

*Виктория ЛЕВИТОВА*

## **ПРОЗРАЧНЫЕ СВИТКИ ХИРОСИ СИМИДЗУ**

Творческому пути Хироси Симидзу, равно как и самой жанрово-стилистической организации его картин, присуща определенная циклическая закономерность. Этот режиссер, с каждым новым фильмом все более оттачивающий свой стиль, неспешно уходит, как начинает (обманчиво) казаться, от того, что мыслится его излюбленными приемами, а затем вдруг вновь обращается к ним, однако берет уже в новом качестве. Симидзу с его гибкостью мышления и легкостью стиля, которой содействует неожиданная—после серии статичных планов-эпизодов—«воздушная» подвижность камеры, к типично японскому двигался через впитанное им влияние западной культуры. Вобравший в себя европейскую конструктивность, он постепенно растворил ее в восточной созерцательности. Опираясь на картины, показанные в ретроспективе, попытаемся уловить эту цикличность и в самых общих чертах наметить некие этапы в изменениях жанровой и изобразительной стилистики фильмов режиссера, уникальная возможность оценить мастерство которого впервые появилась у отечественного зрителя.

Уже в картине «Барчук в колледже» (1933) гэги, восходящие к американской комической (один из самых остроумных—как барчук регулярно ворует деньги из кассы, ловит их «на удочку» прямо под носом у отца, осторожно спуская веревку со второго этажа и в прямом смысле цепляя банкноты на крючок), не есть основной строительный материал сюжета. Они лишь при-



вносят долю юмора, нелепые сценки метко характеризуют незадачливого и ветреного барчука, и чем ближе к финалу, тем крепче становится мелодраматический стержень истории. У курьезной подготовки к матчу в какой-то момент появляется дублер—«подготовка» к личной драме главного героя, под знаком которой проходит празднование командной победы.

Этот «легкий» крен от комедии в сторону мелодрамы в следующих затем картинах Симидзу («Японских девушках в порту» (1933) и «Герое Токио» (1935)) разрешается в пользу последней—мелодрамы по-японски сдержанной, без расхожих спекулятивных ходов. Такие жанровые знаки, как любовное соперничество, предательство, нравственное падение, жертва во имя близких вырастают из социальной проблематики, с которой имеет дело режиссер, являясь

лицевой стороной вопросов морали и отражая своевременную для государства тему распада семьи, противостояния чувства и долга и т.д. В визуальном воспроизведении мелодраматических элементов Симидзу задает несколько характерных особенностей.

В первых же кадрах «Японских девушек» доминирует цветовой контраст: темная форма двух подружек, стоящих в порту, на фоне ослепительно белого отплывающего парохода. Такого рода соединения—без полутонов—черного с белым даются одновременно в мелодраматическом и живописном ключе: узкие, почти неореалистические улицы и светлые шляпы, натурные пространства и выразительные фигуры, темнеющие в их глубине.

Другой знак—поза. Сравнивая Симидзу и Микио Нарусэ, близких друг другу «семейной темой» с заострением нравственной проблематики (существенное различие, пожалуй, все в том же—в плодотворном «западничестве» Симидзу), между ними обнаруживается еще одна общая черта. Оба любят снимать своих героев со спины. Причем у Симидзу эта особенность становится, наряду с дистанцированной камерой, одним из главных указателей в построении мизансцены. Заметим, что съемки со спины здесь не то же, что в европоцентристской культуре (когда зрителю, исходя из тех или иных режиссерских задач, не дают увидеть), а особое проявление деликатности, вообще свойственной японской ментальности, режиссера к своим персонажам: зрителю как раз *дают* увидеть. Если в первых кадрах «Японских девушек», когда сами героини стоят к камере спиной, мелодраматические акценты составляет цвет—темный цвет казенной одежды и яркий свет, исходящий от корабля мечты, то не менее важную роль, как для Симидзу, так и в целом для японского искусства, несет поза актера. В японской культуре, сдерживающей человека от внешних проявлений чувства, поза нередко открывает подлинное, возможно, ничем более не обнаруживаемое состояние. Например, «поза приговора» в ранних немых или частично озвученных мелодрамах Симидзу, когда один из героев, чаще всего падшая женщина, сжимается под гнетом

вины, а на первом плане спиной к зрителю стоит мужчина-обвинитель, чья темная фигура возвышается в кадре (как, скажем, в «Герое Токио»).

Мелодрамы Симидзу органично насыщены монтажными экспериментами, которые равно легко объясняются тем, что звук в японское кино приходит поздно и, вероятно, модернистским стилем студии «Сётику». «Японских девушек в порту» можно назвать самой монтажной картиной ретроспективы. Начало фильма отмечено влиянием эстетики «Броненосца “Потемкина”»: нижний ракурс, позволяющий ощутить мощь, и динамичное чередование планов белоснежного парохода, украшенного ворохом ленточек, развевающихся в момент отплытия. Симидзу в «монтажном периоде» своего творчества добивается весьма сложно достижимого эффекта: при выверенной ритмичности ряда сцен ему удается сохранить плавность переходов, избежать монтажного аттракциона, не расплыть настроения сцены на всем ее протяжении. Так, в последнюю беседу у постели умирающей короткими перебивками врезаются кадры с ливнем на улице, цветком на окне, потоком из водосточной трубы. Вклиниваясь в диалог в строгой последовательности практически через равные промежутки времени, они становятся камертоном—сам момент смерти обозначается ливнем (вода есть аналог времени). Отточенная техничность этого приема сглаживается лирикой эпизода и успокаивающим созерцанием текущей воды. (Исключение в фильме составляет разве что пара фрагментов, где «рваный» монтаж возведен в принцип—со скачкообразными укрупнениями плана). Резкость, характерную для монтажных построений, Симидзу компенсирует другими трюками—отсюда множество событий, уложенных в небольшой промежуток экранного времени, предстает перед зрителем не в виде неоконченных набросков, но, наоборот, в дополнительной перспективе. Персонажи начинают собирать вещи и через мгновение растворяются в воздухе, поглощенные временем, или же одна расстановка героев в кадре мгновенно сменяется другой мизансценой и иными героями. Экономичное повествование просто избавляется от ненужных мгновений.

Выходит парадоксальное сочетание: с одной стороны, бытовая реалистичность, в которой угадываются лейтмотивы будущего итальянского неореализма, с другой—сугубо кинематографические игры с приемами (наплывом, двойной экспозицией и т.п.). И в русле этих двух эстетических линий Симидзу начинает разрабатывать свою излюбленную художественную технику—технику панно. Камера совершает проезд, мимоходом охватывая как бы уже готовую, едва ли не застывшую геометрическую фигуру—нескольких гейш, выставленных в дверях,—и резко останавливается на знакомом персонаже. Симбиоз такого живописного панно с неореалистической натурой и неторопливой плавностью передвижений в кадре особенно показателен в «Японских девушках в порту».

В звуковой картине «Массажисты и женщина» (1938) намечен уже другой стилистический рисунок. Эпизоды становятся длиннее, практически уходят технические эксперименты, на смену им являются комические зарисовки, растворенные в сценах и диалогах, мелодраматичность, пока еще напоминающая о себе некоторыми фабульными поворотами, начинает растворяться в атмосфере фильма. Те полутона, ради которых Симидзу разра-

батывал опыты с «исчезновением» персонажей и ритмичным монтажным рисунком, теперь исходят из статичного общего плана (все так же важна поза героини в кадре), из диалогов, из освещения. По сравнению с немым периодом режиссера, больше прорабатывается психологическая составляющая эпизода, ведется тонкая игра с подтекстом—американо-европейское влияние все менее ощутимо, материал, из которого изготовлена картина, становится по-японски пластичным.

Движение в этом направлении углубляется следующими фильмами Симидзу. Так, в «Записках странствующей актрисы» (1941) на место реалистичности приходит поэтичность—неспешных проходов, залитого солнцем леса, кругов на воде и отражений. Техника панно возвращается, но, как и все остальное, в несколько обновленном виде, и обновленном прежде всего в смысловом отношении. Многофигурные композиции Симидзу камера своим проездом разворачивает, словно длинные горизонтальные свитки. И это знак особого типа созерцательности. В европейской культуре живопись в светских условиях предстает элементом интерьера, почетной и подчеркиваемой деталью декорации, несущей информацию о своих хозяевах—информацию, доступную для гостей,—то есть самими условиями существования картины изначально задано ее стремление стать музейной реликвией, это есть высшая точка «карьеры» произведения искусства. Особенность японской созерцательности в том, что свиток берется в руки, только когда на него хотя бы посмотреть: если по традиции вертикальные свитки на короткое время еще укреплялись на стене, то горизонтальные хранились в футляре и рассматривались на специальном низком столике.

И в этом отличительном «свитковом» приеме Симидзу наблюдается своя динамика: от орнаментальности, едва ли не графичности изображения в «Японских двуступках в порту» ко все большей его прозрачности. В «Записках странствующей актрисы» рисунок панно стал гораздо естественнее: камера располагается на ближнем плане и движется параллельно холму, по которому ходят люди—в кадре сменяются их ноги,—а актриса с ребенком, находясь от насыпи еще довольно далеко, медленно идет к ней. Некоторая геометричность (разнонаправленное движение, перпендикулярность линий) уже, безусловно, органична, но замечательная отточенность этих построений пока еще выделяет их в прозрачном узоре фильма. То же можно сказать насчет изящного полета камеры в «Приюте “Микаэри но то”» (1941), когда объектив, пройдя сквозь деревья, ловит в поле зрения движущихся людей, следит издалека, как поток детей и взрослых с разных дорог стекается воедино.

В фильмах Симидзу проезды по степени свободы движения камеры можно сравнить (и многие исследователи проводят такие параллели) с ренуаровскими, которые кумир «новой волны» осваивал немногим ранее японского художника. Но, как всякое уравнильное сопоставление Запада и Востока, параллель эта весьма отвлечена от собственно авторских целей и применима сугубо к пластике изображения. Головокружительные проезды Ренуара все же направлены на итог, будучи связанными с персонажами, которые попадают в кадр во время этих панорам, или растягивая напряжение в предвкушении развязки, как, например, круговая панорама по двору в «Преступлении

господина Ланжа» (1935). (Базен, находя психологическое и драматургическое оправдание этой сцены как безумия, саспенса, в смысловом плане рассматривает ее в качестве пространственного выражения мизансцены.) Легкость движения камеры, таким образом, что-то обнажает, раскрывает некие секреты, и зрителю полагается быть здесь предельно внимательным. У Симидзу же панорама, несмотря на то, что, как правило, обрывается появлением в поле зрения знакомого героя, самоцельна. Его многофигурные композиции, геометрически выстроенные или прозрачные в повествовательной ткани фильма, помимо своей живописной функции, циклически отмеряют время (скажем, в «Заколке для волос» (1941), возникая несколько раз, они закольцовывают историю). А если выразиться точнее, для Симидзу они, наряду с рассыпанными по картине многоточиями, становятся (в лучших его фильмах) знаком уходящего времени.

Неудивительно, что Симидзу любит эллипсы, вынесение за скобки, замены длиннот лапидарностью: вместо объяснений, излишних сцен и напряженных диалогов он зачастую в самые драматические моменты одним титром выдает сухую информацию. Этим режиссер отсылает к эстетике немого кино, сформировавшей его художественный вкус, и, что не менее существенно, сохраняет присущую национальной культуре сдержанность. В «Записках странствующей актрисы» хэппи-энд, обнаруженный финальным титром, выглядит внезапным, неправдоподобным утешением для зрителя, в «Заколке для волос» вся информация о постоянных пансионата вычитывается из скупых записок. Титры как существенный элемент сюжета и показа смерти опосредованно, через деталь, у Симидзу рождаются из единого этического источника.

Дистанцированная камера, снимающая героя в центре замкнутого круга сидящих из-за их спин, вкупе со скудным освещением выступает уже как сложившийся прием. Спины на первом плане проецируют стремление автора к естественности, его нежелание «отвлекать» беседующих людей. Самые важные, интимные разговоры между персонажами у Симидзу этого периода (в «Массажистах и женщине», «Записках странствующей актрисы») происходят в каких-то темных подсобных помещениях, как бы за кулисами. Однако заключать, что сдержанность одержала верх над мелодраматизмом, преждевременно. От последнего через многие картины режиссера пройдет деталь: пощечина как выход напряжения в конфликте, пережившем свою кульминацию (будь то любовный конфликт, как в «Записках актрисы», или конфликт учителей с учениками в фильмах о детях—«Приюте “Микаэри но то”» и «Школе Сииноми» (1955), или же сына с приемной матерью—в «Повести о Дзиро» (1955)), его принудительная развязка. Утрата сдержанности здесь—это событие, одна из немногих лазеек, на мгновение обнаруживающих запрятанные чувства героев.

Таким образом, Симидзу постепенно отходит от мелодрамы, сохраняя вначале отдельные фабульные повороты и все сильнее погружаясь в атмосферу. «Заколка для волос»—уже абсолютно настроенчески поэтическое произведение. Найденная заколка становится событием на курорте и рождает в мужчинах вдохновение и грезы о ее владелице, которая долгое время обнаруживает себя только телеграммами. Режиссер сплетает очень тонкий



*«Японские девушки в порту», 1933, реж. Хироси Симидзу*

узор, при полной прозрачности явленного мира его хрупкая гармония проступает даже в соединении доброго юмора (комический гэг перетекает в японскую культуру и общее настроение—взгляд с легкой улыбкой), теплого подшучивания над выступающими особенностями характера с поэтичностью. Сценки, где под аккомпанемент храпа двух мужчин дети спорят, кто храпит сильнее, и подбадривают своего фаворита, органично соотносятся с лирическими проходами по живописной натуре, с группой женщин, которые утром поласкают в ручье белье, а также с подвигом. Фильм рассказывает и о том, что место для подвига, хотя бы даже незначительного, всегда найдется в этой жизни: например, дойти без костылей до дерева (хромоту пройти по узкому мостику над рекой, где вода едва доходит до колен, ему же одолеть храмовую лестницу) есть немалый для героя подвиг, который сопровождается напряженной музыкой и подбадриваниями ребят). 1941-й год отразился в атмосфере пронзительной поэзией уходящего мира: снопы сконцентрированного света—белые светящиеся зонтики, белые светящиеся платья, рубашки, «светящаяся» толпа в лесу—кадры в поэтическом мягком фокусе, практически нестерпимом, и прощание в закольцовывающих проездах камеры.

«Заколка для волос» и еще «Господин Сёскэ Охара» (1949), на наш взгляд, вершина гармоничности «свиткового» приема, его зрелости. Виртуозность внутрикадрового монтажа («Заколка для волос») — камера проезжает вдоль нескольких комнат, словно, невзирая на перегородки, проходит насквозь, мимоходом окидывая мизансцену в каждой их них,—тут исходит из самого визуального рисунка картины и растворяется в нем. В «Господине Сёскэ Охара» такой план-кадр становится еще длиннее, а панно—масштабнее и незаметнее: камера «выходит» из дома, неторопливо движется насквозь, пока не останавливается перед женой героя. В кадр, собственно, не попадает ничего живописного—забор, улица, сложенные вещи, элементы разваливающегося быта (прелюдия к разговору жены героя со своим братом и ее уходу от мужа)—оттого-то и взгляд на них столь прозрачен.

В «Господине Сёскэ Охара» стилистическая доминанта смещается в область тонкой ироничности, поэзия, кажется, поглощена житейскими заботами и разговорами, однако иной раз она вдруг заявляет о себе, как, например, в сцене, когда Сёскэ гуляет под дождем, да и в самом дожде, который, в качестве лирического фона, безостановочно льет за открытой дверью. Можно сказать, пользуясь наблюдением коллег, что это самый «грузинский» фильм Симицзу, где осел является полноправным участником истории, а юмор немного грустен и все же жизнерадостен. Каждая деталь здесь значит не меньше, чем вся история о знатном господине, который за долги полностью распродал свое имущество и над которым смеются даже дети, так что единственных слушателей он находит в лице воров, забравшихся в его опустевший дом.

Симицзу в этом фильме вновь возвращается к монтажной игре с деталью, которая была особенно ярка в «Японских девушках в порту». Там крупный план (жена героя наматывает клубок из шерсти и вяжет носки для будущего ребенка) разрубал узлы мелодраматического конфликта. Затем, по мере стремления режиссера к прозрачности, деталь растворяется в атмосфере

фильма, монтажно выделяясь лишь в редких случаях, а автор больше склоняется к дальним планам. И вот в «Сёскэ Охара» значение детали возрастает, причем теперь целые сцены будут строиться на динамичном чередовании крупных планов: так, попеременно в кадре возникают швеи, строчащие на машинках, их ноги, жмущие на педаль, и человек, который отбивает ритм сего действия.

Однако виртуозные мизансцены лишь добавляют штрихи на главное панно, которым является сам фильм. Когда Сёскэ стоит в проеме ворот спиной к зрителю, а по петливой дороге, уходящей вперед, дети уводят осла, здесь важен именно образ ухода. В этом фильме постепенно все уходит, а в финале уходит и герой с надеждой начать новую жизнь (что, в конечном итоге, утверждает оптимистический пафос картины). Господина Охару в костюме, с зонтиком и чемоданом шагающего вдоль рельсов, догоняет вернувшаяся к нему жена, и герои удаляются, а на первом плане в кадре стоит дорожный указатель—уход очень чаплиновский (в череде намеков на впитанное режиссером влияние западных фильмов, раскрытое им на японской почве, отметим еще один). Вообще финальные уходы для Симидзу чрезвычайно важны. Отправление в неведомые края завершает сюжеты многих его фильмов, в той или иной форме оно находит отражение едва ли не в каждой картине режиссера. Чаще всего это происходит все-таки в конце, принимая вид медленного движения вдаль, удаления от статичной камеры, пока человек или группа людей не скрываются за горизонтом или превращаются в точку. Таким образом, замыкается общая конструкция ленты, ведь нередко она открывается движением группы людей на камеру.

К началу 50-х годов в жанровой палитре художника намечается возврат к мелодраме—мелодраматизму в чистом виде, начиная от «Материнского сердца» (1950), где еще встречаются комические зарисовки, до «Школы Сииноми», которую определяет сдержанный и серьезный тон повествования, и сентиментальной «Повести о Дзиро». За всегда раскрытой дверью практически непрерывный дождь идет уже не в поэтическом, но мелодраматическом ключе. Этот поворот к старым установкам, взятым в обновленном виде (возвращается даже трюк с наплывом, отработанный в «Японских девушках») — на пустом месте через мгновение возникает строящаяся школа), предуготовлен и обусловлен следующим витком в осмыслении социальной проблематики.

Закольцовки Симидзу внутри его произведений, циклически повторяющиеся тревеллинги характерны и для творчества мастера в целом. Мелодраматическую основу «Повести о Дзиро» в момент развязки, когда сентиментальность грозит перелиться через край, режиссер ослабляет... комическим гэгом. Когда мальчик, вернувшись домой, впервые называет приемную мать мамой, и она слышит это, оба бегают друг за другом по комнатам и никак не могут встретиться. Такого рода гэг, обыгранный в разных вариациях в великом множестве классических комедий, живо вызывает в памяти ранний период, «комедийного» Симидзу. Режиссер совершил полный круг и вернулся.