

УДК 316.774:791.44.071.2:303.446.2

Олег Пархитько**ПРОЯВИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ДИФУЗІЇ У ТВОРЧІЙ
СПАДЩИНІ АКИРИ КУРОСАВИ**

У статті зроблено спробу виявити особливості реалізації сюжетів світової культури у творчості японського режисера Акіри Куросави. Куросава часто переносить події на японський субстрат, використовує традиції японського театру, вводить у сюжет типові для національної культури деталі та моделі поведінки.

Ключові слова: кінофільм, світова культура, режисер, сюжет, інтерпретація.

Parhitko O.**THE MANIFESTATIONS OF INTERCULTURAL
DIFFUSION IN AKIRA KUROSAWA'S HERITAGE**

An attempt to reveal the specific features of realization of world culture's plots in the work of Akira Kurosawa has been made in the article. Kurosawa often transfers action to Japanese ground, makes use of the traditions of Japanese theatre, adds typical for national culture details and models of behaviour to a plot.

Key words: motion picture, world culture, director, plot, interpretation.

Пархитько О.**ПРОЯВЛЕНИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ ДИФУЗИИ
В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АКИРЫ КУРОСАВЫ**

В статье сделана попытка обнаружить особенности реализации сюжетов мировой культуры в творчестве японского режиссера Акиры Куросавы. Куросава часто переносит события на японский субстрат, использует традиции японского театра, вводит в сюжет типичные для национальной культуры детали и модели поведения.

Ключевые слова: кинофильм, мировая культура, режиссер, сюжет, интерпретация.

Акіру Куросаву часто називають режисером, який у своїй творчості поєднав традиції Сходу та Заходу. Цьому існує безліч підтверджень. Можна назвати низку сюжетів світової культури, що надихали режисера на створення власних шедеврів. З іншого боку, західні режисери зізнавались, що цілі сюжети або окремі кадри японського майстра були ними запозичені для створення власних кінострічок. Останній факт важливий не тільки для усвідомлення значення Куросави для світового кінематографу. Попри глобалізацію, яка буквально щороку посилює свій вплив на світ, існує принципова відмінність між японською та американською культурними традиціями. Той факт, що американські режисери визнають вплив японських стрічок, свідчить про своєрідне положення Акіри Куросави у світовій культурі.

Аналізуючи творчу діяльність особистості світового масштабу, досить важко провести демаркаційну лінію між власними та запозиченими ідеями. Аргентинський письменник Хорхе Луїс Борхес у своїй роботі «Чотири цикли» зводить сукупність усіх світових сюжетів до чотирьох [1]. Якщо прийняти його точку зору, поява абсолютно нового стає неможливою. На думку М. Бахтіна, щоразу у процесі творення тексту неминуче повторюються фрагменти більш ранніх текстів з одночасним додаванням нової інформації. Коли люди слухають промову або читають тексти, вони їх трансформують, переосмислюють з інших позицій і включають у практику в новому контексті [2, с. 15]. Отже, кожен твір, який породжується в межах певної культури або функціонує в міжкультурному просторі, включає відому й нову інформацію.

Об'єктом нашої статті є кінострічки Акіри Куросави, які виникли внаслідок міжкультурної взаємодії. Мета статті – виявити особливості реалізації сюжетів світової культури у творчості кіномитця.

Шукаючи ідеї для своїх стрічок, Акіра Куросава звертається до творів світової літератури. У переважній більшості випадків режисера надихають класичні сюжети. З англійської літератури увагу режисера привернули сюжети творів В. Шекспіра; серед російських класиків найбільший вплив на творчість Куросави мали Ф. Достоєвський, Л. Толстой та М. Горький. Із пізніших творів джерелом натхнення для японця стали твори російського автора В. Арсенєва та американця Д. Хеммета.

Вибір Акірою Куросавою авторів є цілком вмотивованим. Відомо, що режисер захоплювався російською літературою, особли-

во її класичними зразками. Причому перевагу він завжди надавав Ф. Достоєвському. Куросаву цікавлять сюжети, які мають філософську глибину, передбачають проникнення в надра людської психології, претендують на широкі узагальнення. Зважаючи на це, виглядає виправданим також вибір філософської п'єси М. Горького «На дні». Крім того, варто відзначити й захоплення японських режисерів лівими ідеями напередодні та після Другої світової війни. У трагедіях В. Шекспіра увагу режисера, безперечно, привертає універсальність обговорюваних питань, вічна актуальність поставлених проблем. Інтерес Куросави до детективних романів Д. Хеммета пояснюється тим, що письменник поєднує у своїх творах глибину розкриття сюжету та його розважальний аспект. Нарешті, поява фільму «Дерсу Узала» на основі творів російського письменника та мандрівника В. Арсен'єва знаходить своє пояснення в контексті біографії японського режисера. Початок 70-х років ХХ століття став поворотним для японського кінематографу. Масове захоплення японців телебаченням призвело до зменшення кількості тих, хто відвідував кінотеатри, що мало наслідком банкрутство низки японських кіностудій. Одночасно режисери, які сподівалися на власні сили, змогли вийти з-під протекторату великих кінокомпаній і спробувати знімати незалежні кінострічки [4]. Серед таких режисерів був і Акіра Куросава. Однак провал у прокаті фільму «Під стук трамвайних коліс» призвів до глибокої кризи і спроби скінчити життя самогубством. Сумісний із радянськими кінематографістами проект фільму «Дерсу Узала» став для режисера своєрідним порятунком. Крім того, сам проект виявився яскравим свідченням міжнародного статусу Куросави.

Інтерпретуючи першоджерело, Куросава намагається або максимально наблизитися до авторського задуму, або використовує базовий текст лише як джерело для натхнення, формуючи абсолютно оригінальний твір. Так, максимально наближеною до першоджерела є авторська інтерпретація роману Ф. Достоєвського «Ідіот», збережено літературну основу в кінострічках «На дні» (за М. Горьким) та «Трон у крові» (за В. Шекспіром). Значною мірою відрізняється від сюжету «Короля Ліра» фільм «Ран», однак і тут паралелі цілком очевидні.

Навіть у випадках близької до тексту передачі першоджерела Куросава вдається до переосмислення оригінальних текстів. В усіх розглянутих стрічках Куросави (окрім радянсько-японської версії «Дерсу Узала») події перенесено в Японію. Японізація сюже-

ту, поза сумнівом, допомагає цільовій аудиторії легше сприймати іноземні твори. Російський кінокритик С. Юткевич зазначає, що фільми Куросави за творами російських класиків зовнішньо «японізовані». Режисер не намагається скопіювати або відтворити риси чужого йому побуту, але старанно зберігає та відтворює внутрішню сутність, ідейний та духовний зміст твору, його атмосферу в найширшому сенсі цього слова [6, с. 114].

У деяких стрічках режисер відтворює реалії сучасної йому Японії («Ідіот», «Жити», «Погані сплять спокійно»), в інших – переносить розвиток подій у минуле («Трон у крові», «Тілоохоронець», «Ран», «На дні»). У стрічках «Трон у крові» та «Ран» події відбуваються в епоху Сенгоку (друга половина XV – початок XVII століття). Цьому історичному періоду присвячено більшість кінострічок Акіри Куросави, у яких головними героями є самураї. Це закономірно, адже Сенгоку – період нескінченних битв між самурайськими кланами за територію та вплив. Тож якщо сюжет формується навколо сутичок між значними групами воїнів, епоха Сенгоку є оптимальним тлом для розгортання подій. У стрічці «На дні» Куросава переносить героїв в епоху Едо – період сьогунату. Едо – час об'єднання Японії під егідою клану Токугава і припинення міжусобних війн. Це період стагнації й поступового занепаду самурайської величі. Для Куросави це також період духовного зuboжіння всієї нації. Таким чином, перенесення подій фільму «На дні» в епоху Едо – оптимальне вирішення з точки зору реалізації фабули, адже персонажі стрічки досягли повної моральної та духовної деградації. Так, образ колишнього самурая Тоносами в цьому контексті набуває гротескності. Він постійно плутає чи то вигадує факти зі свого минулого, стаючи об'єктом для глузувань із боку інших героїв стрічки. Тоносама нічим не схожий на самурая. Він постійно нетверезий, має нетверду ходу, меч і документи в нього відсутні. Усе це наштовхує глядача на думку про неправдивість біографії героя. Наприкінці епохи Едо, напередодні революції Мейдзі, яка призвела до реставрації імператорської влади в Японії, відбуваються також події у фільмі «Тілоохоронець». Це по-своєму трагічний період в історії Японії, оскільки імператор Муцухіто забороняє стан самураїв, хоч разом із цим і виводить країну з епохи феодалізму. І в цьому випадку історичне рішення режисера можна вважати оптимальним. У фільмі лише один самурай, що символізує завершення самурайської епохи. Стан самураїв дає останній бій, щоб остаточно зійти зі сцени історії. Головний антагоніст героя,

Уносуке, підступно використовує вогнепальну зброю, що в самурайських стрічках Куросави є вказівкою на відсутність честі.

Реципієнту легше сприймати інформацію, якщо зображувані події відбуваються в сучасну йому епоху. Проаналізуємо, чому Акіра Куросава переносить розвиток сюжету в інші історичні періоди. Єдина можливість реалізувати сюжет «самурайської» стрічки («Трон у крові», «Тілоохоронець», «Ран») в 50 – 60-ті роки ХХ століття – зробити головними героями якудза. Однак Куросава, на відміну від багатьох інших японських режисерів, не ідеалізує світ якудза. На думку режисера, бандити непридатні для передачі високих моральних чеснот. Фільм «На дні» побачив світ у 1957 році, коли в Японії почався період швидкого економічного зростання. Реалізація задуму в тогочасній Японії навряд чи була б зрозумілою пересічному глядачеві.

Розглядаючи ідейне наповнення фільмів, зазначимо, що лише два з них («Жити», «Погані сплять спокійно») спрямовані на розв'язання гостросоціальних проблем. Обидві стрічки характеризуються тим, що їхній сюжет істотно віддалений від першоджерела. Фільм «Жити» (1952 рік) був створений під впливом повісті Л. Толстого «Смерть Івана Ільїча». Однак у повісті Л. Толстого події розгортаються після смерті героя. Стрічку Куросави поділено на дві частини. У першій відтворено життя головного героя, і лише у другій описано події після його смерті. Фільм містить два смислові виміри. Перший вимір – нищівна критика бюрократичної системи післявоєнної Японії. Втім, як у більшості аналізованих стрічок, Куросава піднімає сюжет на рівень філософської притчі. Дізнавшись про невиліковне захворювання на рак, головний герой, Кандзі Ватанабе, вперше замислюється про доцільність і сенс свого життя. Кандзі намагається знайти сенс життя в пияцтві, а потім у нічних розвагах. Японський теоретик та історик кіно Тадао Сато зазначає, що в награному розпусництві героїв «Куросава вловив відчайдушне бажання задоволень, характерне для японців, які ще не прийшли до тями після поразки й шукали виходу для своєї енергії. Представники того покоління вважали, що їм слід розважатися де і коли тільки можна, розглядаючи це як компенсацію за пережите в роки війни» [4]. Не дають очікуваного результату й пошуки кохання. Нарешті, герой знаходить сенс життя в роботі на користь простих громадян. Куросава в такий спосіб дає японцям зрозуміти, що нації необхідно забути комплекси воєнних часів і почати працювати для розбудови нової країни.

Критики вважають, що стрічка «Погані сплять спокійно» (1960 рік) нагадує шекспірівського «Гамлета». Головний герой, Коїті Нісі, бажає помститися віце-президенту великої компанії, який примусив батька героя скінчити життя самогубством. Із метою реалізації свого задуму Коїті наймається секретарем у компанію й навіть одружується з донькою віце-президента. Однак він насправді закохується, а далі розривається між своїм почуттям і бажанням помститися. На думку критика В. Распопіна, у стрічці викривлено шекспірівську проблематику, оскільки сила Гамлета – у його слабкості, а сила Нісі – у його злості [3].

Куросава торкається у фільмі доволі непрості проблематики. Під час виходу стрічки Японія переживає процес економічного відродження, одним із важливих елементів якого була діяльність корпорацій. Однак режисера непокоїть всевладність і необмежені можливості великих компаній. На думку радянського критика Р. Юренєва, «в образній системі фільму виявилися і сила, і слабкість ідейних позицій Куросави. Він сміливо пішов на бій із капіталістичними порядками, але не знайшов інших способів боротьби, окрім індивідуального подвигу, помсти одиночки, ініційованої образою та загибеллю батька» [5]. Вочевидь, критика Р. Юренєва базується на радянській ідеології. Однак творчості Куросави притаманний саме індивідуальний бунт. Його герої – завжди одиночки, навіть якщо тимчасово знаходять спільників («Сім самураїв»). Типовий герой Куросави сміливо виступає проти будь-якої перешкоди і йде до кінця.

Фільми «Ідіот», «Трон у крові», «На дні» і «Ран» дуже близькі до першоджерел. Хоч Куросава і переносить події кожної стрічки в Японію, однак вони зберігають загальнолюдський зміст. У кожному випадку режисер своєрідно підкреслює універсальність сюжету. Японський колорит проявляється скоріше у формальних аспектах стрічок, допомагаючи полегшити сприйняття подій японським глядачем.

У фільмі «Ідіот» (1951 рік) режисер відкидає другорядні сюжетні лінії та епізоди, які відзначаються російською національною специфікою. Японська традиція знаходить свій прояв у реалізації деяких епізодів у дусі театру; у фільмі присутній закадровий текст, типовий для японських театральних вистав. Цікаво, що головний герой фільму переносить психічну хворобу не в дитинстві, як у романі, а впродовж війни. У такий спосіб режисер висловлює своє ставлення до мілітаристських прагнень японської верхівки.

Одним із найбільш філософічних фільмів Куросави є, на нашу думку, стрічка «На дні». На перший погляд, фільм майже точно передає текст роману. Однак режисер повністю міняє тональність стрічки та принципово зміщує змістові акценти. Хоча персонажі М. Горького і неспроможні піднятися над своєю ницістю, однак у словах Сатіна звучить надія на потенційні можливості та велич людини. Персонажі п'єси не подолають свій жалюгідний стан, однак це, можливо, зроблять наступні покоління знедолених. Куросава не пропонує виходу. Він відсутній. Щоб не збожеволіти, персонажі змушені брехати й вигадувати. М. Горький принаймні залишає своїм персонажам минуле, у якому вони були повноцінними членами суспільства. Персонажі Куросави постійно вигадують епізоди з минулого, від чого втрачають будь-які часові орієнтири, фактично вони існують поза часом. Мандрівник Кохей за допомогою вигадок намагається підштовхнути героїв до змін у їхньому житті, однак наявний стан речей стає для персонажів надто звичним. Герої Куросави навіть знаходять приводи для веселощів: стрічка завершується тим, що всі танцюють та співають. Інтерпретація Куросави більше нагадує не М. Горького, а Ф. Достоевського – персонажі знаходять певну насолоду у своїй жалюгідності. Важливо, що Кохей не пропонує конкретних шляхів, навіть не знає, куди далі піде сам. Майже повна відсутність часопросторових орієнтирів дозволяє режисеру робити широкі узагальнення. Герої стрічки нагадують брейгелівських сліпих. Імовірно, це людство, яке втратило шлях. До речі, образом сліпого, який стоїть над обривом, завершується інша стрічка Куросави – «Ран».

Стрічки «Трон у крові» (1957 рік) та «Ран» (1985 рік) мають літературним джерелом трагедії В. Шекспіра «Макбет» та «Король Лір». Обидва фільми, хоч із деякими сюжетними втратами, однак досить точно передають сутність трагедій англійського драматурга. Завдяки використанню вічних сюжетів Куросаві вдається реалізувати важливий для нього концепт сучасної родини. Родина є одним із важливих символів Японії. У середньовічній Японії міцні родини утворювали клани, які боролися за гегемонію. Для японської родини важливим було поняття ієрархії. Зокрема, незаперечним був авторитет батька. Однак після Другої світової війни молодь, яка вважає себе певною мірою обманутою нав'язаною старшим поколінням мілітаристичною ідеологією, починає ставити під сумнів основи цієї ієрархії. Інша причина втрати батьківського авторитету полягала в тому, що в XX столітті припиняється традиція переда-

чі професії (і, вочевидь, майстерності) в родині від покоління до покоління. У фільмі «Ран» молодший син голови клану Хідетори відверто ображає його у присутності поважних гостей, що неможливо уявити в середньовічній Японії. Однак Куросава вдається до вимислу, щоб показати розлад у родинних стосунках у XX столітті. Старший та середній сини навіть гірші за молодшого – зовнішньо ввічливі, вони чекають нагоди, щоб взяти владу до своїх рук. Розлад між батьками та синами спостерігаємо й у стрічці «Жити». Батько, який багато чим пожертвував заради свого сина, йде розповісти йому про невиліковну хворобу. Однак, як виявляється, сина давно вже цікавлять батьківські гроші. Він виявляє повну байдужість до проблем рідної людини.

Інший важливий аспект родинних стосунків – статус жінки. У середньовічній самурайській родині жінка є фактично власністю чоловіка. В інших класах і станах ситуація тяжіє до більшої демократичності. Однак у післявоєнній Японії американізація значно пришвидшує темпи жіночої емансипації. Як часто трапляється в соціумі, за найменшої нагоди пригнічені починають агресивно боротися за свої права. Так, у стрічці «Трон у крові» злим генієм є саме жінка головного героя. Вона постійно знаходить причини, щоб змусити чоловіка скоїти новий злочин. У стрічці «Ран» рокова жінка Каеде знищує весь клан Ітімондзі. Спочатку вона ініціює конфлікт свого чоловіка із батьком. Після смерті чоловіка одружується з його братом і примушує того вбити свою колишню дружину та молодшого брата. Тут Куросава використовує прийом гіперболізації, щоб висвітлити соціальні процеси тогочасної Японії. У фільмі «Жити» невістка головного героя постійно налаштовує свого чоловіка проти батька.

Фільм «Тілоохоронець» відрізняється простотою сюжетної лінії: у маленькому містечку самурай силою та хитрощами знищує дві банди. Утім, Куросаві вдається передати шляхетність і моральність самурая, а разом із цим і всієї Японії самурайських часів. Цікаво, що ця історія стала однією з найбільш продуктивних у світовому кінематографі. Уже через три роки Серджіо Леоне випускає на екрани стрічку «За пригорщу доларів», а невдовзі програє Куросаві судовий процес щодо порушення авторських прав. Сюжет японського фільму повторюють також стрічки «Воїн та відьма», «Інферно», «Політ крука», «Герой-одиначка» та інші. Причини такої популярності сюжету в масовій культурі полягають у його простоті, жвавості та гостроті.

Акіра Куросава запозичує ідеї для своїх стрічок із художньої літератури. Разом із цим режисер намагається поєднувати глибину проникнення в людську психологію з розважальністю сюжету. Акцент під час вибору джерел зроблено на класичній літературі, яка апелює до універсальних міжкультурних цінностей. Іноді подібна першооснова дозволяє Куросаві звести фільм у ранг філософської притчі. Однак навіть у тих випадках, коли режисер нібито точно наслідує першоджерело, він знаходить можливості висловити власні ідеї та особисте ставлення до зображуваних об'єктів та явищ. Унаслідок цього можна говорити про кілька змістових пластів у фільмах Куросави. Режисер використовує і спрощені сюжети, які дозволяють апелювати до масового глядача. При цьому однозначність подачі підсилює ефект. До речі, американський кінематограф не одне десятиліття успішно використовує цю модель для передачі ключових ідеологем американської культури.

Інтерпретуючи іноземні сюжети, Куросава вдається до низки прийомів. По-перше, це зміна хронотопу. Режисер практично завжди переносить події в Японію, що дозволяє легше сприймати зображувані реалії основній цільовій аудиторії – японському глядачу. Обраний Куросавою час в аналізованих стрічках завжди несе певну інформацію. Можна стверджувати, що кожна епоха японської історії слугує режисеру для передачі певних значень. Особливо слід підкреслити повагу Куросави до розквіту стану самураїв і їхнього кодексу честі. По-друге, це наслідування традицій японського театру. Куросава, мабуть, є одним із найбільш інтернаціональних японських режисерів. Існує думка, що талант режисера більше поважався у світі, ніж на Батьківщині. Однак Куросава одночасно й глибоко національний режисер, який поважає власну історію та культуру. Відомо, що японський кінематограф виріс на основі японського театру і довго знаходився під його впливом. Режисер нерідко використовує цю національну особливість японського кіно. Крім того, театр як вид мистецтва є більш монументальним у порівнянні з кіно. Відтворюючи складні філософські сюжети, Куросава часто звертається до театральної постановки окремих сцен для підсилення їхнього ефекту. По-третє, митець змінює характеристику окремих героїв першоджерела для передачі певних ідей. По-четверте, у фільмах Куросави відбувається усунення епізодів, які не вписуються в японський контекст.

Отже, опрацьовуючи сюжети іноземної літератури, Куросава поєднує національний колорит із загальнолюдським змістом.

Стрічки Куросави, створені на основі іноземних сюжетів, увійшли до шедеврів світового кіно. Можна стверджувати, що великою мірою завдяки іноземним сюжетам Куросава зміг подолати національні горизонти, повною мірою розкрити свій талант, продемонструвати неповторне світосприйняття.

Література:

1. Борхес Х. Л. Четыре цикла [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.borges.su/4-tsikla/>.
2. Йоргенсен М., Филлипс Л. Дискурс-анализ. Теория и метод / М. Йоргенсен, Л. Филлипс. – Х., 2008. – 352 с.
3. Распопин В. Злые спят спокойно [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://raspopin.den-za-dnem.ru/index_c.php?text=1590.
4. Сато Т. Кино Японии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://read24.ru/pdf/tadao-sato-kino-yaпонии.html>.
5. Юренев Р. Одинокий всадник в тумане [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%BE%D1%85%D0%B8%D0%B5_%D1%81%D0%BF%D1%8F%D1%82_%D1%81%D0%BF%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%BE.
6. Юткевич С. Маски Акиры Куросавы / С. Юткевич // Шекспир и кино. – М., 1973. – С. 114-121.