своего будущего, а мужчина пришел посмотреть на нее как на свою возможную жену. Но что можно сказать о таких композициях в «Единственном сыне» или «И был отец» или о диагонально выстроенной сцене в «Курице на ветру», в которой мать, друг и ребенок сидят на склоне холма и обсуждают самые обыденные дела безо всякого намека на напряженность?

Конечно, Одзу прекрасно знал о потенциале символики, и не только композиционной, но ему в голову не приходило использовать композиции в качестве символов, которые часто получаются прямолинейными и в контексте его фильмов обычно неудачными. В «Курице на ветру» есть сцена, в которой герой, разозлившись на жену, стоит рядом с висящей на потолке лампой. Вокруг света вьется большая бабочка, отбрасывая тень на лицо героя, что явно должно отразить смятение мужчины. В «Сестрах Мунэката» появлению на сцене плохого мужа старшей сестры, человека, о чьей смерти от алкоголизма сообщалось ранее в телеграмме, предшествует один из вводных планов, так полюбившихся Одзу. На сей раз, однако, Одзу выбрал не привычную жанровую сцену, но план большого засохшего дерева, за которым непосредственно следует план мужа-алкоголика; зрителям остается сделать единственный возможный вывод. Одна сцена в «Единственном сыне» оказалась почти испорчена, когда после ухода матери сын, разговаривая о ней с женой, машинально взял в руки детскую бутылочку и задумчиво сунул соску в рот — символ сыновней привязанности кажется настолько кричащим, что лишь контекст всей картины и краткость действия спасают сцену.

Намного приятнее видеть «символы», если их можно так назвать, не имеющие определенного смысла. В «Раннем лете» пожилая пара сидит



Кадр из фильма «Раннее лето» (1951)
(Итиро Сугаи, Тизэко Хигасияма)

перед музеем в парке Уэно, и разговор у них переключается на умершего сына. В середине разговора жена поднимает взгляд и затем показывает мужу, что увидела: воздушный шарик, наверное, потерянный каким-нибудь малышом, взмывает в небо. Они следят за ним глазами и больше не говорят о сыне. Позднее в фильме, когда отец ждет поезда, чтобы отправиться в Токио, он поднимает голову и видит безоблачное пустое небо. Таким образом нам напоминают об умершем сыне и о беседе в парке. В то же время мы чувствуем, что делается намек на нечто невыразимое, невысказанное, возможно, что-то имеющее отношение к потере, к недолговечности жизни, к нашему месту под бессмысленным ярким сводом летнего неба. В «Курице на ветру» наше внимание несколько раз обращается на таинственный предмет. Муж ушел от жены. Он идет, садится, на что-то смотрит. Нам в конце концов показывают, что это большое круглое отверстие ржавой трубы, которые обычно используются в канализациях. На следующее утро мы снова смотрим на этот кусок трубы. Еще несколько раз он выполняет функцию перехода между несвязанными сценами. Наконец, когда муж отправляется в дом терпимости, где, как он подозревает, его жена когда-то зарабатывала деньги для их больного малыша, нам снова довольно долго показывают ту же трубу. Мы знаем, что сказал бы начинающий фрейдист о большой, но грязной трубе, но мы не знаем, что сказал бы Одзу. Это увеличивает притягательность объекта и его таинственность. Мы в конечном итоге не можем определить, что он значит.

У Одзу очень приятны и до такой степени действенны, что даже не могут более считаться символическими, многочисленные планы объектов — неизменно самых обычных, повседневных, — которые призваны не столько символизировать что-то, сколько вызывать у нас некие эмоции. Как мы уже видели, Одзу отказывался использовать расположение персонажей в сцене для того, чтобы явным образом что-либо сообщить. Прямой комментарий, символические сцены — все это чуждо Одзу как раз потому, что является несправедливым высказыванием по поводу персонажа, несправедливым, потому что претендует на некое обобщение столь сложного явления, как персонаж, столь простым средством, как символ. Одзу предпочитает более тонкое средство: натюрморт. Висящие фонари в «Плавающих водорослях», цветочные композиции в «Цветях праздника хиган», ваза в полутемной комнате в «Поздней весне» — что они означают? По-видимому, это натюрморты, предметы, сфотографированные ради их собственной красоты. Однако это не совсем верно. Возьмите, например, вазу в «Поздней весне». Отец и дочь, которым вскоре предстоит расстаться, потому что она выходит замуж, отправились в последнее совместное путешествие. После целого дня в Киото они ложатся спать и разговаривают о том, как хорошо провели время. Когда свет гаснет,

дочь продолжает лежать без сна. Она задает отцу вопрос. Он не отвечает. И далее следуют:

План спящего отца.

План дочери, которая на него смотрит.

План вазы в нише, едва различимо тихое похрапывание отца.

План дочери, которая чуть заметно улыбается, долгий план лица, почти десять секунд.

Ваза, еще один долгий план.

План дочери, ее настроение полностью изменилось, она чуть не плачет.

Ваза выступает в качестве опорной точки. Хотя сама по себе она ничего *не значит* (не говорит ни о сне, ни об отдыхе), она дает возможность показать, что прошло некоторое время; пока мы на нее смотрим, меняется настроение дочери. Трудно сказать, почему такой способ оказывается более приятным, чем традиционный вариант, когда мы смотрим, как меняется лицо актрисы. Возможно, одна из причин в том, что между дочерью и нами Одзу устанавливает отношения некой обезличенности, холодности. Если смотреть не на нее, а на то же, на что смотрит она (одна-единственная ваза, одинокая, красивая), наше понимание будет более полным, более исчерпывающим. Из-за того, что в критический момент, когда она уже вот-вот заплачет, нам показывают только вазу,



Кадр из фильма «Поздняя весна» (1959)
(Сэцуко Хара, Тисю Рю)

мы вынуждены представлять ее чувства. Мы можем и не думать о том, что в следующий раз, когда мы ее увидим, она будет плакать, но, так или иначе, ваза владела нашим вниманием, пока мы были заняты ее чувствами (больше в этот момент в фильме думать не о чем), и, как следствие, мы принимаем ее чувства, каковы бы они ни были. Мы подошли к некой эмоциональной ситуации, но в кульминационный момент нам некуда устремить взгляд. Поток наших чувств — а «Поздняя весна» очень трогательный фильм — рождает ответные чувства, которые становятся для нас реальностью, потому что мы вложили в них душу. Очевидно, что это очень далеко от простой символики. Об этом эпизоде можно еще многое сказать, но пока я лишь укажу на его достоинства, процитировав слова Шредера об этой сцене: «Ваза — это стасис, форма, способная вместить глубокие противоречивые чувства и превратить их в нечто единое, постоянное, трансцендентное»²⁷.

Одзу обычно отказывается от поясняющей композиции, но одновременно не желает и ограничивать себя формальными сбалансированными горизонтальными композициями, которыми обычно пользуется. Ту же мысль лучше выразить так: строгая геометрия сцены у Одзу оттеняет плавные и естественные действия персонажей.

Точно так же, как Одзу делил сцену на передний и задний план, чтобы его актеры больше выделялись, он конструировал свои жесткие схемы так, чтобы жестикуляция и реакции персонажей казались естественными чуть ли не по контрасту. Сцена у Одзу сбалансирована, асимметрична, приятна для глаза; в то же время она застывшая и бескомпромиссная, как и все пустые композиции. Когда появляется актер и ведет себя вопреки ожиданиям, рождаемым столь формализованной обстановкой, часто возникает трогательное ощущение спонтанности. Такая композиция существует для того, чтобы ее нарушали. Как неоднократно показывал режиссер, моргание или подрагивание губы может быть столь же трогательным, как океан слез. В кино, как и в поэзии, значение одной сцены, даже одного слова зависит от того, что было до этого и что будет после. Если ожидания, создаваемые строгой композицией, не оправдываются, если вместо этого мы видим внешне не подготовленное действие, эмоциональная мощь сцены возрастает благодаря общему контексту.

Композиции у Одзу всегда нарушаются чувствами. Эмоциональная кульминация фильма «Братья и сестры семьи Тода» наступает, когда младший сын возвращается из Китая и обнаруживает, что его старшие братья и сестры не заботились о матери и младшей сестре. Это происходит во время официальной семейной трапезы. Камера расположена снаружи и смотрит внутрь, таким образом, в поле зрения попадает вся комната. Семья сидит за отдельными маленькими столиками, расставленными в форме английской буквы L. Младший сын расположился в даль-

нем правом углу у задней стены, а рядом с ним — его братья и сестры. На короткой стороне буквы L сидит весьма неприятная старшая сестра, рядом с ней, а следовательно, вдоль левой стены и под прямым углом к остальным расположились мать и младшая дочь. Трапеза официальная, композиция строгая.

По ходу сцены младший брат заговаривает о том, как остальные обошлись с матерью. Все пытаются сохранить, по их мнению, приличествующий случаю тон, но его обвинения столь неумеренны и в то же время столь справедливы, что братья и сестры вместе с супругами один за другим решают уйти, даже не поев. По мере того, как они удаляются, в композиции возникают пустоты. Изначально формализованная сбалансированная конструкция нарушилась. Когда все ушли, композиция стала совершенно безнадежной: две женщины с самого левого края, сын с самого правого. Затем сын совершает движение, которое говорит о новом укладе жизни, который они втроем выработают: он встает, подходит к женщинам и садится перед ними. В результате возникает новая композиция, она вновь сбалансирована, но на сей раз неформально. Нет больше прямого ряда родственников, которому вторят параллельные ряды татами и притолок; вместо этого слева образовалась приятная семейная группа, которая уравнивается большим пустым пространством остальной части экрана. Новая композиция интимна, это жанровая сцена, которая прекрасно соответствует рассказу, настроению, персонажам фильма. Более того, все это выполнено с такой естественностью и легкостью, что мы не обращаем внимания на композицию (если, конечно, не пишем книгу про Одзу), и тем не менее взгляд и искусство режиссера одновременно и обогатили, и раскрыли значение сцены.

Иногда, хотя и не часто, композиция нарушается и не находит разрешения. В неподвижном формальном мире Одзу эффект может получиться ошеломляющим. Пожалуй, в качестве самого шокирующего примера можно указать на сцену из фильма «Был отец». Собираясь уйти, отец сидит на татами в ожидании сына. Это формальная композиция, фигура отца с одного края уравновешена большим открытым гостиничным окном с другого. Сын идет в другую комнату, мы следуем за ним. Вбегает служанка сообщить, что что-то случилось. Переход к кадру, повторяющему предшествующий этому. План тот же, но отец, чье положение в кадре было до этого так великолепно сбалансировано, теперь лежит на татами и судорожно дергается. Поскольку мы любим отца, мы в любом случае расстроились бы, но, без сомнения, наш ужас еще увеличивается оттого, что композиция нарушена: возник хаос. Мы наблюдаем очень реалистичную сцену, в которой у человека, которого мы любим и понимаем, случился удар; в то же время перед нами метафора жестокого конца упорядоченного человеческого бытия.

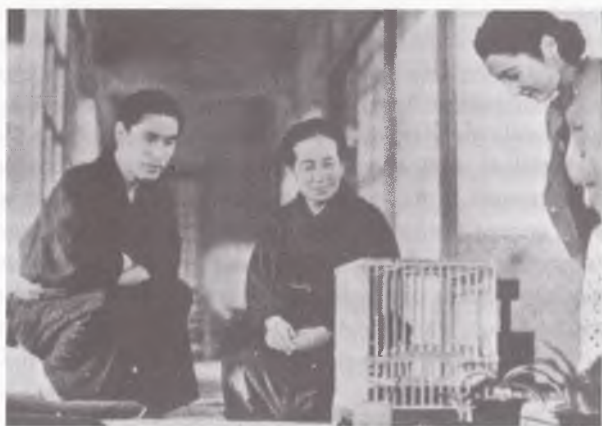
Обыкновенно же композиция нарушается более плавно. Люди ведут себя со спокойным достоинством и церемонностью, которые свойственны персонажам Одзу, но наступает момент, когда прорываются чувства, и композиция перестает быть совершенной из-за какого-нибудь вполне естественного поступка. Обыкновенно приятная официальность сдержанного, уверенного в себе человека сменяется неформальным поведением человека, неуверенного в себе, смущенного или, возможно, отдавшегося какому-то мимолетному чувству, о чем свидетельствует улыбка или смех. Неожиданно мы остро ощущаем, что перед нами живой человек, ощущаем подлинность его, может быть, и неумеренных, но таких знакомых чувств. Один из самых замечательных примеров подобной сцены есть в «Поздней весне», когда дочь и тетя кланяются одновременно²⁸. Скорее, они должны были поклониться одновременно, и мы этого ждем, но дочь, которая теперь считает, что отец вновь женится, а значит, оставит ее, на миг задерживается с поклоном. Она медлит, чуть наклоняется в сторону, спохватывается и кланяется, но идеальная композиция, которую должны были составить два полностью синхронных действия (как, к примеру, в «Конце лета»), нарушена; вместо этого нам дали заглянуть в сердце человека, которое по природе своей неформально и, по определению, спонтанно.

Не следует делать вывод, что Одзу ставил неформальные композиции выше формальных или считал, что единственный смысл нарушения формальной композиции заключается в самом этом нарушении. Вопрос здесь сложнее. Формальная композиция в фильмах Одзу соответствует порядку вещей не только в официальных случаях, но и в быту; именно такими, складывающимися в некий сбалансированный рисунок, мы и видим вещи каждый день. Когда в игру вступают чувства, равновесие нарушается, на смену ему приходит идея о хрупкости человека, о человеческих переживаниях. В каждом фильме мы становимся свидетелями подобных моментов эмоционального напряжения, создаваемых и поясняемых внезапным нарушением композиционных условностей, которые мы привыкли принимать. Именно этот контраст между геометрической правильностью и внезапным вторжением (шутливым, трагическим или ненамеренным) естественного человеческого начала не позволяет воспринимать схемы Одзу как неестественные. Точно так же, как мы, подобно японцам, воспринимаем дом у Одзу как сцену, как мы совсем не замечаем живописных композиций, так мы принимаем традиционное церемонное поведение японцев и не думаем ни о каких неестественных ограничениях. Однако, подобно самим японцам, мы их чувствуем, и когда они нарушаются, мы, как и они, испытываем облегчение.

Композиция, длительность сцены, отбор — все это помогает создавать в фильмах Одзу моменты откровений. Основной вклад, однако,

должен вносить актер, потому что именно на его долю выпадает задача драматического представления не только таких моментов, но и всего фильма. Хотя актеру необязательно знать, что он делает (кажется, что у Одзу актеры часто этого и не знают), именно он должен все это сыграть. Драматическое представление — это результат не актерской игры, а актерского присутствия, что, возможно, объясняет отношение Одзу к своим актерам. Одзу сравнивал актеров с красками художника и говорил, как мы видели, что, не зная, что они собой представляют, ни он, ни художник не могут начать работать. Важно, что речь идет именно о «что», а не «кто». Чтобы успешно сыграть роль, это должны были быть люди определенного типа. Подобно тому, как Росселлини говорил, что выбирает актеров только по их внешним данным, Одзу подбирал своих на основании их характера. Он был знаком с большинством своих актеров и был склонен использовать их снова и снова: Тсию Рю, Тёко Иида, Такэси Сакамото, Эмико Ягумо, Нобуо Накамура, Сэцую Хара, Кинуюэ Танака и другие часто появляются в фильмах Одзу. Если Одзу был недостаточно знаком с каким-то актером, то перед началом работы он должен был все о нем выяснить. Син Сабури, крупная звезда той поры, вспоминает, что до начала репетиций фильма «Братья и сестры семьи Тода» Одзу пригласил его к себе. Сабури ожидал, что разговор пойдет о картине, но вместо этого они долго толковали о самых разных вещах. Вспоминая эту продолжительную беседу, Сабури делает вывод, что целью ее было дать Одзу возможность прочувствовать его, понять, каков он²⁹.

Искал ли Одзу типажи? Ответить на этот вопрос положительно было бы упрощением. Ведь он избегал приглашать звезд, которые часто



Кадр из фильма «Братья и сестры семьи Тода» (1941)
(Син Сабури, Фумико Кацураги, Миэко Такаминэ)

олицетворяют собой тот или иной тип. В то же время Одзу иной раз имел в виду некий тип характера и подыскивал на эту роль актера с соответствующим характером. Примерно об этом он говорил, рассказывая о ленте «Записки джентльмена из барака»: «В Фукугаве, где я родился, жило множество людей, подобных Кихати, который появляется и в этом фильме, и в других, вроде “Повести о плавучих водорослях”. Правда, теперь их нечасто встретишь... у них имелась лишь одна *фундоси* (набедренная повязка), одевались они как попало, пили *сэтью* (самое низкопробное саке)...»³⁰ Он советовал Рю и Сакамото ориентироваться именно на такой персонаж, объясняя, как его играть, и таким образом создал жанр «о Кихати».

Съемочная площадка Одзу напоминала школу. Режиссер учил актеров всему. Хотя у него уже были подобраны нужные типажи людей на нужные роли, он никогда не разрешал актерам ничего выражать. Одним из способов работы было использование себя самого в качестве примера. «Иногда он сам разыгрывал роль, и просто смотреть на него было большим удовольствием. Если бы он сам играл в своих фильмах... прославился бы как великий актер»³¹. Другим, более часто используемым приемом были исчерпывающие подробные указания. «Прежде чем выйти на площадку, он уже держал в голове законченный облик фильма, так что нам, актерам, оставалось лишь следовать его указаниям, начиная от движений руками и кончая тем, когда следует моргнуть. Иначе говоря, нам вообще не нужно было беспокоиться о том, чтобы играть»³².

В ранних фильмах Одзу нередко просил актера выполнить какой-нибудь необычный многозначительный жест. Отец в «Соблазне» то и дело осторожно почесывает горло ногтем мизинца; Тацуо Сайто в «Токийском хоре» в разных сценах потирает бедро; в «Повести о плавучих водорослях» Такэси Сакамото часто чешет задницу. Однако позднее все подобные жесты (их Одзу, вероятно, наблюдал в реальной жизни) исчезают или становятся менее стилизованными, а следовательно, обращают на себя меньше внимания. В «Поздней весне» у Рю есть привычка проводить мундштуком вдоль крыла носа, но это движение он повторяет не так уж часто, да и в любом случае это знакомый жест: потирая изящные деревянные трубки или мундштуки о нос, японцы смазывают их, заботясь о полировке.

В большинстве своих зрелых фильмов Одзу требовал не символических жестов, а широкого, хотя и ограниченного, набора действий, которые бы приводили к желаемому результату. Рю вспоминает сцену в картине «Был отец»: «Одзу велел мне пристально смотреть на кончики палочек для еды, потом на руку, а потом заговорить с ребенком. Простое выполнение этих действий в такой последовательности передавало

определенное чувство. Одзу не объяснил, что это за чувство; важнее были действия. Он сказал, что делать, и предоставил самому гадать по поводу чувств»³³. В картине «Колледж — это хорошее место» Рю должен был отнести свой новый костюм в ломбард: «Когда я получал деньги от ростовщика, Одзу велел мне сначала посмотреть на один конец купюры, потом на другой, а потом поднять взгляд. Настроение в этот момент у студента было довольно грустное, а чувство по поводу расставания с новым костюмом выражалось движением глаз. И я начал лучше понимать персонаж»³⁴.

Многие из актеров, с которыми работал Одзу, вспоминают аналогичные случаи. Харуко Сугимура, сыгравшая старшую сестру в «Токийской повести», в одной из сцен должна была в разговоре по телефону сказать, что пойдет на вокзал встретить стариков. Одзу велел ей взять в руки веер и проследить взглядом его контур, по времени круговое движение глазами должно было полностью совпасть с диалогом. Сугимура, серьезная театральная актриса, пришла в замешательство. Она спросила, какие эмоции она должна испытывать. «Вам ничего не нужно чувствовать, — последовал ответ. — Вам нужно делать». Она поступила, как ей было сказано, и в законченной сцене мы чувствуем рассеянность, безразличие, эгоистичность, свойственные этой довольно несимпатичной героине³⁵. Тизко Хигасияма, которая в том же фильме играет старуху-мать, впервые появилась в «Раннем лете», где узнала, что ей нужно будет производить манипуляции с чайной чашкой синхронно с диалогом. Каждое слово должно было сопровождаться новым положением чашки в руке. «Он очень требовательно подошел к тому, где должна оказаться чашка в момент произнесения каждого слова». Это была очень трудная работа, особенно потому, что простой смены положений было недостаточно. «Если вы ограничивались одной только формой (*ката*) без внутреннего содержания, это все равно было бесполезно. Все должно было в точности соответствовать его представлениям»³⁶.

Когда актеры Одзу начинали обсуждать методы работы режиссера, их беседа вскоре превращалась в конкурс на самый страшный рассказ, каждый стремился поведать о своих злоключениях, еще более страшных, чем те, о которых говорил предыдущий. Тёко Иида вспоминает один кадр из «Мать нужно любить», над которым Одзу заставил ее работать «4—5 часов». Следует признать, что это был сложный эпизод: она хочет в туалет, но терпит, как вдруг начинает хохотать над чем-то и вынуждена бегом бежать в ванную³⁷. Гандзиро Накамура рассказывал, что в эпизоде с дождем в «Плавучих водорослях» снимался целый день и что в конце концов он и Матико Кё простудились и Одзу (довольный эпизодом) дал им два свободных дня³⁸. Рю вспоминает сцену из ленты «Колледж — это хорошее место», которую Одзу переснимал более тридцати раз. Рю должен был дать лекарство больному другу и никак не мог выполнить все



Кадр из фильма «Колледж — это хорошее место» (1936)
(Акира Кусакабэ, Тисю Рю)

так, как хотелось Одзу³⁹. Именно в такие моменты, сказала Тёко Иида, они садились после работы и думали: «Вот если бы Одзу к завтрашнему дню умер или еще куда-нибудь подевался»⁴⁰.

Мицуко Ёсикава вспоминает, как на съемки одного плана в фильме «Мать нужно любить» было потрачено целых двадцать четыре часа, пусть и не подряд. Она должна была отвернуться от чая, который готовила, темп поворота должен был быть рассчитан очень точно, при этом взгляд не должен был опережать движение головы. «Но почему, — воскликнула она наконец, после нескольких часов попыток, — я должна сделать все именно так?» «Потому что, — пояснил Одзу, — вы не обладаете большим актерским мастерством и вами нужно руководить». Позднее, уже после войны, когда он хотел снимать ее в «Записках джентльмена из барака», она наотрез отказалась. За этим последовало милое письмо с извинениями, полное намеков на то, что методы работы изменились. Она согласилась сниматься. «Все повторилось в точности. Он ничуть не изменился»⁴¹.

Однако, если в течение нескольких дней в какой-нибудь сцене или плане не удавалось достичь желаемого эффекта, Одзу замолчал, переставал критиковать актера (и никогда не критиковал его после завершения работы над фильмом) и выбирал что-нибудь из уже отснятого материала. «Так бывало всегда, — говорил Рю. — Даже если ему приходилось отказываться от задуманного, он всегда находил что-то, что можно было использовать»⁴².

Тизэко Хигасияма вспоминает два хороших поступка Одзу по отношению к ней, но они существенно не меняют сложившееся на студии впечатление от него как от чудовища. Первый: когда актеры «Токийской

повести» отправились в Ономити проникнуться атмосферой южного горючка, она не смогла поехать, и Одзу милостиво позволил кому-то произнести все ее реплики на диалекте ономити-бэн и записал их, чтобы у нее было правильное произношение, когда наступит время съемок. (В ответ на это Рю заметил, что это ничего не меняет: «Все равно все мы будем говорить на Одзу-бэн»⁴³.) Второй добрый поступок состоял в том, что Одзу обратил внимание на ее боязнь высоты и потратил определенные усилия и средства на строительство деревянного настила непосредственно под каменной набережной в Атами, чтобы актриса не видела океана и, даже если упадет, не ушиблась⁴⁴. Кроме доброты оба действия допускают иное объяснение, например стремление Одзу добиться желаемого исполнения.

То, как Одзу работал с актерами, напоминает манеру Робера Брессона, может быть, потому, что оба панически боялись актерской игры как таковой. Ёсияку Хамамура вспоминает сцену в духе Брессона. Шел просмотр отснятого материала для сцены в «Ранней весне», где Харуко Сугимура понимает, что Сэцуко Хара выйдет замуж за ее сына. Хамамура считал, что следует использовать первый вариант, потому что «мисс Сугимура так хорошо сыграла, так плакала и переживала». Одзу не согласился и сказал, что она реагировала слишком бурно и он не желает, чтобы в законченном фильме чье-либо исполнение выделялось на фоне игры остальных. Он выбрал один из последующих дублей, снятый, когда актриса уже растратила свой пыл⁴⁵.

Несмотря на значительное сходство методов Одзу и Брессона, результаты достигались совершенно разные. Брессон упорно стремится заставить своих исполнителей полностью забыть об игре и в конце концов настолько их утомляет, что добивается желаемого безликого исполнения. Одзу же, напротив, стремился наделить актеров всеми качествами персонажей, которых они играют, качествами, про которые знал лишь он один, тогда в итоге его исполнители могли выглядеть необходимым образом вне зависимости от того, понимали они своих героев или нет⁴⁶. Актеры Одзу едины во мнении, что это была очень тяжелая работа. Рю вспоминает: «Как-то раз я более двенадцати раз в точности выполнял указания Одзу, но всякий раз мне не удавалось передать нужное чувство, и в конце концов я сдался... Одзу был очень строг, [и тем не менее,] хотя я и не обладал мастерством и часто не знал, как мне играть свою роль, он полностью поддерживал меня, пока я следовал его указаниям. На студии хорошо знали, насколько я неуклюжий, все имели привычку гасить свет и уходить куда-нибудь, когда наступала моя очередь. Мы с Одзу оставались вдвоем на площадке, и он позволял мне до бесконечности репетировать, давал всевозможные советы, пока в конце концов мне каким-то образом не удавалось сделать так, как ему хотелось... Даже если я не знал, что

я делаю и как эти планы будут в конце концов связаны между собой, я часто удивлялся, что мое исполнение оказывалось намного лучше, чем я ожидал»⁴⁷.

Для Одзу все это было частью процесса создания фильма. Этому этапу придавалось, возможно, чуть больше значения (да и то только из-за его сложности), чем нахождению хорошей композиции, подходящей бумаги для фусума или нужной вазы. Нескончаемые репетиции вызывали недовольство нескольких ассистентов Одзу, среди которых был и молодой Сёхэй Имамура, позднее ставший известным режиссером. Он говорил Тадао Сато, что во время первой репетиции актеры играли как надо, но Одзу требовал повторять снова и снова, так что у актеров появлялась скованность, а «когда они начинали походить на марионеток, Мастер выражал удовлетворение»⁴⁸. Имамура, у которого были свои представления об актерской игре, не мог с этим мириться. Он попросил о переводе на другой фильм, и его просьба была удовлетворена.

Кого Нода рассказывает, что Одзу не проводил различий между разными типами режиссеров, на чем настаивает популярная пресса. Когда на раннем этапе карьеры его спросили, станет ли он студийным режиссером (*сацзэй кантоку*, обращающим основное внимание на камеру, монтаж и т.д.) или актерским режиссером (*хайю кантоку*), он не смог ответить, поскольку, вероятно, не видел между ними различий⁴⁹. Причина в том, что он контролировал весь проект полностью и все решения принимал сам. Такие режиссеры — большая редкость в истории кино, даже в Японии, где режиссерам предоставлялась неслыханная по стандартам многих других стран творческая свобода. Некоторые актеры говорят, что так и не оправились после того, как работали над фильмом с Одзу, другие — что всем обязаны опыту работы с ним. Рю говорит: «Должен признаться, что чувствовал себя красками, которыми Одзу рисовал свою картину, [тем не менее]... сегодня я не представляю себе собственного “я” вне связи с ним. Я как-то слышал, как Одзу сказал: “Рю не назовешь хорошим актером, поэтому я его и использую”. Это совершенно верно»⁵⁰.

Некоторые технические приемы, которыми Одзу пользовался в работе с актерами, вероятно, были взяты из театра. С 1933 по 1946 г. он иногда писал (или помогал писать) и ставил скетчи в Императорском театре, Мицукоси-холле, Токийском театре. Сохранились лишь немногие, но остальные, вероятно, напоминали легкие скетчи, которые Нагаи Кафу, романист, в некотором смысле похожий на Одзу, писал для театров в Асакусе. Репетиции эпизодов для фильмов Одзу сравнивают со сценическими, да и в наиболее часто встречающемся у Одзу плане есть что-то театральное. Он кажется настолько театрализованным, что в современном западном кино был бы неуместен, а его присутствие в ранних зарубежных фильмах обычно объясняется явным, но нежелательным влиянием



Кадр из фильма «Девушка» (1930)
(Токихико Окада, Сумико Курисима, Тацуо Сайто)



Кадр из фильма «Что забыла дама?» (1937)
(Тацуо Сайто, Сумико Курисима)

театра. Это план актера, смотрящего на камеру, почти прямо в объектив. Начиная с самой ранней из сохранившихся работ режиссера, «Дни юности» (1929), до «Вкуса сайры» (1963) этот план присутствует везде. Хотя с течением времени направление взгляда немного смещается (сначала это был косой взгляд, направленный куда-то рядом с камерой, довольно распространенный в фильмах; к концу это уже прямой взгляд в камеру), план сам по себе остается почти без изменений: голова и плечи актера и единственная реплика.



Кадр из фильма «Цветы праздника хиган» (1958)
(Тисю Рю, Харуо Танака)



Кадр из фильма «Вкус сайры» (1962)
(Кэйдзи Сада, Тэруо Ёсида)

Легко угадать предшественника этого плана. Он пришел из Америки и очень часто встречается в ранних немых фильмах — например, в картинах фирм «Блюберд» и «Трайэнгл» или в работах таких режиссеров, как Руперт Джулиан. По сути, это были заснятые на пленку спектакли. Чаще всего — обычные комедии и мелодрамы, и интересовало всех лишь то, как поведать историю самым быстрым и доходчивым образом. Крупный план и титр стремительно сменяют друг друга, по мере того как нескончаемые, но, вероятно, необходимые разговоры в этих фильмах под-

водят к наполненному действию финалу. Подобные картины в большом количестве экспортировались в Японию и с жадностью изучались всеми молодыми режиссерами. Именно такие фильмы, а не, пожалуй, более кинематографичные, снимавшиеся в Европе, стали в Японии образцом структуры киноленты. Причина того, что сегодня подобная последовательность планов выглядит странно, заключается в том, что кинематографическое повествование уже миновало в своем развитии этот базовый этап и в сегодняшних фильмах такой прием кажется примитивным.

Возможно, это и базовый этап, но не примитивный. Пожалуй, это наиболее непосредственный способ зафиксировать чью-то реакцию, и, конечно же, он лучше всего дает почувствовать нюансы взаимоотношений собеседников. Для Одзу же сама фундаментальность этой техники была, естественно, дополнительным стимулом ее использовать. Более того, хоть по фильмам Руперта Джулиана этого и не скажешь, но такое построение могло передавать тонкости и недоговоренности, недоступные более сложно построенным формам. В 1925 г. в Токио вышла в прокат и вызвала у японских режиссеров ажиотаж картина Эрнста Любича «Брачный круг», снятая годом раньше. Впервые (японской аудитории) стало очевидно, что этот обычный метод повествования (один крупный план, одна реплика) способен передавать остроумие и иронию. (Что касается Любича, он, возможно, усвоил урок элегантной картины «Эротикон» Морица Стиллера, вышедшей четырьмя годами ранее и в Японии не демонстрировавшейся, на которую похож «Брачный круг».) С помощью выражения лица актера можно было заставить воспринимать реплику как ложь; реакция могла быть логичной, но совсем не той, что ожидалась; последовательность таких планов могла составлять сценки, которые потом противопоставлялись друг другу; или же за одной сценкой могла следовать другая, похожая, но предлагавшая иную трактовку.

Влияние «Брачного круга» на японское кино было огромным: столь отличные друг от друга режиссеры, как Госё, Мидзогути и Нарусэ, еще долго продолжали вспоминать его; влияние на Одзу оказалось решающим. Он часто вспоминал этот фильм, его отголоски можно найти даже в его более поздних работах. Если сравнить «Повесть о плавучих водорослях» 1934 г., снятую, когда американское влияние было полностью усвоено, с фильмом, у которого якобы позаимствован сюжет, — «Зазывалой» Джорджа Фицмориса⁵¹, разница сразу становится очевидна. В американском фильме метод «один план — одна реплика» используется только для того, чтобы вести повествование. В фильме Одзу прием используется приблизительно так, как у Любича. Реакции в этом фильме отличаются особенно тонкой нюансировкой, часто неожиданны, но всегда правдоподобны. Как и на других этапах создания фильма, Одзу привет-

ствовал всевозможные ограничения в выстраивании эпизода; здесь, как и во всем остальном, внешняя жесткость схемы позволяла находящимся внутри нее людям вести себя непосредственно.

У Любича результатом этого метода была великолепно стилизованная, остроумная, элегантная, изысканно искусственная комедия нравов; у Одзу тот же метод приводит к изображению смешного, упорядоченного, ироничного среза человеческой комедии.

В том, что метод этот часто кажется искусственным, заключается часть его очарования. В фильмах студий «Трайэнгл» и «Блюберд» он не выглядел искусственным, потому что все еще чувствовалось его театральное происхождение; Любичу он был необходим, чтобы сохранить дистанцию, без которой остроумие невозможно; Одзу дистанция была нужна для достижения ироничного тона и желаемой эмоциональной отстраненности. Даже без этого Одзу все равно счел бы этот метод привлекательным хотя бы из-за его сверхэкономичности.

Не вызывает сомнений, что неестественность чего-либо редко беспокоила Одзу. Как мы видели, он нередко допускал нестыковки, часто менял местоположение людей и реквизита в пределах одной сцены. Акира Фусими, один из первых сценаристов Одзу, вспоминает, что как-то режиссер снимал персонаж, разглядывавший картину на стене. Потом он убрал стену и снял актера, смотрящего в камеру так, будто он смотрит на картину. Фусими возразил, что это неестественно, что Одзу должен снимать персонаж со спины или сбоку. Одзу заявил, что ему неважно, естественно это или нет, главное увидеть лицо⁵². В другой сцене в «Курнице на ветру» Кинюё Танака решает, становится ей проституткой или нет, чтобы оплатить счет врача, лечащего ее больного брата. Она сидит и смотрит на себя в зеркало. Следует серия из четырех неестественно чередующихся планов актрисы и ее отражения, прежде чем героиня начинает плакать и решает пойти в бордель. Кинюё Танака вспоминает, как спросила, правдоподобно ли, что камера то и дело занимает место зеркала. Одзу не обратил внимания на ее вопрос и снял сцену — очень неестественную — точно, как собирался⁵³.

Точно так же, как Одзу не беспокоился о правдоподобности расположения камеры, он не принимал во внимание и другие общепринятые соображения. Иногда он использовал Садако Савамуру, актрису, славившуюся своим классическим профилем, которая анфас выглядела весьма обыкновенно. Хотя она иногда и возражала против одних только планов анфас, все было бесполезно. Ей редко разрешалось демонстрировать свой знаменитый профиль. Когда Сэцуко Хара постарела, ее лицо изменилось, лишилось былой свежести. Хотя в профиль она выглядела по-прежнему, Одзу противостоял всем предложениям снимать ее сбоку, и Сэцуко Хара

мужественно мирилась с почти неизменно фронтальным освещением и фронтальной съемкой⁵⁴.

Лицо для Одзу всегда было самым важным в облике персонажа. Хотя иногда он и показывал другие части тела (в ранних фильмах это обычно были руки и ноги, снятые в американском стиле и, как считалось, говорившие о чувствах персонажа; пример находим в картине «Жена этой ночи»), Одзу, как и многие другие режиссеры, придавал наибольшее значение именно лицу, в особенности глазам. В более поздних фильмах актерам часто давались указания не использовать мимику. Все эмоции должны были отражаться только в глазах.

В классическом американском методе повествования взгляд является основой сцены, и в ходе чередования крупных планов и реплик наше внимание приковано к глазам — в фильме, как и в жизни. Согласно классической американской теории, если А и Б сидят друг напротив друга, тогда А будет играть на камеру, устремив взгляд чуть вправо, а Б будет смотреть чуть влево. Так создается ось, предполагающая прямую линию. Это означает, что персонажи смотрят в глаза друг другу. «В американском кино, конечно же, больше не придерживаются этого правила, но годами оно было аксиомой», — говорил Сато Ёсиаки Хамамура, монтажер Одзу. Не таков был метод Одзу, хотя он и испытал на себе влияние американской теории: «В данном случае А смотрит вправо и Б тоже смотрит вправо — или влево, но суть в том, что оба смотрят в одном направлении». Хамамура сказал Одзу, что тот совершает ошибку. «Тогда он снял одну сцену, как я советовал, а потом, когда мы посмотрели пленку, он повернулся ко мне и сказал: “Так ведь никакой разницы нет, правда же? Ничего не меняется”. Я настаивал, что разница есть, и очень большая. Он ее так и не увидел и продолжал снимать так, что оба собеседника смотрели налево или направо, и в конце концов я устал возражать»⁵⁵.

Одзу, конечно же, был прав. Как он и продемонстрировал сценой на парапете на берегу моря в «Токийской повести», режиссер может не только изменить направление взгляда, но и передвинуть самих актеров, и зритель ничего не заметит. Как многое в теории кино, классическая ее составляющая была не более чем теоремой на бумаге и ровным счетом ничего не значила. Как мы теперь знаем, преследуемый и преследователь необязательно должны двигаться по экрану в одном направлении, известно нам и то, что направление взгляда не имеет значения. Зритель сам все состыкует и выстроит единое целое даже из самых разных элементов.

Может быть, как отмечал Сато, из-за того, что лицо, глаза, взгляд имели для Одзу такое значение, он не любил, когда люди двигались в сторону. Иногда они появляются на краю экрана, но тут же поворачиваются и смотрят вперед. В сцене много движения вперед и назад, но мало перемещения в сторону. Сато отмечал также, что Одзу редко использо-

вал частичный план персонажа. План был почти всегда полным, иначе говоря, анфас. Такие планы, как профиль Рю, чистящего фрукты в конце «Поздней весны», редкость. Они используются только в моменты высшей эмоциональной напряженности, когда фронтальный план мог бы означать недостаток уважения, что-то вроде нездорового любопытства. На основании этого наблюдения Сато разработал теорию, столь же хитроумную, сколь и правдоподобную.

«А что если рассуждать так? В фильмах Одзу все персонажи — гости режиссера. Если мы просто смотрим на людей на улице, то мы видим руки, ноги, тела и т.д. Но если они заходят в дом, мы смотрим им прямо в лицо». Мы поступаем так по очевидным причинам, но еще и для того, чтобы продемонстрировать свое уважение. По той же причине мы не подходим к ним слишком близко. «Камера не приблизится к персонажу на расстояние крупного плана, но остановится и сохранит дистанцию, чтобы вместить в кадр голову и плечи — простой этикет требует больше не приближаться». Более того, хотя отдыхающего человека мы можем увидеть в профиль, стоит ему заговорить, камера сразу же займет фронтальную позицию. «Это лишь правила вежливости».

В то же время, как отмечает Сато, «можно сказать, что персонажи в фильмах Одзу — все персонажи — ведут себя так, как если бы они на самом деле пришли в гости... даже среди актеров, привыкших работать с Одзу... большинство играет скованно, будто присутствуют на официальной церемонии»⁵⁶. И конечно же, метод работы Одзу (четкие указания каждому, что делать, но никогда — почему; всё новые и новые дубли одной и той же маленькой сценки) приводит актера в еще более напряженное состояние. Мы уже видели, что Одзу отказывался «использовать» своих персонажей, теперь же можем понять еще одну причину. Устанавливая своего рода отношения хозяин—гость, Одзу показывает нам японцев такими, какие они есть на самом деле.

Как народ они действительно сдержанны и церемонны. Даже в языке есть для этого специальное слово «энрё», которое можно перевести как нечто среднее между словами «сдержанность», «скованность» и «застенчивость». Это столь частое и широко распространенное явление, что его вполне можно назвать чертой национального характера. Однако японец соблюдает требования энрё только в отношении человека, которого знает. В отношении всего остального мира, возможно, для того, чтобы компенсировать эту застенчивость, он проявляет меньше энрё, чем представители других национальностей, иными словами, бывает откровенно груб. Хотя эта сдержанность, церемонность может доводить западного человека до бешенства, это остается одним из самых высоко ценимых традиционных качеств в Японии, которое воспевается на сцене и на экране.

Однако у Одзу требования *энрё* не такие строгие и не такие жестокие, как обычно демонстрируют, к примеру, во время первого визита благовоспитанной юной девицы в чей-то дом. Они сродни обычным хорошим манерам, а сдержанность объясняется скорее страхом (ответственности, ошибки и так далее, что является основной причиной соблюдения всех требований *энрё*), нежели уважением к остальным. Это приятное качество, оно в равной мере ценится и на Западе. Вся разница — в степени. На Западе хозяин действительно рассчитывает, что гости будут чувствовать себя как дома, поэтому и призывает их к этому; японец ничего подобного не ожидает и поэтому призывает.

Это подводит нас к существенной дихотомии в жизни японцев — пропасти между поведением в семейном кругу и на людях. Такой разрыв, конечно же, существует во всех культурах, но в Японии он столь огромен, что доходит почти до смешного. Если людям, которые ведут себя до неприличия грубо в автобусе или метро, случится встретить знакомого в том же автобусе, метро или еще где-то, они примутся кланяться, сопровождая свои действия самыми вежливыми, предупредительными и преувеличенными комплиментами. Неприятно думать, что когда Сэцую Хара уйдет с чайной церемонии в «Поздней весне», она сядет на поезд и начнет тыкать зонтиком в незнакомцев или бросать ненавидящие взгляды на удобно устроившихся пассажиров, пока не найдет себе свободного места, но этого нельзя исключить.

Одзу показывает нам лишь одну сторону этой дихотомии, а именно заученную вежливость, которую японцы демонстрируют знакомым. О другой стороне нам предстоит догадываться самим. Как мы уже видели, столь же одностороннего подхода он придерживается в изображении традиционной Японии. За это его сурово критиковали сами японцы, которые усматривают в его фильмах лишь отражение милых буржуазных ценностей. Но Одзу и не пытается дать сбалансированный портрет японского характера в целом, он стремится правдиво показать лишь определенный аспект. Точно так же, как его сравнительно мало интересовали меняющиеся социальные условия в стране (искать важные вопросы того времени в его фильмах столь же бесполезно, как упоминания о наполеоновских войнах в романах Джейн Остин)⁵⁷, не интересовал его и натуралистический портрет его народа. Одзу как раз интересовало известное, привычное конкретное общество (которое тоже существует в Японии), которое могло бы стать обрамлением для его наблюдений над жизнью, смертью и другими не поддающимися определению проблемами, обрамлением достаточно гибким, чтобы включить мелодраму, порой встречающуюся в его картинах, но которая прочно покоится на фундаменте наблюдений за естественным ходом вещей. Может быть, по этой причине все персонажи в фильмах

Одзу уже знакомы друг с другом еще до начала фильма. В тех редких случаях, когда в его фильме появляется незнакомец, он обычно оказывается другом кого-то, кто нам уже известен. Это замкнутый самодостаточный мир, управляемый приветливыми формальностями *энрё*. В этом смысле фильмы Одзу напоминают приемы, во время которых хозяин свободно, но вежливо беседует с гостями, а основным сдерживающим фактором является взаимное уважение.

Съемочная площадка у Одзу напоминала торжественный прием. Нобуо Накамура вспоминает, что даже во время репетиций, если в сцене нужно было пить виски или пиво, подавали настоящее пиво или виски; если в сцене требовалось есть, то жующим актерам привозили такие деликатесы, как морские ежи⁵⁸. Все обменивались любезностями, шутками, иногда сам Одзу произносил очень смешные монологи для увеселения собравшихся. Атмосфера была столь приятной и свободной, так разительно отличалась от серьезной, если уж не полной отчаяния тишины на съемочных площадках других режиссеров — как западных, так и восточных, — что актеры обычно соглашались, по крайней мере впоследствии, что прекрасно провели время. Похоже, на площадке требования *энрё* соблюдались не так строго, как на экране. Акира Куросава, очень любивший Одзу (а его ранние работы рьяно защищал старший товарищ), сетовал Леонарду Шредеру на то, что эта черта характера Одзу почти не отражалась в его фильмах; Одзу был в жизни таким забавным, очаровательным, естественным, что строгая формализованность его мизансцен совершенно не отражала его личности⁵⁹. (Хотя сказанное, без сомнения, чистая правда, следует все же отметить, что сам Куросава был откровенным противником *энрё* и всего того, что оно символизирует, иными словами, феодальных связей, казалось бы, намеренного отречения от собственной личности и т.д. Например, основной юмор фильма Куросавы «Сугата Сансиро» проистекает из того, что основы *энрё* сначала подрываются, а потом вовсе уничтожаются.) Можно предположить, что праздничная атмосфера на съемочной площадке у Одзу улетучивалась с началом работы. Доведение актера до изнеможения, чтобы он смог достичь требуемого бесцветного, невыразительного прочтения, вряд ли покажется кому-то забавным. Когда я присутствовал на съемках «Поздней осени», Одзу был обворожителен со всеми, пока не началась работа. Мы сидели, смеялись, он что-то рассказывал, пока устанавливали освещение (снимался эпизод в отеле «Тюдзэндзи»). Потом Одзу тоже продолжал шутить, но, когда он начал работать с актерами, атмосфера полностью изменилась. Она напоминала школу, в которой Одзу был учителем, или операционную, где Одзу был главным хирургом. Люди стали вести себя друг с другом более официально, возникло ощущение скованности (не

вызывающее у японцев неприятных ощущений) и в то же время товарищества, общих усилий во имя общего дела. Мне не довелось наблюдать такие знаменитые примеры своеволия Одзу, как случаи, когда он заставлял актера повторять одну строчку десятки раз, но я обратил внимание, что для режиссера он держался необычно настороженно. Он двигался осторожно, окидывал сцену тем немного вопросительным взглядом, который можно наблюдать (по крайней мере, в фильмах) у ученого, когда он ждет, удачно ли пройдет эксперимент. Когда же эпизод был отснят, снова начинались улыбки и шутки, а он принимал немного печальный и вместе с тем самодовольный вид старшеклассника-чемпиона, которому удалось добиться высоких результатов в сложном спортивном соревновании. Но на всем протяжении доминировала, как мне казалось, бесконечная забота о всех присутствовавших на площадке.

В силу всех этих причин — влияния Любича и других американцев, соблюдения требований *эврё*, глубокого чувства уважения — Одзу предпочитал фронтальный план, столь часто встречающийся в его фильмах и столь нетипичный для картин других режиссеров. Относительно эффекта этого плана можно высказаться достаточно определенно. По крайней мере, в индустрии развлечений считается, что план анфас приводит в замешательство, и он часто с успехом используется для достижения именно этого эффекта⁶⁰. Возможно, это не всегда было так (об этом свидетельствуют ранние американские фильмы, включая работы Любича), но условности в кино меняются, и сегодня такой план — исключение. И дело как раз в том, что у Одзу он не исключение, а норма. В своих зрелых фильмах Одзу главным образом занимался режиссурой лица актера. Мы редко слышим о том, как Одзу давал указания актерам относительно того, как держать руки или поставить ноги. Об этом должен был позаботиться сам актер, и он откликался наиболее естественным образом, усаживаясь по-японски и сцепляя руки, если они не были заняты чем-то еще. Как мы уже видели, Одзу необыкновенно придирчиво подходил к тому, как наклонялась голова, двигались губы и, главное, глаза⁶¹.

Предположения о том, чем была вызвана столь необычная работа с актерами, интересны тем, что они могут прояснить в отношении фильма Одзу как такового. Поскольку нам не показывают шаркающих ног, нервно сплетенных рук, тел, принявших положение, которым принято выражать разные степени стресса, и так далее, нам не показывают и никаких произвольных или неосознанных действий. Когда такое действие все же совершается — к примеру, персонаж бросает откровенно изумленный или ошарашенный взгляд, — то оно оказывается кратким, потому что лицо всегда контролирует, что с ним происходит,

пусть даже руки и ноги — нет. В фильмах Одзу исходит из предположения, что человек всегда контролирует себя. Хотя актер может выполнить несколько «неосознанных» движений, например потереть бедро, или провести рукой по носу, или почесать лодыжку, сами по себе они не дают нам информации о его характере. В этом смысле актеры Одзу никогда не выдают себя. Нам не позволено испытать сильного и простого (а потому дешевого) наслаждения от сознания того, что мы знаем о персонажах больше, чем они сами. Если кажется, что мы знаем о человеке больше него самого, то это результат чего-то сознательно сделанного, а чаще сказанного им самим, но не того, что мы выяснили (благодаря режиссеру). Если мы видим кого-то насквозь, то это до некоторой степени вина его самого. При таком подходе к характеристике персонажей вообще не возникает вопроса о виновности. Мы принимаем персонажа таким, каков он есть; возможно, мы не целиком согласны с его самооценкой. И принимаем мы его, в частности, потому, что этот разрыв никогда и никак не используется, он не становится поворотным пунктом в повествовании, не рождает сюжетных осложнений. Это несоответствие существует, потому что оно существует в жизни.

Когда персонаж все же проявляет эмоции, иначе говоря, утрачивает скованность настолько, чтобы их проявить, наступает момент наивысшего напряжения в фильме. Средства обычно одни и те же — слезы. Но смысл, конечно же, в том, что персонаж сознает, что плачет; он бы не сознавал, что заламывает руки и тем самым выражает «страдания» или «нервность», или что у него появилась сыпь на коже, или же что он совершает какие-то еще произвольные действия, которые нам вздумается определенным образом проинтерпретировать. Именно потому, что плач — действие произвольное (и мы, взрослые, несем ответственность за свои слезы, мы *решаем*, что будем плакать), мы не ощущаем своего превосходства над персонажем Одзу. Он сам все истолковал; мы довольствуемся тем, что просто наблюдаем, не пытаясь предлагать психологических объяснений. В каком-то смысле объяснять нечего.

Глядя нам прямо в глаза (а действующие лица у Одзу так часто это делают, что взгляд уже становится привычным и не вызывает беспокойства), персонажи предстают перед нами как живые люди со своим неприкосновенным достоинством; они вовсе не подопытные животные, которых мы встречаем в некоторых других фильмах. Хотя, бесспорно, имела место масса тонких манипуляций (разработка характера в сценарии, усилия актера, исполняющего роль, монтаж окончательного варианта), это не те ухищрения, что часто встречаются в других фильмах. На самом деле, с учетом грандиозности поставленных задач и полноты их достижения, этот процесс следует называть не манипуляциями, а, как

и положено, творчеством. Поскольку цель — отразить неуловимые тонкости самой жизни, мы редко ощущаем режиссерскую руку, точно так же, как мы не применяем слово «сентиментальный» к фильмам, в которых так часто «рассказывается» о женитьбе. Причина в том, что Одзу предлагает нам разделить с ним его взгляды, которые, по сути, сводятся к тому, что сами по себе люди — хорошие создания, обладают достоинством, честны с самими собой и с другими и часто демонстрируют красоту, порожденную истиной; они знают худшее и способны с этим жить.

Одно из следствий — редкая действенность сцен у Одзу. Взгляд заставляет верить. Вот почему мы пристально смотрим на людей, когда хотим, чтобы они слушали; вот почему опытный лжец знает, что надо смотреть прямо в глаза. Именно поэтому на фильмах Одзу мы более внимательны, сидим прямее, стараемся больше и вообще ведем себя как гости, которыми и являемся.

МОНТАЖ

Из трех стадий создания фильма — сценарий, съемки, монтаж — Одзу считал монтаж наименее важным. В идеале фильм был уже готов, когда заканчивалась работа над сценарием. Подобно архитектору, вооруженному чертежами, плотнику, располагающему планом работы, и, на самом деле, большинству кинорежиссеров разных стран, Одзу считал последний этап почти механическим. Как мы уже видели, даже в период работы над диалогами он делал наброски будущей законченной сцены. А когда сцена была написана, он уже приблизительно знал, сколько экранного времени на нее потребуется.

Таким образом, Одзу радикально отличался от тех режиссеров, которые считают монтаж важным творческим этапом создания фильма. Насколько мы можем судить, Одзу совсем не испытывал того наслаждения от процесса склеивания фрагментов фильма, о котором писали Пудовкин и Эйзенштейн. Для них, как и для некоторых других режиссеров, включая Курасава и Итикаву, монтаж — тот этап, когда создается фильм, а предварительно отснятые материалы — лишь мертвые куски пленки, оживающие у них в руках. В какой бы мере ни было справедливо это утверждение, Одзу не мог или не желал использовать творческий потенциал монтажа.

Одна из причин состоит в том, что монтаж — процесс выбора — чреват опасностью увлечься редактированием. Как неоднократно отмечалось, монтаж предоставляет режиссеру последнюю и наилучшую возможность интерпретации материала. Но, как мы видели, Одзу не желал ничего интерпретировать; он хотел показывать. Таким образом, для него существовал лишь один способ монтажа, состоявший в следовании сценарию. Он придерживался его точно, без отступлений, потому что воздействие фильма зависело от реализации заранее рассчитанных эффектов, в основном касавшихся формы и темпа. В частности, именно неукоснительному следованию правилам, которые он же сам и установил, мы обязаны чувству неизбежности, которое порождает его фильмы.

Поскольку форма фильма у Одзу почти столь же неизменна, как и любой из составляющих его частей, можно начать с разговора о фильме в целом. Чаще всего он имеет закольцованную структуру: по ходу дела могут происходить любые события, но заканчивается фильм примерно там же, где и начинался. Этот формальный прием можно заметить уже в «Токийском хоре». Место действия первой сцены — школьный двор, учащиеся поют школьный гимн, причем последний мальчик появляется



Кадр из фильма «Токийский хор» (1931)
(Кэндзи Окаяма, Токихико Окада, Тацуо Сато)

с опозданием; финальная сцена — встреча бывших учеников, где вновь звучит школьный гимн и вновь последний гость (теперь уже взрослый человек) появляется с опозданием. Немало примеров находим и в более поздних работах: можно вспомнить о том, что и «Плавучие водоросли», и «Повесть о плавучих водорослях» начинаются и заканчиваются во время путешествия; «Был отец» и «Цветы праздника хиган» начинаются и заканчиваются кадрами поездов и т.д. «Единственный сын», «Записки джентльмена из барака», «Поздняя весна» и т.д. заканчиваются в той же комнате, где и начинались. Самый известный пример, конечно же, — «Токийская повесть». В начале фильма бабушка и дедушка пакуют вещи перед поездкой, а в окне появляется соседка; ее реплика — «одна из первых в картине: «Внуки наверняка ждут вашего приезда». В конце фильма бабушка умерла, а дед сидит в той же комнате; снова в окне появляется та же женщина и говорит (это последняя реплика в фильме): «Вам будет очень одиноко».

Циклическое построение фильма почти всегда создает ощущение полноты, цельности, завершенности. Жизнь осуществила очередной виток, и мы вернулись к тому же, с чего начали, но все немного изменилось. Показать эти изменения и составляет цель фильма, они же свидетельствуют о том, что мы пережили. Нужно отметить, что часто Одзу не довольствовался тем, что просто замыкал круг. Скорее он показывал, что форма имеет

вид спирали, часто начиная в последних кадрах новый, хотя и похожий фильм. В конце «Цветов праздника хиган», к примеру, подхватывается вторичная история (попытки выйти замуж девушки из Киото), которая разрабатывается на протяжении пары сцен; в картине «Доброе утро!» перепалка между домохозяйками прекращается, но снова разгорается в предпоследней сцене и т.д. В то же время новая история, та, у которой мы видим лишь начало, явно будет очень похожа на ту, что мы только что видели. Нам объяснили, что мы имеем дело с неизменной спиральной конструкцией. Вдруг осознаешь, что в мире совсем немного разных ситуаций и что одна повторяет другую или является ее отголоском, чувствуешь, что это архетипы ситуаций (Одзу подобное определение, конечно, никогда бы и в голову не пришло) и в силу этого мы имеем дело с ритуалами. Частично они являются метафорами человеческого существования. Это, конечно же, лишь ощущения, а ощущения — это лишь неоформленные идеи. Во время просмотра реализм, правдоподобие, непосредственность фильмов Одзу не дают возможности слишком сосредотачиваться на этих чувствах, но они все равно возникают и помогают создать спокойный и вневременной мир Одзу.

Если фильм часто имеет кольцевую структуру, то эпизод замкнут почти неизменно. В нем встречаются всего три типа планов, три классических плана примитивного кино: 1) общий план, который выражает одиночество именно потому, что изолирует, или юмор, потому что изолирует и разъясняет, или красоту, потому что устанавливает достаточную дистанцию, чтобы ее увидеть; 2) средний план, являющийся стандартной «деловой» единицей в фильмах Одзу, именно на среднем плане совершается наибольшая часть действия (диалога); 3) крупный план, использующийся в напряженные моменты как с диалогом, так и без него; последний используется реже, чем остальные, и ему не дозволено превращаться в очень крупный план.

У Одзу в эпизоде у каждого плана есть свое место, и последовательность обычно такая: 1—2—3—2—1. Иначе говоря, сначала камера располагается далеко, потом приближается, а потом отдаляется на исходную позицию. А тем временем совершается все, что должно произойти в эпизоде, и мы переходим к следующему. С точки зрения музыки это аналог построения «а-в-а», этой простой двоичной формы, одной из самых простых и благодарных формальных конструкций, которую только можно придумать и которая является таковой (в кино, как и в музыке) в силу понятности и, вероятно, — хотя это уже нечто более метафизическое — в силу своей закольцованности. Ведь круг — это сбалансированная, непрерывная геометрическая фигура, родственная человеческой психике. Такой эпизод у Одзу — будто параграф (в его фильмах нет глав), и внутри этих параграфов план становится предложением. Одна из причин, почему

мы испытываем удовлетворение и в конце фильма Одзу в целом, и в конце каждого из подобных параграфу эпизодов, заключается в том, что кольцевая форма предполагает возврат. Концепция возврата, как и концепция круга, кажется нам эмоционально убедительной.

И вновь наиболее уместным представляется пример из музыки. Повторы у Моцарта великолепны, ибо после возврата к исходной точке в аллегро (в сонате или в рондо) звучание темы всякий раз отличается свежестью, неожиданностью, удивительной новизной. С одной стороны, мы снова возвращаемся к основной тональности, что всегда приятно; с другой стороны, мы вдвойне обогатились (как в финале симфонии «Юпитер»), потому что, с одной стороны, с благодарностью вновь приходим к чему-то знакомому, а с другой — потому, что это знакомое наполнено новой красотой. Формальная параллель между Моцартом и Одзу точна, потому что формализация почти никогда не ощущается, как бывает в некоторых фильмах Джона Хьюстона или в отдельных произведениях сыновей Баха. В фильмах Одзу нас водят кругами требования повествования, наше восприятие канвы рассказа и строгая зрительная логика. Благодаря настоящему искусству — тому, которое скрывает присутствие искусства, — Одзу добивается успеха, заставляя формальный прием *казаться* естественным. Возможно, главная причина в том, что в рамках правил, установленных самим этим фильмом, структура последнего предельно логична. Есть конкретный повод, объясняющий присутствие того или иного плана; если убрать любой из них, получится другая, менее убедительная картина. Требования к последовательности планов у Одзу в этом смысле экстремальны. Давайте сначала посмотрим, как, например, Одзу вводит эпизод, а потом — как переходит от одного эпизода к другому.

С «Токийского хора» фильмы Одзу неизбежно начинаются с серии планов, обрисовывающих обстановку. Они грубо соответствуют схеме 1—2—3, наблюдаемой в эпизодах, в итоге нас подводят непосредственно к месту действия первого эпизода. Вот несколько примеров:

«Единственный сын»: крупный план висящей масляной лампы; звук боя часов; дверной проем, сквозь который видно еще одну лампу; проходящие мимо люди; бой других часов; вывеска; название фабрики, где работает мать; на фабрике; мать за работой; начало повествования.

«Братья и сестры семьи Тода»: улица вдоль фамильного особняка; натюрморт с растениями и птицами — потом выясняется, что он принадлежит отцу; лужайка, камера стоит на треноге, готовая сделать фотопортрет семьи; интерьер дома; семья, начало повествования.

«Курица на ветру»: цистерна; другая цистерна под другим ракурсом; еще одна цистерна, дорога и дом; интерьер дома; мать; начало повествования.

«Поздняя весна»: железнодорожный вокзал Кита-Камакура; звук железнодорожного сигнала; еще один план, ближе к лестнице; маргаритки; комната в храме; интерьер, чайная церемония; начало повествования.

«Раннее лето»: море, собака на пляже; вид на холм из окна, на котором висит клетка с птицей; коридор, звук музыкальной шкатулки; отец кормит птицу, повествование начинается.

«Ранняя весна»: большая реклама, несколько домов; другой план, свисток поезда; следующий план, рельсы и приближающийся поезд; интерьер дома, семейная пара спит; начало повествования.

«Доброе утро!»: строительство дома, шесты для бельевых веревок, высоковольтные провода; более крупный план, дома, переулки; более мелкий план, идут школьники; начало повествования.

«Поздняя весна»: Токийская башня; та же башня издали; храм, звук цикад; в храме, входит персонаж; начало повествования.

«Вкус сайры»: фабрика в Йокогаме, белые с красным трубы; та же сцена через окно; пустой коридор; один из персонажей за столом; начало повествования.

Такие вводные сцены выполняют несколько функций. Главное, они переключают внимание зрителя с общего на частное, чтобы мы точно поняли, где находимся и что физически окружает персонажей. Периодически нам об этом напоминают, давая аналогичные сцены. Из приведенных примеров становится ясно, что формализованность методов



Кадр из фильма «Поздняя весна» (1949)
(Кунико Миякэ, Сэцукэ Хара (слева))

Одзу все же не требовала неизменной схемы 1—2—3. Эти три плана дают нам возможность приближаться или удаляться почти случайным образом, потому что для Одзу важнее, чтобы мы получили представление о месте действия, его метод, по сути, импрессионистичен. Мы видим то же, что ежедневно видят его персонажи, и предполагается, что мы будем сопереживать им и понимать, что они за люди.

Предположение, которое здесь делает Одзу, всегда повергает в шок западных зрителей: человек определяется тем, где он находится; окружение формирует характер или вынуждает принимать решения, которые в совокупности становятся его характером. Более важное предположение, однако, заключается в том, что, если нам не показать пространство вокруг персонажа, мы не сможем его понять. Поэтому Одзу заботится о том, чтобы представить нам окружение персонажа, а когда мы попадаем внутрь, следит, чтобы мы не заблудились.

Есть несколько очень наглядных примеров, как Одзу об этом заботился. Поездка на поезде в «Поздней весне», поездка по Токио на такси во «Вкусе простой пищи», сцена поездки на пригородном поезде в «Ранней весне», экскурсия на автобусе в «Токийской повести» — их следует воспринимать буквально; то есть мы узнаем места, которые проезжают действующие лица, сцены сняты в хронологической последовательности. Эпизод пикника в «Ранней весне» начинается на пляже Сенан, где на заднем плане виден остров Эносима. Потом отдыхающие идут по пляжу, и на их пути встречаются причудливые скалы, но это не какие-то широко известные достопримечательности, их узнает лишь человек, которому знаком этот участок побережья, причем каждая скала возникает именно там, где ей и положено быть в соответствии с перемещением персонажей по берегу. Поездка на поезде в «Поздней весне» производит еще большее впечатление. Поезд проезжает Кита-Камакуру, Офуну, Тоцуку, Йокогаму и приходит в Токио. Сцена строится следующим образом:

Станция Кита-Камакура, пассажиры ждут.

Поезд отъезжает, входит в туннель.

В поезде, поезд выезжает из туннеля.

В поезде, отец и дочь стоят.

Вид из окна поезда, просторы между Кита-Камакурой и Офуной.

Дочь стоит.

Отец сидя предлагает дочери сесть на его место.

Она с улыбкой отказывается.

Поезд подъезжает к Офуне.

В поезде, вид на статую Офуна Каннон, мимо которой проезжает поезд.

Отец и дочь сидят и читают.

Она смотрит в окно на пригород Тоцуки.

Несколько сцен, во время которых они разговаривают.

В поезде, позади остается станция Тоцука.

Поезд, проезжает по пригороду Йокогама—Ходогая.

Йокогама, поезд скрывается из вида.

Здание Хаттори на Гиндзе в Токио, звучавшая в поезде музыка замирает вместе с этим статичным планом.

Такая съемка поездки в хронологической последовательности может показаться простой, но это не так. Действия и диалог должны быть синхронизированы с будто бы проносящимися мимо видами, и отдельные этапы должны быть показаны. Представлять их нужно последовательно, чтобы создать впечатление путешествия. Длительность поездки может быть сокращена (на самом деле поездка из Кита-Камакуры в Токио занимает час, причем полчаса поезд идет из Йокогама в Токио, чего в этом трехминутном эпизоде не показано), но основные моменты должны быть отражены. Большинство режиссеров не придают особого значения подобным последовательным съемкам. Они снимают разные сцены в разных местах и в разное время, а потом на этапе монтажа выстраивают нечто осмысленное. То, что в итоге обычно ничего не получается, хорошо известно. Все мы видели примеры нелепых путешествий, совершаемых, соответственно, нелепыми персонажами. Когда пример подобной последовательной съемки встречается в западном кино, как, например, знаменитая прогулка по торговой части Манхэттена во «Французском связном», повсеместно раздаются заслуженные аплодисменты. В случае Одзу можно не сомневаться, что делается это из редкого почтения к визуальной достоверности. Его мотивы очевидны. Если мы поверим его фильму, то поверим в нем всему; если мы поверим в реалистичность его персонажей, то они должны жить в правдоподобном окружении.

Есть, однако, и дополнительные причины, объясняющие наличие установочных планов и сцен в фильмах Одзу. Между эпизодами они выполняют функцию связки, о чем мы поговорим позже; будучи же частью эпизода или самостоятельным эпизодом, они часто несут двойную нагрузку — перемещения нас из одного места в другое и комментария к фильму.

Пролог «Ранней весны» состоит из пятидесяти с лишним планов (см. с. 89—94). Первый, как уже говорилось, показывает район, в котором находится дом главного героя, мы входим в дом и наблюдаем, как просыпаются он и его жена. Когда же он наконец выбирается из постели и подходит к окну, мы видим то же, что и он, — дорогу к станции. Следует череда планов, показывающих служащих, направляющихся в город. Нам показывают, как они — и вместе с ними теперь и главный герой — ждут пригородный поезд, и далее мы следуем за ними на токийский вокзал. Заканчивается эпизод видом с птичьего полета на станционную площадь.

Оказывается, что это вид из окна офиса главного героя; он сидит за столом и разговаривает с коллегой. Эпизод завершается планом часов; времени чуть больше девяти, пора приступить к работе.

Это единое, непрерывное путешествие переносит нас с одного полюса жизни персонажа (дом) на другой (работа), и происходит это продуманно и логично. С того момента, как он проснулся в семь, прошло около двух часов, одновременно нам показали, чем заполнены его дни, дав понять, что вот так он и живет. Более того — и это не менее важно, — Одзу показал нам, что так живут все «белые воротнички». Мы видели их — сотни людей — на пути на работу. Мы стали свидетелями лишь одного утра из тысяч, составляющих их жизнь, но в каком-то смысле мы видели их все. Показав нам так лаконично и отстраненно один-единственный двух-часовой фрагмент дня, когда не происходит ничего ни драматического, ни необычного, Одзу в самом начале фильма с успехом заявил одну из своих главных тем — скука и бессмысленность такой жизни.

Финал «Токийской повести» снят столь же впечатляюще, но более тонко (см. с. 84—88). Здесь Одзу сталкивается с другой проблемой. Повествование следует завершить, но в то же время нужно создать ощущение того, что в жизни подобные вещи происходят часто, что они естественны, стандартны, обыденны. Оставшись один после смерти жены, дед говорит невестке, что она должна забыть его сына, своего покойного мужа, и снова выйти замуж. Она плачет. Одзу делает переход к школе, где слышно пение детей. После установочного плана пустого коридора мы видим, как младшая дочь дает урок. Она выглядывает в окно, и мы видим то же, что она: от Ономити, где они живут, отъезжает поезд. В следующем кадре мы видим не интерьер поезда, но отца в одиночестве. В следующий миг мы видим удаляющийся поезд. Только после этого нам показывают невестку, которая сидит в поезде и смотрит прямо перед собой. Затем следует сцена в порту в Ономити, очень напоминающая ту, которой открывался фильм.

Последовательность планов и их относительная продолжительность говорят о большем, чем нам поведали сами события. Если бы Одзу просто запечатлел события, последовательность была бы иной: мы бы увидели, как младшая дочь смотрит в окно, потом поезд, потом невестку в поезде, потом снова дочь и т.д. Одзу включил в эту последовательность планы отца и порта. Здесь четыре, а не две «темы», и вокруг них и строится весь эпизод. Только после панорамы порта мы возвращаемся к дочери у окна; потом мы видим отца и соседку, за чем следуют три плана отца в одиночестве, причем последний снят с большего расстояния, чем два других; потом еще два плана порта — второй опять с большего расстояния и очень напоминает тот, которым открывался фильм. Другими словами, нам предлагается лишь два кадра дочери у окна и один (долгий) невестки в поезде, но это, очевидно, и есть история, вот здесь-то и должна быть

заключена драма. В два раза больше планов потребовалось, чтобы проиллюстрировать недраматическое, т.е. отца, сидящего в одиночестве, как он и будет теперь сидеть до самой смерти, и порта Ономити, с которым неразрывно связана жизнь отца и который при этом не сыграл никакой роли в фильме. Если бы этот фильм делал другой режиссер, он вполне мог бы ограничиться планом сидящего в одиночестве мужчины, но, думаю, никто, кроме Одзу, не отказался бы найти утешение в заключительном плане невестки, уезжающей в более счастливое будущее. Его мотивы очевидны. Одзу не только не верит в такое утешение или в более счастливое будущее, он и не хочет дискредитировать свою тему, изложение которой логически подводит нас к этому, так сказать, последнему уцелевшему члену семьи.

Завершив драму (невестка) еще до того, как закончится фильм, вернувшись к отцу, показав нам уже знакомые кадры порта, которые вновь возникают подобно завершающим аккордам в финальной коде, отсылая нас к более широкому контексту города, моря, гор, он дает понять, что то, чему мы стали свидетелями, происходит каждый день, что это обычное явление, что такое случалось прежде и случится еще много раз в будущем, что так устроен мир. Распад семьи, непостоянство этого мира, разочарования, которыми полна жизнь, — вот тема «Токийской повести», и именно это Одзу проиллюстрировал в заключительных кадрах.

«Пустые», или недраматические, кадры у Одзу, которые, как мы видели, используются в качестве вступления, заключения, установочных или комментирующих кадров, выполняют и несколько других функций. Пожалуй, наиболее часто такие кадры используются в качестве связок. Перемещение из одного места в другое в фильмах Одзу всегда прямолинейно и экономично, но не однообразно. Подобно тому, как в начале место действия обрисовывается последовательностью трех статичных «пустых» сцен, точно так же изменение места действия обычно обозначается двумя планами. В первом нам показывают вид снаружи того места, где мы только что находились, во втором — вид снаружи того места, куда мы теперь переносимся. В фильмах Одзу такое множество этих связующих пар, что их перечень потребовал бы очень много места и мало что добавил бы к тому, что читатель и сам с легкостью заметит, посмотрев практически любой фильм Одзу.

Эти парные сцены — не единственный метод, используемый режиссером для перехода. В начале карьеры он несколько раз применял скачок во времени. В картине «Жена этой ночи» мы наблюдаем, как в сцене на заре, длящейся всего три-четыре секунды, ночь уступает место дню и свет заливает все вокруг, включая окно. В «Единственном сыне» он использует аналогичный эффект в тех же целях — рассвет; в «Соблазне» нам показывают пятисекундный закат: висящая на стене отцовская одежда погружается в темноту. Иногда он использовал для перехода предме-

ты. В картине «Жена этой ночи» мы видим, как полицейский начальник тербит перчатки у себя за спиной — крупный план; те же перчатки на крупном плане брошены на стол в штабе. В том же фильме мы переходим к крупному плану, чтобы увидеть, как герой завязывает шнурки, потом переходим к крупному плану туфель взволнованной жены в кровати. Одзу «отказался» от этого стандартного монтажа, составлявшего часть кинематографического словаря каждого режиссера 1920—1930-х годов. Он сохранил его логику, но вместо субъективности режиссера или зрителя (крупный план) использовал субъективность персонажа — то, что он делал, или то, чем был.

Очень прямолинейный вариант подобного перехода есть в «Ранней весне». Жена главного героя поспорил с мужем и пораньше ушла из дома. Она идет по улице, проходит мимо дома одного из его друзей. Друг, который красит собачью конуру во дворе, поднимает глаза и здоровается с ней. Он заходит в дом, откуда выглядывает его жена, заметившая, что мимо прошла соседка. Далее мы остаемся с этой новой парой и больше не следуем за рассерженной женой. Этот простой традиционный прием аккуратно перенес нас из одной сцены в другую. Чаще такой эффект достигается простой монтажной склейкой. В «Сестрах Мунэката» нам сообщают, что отец умирает от рака; услышав об этом, дочь склоняет голову. Дома внешне здоровый отец разговаривает с младшей сестрой. С помощью ассоциации мы естественно и быстро перенеслись из одной сцены в другую. В фильме «Доброе утро!» малыши говорят о естественной способности пукать. Один из них говорит, что его отец замечательный, настоящий эксперт. Далее мы видим отца, который сидит на стуле и читает газету, через некоторое время он, не обманув ожиданий, пукает. В начале «Вкуса сайры» есть сцена на стадионе; мы переносимся в ресторан на Гиндзе, где ту же игру смотрят по телевизору. В «Ранней весне» семья находится в театре Кабуки, мы видим, что им нравится представление; переход к комнате в доме друга, где две девушки слушают ту же пьесу по радио.

Поскольку мы испытываем лишь то, что испытывают персонажи, такой переход представляется и естественным, и логичным, чего не скажешь о случайным образом выбранных объектах (пара ног). Часто для перехода используется не только то, что персонажи видят, но и то, что они слышат. В «Токийских сумерках» брат и сестра находятся в магазине угрей, когда раздается бой часов; переход к часам на железнодорожном вокзале, месте действия новой сцены, которые показывают, что сейчас всего час. Нередко лишь время занимает пустой остаток сцены и таким образом готовит нас к переходу. В фильме «Что забыла дама?» мы ждем, пока часы пробьют три, прежде чем перейти к следующей сцене. В «Ранней весне» Норико вышла из дома подруги, но мы задерживаемся, чтобы

посмотреть и послушать, как большие дедушкины часы пробьют 3:45 — довольно продолжительный фрагмент в стиле Биг-Бена. В «Сестрах Мунзката» мы пять секунд смотрим на мигающую вывеску кафетерия «Бар “Акация”» (она вспыхивает на секунду, мы же успеваем увидеть, как она трижды загорается и дважды гаснет), и только потом продолжается фильм. В «Ранней весне» семья выходит из комнаты, а мы остаемся и слушаем, как часы пробьют десять. В «Поздней осени» мы задерживаемся на похоронах, чтобы услышать второй удар барабана. Такие переходы можно назвать неопределенными переходами. Мы не знаем, что последует дальше, но знаем, что что-то будет, и соответственно готовимся к этому. Подобные сцены, конечно же, не редкость в работах многих других режиссеров. В качестве переходов они особенно хорошо подходят для нужд Одзу, ибо не направляют наше внимание на что-либо, а просто привлекают его.

Другая функция неопределенного перехода, как и многих пустых сцен в фильмах Одзу, логична потому, что требуется некоторое время, чтобы начать действия, которые персонажи будут совершать в следующей сцене. Хотя длительность любого из этих пустых завершающих кадров никогда не соответствует тому времени, которое в действительности потребовалось бы персонажам, чтобы переместиться из одного места в другое, вынужденного ожидания оказывается достаточно. Мы готовы к чему-то новому даже после нескольких секунд пустого экрана.

Этим можно объяснить никак иначе не объяснимые сцены в фильмах Одзу. Наиболее известны, пожалуй, кадры, возникающие во время поездки на велосипедах по пляжу Сенан в «Поздней весне», в которых нет ничего, за исключением большой вывески безалкогольных напитков. Норико и молодой человек разговаривают; мы переходим к длинному плану вывески безалкогольных напитков, а потом видим, как они катят свои велосипеды по пляжу. Одзу нужно было время, чтобы они успели перейти с автострады на пляж, и он нашел его, показав нам в промежутке большую вывеску. Конечно же, такой прием нередко встречается в работах других режиссеров, но там к нему часто прибегают из-за того, что в результате какой-то погрешности возникло несоответствие, но, к счастью, оказались «свободные» кадры, которые можно вставить и таким образом восстановить внешнюю целостность. В фильмах Одзу такие сцены предусматриваются в законченном сценарии. Вывеска необходима, она не случайна, она на самом деле расположена там, где сейчас находятся персонажи. Она тоже часть окружения, она на самом деле существует.

На протяжении всего своего творческого пути Одзу для создания связи неоднократно использовал предметы. Сцена в «Женщине из Токио», в которой брат узнает, что его сестра — проститутка, завершается планом стоящего у него в комнате чайника, далее следует прямой переход к рукомынику в доме терпимости. Вода (которую, возможно, следует вос-

принимать в ее очистительной функции) служит связующим звеном, хотя эффект существенно ослабляется, когда Одзу возвращается назад к брату. В том же фильме возлюбленную зовут к телефону, когда она болтает с сестрой. Оставшись одна, сестра осматривает комнату и видит большие часы, потом нам показывают их крупным планом, а потом следует переход к целой стене часов. Оказывается, разговор по телефону ведется из часового магазина. И снова последовательность раскручивается в обратную сторону, чтобы вернуть нас в комнату. Это ослабляет действенность приема, подчеркивая его явную формализованность, но в данном случае предлог для перехода и так был надуманным. Сразу же чувствуется, что звонок из часового магазина — жалкий предлог для связки с использованием часов. С большим успехом аналогичный переход используется в «Единственном сыне», чтобы перенести нас из дома в школу и обратно. В этом фильме ключевым объектом служит спящий ребенок. Мы видим, как ребенок спит, потом следует длинная сцена в школе, потом снова появляется спящий ребенок. Эффект значительно усиливается, потому что ребенок за весь фильм ни разу не просыпается; он всегда просто спит.

В других случаях тот же прием используется очень деликатно и экономично. В «Братьях и сестрах семьи Тода» есть прекрасная логичная связка, составленная исключительно из предметов. Семья беспокоится о больном отце, они сидят на подушках, составляя нечто вроде группового портрета, а мы слышим тиканье часов. Переход к шляпам, каждая из которых расположилась на подушке *дзубутон* (что свидетельствует об официальном визите нескольких человек), а вместо тиканья часов слышится дробь барабана: отец умер, и это похороны. В «Был отец» трагедия, с которой начинается фильм, описывается пятью планами (четыре великолепно выполненных перехода), которые занимают около десяти секунд экранного времени: мальчики выбегают из гостиницы на берегу озера; бегут по пирсу; роща с надгробьями; опрокинутая лодка; сами похороны. Нам не показывают утонувших детей. Вместо этого мы сначала видим кладбище, а потом лодку, в которой они утонули, а потом, прежде чем мы успели что-либо понять, длинный план похорон, во время которого мы осознаем все, что увидели за эти десять секунд, и переживания наши становятся еще острее благодаря эллиптической, но логичной манере изложения.

Предмет как способ перехода изобретательно используется в «Повести о плавучих водорослях». Мы видели, что молодой человек, сын бродячего актера, ездит на велосипеде. Это транспортное средство становится основным для создания связок на всем протяжении фильма. Первый переход происходит, когда парень встречает девушку, на которой потом, скорее всего, женится. Он разговаривает с ней, сидя на велосипеде; девушка отходит, улыбается; велосипед на подставке в доме; сцена

с парнем и его матерью. Вторая подобная последовательность включает интерьер дома; велосипед на том же месте, где мы его видели в последний раз; девушку и парня (без велосипеда) у железной дороги. Третий раз он возникает, когда парень сбежал с девушкой: велосипед дома, где и прежде, и пустой стол паренька; мать волнуется. Наконец, велосипед появляется в финале фильма: он уже в другой комнате, там темно, это что-то вроде кладовки; новые кадры пустого дома; станция и переход к финальной сцене.

Как многие другие предметы в фильмах Одзу, велосипед служит не только для связки, но выполняет еще несколько функций. В особенности его последнее появление призвано показать, что парень вырос, что на велосипеде никто больше ездить не будет, что взрослые на велосипедах не ездят. Он служит для перехода между экстерьерными и интерьерными сценами, для связи между сценами с пареньком и без него и указывает на его присутствие или отсутствие. Эмоциональный эффект таких связок неоднозначен. Если бы речь шла о фильме другого режиссера, можно было бы подумать, что произойдет что-то, связанное с велосипедом, может быть, на нем порвется цепь и паренек разобьется. Но поскольку это фильм Одзу, мы ничего подобного не ждем. В то же время велосипед приобрел огромное значение, и если он не предвещает неприятности, то что же он тогда означает? Ответа мы не получаем, потому что Одзу никогда бы не задал такого вопроса.

Велосипед в этом фильме, подобно предметам во многих других картинах Одзу, является вместилищем эмоций. Иначе говоря, в дополнение к остальным своим функциям он концентрирует возникающие эмоции. Но чтобы объект мог выполнять такую задачу, режиссер не должен его использовать больше ни в каких целях. Иначе он не сможет вмещать эмоции, он будет их выплескивать. Эти эмоции, конечно же, не принадлежат ни Одзу, ни его персонажам, это эмоции, возникшие у самого зрителя.

Поэтому в таких кадрах отсутствуют как люди, так и какая-либо явная цель, и поэтому они сами по себе неоднозначны. Хотя подобные кадры встречаются и на Западе, а на Востоке вообще составляют часть словаря традиционного искусства, Одзу использует их как что-то особенное и личное¹. Пустые сцены образуют некий зазор не только потому, что намеренно создают паузу, «разрыв, где отсутствует фрагмент», а потому, что все это совершается в контексте, в данном случае в контексте фильма, который предполагает, что все фрагменты закончены, все сцены заполнены. Пустые сцены, таким образом, рождают серьезный эстетический парадокс. «Пустой лист бумаги воспринимается только как бумага и остается бумагой... лишь после заполнения листа бумаги он станет пустым», — отмечал Уилл Петерсон². Если заполнить уголок листа, как делали художники эпохи ранней династии Сун, пустая часть

тоже заполнится — заполнится пространством, которое комментирует уголок, придает ему плоть, создает контекст. Аналогично в формальном искусстве японской аранжировки цветов не только сами веточки, но и пространство между ними считается частью завершенной композиции. Такова концепция му: пустота и тишина — тоже часть произведения, позитивный компонент. Тишина придает смысл предшествующему диалогу; пустота придает смысл предшествующему действию.

Однако этот смысл должен привнести сам зритель. В изобразительном искусстве его выбор ограничен, но в темпоральном искусстве, каковым является кино, широта выбора ограничивается лишь тем, насколько глубоко способен проникнуть в суть зритель. В искусстве, контекстом которого является визуальное восприятие, он должен продолжать воспринимать; хотя перед ним пустота, он должен сделать выбор в пользу просмотра пустой сцены. Получается эффект статического равновесия, «stasis», в буквальном смысле «неподвижного стояния», в котором двигаться должен он сам.

Именно в этом смысле натюрморты Одзу и прочие пустые сцены становятся вместилищами для наших эмоций. Образ вазы в темной комнате, к которому Одзу возвращается в финале «Поздней весны», служит не только для того, чтобы осуществить переход от спокойной Сэцуко Харе к Сэцуко Харе на грани слез, но и для того, чтобы вместить и до некоторой степени вызвать наши собственные эмоции. Сочувствие здесь вовсе не основное. Без сомнения, мы проецируем наше собственное сознание на другого человека, но это, пожалуй, вторичный эффект. Смысл этого переживания в том, что в этих сценах, лишенных всего, кроме му, мы вдруг понимаем, о чем фильм, т.е. мы внезапно замечаем жизнь. Причина в том, что такие сцены появляются, когда хотя бы одна важная модель в фильме уже прояснилась. В «Поздней весне» дочь увидела, что с ней произойдет: она оставит отца, выйдет замуж. Она осознает это именно в тот момент, когда и она, и мы увидели вазу. Сама по себе ваза ничего не значит, но ее присутствие — тоже пространство, и в него стекаются наши чувства. Кадр с вазой длится долго, секунд десять, и он «способен вместить глубокие противоречивые чувства и превратить их в выражение чего-то унифицированного, постоянного трансцендентного»³. Она способна выполнить свою задачу именно потому, что пуста, и потому, что возникает в тот момент (модель опознана, потому что закончена), когда нашим собственным эмоциям, так тщательно сдерживаемым Одзу на протяжении фильма, наконец дали возможность прорваться. Поток эмоций, который человек испытывает в конце таких фильмов, как «Поздняя весна», «Токийская повесть», «Вкус сайры» и др., нельзя объяснить исключительно сочувствием к персонажу, за которым мы наблюдаем. Выстраивая свои работы столь непрямой линией, Одзу добился того, что мы ощущаем что-то еще помимо того, что видим и чувствуем; что мы осознаем универсальность всех эмо-

ций; короче, что мы ощущаем фактуру самой жизни и понимаем, что мы сами — часть этого универсального материала. Таким образом, сочувствие уступает место признательности, а восприятие — самовыражению.

Одзу, наверно, не стал бы возражать против вышеизложенных соображений, но наверняка подверг бы сомнению необходимость закреплять все это на бумаге. Для него, как для всех хороших режиссеров, восприятие фильма имело наибольшее значение. Сам он никогда не говорил о *му* или *моно-но аварэ*, хотя знал, что они означают, и я сомневаюсь, что он когда-либо стал бы всерьез их обсуждать. Остается вопрос (конечно же, не очень важный), *знал* ли Одзу, что делает. Один из возможных ответов будет таким: психология, вобравшая в себя понятие *му*, сходна с психологией человека, создавшего «Позднюю весну» (точно так же, как ментальность, породившая Кабуки, напоминает ту, что стоит за фильмами с боями на мечах, что дает возможность неискушенным критикам рассуждать о влиянии театра Кабуки на японское кино, хотя на самом деле такового не существует). Вопрос становится более интересным, когда мы приступаем к рассмотрению того, как Одзу создавал свои фильмы и в особенности как выстраивал сцены. Иногда «пустые» кадены прописаны в окончательном сценарии (см. на с. 102—104 дневниковые записи о «Вкусе сайры»), но чаще всего законченный фильм отличается и от ранних набросков, и от печатного сценария (см. на с. 80—83 о «Токийской повести»).

Казалось, Одзу «знал», когда всевозможные пустые сцены и планы предметов дадут наибольший эффект, когда они смогут наилучшим образом передать эмоции, которые режиссер одновременно и описывал, и вызывал. К примеру, в оригинальном сценарии «Поздней весны» нет долгого крупного плана вазы. Он был добавлен позднее. Нужная продолжительность и местоположение, хотя и не были результатами импровизаций — в фильмах Одзу их не бывает, — стали понятны лишь в ходе работы над фильмом. Можно сказать, что Одзу «почувствовал» нужную длительность и расположение этого и других подобных кадров. Его методы монтажа, конечно же, во многом основывались на его «ощущениях». Хамамура сообщает, что Одзу никогда не смотрел на мувиолу, определяя длительность сцены. «Скорее уж он бросал рассеянный взгляд на потолок». Потом он говорил, какой длины должна быть сцена, и Хамамура сравнивал данные Одзу с теми, что были указаны в режиссерском сценарии. В большинстве случаев они примерно совпадали, но иногда сильно отличались. «Он это делал так часто и с таким наслаждением, что, думаю, именно этот аспект монтажа он больше всего любил»⁴.

У Одзу было специфическое, свойственное только ему восприятие необходимой продолжительности сцены. Хамамура вспоминает, как режиссер смотрел «Ровно в полдень». Во время сцены, где крупные планы актеров чередуются с крупными планами часов, Одзу вдруг поинтере-

вался, сколько длится эта сцена. Хамамура ответил, что примерно шесть футов (часы отсчитали примерно четыре секунды), Одзу кивнул, сказав, что ему очень нравится такой эффект и что он воспользуется им в следующий раз. Ему понравилось не содержание сцены, а ее длительность.

Принимая решение о длительности сцены, Одзу опирался на несколько выработанных им стандартных правил. Три вводные или установочные сцены обычно имели сходную длительность, от шести до восьми секунд. Сходные сцены, выполнявшие роль разделителя между частями сценария, были чуть короче. Всевозможные натюрморты, сцены-знаки, как, например, вывески, фонари, детали окружения (критик Кэйноскэ Тамбу назвал их «планами занавеса», потому что, по его мнению, Одзу использовал их так же, как театральный режиссер использует театральный занавес)⁵, различались по длительности в зависимости от выполняемой функции. Обычный план Гиндзы с кофейней и вывесками баров может длиться всего четыре секунды; в «Поздней весне» ваза, когда она впервые появляется, занимает экран на протяжении десяти секунд.

Еще одно правило, помогавшее Одзу при монтаже, — это длительность сцены разговора. В большинстве фильмов в таких случаях монтажный переход совершается сразу после произнесения реплики: одна реплика, один план. Одзу, однако, не обрывал такие сцены и после наступления тишины, давая возможность камере поработать, когда разговор замирает. В таком фильме, как «Единственный сын», разговор акцентируется периодами тишины длительностью до двух секунд после каждой реплики. Это создает ощущение важности, весомости практически любого разговора, будто над каждым ответом размышляют, подчеркивает серьезность, даже иногда мрачность атмосферы фильма. Обычно же, и уж конечно, в большинстве поздних фильмов Одзу оставлял лишь секунду или полсекунды между репликой и завершением плана. Хамамура видит причину такого изменения в приходе телевидения, где одно вечно наезжает на другое. Он говорил, что, по мнению Одзу, телевидение научило людей больше воспринимать и думать быстрее и поэтому уже не нужно было давать зрителю целых две секунды на обдумывание каждой реплики. В результате получается разговор в нормальном темпе с совсем небольшой задержкой после каждой реплики. Это тот темп, который вписывается в облик законченного фильма Одзу, а отчасти и создает его.

Возникающий таким образом темп часто называют «слишком медленным», и не только на торопливом Западе. В 1936 г. Ёситаро Омори, критик в остальном почти забытый, писал о «Единственном сыне»: «Столь медленный темп эквивалентен отсутствию какого-либо темпа вообще»⁶. И тем не менее темп Одзу, непривычно медленный для фильма, достаточно часто встречается в музыке или драме. Темп, характерный

для Одзу, считается вершиной достижений в медленных частях у Брукнера, и «пассаж» в духе Одзу находим в последней части «Das Lied von der Erde» у Малера. «Говорят, у Одзу нет темпа, — пишет Сато, — но он есть, только это его собственный темп». Он медленный и равномерный, и в конце концов, говорит Сато, зритель его распознает: темп фильмов Одзу во многом — темп диалогов⁷. Это точное наблюдение — еще одно указание на приоритет диалогов в картинах Одзу. Вероятно, Одзу тоже так считал. Один из редких случаев, когда Одзу на съемочной площадке потерял хладнокровие, произошел, когда был задан бестактный вопрос о продолжительности плана. Хисая Морисигэ, знаменитый комик и прекрасный актер, был приглашен сыграть человека, ищущего подходящую жену в первых кадрах «Конца лета». После нескольких дней съемок, когда они с Одзу вместе выпивали, он принялся в шутку жаловаться на короткие планы в сценах Одзу. «Каждый длится всего по десять-двадцать секунд», — говорил он. Потом он спросил Одзу: «Это не потому ли, что на “Сётику” настолько плохие актеры, что приходится все время прибегать к монтажу? Мы на “Тохо” можем играть по две-три минуты, если нам дать такую возможность»⁸. Это было неудачное высказывание. Одзу встал и вышел, и хотя он вскоре вернулся, уже овладев собой, Морисигэ и по сей день уверен, что Одзу был глубоко обижен. Возможно, Одзу рассердился из-за этих необоснованных обвинений в адрес людей, с которыми работал долгие годы, возможно, у него и так уже хватало забот с новой съемочной группой (из «Тохо»), а возможно, ему уже надоело выслушивать, что у него нет темпа.

При монтаже, как и во всем остальном, используя технические приемы, Одзу преследовал лишь одну цель — раскрытие характера. Поэтому его выжидающая, вслушивающаяся камера фиксирует не всплески эмоций (по крайней мере, чаще всего), но те моменты, те признаки, которые предшествуют таким моментам или следуют за ними, те небольшие жесты, которые помогают воспринимать реалистические переживания. Портреты, которые ему таким образом удается создать, несут почти полную ответственность за эмоциональное богатство мира Одзу.

Для примера можно проанализировать один из них в контексте, обращая внимание на порядок следования планов. Это сцена в театре Но в «Поздней весне». Одзу хотел дать понять, что дочь заметила интерес, который отец проявил к одной из зрительниц, к вдове. Он стремился показать, как дочь убеждается, что отец намерен повторно жениться. Поскольку здесь затронуты некоторые очень деликатные и неуловимые чувства, Одзу избегает диалогов; совершенно закономерно, что он хотел показать, а не заявить. Единственный звук во время всей сцены — исполнение спектакля Но. И тем не менее фабульная составляющая этого



Кадр из фильма «Поздняя весна» (1949)
(Сэцуко Хара, Тисю Рю)

трехминутного эпизода занимает лишь малую долю этих трех минут. В остальное время мы наблюдаем за отцом, за тем, как он наслаждается пьесой Но. Сцена строится следующим образом:

Средний план Сэцуко Хары и Тисю Рю в театре. Они смотрят спектакль театра Но.

Спектакль театра Но.

Общий план зрителей, включая Хару и Рю.

Крупный план довольного лица Рю.

Средний план актеров Но, *ситэ* (главный актер) и т.д.

Средний план *ваки* (второй актер) и хора.

Средний план Хары и Рю.

Спектакль.

Средний план актеров.

Общий план спектакля.

Рю кланяется кому-то.

Хара смотрит, потом кланяется.

Кунико Миякэ кланяется в ответ.

Хара и Рю, она поворачивается взглянуть на отца.

Миякэ смотрит пьесу.

Хара, взгляд опущен.

Средний план. Хара и Рю.

Крупный план. Хара снова смотрит на Рю.

Крупный план. Рю наслаждается пьесой.

Крупный план. Хара грустит.

Крупный план. Миякэ смотрит пьесу.

Крупный план. Хара, еще более грустная.

Общий план зрителей, включая Хару и Рю.

Общий план сцены.

Крупный план. Хара грустит, склонив голову.

Дерево на ветру, музыка Но продолжает звучать.

Чтобы добиться желаемого эффекта, Одзу понадобилось двадцать шесть планов. Ни один миг не пропал даром; каждый план следует за предыдущим, подчиняясь строгой зрительной логике. И до, и после того, как наступает фабульный момент, камера не выпускает из поля зрения отца, чей восторг по поводу постановки (и наш восторг по поводу его восторга) и есть настоящий, эмоциональный смысл сцены. Таким образом, здесь присутствует настораживающий сюжетный момент (опасения дочери) и успокаивающий эмоциональный (наслаждение отца). Один вторит другому, и менее взволнованная дочь заметила бы, что для ее отца спектакль Но значил намного больше, чем женщина в зале. Мы узнаем кое-что и про нее, и про него, нечто такое, что нельзя выразить словами, но нужно увидеть.

В этой сцене можно было бы обойтись пятью планами, по одному на каждого персонажа и один или два для спектакля. Основным содержанием было бы то, что дочь против женитьбы отца. Все было бы показано быстро, и мы бы поспешно перешли к другой сцене. К концу фильма мы бы, наверно, забыли про этот случай или же он остался бы у нас в памяти только как сюжетный ход. Однако в том виде, как он снят, этот эпизод в «Поздней весне» незабываем. Дело в том, что Одзу добавлял план за планом, как художник добавляет мазки, каждый из которых привносит что-то новое в окончательное восприятие. Более того, при монтаже он не противопоставлял планы, а сравнивал их, создавал расширяющуюся структуру, в которой планы усиливают друг друга. Благодаря этому он создал ощущение подлинности, продвинул повествование вперед и отвел достаточно времени, чтобы мы поверили в то, что происходит, и восприняли эмоциональное воздействие события на отца и дочь. И наконец (вероятно, это самое важное), добавив заключительный образ дерева на ветру на фоне музыки Но, он создал редкое сопряжение мира физического и духовного. Именно этот эффект имел в виду режиссер Ясудзо Масумура, когда говорил, что «большинство японских режиссеров — реалисты. Поэтому они всегда преувеличивают. Не таков Одзу... Каждый план сам по себе, может быть, и неинтересен, но их ритм напоминает рябь на воде или волнение, и из их сопряжения рождается настроение»⁹.

В создании такого эпизода наиболее важен момент монтажной склейки. В этой сцене, как и во многих других фильмах Одзу, именно момент, в который обрывается план, и определяет смысл сцены. Здесь, как обычно, Одзу размещает монтажный стык после эмоционального, а не фабульного момента. Подобно тому, как он часто устанавливает камеру, а потом ждет, когда начнется разговор, и использует средний крупный план только тогда, когда персонаж заговаривает (что побудило Сато сделать наблюдение, что камера Одзу никогда не участвует в драме, она ведет себя как зритель в зале — ждет, когда начнется драма)¹⁰, точно так же Одзу редко обрывает план сразу после окончания действия или диалога. Он ждет, чтобы персонажи пришли в спокойное состояние, будь то секунда-другая после реплики, или же вставляет долгие «пустые» сцены, когда персонаж сидит и наблюдает за погодой или вообще ни на что не смотрит.

Хотя Одзу иногда соединяет сцены, делая монтажный стык на движении¹¹, — прием, который японцы называют «американским» и который призван «скрыть» монтажный стык, но на самом деле никогда не скрывает, — гораздо чаще камера не выпускает действующее лицо из поля зрения до тех пор, пока движение не прекратится. Только в очень эмоциональные моменты (плач в «Поздней весне» и «Токийской повести», нетипичный «романтический» поцелуй в «Ранней весне») Одзу делает монтажный переход, не дав действию завершиться. И кажется, что если обыкновенно вежливость заставляет камеру продолжать снимать, то та же вежливость заставляет ее в данном случае остановиться. При монтаже Одзу вновь отказывается эксплуатировать персонажи — как растягивая крайне эмоциональные сцены, так и безжалостно урезая время их экранной жизни в интересах так называемого «компактного» фильма.

Таким образом, нельзя сказать, что в фильмах Одзу нет темпа, он просто едва различим. «Темп» обычно относится к скорости, с которой развивается пассаж, но в фильме концепция темпа осложняется содержанием сцены: темп пустой сцены кажется более медленным, чем темп сцены, заполненной действием, пусть даже по продолжительности они идентичны. Поэтому темп в кино иногда делят на астрономическое время и психологическое время. У Одзу время не астрономическое, хотя многие из его сцен в реальной жизни заняли бы столько же времени, сколько на экране. Разговоры у него, к примеру, состоят из нескольких планов, примерно равных по времени (продолжительность полностью определяется длительностью произносимой реплики), но получается эффект (возможно, из-за «пустого» ожидания до и после диалога) отнюдь не астрономического времени. В соответствии с преследуемой Одзу целью обрисовать персонажи возникает эффект психологического времени. По мере того как герои проживают экранное время, мы проживаем его вместе с ними.

Мы уже рассматривали интерес Одзу к часам и к сценам, в которых ничего не происходит, а нужно просто сидеть и слушать, как бьют часы. Вот оно время, смотрит на нас, но это не просто убегающие секунды. Поскольку мы видим его с точки зрения самих героев, мы можем воспринимать его лишь как *их* настоящее; раз мы верим в них, мы, соответственно, верим и в него. И оно сильно отличается от того времени, которое отсчитывают тикающие у нас на руке часы. Темп фильма Одзу в чем-то сродни обычному тиканью часов. Сцены тикают, как секунды, одна следует за другой в почти неизбежном темпе. Нет стремительного монтажа, хотя встречаются длинные сцены без монтажа. Каковы бы ни были функции темпа, он точно не используется для манипуляции нашими эмоциями.

Если все сцены у Одзу имеют более или менее одинаковую длину, тогда наслаждение темпом должно проистекать из содержания самого плана. Революционный аспект стиля Одзу как раз и состоит в том, что темп у него почти всегда психологический и определяется тем, что происходит в кадре. Аналогия с музыкой, еще одним мистическим темпоральным искусством, может кое-что прояснить. Приведенный ниже шаблон не является неизменным для фильмов Одзу, но встречается достаточно часто, чтобы стать основой для обобщения.

1	Установочный план, в котором часто ничего нет, или установочный план, в котором герои отдыхают, — общий план	Largo
2	Люди, движение, начало действия — часто средний план	Moderato assai
3	Диалог, фабульный момент — крупный план	Allegro
4	После разговора, удаление от фабульного момента — иногда крупные, иногда средние планы	Allegretto
5	Возврат к покою, но уже несколько иному, эмоциональный момент, постепенно возникшая тишина, пустота или и то, и другое	Poco a poco larghetto

Как мы видели, визуальная форма эпизода у Одзу выражается бинарным построением $a-b-a$, так же темпоральная форма его эпизода определяется формулой медленно—быстро—медленно, пусть даже длительность всех сцен примерно одинаковая. Такая схема подчеркивается тем, как Одзу использует звук и музыку.

Все звуки у Одзу, кроме музыки, — естественные, но он предварительно тщательно и очень подробно расписывает фонограмму. Запоминается, как в «Поздней весне» снова и снова звенит колокольчик, когда открывается входная дверь, или где-то на заднем плане пыхтит газовая станция в «Курице на ветру». Именно их реализм мешает нам признать в этих звуках шаблоны. Лишь изредка Одзу использует звук символически.

Неудачный пример есть в «Курице на ветру». Когда муж встречается молодую проститутку в доме, где однажды побывала его жена, дети в школе по соседству («Разве не забавно? В детстве я ходила в эту школу», — говорит девушка) затягивают песню, в которой ощутимо слишком много надежд и невинности. Аналогичный удачный пример — детская песня в конце «Токийской повести», рождающая чувство надежды, на которое оставляет право этот фильм, и одновременно вписывающаяся в контекст преподавания в школе, где работает младшая сестра. Очень удачный пример — тиканье часов в конце «Поздней весны», которое на протяжении последней сцены, в которой отец сидит и чистит фрукты, звучит все громче и громче, в конце концов становится почти угрожающим и в то же время дает понять, что у отца теперь осталось только время.

Как разные места действия провоцируют разные диалоги, так и разные обстоятельства рожают разные звуки. Чаше других встречается звуковой комментарий в виде музыки, доносящейся из другого места. Бесполойные эпизоды, столь различные, как ссора в картине «Доброе утро!» или сцена на смертном одре в «Ранней весне», имеют сходный фон — кто-то недалеко занимается вокалом. Я как-то сказал, что идеальная музыка для Одзу — исполняемый кем-то по соседству Моцарт, и лишь намного позже понял, что такая «типичная» сцена на самом деле существует, она есть в «Поздней осени».

Как и шумовые эффекты, музыка в фильмах Одзу используется заранее предписанным неизменным образом. Качество музыки, конечно же, смущает западного зрителя. Она всегда традиционна, неинтересна, чрезвычайно мила и представляется нам ужасающей комбинацией старомодной салонной музыки и гимнов, исполняемых на фисгармонии. Однако слух японцев она ласкает именно своей прогнозируемостью, успокаивает своей сентиментальностью. К тому же это знакомый жанр: подобные записи легко приобрести, они известны как «домашняя музыка». Этой музыкальной подливкой обильно приправлены «Токийская повесть» и «Сестры Мунэката». Лишь в трех фильмах у Одзу можно встретить другое музыкальное сопровождение: в картине «Доброе утро!» — легкий неоклассицизм, да еще с увертюрой; в «Плавучих водорослях» — приятную создающую нужную атмосферу музыку с участием маримбы, аккордеона и ксилофона; в «Конце лета» — напыщенную музыку, написанную единственным «серьезным» композитором, которого когда-либо приглашал Одзу, — Тосиро Маюдзуми; он же писал музыку для фильма «Доброе утро!». В остальных же случаях сплошная умилительная музыка и плохая оркестровка. Кое-что, однако, можно сказать и в оправдание режиссера: найдется немало зрителей, которым нравятся музыкальные штателки и дедушкины часы (и то, и другое встречается в фильмах Одзу), и именно таковой является или являлась музыка высшего сословия. Можно вспомнить, что именно

такая музыка использовалась для немых фильмов, и если на Одзу оказал влияние Руперт Джулиан, то давайте предположим, что на него оказала влияние и музыка, которой сопровождалась фильмы Джулиана в Японии, как и в Америке. Или же можно говорить об «эффekte отчуждения», когда, к примеру, ирония почти безнадежного финала «Токийской повести» постепенно угасает под саваном бездумного слащавого звука. А можно вспомнить, что Одзу отличался отсутствием музыкального слуха, как большинство японских режиссеров, и, во всяком случае, называл сентиментальный «Traumerei» Шумана любимым музыкальным произведением. Можно подумать обо всем этом, но наиболее правдоподобное объяснение лежит на поверхности.

Одзу обычно давал указание композитору — чаще всего это был Кодзюн Сайто, свой человек на «Сётику», — сделать «как в прошлый раз». Иными словами, Одзу не слишком беспокоился о том, как все это будет звучать, получится что-нибудь или нет. Для Одзу музыка была лишь очередным блоком в модульной конструкции фильма. И ее использование остается неизменным. Есть музыка начальных титров, всегда звучащая одинаково, точно так же, как и неизменным остается для них фон в виде мешковины; она замирает после первой сцены и сменяется естественными звуками. Когда же фильм начался, музыка используется только для соединения сцен между собой. Подходило почти все, что угодно: в «Единственном сыне» используется «Old Black Joe»¹². В конце фильма на финальных титрах музыка (обычно те же темы, что вначале) постепенно звучит все громче и достигает кульминации на титре «Конец».

Таким образом, все аспекты фильма Одзу — диалоги, сцена, эпизод, звук — строились по схеме; это были модульные блоки. Каждый несет свой смысл, но общее у них — двоичная модель а—b—а, предполагающая возврат к исходной точке. Как мы видели, это руководящий принцип при построении не только эпизодов, но и фильма в целом. Материал, каким бы он ни был, втискивается в рамки этой модели, благодаря ей все фильмы Одзу до некоторой степени похожи друг на друга, по крайней мере по замыслу.

Одна из причин, почему Одзу удается успешно накладывать такую схему на любой материал и при этом не фальшивить, заключается в том, что схема эпизодов — это не схема истории, как мы видели в последнем эпизоде «Токийской повести» или в сцене с театром Но в «Поздней весне». Бóльшее значение у Одзу имеет неизменная структура фильма в целом, а не как в большинстве фильмов — история или сюжет. Одзу не интересуют объяснения, прошлое, все то, что происходило прежде, — все это равносильно объяснениям или извинениям. Его интересует «сейчас», настоящий момент, вот этот самый миг и соответствующая ему реальность¹³. Этот кажущийся парадокс — жесткая структурированная

система, допускающая реальность, включая настоящий момент, — и есть тот самый парадокс, который лежит в основе всего искусства, которое мы называем формальным или классическим. Конечно же, свежесть византийских мозаичных портретов отчасти является следствием жесткости и одинаковости шаблона; конечно же, радость от слушания фуг Баха вызвана неколебимыми правилами написания фуги, точно так же, как часть магического реализма интерьеров Вермеера покоится на строгой геометрической композиции. А может быть, лучше сказать, что вся эта жизнь и радость и узнаваемый реализм проистекают от преодоления разнообразных правил и схем. Возможно, ограничение и создает простор; может быть, «меньше» всегда значит «больше».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фильм завершен. Мы проследили весь путь его создания от концепции и написания сценария до съемок и монтажа. Таким образом, мы проделали тот путь, который сам Одзу проходил десятки раз. И все же мы еще далеки от того, чтобы увидеть завершенный фильм. Большинство из имеющихся фактов и источников, равно как и мои собственные построения и предположения, представленные здесь, — лишь скромный безжизненный набор данных в сравнении с впечатлением от фильма Одзу. Это вечная проблема книг о кино. Автор разбирает по кирпичикам то, что режиссер так тщательно собирал, обнажает структуру, которую тот стремился скрыть. Эффект от фильма, о котором в первую очередь заботился его создатель, ускользает от нас; впечатление от фильма невозможно воспроизвести, можно только препарировать. Несколько аспектов впечатления от просмотра фильма уже обсуждались в этой книге, остается еще один важный вопрос.

Мы видели, из сколь скудного материала создается фильм Одзу, как мало в нем составных частей, как часто используются идентичные средства, как многочисленны повторы. В конструкции его фильмов мы наблюдали единство места и времени, редко встречающееся в современном кино. В этом однообразии чувствуется некий ритуал. Различных сюжетов немного, все они более или менее сходны. Изменений почти не было за почти три десятилетия работы.

Мало того, что методы построения фильма у Одзу слабо изменяются от одной ленты к другой, все они элементарны, все они почерпнуты из того что сейчас считается примитивным этапом в истории кино¹. Хотя законченный фильм оказывается сложным, изящным, даже утонченным, для искусства Одзу большое значение имеет то, что все используемые эффекты зиждутся на этой элементарной базе. Особого рода эмоциональное переживание, коим является фильм Одзу, во многом, а возможно, и во всем, обусловлено обыденностью материала и предельной простотой методов.

У японцев есть для таких работ особая эстетическая категория, а именно *ваби*. На практике она означает, что чем более будничной, даже бедной будет оболочка, тем сильнее (должным образом представленный) эффект. Обычное, грубое, обыденное — вот лучшая среда для проявления эстетического духа. Следует, как написано в одном старинном руководстве по аранжировке цветов, поместить «хризантему в глиняный кувшин,

чистейшую белую лилию — в деревенскую бутылку для саке, разрешить одному-единственному цветку сливы плавать в рисовой миске»². О том, что мы потом почувствуем, сказано в стихотворении из дневника 1495 г. «Хэкидзан Нитироку»:

Я сломал ветку сливы и положил ее в глиняную вазу;
Хотя цветки еще не распустились,
Душа весны витает, невидима.

Из конкретного (молодой побег сливы) возникло общее (весна), а *ваби* как духовный инструмент служит для того, чтобы подсказать мысль о том, что вечное содержится в проходящем. Именно это продемонстрировал Сэнно Рикю, знаменитый эстет и человек, который сформулировал или уточнил понятие *ваби*, когда узнал, что именитые гости собираются прийти посмотреть на его знаменитый сад вьюнков. Он уничтожил свой сад. Разочарованные гости вошли в чайный домик. Там, в *токонома*, в простой, обыкновенной вазе стоял один превосходный вьюнок «утренняя слава». Частное стало общим, меньшее — большим, а посетители получили урок утонченной эстетики.

Фильмы Одзу полны аналогичных подтекстов. Однако, поскольку в них говорится исключительно о людях и поскольку Одзу интересуют только персонажи, эти подтексты не только эстетические, но и духовные. *Ваби* соответствует тем духовным средствам, которые Жак Маритен назвал *toyens temporels pauvres*³: «Чем меньше они обременены материей, чем сильнее обнажены, чем менее заметны, тем они эффективнее. Ведь они в чистом виде средства для достижения достоинства духа»⁴. Обыденный материал и элементарные методы, используемые Одзу, создают мистическое впечатление от его фильмов, и соответственно, природа искусства Одзу близка религиозному искусству.

То, что его фильмы, по сути, религиозны, становится очевидным, если вспомнить словарное значение слова «религиозность». Они говорят о преданности и верности, объектом которых часто является подразумеваемый, хотя и не названный, идеал; они выражают почтение, любовь, благодарность, желание повиноваться или служить; они подразумевают ритуал. А то, что в то же время в них не называется никакое узнаваемое высшее существо, прямо не говорится о служении богу или почитании его, как в некоторых религиях, мешает нам уловить их природу и осознать собственный религиозный импульс, который внезапно возникает у нас, когда мы смотрим финал «Поздней весны» или «Токийской повести».

С религиозным искусством фильмы Одзу роднит склонность к элементарной или примитивной технике: «двумерность, фронтальность, абстрактность, архетипические действующие лица»⁵. Общим является

и предположение, что в обыденном, повседневном, обычном — и только в них — можно выразить трансцендентальное. Потому что, как мы видели, сочетание обыденного (обыкновенная глиняная ваза) и живого, трепетного, мимолетного (ветка сливы) создает ощущение трансцендентности. Точно так же примитивное религиозное искусство, например византийское, помещает живого человека, воспринимаемого как святого, в окружение жреческих и бытовых рисунков. И точно так же, как мы видели, неизменная и «повседневная» геометрия сцен Одзу вмещает в себя ощущение реальности и подлинности действующих лиц и контрастирует с ним.

Одзу не рассматривал свои фильмы в таком аспекте. Для него исходные данные его картин были столь обыденными, что, однажды приняв решение, он больше не обдумывал и не ставил под вопрос результат. Об этом говорит его удивление от того, что кому-то пришло в голову задавать вопросы про его материал и методы работы⁶, о том же свидетельствует его безразличие, даже забывчивость, в отношении множества сходных моментов в его фильмах. Не будучи ни в малейшей степени доктринером, он рано нашел способ показывать то, что хотел, и не видел причин что-либо менять.

«Я не думаю, что у фильма есть грамматика, — написал он однажды. — Думаю, у фильма возможна только одна-единственная форма. Если получился хороший фильм, значит, он создал собственную грамматику»⁷. Он, конечно, имел в виду режиссеров с очень разными словарями и говорил, что нет такой вещи, как одна единая кинограмматика (что-то вроде кинематографического *style galante*), на которую все могли бы опираться. В более узком смысле он, возможно, говорил о собственных картинах, у которых в целом *одна* форма. Он, разумеется, подразумевал, что фильм, рождающий собственную грамматику, — это хороший фильм. Об этом свидетельствует, в частности, то, что в его фильмах именно данность (т.е. грамматика) порождает живое, человеческое, неизменное. Если его композиционная геометрия — это данность, то его интересовала в ней природа человека, которого она окружала и до некоторой степени порождала. Именно такими средствами раскрывалось и постигалось духовное содержание. Если диалог, к примеру, идет просто так, ни о чем, тогда мы смотрим, *как* персонаж говорит, *как* реагирует другой. Снова зрительные образы становятся наиболее важными. Нам что-то показывают, и только так и возможно раскрыть душевное состояние человека. Одзу, конечно, не понял бы критических высказываний⁸, отрицавших, что в повседневном может быть какая-то духовность, ведь лишь через обыденное и можно раскрыть духовное.

Одзу рассматривал свои фильмы как продолжение себя. «В принципе, — говорил он, — я следую общим правилам в том, что касается правил поведения в повседневных делах, и нравственным правилам

в серьезных вопросах, но в искусстве я прислушиваюсь только к себе. Поэтому в искусстве я не стану делать ничего, что мне не по душе. Даже если что-то кажется неестественным, но мне это нравится, я это сделаю. Я не горжусь этим и знаю, что это неразумно, и тем не менее это так. В этом основа моей индивидуальности, а для меня это крайне важно»⁹. Так что мы вернулись к тому, с чего начали, к самому Одзу. Вот поэтому заключительная и самая важная часть этой книги посвящена не методам работы Одзу, а самому Одзу, тому, какой он был человек и какой работой занимался.

Человек, который признавал духовные атрибуты, истовый мастеровой, художник, целиком посвятивший себя исчезающему status quo, — для описания такого человека существует особое слово — «традиционалист». Он работает имеющимися и доступными средствами, держась далеко позади авангарда, вооруженного передовыми знаниями и технологиями. В этом смысле Одзу, как утверждают японцы, — самый традиционный из японских режиссеров. В то же время он не полностью укладывается в определение традиционного художника. Как написал архитектор Кэндзо Тангэ: «Традиция сама по себе не является сильной стороной. В ней всегда присутствует декадентская составляющая, обеспечивающая формализацию и повторяемость. Чтобы использовать ее в творческих целях, нужна свежая энергия, которая не приемлет омертвевших форм, а живым не позволяет превращаться в статичные. В каком-то смысле, чтобы традиция жила, она должна постоянно разрушаться. В то же время очевидно, что само по себе разрушение не создает новых культурных форм. Должна существовать некая иная сила, которая бы сдерживала разрушительную энергию и не давала ей превратить все вокруг в хаос. Диалектический синтез традиции и антитрадиции — вот структура истинного творчества»¹⁰.

Одзу и хвалили, и ругали за то, что он традиционалист. Как мы видели, японские зрители воспринимали его как своего представителя, как явного носителя «японского духа», превратили его в своего самого почитаемого режиссера. С другой стороны, как мы видели, его критиковали как реакционера, формалиста, находящегося в плену традиций. Не вызывает сомнений, что Одзу — традиционный художник; единственный вопрос в том, что это за традиционный художник.

Я бы предположил, что предложенное Тангэ определение творческого традиционализма лучше всего подходит для религиозного искусства. Архитектура храмов в Исэ оказала очень сильное влияние на современную архитектуру, включая самого Тангэ. Она традиционна, элементарна, даже примитивна в том смысле, что, к примеру, в наши дни консольных конструкций больше нет нужды в системе балочных опор. В то же время эту архитектурную форму никак нельзя назвать мертвой. Ее цель — вмес-

тить и частично породить дух синто, этой по-прежнему жизнеспособной религии. Современная архитектура, подвергаясь влиянию синтоистской архитектуры, передает — то ли по ассоциации, то ли в силу каких-то более мистических причин — что-то из свойственного ее предшественнице ощущения пространства и духовного благополучия. Именно в этом духовном смысле я считаю Одзу творческим традиционалистом. Составляющие, из которых строятся его фильмы, особенно состояние духовного просветления, равносильное «положительности» персонажей Одзу, сохраняют свою жизнеспособность; цинизм еще не успел разесть веру в достоинство человека; и до определенной степени природа по-прежнему является тем мерилom, по которому следует оценивать человека. А следовательно, элементарная, а в японских глазах старомодная и традиционная, конструкция фильмов Одзу остается живой.

При работе с полностью традиционным материалом и традиционными средствами Одзу хватило энергии и проницательности не дать формальному превратиться в формалистическое, не позволить форме стать пустой, а духу превратиться в одно название. Его метод неизменен. Его антитрадиционализм, используя терминологию Тангэ, заключается в его полностью современном взгляде и необыкновенной честности. Из-за такого сочетания особенностей повторение несет в себе самодостаточную жизненную силу; неподвижность не обязательно означает статичность. Вот почему действующие лица у Одзу могли бы существовать и за пределами фильма. Мы вполне можем представить себе, как они продолжают жить дальше. В общем-то, мы даже не можем помешать себе это представлять. Проведя с ними несколько часов, мы понимаем, что не хотим с ними расставаться. Мы научились их понимать и, соответственно, любить. И это понимание помогло нам узнать больше о самих себе, а значит, и о жизни.

БИОФИЛЬМОГРАФИЯ

Ясудзиро Одзу родился 12 декабря 1903 г. в Токио. В ранние годы жил с родителями в старой части столицы в районе Фукугава, но в 1913 г. его с матерью отправили в Мацудзаку, крупный город неподалеку от Нагойи, родины отца. Причиной было то, что у торговцев из Мацудзаки (отец Одзу торговал удобрениями) по традиции основная контора располагалась в сельской местности, а филиал — в городе. Одзу и два его брата должны были получить образование в деревне, а отец остался жить и работать в далекой столице. В результате с десяти до двадцати лет Одзу рос практически без отца.

Мать, видимо, ощущала, что сыну не хватает отцовской заботы, и пыталась ее компенсировать. Тадао Сато писал: «Ясудзиро воспитывался в доме, где отец появлялся редко, где у матери он всегда мог настоять на своем и был очень избалованным ребенком. Что касается ее, то все сходились во мнении, что не было более любящей и доброй матери. Она так усердно заботилась о сыне, что можно было даже подумать, что она его подавляет. Но он любил мать больше, чем кого бы то ни было, и всю жизнь оставался ее маленьким мальчиком»¹. Кого Нода отмечал, что Одзу, который так и не женился, всегда называл ее «идеальной матерью», и добавлял: «...поскольку Одзу был в некотором смысле человеком очень застенчивым, то в моем присутствии намеренно обращался с ней с резкостью... но на самом деле был очень добр к ней. Когда мы вместе отправлялись на Гиндзу, он почти всегда покупал что-то для нее. Когда я бывал у них дома, она шутила примерно так: "Теперь, когда вы, господин Нода, соизволили зайти и когда жены Ясудзиро, как назло, снова нет дома, прошу вас довольствоваться обществом такой старухи, как я"»².

Многие критики видят в молодых годах жизни Одзу источник некоторых его фильмов. В ранних лентах, таких как «Родиться-то я родился...» и «Каприз», сыновья презирают отца, «но, по мере того как Одзу становился более зрелым художником, он начал идеализировать роль отца, особенно в "Был отец" и позднее в таких картинах, как "Поздняя весна", "Токийская повесть" и др.»³. Указывалось также на то, что экономическое положение в таких фильмах, как «Братья и сестры семьи Тода», «Сестры Мунэката» и «Раннее лето», напоминает ситуацию в семье самого Одзу в период жизни в Мацудзаке, а в таких фильмах, как «Поздняя осень» и опять же «Братья и сестры семьи Тода», Одзу рисовал семейные отношения такими, какими он их помнил. Конечно же, иногда

он использовал сцены из собственной жизни. В «Был отец», к примеру, отец ведет сына в ресторан и угощает рисом, приправленным карри. Кого Нода говорит, что именно так и поступил старый Одзу в один из своих редких приездов в Мацудзаку: повел маленького Ясудзиро в ресторанчик вблизи внутреннего святилища в Исэ⁴.

В детстве Одзу особенно не интересовался учебой. В 1916 г. он поступил в среднюю школу Удзи-Ямада (ныне Исэ), в то время как его старший брат Синъити, очень хороший ученик, посещал более хорошую школу и в конце концов поступил в Высшую коммерческую школу в Кобе, одну из лучших в регионе. Младший брат Ясудзиро Синдзо тоже хорошо учился. Позднее, возможно, сожалея о том, что сам не получил высшего образования, Одзу оплатил учебу Синдзо в колледже. Многочисленные фильмы Одзу о студенческих годах, от «Сновидения молодых» до «На экзамене-то я провалился...» и пролога «Токийского хора», свидетельствуют, что он часто думал об университетской жизни, чего, возможно, не было бы, если бы он в свое время окончил колледж. Получилось, что дальше средней школы его образование не пошло. Он не поступил в престижную Высшую коммерческую школу в Кобе, потому что не дал себе труда сдать вступительный экзамен. Говорят, что позднее он заявил с некоторой гордостью, что в это время сидел в кино и смотрел «Пленника Зенды»⁵.

Одзу рано заинтересовался кино. Кого Нода вспоминает, что «именно перед полуразвалившимся старым театром “Атагодза” в Мацудзаке Одзу сказал: “Если бы не этот театр, я бы, возможно, не стал кинорежиссером...” И он часто говорил мне, что страстно увлекся кино, когда впервые посмотрел здесь историческое представление с участием Мацуноскэ. Еще он часто ходил в “Минодзу”, где смотрел итальянские зрелищные фильмы вроде “Quo vadis” и “Последние дни Помпеи”». А еще, вспоминает Нода, ему нравились фильмы с Лилиан Гиш, Перл Уайт и Уильямом С. Хартом, а позднее работы Рекса Ингрэма и Кинга Видора⁶. Примерно в это же время он начал писать письма местным *бенси* — комментаторам, сопровождавшим в Японии демонстрацию немых фильмов, и они присылали ему программки своих театров. Таким способом ему удалось собрать довольно внушительную коллекцию, и он любил рассматривать любимые экземпляры, запоминая сюжет, авторов и исполнителей. Все чаще и чаще он отправлялся в близлежащие города Цу и Нагою просто посмотреть кино. По крайней мере однажды, когда он заявил матери, что пойдет в горы с друзьями, он на самом деле отправился смотреть кино в Нагою. По возвращении домой он понял, что мать об этом знает. Оказалось, что в горах была гроза, но он вернулся совершенно сухим⁷.

Причина, по которой молодой Одзу пользовался такой свободой, состояла в том, что его лишили права жить в общежитии в 1920 г., когда

ему было 17 лет. Он по-прежнему посещал занятия в школе в Мацудзаке, но должен был жить дома с матерью и ездить на учебу. Предполагалось, что она будет держать его дома и заставлять учиться. Ему даже выдали специальный дневник. Мать должна была отмечать, когда он уходил из дома, а учителя — когда он приходил и уходил из школы. С этой проблемой он справился, подделав печать матери, и ходил куда хочется. Для исключения из общежития нашлось несколько причин. Он был избалованным, неуправляемым мальчиком. Любил проделки и драки. А еще он выпивал — эта привычка у него появилась очень рано и сохранилась на всю жизнь. Известно, что он собирал глянцевые фотографии госпожи Ото-мэ Амацу, примадонны Такарадзука-ревю (Оперного женского коллектива Такарадзука). Хотя в начале учебы он по успеваемости среди учеников класса занимал место в середине списка, вскоре он оказался почти в самом низу. Причиной был ноль по поведению. Хотя можно было ожидать, что учителя станут косо смотреть на различные его развлечения, ноль по поведению просто так не ставили. Истинной причиной этого и последующего исключения, как позднее рассказали Тадао Сато старые друзья Одзу, было письмо, которое Одзу написал одному из младших учеников, письмо столь же неприличное, сколь и сентиментальное.

Такие письма и такие привязанности между мальчиками были обычным делом в образовательной системе, которая так старательно разделяла девочек и мальчиков, и в определенном возрасте такие чувства естественны. Однако новый директор привел школу, где учился Одзу, в состояние полного смятения, заставив в точности, буквально выполнять все ранее игнорировавшиеся инструкции. Когда его письмо перехватили, Одзу был исключен. Он был не одинок, привлекательный юный школьник, очевидно, получил несколько аналогичных посланий от старших учеников⁸.

Объясняя это происшествие, Сато вспоминает, что в те времена была еще сильна традиция существования так называемых мальчиков-пажей (*тиго-сан*), подразумевавшая особые, иногда физические, отношения между старшим и младшим учеником. Но подлинные пружины поступка он видит в романтических идеях Одзу (почерпнутых в основном из романов Дзюньитиро Танидзаки и др., которыми они с друзьями тогда зачитывались) и его крайней застенчивости, которую Одзу прикрывал проделками и бунтарством, но так и не смог никогда полностью преодолеть. Далее Сато говорит о его отношениях с женщинами на более позднем этапе, для которых тоже были характерны застенчивость и сентиментальность. Торадзиро Сайто, друг юности и наставник Одзу, говорил, что, когда они оба работали на «Сётику», тот просил представлять его актрисам, а потом никогда не находил, что сказать, и часто обращал долгожданное свидание в шутку или уходил, бросив пару легкомысленных замечаний. Пару раз он явно завязывал более серьезные отношения с женщинами, но о том, насколько

серьезные, не говорили ни Одзу, ни женщины. Годами ходили слухи про Одзу и гейшу из Симбаси (Одзу очень разозлился на писателя Ринтаро Такэду, когда тот написал рассказ об этом увлечении), и по крайней мере одна актриса, Куниэ Мияко, отказалась от брачного предложения⁹.

Так или иначе, Одзу оставался холостяком. Вероятно, некоторые из женщин, к которым он чувствовал романтическое влечение, рассматривали его лишь как друга, а иногда питали к нему и еще менее теплые чувства. Кэйко Киси говорила Максу Тессье: «Он был для меня настоящим отцом»¹⁰. Как во многих картинах ощущалось, что Одзу недоставало нормального отца и высшего образования, так в фильмах «Печаль красавицы» и «До следующей встречи» и до некоторой степени в «Ранней весне» можно заметить милое сентиментальное чувство, то самое взаимное романтическое влечение, которого Одзу, судя по всему, так никогда и не испытал. По мнению Сато, причиной неудач Одзу на этом пути была исключительно его застенчивость: «Застенчивость означает, что идеал гипертрофирован, а сам человек, его настоящее “я” принижено; иными словами, Одзу был романтиком»¹¹.

Каковы бы ни были причины первой привязанности Одзу, действия нового директора очень обидели его. Намного позже, уже после войны, его бывшие соученики по средней школе пригласили Одзу на встречу, которую собирались организовать. Он был готов прийти, пока не узнал, что там будет один учитель, бывший некогда старшим по спальне и, вероятно, сыгравший определенную роль в случае с *тиго-сан*. Одзу, который редко злился, вышел из себя и сказал, что если тот человек придет, то его, уж конечно, там не будет.

Одзу смирился с исключением и иногда извлекал из этого выгоду. Когда настало время выпускной церемонии, он продемонстрировал, что думает о своих перспективах окончить школу, появившись в новенькой с иголки формы, которую, судя по всему, купил сам, в то время как все его друзья были одеты в форму, в которой ходили уже шесть лет и собирались вскоре выбросить. Когда Одзу с удивлением узнал, что ему все-таки выдадут свидетельство об окончании, он заявил друзьям, что единственной причиной было наличие ученика, который успевал еще хуже, и в школе испугались за репутацию заведения, если провалятся сразу двое.

Одзу надевал свою новую форму на экзамены в несколько университетов, но везде провалился. Никто убедительно не объяснил, почему он так плохо сдал экзамены. Главным образом, наверно, потому, что его не интересовало ничего из японской довоенной университетской программы. Его увлекали современная литература, кино, развлечения, а тогдашние преподаватели относились ко всему этому с неодобрением. К тому же из-за застенчивости он избегал конкуренции, которая является характерной

особенностью японской образовательной системы, а система, основной целью которой была успешная сдача экзамена, скорее всего, просто вызвала у него отвращение. В конце концов он стал помощником учителя, для чего не требовалось университетского диплома. Его отправили учительствовать в маленькую горную деревушку недалеко от Мацудзаки, где он провел целый год.

Неизвестно, как ему жилось в роли помощника учителя в далекой горной деревушке. Известно, однако, что пил он почти безостановочно и что, когда к нему приезжали друзья, он настаивал, чтобы они оставались как можно дольше. Год спустя, когда Одзу исполнилось двадцать, отец вызвал его, братьев и мать обратно в Токио и был вынужден перевести по телеграфу деньги, чтобы расплатиться с долгами за выпивку, которые накопились у Одзу и его друзей.

После почти десяти лет Одзу вернулся в Токио жить с семьей. Вскоре дядя — видимо, чуткий человек, знавший о том, что племянник интересуется кино, — познакомил его с Тэихиро Цуцуми, тогдашним руководителем кинокомпании «Сётику». Некоторое время спустя молодой Одзу начал работать на токийской студии компании в Камате ассистентом оператора. Почему неизвестному выпускнику средней школы из провинции удалось так легко получить сравнительно хорошую должность на одной из крупнейших японских киностудий? Может быть, потому, что в 1923 г. кино считалось не вполне приличным занятием и поэтому там постоянно ощущалась нехватка умных энергичных молодых людей. Отец Одзу сначала наотрез отказался разрешить сыну работать в кино, и лишь многочисленные доводы дяди смогли убедить его изменить свое мнение. Не помешало и то, что Одзу кое-что знал о кино и совсем ничего не знал про кинокамеру. (Одзу был знаком в основном с американскими фильмами: «Я мог вспомнить только три японских фильма, которые когда-то посмотрел, так что беседовавший со мной менеджер был сильно удивлен»¹².) В те времена функция ассистента состояла в перемещении камеры с места на место. Это был чисто физический труд.

Но он имел большое образовательное значение. Среди операторов, с которыми он работал, был Хироси Сакаи. Он вспоминает, что в 1924 г. Одзу был серьезным, физически сильным молодым человеком, который во время летних съемок таскал тяжелую камеру «Verhaueg» на голом плече, будучи одет в одни лишь шорты. Он вспоминает и о том, как Одзу сидел у ног Киёхико Усихары, одного из ведущих режиссеров того времени, и задавал вопросы о режиссуре. Сакаи запомнился один вопрос: «Каково должно быть кино нового поколения?», а вот что ответил Усихара на этот серьезный вопрос, он не запомнил¹³.

Одзу явно сразу вписался в студийную жизнь в Камате. Никаких проявлений школьного бунтарства больше не было, потому что он был

доволен и свободен. Кого Нода, который пришел на «Сётику» через пять месяцев после Одзу, помнит, как Одзу с довольным видом загорал во время обеденного перерыва или играл в салочки с Хироси Симидзу и Хэйноскэ Госё, двумя другими ассистентами, ставшими позднее знаменитыми режиссерами. Одзу и сам часто вспоминал, как славно проводил первые дни на студии в Камате. Он как-то сказал, что был счастлив, потому что был физически вынослив, а чтобы таскать камеру, требовались все его силы. Он также понимал, что в новой компании у него есть возможность двигаться вперед, но, по его воспоминаниям: «...на самом деле мне этого не хотелось. Как ассистент я мог пить сколько угодно и проводить время за разговорами. Как режиссеру мне бы пришлось не спать целыми ночами и трудиться над фильмом. И все же друзья убеждали меня попробовать»¹⁴.

Такая возможность представилась не сразу. Он зарегистрировался как армейский резервист, что было одним из способов избежать призыва, но все равно был призван в конце 1924 г. на годичную добровольную службу. Резервисты проходили подготовку в течение года. Хороший учащийся становился лейтенантом, остальные — капралами. Большую часть года Одзу провел в армейском госпитале, якобы страдая от легкой формы чахотки. Другьям он говорил, что все дело было в том, чтобы совать градусник в теплую воду, когда никто не смотрел, побольше кашлять и казаться грустным¹⁵. Это было очень похоже на Одзу-школьника, но друзья беспокоились о его здоровье. И, как оказалось, зря, потому что в дальнейшей жизни у Одзу никогда не возникало признаков чахотки. Пролетяничав год, он демобилизовался (но не как младший лейтенант) и снова с чувством удовлетворения таскал тяжелую камеру по площадке, будто и не было этих двенадцати месяцев на больничной койке.

Он, возможно, так бы и остался ассистентом оператора, если бы не один случай, о котором так вспоминает Усихара, ныне профессор отделения кино в Японском университете (Nihon University): «Обстановка в то время была очень непринужденной, мы вечно сидели и болтали о кино, в особенности почему-то о теории кино. Все мои знания по этому поводу на тот момент ограничивались тем, что я почерпнул из книги Фредерика Палмера¹⁶, который писал о правильном построении сценария и тому подобных вещах. Одзу всегда возражал против того, что говорил Палмер, а значит, и я. В конце концов я однажды заявил ему, что он занимается не своим делом. Он говорит как режиссер, а не как оператор, и если он себя таковым ощущает, так пусть попробует себя в этом амплуа»¹⁷.

Видимо, для Одзу этот случай оказался решающим. Он подошел к одному из режиссеров студии в Камате и попросил взять его ассистентом, что и произошло в конце 1926 г.

В свете последующей работы Одзу кажется просто удивительным, каких режиссеров он выбирал себе в наставники. Он не попытался стать

ассистентом Усихары или другого прогрессивного режиссера. Вместо этого он остановил свой выбор на Тадамото Окубо, которого сейчас полностью забыли, да и в то время не особенно уважали. Окубо специализировался на той разновидности комедии, которая в Японии называлась *nonsense-tomo* и представляла собой последовательность гэгов, связанных весьма примитивным сюжетом, в ней одна за другой следовали шутки, призванные лишь развлечь зрителя.

Возможно, причиной было то, что в этих фильмах он мог дать волю своей склонности к проказам, которая оставалась столь же сильной в зрелые годы, как и в студенческие дни. Безусловно, он придумал для Окубо немало гэгов. Другой причиной мог быть сам Окубо, человек, имевший довольно интересные представления о себе. По словам Усихары, он называл себя «истинно вульгарным режиссером» и во всеуслышание отказывался иметь какое бы то ни было отношение к искусству. Он предпочитал находить удовольствие в самом неподходящем материале: грязные шутки, шумный фарс и то, что в 1925 г. принято было считать эротикой. Сато сравнивал Одзу тех лет с покойным Юдзо Кавасимой, работавшим на той же студии, который любил называть себя и своих последователей «фривольной группой» и чьи ранние картины не предназначались для восприятия всерьез. Сато считает, что «Одзу тоже явно принадлежал к этой группе. И хотя Одзу обладал очень тонким вкусом, а Кавасима просто не мог удержаться, чтобы не включить в фильм сцену в туалете, между ними есть что-то общее»¹⁸.

Одзу был похож на Окубо, испытывая недоверие к искусству кино в его наиболее претенциозных проявлениях. Во всем, что ему нравилось, — выпивка, бронза, гончарные изделия, литература — он восхищался либо самым низменным, либо самым возвышенным, считая, вероятно, и то и другое свежим и лишенным лицемерия. Верно, что низменное обладает такой сильной связью с реальностью, достичь которой возвышенное может лишь ценой больших усилий. У Одзу тоже встречаются сцены в туалете, многие возникали как раз в тот момент, когда можно было бы ожидать чего-то претенциозного¹⁹.

Но самой важной причиной, почему Одзу выбрал своим наставником Окубо, была, скорее всего, печально известная недисциплинированность последнего. Бывало, что он даже не появлялся в студии, и тогда его ассистенты сами снимали фильм. Окубо, очевидно, был очень великодушен по отношению к своим ассистентам. Если при просмотре сцена вызвала дружный смех, Окубо ставил это в заслугу ассистенту. Если сцена не удавалась, он говорил: «Боюсь, это моя ошибка»²⁰. Кроме того, как скоро узнал Одзу, с Окубо можно было очень продуктивно спорить. Он всегда выслушивал собеседника, и если идея казалась заслуживающей внимания, она принималась. Акира Фусими, который написал несколько

ранних сценариев для Одзу, говорил, что тот ничему не мог бы научиться у Окубо, разве что от противоположного, то есть учась на ошибках более пожилого режиссера. Торадзиро Сайто, который в те годы тоже был близок с Одзу, говорил, что Одзу нравилось работать с Окубо и что они друг другу много помогали. В конечном итоге самое большое влияние, вероятно, оказало стремление Окубо превращать вульгарный материал в развлечение. Одзу же стал из самого обычного материала творить искусство.

В тот период Одзу переехал из дома родителей в другой, который арендовал рядом со студией в Камате вместе с еще четырьмя друзьями. Все они были ассистентами режиссера или операторами — Торадзиро Сайто, Кэйскэ Сасаки, Ёсияки Хамамура, будущий монтажер Одзу, и Хироси Симидзу, ставший одним из лучших режиссеров Японии довоенного периода. Время от времени заглядывал и еще один друг — Микио Нарусэ, впоследствии один из лучших японских режиссеров, с которым Одзу дружил всю жизнь. Почти каждый вечер молодые люди обсуждали кино. Одзу редко высказывался по поводу японских фильмов. Он говорил о Гриффите и недавно вышедшем фильме «Брачный круг»²¹. В их хозяйстве Сайто ведал денежными делами, Одзу занимался уборкой, а Симидзу готовил. Будучи гурманом, Симидзу с презрением относился к стряпне других, и, хотя у него был настолько эксцентрический вкус, что он добавлял сахар в бобовый суп, готовил он достаточно хорошо, так что никто не жаловался²².

Одзу оставался ассистентом режиссера менее года (за это время он написал свой первый сценарий, историческую драму «Репортаж о горе Катикати», который впоследствии переработал Масао Арата, а его хороший друг Кинтаро Иноуэ снял по нему фильм). Он, наверно, оставался бы ассистентом режиссера несколько лет, если бы не произошло еще одно незапланированное событие. Однажды, особенно сильно проголодавшись, Одзу пошел пообедать в студийную столовую. Народу было много, и рис с карри, который он заказал, так и не подали. Вошел Усихара, заказал то же самое, и его тотчас же обслужили. Когда Одзу пожаловался официанту, тот сказал, что режиссер Усихара, а не он. В ответ на что Одзу, который редко терял самообладание, но уж если сердился, то приходил в бешенство, ударил официанта по лицу²³. Вскоре поползли слухи об этом инциденте. Одзу вызвали к Сиро Кидо, который тогда был главой «Сётику». После того как Кидо принял объяснение Одзу, они поговорили о разных вещах, и Кидо спросил Одзу, не хочет ли тот написать сценарий, что свидетельствовало о намерении студии сделать Одзу режиссером. У Одзу был сценарий — «Репортаж о горе Катикати», но Кидо попросил написать еще один. Молодой ассистент режиссера ушел и вернулся с идеей сценария «Меч покаяния», которую заимствовал из американского фильма «Взлом»

Джорджа Фицмориса. Этого фильма он не видел, но прочел о нем в киножурнале. Сценарий был принят. Одзу стал полноправным режиссером²⁴.

Свой путь на студии «Сётику» он начал с самого низа, с отдела исторических фильмов *дзидайгэки*. Отчасти в этом была его собственная вина. Он ведь представил сценарий исторического фильма. С другой стороны, было обычным явлением, что новички начинали с самого низа и постепенно поднимались по карьерной лестнице. Для Одзу это назначение на низшую должность оказалось крайне удачным. Именно там он впервые познакомился с Кого Нодой, хотя им и прежде случалось видеть друг друга на студии, и Нода согласился написать сценарий для его первого фильма.

«Меч покаяния» («Zange no yaiba»). «Сётику»/Камата. Замысел Одзу по мотивам фильма Джорджа Фитцмориса «Взлом» («Kick in»). Сценарий Кого Ноды. Оператор Исаму Аоки. В ролях: Сабуро Адзума, Кунимацу Огава, Эйко Ацуми, Иида Тёко и др. Примерно 70 мин. Выход в прокат 14 октября 1927 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились.

Прежде чем фильм был завершен, капрала Одзу вновь призвали в армию, хотя и ненадолго. «Меч покаяния» завершил Торадзиро Сайто, хотя, по его словам, все уже и так было сделано, оставалось снять лишь пару сцен. Когда Одзу вернулся, он наверстал упущенное время, выпустив пять картин в 1928 г., шесть в 1929 г. и семь в 1930 г.

Это были не исторические фильмы, поскольку соответствующий отдел студии «Сётику» был переведен в Киото, а Одзу убедил компанию оставить его на месте. В результате ему было позволено снимать *гэндайгэки* (фильмы на современные темы), чем он и занимался всю оставшуюся жизнь. «Сётику» согласилась на его просьбу отчасти потому, что в нескольких журналах, среди которых был и «Кинэма дзюмпо», хорошо отзывались о «Мече покаяния». Самому Одзу фильм не понравился. «Мне он был не по душе, мне даже казалось, что это не мой фильм»²⁵. Возможно, причиной было короткое, но мучительное время, проведенное в армии. «В «Трех неделях» Элинор Глинн рассказывает о женщинах и любовных романах, а за свои три недели в армии я не видел ничего, кроме усталости и отчаяния»²⁶.

«Мечты юности» («Wakoudo no Yume»). «Сётику»/Камата. Сценарий Одзу. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Нобуко Вабака, Хисао Ёситани, Дзюнко Мацуи, Такэси Сакамото, Кэндзи Ояма, Тисю Рю и др. Примерно 50 мин. Выход в прокат 29 апреля 1928 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Комедия о жизни студенческого общежития на основе нескольких американских картин.

«Потерянная жена» («Nyobo Funshitsu»). «Сётику»/Камата. Сценарий Момоскэ Ёсиды на основе идеи Ононоскэ Такано. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Аяко Окамура, Такэси Сакамото, Дзюнько Мацуи, Огура Сигэру, Кано Ситиро и др. Примерно 50 мин. Выход в прокат 16 июня 1928 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Легкая комедия о семейной путанице на основе опубликованной в журнале и увенчанной наградами повести. Одзу невысоко оценил исходный материал²⁷, но компания настояла, чтобы он поставил по нему фильм.

«Тыква» («Kabocha»). «Сётику»/Камата. Сценарий Комацу Китамуры по идее Одзу. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Юриэ Хинацу, Такэси Сакамото, Ёко Кодзакура и др. Примерно 60 мин. Выход в прокат 31 августа 1928 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Комедия о молодом человеке и его приключениях с девушками. Одзу считал, что до некоторой степени прочувствовал принципы последовательности, работая над этой картиной²⁸.



Кадр из фильма «Тыква» (1928)

(слева направо: Хинэмару Хонда, Тацуо Сайто, Ёко Кодзакура, Юриэ Хинацу)

«Переселившиеся супруги» («Hikkoshi Fufu»). «Сётику»/Камата. Сценарий Акиры Фусими на основе идеи Иппэя Кикүти. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Ацуси Ватанабэ, Мицүко Ёсикава, Кэндзи Ояма, Томоко Нанива, Итиро Огуси и др. Примерно 60 мин. Выход в прокат 28 сентября 1928 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Комедия о супругах, которым очень не нравится жить в одном и том же доме и которые постоянно переезжают с места на место. Одзу остался доволен своей работой, но монтажом занимались другие, и получившийся фильм его разочаровал²⁹.

Как позднее говорил Одзу, начиная с этого фильма, он стал получать удовольствие от работы режиссера. Он наконец почувствовал, что знает, что делает, а в следующем фильме, добавлял он, уже просматриваются черты его собственного стиля³⁰. Сначала это была некая переработка комедийного стиля Окубо. Одзу уменьшил долю абсурдности, стал меньше полагаться на гэги и постарался, чтобы персонажи были более цельными и реалистичными. Он чуть приблизился к господствовав-

шему на «Сётику» стилю, который теперь назвали бы «домашней драмой». Легкая улыбка, пара слезинок, большое, теплое чувство — вот чего, по справедливому мнению «Сётику», хотел зритель. Вклад Одзу состоял в том, чтобы сделать и улыбку, и слезы естественными, а большое теплое чувство подлинным.

«Прекрасное тело» («Nikutaiibi»). «Сётику»/Камата. Сценарий Одзу и Акиры Фусими. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Тёко Иида, Мицуко Ёсикава и др. Примерно 60 мин. Выход в прокат 1 декабря 1928 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Домашняя комедия о безработном муже, который становится натурщиком для своей жены-художницы. Когда ее картины не получают наград, она становится его натурщицей, и его картины (из-за того что на них изображена обнаженная женщина) везде получают первые премии. Одзу и его компания остались довольны фильмом, а «Кинэма дзюмпо» вновь благосклонно отозвался о картине.



Кадр из фильма «Прекрасное тело» (1928)
(Тацуо Сайто)

«Гора сокровищ» («Takara no yatai»). «Сётику»/Камата. Сценарий Акиры Фусими по идее Одзу. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Токудзи Кобаяси, Аяко Окамура, Тёко Иида, Юриэ Хинацу, Томоко Нанива и др. Примерно 100 мин. Выход в прокат 22 февраля 1929 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Мелодраматическая комедия о ревности, испытываемой юной гейшей и современной девушкой. «Сётику» требовала снять этот фильм как можно скорее. Он был завершен за пять дней.

«Дни молодости» («Wakai hi»). «Сётику»/Камата. Сценарий Одзу и Акиры Фусими. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Итиро Юки, Тацуо Сайто, Дзюнко Мацуи, Синъити Химори и др. Примерно 60 мин. Выход в прокат 13 апреля 1929 г. Сценарий не сохранился. Шестнадцатимиллиметровый черно-белый промежуточный позитив находится на «Сётику». Еще одна комедия из жизни студентов, на сей раз про катание на лыжах.



Кадр из фильма «Дни молодости» (1929)
(Синъити Химори (далеко слева) и (справа) Тацуо Сайто, Итиро Юки)

«Друзья в ссоре» («Wasei kenka tomodachi»). «Сётику»/Камата. Сценарий Кого Ноды. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Ацуси Ватанабэ, Итиро Юки, Томоко Нанива, Хисао Ёситани, Итиро Такамоцу и др. Примерно 100 мин. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Выход в прокат 5 июля 1929 г. Комедия о двух водителях грузовиков, влюбленных в одну и ту же девушку. Сделана по образцу комедийной серии с Уоллесом Бири и Реймондом Хаттоном.



Кадр из фильма «Друзья в ссоре» (1929)
(Томоко Нанива, Итиро Юки, Хисао Ёситани, Ацуси Ватанабэ)

«Университет-то я окончил...» («Daigaku wa Deta keredo...»). «Сётику»/Камата. Сценарий Ёсиро Арамаки по идее Хироси Симидзу. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Минору Такада, Кинуюэ Танака, Утако Судзуки, Кэндзи Ояма, Синъити Химори, Такэси Сакамото и др. Примерно 100 мин. Выход в прокат 6 сентября 1929 г. Сохранился сценарий, негатив не сохранился; десять минут оригинальной фильмокопии хранятся в архиве Токийского киноцентра и в филиале Национального музея современного искусства в Токио. Выпускник университета приезжает

в Токио в поисках работы. К нему присоединяется сначала мать, а потом отец, все трое вынуждены жить в маленькой комнатухе.



Кадр из фильма «Университет-то я окончил...» (1929)
(Минору Такада и Кинюэ Танака)

Именно в этом фильме некоторые критики увидели первые признаки стиля Одзу. Здесь, по их мнению, он перешел от простой легкой комедии к зрелой социальной. Считается, что первая из них эмоциональна по характеру, вторая по характеру аналитична. Предполагается также, что как социальная комедия фильм испытал воздействие политизированных картин того периода. И наконец, говорят, что Одзу достиг политической сознательности и в своем фильме перешел от бездумного принятия «*nonsense-topo*» к «суровой критике, свойственной сознательному политизированному фильму».

Вообще-то, критический взгляд Одзу всегда был косвенным и никогда не отличался суровостью. Он предпочитал снимать вещи такими, как они есть, и воздерживался от комментариев. Осуждение никогда не было полным, а критика всегда носила общий характер. Он показывал общество, которому было искренне безразлично, скажем, тяжелое положение бедняков, потому что вряд ли найдется общество, где ситуация была бы иной. Как Одзу не признавал искусства напоказ, так он не любил и политического идеализма: ни то, ни другое не соответствовало реальности жизни. Как Окубо, он был готов принять человеческую натуру такой, какова она есть. В отличие от Окубо он прославлял ее. И этим Одзу отличался от других режиссеров того периода. Мидзогути, к примеру, снимал истинно «тенденциозные фильмы», в которых большое внимание, уделяемое таким понятиям, как Правда и Справедливость, приводило к появлению плоских персонажей и нереальных ситуаций. Позже Хэйноскэ Госё щедро искал лекарство от недугов общества и думал, что нашел таковое в полемике. По мере того, как Одзу получал все больше возможностей говорить, что хочет, он стал терять интерес к любому упрощенному

решению, будь то предлагаемое левыми или правыми, ведь к политике он утратил интерес еще со школы. Недостаточно ему было и просто показать «равнодушие общества» — частую тему серьезных фильмов той поры. Скорее он хотел показывать вещи такими, какими они были на самом деле, и достигал этого не при помощи привычной страстной мелодрамы, а при помощи беспристрастной сатиры, которая была для него чем-то совершенно естественным.

«Жизнь конторского служащего» («Kaishain seikatsu»). «Сётику»/Камата. Сценарист Кого Нода. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Мицуко Ёсикава, Такэси Сакамото, Томио Аоки и др. Примерно 85 мин. Выход в прокат 25 октября 1929 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Комедия о супружеской паре, которая ждет премию в конце года, но выясняется, что из-за всеобщей депрессии мужа уволили. Он ищет работу, не находит и в конце концов его нанимают друзья.



Кадр из фильма «Жизнь конторского служащего» (1929)
(Тацуо Сайто, Мицуко Ёсикава)

По мнению японских критиков, в этом фильме Одзу впервые снял *сёмин-гэки*. Этот жанр, бывший изначально разновидностью «домашней драмы», имеет долгую славную историю. Его предмет — жизнь нижнего слоя среднего класса, который до последнего времени составлял экономическую основу страны³¹. *Сёмин* — это «люди, как ты и я», но в фильмах Одзу, Госё, Ясудзиро Симадзу (а позднее Сиро Тоёды, Микию Нарусэ, Тадаси Имаи, Кэйскэ Киноситы и Ясукэ Тибы) они становились чем-то большим, представителями всей Японии. Как киножанр он заслужил уважение за честность. Возможно, в нем слишком подчеркивались невзгоды, но по крайней мере не игнорировались настоящие трудности жизни. Одзу, отказываясь искать легкий выход, естественным образом тяготел к *сёмин-гэки*, но в отличие от некоторых других режиссеров он не позволял себя сковывать. В его картинах, даже в ранних (вне зависимости от жанра),

присутствует еще одна тема. Коротко говоря, они о характерах, о людях, как они есть.

«Сорванец» («Токкап козо»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды по идее Тюдзи Нодзу (коллективный псевдоним Кого Ноды, Тадамото Окубо, Тадао Икэды и Одзу). Оператор Ко Номура. В ролях: Тацуо Сайто, Томио Аоки (Токканкодзо), Такэси Сакамото и др. Примерно 57 мин. Выход в прокат 24 ноября 1929 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Одзу очень понравился ребенок-актер, который снимался у него в предыдущем фильме, и эту комедию он сделал о нем.

Ее пришлось втиснуть в график «Сётику» и снять за три дня.



Кадр из фильма «Сорванец» (1929)
(Тацуо Сайто, Токканкодзо, Такэси Сакамото)

В этом фильме критик найдет все компоненты зрелой работы Одзу. Во-первых, режиссер «дурацких» комедий уже достиг утонченности стиля, потому что его все больше и больше интересовали персонажи, а не сама комедия. Во-вторых, в обычной «домашней драме» того периода он нашел свою основную тему: японская семья, либо взятая непосредственно, либо в ее продолжении — школе и офисе. В-третьих, интерес к семье вызвал у него интерес к обществу вообще, хотя он всегда предпочитал рассматривать, как это большое явление отражается в маленьком. В-четвертых, интерес к обществу вызвал интерес к *сёмин*, типично японскому классу, который одновременно и составлял наибольшую часть его аудитории. В-пятых, интересуясь человеком, семьей, обществом, он заметил, что дети могут быть подходящим инструментом для выражения его идей, в особенности для той социальной сатиры, над которой он теперь работал. В-шестых, по мере того, как росло его мастерство создания характеров, он начал более придирчиво выбирать средства, при помощи которых он этот характер обрисовывал; начиная с 1930 г. он стал постепенно ограничивать используемые технические средства, отказываясь от наплыва, затемнения и т.д., и в конце концов выработал простой стиль, который превосходно сочетался с его обыденной тематикой. Простота

формы и содержания (которые в поздних фильмах Одзу стали неразделимы) в свою очередь обеспечивала силу воздействия и глубину фильмов зрелого Одзу.

При этом Одзу был коммерческим режиссером. Его фильмы снимались для того, чтобы приносить деньги, и в то же время показывали жизнь такой, как он ее видел. По этой причине он снял много лент, которые сейчас кажутся нам нетипичными для него. Лишь позднее он получил возможность снимать лишь то, что хотел.

«Вступление в школу брака» («Kekkon gaku nuimon»). «Сётику»/Камата. Сценарий Кого Ноды по идее Тосио Окумы. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Сумико Курисима, Минору Такада, Мицуко Ёсикава и др. Примерно 107 мин. Выход в прокат 5 января 1930 г. Сохранился только сценарий. Фильм о том этапе замужества, когда и муж, и жена устали от совместной жизни.

«Шагай быстрее!» («Hogaraka ni Ayume»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды по идее Хироси Симидзу. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Минору Такада, Хироко Кавасаки, Сатоко Датэ, Такэси Сакамото и др. Примерно 100 мин. Выход в прокат 1 марта 1930 г. Сохранились сценарий и шестнадцатимиллиметровый черно-белый промежуточный позитив (хранится на «Сётику»). Фильм о малолетнем преступнике, который в конце концов перевоспитывается.

«На экзамене-то я провалился...» («Rakudai wa shita keredo»). «Сётику»/Камата. Сценарий Акиры Фусими по идее Одзу. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Итиро Сукида, Кинуюэ Танака, Томиё Ёко, Тисю Рю и др. Примерно 95 мин. Выход в прокат 11 апреля 1930 г. Сохранились сценарий и шестнадцатимиллиметровый черно-белый промежуточный позитив (хранятся на «Сётику»). Сатира на студенческую жизнь, частично основанная на более раннем фильме «Университет-то я окончил...».



Кадр из фильма «На экзамене-то я провалился...» (1930)
(Кинуюэ Танака, Тацуо Сайто)

Этот фильм важен для Одзу, потому что здесь он впервые поручил важную роль Тисю Рю, который впоследствии станет одним из его основных актеров. Рю, которому тогда было 24 года, снимался в большинстве предыдущих картин (он потом скажет, что сыграл во всех фильмах Одзу, кроме «Печаль красавицы» и «Что забыла дама?»)³². Некоторые критики утверждают, что привычная для Одзу атмосфера не могла бы существовать без этого актера, и сам Рю вскоре осознал, что играет самого Одзу.

«Жена этой ночи» («Sono yo no tsuma»). «Сётику»/Камата. Сценарий Кого Ноды по сюжету Осука Сисугору (вероятно, псевдоним Одзу). Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Токихико Окада, Того Ямамото, Эмико Якумо, Тацуо Сайто и др. 100 мин. Выход в прокат 6 июля 1930 г. Сценарий и шестнадцатимиллиметровый черно-белый промежуточный позитив хранятся на «Сётику», фильмокопия — в архиве Токийского киноцентра. Романтическая мелодрама: отец большого ребенка становится вором и попадает в руки полиции. Одзу хотел провести все съемки на одной небольшой съемочной площадке (за исключением начала), но столкнулся с трудностями при планировании действия. Тем не менее фильм заслужил высокие оценки и пришелся особенно по душе Сиро Кидо с «Сётику».

«Мстительный дух Эроса» («Erogami no onryo»). «Сётику»/Камата. Сценарий Кого Ноды по идее Сэйдзабуро Исихары. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Сатоко Датэ, Итиро Цукита, Хикару Хоси и др. Примерно 41 мин. Выход в прокат 27 июля 1930 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Типичный фильм «Сётику», нетипичный для Одзу — «дурацкая» комедия с привидениями. Снимался на курорте, куда Сиро Кидо в качестве поощрения отправил Одзу восстанавливать здоровье, но в характерном для него стиле добавил, что Одзу лучше бы вернуться с уже законченным фильмом. В этот период ходили слухи о романтических отношениях режиссера и актрисы Сатоко Датэ.

«Коснувшееся ног счастье» («Ashi ni sawatta koun»). «Сётику»/Камата. Сценарист Кого Нода. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Мицуко Ёсикава, Такэси Сакамото, Томио Аоки, Итиро Цукита и др. Примерно 60 мин. Выход в прокат 3 октября 1930 г. Негатив, копии и сценарий не сохранились. Фильм о служащих и их маленькой зарплате. Когда в 1960 г. Одзу спросили, о чем он, режиссер ответил, что ничего не помнит³³.



Кадр из фильма «Коснувшееся ног счастье» (1930)
(Тацуо Сайто, Мицуко Ёсикава)

«Девушка» («Ojosan»). «Сётику»/Камата. Сценарист Комацу Китамура. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Сумико Курусима, Токихико Окада, Кинюё Танака, Тацуо Сайто, Того Ямамото, Томоко Нанива и др. Примерно 130 мин. Выход в прокат 12 декабря 1930 г. Сохранился только сценарий. Типичная легкая комедия о журналистке, с характерным для Одзу чувством юмора и уважением к персонажам. Масштабная зрелищная картина с участием звезд, к удивлению студии и, возможно, самого режиссера, оказалась третьей по итогам престижного опроса «Кинэма дзюмпо» за тот год.



Кадр из фильма «Девушка» (1930)
(Кинюё Танака, Сумико Курисима)

«Дама и Борода» («Shukujo to hige»). «Сётику»/Камата. Сценарист Комацу Китамура. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Токихито Окада, Итиро Цукита, Тосико Иидзука, Хироко Кавасаки, Тёко Иида, Тацуо Сайто, Сатоко Датэ и др. 97 мин. Выход в прокат 7 февраля 1931 г. Сохранились сценарий и оригинал негатива. Еще одна комедия из жизни студентов, на сей раз о бородатом за-

водиле и девушке из хорошей семьи. В конце концов она его приручает, и он бредет. Снят за восемь дней.



Кадр из фильма «Дама и Борода» (1931)
(Сатоко Датэ, Токихито Окада)

«Печаль красавицы» («*Vijin Aishu*»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды по рассказу Анри де Ренье. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Токихико Окада, Юкико Иноуэ, Сотаро Окада, Мицуко Ёсикава и др. Примерно 158 мин. Выход в прокат 29 мая 1931 г. Сохранился только сценарий. Двое молодых людей — один серьезный, другой повеса — знакомятся с дочерью видного скульптора. Повеса женится на девушке, которую оба они любят, серьезному достается изображающая ее статуэтка. Позже девушка умирает, и муж хочет получить статуэтку. Двое дерутся, оба умирают. Некоторые из тех, кто видел фильм, говорят, что он был не так плох, как может показаться³⁴. Одзу же говорил, что хотел снять приятный легкий фильм, подошел ко всему слишком серьезно и получилось небрежно³⁵.



Кадр из фильма «Печаль красавицы» (1931)
(Юкико Иноуэ, Токихико Окада)

Одзу испытывал слабость к подобным фильмам, которые так и не научился толком снимать. Он потом вспоминал, что над этим фильмом трудился особенно усердно, но успеха не достиг. В то же время он рассказывал, что совсем не старался, работая над «Девушкой», и снял удачную картину. Про «Токийский хор» он потом писал: «Учтя урок картины “Печаль красавицы”, этот фильм я снимал в своей самой непринужденной манере, и все получилось»³⁶.

За пять лет работы в кино Одзу, отчасти на основе метода проб и ошибок, понял, что именно у него лучше всего получается. Хотя он по-прежнему иной раз почти ностальгически снимал любовные мелодрамы, лучше всего, как оказалось, ему удавались как раз те фильмы, которых он делал больше всего. В это же время он в большей степени начал вести себя как режиссер и на площадке и вне ее. Теперь, когда он знал, чего хочет, он преисполнялся решимости это сделать. Мало-помалу за этим милым молодым человеком закрепилась репутация режиссера, который говорит «нет». Сначала он говорил «нет» актерам, заставляя их снова репетировать, снимая всё новые и новые дубли одной и той же сцены. Потом он некоторое время отказывался снимать звуковые фильмы. Долго отказывался от цвета, но все же капитулировал. В конце концов он отказался снимать больше одного фильма в год и до последнего дня говорил «нет» широкому экрану.

В то же время Одзу запомнился как необыкновенно добродушный человек — по крайней мере, вне съемочной площадки, — который любил поговорить не меньше других, а выпить даже несколько больше. Всегда легкий в общении, он не позволял на себя давить. Он знал, что он хороший профессионал, но теперь он начал осознавать, что он нечто большее. А вот этого его компания еще не знала. «Сётику» наняла его как простого комедийного режиссера, и хотя они были довольны, что он получил награду «Кинэма дзюмпо», студия все же оставалась кинофабрикой. Одзу иногда соглашался выполнять рутинные задания, но все чаще и чаще возражал.

«Токийский хор» («Токуо по gassho»). «Сётику»/Камата. Сценарий Кого Ноды по роману Комацу Китамуры. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Токихико Окада, Хидэо Сугавара, Эмико Ягумо, Мицуо Итимура, Такэси Сакамото, Тацую Сайто, Тёко Иида, Хидэко Такаминэ и др. 91 мин. Выход в прокат 15 августа 1931 г. Третье место по опросу «Кинэма дзюмпо». Сценарий и шестнадцатимиллиметровый черно-белый промежуточный позитив сохранились на «Сётику», копии в архивах Токийского киноцентра и Французской синематеки, а также на «Сётику» и в личной коллекции Синсуи Мацуды. Серьезная комедия о женатом служащем, которого (как и в «Жизни конторского служащего») увольняют со службы и который вынужден ходить по улицам в поисках работы. С ним происходит множество приключений, порой болезненно комичных, прежде чем на помощь приходят старые школьные друзья.

В этом фильме появились первые признаки того, что Одзу называл своей «темной стороной», а мы назовем его зрелым стилем. Из-за того, что ответственность за недуги Японии он не возлагал непосредственно на феодальную семейную систему или капитализм — излюбленные мишени социальной критики, — его часто обвиняли в пассивности, которой у него на самом деле не было. Принимая пассивность персонажей Одзу за пассивность самого режиссера, японские критики порой не понимали, что он делает. Он лишь изредка напрямую критиковал социальные условия.

В этих «мрачных» довоенных фильмах он столь достоверно показывал сложившиеся условия, что они сами выносили себе приговор. В то же время он незаметно воспевал своих персонажей — скорее личный, чем национальный идеал, — которые не теряли присутствия духа под давлением семьи, продолжали надеяться, несмотря на все более и более репрессивный общественный порядок, сохраняли достаточно простоты, наивности и силы, чтобы продолжать верить в себя. Из такого трагедийного материала Одзу вылепливал свои лучшие комедии.

«Весну приносит женщина» («Haru wa gofujin kara»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды и Такао Янаи по идее Одзу (под псевдонимом Джеймс Маки). Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Дзиро Сирота, Тацуо Сайто, Юкико Иноуэ, Такэси Сакамото и др. Примерно 94 мин. Выход в прокат 29 января 1932 г. Сохранился только сценарий. Еще одна комедия Одзу из студенческой жизни. Теперь студенческие годы изображались как опасный золотой век, когда человек редко понимает реальные проблемы, а ощущение безопасности обманчиво. На сей раз в образовательной системе и мире детства Одзу искал возможность для рассмотрения и оценки мира взрослых.



Кадр из фильма «Весну приносит женщина» (1932)
(Дзиро Сирота, Юкико Иноуэ)

«Родиться-то я родился...» («Umarete wa mita keredo»). «Сётику»/Камата. Сценарий Акиры Фусими и Гэйэй Ибусия по идее Одзу (под псевдонимом Джеймс Маки). Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тацуо Сайто, Хидэо Сугахара, Токканкодзо, Мицуко Ёсикава, Такэси Сакамото, Сэйдзи Нисимура, Сёити Кофудзита, Тисю Рю и др. Оригинальная версия 100 мин. Выход в прокат 3 июня 1932 г. Сохранились сценарий и негатив (копия негатива в Нью-Йорке), копии в коллекциях Токийского киноцентра, Музея современного искусства в Нью-Йорке, Французской синематеки, киноархива «Антология» в Нью-Йорке и Синсуи Мацуда.



Кадр из фильма «Родиться-то я родился...» (1932)
(Тацуо Сайто, Токканкодзо, Хидэо Сугахара)

Типичный пригородный служащий живет в типичном доме с типичной женой и двумя сынишками десяти и восьми лет, которые вовсе не типичны. Они видят, как их любимый отец кланяется боссу, а потом валяет дурака, чтобы заслужить похвалу работодателя. Они хотят знать, почему он должен себя так вести, ибо сами могут легко поколотить сына босса. На это ему нечего ответить, и в знак протеста они объявляют голодовку. Хотя отец их и наказывает, он видит, что «с этой проблемой им придется жить всю оставшуюся жизнь», и гадает, придется ли им влачить ту же жизнь, что и ему. Скорее всего, да. В конце концов этика отступает под натиском голода, и они соглашаются, что босс — более важный человек.

Об этом, первом из своих великих фильмов Одзу говорил: «Я начал снимать фильм о детях, а получился фильм о взрослых; сначала я намеревался сделать вполне светлую историю, но по мере работы она изменилась и получилась очень мрачной. Компания никак на это не рассчитывала. Сомнения были столь существенны, что выход отложили на два месяца»³⁷. Фильм занял первую строку по опросу «Кинэма дзюмпо» за тот год.

В этом фильме Одзу достиг почти идеального сочетания различных элементов, составляющих его стиль, его личный взгляд на мир.

Картина относится к *сёмин-гэки*, в ней четко прочитывается мысль о косности японского общества. Она о семейной ячейке, но отдельные личности интересуют Одзу больше, чем сама ячейка. Она о детях, которые неосознанно отражают фальшь взрослого мира. Одзу идет дальше и дает понять, что такая чистота не может существовать вечно. Хотя это комедия, это серьезная комедия; два мальчика больше никогда не будут такими, как прежде. Позднее Одзу поймет, что простодушие и чистота возвращаются, и будет восхищаться прошедшим через испытания простодушием своих пожилых персонажей, которые в этом холодном мире сохранили, хотя и очень дорогой ценой, некую чистоту. В светлом и смешном фильме 1932 г. он еще не видел необходимости в понимании того, что невинность можно до некоторой степени сохранить.

«Где теперь мечты юности?» («Seishun no yume ita izuko»). «Сётику»/Камата. Сценарист Кого Нода. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Урэо Эгава, Харуо Такэда, Кинүё Танака, Тацуо Сайто, Тёко Иида, Кэндзи Ояма, Тисю Рю, Сатоко Датэ и др. Примерно 90 мин. Выход в прокат 13 октября 1932 г. Сохранились сценарий и оригинал негатива. Своего рода сиквел к «Родиться-то я родился...», причем неудачный. Он снимался, когда в работе над «Родиться-то я родился...» был сделан перерыв, потому что один из детей-актеров в фильме получил травму. Четыре мальчика оканчивают колледж. В конце концов троим из них приходится обратиться к четвертому, сыну президента компании, с просьбой о работе. Он, в свою очередь, получает девушку одного из них. И в этом фильме, как и в фильме «Весну приносит женщина», Одзу использовал крайне мало звезд. Причина заключалась в том, что глава «Сётику» Сиро Кидо незадолго до этого ввел «режиссерскую систему» создания фильмов и многие звезды ушли в знак протеста. Их уход дал шанс выдвинуться актерам, исполнявшим ранее второстепенные роли, и дал больше прав таким режиссерам, как Симидзу, Госё и Одзу, решать, как и какие фильмы они будут снимать.



Кадр из фильма «Где теперь мечты юности?» (1932)
(Урэо Эгава, Кинүё Танака)

«До следующей встречи» («Mata au hi made»). «Сётику»/Камата. Сценарист Кого Нода. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Дзёдзи Ока, Ёсико Окада, Хироко Кавасаки, Сатоко Датэ, Синъё Нара и др. Примерно 110 мин. Звуковой (музыка и эффекты, без диалогов). Выход в прокат 24 ноября 1932 г. Сохранился только сценарий. Нетипичная для Одзу история, романтическая мелодрама о проститутке, влюбленной в паренька, чей отец ее не любит. События происходят в ночь перед тем, как молодой человек должен идти в армию.



Кадр из фильма «До следующей встречи» (1932)
(Дзёджи Ока, Ёсико Окада)

Одзу иногда утверждал, что романтическая любовь его не волнует, имея в виду, что его интересует лишь любовь между членами семьи. И действительно, его романтические мелодрамы обычно оказывались неудачными. Однако критики сошлись во мнении, что в этом фильме он деликатно и тактично показал чувства двух обычных людей в реалистичной ситуации. По опросу «Кинэма дзюмпо», картина в тот год заняла седьмое место. Одзу утверждал, что его вдохновила ведущая актриса Ёсико Окада. «Она была очень хороша, и в ее глазах есть что-то определенно чувственное»³⁸.

«Женщина из Токио» («Токуо по оппа»). «Сётику»/Камата. Сценарий Кого Ноды и Тадао Икэды по рассказу Эрнста Шварца (псевдоним Одзу). Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Ёсико Окада, Урэо Эгава, Кинуё Танака, Синъё Нара и др. Примерно 70 мин. Звуковой (музыка и эффекты). Выход в прокат 9 февраля 1933 г. Сохранились сценарий и негатив, а также копия в Токийском киноцентре.



Кадр из фильма «Женщина из Токио» (1933)
(Ёсико Окада, Урэо Эгава)

Еще одна наскоро сделанная романтическая мелодрама. Девушка много работает, чтобы дать возможность младшему брату окончить школу, но он совершает самоубийство, узнав, что деньги на его образование она зарабатывала проституцией. «Мы начали снимать еще до того, как был готов сценарий, — говорил Одзу. — А через восемь дней фильм уже был завершен»³⁹.

«Женщина-грабительница» («Нijosen по оппа»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды по идее Одзу (под псевдонимом Джеймс Маки). Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Дзёдзи Ока, Кинюё Танака, Хидэо Мицуи, Сумико Мидзукубо и др. Примерно 60 мин. Немой. Выход в прокат 27 апреля 1933 г. Сохранились сценарий и негатив. «Еще один фильм о преступнике, — говорил Одзу, — что-то в духе “Шагай бодрее!”»⁴⁰. Дела шли плохо и во время, и после съемок, и слышали, как Одзу говорил, что по завершении просто хочет отправиться в долгое путешествие.



Кадр из фильма «Женщина-грабительница» (1933)
(Кинюё Танака, Дзёдзи Ока)

«Каприз» («Декигокого»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды по идее Одзу (под псевдонимом Джеймс Маки). Оператор Сёдзиро Сугимото. В ролях: Такэси Сакамото, Токканкодзо, Дэн Охината, Нобуко Фусими, Тёко Иида и др. 101 мин. Немой. Выход в прокат 17 сентября 1933 г. Сохранились сценарий и дубликат негатива; копии в коллекциях Токийского киноцентра, Французской синематеки и Синсуи Мацуда. Тонкий красивый фильм о мальчике и его отце, которые вместе живут в съемной квартире, отец работает, мальчик ходит в школу. Отец увлечен женщиной моложе себя, и хотя из этого ничего не выходит, мальчик обеспокоен и расстроен. Отцу предлагают новую работу в далеком городе, но он с полпути возвращается к сыну. Первая премия «Кинэма дзюмпо».



Кадр из фильма «Каприз» (1933)
(Дэн Охината, Такэси Сакамото)

При хронологическом рассказе о ранних работах Одзу становится очевидной одна закономерность: очень хорошо сказав то, что хотел (как в «Родиться-то я родился...»), он вдогонку выпускал еще несколько фильмов, в которых будто тянул время, прежде чем двинуться в новом направлении. В замечательной картине «Каприз» мы видим новый объект внимания, интерес к которому сохранялся на протяжении всей карьеры. Это был интерес к тому, что мы могли бы назвать архетипическими ситуациями (хотя Одзу так никогда их не называл). Родитель и сын (дочь) живут вместе; кого-либо из них влечет к кому-то вне семьи; следует свадьба; оставшийся должен учиться жить один. В «Капризе» показана ситуация, обратная той, что будет более полно представлена в «Поздней весне», «Поздней осени» и «Вкусе сайры», но в остальных отношениях — та же самая. Между этим и следующим фильмом Одзу вновь призывали в армию как резервиста, правда лишь на две недели. На сей раз его обучали применению отравляющих газов. Вскоре после празднования возвращения он подружился с Садао Яманакой, великим режиссером исторических фильмов.

«Мать нужно любить» («Нага о kawazuуа»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды и Масао Араты по идее Кого Ноды. Оператор Исаму Аоки. В ролях: Дэн Охината, Хидэо Мицуи, Мицуко Ёсикава, Юкити Ивата, Синъё Нара, Дзюнко Мацуи и др. 93 мин. Выход в прокат 11 мая 1934 г. Сохранился сценарий, а также фильмокопия (без первой и последней части) в хранилище «Сётику». Семейный фильм об отношениях двух сводных братьев, у которых разные матери; впечатление от хорошо выписанных характеров немного подпорчено мелодрамой. Одзу сначала хотел назвать фильм «Токийские сумерки», но компания не утвердила название и выбрала то, которое больше соответствовало продолжающемуся интересу к страданиям японской матери. Двадцать три года спустя Одзу использовал это название для совершенно другого сценария, который тоже был немного испорчен мелодрамой.



Кадр из фильма «Мать нужно любить» (1934)
(Ёсикава Мицуко, Мицуо (Хидэо) Кодзи)

Позднее Одзу сказал, что очень хорошо помнит фильм: «...не потому, что в нем было что-то хорошее, а потому, что отец умер, пока я над ним работал»⁴¹. Задолго до смерти отец, судя по всему, простил Одзу за то, что тот пренебрег родительской волей и пошел в кино. В первом фильме Одзу «Меч покаяния» есть кадр с письмом. Оно написано рукой Тораноскэ Одзу по просьбе сына⁴².

Старший Одзу умер от стенокардии. В то время сын снова жил дома, и Кого Нода помнит, как Одзу рассказывал о смерти отца. Сцена, видимо, напоминала последние кадры фильма «Был отец». Нода вспоминал: «...отец повернулся к Ясудзиро, дотронулся до него, “хотя, — как рассказывал Одзу, — знал, что на меня меньше всего можно положиться”, и младший Одзу расплакался»⁴³. После этого Одзу всегда жил с матерью, но теперь жизнь дома стала совсем другой, потому что он стал главой семьи.

Мацуо Киси оставил нам очаровательную картину жизни в семье Одзу несколькими годами ранее, в 1932 г., когда отец был еще жив и вся семья жила вместе: «Я открыл старомодную дверь и увидел,

как в клетке поет маленькая птичка. Помню, это была какая-то разновидность камышовки. Вскоре появился и сам Одзу в очень странном одеянии. На нем была длинная дотэра [халат на подкладке] поверх кимоно сацумакасури [кимоно с традиционным рисунком касури], а на дотэра был рисунок тайгё [сценка из жизни рыбаков] в красных тонах на бледно-зеленом фоне. Мы прошли по длинному коридору, поднялись вверх в его маленький, всего в шесть татами кабинет с котаци [печка для ног] посередине. Везде в страшном беспорядке были разбросаны книги, картины, кисти. Мы знали, что Одзу всегда сам делает наброски обстановки и реквизита, но он не изучал живопись профессионально, зато очень любил акварель, особенно Кацуми Миякэ. На столе стояла необычная лампа, на полке выстроились бутылки виски. В токономе [алькове] стояли великолепная золотая львиная голова и граммофон. Я попросил его дать мне послушать какую-нибудь музыку, и он поставил свое любимое произведение "Traumerei" Шумана»⁴⁴.

«Повесть о плавучих водорослях» («Ukigusa monogatari»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды по мотивам американского фильма «Зазывала». Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Такэси Сакамото, Тёко Иида, Кодзё (Хидэо) Мицуи, Эмико Ягумо, Ёсико Цубоуги, Рэйко Тани, Токканкодзо и др. 89 мин. Немой. Перед выходом японская цензура вырезала 18 футов пленки. Выход в прокат 23 ноября 1934 г. Сохранились сценарий и дубликат негатива; копии в Токийском киноцентре, Французской синаматеке и Музее современного искусства в Нью-Йорке. Хотя в основу положен популярный американский фильм, сюжетная линия сильно отличается. Хозяин маленькой труппы бродячих артистов возвращается в горный городок, где встречает своего сына, дитя мимолетного увлечения, имевшего место несколько лет назад. Одзу называл эту картину вторым фильмом о Кихати (первый — «Каприз»), главного персонажа зовут Кихати, это хорошо знакомый «типаж». Первое место по опросу журнала «Кинэма дзюмпо».



Кадр из фильма «Повесть о плавучих водорослях» (1934)
(Такэси Сакамото, Кодзи (Хидэо) Мицуи)

Немного мелодраматическую историю Одзу превратил в картину, наполненную замечательной атмосферой и яркими характерами, в которой все вместе — повествование, актеры, декорации — было призвано создать целый мир, первую из тех вселенных Одзу продолжительностью в восемь частей, где все кажется немного более правдоподобным, чем в жизни: иначе говоря, произведение искусства. Самому режиссеру этот фильм нравился, и он снял его успешный ремейк в цвете в 1959 г. под названием «Плавучие водоросли».

«Невинная девушка» («Накоиги musume»). «Сётику»/Камата. Сценарий Кого Ноды и Такао Икэды по рассказу Сану Сикитэя. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Кинуё Танака, Тёко Иида, Такэси Сакамото, Токканкодзо, Кэндзи Ояма и др. 87 мин. Немой. Японская цензура вырезала 90 футов пленки. Выход в прокат 12 января 1935 г. Сохранился только сценарий. К новогодним праздникам, когда у японской киноиндустрии есть традиционная возможность заработать, «Сётику» хотела запустить серию фильмов о девушках в разных ситуациях. Этот фильм был первым, и Одзу и его группа работали над ним день и ночь. Запись в дневнике от 4 января 1935 г.: «Это самый обычный рутинный сценарий. Не слишком хороший знак для начала нового года»⁴⁵. Сценарий был на самом деле не слишком хорош (заботливый друг разрушает семейную жизнь, чтобы спасти невинную юную невесту и т.д.), и «Сётику» решила не продолжать серию.

«Токийская ночлежка» («Токуо по уадо»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды и Масао Араты. Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Такэси Сакамото, Ёсико Окада, Тёко Иида, Токканкодзо и др. 82 мин. Немой. Выход в прокат 21 ноября 1935 г. Сохранились сценарий и негатив, копии на «Сётику» и в Токийском киноцентре. Отец, простой рабочий (Кихати), и двое его юных сыновей ищут работу, а обретают недолговечную дружбу с вдовой и ее дочкой. Девятое место по опросу «Кинэма дзюмпо».

Полный точных наблюдений фильм относится к числу самых реалистичных работ Одзу. Для характеристики открывающих его кадров, показывающих последствия Великой депрессии в Токио, даже применялся термин «неореализм». Одзу помнил только, что, «естественно, это был немой фильм»⁴⁶. Он все еще упорно возражал против использования звука, хотя остальные режиссеры на студии уже делали звуковые фильмы; ему не нравилось, когда к немым фильмам, которые он считал законченными, добавлялись музыка и звуковые эффекты. Он вспоминал: «[На сей раз] компания заставила меня снимать его так, как если бы он был звуковым», вероятно, для того, чтобы фильм казался современным.



Кадр из фильма «Токийская ночлежка» (1935)
(Ёсихико Окада, Кадзуко Кодзима)

Вообще-то в 1935 г. Одзу уже снял звуковой фильм, свою единственную короткометражку «Когами Сиси», двадцатиминутный документальный фильм о Кикугоро VI, который исполнял знаменитый одноименный танец театра Кабуки. «Сётику» попросила его снять этот фильм, заказанный Министерством образования.

Одной из причин, почему Одзу так долго сопротивлялся звуку, было обещание, данное оператору Хидэо Сигэхаре, что он подождет до тех пор, пока тот не отладит систему звукозаписи, над которой уже некоторое время работал. Это было вполне в духе Одзу, заметил Кого Нода, что он «продолжал снимать немые фильмы, когда компания требовала звуковых, просто из-за обещания, данного своему оператору»⁴⁷. Запись в дневнике Одзу (15 июня 1935 г.) гласит: «Если я не могу сдерживать таких обещаний, тогда мне лучше всего перестать быть режиссером, и в этом тоже не будет ничего страшного»⁴⁸.

«Университет — хорошее место» («Daigaku yoi toko»). «Сётику»/Камата. Сценарий Масао Араты по идее Одзу (под псевдонимом Джеймс Маки). Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях: Тосиаки Коноэ, Тисю Рю, Санаэ Такасуги, Тацуо Сайто, Кэндзи Ояма, Тёко Иида и др. Немой. Выход в прокат 19 марта 1936 г. Сохранился только сценарий. Еще один фильм о студентах университета, который остался в памяти как один из лучших. О друзьях, живущих в одной комнате в общежитии, которые после окончания университета возвращаются домой и начинают безнадежные поиски работы. И снова режиссер увлекся своей звездой. Дневниковые записи о работе над картиной полны фраз об обаянии, красоте и необыкновенной привлекательности Санаэ Такасуги. Завершенный фильм Одзу назвал «мрачным». Мы бы назвали его многозначительным и сочли бы название ироничным.



Кадр из фильма «Университет — хорошее место» (1936)
(Тосиаки Коноэ, Тисю Рю)

«**Единственный сын**» («Hitori musuko»). «Сётику»/Камата. Сценарий Тадао Икэды и Масао Араты по более раннему сценарию Одзу под псевдонимом Джеймс Маки. Оператор Сёдзиро Сугимото. В ролях: Тисю Рю, Тёко Иида, Синъити Химори, Масао Хаяма, Ёсико Цубоуги, Мицуко Ёсикава, Токканкодзо и др. Звуковой (с диалогами) 87 мин. Выход в прокат 15 сентября 1936 г. Сохранились сценарий и дубликат негатива, копии в Токийском киноцентре, Музее современного искусства в Нью-Йорке, киноархиве «Антология» в Нью-Йорке и Французской синематеке. Женщина, чей муж ей совсем не помогает, одна воспитывает сына, работает из последних сил, чтобы он смог закончить университет в Токио. Позже она тратит почти все свои сбережения на то, чтобы съездить к нему. Она узнает, что он женился, завел ребенка, он же в свою очередь тратит почти все деньги на то, чтобы развлекать ее в столице.



Кадр из фильма «Единственный сын» (1936)
(Синъити Химори, Ёсико Цубоуги)

Несмотря на то что в таком изложении фильм может показаться немного сентиментальным, он занял четвертую строчку в опросе «Кинэма дзюмпо». Это первый звуковой фильм Одзу с диалогами, он отличается

оригинальностью, честностью, точностью наблюдений. Одзу говорил: «[Он] основан на более раннем сценарии “Токио — хорошее место”, я на самом деле начал снимать тот фильм годом раньше, а потом по какой-то причине прекратил»⁴⁹. Это один из самых мрачных фильмов Одзу. Фактическая невозможность взаимопонимания между людьми, неизбежное нарушение доверия, бесспорный факт, что мы в этом мире одиноки, — все это показано тактично, мудро и с ироничным очарованием. Сомнения в истинности основных человеческих ценностей (любовь, дружба, сама жизнь), которые будто мимоходом возникают и в более поздних фильмах, здесь высказываются открыто. Это мрачный, горький и мудрый фильм.

Одной из типично японских черт характера Одзу была способность превращать неожиданные сочетания в нечто оригинальное и личное. Эту картину он снимал (как минимум, изначально) в своем привычном «университетском» жанре, но на сей раз соединил его с излюбленным жанром «Сётику» — фильмом о матери (*хаха-моно*). Одна из причин существования такой неожиданной комбинации состояла в том, что *хаха-моно* всегда приносили деньги, а фильмы Одзу, которые, правда, к этому времени уже пользовались успехом у критики, редко хотя бы покрывали расходы. Другой причиной, без сомнения, было то, что единственная любовь, которую испытал в жизни Одзу и которая была взаимной, — это любовь к родителям. В своем искусстве он уже успел показать свой бунт. Теперь же, в фильме «Был отец» и других, он показывал свое примирение с действительностью. Еще одной и, вероятно, самой главной причиной было то, что Одзу разглядел стоявшую за этим жанром реальность, точно так же, как всегда видел правду за трюизмом. Фильмов о матерях множество, но одна конкретная мать — это индивидуальность с индивидуальными проблемами, и именно это и показал Одзу в своем замечательном фильме.

«Это был мой первый звуковой фильм с диалогами», — вспоминал Одзу. Госё снял первый успешный японский фильм с диалогами почти пять лет назад, и Одзу «даже начал думать, что отстал от остальных режиссеров»⁵⁰. Причиной такого отставания, помимо данного Сигэхаре обещания, было то, что Одзу, который приобрел умение снимать немые фильмы, не знал, как делать звуковую картину.

Фильм снимался на студии в Камате и стал для нее последним — новую звуковую студию «Сётику» перенесла в Офуну близ Камакуры. «Мы работали в пустой студии, но от поездов было столько шума, что мы не могли снимать днем. Так что мы работали каждую ночь, и от полуночи до пяти часов утра я снимал примерно пять сцен». Одзу обнаружил, что звуковое оборудование не так уж и мешает. Оставаясь верным себе, он стремился использовать звук, чтобы наложить на свой стиль еще больше ограничений, а не придать ему свободы. Особенно ему нравился стационарный микрофон; он заставлял актеров меньше двигаться, что, казалось,

давало ему возможность лучше руководить ими. Он вспоминал: «[В то же время] я расстраивался, потому что никак не мог отделаться от стилистики немых фильмов. Хотя я понял, что в звуковой картине все должно быть по-другому, эта очень напоминала немую... Но теперь я понимаю, что в моей нынешней работе мне помогло как раз то, что я упорно цеплялся за принципы старого кино»⁵¹.

«Что забыла дама?» («Shukujō wa nanī o wasuretaka»). «Сётику»/Офуна. Сценарий Акиры Фусими и Одзу (под псевдонимом Джеймс Маки). Оператор Хидэо Сигэхара. В ролях Сумико Курисима, Тацуо Сайто, Митико Кувано, Сюдзи Сано, Такэси Сакамото, Тёко Иида, Мицуко Ёсикава, Масао Хаяма, Токканкодзо и др. 73 мин. Выход в прокат 3 марта 1937 г. Сохранились сценарий и дубликат негатива, копии на «Сётику» и в Токийском киноцентре. Легкая едкая комедия о высшем классе. Трудолюбивый муж увлекается гольфом, испорченная жена ведет праздную жизнь. Приезд современной молоденькой племянницы из Киото в конечном итоге приводит к примирению.



Кадр из фильма «Что забыла дама?» (1937)
(Сумико Курисима, Мицуко Ёсикава, Тёко Иида)

Полностью высказавшись в «Единственном сыне», Одзу, как обычно, пустился на поиски чего-то нового, на сей раз это была новая среда. Действие большинства картин Одзу (с незначительными исключениями, среди которых «Родиться-то я родился...») разворачивалось в старой части Токио (так называемом *ситамати*, или рабочем квартале), где по традиции обитают бедные *сёмин*. Как раз перед началом этого этапа сам Одзу перебрался из старомодного рабочего квартала Фукагава в более престижный Таканава; в этом фильме он отправился в современный Токио, в состоятельный жилой район *яманотэ*. Японцы всегда придавали большое значение таким различиям и обращают на них внимание до сих пор, хотя сегодня эта разница едва уловима. Во всяком случае, было непривычно видеть, что теперь в фильме Одзу у всех персонажей доста-

точно денег. Но он отнюдь не собирался высмеивать праздных богатеев. Люди в фильме подвергаются такому же заботливому исследованию, как и прежде (их потомки появляются в поздних картинах, например «Цветы праздника хиган» и «Поздняя осень»). В результате рождалась насмешливая, теплая и ироничная домашняя комедия.

В июле 1937 г. после начала Японо-китайской войны Одзу вместе с другими резервистами призвали в армию и отправили в Китай капралом-пехотинцем. Там он проводил большую часть времени на пребывавшей в постоянном движении линии фронта. Зная, как Одзу относился к дисциплине и к войне, особенно к такой ненужной и варварской войне, как эта, можно представить, что он чувствовал. Нам остается только представлять, потому что он редко писал о своем военном опыте в дневниках и почти никогда не говорил о нем впоследствии. Именно в это время он в последний раз встретился с Садао Яманакой, возможно, лучшим японским режиссером исторических фильмов. Хотя Яманака работал на другой студии — «Никацу», они с Одзу стали друзьями и поклонниками творчества друг друга. В последних фильмах Яманаки можно заметить следы влияния Одзу. Вскоре после их встречи в Китае Яманака умер от дизентерии. В Китае же Одзу встретился с Сюдзи Сано, который снимался в фильме «Что забыла дама?», а потом сыграл одну из важных ролей в фильме «Был отец». Летом 1939 г., отслужив два года, Одзу вернулся в Японию к своей работе.

Военные годы Одзу, хотя и были для него неприятными, пришлось на очень удачное время. На «Сётику» раздавались жалобы на кассовые неудачи Одзу, хотя руководству студии нравилось, что критики относились к его фильмам положительно, а картина «Что забыла дама?» заняла восьмую строчку в опросах «Кинэма дзюмпо». Если бы Одзу продолжал работать в компании, возможно, было бы снято больше легких комедий, а мрачных обертонов стало бы меньше. Но получилось так, что и времена, и сами японские зрители достаточно изменились, и он мог продолжать делать, что хотел.

Однако во время его отсутствия в другую компанию перешел Хидэо Сигэхара, оператор, с которым он чаще всего работал. Хотя Одзу всегда сам ставил мизансцены и перед съемкой лично проверял каждый кадр, роль оператора отнюдь не ограничивалась простым нажатием на кнопку. Он участвовал в обсуждении сценария, его мнение учитывалось при определении конечного облика фильма. Лишившись Сигэхары, Одзу потерял одного из тех, кто помогал ему выработать ранний стиль. Когда Одзу вернулся, ему предстояло искать нового оператора, новую съемочную группу, а некоторое время пришлось потратить и на то, чтобы обрести себя.

По возвращении он написал очень хороший сценарий «Вкус простой пищи» («Ochazuke no aji»). По нему так и не был снят фильм, хотя название Одзу позднее использовал для другой картины. Речь шла о мужчине и женщине, которые по традиции делят трапезу перед его уходом на фронт. Вместо обильной церемониальной еды они выбирают одно из самых простых и самых японских блюд. Это должен был быть нежный, интимный, задумчивый фильм, полный наблюдений над поведением японцев в трудную минуту. Он не прошел цензуру Министерства внутренних дел, которое до съемок просматривало все киносценарии, многие из которых отвергались. Цензоры провозгласили сценарий «*фумадзимэ*» (несерьезным), что по меркам тех дней, возможно, соответствовало действительности. «Драматическое искусство должно забыть об устаревших индивидуалистических и классовых подходах, — говорилось в передовице в одном из ведущих журналов, — пора понять, что искусство призвано сыграть важную культурную роль в общей программе становления нашего нового национального сознания»⁵². Так что Одзу продолжил съемки фильма по другому сценарию, над которым начал работать ранее.

«Братья и сестры семьи Тода» («Toda-ke no kyodai»). «Сётику»/Офуна. Сценарий Одзу и Тадао Икэды. Оператор Юсюн Ацута. В ролях: Миэко Такаминэ, Син Сабури, Хидэо Фудзино, Фумико Кацураги, Мицуко Ёсикава, Масао Хаяма, Тацуо Сайто, Кунико Миякэ, Ёсико Цубоути, Митико Кувано, Тисю Рю, Тосиаки Коноэ и др. 105 мин. Выход в прокат 1 марта 1941 г. Сохранились сценарий и оригинальный негатив, копии на «Сётику» и в Токийском киноцентре. После смерти мужа мать и младшая дочь переезжают к старшему сыну. Его жене это неприятно, следует несколько семейных скандалов. В конце концов две женщины решают жить со вторым сыном, который обосновался в Китае.



Кадр из фильма «Братья и сестры семьи Тода» (1941)
(Кунико Миякэ и Миэко Такаминэ)

«До войны, — писал Одзу, — сколько бы раз ваш фильм ни попадал в список десяти лучших, зарплата режиссера оставалась неизменной и недостаточной. Я отправился к Кидо и попросил прибавку. Он велел мне снять фильм, а он решит, когда посмотрит. Тогда я снял этот и потом жил уже намного лучше»⁵³. Картина стала первым в карьере Одзу кассовым хитом и заняла первую строчку в опросе «Кинэма дзюмпо». «Сётику» охотно заключила долгосрочный контракт. Одной из причин внезапного успеха было то, что после трех трудных лет зритель был больше подготовлен к восприятию показываемого Одзу. Другая заключалась в том, что зрители постепенно привыкали к семейным фильмам, потому что их пропагандировало правительство. Одзу же, которому не было дела до пропагандистских целей правительства, и так всегда снимал семейные фильмы. Разница между его фильмами и обычной продукцией, производившейся в рамках «общенациональных усилий» времен войны, заключалась в том, что его работы оставались честными.

Одзу вспоминал о работе над фильмом «Братья и сестры семьи Тада»: «Компания не оставляла меня в покое. Они говорили, что я не закончу фильм вовремя. Нужно закончить съемки сегодня, говорили мне. У меня оставалось лишь два часа съемочного времени и еще много длинных сцен. Мне жаль, что я не сумел решить эту проблему, но, как я полагаю, большинство зрителей разницы не заметили. Фильм мне понравился; я склонен любить все фильмы, над которыми работал с удовольствием, вне зависимости от того, хорошие они или нет. Я до сих пор люблю эту картину. До этого фильма я не работал ни с Син Сабури, ни с Мизэо Такаминэ, но для этой картины они как раз подошли. К тому моменту они уже были очень популярны, поэтому-то столько народу и пришло посмотреть картину, хотя работы Одзу никогда хитами не были. С тех пор на мои фильмы всегда приходило много народу. Но вскоре [он тогда работал над «Токийскими сумерками»] я начну делать фильмы, на которые они не придут»⁵⁴.

«Был отец» («Chichi ariki»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Тадао Икэда, Такао Янаи и Одзу. Оператор Юсюн Ацута. В ролях: Тисю Рю, Сюдзи Сано, Мицуко Мито, Такэси Сакамото, Син Сабури, Харухико Цуда, Синъити Химори и др. 94 мин. Выход в прокат 1 апреля 1942 г. Сохранились сценарий, дубликат негатива и копии на «Сётику», в Токийском киноцентре, Anthology Archives, Музее современного искусства в Нью-Йорке и Французской синематеке. У школьного учителя очень близкие отношения с маленьким сыном. Когда мальчик подрастает, его призывают в армию, но отец успеваешь порадоваться, что тот женился на дочери его лучшего друга. После смерти отца сын возвращается и продолжает семейные традиции.



Кадр из фильма «Был отец» (1942)
(Харухико Цуда, Тисю Рю)

Первый вариант сценария Одзу написал до того, как отправился в Китай. (В том же, 1937 г. он написал сценарий «Вечное движение» («Kagiranaki zenshin») для Тому Утиды, который позднее поставил по нему фильм.) Вернувшись в Японию, он переписал сценарий. «Я снова и снова писал и переписывал и всякий раз находил, что еще можно исправить»⁵⁵. Сложно даже представить себе, что там можно было улучшать. Это один из самых совершенных фильмов Одзу. В нем есть естественность и порождаемое ею ощущение неизбежности, которое редко возникает в кино. В то же время без малейшей фальсификации характеров или ситуации режиссер разворачивает хорошо знакомое каждому из нас полотно связей между поколениями, которые, однако, почти никогда еще не представляли на экране в столь совершенном виде. Критики признали работу Тисю Рю в этом фильме одной из лучших в истории японского кино, и они правы. Фильм «Был отец» занял второе место в опросе «Кинэма дзюмпо», принес прибыль и стал одним из самых почитаемых классических произведений в стране.

Сейчас трудно представить, что и этот, и предшествующий фильму снимались во время войны на Тихом океане, и все же у Одзу, вероятно, возникали трудности при работе над ними. Индустрия кино почти открыто контролировалась правительством, оно настаивало на произведениях в русле «национальной политики». Оба эти фильма номинально соответствовали теме, т.е. рассказывали о войне, солдатах, боевом духе в тылу и т.д., но Одзу не допускал никаких компромиссов с собственной реальностью. Не желая жертвовать персонажами ради сюжета, он еще более решительно отказывался эксплуатировать их в пропагандистских целях. Тема входила в список одобренных, но трактовка ее была настолько проникнута гуманизмом, что официальная политическая линия сама собой подвергалась критике.

Одзу защищал и работы других режиссеров. Акира Куросава вспоминает, как он вел себя во время споров по поводу «Сугаты Сансиро». Фильм Куросавы показали военной комиссии (как и все фильмы), которая подвергла его критике, указав, что вот это нужно вырезать, что-то сократить и так далее. Кто-то из комиссии даже усомнился (сегодня мы такого представить себе не можем), не поддерживает ли Куросава противника. На что Одзу ответил, что надо решить, хорош фильм или нет, что, по его мнению, фильм хороший и что им следует разрешить его и продолжать заниматься своей работой⁵⁶. В 1943 г. такого высказывания было достаточно, чтобы отправить человека в тюрьму, но Одзу подобные вещи всегда сходили с рук. Масахиро Синода, ставший позже одним из ассистентов Одзу, а затем известным режиссером, объясняет этот случай и свое недоумение по поводу того, как Одзу удалось выпутаться: «Он всегда так забавно шутил, всегда всех приводил в такое хорошее расположение духа и так ловко говорил серьезные вещи легким тоном, что с ним никогда ничего не происходило»⁵⁷.

Но даже такой человек, как Одзу, не мог полностью избежать влияния духа времени. В новогоднем выпуске одного киноиздания он излагает планы своих будущих фильмов о войне. Среди них продолжение «Братьев и сестер семьи Тода», в котором действие должно было происходить в Китае и в Японии; фильм, посвященный тридцатой годовщине Южно-Маньчжурской железной дороги, снятый с точки зрения преуспевающего сотрудника этой компании, отдавшего ей тридцать лет жизни; лента под названием «Один самолет еще не вернулся» («Imada kikan sezaru tomo ikki»); «исторический фильм о мести» (*адаути-моно*), о двух влюбленных друг в друга братьях Сога⁵⁸. Неизвестно, насколько серьезно Одзу размышлял над этими проектами, но к работе над одним военным фильмом он приступил. Это был сценарий «Далекая родина» («Harukana ga fubo no kupi»). В основу были положены военные дневники, но фильм так и не был закончен, потому что те фрагменты, которые были показаны членам правительства, им не понравились (никакого героизма, никаких высокопарных слов, никаких жертв во имя отечества и т.д.). О характере этого фильма лучше всего говорит второе название, придуманное ему одним из друзей Одзу, — «Кихати идет на войну». Так или иначе, но материалы фильма не сохранились⁵⁹.

Другая причина, почему от проекта пришлось отказаться, состояла в том, что Одзу еще раз призвали в армию. Хотя он уже отслужил сколько положено в императорской армии, правительство сочло, что режиссеры должны следовать за войсками и снимать пропагандистские фильмы. Сначала планировалось, что Одзу будет снимать фильм в Бирме, но к 1943 г. дела у японцев там шли настолько плохо, что вместо этого его отправили

в Сингапур. Хотя обсуждалось несколько фильмов, ни один из них так и не был снят, при том что работа над одним была, судя по всему, начата. Речь там шла об индийском движении за независимость, поддерживать которое у Японии были свои причины. Когда Сингапур вновь оказался под властью англичан, Одзу стал уничтожать негативы и фильмокопии. Он приложил много усилий, чтобы не снять ни одного фильма, и совсем не хотел, чтобы трибунал союзников судил его как военного преступника. А до этого Одзу под разными предлогами саботировал любые предложения снимать полезные для «национальной политики» фильмы и смотрел американские ленты, конфискованные японцами в Сингапуре. Позже он рассказывал, что посмотрел их более сотни.

Режиссер Кимисабуро Ёсимура, который был в то время в Сингапуре, вспоминает, что Одзу смотрел фильмы «Гроздь гнева», «Дилижанс», «Как зелена была моя долина» и «Табачная дорога» Джона Форда, «Северо-западный проход» Кинга Видора, «Ребекку» Хичкока; «Человека с Запада» и «Лисички» Уайлера; «Фантазию» и «Унесенных ветром». Наибольшее впечатление на Одзу произвел «Гражданин Кейн» Уэллса. «Если дать Чаплину 62 очка, то этот фильм получит 85», — заявил он⁶⁰. Он пересматривал его снова и снова. Явно больше всего его заинтересовала техника фильма, и, по словам Ёсимуры, он покачивал головой, потрясенный то одним эффектом, то другим⁶¹. И с тех пор в ответ на вопрос, какой зарубежный фильм ему нравится больше всего, он неизменно называл «Гражданина Кейна», хотя невозможно представить себе фильм, сильнее отличающийся от его собственных.

Не меньше поражает и ряд других его любимых фильмов (с некоторыми из них он познакомился до приезда в Сингапур). Ощущается влияние Видора и Любича, объяснима и его любовь к чаплинской «Парижанке». Но ведь он утверждал также, что, если бы не видел «Цивилизации» Инса, он не стал бы режиссером и, что «если бы не было режиссера по имени Рекс Ингрэм, не был бы теперь режиссером». Он любил Джона Форда, восхищался спонтанностью его работ. «Когда смотришь “Римские каникулы”, — говорил он позднее, — чувствуется, что у этого типа Уайлера все заранее продумано»⁶². Остается лишь недоумевать, почему Одзу, олицетворение доктринера, уткнувшегося носом в сценарий, сожалел о якобы недостатке спонтанности у Уайлера. Можно усомниться и в утверждении Одзу, что просмотренные фильмы изменили его режиссерский стиль.

Некоторые отмечали, обычно с сожалением, якобы существенную разницу между довоенными и послевоенными фильмами Одзу. Как мы видели, высказывались предположения, что перемена эта проистекала оттого, что он расстался с пролетариатом и выбрал буржуазию; но мы

также видели, что это не так. Далее, сам Одзу и другие предполагали, что неоднократно принимавшиеся дозы Уэллса и Хичкока как-то укрепили или, напротив, размыли его стиль; но никому не удалось отыскать следы таких перемен. И наконец, высказывалось предположение, что после войны Одзу попал под гипноз американского образа жизни⁶³. Это более серьезное обвинение, потому что существует множество примеров того, как режиссеры меняли стиль, пытаясь как-то принять идеалы победителей.

На самом деле в случае Одзу ничего подобного не произошло. Когда появился его первый послевоенный фильм (еще один, последний, «*кхихати-моно*»), все удивились, успокоились или разочаровались, увидев, что Одзу ничуть не изменился. Сам режиссер довольно сурово относился к тем кинематографистам, которые меняли свою тематику, а значит, и способ работы над фильмом, чтобы соответствовать новым импортированным «*демокуратику*» идеям⁶⁴. Те незначительные перемены, которые можно заметить в фильмах Одзу, объясняются тем, что, хотя в годы войны он снимал мало фильмов, он продолжал развиваться как человек и художник. У нас не хватает доказательств, подтверждающих наличие незначительных перемен, поэтому мы делаем неправильный вывод о значительных. Естественное развитие стиля Одзу становится очевидным, если рассмотреть его работу в целом. Что касается влияния на его стиль, то знакомство с иностранными фильмами сказалось на нем не больше, чем его армейский опыт, сама война или ее демократические последствия.

Однако в 1945 г. военный опыт Одзу еще не завершился. Хотя он и не был военным преступником, но как военнопленный был на полгода отправлен в британский лагерь вблизи Сингапура. В этот период помимо мытья посуды и туалетов Одзу, как говорят, заинтересовался поэзией. В свободное от работы время он вместе с другими заключенными садился сочинять изысканные *рэнга* (цепочки стихов). Одзу всегда писал стихи — в довоенной Японии в этом занятии не было ничего необычного, — но в лагере для военнопленных его интерес к этому явно усилился.

Потом в феврале 1946 г. Одзу вернулся в новую Японию. Значительная часть Токио была стерта с лица земли, множество жителей погибли. Фукагава, где он провел ранние годы, была почти полностью уничтожена. Одзу принялся за работу среди руин.

«Записки джентльмена из барака» («*Nagaya shinshi tokiu*»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Одзу и Тадао Икэда. Оператор Юхару Ацуга. В ролях: Тисю Рю, Тёко Иида, Такэси Сакамото, Рэйкити Кавамура, Томихиро Аоки, Эйтаро Одзава, Мицуюко Ёсикава и др. 72 мин. Выход в прокат 20 мая 1947 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Сётику» и в Токийском киноцентре. На улицах послевоенного Токио подобрали сироту и отправили жить к женщине средних лет.

Сначала она смотрит на него как на лишнюю заботу, но постепенно проникается к нему симпатией. Находится отец ребенка, и теперь женщина должна вернуть ему мальчика.



Кадр из фильма «Записки джентльмена из барака» (1947)
(Рэйкити Кавамура, Томихиро Аоки, Тисю Рю)

Об этом фильме Одзу вспоминал: «Я все еще чувствовал огромную усталость, но компания все время требовала, чтобы я сдал картину поскорее. Я закончил сценарий за двенадцать дней. Никто не думал, что я могу так быстро работать, но я сказал, что это в последний раз»⁶⁵. Так оно и было. И это был первый и последний раз, когда Одзу сделал реверанс в сторону «гражданских усилий» — идея, ввезенная из-за границы, которая была популярна некоторое время в период оккупации. В конце фильма женщина средних лет решает открыть центр для таких детей, оставшихся сиротами на войне, как полюбившийся ей мальчик. Эта неправдоподобная, можно даже сказать — неяпонская, концовка едва не разрушает фильм.

В это время у Одзу еще раз завязались романтические отношения. Это была дочь хозяина ресторана, располагавшегося у ворот студии в Офуне, где работал режиссер. Он побывал с ней в разных местах, провел месяц в Киото, где вновь встретился с Мидзогути и другими знакомыми, и, по слухам, собирался назвать ее невестой. Вместо этого она стала его секретаршей и позднее вышла замуж за актера Кэйдзи Саду. В этот же период Одзу написал для себя сценарий под названием «Луна не восходит» («Tsuki wa noborinu»). Картину по нему он так и не поставил, но в 1955 г. отдал его актрисе Кинуюэ Танаке, чтобы та сняла фильм.

«Курица на ветру» («Kaze no naka no mendori»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Одзу и Рёскэ Сайто. Оператор Юхару Ацута. В ролях: Кинуюэ Танака, Сюдзи Сано,

Кунико Миякэ, Тисю Рю, Тизэо Мурата, Эйдзиро Тono, Кодзи Мицуо и др. 90 мин. Выход в прокат 20 сентября 1948 г. Сохранились оригинальный негатив, сценарий, копии на «Сётику».



Кадр из фильма «Курица на ветру» (1948)
(Хидэо Накагава, Кинуюэ Танака, Сюдзи Сано)

Женщина в полной нищете ждет демобилизации мужа, вдруг заболевает ребенок. Она становится проституткой, чтобы заплатить за больницу. Когда возвращается муж, она все ему рассказывает. Он стесняется ее с лестницы, но позже извиняется, внезапно осознав все, что ей пришлось пережить.

Десять лет спустя Одзу написал: «У каждого бывают неудачи. Неудачи бывают всякие, и некоторые из моих неудач мне нравятся. Этот фильм — плохая неудача»⁶⁶. Тем не менее картина заняла седьмое место в опросе «Кинэма дзюмпо». Но даже критики, которым фильм понравился, сетовали на некоторые несуразные сцены. Свежие чистые простыни на кровати проститутки в послевоенной Японии? Героиня падает с высокой лестницы в японском доме, где полно народу, и никто не выходит посмотреть, что случилось? На сей раз их жалобы были обоснованными. В общем же в стилистике Одзу уже начинали встречаться случаи принесения реализма в жертву красоте, и именно благодаря таким жертвам вскоре было суждено появиться новой и, пожалуй, высшей реальности.

Хотя большинство критиков сейчас соглашаются, что Одзу не почерпнул ничего нового, просматривая фильмы в Сингапуре, и что этот, как он сам о себе говорил, «упрямый старый черт» никогда не менялся, все же возможно, что в результате просмотра таких фильмов, как «Гражданин Кейн», родилась новая эстетика, красота ради красоты, что заметно в более поздних фильмах Одзу. Конечно же, в столь мелодраматичной картине, как «Курица на ветру», повышенный интерес Одзу к красоте (чистые, аккуратные простыни в борделе) оказывается не к месту. А вот,

к примеру, в «Поздней весне» подобные же искажения во имя красоты в почти лишенном событий повествовании лишь обогащают наше впечатление в целом.

«Поздняя весна» («Banshun»). «Сётику»/Офуна. Сценарий Одзу и Кого Ноды по рассказу Кадзуо Хироцу. Оператор Юхару Ацуга. В ролях: Тисю Рю, Сэцуко Хара, Харуко Сугимура, Дзюн Усами, Юмэдзи Цукиока, Томихиро Аоки, Такэси Сакамото, Кунико Миякэ, Ёко Кацурахи и др. 108 мин. Выход в прокат 19 сентября 1949 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, несколько дубликатов негатива, копии в нескольких киноархивах и на «Сётику». Молодая женщина, которая уже вышла из обычного брачного возраста, живет с отцом в Камакуре. Она с ним счастлива и с неодобрением относится к известию о том, что один из его друзей женится вторично. Отцу же кажется, что это он мешает дочери выйти замуж. Она отказывается от нескольких предложений. Потом тетя сообщает ей, что отец подумывает вновь жениться. Она взволнована, но, полагая, что он на самом деле этого хочет, соглашается выйти замуж. Отец и дочь отправляются в последнее совместное путешествие в Киото. По возвращении она выходит замуж. Отец, который и не собирался жениться, остается один.



Кадр из фильма «Поздняя весна» (1949)
(Тисю Рю, Сэцуко Хара, Юмэдзи Цукиока)

Этот фильм называли «самым совершенным, самым исчерпывающим и самым успешным изучением характера в японском кино», он был одним из любимых фильмов Одзу наряду с «Был отец» и «Токийской историей». Различные компоненты стиля Одзу — домашняя драма (*офуна-тё*), внимание к характеру персонажа, центральное место в повествовании, занимаемое кем-то из родителей, как в *хаха-моно*, — сливаются воедино в идеально сбалансированном фильме, который в целом значительно превосходит каждый из элементов, взятых по отдельности. С одной стороны, такое совершенство можно объяснить глубиной чувств Одзу

и надежностью его стиля. С другой, здесь впервые после 1935 г. возобновилось сотрудничество с Кого Нодой. И наконец, начиная с этой картины и далее в фильмах Одзу преобладала новая эстетика, хотя отдельные ее черты угадывались и в более ранних произведениях режиссера. Новая простота повествования, структуры, темпа сочеталась с жестким контролем над декорациями, реквизитом, освещением, актерами. Конечно же, радикальных изменений по сравнению с более ранними картинами не произошло, но поздние фильмы более лаконичны и язвительны. Первое место в опросе «Кинэма дзюмпо».

«Сестры Мунэката» («Munekata shimai»). «Синтохо». Сценарий Одзу и Кого Ноды по роману Дзиро Осараги. Оператор Ёдзи Охара. В ролях: Кинужэ Танака, Хидэко Такаминэ, Кэн Уэхара, Со Ямамура, Тисю Рю, Санаэ Такасуги, Тацуо Сайто и др. 112 мин. Выход в прокат 25 августа 1950 г. Сохранились сценарий и оригинальный негатив на студии «Тохо», копия в Токийском киноцентре. История совместной жизни двух сестер, которым приходится учитывать и требования семьи, и собственные интересы.



Кадр из фильма «Сестры Мунэката» (1950)
(Хидэко Такаминэ, Кинужэ Танака)

Про этот фильм Одзу как-то написал: «Честно говоря, мне сложно снимать фильм по роману. Вас вынуждают переосмыслить созданное воображением писателя, а потом приходится выбирать кого-то, кто сыграет уже готовую роль. Когда я пишу сам, я всегда с самого начала имею в виду какого-то актера, и это помогает создавать роль в фильме. Вообще-то, — сделал он характерное замечание, — я обнаружил, что снимать этот фильм было легко»⁶⁷. Слишком легко, так и хочется сказать. Одзу мешало еще и то, что он работал в новой компании «Синтохо» (впервые), и то, что «Синтохо» настаивала, чтобы у крупных звезд на экране была романтическая привязанность, что Одзу всегда удавалось не слишком хорошо. Более

того, Кинуюэ Танака только что вернулась из Америки и была чрезвычайно занята собой и своими новыми представлениями об актерской игре, которые Одзу не принимал. Это был тот редкий случай, когда он жаловался на исполнителя⁶⁸. Тем не менее картина заняла седьмое место в опросе «Кинэма дзюмпо».

«**Раннее лето**» («*Bakushu*»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Одзу и Кого Нода. Оператор Юхару Ацута. В ролях: Сэцуко Хара, Итиро Сугаи, Тизко Хигасияма, Тисю Рю, Харуко Сугимура, Кунико Миякэ, Кэн Нихоньянаги, Тикагэ Аवासима, Сюдзи Сано и др. 135 мин. Выход в прокат 3 октября 1951 г. Сценарий, оригинальный негатив и копии хранятся на «Сётику». Картина семьи составлена из ряда маленьких рассказов, почти зарисовок. Шесть членов семьи живут вместе в Камакуре. В конце дочь соглашается выйти замуж и семья распадается. Первое место в опросе «Кинэма дзюмпо».



Кадр из фильма «Раннее лето» (1950)
(Сэцуко Хара, Харуко Сугимура)

Одзу объяснил нам, что работать с сюжетом ему скучно, и мы видели, как постепенно он освобождался от его уз. В этой картине становится очевидно, сколь незначительной стала роль самого повествования в его фильмах. О «Раннем лете» Одзу писал: «В этой картине я хотел показать жизненный цикл. Я хотел запечатлеть изменчивость (*риннэ*). Действие само по себе меня не интересовало. Я никогда в жизни так усердно не работал... Я вовсе не подгонял действие, и, соответственно, финал должен оставить у зрителя горький привкус»⁶⁹.

Иначе говоря, Одзу обнаружил, что повествование не обязательно подразумевает драматизацию, по крайней мере не в преувеличенном виде. Можно проследить, как он этому учится. Ранние дневниковые записи полны жалоб на «отсутствие истории», иначе говоря, отсутствие зрительного способа представить имевшуюся историю. Они появляются столь часто (чаще встречается только запись: «Вчера опять напился»), что

становится ясно, сколь серьезной проблемой для него была драматизация. Потом вдруг, после последнего крика о помощи в апреле 1937 г. («Дошел до точки — истории нет» — про фильм «Что забыла дама?»)⁷⁰ жалобы прекращаются. А прекратились они потому, что, начиная с «Братьев и сестер семьи Тода», Одзу решил эту проблему. Он не развязал узел, а разрубил. Одзу обнаружил, что ни для него, ни для его фильмов повествование в традиционном смысле не имеет такого значения, как он думал. В таких картинах, как «Поздняя весна», «Раннее лето» и «Токийская повесть», мы видим результат. «Повествование» заключается просто в изложении (сбалансированном, искусном, язвительном) того, что произошло. Становится все легче описать происходящее одной строкой, хотя это не дает никакого представления об огромной эмоциональной силе фильма.

«Вкус простой пищи» («Ochazuke no aji»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Одзу и Кого Нода. Оператор Юхару Ацута. В ролях: Син Сабури, Митиё Когурэ, Кодзи Цурута, Кэйко Цусима, Кунико Миякэ, Тикагэ Авасима, Тисю Рю, Юко Мотидзуки и др. Выход в прокат 1 октября 1952 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Сётику». Семейная пара среднего возраста и среднего достатка переживает кризис в отношениях. Без детей, которые бы их связывали, семейная жизнь потеряла смысл в рутине будней. Оба стараются стать лучше и таким образом создать более прочный семейный союз.



Кадр из фильма «Вкус простой пищи» (1952)
(Кэйко Цусима, Син Сабури, Кодзи Цурута)

Об этом фильме Одзу говорил: «Я достал сценарий этого фильма из ящика стола, где он пролежал с момента, как я его написал, а армия не дала поставить. Я извлек его, потому что ему незачем было долее там лежать. Но времена изменились, и я его переписал». Он переписал его настолько, что фильм стал неузнаваемым, и совместная трапеза с «отядзукэ» (зеленый чай с рисом) теряет свой первоначальный смысл. Теперь она просто означает, что немного снобистская жена начинает принимать

незамысловатые простонародные вкусы мужа. «Я хотел показать некоторые черты мужчины с точки зрения женщины, но этот фильм не слишком хорошо сделан»⁷¹. Одзу редко пробовал таким вот образом прививать новый материал к старой основе, что было мудрым решением, потому что подобные опыты редко давали хорошие результаты. В этом фильме много чудесных моментов, настолько много, что некоторые предпочитают его другим, более утонченным работам. Но он лишен совершенства «Поздней весны» или «Токийской повести».

«Токийская повесть» («Токуо тологатаги»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Одзу и Кого Нода. Оператор Юхару Ацута. В ролях: Тисю Рю, Тизко Хигасияма, Со Ямамура, Харуко Сугимура, Сэцукэ Хара, Кёко Кагава, Сиро Осака, Эйдзиро Тоно, Кунико Миякэ, Нобуо Накамура, Тэруко Нагаока и др. 136 мин. Выход в прокат 3 ноября 1953 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Сётику». Пожилая пара, живущая в Ономити на юге Японии, отправляется в Токио навестить двух своих детей и их семьи. Встреча их расстраивает: и сын, и дочь слишком заняты собственной жизнью и отправляют родителей на горячие источники в Атами, якобы чтобы доставить им удовольствие, а на деле чтобы избавиться от них. Единственный человек, который действительно заботится о них, — это вдова их погибшего на войне сына. После того как пожилая чета возвращается домой, дети получают телеграмму, в которой сообщается, что мать больна. Когда все приезжают в Ономити, мать уже умерла. После похорон дети спешно возвращаются в Токио, но невестка решает задержаться. Она признается, что жить вдовой ей тяжело, и отец советует вновь выйти замуж. Потом он один сидит в пустом доме.



Кадр из фильма «Токийская повесть» (1953)
(Тизко Хигасияма, Тисю Рю)

Из этого простого случая вырастает один из величайших японских фильмов. Теперь уже полностью отточенный стиль Одзу максимально экономен, и благодаря ему создается незабываемый фильм, незабываемый именно потому, что он такой достоверный, такой правдивый и столь многого требует от зрителя. Недосказанность редко встречается у Одзу,

здесь же ее нет вообще. Два поколения, простая история, дающая возможность всем персонажам поменяться местами, живое описание разгара лета и обманчивая простота стиля — все это создает картину столь японскую и в то же время столь личную, а следовательно, столь общечеловеческую по своей направленности, что она становится шедевром. Одзу, который очень любил этот фильм, мало о нем говорил. После того как картина заняла второе место в опросе «Кинэма дзюмпо», он сказал: «Через взросление родителей и детей я рассказал, как начала разваливаться система японской семьи». Потом сделал неожиданное, но характерное добавление: «Это одна из моих самых мелодраматичных картин»⁷².

«Ранняя весна» («Сёсюн»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Одзу и Кого Нода. Оператор Юсюн Ацута. В ролях: Рё Икэбэ, Тикагэ Аवासима, Кэйко Киси, Тисю Рю, Дайскэ Като, Тэйдзи Такахаси, Кумэко Урабэ, Харуко Сугимура, Со Ямамура, Кунико Миякэ, Эйдзиро Тono, Тизко Накагита, Нобуо Накамура и др. 144 мин. Выход в прокат 29 января 1956 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Сётику». Молодому служащему наскучили и работа, и жена. Он заводит небольшой роман в офисе; между ним и женой происходит ссора. Позже он соглашается на перевод в сельскую местность. Жена приезжает к нему, и они соглашаются начать всё заново.



Кадр из фильма «Ранняя весна» (1956)
(Кэйко Киси, Рё Икэбэ)

Этот фильм, фабула которого напоминает «Вкус простой пищи» и «Вступление в школу брака», — взгляд более зрелого человека на проблему, поднимавшуюся в более ранних работах, проблему служащего. Сам Одзу определял этот фильм как «*интэри-но-нагая-моно*», что можно объяснить как «*кихати-моно*» с «интеллектуалом» в главной роли; приблизительно как фильм о человеке, не вписывающемся в окружающую обстановку⁷³. Картина, занявшая шестое место в опросе «Кинэма дзюмпо», была для Одзу в определенной мере экспериментальной.

«Хотя я уже давно не снимал ничего про “белые воротнички”, мне захотелось показать такого человека, — показать, как постепенно улечивается его радость от окончания университета, от того, что он наконец-то стал членом общества, как тают надежды на будущее, как приходит понимание, что, хотя он проработал уже многие годы, он так ничего и не достиг. Показывая его существование на некотором отрезке времени, я хотел обратить внимание на то, что можно назвать трагичностью подобной жизни. Это самый длинный из моих послевоенных фильмов, но я старался избегать всего, что могло бы показаться наигранным, и оставлял лишь обыденные сцены, надеясь, что это даст возможность зрителям ощутить грусть подобной жизни».

Работа над этим фильмом отняла больше времени, чем над другими картинами Одзу. Восемьдесят семь дней потребовалось только для того, чтобы написать сценарий. «В компании надо мной подшучивали, советуя назвать фильм “Райсюн” [“Следующая весна”]; вообще-то название «Ранняя весна» относится к молодым людям, которые только начинают жить. Люди, вероятно, понимают такую символику — и кроме того, президент Кидо (из “Сётику”) придает очень большое значение названиям»⁷⁴.

«Токийские сумерки» («Токуо boshoku»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Одзу и Кого Нода. Оператор Юхару Ацута. В ролях: Сэцукю Хара, Исудзу Ямада, Инэко Арима, Тисю Рю, Масами Таура, Киндзо Син, Нобуо Накамура, Харуко Сугияма, Тэйдзи Такахаси, Фудзико Суга и др. 141 мин. Выход в прокат 30 апреля 1957 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Сётику». Отец живет с двумя дочерьми. Старшая оставила мужа и вернулась вместе с ребенком. У младшей роман, который заканчивается абортom. Дочери узнают, что мать, которую они считали умершей, живет неподалеку; много лет назад она ушла от отца жить к другому мужчине. Это потрясает их. Младшая дочь в конце концов кончает жизнь самоубийством, старшая возвращается к мужу. Отец остается один.



Кадр из фильма «Токийские сумерки» (1957)
(Сэцукю Хара и Инэко Арима)

Перед выходом этого фильма Одзу говорил: «В последнее время все больше и больше критикуют дух “офуна-тё” [домашней драмы] в фильмах. Но традиции “офуна-тё” имеют тридцатилетнюю историю. Они никуда не исчезнут вдруг в одно прекрасное утро. Я надеюсь, что в этом фильме можно будет ощутить подлинный дух “офуна-тё”»⁷⁵. Так оно и есть. Это одна из самых мелодраматичных картин Одзу (в нашем понимании, не его) с противоборством, самоубийствами и так далее. Сюжет с участием неожиданно появляющегося родителя, считавшегося мертвым, — излюбленный прием в мелодрамах — Одзу использовал несколько раз (к примеру, в обеих версиях «Плавучих водорослей»), но столь крайние проявления, как самоубийство, для него редкость. И тем не менее по сравнению с другими мелодрама Одзу кажется строгой, а многие эпизоды удалось «спасти» за счет необыкновенно удачных диалогов.

Это последний черно-белый фильм режиссера. Одзу писал о нем: «Многие сочли, что этот фильм о несдержанности дочери, но, мне кажется, акцент сделан на контрасте молодого и старшего поколений»⁷⁶.

«**Цветы праздника хиган**» («Higanbana»). «Сётику»/Камата. Сценарий Одзу и Кого Ноды по роману Тон Сатоми. Оператор Юхару Ацута. В ролях: Син Сабури, Кинуюэ Танака, Инэко Арима, Кэйдзи Сада, Тиэко Нанива, Фудзико Ямамото, Тисю Рю, Нобуо Накамура, Тэйдзи Такахаси, Фумио Ватанабэ, Ёсико Куга, Миюки Кувано и др. 118 мин. Выход в прокат 7 сентября 1958 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Сётику». Дочь желает выйти замуж за человека по собственному выбору, но отец возражает. Мать, однако, понимает ее чувства, равно как и ее подруга из Киото. В конце концов отца переубеждают.



Кадр из фильма «Цветы праздника хиган» (1958)
(Кинуюэ Танака, Син Сабури)

Начиная с «Токийских сумерек» Одзу стал проявлять больший интерес к молодому поколению или, по крайней мере, к тем его представителям, которые решались бунтовать. Повинующаяся традициям дочь

в «Поздней весне» совсем не похожа на современных девушек из поздних фильмов, и все же, как говорил Одзу: «В этом фильме я, пожалуй, больше симпатизирую родителям. Все фильмы последних лет как-то отрицают их ценности и оправдывают поведение молодежи... В этом фильме дочери кажутся достаточно современными, но на самом деле они во власти традиций. Отец кажется достаточно разумным и дает хорошие советы другим, но, когда дело касается его собственных проблем, он говорит одно, а имеет в виду другое... он воспитал дочь и переживает по поводу ее замужества. Она же пошла и обручилась, ничего ему не сказав. Он знает, что ее выбор хорош, но из-за того, что им пренебрегли, он чувствует себя оскорбленным и в то же время не хочет окончательно возражать против замужества. Именно эту внутреннюю напряженность в состоянии отца я и хотел показать в фильме»⁷⁷.

Как следствие в фильме присутствует неявная критика, но не развенчание, японской семейной системы. Одзу никогда не подвергал семью такому же ироническому изучению, как, скажем, социальную систему. Фильм далек от того, чтобы принять чью-то сторону, невозможно назвать изображенное тут как старшее, так и младшее поколение хорошим или плохим. Это сбалансированное полотно японской семейной жизни, нарисованное с любовью и иронией.

Это был первый цветной фильм Одзу. Лет десять назад он писал: «Ничего страшного, если использовать цвет только время от времени, но вот если видишь его постоянно, это все равно, что есть *тэндон* (жареные креветки, рыба и т.д. с рисом) — становишься сыт по горло»⁷⁸. Теперь же он сказал: «Мне показалось, потом я буду сожалеть, что не сделал этого сейчас», и критики, которые говорили о нереалистичности декораций в его ранних фильмах (слишком чистые, слишком аккуратные, недостаточно натуралистичные), нашли новые поводы для придирок в системе цвето-передачи (Agfacolor), которая делала все предметы слишком красивыми. Одзу же, напротив, с самого начала понравились цветовые эффекты. («Даже когда я снимал черно-белые фильмы, меня всегда интересовали тональность и настроение, так что работать с цветом не слишком сложно. Красный цвет система Agfa передает замечательно»⁷⁹.) Он совершенно не испытывал опасений, вроде тех, что мучили его по поводу звука. (Хотя следует сказать, что именно компания, а не Одзу, решила, что фильм должен быть в цвете, чтобы отдать должное знаменитой красоте Фудзико Ямамото.) Он говорил, что, по его мнению, цвет делал его «композиции» интереснее. А вот по поводу всевозможных новых форматов у него ни одного доброго слова не нашлось. «Я не видел Cinemascope, — писал он в 1958 г., — но я видел VistaVision, и мне надоело уже на середине картины “Это Синерама”⁸⁰»⁸¹. Третья премия «Кинэма дзюмпо».

«Доброе утро!» («Ohayo»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Одзу и Кого Нода. Оператор Юхару Ацуга. В ролях: Тисю Рю, Кунико Миякэ, Ёсико Куга, Кэйдзи Сада, Кодзи Сидара, Масахико Симадзу, Харуко Сугимура, Тоё Такахаси, Тэруко Нагаока, Эйджиро Тоно, Садако Савамура и др. 94 мин. Выход в прокат 12 мая 1959 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Сётику». Два мальчика живут с родителями в пригороде Токио в районе стройки. Недопонимание между соседками неумышленно обостряют два малыша. После спора с родителями (они хотят телевизор, а отец отказывается его покупать) им велено замолчать. Поймав родителей на слове, они не разговаривают ни с кем, даже с соседями. Соседи, не получив ответа на традиционное приветствие, решают, что мать мальчиков на них сердится, что приводит к ссоре между соседями. В конце концов отец смягчается, телевизор куплен, дети вежливо отвечают соседкам, и все хорошо кончается.



Кадр из фильма «Доброе утро!» (1959)
(Масахико Симадзу, Тисю Рю, Кодзи Сидара, Кунико Миякэ)

«Я давно подумывал об этой истории, — рассказывал Одзу, — и хотел снять по ней фильм, хотя понимал, что будет сложно. Я заговорил о ней на встрече гильдии режиссеров, и все вроде бы заинтересовались, тогда я сказал, что любой из них в праве снимать этот фильм, но никто не захотел, поэтому я сам взялся за дело. Сначала я думал, что история будет более спокойной и сдержанной. Вскоре мне показалось, что фильм может стать кассовым, так что я сделал его более смешным. Я имею в виду, что хотел, чтобы от просмотра фильма получили удовольствие больше зрителей»⁸². А еще он вполне в своем духе добавил: «Мне было бы не по душе, если бы стали говорить, будто теперь я снимаю только серьезные фильмы, потому что получил приз Академии изящных искусств». Возможно, поэтому в этом фильме слишком многие лукают⁸³.

Сам Одзу никогда не говорил о большом сходстве этого фильма с «Родиться-то я родился...». Два мальчика в фильме 1932 г. ставят под вопрос общепринятые взгляды на взаимоотношения хозяев и рабочих; два мальчика в фильме 1959 г. ставят под вопрос все разговоры в обществе;

в первом фильме мальчики объявляют голодовку, во втором перестают говорить; в обоих фильмах они в конце концов мирятся с родителями. Между двумя фильмами, конечно же, много различий (но можно увидеть сходство еще и с «Ранним летом»). Легкий добрый юмор сменяет иронию, более поздний фильм принадлежит к числу наиболее понятных работ режиссера. Он стал также первым в серии трех «ремейков».

«Плавучие водоросли» («Ukigusa»). «Дайэй». Сценарий Одзу и Кого Ноды на основе сценария Тадао Икэды 1934 г. Оператор Кадзуо Миягава. В ролях: Гандзиро Накамура, Харуко Сугимура, Матико Кё, Аяко Вакао, Хироси Кавагути, Кодзи Мицуи, Муцуко Сакура, Мантаро Усио, Харуо Танака и др. 119 мин. Выход в прокат 17 ноября 1959 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Дайэй». Спустя ряд лет маленькая театральная труппа возвращается в городок на отдаленном острове. Состарившийся ведущий актер очень хочет там задержаться, потому что одна из местных жительниц родила ему сына и теперь он стремится его повидать. Он и прежде заезжал время от времени, но его визиты были столь редки, что мальчик считает его своим дядей. На сей раз его приезд вызывает осложнения. Ведущая актриса — любовница актера, и она не испытывает ни малейшей симпатии к матери мальчика. Сын влюбляется в одну из молодых актрис труппы. В конце концов она решает остаться с ним, труппа распадается, и актер возвращается к любовнице.



Кадр из фильма «Плавучие водоросли» (1959)
(Харуо Танака, Мантаро Усио, Кодзи Мицуи, Муцуко Сакура)

«Много лет назад, — писал Одзу, — я снял немой вариант этой ленты («Повесть о плавучих водорослях»). Мне захотелось еще раз снять этот фильм на снежном Хоккайдо, так что мы с Нодой написали новый сценарий (он назывался «Бездарный актер» («Daikon yakusha»)), но в тот год снега почти не было, и я не мог снимать на натуре в Такадо и Садо, как намеревался»⁸⁴. В итоге он решил снимать на полуострове Кии, а точнее, на острове Сидзима в префектуре Вакаяма. Одзу работал над картиной

в новой для себя компании. «Дайэй» и раньше обращалась к Одзу с просьбой снять фильм, но контракт с «Сётику» требовал снимать по фильму в год, и обычно у него не оставалось времени на другие проекты. Однако «Доброе утро!» он закончил раньше срока, получил согласие «Сётику» и на один сезон перешел в другую компанию.

«Хотя фильм современный, — рассказывал Одзу, — но по настроению он принадлежит к эре Мэйдзи. Его можно было бы снять как исторический, но это повлекло бы за собой хлопоты с костюмами, манерой поведения и так далее»⁸⁵. Почти единственный из японских режиссеров, Одзу никогда не снимал костюмных драм (кроме дебютного фильма), хотя, как мы видели, один раз собирался. «Мне бы на самом деле хотелось снять *дзидайгэки*», — сказал он однажды, упомянув, что романист Дзиро Оса-раги все время уговаривает его это сделать. «Плавучие водоросли» дают некоторое представление о том, каким мог бы стать этот фильм в руках Одзу. Он был бы очень похож на его современные фильмы.

Фильм «Плавучие водоросли» — это ремейк, к тому же очень близкий к оригиналу. Серия ремейков Одзу не говорит ни об утрате им интереса к кино, ни о снижении его творческого потенциала. Учитывая, что истории всех фильмов Одзу сходны между собой, а одинаковые сцены возникают снова и снова, нечто вроде ремейка кажется неизбежным. Однако между «Плавучими водорослями» и его предшественником есть серьезные различия. В фильме 1934 г. труппа на поезде едет в городок в горах на севере Японии, а в фильме 1959 г. плывет на корабле в маленький порт на полуострове Вакаяма на юге. Различны и фрагменты театрального представления, хотя они равно очаровательны в любовном показе ужасно плохого спектакля. В версии 1934 г. есть движение камеры, от чего Одзу отказался в позднем варианте. И конечно же, первая картина была немой, а вторая — звуковой. По большому счету фильмы идентичны. Есть даже одинаковые сцены, например драка под дождем между руководителем труппы и ведущей актрисой-любовницей. Кодзи Мицуи присутствует в актерском составе обеих картин: в фильме 1934 г. он играет сына, четверть века спустя — одного из пожилых актеров труппы.

Основное различие — внутреннее. Ранняя версия отличается большей горечью. К концу жизни Одзу смягчился, и в варианте 1959 г. мы не видим и не чувствуем боли матери, которая вновь остается одна. Конечно, Харуко Сугимура вовсе не испытывает восторга по поводу нового предательства, но она стала относиться ко всему философски. В раннем фильме Тёко Иида демонстрирует безысходность и отчаяние, что редко увидишь в более поздних фильмах Одзу. В 1934 г. несправедливость жизни Одзу принимал близко к сердцу и остро переживал. Двадцать пять лет спустя его чувства остались такими же глубокими, но воспринимал он все, пожалуй, чуть более отстраненно. С другой стороны, первая версия по-весеннему комедийна, вторая по-осеннему грустна.

Фильм 1959 г. — самый философски прекрасный из всех фильмов Одзу. Оператором был Кадзуо Миягава, один из величайших японских операторов («Расёмон», «Ёдзимбо», «Угэцу-моногатари», «Пламя», «Ключ»⁸⁶). Одзу писал: «Миягава очень старался и много экспериментировал с пленкой. Я начал понимать, что такое цветной фильм. К примеру, требуется специальное освещение, чтобы какой-то цвет на пленке выглядел так же, как в жизни. Если снимать два разных цвета с одним освещением, один получится плохо, так что приходится сразу решать, какой цвет вам не нужен». «Примерно в это же время, — добавляет он, — становился популярным формат “Синемаскоп”. Я вообще не хотел иметь с ним дело и поэтому снимал больше крупных планов и использовал более короткие куски». Отказавшись от длинных сцен и общих планов, которые не подходили для нового формата, он понял, что в этом фильме «пожалуй, больше монтажных переходов, чем в других современных японских фильмах»⁸⁷.

«Поздняя осень» («Акибийоги»). «Сётику»/Офуна. Сценарий Одзу и Кого Ноды по новелле Тон Сатоми. Оператор Юхару Ацута. В ролях Сэцукю Хара, Ёко Цукаса, Тисю Рю, Марико Окада, Кэйдзи Сада, Син Сабури, Миюки Кувано, Нобуо Накамура, Кунико Миякэ, Юрико Тасиро, Рюдзи Кита, Синьитиро Миками, Сима Ивасита и др. 125 мин. Выход в прокат 13 ноября 1960 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Сётику». Девушка живет с матерью. Хотя ей представлялась возможность выйти замуж, она отказывалась, предпочитая жить дома. Овдовевшая мать, однако, чувствует, что дочь жертвует собой, и пытается найти ей подходящего жениха. Дочь возражает до тех пор, пока не убеждается, что матью движет желание повторно выйти замуж. Мать возвращается в их квартиру и начинает жизнь в одиночестве.



Кадр из фильма «Поздняя осень» (1960)
(Рюдзи Кита, Нобуо Накамура, Син Сабури)

Третий из «ремейков» Одзу (удостоился пятого места в опросе «Кинэма дзюмпо») — это версия «Поздней весны». В обоих играет Сэцукю Хара; в более раннем фильме она играла дочь, теперь играет мать. Основ-

ное изменение состоит в том, что тут вместо отца — мать. Незначительные изменения связаны с заменой некоторых друзей-мужчин покойного мужа вдовы на тетю, которая в раннем фильме помогала найти подходящего молодого человека для дочери. Эти друзья (которые вновь возникают во «Вкусе сайры») — постаревшие школьники Одзу. Они по-прежнему проказливы, даже злобны, и все равно по-своему невинны. И снова происходит смена тональности. В «Поздней осени» присутствует элегическая грусть и, возможно, как следствие, некоторое ослабление необычайной объективности, которая так отличала «Позднюю весну».

Об этом фильме 1960 г. Одзу писал: «Люди иногда усложняют самые простые вещи. Жизнь, которая кажется сложной, вдруг представляется совершенно простой — и именно это я хотел показать в данном фильме. И вот еще что. Легко показывать драму в кино; актеры смеются или плачут, но это лишь объяснение. Режиссер может на самом деле показать то, что хочет, не апеллируя к чувствам. Я хочу заставить людей чувствовать, не прибегая к драматизму. К этому я стремился со времен “Братьев и сестер семьи Тода”, но это очень сложно. Здесь (в “Поздней осени”), думаю, я добился успеха, и все равно результат далек от идеала»⁸⁸.

«Конец лета» («Конагагawa-ке по акі»). «Тохо». Сценаристы Одзу и Кого Нода. Оператор Асакадзу Накаи. В ролях Гандзиро Накамура, Сэцукэ Хара, Ёко Цукаса, Митиё Аратама, Юми Сиракава, Рэйко Дан, Тизко Нанива, Кэйдзи Кобаяси, Дайскэ Като, Акира Такарада, Харуко Сугимура, Хисая Морисигэ, Тисю Рю, Юко Мотидзуки и др. 103 мин. Выход в прокат 29 октября 1961 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Тохо». У пожилого человека три дочери от жены и одна от бывшей любовницы. Старшая дочь овдовела, но готовится снова выйти замуж; вторая дочь замужем, ее муж руководит семейным бизнесом по производству саке; третьей семья уже выбрала мужа. Когда отец решает вновь сойтись с бывшей любовницей, дочери расстраиваются. В разгар событий отец умирает от сердечного приступа.



Кадр из фильма «Конец лета» (1961)
(Гандзиро Накамура, Кэйдзи Кобаяси, Митиё Аратама)

Как в «Братьях и сестрах семьи Тода», Одзу создает картину о семье в целом, с множеством различных линий повествования. Даже по меркам Одзу картина изобилует зарисовками характеров. В то же время это один из самых безрадостных фильмов режиссера. Несмотря на декорации, время года, роскошь постановки, которую санкционировала студия, здесь почти нет атмосферы золотой осени, характерной для предшествующей «Поздней осени» или последующего «Вкуса сайры». Кого Нода вспоминает, что идея фильма родилась из истории, которую рассказала знакомая девочка про отца, внезапно свалившегося с инфарктом. Вокруг собралась вся семья, а на следующий день он поправился. На такой слабой основе (использованной в фильме) выстроена картина. «С начала февраля 1961 г. мы закрылись в Татэсине (в Нагано) и работали над сценарием “Kohayakawa ke no aki” [буквально — “Осень семьи Кохаягава”]. Посетителей меньше, чем обычно, а значит, меньше пьяного веселья и танцев. По этой причине работа шла быстро, и 21 апреля сценарий был завершён»⁸⁹.

Фильм начинается очень легкомысленно. Зритель ожидает прекрасно сделанной комедии, какие Одзу снимал в 1930-е. Внешне все происходящее кажется восхитительно обыденным, без малейшего намека на глубину, которая нам откроется позже. С юмором, с любовью нас легко увлекают все дальше и дальше, пока мы не встречаемся со смертью.

И смерть побеждает. Она показана самым прямым и бескомпромиссным способом — со смертным одром, кремацией и дымящейся трубой. В конце семья продолжает жить, возвращается домой; остаются только вороны. Это, пожалуй, единственный фильм Одзу, в котором духовно никто не спасся. Один из самых красивых фильмов Одзу, но одновременно и самый волнующий.

«**Вкус сайры**» («Samma no aji»). «Сётику»/Офуна. Сценаристы Одзу и Кого Нода. Оператор Юхару Ацута. В ролях: Сима Ивасита, Синъитиро Миками, Кэйдзи Сада, Мариико Окада, Нобуо Накамура, Тисю Рю, Кунико Миякэ, Рюдзи Кита, Эйдзиро Тono, Тэруо Ёсида, Нобуро Накамура, Митиё Тамаки, Харуко Сугимура, Дайскэ Като, Кёко Кисида, Тоё Такахаси и др. 112 мин. Выход в прокат 18 ноября 1962 г. Сохранились сценарий, оригинальный негатив, копии на «Сётику». Пожилой овдовевший аудитор живет с сыном и дочерью, у него несколько друзей одного с ним возраста. От одного из них он узнает про замужество дочери еще одного приятеля. Это заставляет его задуматься о собственной дочери. Он решает, что она должна выйти замуж, и договаривается с молодым человеком, которого порекомендовали друзья. Все проходит, как было задумано. Он снова встречается с друзьями. Они еще раз выпивают все вместе, и он понимает, что стареет и остался один.



Кадр из фильма «Вкус сайры» (1962)
(Кёко Кисида, Кэйдзи Сада, Тисю Рю)

Об этом фильме Кого Нода писал: «Когда он снимал “Кохаягаву”, “Сётику” уже приставала к нему насчет названия его следующего фильма. Так что он остановил свой выбор на этом [“Самма но адзи” — буквально “Вкус макрели”]. Только он вовсе не собирался показывать *самма*, а лишь хотел создать ощущение, которое бы соответствовало такому названию.

Во время написания этого сценария умерла мать Одзу. Это случилось в феврале 1962 г., мы тогда работали в Татэсине. С конца года она лежала с невралгией, и дела шли не слишком хорошо. Мы оба (Нода и его жена) уговаривали Одзу поехать домой, но он говорил: “Пока еще ничего, она пока не умирает”. Он, казалось, имел твердую уверенность, что она не умрет, пока ей не исполнится восемьдесят восемь, что должно было произойти в мае того года. Но она умерла.

Когда после похорон он вернулся в Сарасину, я нашел следующую запись в его дневнике:

Внизу в долине уже весна,
Облака цветов сакуры;
Но здесь ленивый взгляд, вкус макрели —
Цветы меланхоличны
И вкус sake становится горьким»⁹⁰.

Это последний и самый простой фильм Одзу. Ингредиенты знакомы. Фабула напоминает «Позднюю осень» и «Позднюю весну»; цвета приглушены; ракурс неизменен. Ни в чем нет недостатка, и нет ничего лишнего. В то же время картина вызывает очень глубокие чувства. Снова осень, но теперь глубокая осень. Зима всегда маячила где-то неподалеку, но теперь она наступит уже завтра. При этом взгляд Одзу никогда еще не отличался такой добротой и мудростью. Мягкость здесь сильнее ностальгии.

Кого Нода оставил описание последних дней Одзу:

«В ту зиму (1963) мы работали над “Daikon to ninjin” (“Редиска и морковь”, снятый в 1964 г. Минору Сибуй), а Одзу вернулся в Камакуру, потому что писал телесценарий для NHK (“Занятия окончены” (“Seishun hokago”)). В марте, когда он снова приехал в Татэсину, он казался усталым. Он попросил мою жену взглянуть, что у него на шее справа. Это место припухло, но не покраснело, и никто из нас даже на секунду не подумал, что эта ужасная вещь станет причиной его смерти.

Сам он не беспокоился. Даже из Токио, куда он поехал показаться врачу, он позвонил нам из бара и, судя по голосу, был довольно пьян. Только 10 апреля он пошел к специалистам в Осаке и лег в больницу. После операции и лечения кобальтом у него начались боли, и даже Одзу, который так хорошо переносил боль, едва мог терпеть.

Потом состояние улучшилось, 1 июля он выписался из больницы и отправился выздоравливать в рёкан в Наканиси в Югавару. Он пригласил нас погостить у него, казался веселым. “В Татэсину я смогу вернуться где-нибудь в августе, к 23 сентября я снова буду работать”. Но после возвращения домой в Камакуру у него начались проблемы с плечом, и 12 октября он лег в больницу Отяномидзу.

До последнего мгновения я продолжал надеяться на чудо, но палата номер 17 на восьмом этаже стала его последним прибежищем. 12 декабря был его день рождения и день его канрэки [празднование 60-й годовщины]. Пришли Кэйдзи Сада и его жена с тян-тян-ко [яркий пиджак, который часто дарят в таких случаях; дожив до шестидесяти, человек возвращается к одеждам детства] с изображением семейного герба Одзу. Они опоздали. Одежду положили на тело Одзу.



Одзу беседует с Дональдом Ричи во время съемок фильма «Поздняя осень» (1960)

Когда мы рассуждали о смерти, Одзу обычно говорил, что хотел бы умереть от инсульта или чего-то в этом роде, умереть без боли. Но, и на глаза у меня наворачиваются слезы, когда я об этом думаю, ему пришлось много страдать»⁹¹.

Одзу умер от рака вечером в день своего шестидесятилетия. Его прах похоронен в храме Энгаку в Кита-Камакуре, в тех местах, где он провел значительную часть своей взрослой жизни.

На его могильном камне высечен единственный иероглиф «му» — эстетическое понятие, философский термин, который обычно переводится как «ничто», но предполагает то самое «ничто», которое в дзенской философии является всем.

Примечания

Предисловие

¹ Фут равен 30,5 см. (*Примеч. перев.*)

² Цитируется эссе Акиры Ивасаки об Одзу без названия, опубликованное (на английском) компанией «Сётику» в качестве рекламного материала к фильму «Поздняя весна» (1960).

³ Согласно легенде, низкий ракурс требовал постоянных жертв от помощников Одзу. Утверждалось также (что не соответствует действительности), что из-за лежания животом на холодном полу и в еще более холодных полях первый оператор Одзу, Хидэо Сигэхара, заболел и был вынужден сменить профессию; говорилось также, что его второй оператор, Юсюн Ацута, смог продержаться так долго только потому, что от природы был наделен очень крепким желудком.

Вступление

¹ Фильмы о доме: «Жена этой ночи», «До следующей встречи», «Женщина из Токио», «Мать нужно любить», «Единственный сын», «Братья и сестры семьи То-да», «Был отец», «Курица на ветру», «Поздняя весна», «Сестры Мунэката», «Раннее лето», «Вкус простой пищи», «Токийская повесть», «Токийские сумерки», «Цветы праздника хиган», «Доброе утро», «Поздняя осень», «Конец лета», «Вкус сайры» и т.д. Фильмы о школе: «Мечты юности», «Ссорящиеся друзья», «Университет-то я закончил...», «Шагай бодрее», «На экзамене-то я провалился...», «Дама и Борода», «Куда делись мечты юности», «Токийский хор» и т.д. Фильмы о службе: «Жизнь конторского служащего», «Ранняя весна» и др. и, по мнению Одзу, «Родиться-то я родился...»

² Исключение составляют ранние комедии и такие фильмы, как «Каприз», «Что забыла дама?», «Вкус простой пищи» и др.

³ Например: «Поздняя весна», «Раннее лето», «Токийские сумерки», «Поздняя осень», «Вкус сайры» и др.

⁴ Например: «Университет-то я закончил...», «Единственный сын», «Братья и сестры семьи То-да» и др.

⁵ Например: «Был отец», «Токийская повесть», «Конец лета» и др.

⁶ *Ивасаки А.* Одзу то нихон-но эйга [Одзу и японское кино] // Кинэма дзюмпо токусю. 1964. 10 февр.

⁷ Приведу самый яркий пример: в конце «Токийской повести» младшая сестра говорит: «Разве жизнь не сплошное разочарование?» Невестка с улыбкой подтверждает: «Да, верно».

⁸ Такие рабочие семьи есть в «Токийском хоре», «Капризе» и т.д. В последний раз подобная семья возникает в «Записках джентльмена из барака».

⁹ Критикам Синби Ииде и Акире Ивасаки Одзу предложил следующее объяснение изменений, произошедших в его более зрелых фильмах: «Начинаешь восхождение на гору, когда еще молод; на некоторой высоте находишь новую тропу, спускаешься и идешь уже по ней. Про такого человека говорят, что он поздно расцвел. Я шел по одной тропе и, когда уже почти добрался до вершины, у меня возникло сильное ощущение, что я должен идти другим путем. Но я не могу начать все сначала, с самого низа» (Беседа с Одзу // Кинэма дзюмпо. 1958. Июнь).

¹⁰ *Auden W.H. Forgotten Laughter, Forgotten Prayer // New York Times. 1971. February 2.*

¹¹ «На самом деле Одзу описал лишь отношения детей и родителей... мы видим их счастье и горе и понимаем, что на этом основывается концепция человека в трактовке Одзу» (*Сато Т. Одзу Ясудзиро но гэйдзюцу [Искусство Ясудзиро Одзу.] Токио: Асахи симбунся, 1971*).

¹² Например: «Женщина из Токио», «Каприз», «Повесть о плавучих водорослях», «Единственный сын», «Братья и сестры семьи Тода», «Был отец», «Поздняя весна», «Токийские сумерки», «Плавучие водоросли», «Вкус сайры» и др.

¹³ Например: «Переселившиеся супруги», «Прекрасное тело», «Потерянная жена», «Вступление в школу брака», «Токийская ночлежка», «Что забыла дама?», «Курица на ветру», «Вкус простой пищи» и др.

¹⁴ Например: «Сорванец», «Девушка», «Родиться-то я родился...», «Каприз», «Вкус простой пищи», «Токийские сумерки», «Цветы праздника хиган», «Доброе утро» и др.

¹⁵ Полезно провести различие между историей и сюжетом. История — это «изложение событий в хронологической последовательности. Сюжет — тоже изложение событий, но акцент ставится на причинно-следственной связи. “Умер король, потом умерла королева” — это история. “Умер король, а потом от горя умерла королева” — это сюжет» (*Forster E.M. Aspects of the Novel. L.: Arnold, 1927*).

¹⁶ Цитируется эссе Акиры Ивасаки об Одзу без названия, опубликованное (на английском) компанией «Сёгику» в качестве рекламного материала к фильму «Поздняя весна» (1960).

¹⁷ *Маджонг* — китайская азартная игра в фишки с использованием игральных костей для четырех игроков (каждый играет за себя). (*Примеч. перев.*)

¹⁸ «А еще я люблю китов, — сказал он однажды, говоря о своих предпочтениях, — и я люблю медь, и еще я собираю всевозможные патентованные лекарства» (Беседа с Ясудзиро Одзу 1959 г.).

¹⁹ Примеры приведены в Биофильмографии.

²⁰ Одзу Ясудзиро — хито то сигото. [Ясудзиро Одзу: человек и его труд.] Токио: Банюся, 1972.

²¹ По этому поводу Одзу говорил следующее: «Что для меня значит персонаж? В сущности, человечность. Если не передать человечность, ваша работа не имеет смысла. В этом цель всякого искусства. В фильме присутствие эмоций без человечности — недостаток. Если человек умеет превосходно вызывать на лице нужное выражение, это еще не значит, что он может передавать человечность. На самом деле выражение эмоций часто мешает выражению человечности. А вот работа режиссера — знать, как управлять эмоциями и как

этим средствами передать человечность» (Человечность и техника // Кинэма дзюмпо. 1953. Декабрь).

Сценарий

¹ Одзу дзитаку о катару [Одзу об Одзу] // Кинэма дзюмпо токусю. 1964. 10 февр.

² Там же.

³ Известно, что одна сцена в фильме «Был отец» — та, в которой в поезде по дороге домой молодой человек ставит урну с прахом отца на багажную полку над головой, — взята непосредственно из жизни самого Одзу. Он очень возмутился, когда эту сцену раскритиковали. Враждебно настроенные критики назвали ее постыдной: почтительный сын держал бы урну в руках всю дорогу. Одзу возразил: «Мы с матерью везли прах отца на гору Коя ночным поездом, нам хотелось спать, и если бы мы держали урну в руках, она могла бы упасть. Как-никак, багажная полка — самое чистое место в поезде, а с моей точки зрения, и вообще лучшее» (цит. по: *Нода К.* Одзу то ю отоко [Человек по имени Одзу] // Там же).

⁴ Там же.

⁵ В дневниках, к примеру, говорится о намерении Одзу снять фильм о трудностях жизни бывшего солдата. Так родилась «Ранняя весна», снятая много лет спустя после окончания войны, когда трудности бывших солдат остались в прошлом. Тем не менее в фильме Одзу встречаются бывшие фронтовые товарищи. Одзу опирался на то, что узнал, когда навещал семьи погибших.

⁶ Одзу Ясудзиро — хито то сигото [Ясудзиро Одзу, человек и его труд]. Токио: Банюся, 1972.

⁷ Рэйко, дочь Ноды, писала в дневнике, что во время работы над «Концом лета» продюсеры (из «Тохо») звонили из Токио узнать, как движется сценарий. Одзу их успокоил. Рэйко замечает, что если бы продюсеры знали, сколько здесь опорожняется бутылок и ведется разговоров, у них были бы все основания беспокоиться.

⁸ Есть, конечно, исключения: к примеру, крайне ограниченная трактовка Йе Туном фильма «Доброе утро!» в «Film Quarterly» (зима 1965/66).

⁹ Интервью Кого Ноды цитируется в: Одзу дзитаку о катару [Одзу об Одзу] // Кинэма дзюмпо токусю. 1964. 10 февр.

¹⁰ Интервью, цитируемое в: *Нода К.* Одзу то ю отоко [Человек по имени Одзу] // Там же.

¹¹ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

¹² Привычкой выпивать объясняется и то, что Татэсина в конце концов стала постоянным местом работы над сценариями. Одзу бывал там в доме у Ноды, и ему там понравилось. Как-то на Новый год, когда Нода с женой собирались туда отправиться, зашла мать Одзу: «Ясудзиро пьет с утра до вечера. Боюсь, он совсем испортит себе здоровье. Так что если вы едете на виллу на Новый год [по традиции в Японии это время обильного винопития], возьмите его с собой, но не говорите, что это я попросила. Если он об этом узнает, то очень рассердится». Мы

пригласили его с собой, но ни я, ни моя жена так и не сказали ему почему» (цит. по: *Нода К.* Одзу то ю отоко [Человек по имени Одзу] // Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Интервью, цитируемое в: Одзу дзитаку о катару [Одзу об Одзу] // Кинэма дзюмпо токусю. 1964. 10 февр.

¹⁵ Интервью, цитируемое в: *Нода К.* Одзу то ю отоко [Человек по имени Одзу] // Там же.

¹⁶ Интервью, цитируемое в: Одзу дзитаку о катару [Одзу об Одзу] // Там же.

¹⁷ См.: *Сато Т.* Одзу Ясудзиро но гэйдзюцу [Искусство Ясудзиро Одзу]. Токио: Асахи симбунся, 1971.

¹⁸ Заметки Нода по поводу «Редиски и моркови» в: Одзу Ясудзиро — хито то сигето.

¹⁹ «Гэндзи-моногатари» («Повесть о Гэндзи») — один из лучших образцов придворно-аристократической японской литературы рубежа X—XI вв. Автор — придворная дама, известная под именем Мурасаки Сикибу. (*Примеч. перев.*)

²⁰ *Hisamitsu S.* The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics. Tokyo: Center for East Asian Cultural Studies, 1963.

²¹ Одзу не очень верил, что иностранцы способны оценить его работу: «Они не понимают, поэтому и говорят, что это дзен или что-то подобное». На что критик Синби Иида, с которым он разговаривал, отозвался: «Да, они все превращают в загадку» (Беседа с Одзу // Кинэма дзюмпо. 1958. Июнь).

²² «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» (нем. «Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen», 1883—1885) — философский роман Фридриха Ницше. (*Примеч. перев.*)

²³ Беседа с Нобуо Накамурой (1968).

²⁴ Там же.

²⁵ Героиня одноименного романа Джейн Остин. (*Примеч. перев.*)

²⁶ Меню *a la carte*: гость формирует свой заказ из тех блюд, которые предлагаются в полном меню. Меню *table d'hôte*: гость выбирает по одному блюду из каждой представленной в меню категории («закуски», «салаты», «супы», «горячие блюда», «десерты» и т. д.). При этом стоимость заказа фиксирована и не зависит от выбора гостя. (*Примеч. перев.*)

²⁷ Заметки Кого Ноды в: Одзу Ясудзиро-но сэкай [Мир Ясудзиро Одзу] // Japan Victor Album SJV 1140 1-M. 1972. Сторона 4, запись 1.

²⁸ *Ryu T.* Yasujiro Ozu // Sight and Sound. 1964. Spring.

²⁹ В законченном фильме мурлыканье превратилось в военную песню, которая звучала в предыдущей сцене: «Плавучая крепость... гордость страны...» и т. д.

Съемки

¹ Есть примечательные исключения: сцена на берегу реки в «Конце лета»; аналогичные сцены (с птичьего полета) в «Плавучих водорослях» и «Ранней весне». Одзу считал, что в его поздних фильмах съемка велась уже с более высокой точки. Так он говорил Томо Симокаваре, который объяснял эту перемену

изменением в стиле жизни японцев — увеличением числа стульев и сокращением числа татами и подушек *дзабутон*. См.: Одзу Ясудзиро — хито то сигото [Ясудзиро Одзу: человек и его труд]. Токио: Банюся, 1972.

² Цитируется в: *Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1972.

³ За определения, используемые в этих абзацах, приношу благодарность Жану Дебри.

⁴ Съёмка с тележки, конечно же, часто используется режиссерами, чтобы разнообразить длинную сцену с диалогами, яркий тому пример — сцена из фильма Пазолини «Аккатоне».

⁵ Есть множество примеров наезда на тележке в целях возбуждения интереса; знаменитые примеры отъезда на тележке для создания ощущения трагического разрыва и беспомощности есть в финальной сцене у Рене Клемана в «Запретных играх», у Андре Кайатта в «Око за око» и др.

⁶ Хибати — переносная жаровня, сделанная из металла, глины или фарфора. Используется для обогрева в легко продуваемых помещениях японского дома.

⁷ Широко известен подобный пример из короткометражного фильма Криса Маркера «Взлетная полоса», смонтированного исключительно из фотографий, за исключением одной сцены, в которой трепещут ресницы героини. Эффект получается потрясающий.

⁸ Цитируется в: *Schrader P. Op. cit.*

⁹ Один из наиболее известных примеров находим в конце «Приключения» Антониони, где два персонажа располагаются таким образом, что комментарием к ним служит пейзаж (спящий вулкан вдалеке, современное здание без окон).

¹⁰ Беседы Ёда с Леонардом Шредером.

¹¹ Статья Ацуты в «Кинэма дзюмпо токусю» за 10 февраля 1964 г.

¹² *Сато Т.* Одзу Ясудзиро но гэйдзюцу [Искусство Ясудзиро Одзу]. Токио: Асахи симбунся, 1971.

¹³ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

¹⁴ Фильм У. Уайлера (*Примеч. перев.*)

¹⁵ Позднее режиссеры научились использовать эту особенность японского дома; укажу, например, на «Бонти» Итикавы, «Эрос и убийство» Ёсисигэ Ёсиды.

¹⁶ Буквально значит «длинная песня» и первоначально представляла собой набор из нескольких взаимосвязанных песен в рамках представления театра Кабуки. Это лирическая поэтическая форма, наполненная тонкими эмоциями и аллюзиями, говорить о чем-то напрямую недопустимо. (*Примеч. перев.*)

¹⁷ См.: Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

¹⁸ Тисю Рю в: Одзу Ясудзиро но сэкай [Мир Ясудзиро Одзу] // *Japan Victor Album SJV 1140 1-M.* 1972). Сторона 2, запись 1.

¹⁹ Беседы с Масахино Синойдой (1971).

²⁰ Тисю Рю в: Одзу Ясудзиро но сэкай. Сторона 2, запись 1.

²¹ Беседы с Сэцукэ Харой (1962).

²² Беседы с Ёко Цукасой (1968).

²³ Дайдзо Хата, который когда-то делал для Одзу фотографии, поинтересовался у Томо Симокавары, не находит ли тот, что композиции Одзу вызывают

в памяти фотографии, получавшие призы на конкурсах в 1920-е гг. Хата считал, что интерес к живописным композициям возник у Одзу на раннем этапе его карьеры после покупки «лейки». Он добавил, что Одзу увлекался фотографией, сам печатал снимки и отсылал их на конкурсы (Одзу Ясудзиро — хито то сигото).

²⁴ *Schrader P.* Op. cit.

²⁵ Архитектор как-то сказал Тадао Сато, что японские комнаты, по крайней мере маленькие, не предназначены для того, чтобы люди сидели напротив друг друга, предполагается, что они будут сидеть рядом или по разным сторонам угла (Одзу Ясудзиро — хито то сигото).

²⁶ *Sato T.* Одзу Ясудзиро но гэйдзюцу.

²⁷ *Schrader P.* Op. cit.

²⁸ Об этой сцене писали также Сато и Шредер.

²⁹ Син Сабури в «Одзу Ясудзиро но сэкай». Сторона 1, запись 3.

³⁰ Ясудзиро Одзу — Там же. Сторона 1, запись 4.

³¹ *Ryu T.* Одзу то ватакуси [Одзу и я] // Кинэма дзюмпо. 1958. Июнь.

³² *Ryu T.* Yasujiro Ozu // Sight and Sound. 1964. Spring.

³³ *Ryu T.* Одзу то ватакуси.

³⁴ Там же.

³⁵ Беседа с Нобуо Накамурой (1968).

³⁶ Тизко Хигасияма в: Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

³⁷ Теко Иида: Там же.

³⁸ Гандзиро Накамура: Там же.

³⁹ Тисю Рю: Там же.

⁴⁰ Тёко Иида: Там же.

⁴¹ Мицукэ Ёсикава: Там же.

⁴² Тисю Рю: Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Тизко Хигасияма: Там же.

⁴⁵ *Sato T.* Одзу Ясудзиро но гэйдзюцу.

⁴⁶ Представлениям Одзу о хорошей игре отвечала «прекрасная сцена в “Лисичках”, где Бетт Дэвис стоит рядом с умирающим мужем и готовит чай... Никакого выражения на лице, ничего — просто заваривает чай без малейших эмоций. Слышно лишь позвякивание чашки по блюдцу» (Одзу. Человечность и техника // Кинэма дзюмпо. 1953. Декабрь).

⁴⁷ Тисю Рю в: Одзу то ватакуси.

⁴⁸ *Sato T.* Одзу Ясудзиро но гэйдзюцу.

⁴⁹ *Нода К.* Одзу то ю отоко // Кинэма дзюмпо токусю. 1964. 10 февр.

⁵⁰ *Ryu T.* Одзу то ватакуси.

⁵¹ У Д. Ричи ошибочно — Джорджа Фицджеральда. (Примеч. перев.)

⁵² *Sato T.* Одзу Ясудзиро но гэйдзюцу.

⁵³ Беседа с Кинуё Танакой (1965).

⁵⁴ *Sato T.* Одзу Ясудзиро но гэйдзюцу.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ В «Убеждении» Джейн Остин упоминает несколько сражений и один раз называет по имени Бонапарта в письме от 1813 г. Одзу упомянул о китайской войне один раз в «Братьях и сестрах семьи Тода», но часто вспоминает

о ней в «Военных дневниках» 1938—1939 гг. и в перечне задуманных проектов (см. Биофильмографию), о которых объявлял, может быть, не совсем всерьез, в последующие военные годы.

⁵⁸ Беседа с Нобуо Накамурой (1968).

⁵⁹ Беседа с Леонардом Шредером (1972).

⁶⁰ Испытывать замешательство можно по-разному. Когда Оливер Харди смотрит в камеру, то есть на нас, после того как Стэн Лаурел в очередной раз выставил себя тупицей, мы радуемся, что стали соучастниками (особенно благодаря человеку, который вскоре окажется еще более глупым), и удивляемся нарушению общепринятой условности, что для актера мы не существуем. Когда в «Сатириконе» Феллини статисты поворачиваются в нашу сторону, нам становится не по себе оттого, что эти призраки прошлого нас явно видят; восторг же мы испытываем от смелости режиссера. Когда в конце фильма «Воскресенье, проклятое воскресенье» Питер Финч поворачивается в нашу сторону, мы приходим в замешательство (то, что режиссер нарушил правило, означает, что оно не работало на всем протяжении фильма и нас все время было видно), и испытываемое нами удовольствие проистекает оттого, что режиссер решил закончить фильм разрушением условности, и от благодарности, что нам взглянули в глаза и к нам прямо обратились. Во всех этих случаях, как и во многих других, план лица анфас приводит нас в замешательство и оказывает сильное воздействие именно потому, что редко используется. Когда же он используется постоянно, как в фильмах Одзу, этот план вскоре перестает смущать нас; он воспринимается как еще одна условность.

⁶¹ Одзу, однако, не искал выразительности. «Умения выражать что-то на лице недостаточно. Навыков актера, который умеет хорошо делать счастливое и грустное лицо, — иначе говоря, актера, который полностью контролирует мышцы лица, — недостаточно. Эти вещи делать просто... Но мне неважно, хорошо ли актер умеет что-то изображать. Для меня важен характер, умение передать особенности человека». В качестве примера Одзу приводит сцену из фильма Джона Форда «Моя дорогая Клементина»: недвижимы и лишены выражения — вот в чем величие Джона Форда. Фонда сидит на стуле, уперев ноги в колонну с довольной улыбкой на лице — я в самом деле завидую такому взаимопониманию между Фондой и Фордом» (Одзу. Человечность и техника).

Монтаж

¹ Более заметно их использование в фильмах Антониони: общий план моря и скал в «Приключении» в тот момент, когда становится ясно, что пропавшую девочку не найдут; заключительная сцена «Затмения» и т.д. Об их использовании в восточном искусстве см. обсуждение вопросов му у Пола Шредера: *Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley; Los Angeles: Univesrity of California Press, 1972.*

² *Peterson W. Stone Garden // The World of Zen. N.Y.: Vintage, 1960.*

³ *Schrader P. Op. cit.*

⁴ *Camo T. Одзу Ясудзиро но гэйдзюцу [Искусство Ясудзиро Одзу]. Токио: Асахи симбунс, 1971.*

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Морисигэ в: Одзу Ясудзиро-но сэкай [Мир Ясудзиро Одзу]. Japan Victor Album SJV 1140 1-M. 1972). Страница 4, запись 2.

⁹ Цит. по: *Sato T.* Op. cit.

¹⁰ Там же.

¹¹ Например, в «Был отец» план стоящего на коленях отца в первой сцене прерывается планом того же действия, но снятым с другой точки; деятельность рабочих в «Братьях и сестрах семьи Тода» дробится на части и одновременно связывается воедино за счет того, что один план показывает одну половину действия, а другой — вторую.

¹² Салонная песня Стивена Фостера (1853). (Примеч. перев.)

¹³ Персонажи у Одзу, как и у Антониони, живут в настоящем, мы не знакомы с их историей. Намеренное упоминание о важной фигуре покойной матери в «Поздней весне» столь же удивительно и верно, как и внешнее отсутствие интереса к тому, что случилось с Анной, в «Приключении». Когда в мире Одзу человек умирает, что случается достаточно часто, он или она сразу же исчезают. У Одзу не бывает призраков, как у Рене или у Бергмана. У Одзу прошлое вообще почти не существует. «Токийская повесть» как раз и говорит о естественной пользе забывать мертвых (невестка забывает покойного мужа; старик забудет покойную жену), точно так же, как «Приключение» говорит об ужасе, который испытывают Клаудиа и Сандро при мысли о том, что они забудут Анну. Разница в том, что у Одзу люди принимают такое положение вещей изначально; Моника Витти (и в «Приключении», и в «Затмении») должна «научиться» принимать — истина ей неведома. Продолжительность ее обучения и определяет продолжительность фильма. Опять же, как мы видели, Одзу не требовалась сцена в конце, где Сандро противопоставлялась глухая стена, а Клаудии — спящий или потухший вулкан.

Заключение

¹ К примеру, классическая комбинация в ранних фильмах (общий план, средний план, крупный план) изначально определялась тем, что изображение на пленке было столь расплывчатым, что необходимо было приблизиться, чтобы понять, что делает персонаж. Сегодняшняя мелкозернистая пленка делает излишней подобную примитивную технику.

² Цит. по: *Ritchie D.* The Master's Book of Ikebana. Tokyo: Weatherhill; Bijutsu Shuppan-sha, 1966.

³ Скучными темпоральными средствами (фр.). (Примеч. перев.)

⁴ *Maritain J.* Religion and Culture (1930), цит. по: *Schrader P.* Op. cit.

⁵ Там же.

⁶ Беседа с Одзу (1959).

⁷ Жалобы на фильм // Бунгэй Сюдзю. 1959. Цит. по: Одзу Ясудзиро — хито то сигото [Ясудзиро Одзу: человек и его труд]. Токио: Банюся, 1972.

⁸ Например: «Как бы ни впечатляли меня виртуозность и плодотворность использования жестких рамок, в которые ставил себя Одзу, я не могу отделаться от ощущения, что накладываемые на работу камеры ограничения приводят

к ослаблению эмоционального воздействия, поскольку, неуклонно преображая повседневную жизнь, режиссер в конце концов ее искажает» (Sarris A. в: *Village Voice* (N.Y.). 1972. Май 4.

⁹ Беседа с Одзу // Кинэма дзюмпо. 1958. Июнь.

¹⁰ *Tange K. Katsura*. 2-nd ed. Tokyo; New Haven: Zokeisha; Yale University Press, 1972.

Биофильмография

¹ *Sato T.* Одзу Ясудзиро но гайдзюцу [Искусство Ясудзиро Одзу]. Токио: Асахи симбунся, 1971.

² *Нода К.* Одзу то ю отоко // Кинэма дзюмпо токусю. 1964. 10 февр.

³ *Сато Т.* Указ. соч.

⁴ *Нода К.* Указ. соч.

⁵ Американский приключенческий фильм 1937 г. (реж. Дж. Кромвелл и У. Ван Дайк). (Примеч. перев.)

⁶ Там же.

⁷ См.: *Сато Т.* Указ. соч.

⁸ См.: Там же.

⁹ Беседа с Ноборо Накамурой.

¹⁰ *Tessier M.* Yasujiro Ozu // *Antologie du Cinéma*. 1971. Juillet—Octobre.

¹¹ *Сато Т.* Указ. соч.

¹² *Одзу Я.* Как я стал режиссером // Одзу Я. Ватаси но сэнэн дзидай [Мои молодые годы]. Токио: Макисетэн, 1954.

¹³ *Сато Т.* Указ. соч.

¹⁴ Одзу дзитаку о катару [Одзу об Одзу] // Кинэма дзюмпо. 1958. Июнь.

¹⁵ *Нода К.* Указ. соч.

¹⁶ По-видимому, речь идет о следующей книге: *Palmer F.* *Technique of the photoplay*. Hollywood, Calif., 1924. (Примеч. перев.)

¹⁷ Беседа с Киёхико Усихарой (1967).

¹⁸ *Сато Т.* Указ. соч.

¹⁹ Характерный пример есть в «Конце лета». Старик-отец умирает, собралась вся семья, раздаются набожные восклицания. Он поправляется, и первое, что он делает, сопровождая это шуточным взмахом руки в сторону удивленных родственников, это отправляется в туалет.

²⁰ Там же.

²¹ Комедия Э. Любича (1924), снятая в США.

²² Там же.

²³ Беседа с Сиро Кидо (1963).

²⁴ См.: *Сато Т.* Указ. соч.

²⁵ Одзу Ясудзиро — хито то сигото [Ясудзиро Одзу: человек и его труд]. Токио: Банюся, 1972.

²⁶ Письмо к Сиё Оки и Ёдзо Ёсиде от 3 октября 1927 г., цитируется по: Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ До последнего времени дом оставался в Японии основной социальной единицей, поэтому японцам сложно понять, что термин «домашняя драма» может иметь отрицательные коннотации, хотя они и признают допускаемые в раках жанра преувеличения. Отношение Одзу к этой форме, то, что он принял ее, несмотря на ее ограниченность, можно проиллюстрировать случаем, произошедшим в последние дни его жизни. Незадолго до смерти к нему пришел Сиро Кидо из «Сётику». Страдая от боли, Одзу повернулся к Кидо и, указывая на больницу, кровать и себя самого на краю могилы, улыбнулся и сказал: «Похоже, это домашняя драма до самого конца».

³² Беседа с Тисю Рю (1963).

³³ См.: Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

³⁴ Беседа с Киёхико Усихарой.

³⁵ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

³⁶ Одзу дзитаку о катару [Одзу об Одзу] // Кинэма дзюмпо. 1958. Июнь.

³⁷ Там же.

³⁸ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

³⁹ Одзу дзитаку о катару.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

⁴² Сато Т. Указ соч.

⁴³ Нода К. Указ. соч.

⁴⁴ Киси М. Ясудзиро Одзу но иссё [Жизнь Ясудзиро Одзу] // Сценарио (Токио). 1964. Февраль.

⁴⁵ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

⁴⁶ Нода К. Указ. соч.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Одзу — хито то сигото.

⁴⁹ Одзу дзитаку о катару.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

⁵² Цит. по: Одзу дзитаку о катару.

⁵³ Тюо Корон. 1940. Октябрь.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Беседа с Акирой Куросавой (около 1959 г.).

⁵⁷ Беседа с Масахиро Синой (1970).

⁵⁸ Одзу Я. Один год — слишком короткий срок // Син эйга. 1943. Январь.

⁵⁹ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

⁶⁰ Цит. по: Star (Токио). 1946. Март.

⁶¹ Беседа с Кимисабуро Ёсимурой (около 1960 г.).

⁶² Одзу дзитаку о катару

⁶³ Беседа с Нозль Берч (1972).

⁶⁴ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

⁶⁵ Одзу дзитаку о катару.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

⁶⁹ Одзу дзитаку о катару.

⁷⁰ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

⁷¹ Одзу дзитаку о катару.

⁷² Из речи Ясудзиро Одзу на вручении премии // Кинэма дзюмпо. 1954.

⁷³ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

⁷⁴ Одзу дзитаку о катару.

⁷⁵ Одзу, из программки к «Токийским сумеркам» («Сётику», 1957).

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Одзу дзитаку о катару.

⁷⁸ Star (Токио). 1946. Март.

⁷⁹ Одзу дзитаку о катару.

⁸⁰ Документальный фильм (реж. Мэриан Купер, 1952).

⁸¹ Там же.

⁸² Там же.

⁸³ Одзу Ясудзиро — хито то сигото.

⁸⁴ Из: Одзу дзитаку о катару [Одзу об Одзу] // Кинэма дзюмпо. 1964.

Февраль.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Названы фильмы А. Куросавы «Расёмон» (1950) и «Ёдзимбо» (1961), К. Мидзогути «Угэцу-моногатари» (1953), К. Итикавы «Пламя» (1958) и «Ключ» (1959). (Примеч. перев.)

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Рекламное заявление для «Сётику» (1960).

⁸⁹ Нода К. Одзу то ю отоко.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же.

Указатель имен*

- Авасима Т. 124
Амацу О. 188
Антониони М. 36, 250, 252, 253
Аоки Т. 226
Арата М. 193
Аратама М. 26, 116, 241
Арима И. 234
Ацута Ю. 115, 116, 246, 250
- Белл М. 12
Бергман Ингмар 253
Берч Н. 255
Болоньини М. 115
Бонапарт — см.: Наполеон Бонапарт
Брессон Р. 36, 144, 250, 252
Брукнер А. 173
Бунгэй С. 253
- Вакао А. 21
Ваганабэ А. 197
Вашингтон Дж. 38
Видор К. 187, 224
Витти М. 253
- Ганс А. 24
Гёте И.В. 30
Гиш Л. 187
Глинн Э. 194
Годар Ж.-Л. 107
Госё Х. 148, 191, 198, 199, 208, 217
Грин Г. 20, 34, 36
Гриффи Дж.П. 115
Гриффит Д.У. 193
- Дайк У. ван 254
Датэ С. 204
Дебри Ж. 250
Джеймс Г. 20, 36, 37, 76
- Джулиан Р. 147, 148, 179
Дитрих М. 23
Дэвис Б. 251
- Ёда Ё. 115, 250
Ёсида Ёсисигэ 250
Ёсида Ёдзо 254
Ёсида Т. 147
Ёсикава М. 14, 132, 143, 199, 203, 212, 218, 251
Ёсимура К. 224, 255
Ёситани Х. 197
Ёсияки Х. 193
- Ивасаки А. 246, 247
Ивасита С. 15
Иида С. 247, 249
Иида Т. 14, 109, 121, 132, 140, 142, 143, 218, 239, 251
Икэбэ Р. 124, 233
Икэда Т. 30
Имаи Т. 199
Имамура С. 145
Ингрэм Р. 187, 224
Иноуэ Кадзуо 116
Иноуэ Кинтаро 193
Иноуэ Ю. 204, 206
Инс Т. 224
Итикава К. 133, 157, 250, 256
- Кавамура Р. 132, 226
Кавасима Ю. 192
Кагава К. 16
Кайатт А. 250
Канасэки Х. 12
Като Д. 24, 124
Кафу Н. 34, 145
Кацураги Ф. 140

* В указателе не учтены упоминания в «шапках» фильмов в биофильмографии.

- Кё М. 21, 142
 Кидо С. 116, 193, 221, 234, 254, 255
 Кикугоро VI 215
 Киносита К. 13, 24, 199
 Киси К. 189, 233
 Киси М. 211, 255
 Кисида К. 243
 Кита Р. 240
 Клеман Р. 250
 Клестад Э. 12
 Клодель П. 117
 Кобаяси К. 26, 241
 Кодзакура Ё. 195
 Кодзи М. 212, 213
 Кодзима К. 215
 Комптон-Бернетт А. 20, 34, 73
 Коноэ Т. 216
 Кофудзита С. 19
 Кромвелл Дж. 254
 Кроуфорд Дж. 23
 Куга Ё. 19
 Купер Г. 23, 39
 Купер М. 256
 Курисима С. 146, 203, 218
 Куросава А. 24, 133, 153, 157, 223, 255, 256
 Кусакабэ А. 143
 Кусуноки М. 49

 Лаурел С. 252
 Лебович Ш. 12
 Любич Э. 7, 119, 148, 149, 154, 224, 254
 Люмьер Л.Ж. 24

 Малер Г. 173
 Маритен Ж. 182, 253
 Маркер К. 250
 Маре Ж. 23
 Масумура Я. 175
 Мацуноскэ О. 187
 Маюдзуми Т. 178
 Мидзогути К. 27, 113, 115, 148, 198, 226, 256
 Миками С. 15
 Мицуи К. 124, 238
 Миягава К. 240
 Мияко К. 174, 189, 237
 Миякэ Кацуми 213

 Миякэ Кунико 15, 18, 124, 161, 174, 175, 220, 327
 Моранди Дж. 21
 Морисигэ Х. 173, 253
 Мотидзуки Ю. 66
 Мурнау Ф.В. 113, 115

 Накагава Х. 227
 Накамура Г. 26, 119, 142, 251
 Накамура Нобуо 16, 66, 140, 153, 240, 249, 251, 252
 Накамура Ноборо 254
 Нанива Т. 197
 Наоя С. 34, 131
 Наполеон Бонапарт 251
 Нарусэ М. 13, 27, 148, 193, 199
 Натан Дж. 12
 Нива Т. 57
 Нихонъянаги К. 18
 Ницше Ф. 249
 Нода К. 26, 29—31, 34—36, 75, 145, 186, 187, 191, 194, 212, 242—244, 248, 249, 251, 254—256
 Ньютон И. 38

 Оден У.Х. 19, 247
 Ока Д. 209, 210
 Окада Ё. 209, 210, 215
 Окада М. 116
 Окада Т. 18, 132, 146, 158, 204
 Окаяма К. 158
 Окубо Т. 192, 193, 195, 198
 Омори Ё. 172
 Осараги Д. 239
 Остин Дж. 34, 55, 68, 73, 152, 249, 251
 Офюльс М. 113
 Охината Д. 211

 Пазолини П.П. 250
 Палмер Ф. 191, 254
 Петерсон У. 169, 252
 Пудовкин В.И. 157

 Рене А. 253
 Рикю С. 182
 Рю Т. 15, 16, 18, 21, 22, 24, 66, 75, 108, 121, 123, 124, 126, 132, 136, 140—

- 144, 147, 151, 174, 202, 216, 222,
226, 227, 232, 243, 249—251, 255
- Сабури С. 24, 51, 132, 133, 140, 221, 231,
235, 240, 251
- Савамура С. 149
- Сада К. 15, 147, 226, 243, 244
- Сайто Тацуо 14, 132, 141, 146, 195—197,
199—201, 203, 207, 229
- Сайто Торадзиро 188, 193, 194
- Сайто К. 179
- Сакаи Х. 190
- Сакамото Т. 120, 140, 141, 200, 211, 213
- Сакура М. 22, 238
- Сано С. 108, 219, 227
- Сасаки К. 193
- Сато Тадао 11, 12, 131, 145, 150, 151,
173, 176, 186, 188, 189, 192, 247,
249—255
- Сато Тацуо 158
- Сибуйа М. 244
- Сигэхара Х. 215, 217, 219, 246
- Сидара К. 19, 124, 237
- Сикибу М. 249
- Симадзу М. 19, 119, 124, 237
- Симадзу Я. 199
- Симидзу А. 12
- Симидзу Х. 191, 193, 208
- Симокавара Т. 116, 249, 250
- Синода М. 125, 223, 250, 255
- Сирота Д. 206
- Стиллер М. 148
- Сугаи И. 134
- Сугавара Х. 18, 19
- Сугахара Х. 207
- Сугимура Х. 15, 16, 142, 144, 230, 239
- Такада М. 198
- Такаминэ М. 140, 220, 221
- Такаминэ Х. 18, 44, 229
- Такасуги С. 14
- Такэда Р. 189
- Тамбу К. 172
- Танака К. 120, 132, 133, 140, 149, 198,
201, 203, 208, 210, 226, 227, 229,
230, 235, 251
- Танака Х. 147, 238
- Тангэ К. 184, 185, 254
- Танидзаки Д. 188
- Темпл Ш. 23
- Тессье М. 189, 254
- Тиба Я. 199
- Товакэ Х. 22
- Тоёда С. 199
- Токканкодзо 19, 200, 207
- Толанд Г. 116, 117
- Тоно Э. 22, 132
- Уайлер У. 224, 250
- Уайт П. 187
- Усами Д. 133
- Усио М. 238
- Усихара К. 190—193, 254, 255
- Утида Т. 220, 222
- Уэллс О. 224, 225
- Феллини Ф. 252
- Финч П. 252
- Фицджеральд Дж. 251
- Фицморис Дж. 148, 194
- Фонда Г. 252
- Форд Дж. 224, 252
- Форст В. 119
- Фостер С. 253
- Фукума Т. 12
- Фусими А. 149, 192
- Хамада Т. 125
- Хамамура Ё. 144, 150, 171, 172, 193
- Хара С. 15, 16, 18, 21, 22, 26, 57, 58, 116,
127, 132, 133, 136, 140, 144, 149,
152, 161, 170, 174, 175, 228, 230,
234, 241, 250
- Харди О. 252
- Харт У.С. 187
- Хата Д. 250, 251
- Хаяма М. 109
- Хелберн О. 23
- Хигасияма Т. 15, 16, 126, 134, 142, 143,
232, 251
- Химори С. 18, 109, 197, 216
- Хинацу Ю. 195
- Хичкок А. 24, 224, 225
- Хонда Х. 195

Хьюстон Дж. 160

Цубоути Ё. 18, 21, 109, 216

Цуда Х. 108, 123, 222

Цукаса Ё. 16, 22, 26, 116, 127, 250

Цукиока Ю. 228

Цурута К. 24, 132, 231

Цусима К. 231

Цуцуми Т. 190

Чаплин Ч.С. 108, 224

Честертон Г.К. 18

Чехов А.П. 34, 55, 68, 73

Шредер П. 11, 130, 137, 250—253

Шредер Л. 153, 250—252

Штернберг Дж. 115

Штрогейм Э. 115

Шуман Р. 179, 213

Эгава У. 120, 208, 210

Эггерт М. 119

Эйзенштейн С.М. 133, 157

Юки И. 197

Ягумо Э. 18, 21, 120, 140

Ямада И. 66, 132

Ямамото Ф. 236

Ямамура С. 15, 16

Яманака С. 116, 211, 219

Ямаути С. 12

Янаи Т. 12

Auden W.H. — см.: Оден У.Х.

Bresson R. — см.: Брессон Р.

Dreyer K. 250, 252

Forster E.M. 247

Hisamitsu S. 249

Maritain J. — см.: Маритен Ж.

Palmer F. — см.: Палмер Ф.

Peterson W. — см.: Петерсон У.

Ryu T. — см.: Рю Т.

Sarris A. 254

Schrader P. — см.: Шредер П.

Tange K. — см.: Тангэ К.

Tessier M. — см.: Тессье М.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие: Одзу как японский художник; его стиль; темп и построение фильма; создание персонажа; замечания о форме его произведений	7
Благодарности	12
Вступление: Предмет и тема фильмов Одзу; типовая схема фильма; общие черты фильмов Одзу; границы мира Одзу.....	13
Сценарий: Способ построения; литературный сценарий; диалог и его функции; формирование персонажа; Одзу как юморист; шутки и гэги; появление лейтмотива; параллели в построении фильмов Одзу; хиатус; цезура; рождение персонажа; разные методы создания персонажей; этический климат в фильме Одзу; этика и нравственность	28
Съемки: Эволюция визуального стиля Одзу, его особенности и результаты применения; использование грамматики кино; неподвижная камера; низкий ракурс съемки; живописные композиции в фильмах Одзу; кадр; режиссерский сценарий у Одзу; места съемок и диалоги; символика; пустые кадры; отношение Одзу к актерам; актеры и актерская игра; сцена с единственной репликой; ось взгляда; <i>энрё</i> в фильмах Одзу; атмосфера на съемочной площадке у Одзу; взгляд анфас; эмоции в фильмах Одзу.....	107
Монтаж: Форма законченного фильма Одзу; закольцованность эпизода и сцены; три вводных плана; хронология планов у Одзу; вводный и завершающий эпизоды; переходы; ключевой объект; пустые сцены; хиатусы; натюрморт, его значение, <i>му</i> и <i>моно-но аварэ</i> ; методы монтажа у Одзу; чувство требуемой длительности; темп и порядок; время в фильмах Одзу; эффекты и музыка; эффект непосредственного настоящего времени	157

Заключение: Впечатления от фильма Одзу; трансцендентность повседневности; анагогическое толкование; ритуал; трансцендентность через имманентность	181
Биофильмография	186
Примечания	246
Указатель имен	257

Дональд Ричи

ОДЗУ

Дизайнер

Д. Черногаев

Редактор

А.И. Рейтблат

Корректор

О.Е. Косова

Компьютерная верстка

С.М. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:

129626, Москва,

абонентский ящик 55

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlo.magazine.ru

Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60x90 ³/₁₆ Бумага офсетная № 1

Печ. л. 16,5. Тираж 1000. Заказ № 330.

Отпечатано в ООО «Чебоксарская типография №1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

ИЗДАТЕЛЬСТВО

Новое Литературное Обозрение

Интернет-магазин www.globbooks.ru

Возможность купить книги НЛО по ценам издательства,
которые значительно ниже цен в книжных магазинах

Доставка в любой регион России

**Специальные сервисы
для покупателей интернет-магазина:**

Раздел «Раритеты»

Возможность оформить заказ на редкие книги
нашего издательства, тираж которых почти распродан.

Раздел «Print on demand»

Возможность купить книги «НЛО», которые уже давно
стали библиографической редкостью.

Мы специально издадим эти книги для Вас
по уникальной технологии «Print on Demand»,
которая позволяет напечатать любую книгу тиражом
всего в 1 экземпляр.

Раздел «Специальные предложения»

Возможность купить отдельные книги издательства
со значительными скидками