

А. О. Гусев

Детали как активные элементы кинодраматургии. «Расёмон» Акиры Куросавы

В своей истории кинодраматургия переживала несколько этапов обновления. Один из таких этапов пришелся на 1950–1960-е гг. В это время в разных странах мира стали появляться фильмы со сложным нелинейным строением, возникали так называемые «нефабулярные» сюжеты. Особое значение в них стало уделяться характеру связей между частями композиции фильма. На первый план вышли описательные, лирические и, на первый взгляд, малозначимые элементы драматургии. В фильме «Расёмон» Акира Куросава продемонстрировал новые для своего времени способы работы с деталями в кинодраматургии. Исполненные им приемы десятилетиями развивались и функционируют в современном кинематографе. В статье рассматривается активная роль деталей в организации драматургии фильма, анализируется их значение.

Ключевые слова: драматургия, композиция, фабула, сюжет, сцена, активные элементы драматургии, Акира Куросава

Alexey O. Gusev

Details as active elements in film dramatic composition. «Rashomon» by Akira Kurosawa

In its history film drama composition has gone through several stages of renovation. One of them was in the 1950s–1960s. At that time in different countries there appeared the so-called «plotless» films. Special attention was given to the character of the connection between the parts of the film composition. Descriptive, lyrical and seemingly unimportant elements of drama composition were promoted /came first/ prevailed films with nonlinear composition. In his film «Rashomon» Akira Kurosawa demonstrated new for his time ways to work with details in film dramatic composition. The methods he used have developed for decades and are used in modern cinematography. The article studies an active role of details in the organization of film dramatic composition and analyzes their meaning.

Keywords: film dramatic composition, composition, plot, subject, scene, film narration, elements of dramatic composition, Akira Kurosawa
DOI 10.30725/2619-0303-2023-3-114-119

В истории развития кинодраматургии выделяются несколько этапов обновления. Это происходило в разное время, например, в 1920-е гг. – в эпоху киноавангарда и смелых революционных экспериментов с формой, или в конце 1980-х – начале 2000-х гг., когда на кинодраматургию мощное влияние стали оказывать развившиеся СМИ и СМК, и новые компьютерные технологии. Один из подобных периодов приходится на 1950-е и 1960-е гг. В истории кино это было время, когда киноязык переживал очередной этап обновления. Способы организации нелинейного повествования пришли на смену театральной традиции, которая оказывала сильное влияние на кинематограф 1930-х или 1940-х гг. В 1950-е и 1960-е гг. создатели фильмов стали разрабатывать сюжеты, не совпадающие с фабулой. Появился целый пласт произведений со сложной композицией сюжета. Отечественные киноведы

В. Демин [1; 2], В. Фомин [3], Л. Нехорошев [4] указывали, что в подобных фильмах основной конфликт реализуется на уровне сюжета; на уровне фабулы он либо незначителен, либо может вообще не проявляться.

При выявлении характера нелинейной драматургии основное значение лежит скорее не на том, «что» связано, а на самом способе связи. Сцена и эпизод полноценно функционируют лишь в общем контексте произведения – во взаимоотношении с другими кадрами, сценами, эпизодами. Такие взаимоотношения элементов фильма непосредственно зависят от того, как выстроена их последовательность в композиции. Целый ряд фильмов 1950–1960-х гг. отличается тем, что в них основной формой режиссерского изложения являются описательные или поэтические части действия. Они выступают в качестве одного из важ-

нейших сюжетно информирующих средств. Действие происходит в таком типе произведений в неявном, «внутреннем» виде. Собственно событие традиционно рассматривается как «момент действия». Это справедливо, если действие понимать как последовательно разворачивающийся ряд событий и если судить о различии между событием и «несобытием» по законам того или иного конкретного фильма. Однако существует большое количество фильмов, где в драматургии основная нагрузка ложится на эмоционально-смысловые или ассоциативные связи, описания, перечисления, повторы, и это не так однозначно. В них поворотное, ключевое для хода истории событие совсем не обязательно проявляется внешне ярко. Событие может быть изображено внешне неакцентированным, незначимым, иногда мимолетным. Однако зачастую в фильмах с такого рода драматургией как раз «малозначимые» события поворачивают вектор и меняют характер развития действия, могут радикально влиять на сюжет.

Такого рода драматургические события были исследованы В. П. Деминим. Он определил как «микрособытия» [2] такие детали существования героев, нюансы атмосферы происходящего в фильме, которые выполняют не только описательную роль, но и детонируют новые заряды конфликта. В кино внутреннее и внешнее действие очень часто раскрывается при помощи разнообразных визуальных или звуковых деталей. В моменты, когда микрособытия сопоставляются друг с другом, сюжет получает импульсы к изменению. В подобной ситуации сопоставленные микрособытия образуют новые смыслы, могут получать другие значения и оказываются способны формировать более крупные части композиции – сцены или даже эпизоды. Событие и микрособытие были определены как главный двигатель хода сюжета. Наряду с этим, событие (микрособытие) является элементом кинодраматургии.

Однако в драматургии фильма особое место занимают акцентированные узловые моменты, активные точки, в которых реализуются связи между разнообразными частями конструкции произведения. «В них могут соотноситься, пересекаться и сталкиваться „блоки“ или „новеллы“ фильма, в них лежит начало новых витков повествования, в эти моменты могут внедряться новые персонажи, и именно через них

проходит драматургический конфликт. Мы будем называть такие моменты активными элементами композиции» [5, с. 33]. Понятие «микрособытие» относится к описанию сюжета. «Активный элемент композиции» работает в сфере строения фильма.

«В традиционных динамичных композиционных формах можно отметить одну особенность. Всякое серьезное изменение в характере персонажей, в развитии событий фильма требует предварительной подготовки. Эта подготовка может вестись на уровне незначительных деталей или неакцентированных в сюжете микрособытий. Важно, чтобы на этом уровне был дан хотя бы намек на возможное развитие. Этим закладывается основа дальнейших изменений, и они не воспринимаются зрителем как неоправданно неожиданные. При этом зритель совсем не обязательно должен четко осознавать, что данная деталь повествования или микрособытие станет важной для дальнейшего поворота действия. Средством для реализации такой подготовки на уровне сюжета выступает микрособытие, а на уровне общего построения фильма становятся активными элементы его композиции» [6, с. 145–146].

Многие открытия, сделанные в области драматургии в 1950–1960-е гг., методики, впервые используемые режиссерами в этот период, до сих пор применяются на практике в современном кинематографе. В этой статье мы рассмотрим активную роль деталей в организации драматургии фильма «Расёмон» и проанализируем их значение.

Картина Акиры Куросавы 1950 г. «Расёмон» показала, как по-новому может быть выстроена драматургия в кинематографе. Этот фильм стал открытием кино Японии для миллионов зрителей. Фильм Куросавы появился в непростое для Японии время. «С поражением во второй мировой войне многие японцы, не отдавшие свою судьбу от судьбы страны, были потрясены открывшейся истиной: правительство лгало им, оно не было ни справедливым, ни надежным. В это смутное время Акира Куросава в своих великолепных фильмах неизменно утверждал мысль, что смысл жизни не ограничивается „национальными интересами“, а есть нечто, что каждый индивидуум должен открывать сам для себя через страдание» [7, с. 49].

Это проявилось не только в тематике, но и в самом строении фильма «Расёмон». Сюжет фильма основан на новеллах

«В чаще» и «Ворота Расёмон» японского прозаика Акутагавы Рюноскэ.

В драматургии картины используется фактор случайного. И в первую очередь не на конкретном, единственно возможном «происходящем» событии, а на том, что могло бы случиться. Именно такой принцип строения сюжета лежит в основе новеллы А. Рюноскэ «В чаще» и сценария фильма [8].

Отметим, что в «Расёмоне» представлены различные фабульные варианты, тогда как в большинстве фильмов начала 1950-х гг. присутствует, как правило, одна едина, основная фабула.

Конструкция произведения Куросавы стала смелым и удачным экспериментом и, с другой стороны, новым явлением для данного периода развития кинематографа. «Расёмон» повлиял на последующие опыты по созданию фильмов с нелинейной драматургией и породил своеобразный «эффект Расёмона» – способ описания события с разных, часто противоречащих друг другу, субъективных точек зрения. Притом картина не имела отношения к независимому или так называемому авторскому направлению кинематографа. «Расёмон» снимался как коммерческий проект. На этом акцентирует внимание в своей статье Стюарт Гэлбрейт, кинокритик и специалист по истории кино: «„Расёмон“ проложил дорогу другим фильмам, использующим нелинейное повествование, таким как „Убийство“ (1956), „Прошлым летом в Мариенбаде“ (1961) и „Четыре раза за ночь“ (1972). Сегодня подобные фильмы не редкость („Бешеные псы“, „Обычные подозреваемые“ и „Беги, Лола, беги!“). Сценаристы положили прием, использованный в „Расёмоне“, в основу сотен эпизодов телевизионных сериалов...» [9, с. 141].

Место и время происходящих в картине событий – Япония одиннадцатого столетия. Сильный дождь загоняет странствующего Монаха и Дровосека под крышу развалин старинных ворот Расёмон в Киото. Появляется еще один персонаж фильма – Слуга. И тогда Дровосек приступает к повествованию. Здесь заканчивается общая экспозиция фильма, и в рассказе Дровосека начинается разворачиваться фабула.

Последовательно зрителю демонстрируются четыре версии одной истории, четыре фабульных варианта. Все они развернуты в отдельных элементах композиции картины, что обусловлено различными

субъективными версиями четырех героев истории.

В финале, когда разыграны все фабульные варианты, среди развалин персонажи находят плачущего младенца. Вероятно, он брошен своими родителями и обречен на смерть. Эта «случайность» поднимает художественный смысл «Расёмона» на новый нравственный уровень. Бедный мирянин подает бонзе пример человечности. Он решает забрать младенца себе, в большую семью. Дровосек поддерживает колеблющуюся веру Монаха, а заодно и зрителя, в доброту. На предложенной схеме представлена общая драматургическая конструкция фильма с четырьмя фабулами. Порядок частей драматургии для каждой фабулы свой, тогда как общая драматургия всего фильма выглядит вполне традиционно. От общей экспозиции, к общему финалу.

<p>Фабула 1. Версия Бонзы или Дровосека Завязка – развитие – кульминация Фабула 2. Версия Тадзёмару Кульминация – завязка – развитие <u>Общая экспозиция * > * > * > * общий финал.</u> Фабула 3. Версия Женщины Завязка – развитие – кульминация Фабула 4. Версия мертвого Самурая Завязка – развитие – кульминация * – Пунктирные возвраты действия к Воротам Расёмон.</p>

В драматургической конструкции фильма присутствуют несколько фабул, которые представляются как равноценные. Создатели «Расёмона» вовлекают зрителей в своеобразное расследование происходящего, сопоставляют и вместе с персонажами, оценивают несколько трактовок истории. Интересно, что при этом в основе драматургии фильма лежит единственное главное драматическое событие – гибель самурая.

Случайность, благодаря которой персонажи оказались в воротах Расёмон, окзывается закономерностью. Значение приобретает не сколько само событие, сколько его трактовки, мнения героев о нем, их споры и сомнения. История строится на альтернативности взглядов и трактовок на основное событие или на нескольких фабульных вариантах. Если допустить, что основное событие вымышлено или его вообще нет, то драматургия «Расёмона» все равно окажется жизнеспособна. Все версии в этом случае имеют право на существование и допустимы.

Драматургический принцип строения картины заявлен словами Монаха: «Мы его

(подразумевается событие. – А. Г.) видели каждый со своей стороны». Так, уже в самом начале фильма заявляется тема и главный драматический конфликт: «Моя вера в человеческую добродетель пошатнулась. Это ужаснее чем бандиты, эпидемии или война».

Строение «Расёмона» нелинейно, составлено из отдельных новелл. Части объединены общими для всех фрагментов персонажами, композиционными рефренами бесед героев фильма под текущей крышей древних построек и, что важно, деталями. Детали здесь выполняют роль активных элементов композиции. Они отсылают фрагменты текста друг к другу, связывают отдельные части фильма между собой. Их воздействие на ход истории используется авторами картины регулярно – детали «работают» как взаимные ссылки между фабулами-версиями. Вариативность фабулы проявляется в начале каждого эпизода и всегда в одном съемочном объекте – в кадрах, где герои прячутся от дождя под старой прохудившейся крышей. Ворота «Расёмон» являются в фильме локацией, где генерируются новые версии событий и, соответственно, новые варианты сюжета. Подобный вариативный принцип обеспечивает фрагментарно организованной драматургии цельность, объединяет ее элементы.

В каждом из четырех вариантов фабулы «Расёмона» одни и те же предметы имеют различные значения. Оказывается, что в зависимости от контекста той или иной фабулы вещи не показаны как раз и навсегда зафиксированная сущность. Их значения могут свободно меняться. Проиллюстрируем это, рассмотрев деталь, несколько раз фигурирующую в картине, – кинжал. На сюжетном уровне орудие убийства самурая выступает главной функциональной деталью микрособытия. Но если рассматривать кинжал как повторяющуюся деталь в контексте общей композиции картины, он оказывается ее активным элементом.

Кинжал участвует в трех версиях происходящего за исключением начальной истории. Тадзёмару рассказывает, как жена самурая совершила попытку заколоть его кинжалом, сама женщина сообщает судьям, что напала с оружием на своего супруга, но упала без чувств. Придя в себя, женщина увидела кинжал на теле убитого мужа. С помощью заклинательницы мертвый самурай сообщает из загробного мира, как Тадзёмару

ру разрезал веревку, о том, как кинжал стал орудием самоубийства и про то, как: «Рука схватила кинжал, воткнувший мне в грудь, и тихо вытащила его». Также в краже кинжала обвиняют крестьянина: «Где кинжал? Кто его украл? Ты и украл!». Здесь наглядно проявились потенциальные способности микрособытия-детали выполнять роль дедуктора развития событий на экране и связывать различные сюжеты между собой в качестве отсылки. Такого рода детали, как уже было отмечено, обладают смыслообразующей способностью в драматургии фильма.

Еще одним активным элементом композиции, который объединяет персонажей «Расёмона», в этом случае с помощью повторов, можно считать взгляды на небо. Они используются создателями фильма для того, чтобы подчеркнуть цельность и композиционное единство драматургии «Расёмона». А эта драматургия выстроена в соответствии с ярко выраженной авторской, весьма субъективной точкой зрения на события. «Взгляды на небо» повторяются в нескольких сценах фильма. Прохожий крестьянин проверяет, когда прояснится небо, бандит на суде, прищурившись, смотрит на сияющее солнце сквозь разрыв в тучах. Глаза жены самурая в объятиях Тадзёмару направлены в небо. В небо обращает свой взор и сам самурай, в тот момент, когда он оказывается освобожден от веревки. Также небо фигурирует в начале повествования крестьянина во второй сцене картины. Образ Неба – единственного из всех объективного Свидетеля, вечного и беспристрастного, рефреном появляется в фильме и проявляет в происходящем глубокий нравственный смысл. От всевидящего Неба ничто не скроется.

Похожим образом Куросава использует крупные планы персонажей. «Крупные планы с четкой психологической характеристикой героев преобладают в сценах рассказов. Вопрошающего мы не видим. Все наше внимание устремлено на говорящих. Мягкая, нежная женственность лица Матико Киё, резкая контрастность страшного, фанатического лица колдуньи (Фумико Хомма). А Тосиро Мифуне освещается по-разному, в зависимости от резких колебаний его психологического состояния: от буйного ликования до жесточайшего отчаяния» [10, с. 22].

На этих примерах видно, как визуальные, вербальные и звуковые повторы могут

приобретать в фильме функцию активных элементов композиции.

Нравственный посыл фильма А. Куросавы заключен в принятии альтернативных взглядов на событие. В его фильме они не только равноправно сосуществуют, но выступают примером того, как вариативность трактовок может быть представлена последовательно, в соответствии с природой кинокартины.

В заключительном эпизоде в дискуссии крестьян и Монаха врывается детский плач. Прекращается дождь. Дровосек забирает найденыша и сообщает, что у него в семье уже есть шестеро малышей. Дополнительный младенец ничего принципиально не изменит. Видя такой пример добросердечия, Монах укрепляется в своей пошатнувшейся вере.

Рассказ в картине идет от лица разных героев, с альтернативных точек зрения. В экстерьере ворот «Расёмон» очевидцами излагаются трактовки случившегося, персонажи картины отвечают перед судом, и, кроме того, зритель имеет возможность увидеть место происшествия, в чаще, за три дня до этого. Рассказ по порядку ведут все фигуранты трагедии.

Во всех версиях существуют собственные части драматургии – свои завязка, развитие действия, кульминация и финал. Так, в показе версии, рассказанной бандитом, используется опрокинутый финал. Создатели фильма сразу рассказывают о задержании Тадзёмару, демонстрируются кадры на берегу ручья и у озера.

Затем рассказ ведется с точки зрения Тадзёмару с завязки произошедшего. В начале бандит обнаруживает самурая и задумывает заполучить его жену, в кульминации вступает в поединок и лишает жизни противника. В конце его варианта трактовки событий жена самурая скрывается. Завязка и развитие действия из рассказа бандита дублируется словами жены самурая и истории ее убитого супруга. Признание Тадзёмару в том, что он завел самурая в лес, связал его и совершил насилие над его женой, никак не опровергается, а, наоборот, подхватывается следующим свидетелем. В свою очередь жена самурая, представ перед судьями, сообщает: «После насилия бандит сообщил, что он Тадзёмару». Убитый самурай тоже упоминает изнасилование. Данные сведения подтверждают косвенно ту часть рассказа Тадзёмару, которая служит завязкой и начинает свои

развития действия для остальных частей картины. Таким образом, изложенные версии противоречат друг другу и очень субъективны. Становится очевидно, что полную правду не говорит никто из персонажей.

Акира Куросава использует новую для своего времени форму нелинейной кинодраматургии, где фабула не обладает ведущей смысловой и идейной нагрузкой и полностью зависит от композиции. Здесь именно композиция определяет смысловое значение действия.

Функция рассказчика в «Расёмоне» принадлежит последовательно, одному за другим, нескольким персонажам. Однако Кадзуо Миягава – оператор-постановщик картины – ни разу не использует так называемую субъективную камеру. Он снимает с точки зрения эмоционально вовлеченного в происходящее максимально объективного наблюдателя. Камера панорамирует через лесную растительность по переднему плану в чаще, движется, то наблюдая за крестьянином, то активно движется ему наперерез. Для эпизода суда Куросава снимает портреты персонажей практически прямо в анфас. В моменты, когда герои дают показания, их взгляды направлены слегка выше объектива. Мастерская постановка оператора картины Кадзуо Миягавы придает каждой сцене неповторимую индивидуальную пластику. Операторские решения для каждого фабульного блока диктуются характером его героя-рассказчика. Благодаря этому тонкому художественному приему все происходящее на экране воспринимается зрителем как бы через внутренние эмоциональные взгляды персонажей фильма.

Даже краткий анализ показывает, что, несмотря на нелинейность драматургии, фрагментарное строение, многовариантности фабулы произведение Акиры Куросавы сохраняет художественное единство. В этом случае детали оказываются связующим элементом драматургии «Расёмона», активными элементами композиции, фигурирующими в предложенных режиссером вариантах фабулы: кинжал, обращения героев на небо, периодическое возвращение действия к развалинам ворот. Именно с помощью деталей авторы фильма вовлекают зрителя в процесс анализа и сопоставления событий, разворачивающихся в разных фрагментах. Детали в этом контексте приобретают смыслообразующее значение.

Детали как активные элементы кинодраматургии. «Расёмон» А. Куросавы

Рассмотренная на примере фильма «Расёмон» методика использования детали как активного элемента кинодраматургии продолжает развиваться и совершенствоваться в современном сюжетосложении и активно внедряется в самые разные формы как коммерческой, так и художественно ориентированной аудиовизуальной продукции.

Список литературы

1. Демин В. Первое лицо. Художник и экранные искусства. Москва: Искусство, 1977. 287 с.
2. Демин В. Фильм без интриги. Москва: Искусство, 1966. 219 с.
3. Фомин В. И. Пересечение параллельных. Москва: Искусство, 1976. 359 с.
4. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма: учебник. Москва: ВГИК, 2009. 342 с.
5. Гусев А. О. Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2017. 167 с.
6. Гусев А. О. Гипертекстовое киноповествование // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 4 (25). С. 143–149.
7. Сато Тадао. Кино Японии. Москва: Радуга, 1988. 223 с.
8. Куросава А. Хасимото С. Расёмон: пер. с яп. // Киносценарии. 2002. № 3. С. 152–168.
9. Гэлбрейт Стюарт IV. Ворота в мир // Киносценарии. 2002. № 3. С. 138 – 151.
10. Акира Куросава / вступ. ст. Р. Н. Юренева. Москва: Искусство, 1977. 288 с.

References

1. Demin V. First person. Artist and screen arts. Moscow: Iskusstvo, 1977. 287 (in Russ.).
2. Demin V. A film without intrigue. Moscow: Iskusstvo, 1966. 219 (in Russ.).
3. Fomin V. I. Crossing of parallels. Moscow: Iskusstvo, 1976. 359 (in Russ.).
4. Nekhoroshev LN Dramaturgy of the film: textbook. Moscow: VGIK, 2009. 342 (in Russ.).
5. Gusev A. O. Active elements of composition as a factor in the renewal of screenwriting in the author's cinematography of the second half of the 20th century: dis. on competition of sci. degree PhD in in art studies. Saint-Petersburg, 2017. 167 (in Russ.).
6. Gusev A. O. Hypertext film narrative. Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture and Arts. 2015. 4 (25), 143–149 (in Russ.).
7. Sato Tadao. Cinema of Japan. Moscow: Raduga, 1988. 223 (in Russ.).
8. Kurosawa A. Hashimoto S. Rashomon: transl. from Japanese. Screenplays. 2002. 3, 152–168 (in Russ.).
9. Galbraith Stuart IV. Gate to the world. Screenplays. 2002. 3, 138–151 (in Russ.).
10. Yureneva R. N. (introd. art.). Akira Kurosawa. Moscow: Iskusstvo, 1977. 288 (in Russ.).