

## Зарубежная литература

### «В ЧАЩЕ» Р. АКУТАГАВЫ И «РАСЁМОН» А. КУРОСАВЫ: ИДЕИ ХУДОЖНИКОВ И ВРЕМЕНИ

Д.В. Кобленкова

«Расёмон» А. Куросавы после своего появления в первой половине 60-х гг. произвёл на отечественного зрителя очень сильное впечатление. Фильм появился на фоне уходящей эпохи т.н. малокартинья и появления первых фильмов шестидесятников. Кинематограф этого периода, как и литература, существовал в условиях несколько обновлённой идеологии, сущность которой, однако, оставалась прежней, и границы возможных тем в искусстве были по-прежнему чётко очерчены. Разумеется, большая часть зрителей не имела никакого представления о том, что происходит в западном кинематографе, не говоря о скандинавских странах или арабском мире, и потому не могла судить, насколько сужена тематика советских фильмов по сравнению с фильмами других кинематографий.

«Расёмон» дал зрителю то, чего он неосознанно желал: таинственный восточный мир, интеллектуальную игру в сюжете и композиционной конструкции, философскую глубину и яркую, парадоксальную идею об относительности истины, отсутствии единственной объективной реальности и о возможности сосуществования субъективных миров. Новы для нашего зрителя были и обыгрываемые в фильме психологические парадоксы, происходящие с персонажами, и, если бы Куросава не был «просоветским» режиссёром, перед отечественным зрителем ещё долго не были бы поставлены проблемы такого психоаналитического уровня, тем более, что ещё не были сняты лучшие фильмы Бергмана, Висконти, Феррери, Беллоккио, «Ночной портье» и «Берлинское дело» Кавани, «Одержимая бесом» Жулавского (в России их увидят почти через 40 лет после «Расёмона»); классика же 20–30-х годов, скажем, «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «Человек-зверь» Жана Ренуара или «Третья Мещанская» («Любовь втроём») А. Роома, как правило, на экранах не шла.

Но и сейчас «восточный» «Расёмон» стоит как бы по другую сторону рациональных западных картин, тем более, что русскому сознанию философски-чувственная «азиатчина» ближе холодной логики Европы.

Итак, фильм, в жанровом отношении сочетающий в себе элементы философско-психологической драмы и детектива, стал, что называется, «знаковым», а Куросава (снявший также «Короля Лира», «Идиота» и др. картины) классиком. Однако нельзя забывать, что идея «Расёмона» принадлежит другому японскому художнику — Р. Акутагаве — и в основе фильма лежат две его новеллы: «В чаще» (произведения 1920–1923 гг.) и «Ворота Расёмон» (новеллы 1914–1919 гг.). Творчество Куросавы и классика японской литературы 20-х годов разделяет, таким образом, почти четыре десятилетия, в которые модернистское искусство сменилось психологическим реализмом, а после Второй мировой войны тяжёлым пафосом реализма послевоенного, и сопоставление этих произведений показывает, насколько время сменило акценты: как новеллы Акутагавы — характерное порождение 20-х

годов — трансформировались в «знаковое» произведение 50-х, то есть в идейном отношении произведение совершенно иное.

### 1.

Основу сюжета первой новеллы «В чаше» составляет таинственное убийство самурая при участии двух человек: его жены и разбойника Тадзёмаро. Композиционно текст разделён на семь частей, которые представляют собою короткие монологи свидетелей и основных действующих лиц этого события. Так, дровосек, странствующий монах, стражник и старуха — второстепенные персонажи, не видевшие самого убийства. Основными здесь являются показания непосредственных участников — Тадзёмаро, женщины и самурая (в последнем случае показания даёт устами прорицательницы дух убитого). Каждый из них излагает свою версию произошедшего, и интрига заключается в том, что все три версии отличаются друг от друга не только мотивировками убийства, но разнятся в главном: кто же убил. По одной версии самурая убивает разбойник, по второй — женщина, по третьей — самурай сам убивает себя. При чтении оказываются важны данные Акутагавой подзаголовки, указывающие, где каждый из участников свидетельствует о случившемся. Это говорит об отсутствии у них каких-либо явных мотивов для лжи и о том, что, очевидно, все трое истинно верят в то, что говорят. Так, разбойник даёт показания судейскому чиновнику, и не в его интересах признаваться в убийстве, обрекая себя на казнь; женщина предлагает своё видение событий, находясь в храме на исповеди, и, также никем не принуждаемая, перед лицом Бога сознаётся в этом преступлении; с религиозной точки зрения не может лгать и дух убитого, утверждающий, что виновником смерти самурая является он сам. В итоге — три версии и три убийцы, в то время как в объективной реальности, если вообще признавать её существование, убил кто-то один<sup>1</sup>.

Особенность новеллы в том, что с окончанием последнего рассказа, равноправного с двумя другими, заканчивается и сама новелла. Никаких комментариев, упрощающих всё «наводок» или уж тем более объяснений, почему персонажи излагают противоположные версии и кем в действительности убит самурай, нет. Для Акутагавы всё уже сказано, остальное лишь разрушило бы этот изящно построенный текст и умалило красоту идеи. В новелле мы имеем три версии — три субъективные правды, а это значит, что, по Акутагаве, объективной реальности нет и существует столько миров, сколько существует сознаний. Соответственно нельзя говорить о единой линии времени, о прямой и нерушимой последовательности событий (здесь нельзя не вспомнить «Алису» Кэрролла, «Тему предателя и героя» Борхеса, к/ф «Супружеская жизнь» Шаброля). Акутагава, очевидно, допускал, что мир — это сосуществование множества субъективных реальностей и та конечная истина, которой одной ведомо, как сводятся в вечности концы с концами, или непознаваема, или не существует вовсе. В литературе будут ещё, как минимум, два ярких примера осмысления этой идеи «параллельных истин» — «Шум и ярость» У. Фолкнера (1929г.) и «Хазарский словарь» М. Павича (1983г.), однако всё это будет позже Акутагавы.

В итоге основная проблема новеллы затрагивает сразу несколько сфер мысли: психологию восприятия, философию, логику, физику, т.к. речь идёт о существовании т.н. возможных миров, понятие которых, разумеется, задолго до Акутагавы, было введено Лейбницем. В XX веке этот отказ от идеи единственно возможного прямого «разворачивания» времени был подтверждён научным обоснованием теории относительности и утверждением времени как четвёртого измерения, по кото-

рому, следовательно, можно двигаться, как по пространству<sup>2</sup>. Новелла, таким образом, становится художественным примером осмысления этой по сей день невероятной концепции<sup>3</sup>, в то время как Акутагава, скорее всего, следовал за своим собственным представлением о существующей действительности (возможно, не без влияния буддистских идей махаяны о нереальности дхарм и всего мира) и не ориентировался на эти европейские открытия. Вместе с тем нельзя исключать и игрового отношения автора к произведению.

Возвращаясь собственно к анализу, добавим также, что новелла не лишена элементов и жанра фрагмента, где читатель сам должен достроить текст. (И этих «достроек» вновь будет столько, сколько будет творящих сознаний). Не давая никакого обрамления, Акутагава как бы запечатлевает картину по принципу «жизнь, увиденная из окна троллейбуса»: писатель схватывает сущность момента и даёт его отстранённое изображение. Трактовки же этой «картинки» предлагается сделать читателю. Таким образом, Акутагава выстраивает такую ситуацию, что крайне субъективным оказывается не только восприятие персонажей новеллы, но и восприятие читателей. В результате идея о непознаваемости человека и мира, ставшая в модернизме одной из концептуальных идей, оказывается заключённой, по существу, в постмодернистскую конструкцию, так как текст творит несколько реальностей, независимых друг от друга, и «всё, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель и смена которой ведёт к кардинальному изменению самого представления»<sup>4</sup>. В контексте этого мог бы быть уместен разговор и о сослагательной модальности, виртуальных реальностях и т.д.

Добавим и то, что в новелле существует детективная завязка, а разрешения её в тексте нет, и если, с одной стороны, этот «неправильно» построенный детектив так же требует читательского субъективного домысливания, то, с другой — текст не требует ничего, т.к., как было указано выше, для Акутагавы, да и для читателя всё уже сказано.

## 2.

Кроме этой «сердцевины» произведения, интересны нюансы самих излагаемых версий, а именно указания на то, кто потребовал убийства самурая, каковы были мотивы преступления и кто в этом случае является лишь исполнителем, а кто истинным виновником смерти.

Напомним, что основными действующими лицами являются персонажи с чётко обозначенным социальным статусом: самурай, его жена, разбойник, т.е. каждому, казалось бы, предписана жёсткая социально-психологическая модель поведения. И здесь Акутагава использует приём переворачивания этих должных, видимых моделей, «остраняя» ситуацию и персонажей.

Так, каждый из трёх рассказчиков называет убийцей себя, однако во всех трёх случаях смерти самурая желает не кто иной, как его жена, над которой до этого разбойником было совершено насилие. В показаниях меняется лишь мотив её требования: Тадзёмаро утверждает, что женщина попросила о поединке между ними, т.к. один из двух свидетелей её позора должен был быть убит, и она останется с победителем; сама женщина утверждала, что убила мужа из-за презрения к ней; дух самурая свидетельствовал, что жена после совершённого насилия согласилась остаться с разбойником и для этого потребовала умертвить мужа. Таким образом, во всех трёх случаях женщина в разной степени была готова отказаться от мужа, но нигде не отказывается от демонического Тадзёмаро, показывая тем самым обо-

ротную сторону покорности и целомудрия жены японского самурая. В ней проявляются честолюбие и эротическая неудовлетворённость, высвобождаются скрытые желания. Не случайно, что интеллектуальному и сдержанному мужу она предпочитает свободного от предрассудков, «физического» Тадзёмаро. (Здесь нельзя не вспомнить о страсти библейской Юдифи к варвару Олоферну в интерпретации Ф. Геббеля).

Самурай и разбойник также ведут себя иначе, чем следовало бы предположить, исходя из закреплённых за ними традиционных моделей поведения: первый, образец чести и воинской доблести, оказывается алчным и слабым в бою, второй, носитель заведомо аморальных качеств, напротив, проявляет благородство: не желает самураю смерти, а вынужденный сразиться с ним, убивает его в честном бою. В целом оказывается, что внешнее полностью противоположно своей сущности.

Вообще, новелла могла бы быть интерпретирована и с точки зрения психоаналитической символики, т. к. обозначенный треугольник можно трактовать и как символическое воплощение борьбы между чувственным бессознательным, воплощённым в разбойнике, и сдерживающим его рациональным началом, собственно сознанием, которое персонифицировано в образе аскетичного самурая. Оба они являются своего рода двойниками женщины, двумя началами ее сознания, и показательно, что во всех трех случаях так или иначе побеждает эрос, внутреннее зло, т. е. то, на что наложены самые жесткие запреты. В этом психологическом контексте и само название «В чаще» является не только пейзажным указанием: всякий мрачный лес с перепутанными ветвями считался символом нашего внутреннего мира, где все переплетено и истинная суть природы сокрыта под множеством наслоений, перерабатывающих желания в комплексы. В итоге человек оказывается таким же непознаваемым, как и сам мир. К излюбленным психоаналитическим символам относятся и неоднократно упоминаемые в новелле меч, кинжал и стрелы, соответствующие, как известно, мужскому началу. Характерно, что все это постепенно отнимается у самурая и переходит к победителю, которому уже принадлежит и женщина.

Отвлекаясь от социально-психологической двойственности персонажей, от идеи несовпадения видимого и истинного, отметим еще один аспект: изменение их ситуативно-психологических ролей. Так, женщина сначала предстает в роли жертвы, но по ходу развития ситуации превращается в свою противоположность — палача, т. к. во всех случаях именно по ее требованию гибнет самурай; разбойник же из виновника и хозяина ситуации превращается лишь в средство для убийства, а по двум показаниям вообще отказывается от участия в дальнейших событиях. Ключевая перемена роли связана и с самим самураем, т. к., не причастный напрямую к противостоянию и одновременно сближению жены с Тадзёмаро, стоящий в стороне от первоначального конфликта, именно он и оказывается умерщвленным, в то время как женщина и разбойник остаются живы.

В целом Р. Акутагава выстраивает новеллу таким образом, что все в ней оказывается двойственно и даже тройственно. Были бы еще персонажи (как это будет у Куросавы) — многослойности реальности не было бы конца. Идея этого текста очевидна и вполне укладывается в пессимистический контекст искусства 20-х годов: нет веры в человека, действительность относительна, видимое не совпадает с истинным, и в итоге — непознаваемы ни мир в целом, ни человеческая душа в отдельности.

### 3.

А. Куросава, несмотря на значительное сходство новеллы и фильма<sup>5</sup>, по существу, изменил основную концепцию произведения Акутагавы, «смягчил» ее.

Во-первых, он создал в фильме обрамление, используя, как упоминалось выше, другую новеллу — «Ворота Расёмон». Благодаря ей в картине стали более конкретны место и время событий и была создана определенная атмосфера: экономический и духовный кризис, пожары, наводнения, грабежи, бесчисленные смерти. Заваленный трупами второй ярус ворот Расёмон — свидетельство тотального зла и обесценивания жизни. На первом ярусе ворот появляется рассказчик, дровосек, ведущий философский спор о человеке с монахом и крестьянином. Введение рассказчика — второе принципиальное отличие структуры фильма от новеллы. Любопытно, что идея этого философского спора о человеке, о правде и лжи, как все более становится ясно из картины, заимствована у М. Горького и отдельные реплики о вере в человека, о том, что человек лжет от слабости, явно взяты из известной пьесы. Сущность спора сводится к вечному вопросу, чего в человеке больше: добра или зла — и что в конечном счете победит. Этот спор, ставший лейтмотивом фильма, — очевидная рефлексия художника 50-х годов на вопросы, поставленные событиями военных лет, когда реальность превзошла все абстрактные построения довоенного искусства.

Картины этого спора монтируются с изложением тех же версий убийства, и разница заключена в том акценте, какой Куросава делает на особой привлекательности разбойника: в фильме он полуобнажен, расслаблен, постоянно хохочет и почесывается, демонстрируя свою асоциальность. И уже в первом рассказе подчеркнута, как быстро жена самурая предпочитает его мужу.

Из второй версии Куросава убрал признание женщины в убийстве, чем, с одной стороны, разрушил ту рельефность, что была у Акутагавы (три версии — три убийцы), а с другой — усложнил конструкцию, т.к. после третьей версии, совпадающей с версией, изложенной в новелле, неожиданно звучит и четвертый рассказ, принадлежащий дровосеку, главному рассказчику, который, как сообщается, сам был свидетелем убийства, а до этого лгал судейскому чиновнику и собеседникам. Двойственность, таким образом, проявляется и в этом человеке, куда более достойном, чем основные действующие лица. Между тем по его версии жена самурая после насилия не знала, что ответить на соблазнительные предложения Тадзёмаро и предложила разбойнику и мужу поединок, но самурай отказался от жены. В итоге на жалость к ней разбойника она отвечает гневным обвинением в адрес обоих, утверждая, что слаба не она, а они, что самурай трус, а Тадзёмаро мелок, что они оба не мужчины. Спровоцированные ею, они вступают в сражение, и самурай гибнет. Таким образом, четвертая версия, внешне самая объективная, дает участникам спора основание утверждать, что и Тадзёмаро, и женщина, и самурай лгали в своих показаниях. Казалось бы, это тот смысловой ход, который позволяет Куросаве кардинально сменить акценты: от идеи субъективных реальностей и относительности истины к более простому и реалистическому объяснению — к сознательной лжи, к «человеческой слабости». Но Куросава не захотел так явно упростить свой вариант и дал несколько намеков на то, что четвертая версия может быть такой же субъективной, как и три предыдущие, тем более, что дровосек дважды солгал: первый раз не сознался, что был свидетелем, а второй, что украл из груди убитого кинжал. В этой связи нельзя исключить и того, что убийца он<sup>6</sup>, тем более, что по показаниям женщины осталось неизвестным, кто вонзил этот кинжал. Таким образом, Куросава не снимает полностью возможности такого толко-

вания событий, которое было предложено Акутагавой, но сам, будучи сторонником реалистического искусства и выразителем идей послевоенного времени, все же склоняется к горьковскому пониманию — к признанию слабости человека и при этом все равно вере в него. Подтверждением этому служит оптимистический, почти патетический финал фильма, который у Куросавы совершенно иной, чем в новелле: рассказчик, омываемый дождем — символом очищения, берет на воспитание подброшенного ребенка, доказывая зрителю, что добро еще существует, и монах говорит, что, глядя на него, он снова поверил в людей.

#### Литература и примечания

1. В «Восточном экспрессе» А. Кристи убит был один человек, а убийц оказалось множество, но в этом английском детективе разгадка лежала в иной плоскости.
2. Подробнее об этом см.: Семантика возможных миров // Руднев В.Л. Словарь культуры XX века. М., 1999.
3. По этому поводу существует известный афоризм, что теорию относительности знают многие, а понимал один Эйнштейн.
4. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
5. В этой работе, учитывая специфику сборника, не рассматриваются чисто киноведческие аспекты анализа фильма.
6. Признание рассказчика убийцей считалось в детективном жанре этически запрещенным литературным приемом, т. к. с рассказчиком часто идентифицирует себя читатель и, следовательно, приходит к убеждению, что убийца он сам. Этот приём использовался в романе А. Кристи «Убийство Роджера Экройда» и отчасти в романе Б. Акунина «Азазель» (в связи с образом Бриллинга).