

**«БОЕВИКОВЫЙ» ЭПИЗОД В ФИЛЬМЕ А. КУРОСАВЫ
«КРАСНАЯ БОРОДА» (1965)
(ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ
ЯПОНСКОГО РЕЖИССЕРА)¹**

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН

Александр Александрович Синицын — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии. Санкт-Петербург / Саратов, Россия.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

У многих крупных художников есть не только собственный стиль, но и свои излюбленные сюжеты, приемы, повторяющиеся «сквозные» темы, которые возникают во всем их творчестве или прослеживаются в отдельные его периоды. В данном очерке высказаны замечания о «боевиковой» сцене, показательной для кинорежиссера Акиры Куросавы — одного из самых именитых японских художников прошлого столетия. Куросава начал свой путь с создания фильмов о боевых искусствах. В 1948 г. он поставил фильм «Пьяный ангел», ставший его первой работой с Тосиро Мифунэ, которого называют актером Куросавы. Период их сотрудничества продлился с 1947 по 1965 гг., Мифунэ сыграл роли во многих историко-

¹ В основе данного очерка лежит доклад, прочитанный на конференции, посвященной дальневосточному кинематографу, которая состоялась 3 июня 2022 г. в Русской христианской гуманитарной академии. Автор признателен участникам заседания, высказавшим при обсуждении этого доклада полезные советы и замечания.

психологических картинах Куросавы: это детективы, социальные драмы, боевики, самурайское кино, со сценами сражений, поединков, с драками и перестрелками. В фильме «Красная Борода» (1965) — последнем произведении А. Куросавы с участием Т. Мифунэ — главный герой Ниидэ (прозванный Красной Бородой) в исполнении Мифунэ также применяет боевые приемы, хотя эта драма не является ни боевиком, не историческим фильмом о самураях, ни детективом, ни кинофильмом о войне. Это картина о врачах, которые лечат бедных людей. Но сцена в доме терпимости, где Красная Борода расправляется с группой охранников, напавших на него по приказанию содержательницы этого заведения, показательна для стиля Куросавы. Японский режиссер следует своей манере, и боевиковые элементы не только ничего не разрушают, но напротив, подчеркивают героический образ главного героя картины Ниидэ — настоящего борца за жизни людей и за справедливость. В сцене расправы Красная Борода не только ломает руки, ноги и челюсти нападающим на него охранникам, но и переламывает сознание своего помощника — врача Нобуру Ясумото. Молодой герой видит сэнсэя в бою: его старший товарищ не только не побоялся вступить в схватку с супостатами, но и мастерски расправился с превосходящими силами. Куросава показывает, что справедливость должна быть сильной, чтобы она могла защитить себя. Правда должна быть с кулаками! Сцена наказания помещена в финал первой серии и таким образом является срединной — переход от первой части ко второй, от одного состояния главного героя — к иному, когда в душе Нобуру происходит метаморфоза. Включение этого эпизода с дракой в фильме о больнице и врачах, пожалуй, можно назвать особым почерком Акиры Куросавы, специфической чертой его творчества. Она отражает и общую эстетику кинокартин японского мастера.

Ключевые слова: Акира Куросава, кино, японский режиссер, Тосиро Мифунэ, Сюгоро Ямамото, «Красная Борода», боевик, мужественность, героизм, самурай, приемы, авторский почерк.

THE “ACTION” EPISODE IN AKIRA KUROSAWA’S FILM “RED BEARD” (1965) (ABOUT THE JAPANESE FILM MAKER’ AESTHETICS)

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor. Russian Christian Academy for the Humanities. St. Petersburg / Saratov, Russia.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Many prominent artists are distinguished not only by their peculiar style but also by their favourite subjects, methods, recurrent “cross-cutting” topics that keep emerging in their works in certain periods. This essay comments on the action scene, so very illustrative of the film director Akira Kurosawa, one of the most eminent Japanese artists of the last century. Kurosawa set out on his artistic journey with making detective and martial art films. In 1948, he produced the film “Drunken Angel” in collaboration with Toshiro Mifune, who is referred to as Kurosawa’s actor. From 1948 to 1965, they worked in close cooperation, and T. Mifune acted in many of A. Kurosawa’s historical and psychological dramas, mainly, samurai films with battles, fighting, and shooting. In the “Red Beard” (1965), the last film featuring T. Mifune, the main character, doctor Kyojo Niide (Red Beard), also resorts to martial arts though this drama is neither an action film, nor a detective story, nor a film about war. It is a story about those who give treatment to poor people. But the scene in the brothel, where Red Beard makes short work of a pack of security guards who attacked him on the order of the bawd, is very indicative of A. Kurosawa’s style. The Japanese director runs true to form, and the ‘action’ elements, contrary to destroying, highlight the heroic image of the main character of the film, doctor Niide, a true fighter for human lives and justice. In the carnage scene, Red Beard not only breaks arms, legs and jaws of the attacking guards, but also makes his assistant, Noboru Yasumoto, transform his attitude to life. The young man sees his sensei in action: never hesitating to get to grips with the guards, his senior comrade overmatched them. A. Kurosawa shows that justice must be strong to protect itself. The truth must use fists. The scene of punishment ends the first part; thereby it is the turning point marking a transition from the first part to the second, from one state of the main character to another: the metamorphosis of his soul. The skirmish episode may be called Akira Kurosawa’s specific style. It also reveals the general aesthetics of the Japanese master’s films.

Keywords: Akira Kurosawa, cinema, Japanese filmmaker, Toshiro Mifune, Shugoro Yamamoto, “Red Beard”, action movies, masculinity, heroism, samurai, techniques, author’s handwriting.

*Очерк посвящаю коллеге и другу
Сергею Лагутину*

1. Пролог:

Несколько замечаний о константных темах и приемах в творчестве великих режиссеров

Крупные художники обладают не только особым стилем, собственным почерком, который их выделяет и делает узнаваемыми их произведения, но у многих мастеров есть и свои излюбленные приемы, сквозные темы, образы, повторяющиеся

на протяжении всего творчества либо в отдельные периоды. Это можно сказать о творцах искусства в широком смысле: о литераторах, живописцах, композиторах, режиссерах и других. Здесь речь пойдет о кинематографистах.

Например, устойчивые темы кинокартин И. Бергмана: вера, сомнение, бог, отчаяние, одиночество (в первую очередь «трилогия веры», созданная в начале 1960-х гг.), бергмановские мотивы и образы смерти, времени, болезни, страха, острова, зеркала, проч.¹ Темы жертвенности, веры, ностальгии, апокалипсиса, миссии у А. Тарковского и повторяющиеся образы-лейтмотивы его картин: дом, храм, дерево, зеркало, конь, огонь, вода, дождь (Turovskaya, 1991, 195–227; Salvestroni, 2009; Salynsky, 2009; Evlampiev, 2012; Filimonov, 2012; Klyueva, 2017; Berendeeva, 2018; Sinitsyn, 2019; Kirillova, 2021). У Ф. Феллини — мотивы карнавала, циркачества, лабиринтов, снов, воспоминаний (Aldouby 2013; Merlino, 2015; Sinitsyn, 2018a; Carrera 2019; Burke 2020; Sinitsyn, 2021a; Sinitsyn, 2021b; и исследованиях в сборниках о Феллини: Burke, Waller 2002; Burke, Waller, Gubareva, 2020). В кинокартинах Л. Висконти — проблемные темы гибели аристократии, хрупкости красоты и людских отношений (см. Kozlov 1987; Skifano, 2019). В работах М. Антониони: пустота, отчуждение, одиночество, образы фабрики, пустыря/пустыни, безлюдных улиц города, острова (прежде всего «тетралогия некоммуникабельности», созданная в первой половине 1960-х гг.; см., например, Malkina, 2021; Kirillova, 2022). И можно привести массу других примеров такого рода в мировом кинематографе.

В настоящем очерке выскажу суждение об одной «боевиковой» сцене из фильма Акиры Куросавы (1910–1998), которая, на мой взгляд, показательна для творчества этого японского режиссера, одного из самых влиятельных художников прошлого столетия.

¹ Н. Сиривля так определяет генеральную интенцию бергмановского творчества: «попытка облечь в сюжеты и образы одну историю — историю бегства из душевной тюрьмы на свободу» (Sirivlya, 2018, 272); о боге и вере в произведениях И. Бергмана см. в статье Ю. Арабова (Arabov, 2018, 251–259); в том же «сеансовском» сборнике о Бергмане см. статьи А. Плахова, И. Цимбал, Н. Зоркой, И. Алексеева и др. Укажу также работы: Sinitsyn & Sinitsyna, 2016; Sinitsyn, 2018b; Stavtseva, 2018; Popov, 2018; Ryzhova, 2021.

2. Первые драмы-боевики Акиры Куросавы: Боевые искусства и победа духа

Период творчества А. Куросавы как сценариста и режиссера охватывает более полувека. Его фильмы — это философско-психологические драмы¹, оригинальные экранизации мировой классической литературы, исторические и приключенческие картины, актуализирующие социальные проблемы (бюрократия, коррупция, криминал и др.). Кинематограф Куросавы многообразен и политематичен²: произведения с детективными приемами, сёгунами и самураями, рабочими или крестьянами, полицейскими и бандитами, со сценами боевых искусств, батальными эпизодами, драками, трюками.

Первый самостоятельный фильм «Сугата Сансиро» (в прокате — «Гений дзюдо» или «Легенда о великом мастере дзюдо») Куросава снял в 1943 г. по собственному сценарию, написанному на основе романа Цунэо Томиты (1904–1967) — сына прославленного японского дзюдоиста Цунэдзиро Томиты

¹ См. главу «Смысл жизни в фильмах Акиры Куросавы» в книге Т. Сато (Sato, 1988, 82–88). Американский исследователь творчества Куросавы Дональд Ричи говорит о японском режиссере как художнике-мыслителе: «Куросава — философ, работающий с кино, который утверждает, что в этой слабости кроется основное человеческое качество. Но, несмотря на слабость, человек может надеяться, и благодаря этому он может одержать победу. [...] Человек должен бороться, чтобы сохранить надежду посреди этого безнадежного мира, и в этой борьбе все люди являются братьями» (Richie, 1970, 198). См. также: Naydenova, 1977 (о гуманизме Куросавы); Lu & Heming, 1987; Lu, 2005 (обе статьи о кинофильме «Жить»); Wu, 2008 (философские и эстетические концепции конфуцианского культурного наследия и кинематограф А. Куросавы; с библиографией); Tucker, 2013; Visarius, 2018 (о «Красной Бороде»); Naumann, 2018 (о хаосе, безумии и конце света в фильме «Ран»).

² В статье к 110-летию А. Куросавы И. Чувильяев составил краткий список «ключевых фетишей» японского режиссера: самураи, модернизм, «европейскость» и «западничество», компоновка фигур в кадре, «балетность», графичность (отчетливость контуров), игра света и тени, наур, актеры-«фетиши» Куросавы и проч. (Chuvilyaev, 2020); но регистр основных приемов, тем и образов творчества великого японского мастера можно кратно расширить. Сошлюсь на известную работу Ё. Мицухиро о кинематографе Куросавы: (Mitsuhiro, 2000); из недавних сборников и монографий о режиссере: (Glaubitz, Käuser, & Lee, 2005; Martinez, 2009; Cowie, 2010; Wild, 2014; Schneider, Bär, Hamburger, Nitzschmann, & Storck, 2018).

(1865–1937)¹. По жанру «Сугата» является историко-психологическим боевиком; фильм рассказывает о боевых искусствах Японии XIX столетия (события относятся к началу 1880-х гг.), о противостоянии школ и кланов, о кодексе мастера дзюдо, романтической любви, чести семьи и служении ученика своему сэнсэю. «Соревнование дело не простое. Это битва за место под солнцем», — говорит один из персонажей. Герои картины часто высказывают друг другу претензии, вызывая на бой («Я из южного клана. Или извиняйся или будем драться. Назови свой клан»). «Сугата» в равной степени и зрелищная, и глубокая кинокартина. В ней показаны семь рукопашных боев, однако дело не столько в поединках, но в проведении основной идеи, которая заключается в том, что путь бойца — это поиск себя, это служение (обсуждение фильма: Richie, 1970, 14–23; Prince, 1991, 39–54; Steiner, 2011 (о символике картины); см. также в автобиографии режиссера: Kurosawa, 2022, 228–238). Дебютная работа Куросавы имела большой успех, и два года спустя в том же духе он создал «Сугату Сансиро II»², где продолжил историю своего героя (здесь показаны события конца 1880-х гг.).

Картины о легендарном дзюдоисте начинаются и заканчиваются схватками, они наполнены сценами поединков, основанных на традициях восточных единоборств. Во втором «Сугате» японское боевое искусство противопоставлено западному спорту — чужеродному и враждебному боксу, который искусством не является, но (как это преподносит Куросава) представляет собой зрелище на потеху публики, дракой ради

¹ О выборе материала для первого фильма и своем творческом настрое Куросава вспоминал в одном из интервью: Kurosawa, 1977, 84–85. О своем дебюте художник рассказывал: «“Сугата” моя первая режиссерская работа, но она не казалась мне дебютом. Я считал себя вполне подготовленным человеком» (Kurosawa, 1977, 84).

² Как рассказывает режиссер, «Фильм “Сугата Сансиро” стал настоящим хитом, поэтому кинокомпания попросила меня снять его продолжение (Kurosawa, 2022, 243). Однако сам Куросава был против продолжения уже воплощенных проектов, поэтому он признается: «Я не считаю “Сугату Сансиро II” выдающимся фильмом. [...] Но я никак не мог гордиться этим фильмом: я так и не смог вложить душу в работу над “Сугатой Сансиро II”» (Kurosawa, 2022, 247). Ср.: Prince, 1991, 55–56.

денег. Вторая часть начинается со сцены в порту, где Сугата заступает за японского подростка и наказывает наглого американского матроса, сбросив его в море. Далее герой бьется на ринге с известным американским боксером, «Убийцей Листером», «самым сильным человеком на Земле», которому тоже достается сполна. Плату за победу Сугата не принимает и отдает полученные деньги другому бойцу. Прославленный мастер дзюдо демонстрирует превосходство японских боевых искусств, утверждая силу духовного традиционного Востока над меркантильным Западом. Фильм завершается поединком Сугаты с бойцами каратэ. Говоря о первом «Сугате» Куросавы, Р. Н. Юренев обратил внимание на глубинное различие двух противоборствующих направлений в Японии:

Роман писателя Цунэо Томита «Сугата Сансиро» рассказывал о вражде двух школ японской борьбы джиу-джитсу и дзюдо в XIX веке. Сознательно ли вложил Куросава в свой первый фильм «Легенда о дзюдо» антипатию к агрессивной воинственности и жестокости джиу-джитсу и сочувствие к оборонительной, более гуманной системе дзюдо? (Yurenev, 1977, 12)

Обе «Легенды» сотканы не только из зрелищных поединков, они рассказывают о переживаниях бойца-дзюдоиста, его исканиях, не только о боях и физическом превосходстве Сугаты над его противниками, но и о его духовном величии. «Он победил!» — последняя фраза, которую в финале второй части произносит косматый каратист Тэссин Хигаки, поверженный дзюдоистом Сугатой.

3. Творческий тандем Куросавы и Мифунэ: Элементы мужественности в фильмах режиссера и гений их воплощения

В 1948 г. Куросава поставил «Пьяного ангела» — социально-философскую драму о послевоенной Японии, ставшую его первой совместной работой с актером Тосиро Мифунэ (1920–1997). Тогда родился творческий тандем, продлившийся почти два десятилетия — до 1965 г.¹ Актер исполнил главные

¹ Часто Тосиро Мифунэ называют «актером Куросавы». Такие творческие тандемы есть и в европейском кино: Ж.-П. Лео — alter ego Ф. Трюффо, актер И. Бергмана

роли в классических произведениях Куросавы: «Бездомный пёс», «Расёмон», «Скандал», «Идиот», «Семь самураев», «Я живу в страхе», «Трон в крови», «Три негодяя в скрытой крепости», «Телохранитель» и других. Из трех десятков кинолент, снятых Куросавой, Мифунэ сыграл более чем в половине его кинокартин, которые принесли им обоим мировую известность. Спустя годы, режиссер вспоминал в своей автобиографии «Жабий жир» о работе с любимым актером:

Мир японского кино еще не видел такого таланта, как Мифунэ. [...] Какая бы перед ним ни стояла задача, он всегда незамедлительно переходил к самой сути образа, и такой стремительности мне до того не приходилось видеть ни у одного японского актера. [...] Знаю, что мои похвалы могут показаться неумеренными, но все, что я говорю — чистая правда. [...] Я редко восхищаюсь актерами, но Мифунэ меня покорила. [...] Сказать по правде, харизма Мифунэ была настолько природным свойством его сильной натуры, что не было никакого способа убить это обаяние, разве что убрать Мифунэ с экрана совсем¹. Обаяние Мифунэ доставляло мне одновременно и радость, и затруднение. [...] в результате борьбы с этой великолепной индивидуальностью по имени Мифунэ я как режиссер ощутил себя так, как будто, пробив какую-то твердую стену, вынырнул на поверхность в новом качестве. (Kurosawa, 2022, 289–290)

В «Пьяном ангеле» Мифунэ существовал в том амплуа актера, которое сложилось (вернее, складывалось) после ряда его ролей в других кинофильмах второй половины 1940-х гг. «С самого начала своей карьеры он играл одних только якудза», — пишет Куросава (Kurosawa, 2022, 300). И в «Ангеле»

Макс фон Зюдов, феллиниевский актер — Марчелло Мастоияни, пазолиниевский — Франко Читти, актриса М. Антониони Моника Витти, Анатолий Соловьев и Николай Гринько — актеры А. Тарковского... Можно привести массу примеров такого рода. О сотворчестве А. Куросавы и Т. Мифунэ см. капитальную монографию кинокритика Стюарта Гэлбрейта IV: (Galbraith, 2002); укажу также работы: (Yurenev, 1966; Gens, 1974; Kozintsev, 1977; Richie, 2002; Grunert, 2017).

¹ Речь здесь идет о «Пьяном ангеле», где актер исполнил роль якудза, и эту роль Мифунэ, по мнению Куросавы, исполнил великолепно, «на все 120 [процентов]», однако жестокий бандит в его исполнении получился слишком уж обаятельным. Режиссер признается: «И все же было жаль убивать обаяние Мифунэ ради баланса композиции фильма» (Kurosawa, 2022, 290).

Мифунэ исполнил роль молодого бандита Мацунаги — человека неуравновешенного, самовлюбленного и дерзкого. Этот фильм наполнен сценами драк. В самом начале фильма Мацунага впервые оказывается в доме доктора Санаду, роль которого исполнил Такаси Симура. В комнате, оборудованной под приемный покой, доктор извлекает пулю из руки бандита, но тот срывается и нападает на него с кулаками. В других сценах фильма озлобленный Мацунага неоднократно избивает своего антагониста — смелого симпатичного врача-алкоголика.

Жестокие якудза, которые хозяйничают в городе, сражаются за свое место под солнцем, а доктор Санада, практикующий в районе трущоб, сражается за жизни людей; впрочем, в этой борьбе он не всегда выходит победителем, как и в случае с Мацунагой, к которому Санада постепенно привязывается и которому симпатизирует. Доктор хочет вылечить парня от туберкулеза, но это должно быть нечто большее, чем физическое излечение. Санада должен обратить кичливого бандита к честной созидательной жизни. Здесь, как и в последующих фильмах — «Жить», «Я живу в страхе», «Красная Борода», — болезнь отдельного человека служит метафорой более общей социальной и духовной болезни (ср.: Richie, 1970, 47, 50; Prince, 1991, 81, 117 f.; Visarius, 2018, 113–124). И Мацунага начинает менять свои взгляды, он хочет порвать с якудзой, однако в финале картины погибает в схватке с главарем местных гангстеров Окадой.

* * *

Совместная работа Куросавы и Мифунэ для каждого из них стала опытом становления, о чем вспоминает режиссер в своей автобиографии. Еще одним примером является описание съемок кульминационной сцены в фильме «Тихая дуэль» (1948), снятом следом за «Пьяным ангелом» (см. Kurosawa, 2022, 301–302). В «Дуэли», как и в «Ангеле», главный герой — доктор. Здесь снова дуэт Симурэ и Мифунэ, которые исполняют в «Дуэли» роли отца и сына. Молодой врач-хирург Кедзи Фудзисаки (Мифунэ), случайно заразившийся на фронте инфекционной болезнью во время одной из операций, после войны работает в больнице для бедных больных, которой руководит

его отец. Зная о том, что его болезнь не излечима, герой решает не жениться на девушке, ждавшей его многие годы. Героизм Кедзи состоит в его жертвенном отказе от любимого человека, которого он хочет обезопасить.

Это фильм о духовной силе героя, как и во многих других произведениях Куросавы. В финале «Дуэли» обезумевший Сусума Накада (тот самый человек, что заразил на войне Кедзи Фудзисаки) устраивает в больнице дебош: пьяный негодяй нападает на медсестру, вступает в схватку с Кедзи и его отцом. Но в этой драме главная «схватка» иного рода — показана дуэль доктора Кедзи с самим собой, дуэль желаний и морали героя (см. Prince, 1991, 73, 75).

Любимый куросавовский дуэт актеров Симуры и Мифунэ участвует в следующем фильме «Бездомный пёс» (1949) — современной детективной истории о двух полицейских, с элементами триллера, с погонями, стрельбой и схватками. В историческом «Расёмоне» (1950) на разные лады пересказывается случай загадочного поединка в чаще, который завершился убийством. Поединки и массовые сражения изображаются в самурайских картинах «Семь самураев» (1954), «Трон в крови» / «Замок паука» (1957), «Три негодяя в скрытой крепости» (1958), дилогия о странствующем ронине: «Телохранитель» (1961) и «Цубаки Сандзюро» (известен также как «Отважный самурай» / «Телохранитель II: Отважный Сандзюро», 1962)¹.

В большинстве фильмов Куросавы присутствуют боевые искусства, драки, перестрелки, осады крепостей, сражения армий, поединки на мечах и рукопашные схватки. Однако определяющим в использовании этих приемов являются не только зрелищность, а в единоборствах и массовых битвах оказываются важными не только физическая сила и ловкость.

¹ Сошлюсь на известное исследование Дэвида Дессера о самурайском кино Куросавы (Desser, 1983). См. также (Richie, 1970; Silver, 1977; Prince, 1991 (с некоторой литературой); Russell, 2002; Shikina, 2005; Lee, 2005; Cowie, 2010; Libby, 2010; Russell, 2011, 69–102). Самурайская тема будет продолжена в поздний период творчества мастера в масштабных военно-исторических кинокартинах «Кагемуся: Тень война» (1980) и «Ран» (1985).

В монографии о японском кинематографе Тадао Сато, рассуждая о «мужественности» в творчестве А. Куросавы, отмечает:

Первым элементом «мужественности» у Куросавы является физическая сила. [...] например, мужчины горды своей силой, и это вызывает симпатию зрителя. В чем бы ни состояла их сила — искусстве дзюдо, быстроте меча, способности переносить тяготы жизни в сибирской тайге (имеются ввиду герои кинокартины «Дерсу Узала». — А. С.), — все герои Куросавы испытывают властное желание быть сильными, совершенствуясь в каком-либо искусстве или упражнениях. В его фильмах даже тот персонаж, который на первый взгляд кажется посредственностью, не привлекает внимания, обладает волей стать сильным человеком. Это сила скорее духовная, чем физическая — вот второй элемент «мужественности» у Куросавы. (Sato, 1988, 19–21)

Названные Т. Сато «элементы мужественности» присутствуют во всех картинах японского режиссера, начиная с его первого исторического боевика «Сугата Сансиро». Сэнсэй порицает своего ученика Сугату за то, что тот нарушил этические правила борьбы, и тогда юный дзюдоист наказывает сам себя. Он всю ночь проводит в ледяной воде водоема, чтобы укрепить силу духа. Сугата желает достичь вершин боевого искусства. Герой осознает, что борьба — это всего лишь средство для более значительного духовного поиска (Libby, 2010; Steiner, 2011). В искусстве Куросавы гармоничное единство физической силы и силы духовной определяет феномен героизма.

Тосиро Мифунэ был самым ярким актером, которому удалось воплотить идеи героизма и мужественности в творчестве А. Куросавы. В очерке полувековой давности выдающийся режиссер Г. М. Козинцев (1905–1973) описал свое впечатление (и, надо полагать, общее впечатление многотысячной аудитории), когда на Четвертом Московском кинофестивале фильму «Красная Борода» присудили приз, и для получения награды вышел Мифунэ¹. Прочитую слова восхищения русского художника японским мастером:

¹ Фильм «Красная Борода» демонстрировался во внеконкурсном показе IV МКФ, проходившем в июле 1965 г.

Председатель жюри назвал фамилию. Зал ахнул и замер. В серо-черном халате, с веером, заткнутым за пояс, вышел на сцену Дворца съездов человек поразительной мужской красоты, сама его осанка, шаг, каждое движение были полны силы и достоинства. Лицо его казалось темной скульптурой с раскосыми черными глазами. Мировые «звезды», по сравнению с ним, сразу показались заурядными. Шесть тысяч москвичей аплодировали Тосиро Мифунэ. Разумеется, только годы тренировок, школа, подобная классическому балету, куда поступают еще в раннем детстве, способна выработать такую артистическую технику. (Kozintsev, 1977, 284)

Фильм «Красная Борода» (1965) стал последним произведением А. Куросавы с участием любимого актера.

4. «Красная Борода» и эстетика спасительного (со)действия: Мир и человека спасет сострадание...

Кинофильм «Красная Борода» был снят по одноименному роману Сюгоро Ямамото (1903–1967)¹, впервые опубликованному в 1958 году (на русском языке в переводе Б. В. Раскина роман вышел в одноименном сборнике в 1990 г. в московском издательстве «Радуга»: Yamamoto, 1990, 5–206). Акира Куросава работал над этой картиной два года, и как позднее признавался сам режиссер, ее создание «истощило его физически и философски» (см.: Prince, 1991, 9).

События в «Красной Бороде» происходят в начале XIX века в окраинном районе города Эдо (старое название современной японской столицы, Токио), где располагается больница для бедноты Коисикава. Тема доктор-пациент(ы), проблема болезни и исцеления (если не физического, то нравственно-

¹ По произведениям С. Ямамото А. Куросава поставил несколько кинофильмов. Упомянутая выше картина об отважном ронине «Цубаки Сандзюро» создана по историческому роману Ямамото. В 1970 г. по рассказам писателя («Бежит по нашей улице трамвай» и др.) Куросава снял свой первый цветной фильм «Под стук трамвайных колес», который номинировался на премию «Оскар» в номинации лучший фильм на иностранном языке. «Трамвай» получил несколько призов на других кинофестивалях, однако был весьма холодно принят публикой. В последние годы жизни режиссер вместе со своим учеником Такаси Коидзуми готовили еще одну картину по повести С. Ямамото — «Когда пройдет дождь» («После дождя», 1999), автором сценария и сопродюсером которой был Куросава. Фильм вышел уже после смерти Акиры Куросавы и посвящен памяти великого японского мастера.

го; впрочем, как уже было отмечено, для Куросавы эти вещи сопряжены) разрабатывалась японским режиссером в предыдущих работах: «Пьяный ангел» и «Тихая дуэль» (оба с Т. Мифунэ в главных ролях), а также отчасти в фильмах «Жить» и «Я живу в страхе». В двух последних картинах болезнь главного героя является темой, которая определяет фабулу (специально об этом см. исследование: Visarius, 2018).

В начале фильма «Красная Борода» в больницу приходит молодой врач Нобору Ясумото (Юдзо Каяма). В медицинской школе в Нагасаки он получил хорошее европейское образование и теперь хочет сделать достойную карьеру: стать придворным лекарем сёгуна, что позволило бы ему иметь надежный доход и гарантировало бы высокий социальный статус. Поэтому новоиспеченный специалист-медик не намерен задерживаться в общественной больнице (он неоднократно произносит: «Мне сказали просто заглянуть к вам»).

Медик-стажер Гэндзо Цугава (Тацуеси Эхара) — первый из персонала клиники, которого здесь встречает Ясумото, — рассказывает о Коисикаве и проводит краткую экскурсию по палатам.

— Тут просто ужас. Поживешь — сам увидишь. Пациенты — беднота из трущоб, у всех вши, блохи. А как от них жутко воняет. Да и на людей едва похожи. Платят совсем мало. Красная Борода следит за всем день и ночь.

— Красная Борода? — удивляется Ясумото.

— Это наш главный врач. У него борода такая, рыжая. (X/ф «Красная Борода», 1965)

Главного врача больницы Кёдзё Ниидэ все называют «Акахиге» («Красная Борода»). Гэндзо Цугава, который стремится вырваться из Коисикавы (его-то и должен заменить новый стажер Ясумото), так говорит о своем шефе:

Правила тут устанавливает Красная Борода. Он настоящий деспот. Хороший врач, полностью отдается работе. У него лечатся многие больные богачи. Но он такой упрямый, ни с кем не считается, вечно задирает нос. (X/ф «Красная Борода», 1965)

Красная Борода встречает гостя холодно и недружелюбно. По поводу сцены знакомства с главным героем киновед Д. Ричи



Илл. 1. Доктор Ниидэ (Тосиро Мифунэ). Кадр из фильма А. Куросавы «Красная Борода» (1965).

замечает: Мифунэ-Ниидэ представляется Ясумото этаким «чудовищем»¹. Его одержимый взгляд и оскорбительное молчание сразу отталкивают новичка-доктора.

Действительно, Красная Борода может показаться человеком невнимательным, грубым и резким в общении, суровым, чрезмерно требовательным, нетерпящим никаких возражений. И Ясумото восстает против авторитета этого «настоящего деспота» и тех кондовых порядков, которые он установил в Коисикаве. Против воли стажер Ясумото вынужден остаться работать в клинике. Первое время он демонстративно пренебрегает приказами главного врача, нарушает все правила. Но со временем молодой амбициозный гордец осознает силу характера Красной Бороды и добровольно принимает его взгляды. Приведу по этому поводу цитату из книги Т. Сато:

Повторяется ситуация картины «Сугата Сансиро», только на этот раз она разворачивается в мире медицины, а не дзюдо. Невозмутимость и старомодная степенность доктора словно говорят молодому практиканту: «Сохраняй спокойствие и подражай мне». Юношеское восхищение учителем восстановлено, и старшее поколение больше не раздражается непокорностью юных. (Sato, 1988, 94)

Русский востоковед-японист и литературовед Т. П. Григорьева предполагает, что «Практикант Нобору, может быть, подсознательно, ощутил в Красной Бороде того самобыт-

¹ Ср. Richie, 1970, 173: “Mifune (seen through the eyes and opinions of the fellow-intern) seems a monster (курсив мой. — А. С.) and act likes one”; ср. описание Р. Н. Юрениным образа Красной Бороды в исполнении Т. Мифунэ: «Вот он — воплощенная воля и непоколебимость — стремительно движется по тесным больничным палатам, переполненным страждущей гольтьбой. Он суров, кажется даже жестоким, бесчувственным (курсив мой. — А. С.); он ведь не спасает умирающих, не облегчает страдания больных» (Yurenev, 1966, 136).

ного человека, общение с которым есть редчайшее счастье» (Grigor'eva, 1990, 510).

Ясумото видит, что этот смелый, сильный, спокойный и мудрый человек выступает защитником всех отверженных и беззащитных, всех униженных и оскорбленных.

* * *

Здесь я умышленно сделал отсылку к роману Ф. М. Достоевского. В беседе с французским историком и теоретиком кино Жоржем Садулем во время работы над фильмом «Красная Борода»¹ А. Куросава признавался: «Мне кажется, что в снимаемом мною фильме я вижу героя, которого играет Мифунэ, немного глазами Достоевского» (Sadoul, 1977, 195). Куросавовед Д. Ричи заметил о характере актера: «Mifune — for all the world like a Dostoevsky character» (Richie, 1970, 68). Японского режиссера часто называют «Достоевским в кино»; литература о Куросаве и Достоевском огромна; избранно укажу работы: Richie, 1970, 81–85; Yurenev, 1977, 21, 26–31, 46–53; Naydenova, 1977, 214, 216–217²; Prince, 1991, 135–142; Gens, 2005, 199–204; Solovieva, 2009; Shuvalov, 2010; Solovieva, 2013, 43ff.; Naohito, 2017 (суказанием японских исследований по теме); Katasonova, 2016; Matveeva, 2017, 94–95; Sakaniva, 2017; Katasonova, 2022³.

Как пишет Р. Н. Юренев, в фильме «Скандал» 1950 года (в котором главную роль, молодого художника Итиро Аоэ, исполнил Т. Мифунэ) «Пожалуй, в образе адвоката впервые явственно

¹ Оригинальная статья «Un entretien avec Georges Sadoul» была опубликована в «Cinéma 65» (№ 92, p. 75–83).

² В. Найденова пишет о «коренной философской связи с русской классической литературой и особенно с Достоевским. [...] Для Куросавы Достоевский не только любимый автор, но и постоянная школа. Как и Достоевский, он изображает бесконечные страдания униженных и оскорбленных и бесконечную боль от этих страданий» (Naydenova, 1977, 217).

³ Японский режиссер неоднократно обращался к европейской классике, актуализируя и японизируя произведения великих русских писателей: Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького и других русских авторов XIX–XX вв. Известно, что А. Куросава намеревался экранизировать русский эпос Н. В. Гоголя «Тарас Бульба»; и, конечно, нельзя не вспомнить «оскароносную» киноленту «Дерсу Узала», снятую в СССР в 1975 г. по мотивам произведений русского исследователя и писателя В. К. Арсеньева.

сказалось увлечение Куросавы Достоевским. Оно проявилось в мучительном сплетении добра и зла, стяжательства и чадолюбия, униженности и гордыни, в показе тяжкого суда — суда собственной совести» (Yugenev, 1977, 19). Но достоевские мотивы легко обнаруживаются в самых первых картинах Куросавы с участием Мифунэ, 1948–1949 гг.: «Пьяный ангел», «Тихая дуэль» и «Бездомный пёс». А в 1951 г. режиссер снял фильм «Идиот», в основе которого — одноименный роман русского писателя. Эта постановка позволила японской культуре увидеть новые аспекты в творчестве Ф. М. Достоевского (ср.: Yugenev, 1977, 27, 30–31 — о «японском Достоевском»).

С. Наохито, со ссылкой на исследование С. Такахаси¹, отмечает:

Сэйтиро Такахаси пишет о влиянии романа «Идиот» на другие фильмы Куросавы, например, на «Скандал», «Рай и ад», «Красная Борода», «Сны». [...] Такахаси [...] приходит к выводу, что Куросава глубоко проник в художественный мир романа «Идиот», о чем свидетельствуют его фильмы. По мнению Такахаси, у Достоевского и Куросавы сходное критическое отношение к цивилизации. (Naohito, 2017, 83–84)

В «Красную Бороду» А. Куросава включил сюжет из «Униженных и оскорбленных» — романа Ф. М. Достоевского, написанного и опубликованного в 1861 г. — за 100 лет до «Красной Бороды». История больной О-Тоё (Тэруми Ники) у Куросавы перекликается с историей девочки Елены (Нелли) у Достоевского. «Для Куросавы, как и для Достоевского, — пишет С. Принс, — дети являются символами уязвимости человеческой жизни и в их страданиях основа зла мира» (Prince, 1991, 95).

Вылечить болезнь О-Тоё возможно только с восстановлением ее израненной души. «Доктор Ниидэ хочет тебя вылечить. Твой разум и твое тело сильно пострадали», — объясняет ей Ясумото. Но самое главное заключается в том, что ухаживая за девочкой-подростком, молодой доктор спасает сразу двух человек, нуждающихся в исцелении. Воспитывая в себе терпение и сострадание к О-Тоё, он воскресает сам.

¹ Имеется ввиду монография С. Такахаси «Прочтение романа “Идиот” вместе с Акирой Куросавой» (2011), на японском языке.



Илл. 2. В клинике Коусикава сцена лечения больной девочки: доктор Ниидэ (Тосиро Мифунэ), его помощник Нобору Ясумото (Юдзо Каяма) и сирота О-Тоё (Тэруми Ники). Кадр из фильма А. Куросавы «Красная Борода» (1965).

За внешней горделивостью, высокомерием и показной неприступностью Ясумото опытный и внимательный рыжебородый доктор разглядел человека с добрым сердцем, честным отношением к своему делу и стремлением к самоотверженному служению. Красная Борода становится наставником молодого стажера.

В послесловии к сборнику сочинений С. Ямамото Т. П. Григорьева делает пояснение:

Следуя образу мыслей учителя [Ниидэ. — А. С.], ученик [Нобору. — А. С.] начинает верить в жизненную силу самого человека, пробуждение которой и есть исцеление. Но как найти слова, чтобы пробудить загнанное, забитое сознание? Доверять опыту и интуиции учителя: «Врачевание — акт милосердия». Нищета страшна не только тем, что она плодит болезни, но тем, что отупляет человека, отключает жизненно важные центры, вырабатывающие человеческие ферменты благодетельства. (Grigor'eva, 1990, 510–511)

Т. Сато в своей книге о японском кинематографе посвящает отдельную главу проблеме отцов/учителей в фильмах Куросавы (Sato, 1988, 89–95). Киновед пишет:

Его [Куросавы. — А. С.] главные герои, обычно мужчины, нуждаются в свидетелях своих поступков: отец ведет себя, как должно отцу, когда за ним наблюдает сын; это же относится и к сыну. В таких случаях отец, проявляющий необычайное благородство, становится, безусловно, одним из идеальных образов Куросавы; учитель в глазах своего ученика также поднимается на недостижимую высоту. Таким образом, Куросава стремится изображать достойных людей, оказывающих моральное влияние на окружающих, а единственный способ оказать его, с точки зрения Куросавы, — подать достойный пример другому. (Sato, 1988, 94–95)

По поводу метаморфозы, которая на глазах зрителя постепенно происходит с Ясумото, исследователь замечает: «Куросава предпочитал изображать отношения учителя и ученика, где старший был не только интеллектуальным ментором, но и наставником в морали» (Sato, 1988, 95).

Духовное совершенствование — это личный опыт с оглядкой на образец (отец/наставник), которому младший (сын/ученик) стремится подражать¹. В «Красной Бороде» таким сэнсэем выступает главный герой фильма. Его жизненная установка заключается в том, что нет плохих людей (интересные суждения на эту тему см.: Grigor'eva, 1990, 511–514). Но человеку, который болен физически и духовно (а эти вещи взаимосвязаны), необходима помощь. Ибо настоящий доктор не тот, кто умеет вовремя и безошибочно поставить диагноз, вправить суставы и назначить нужные снадобья, но тот, кто осознает ответственность за состояние своего пациента и спо-

¹ Здесь «на полях» текста приведу цитату из воспоминаний Куросавы о своем отце, оказавшем на него сильное влияние, привившему сыну любовь к кино и спорту, что определило дальнейшую судьбу Акиры, в том числе и как режиссера: «В те времена считалось, что кино не очень-то годится для хорошего воспитания, и тем не менее наш суровый отец, бывший военный, специально повел всю семью в кинотеатр, а раз сходяв, никогда не поменял своего отношения к кино как полезному способу образования. Оглядываясь на прошлое, я понимаю, что именно такой подход отца открыл передо мной дорогу к моей нынешней жизни. [...] об отношении отца к спорту. [...] Это положительное отношение целиком и полностью передалось и мне. Я люблю и заниматься спортом, и смотреть на занятия спортом. Кроме того, спорт для меня — средство закалки тела и духа. Это, без сомнения, влияние отца (курсив в цитате мой. — А. С.)» (Kurosawa, 2022, 16–17).

собен его спасти. Всякая помощь является со-действием. Обязательно что-то изменится и в человеке, творящем добро, и в том, кто его принимает, да и в мире в целом.

5. ...и защитят умение, воля и сила

Теперь перейду к главной теме данного очерка — к обсуждению одной «боевиковой» сцены в финале первой части «Красной Бороды» А. Куросавы. Это эпизод с визитом врачей в дом терпимости. Для сравнения будет привлекаться материал главы «Напрасный труд» в романе Сюгоро Ямамото.

Однажды, совершая обход больных в бедных районах города (С. Ямамото называет это место «кварталом небольших веселых домов»), Ниидэ и его новый помощник Нобору Ясумото по долгу службы навещают служительниц борделя. Вместе с ними приходит еще один мужчина из медперсонала Коисикавы — носильщик Такэдзо, который всюду сопровождает главного врача больницы в его регулярных обходах. На плече Такэдзо носит «коромысло» с двумя чемоданами с лекарствами и медицинскими инструментами, которые предназначены на случай экстренной помощи больным прямо на месте.

Для Нобору Ясумото, в качестве врача, это первый визит в заведение такого рода (ср.: «В районе Микуми Нобору оказался впервые», Yamamoto, 1990, 109). В фильме, подходя к публичному дому, Красная Борода спрашивает своего помощника:

- Ясумото, ты бывал когда-нибудь в таких заведениях?
- Да, когда жил в Нагасаки, ходил туда пару раз, — отвечает ученик.
- Как врач или как клиент?
- Приятель предложил сходить поразвлечься, но я так ни на что и не решился.
- О-о?! — вопросительно реагирует Красная Борода, а Ясумото спешит пояснить:
- У меня была невеста в Эдо. Но пока я учился, она взяла назад свое обещание. А тогда я ей верил. Так что эти девушки были мне ни к чему... (Х/ф «Красная Борода», 1965).

Ясумото поражен жутким положением «жриц любви» и отношением к ним хозяйки борделя. Врачи обращают внимание на больную О-Тоё, нуждающаяся в помощи. Эту девочку «приютила» в своем доме содержательница заведения, кото-

рая рассчитывает получать доходы с клиентов за услуги юной сиротки¹. В романе Ямамото первая встреча с девочкой-подростком происходит во время предыдущего посещения врачами «квартала небольших веселых домов»:

Ниидэ обошел семнадцать домов и осмотрел восемь женщин. Среди них была *тринадцатилетняя девочка О-Тоё* (курсив мой. — А. С.), которая, по словам хозяйки, служила посыльной. Ниидэ осмотрел девочку, она была больна сифилисом. (Yamamoto, 1990, 110)

В предыдущей главе уже было сказано о втором источнике сценария «Красной Бороды» — романе «Униженные и оскорбленные»: история несчастной Нелли. В одном интервью («Синéма 66», № 103) Куросава признавался, что

Сценарий значительно отличается от романа. Один из его главных персонажей — юная особа — в книге не фигурирует. Описывая ее, я вспоминал героиню Достоевского из романа «Униженные и оскорбленные», которому *старался быть верным* (курсив мой. — А. С.). (Kurosawa, 1977, 112)

У Достоевского возраст героини романа указан неопределенно. Вот как описывает Нелли повествователь Иван Петрович, когда он впервые увидел девочку в доме ее деда, покойного старика Иеремии Смита:

...вдруг на пороге явилось какое-то странное существо; чьи-то глаза, сколько я мог различить в темноте, разглядывали меня пристально и упорно. Холод пробежал по всем моим членам. К величайшему моему ужасу, я увидел, что это ребенок, девочка. [...] Появившись, она стала на пороге и долго смотрела на меня с изумлением, доходившим до столбняка; наконец тихо, медленно ступила два шага вперед и остановилась передо мною, все еще не говоря ни слова. Я разглядел ее ближе. Это была девочка лет двенадцати или тринадцати, маленького роста, худая, бледная, как будто только что встала от жестокой болезни. Тем ярче сверкали ее большие черные глаза. (Dostoevsky, 1972, 208–209)

¹ Хозяйка борделя, как бы оправдываясь перед пришедшими врачами, говорит: «Я много сделала для О-Тоё. Ее мать умерла у меня на глазах. И хотя она была мне никто, но я дала ей денег на похороны, а девочку взяла к себе. Теперь я ее приемная мать. И нечего лезть в то, как я ее воспитываю. (*Делает вид, что плачет.*)» (X/ф «Красная Борода», 1965)

Возраст русской сиротки — между 12 и 13 годами. Но, в отличие от оригинального текста Ямамото, Куросава на год уменьшает возраст своей маленькой героини. В фильме одна из взрослых проституток (тоже зараженная венерической болезнью) отказывается идти с врачами в клинику и причитает:

Я останусь! Я хочу здесь остаться. Даже если я уйду. (*Обращаясь к пришедшим врачам:*) Позаботьтесь лучше об этой девочке. Ей всего двенадцать. Она не хочет обслуживать гостей. Представляете, ей всего двенадцать лет! (X/ф «Красная Борода», 1965)

Красная Борода хочет забрать О-Тоё с собой в больницу, чтобы вылечить больного ребенка и спасти ее от власти корыстной «опекунши». Тогда по приказанию мадам охранники публичного дома собираются наказать нежеланных гостей из Коисикавы. Они задираются и угрожают гордому доктору.

— Кем ты себя возомнил? Суешь свой нос, куда не просят. Убирайся! Еще раз покажешься здесь — заработаешь!

— Я — врач, — сдержанно отвечает Красная Борода на угрозы. — Пока здесь будут больные, я буду приходить к ним, когда захочу.

— И что с того? Будь поосторожней, а то тебе самому понадобится врач, — припугивает один из вышибал.

— Вам лучше тоже быть осторожней. Вы слышали поговорку: в руках плохого лекаря жизнь ничего не стоит. Убивать вас я, конечно, не буду, но руки и ноги переломать могу. (X/ф «Красная Борода», 1965)¹

Однако задиристые охранники не унимаются и вызывают Ниидэ во двор, чтобы его проучить. «Сэнсэй!» — испуганно произносит Ясумото. Но учитель его успокаивает: «Ничего страшного. Не вмешивайся». В романе Красная Борода разъясняет ученику о назначении людей подобного сорта: «Таких вышибал специально нанимают хозяйки здешних заведений, у них там свои особые отношения» (Yamamoto, 1990, 110)².

¹ Здесь можно провести параллель со сценой в «Пьяном ангеле» А. Куросавы, когда главарь гангстеров Окада приходит с двумя своими телохранителями к дому-больнице доктора Санады и пытается его припугнуть: «Тебе что жизнь не дорога?!» На что доктор отвечает: «Не угрожай мне. Я, наверное, убил больше людей, чем ты».

² В романе С. Ямамото наибольшим задирой показан «полуголый парень». На его хамство и угрозы Ниидэ спокойно и предупредительно отвечает: «Один такой умный, вроде тебя, говорил: “Если дорожишь жизнью, этому доктору в руки

Охранники окружают Ниидэ в центре двора. Их много и они настроены агрессивно. Мужчины запирают ворота, чтобы заносчивый доктор не смог от них удрать, и начинают поочередно набрасываться на него. За этим «побоищем» наблюдают двое помощников Красной Бороды, хозяйка борделя и двадцатка проституток (некоторые женщины выглядывают из своих комнат-клеток, а другие выбежали во двор и сбились в кучки).

Герой Мифунэ умело справляется со всеми этими негодяями. Он переламывает им руки, ноги, выкручивает ступни, сворачивает челюсти, отбивает внутренности. Нанесение увечий показано натуралистично, в фильме слышны хруст костей и крики раненых. Один нападающий бросается на доктора с мечом, однако этому квазисамураю не помогает и оружие. Последний из охранников отступает от одного только сурового взгляда Красной Бороды; от страха он пятится назад, ударяется спиной о стену здания и, потеряв сознание, сползает вниз по стенке. Стычка окончена.

Вся сцена в доме терпимости составляет восемь с половиной минут экранного времени, а «боевиковый» эпизод занимает в ней меньше минуты (хронометраж: *Akahige*, 01:47:58 – 01:48:53). За это короткое время прославленному (и, пожалуй, непревзойденному) фильмическому самураю Мифунэ¹ в роли Красной Бороды голыми руками удается уло-

не давайся". Неужели не слышал? Советую подумать: убивать я вас не собираюсь, но пару-тройку ног поломаю» (Yamamoto, 1990, 123).

¹ За свою почти полувековую актерскую карьеру Тосиро Мифунэ сыграл в десятках (!) фильмов роли самураев (а также ронинов и самураев-самозванцев, как, например, роль Кикутэй в куросавовских «Семи самураях» и др.), причем, не только в отечественном, японском, но и в европейском и американском кинематографе (литература о самурайских фильмах приведена выше; сошлюсь также на работы о Мифунэ, в которых рассматриваются созданные им образы кино-самураев: Yurenev, 1966; Gens, 1974; Galbraith, 2002; Grunert, 2017; Manoharan, 2020). Помимо названных ранее кинокартин А. Куросавы, здесь укажу ряд фильмов с участием Мифунэ, созданных другими режиссерами в разных жанрах (триллер, дзидайгэки, тямбара, вестерн, историко-военная драма и проч.): «Самурай: путь война» (1954), «Самурай: дуэль у храма» (1955), «Самурай: поединок на острове» (1956), «Самурайская сага» (1959), «Риск самурая» (1960), «Сорок семь ронинов» (1962),



Илл. 3. Доктор из Коусикавы «немного переборщил»: фильмический самурай Тосиро Мифунэ в роли Красной Бороды расправляется с нападающими на него охранниками борделя. Кадр из фильма А. Куросавы «Красная Борода» (1965).

жить наземь дюжину задиристых вышибал; вернее, режиссеру Акире Куросаве удастся «уложиться» в это время, показав динамичную и яркую сцену расправы его героя-воина с нападающими охранниками¹.

«Пират-самурай» (1963), «Самурай-убийца» (1965), «Восстание самураев» (1967), «Знамена самураев» (1969), «Битва самураев» (1970), «Красное солнце» (1971), «Самурай сёгуна» (1978), «Самурай-советник» (1978), «Сёгун» (1980), «Кодекс самурая» (1981), «Возвращение скромного ронина» (1981) и следующие части о «скромном ронине» (1982–1983), «Странствующий самурай и девушка» (1983), другие. В 2015 г. вышел документальный фильм с говорящим названием «Мифунэ: последний самурай» (реж. С. Окадзаки), в котором рассказывается о жизни и творчестве самого известного в мире японского актера.

¹ Ср. описание этой блистательной сцены в «Красной Бороде» Р. Н. Юреневым в очерке о Т. Мифунэ: «А как гневен, как страшен он может быть в столкновении с врагом! Поразительное владение телом, силу, стремительность, ловкость Мифунэ показывает в сцене драки. Он будто жонглирует нападающими на него противниками, как смерч вращаясь в клубке разлетающихся рук, мелькающих в воздухе ног, искаженных лиц, свернутых челюстей, выпученных глаз, развева-

В конце данного эпизода показан центр двора, где лежат изувеченные мужчины, стонущие и корчащиеся от боли. Доктор Ниидэ обходит «поле боя», оценивает масштаб содеянного им самим и дает поручение своим помощникам:

Такэдзо, найди десяток дощечек, надо будет шины наложить. (Такэдзо тут же отправляется на поиски.) [...] Ясумото, ты займешься ими, перебинтуй кого надо. Боюсь, я немного переборщил. Мне надо было быть осторожнее. (Оба врача склоняются над лежащим на земле парнем с вывернутой рукой.) Да, печально. Насилие не допустимо. Врач не имеет права так поступать. (X/ф «Красная Борода», 1965)

У Ямамото сцена с избиением нападающих описана в § 6 и 7 главы «Напрасный труд». Эта драка случилась через несколько дней после первого обхода врачами «квартала небольших веселых домов» (когда они и знакомятся с больной О-Тоё). Сопоставим эту сцену в фильме с описанием в романе:

Не говоря ни слова, полуголый бросился на Ниидэ. Дальше *все произошло настолько быстро* (курсив в цитате мой. — А. С.), что Нобору лишь рот открыл от удивления. Он успел заметить, как полуголый свалился с Ниидэ, потом все тела сплелись в клубок, послышался хруст ломаемых костей, глухие удары, вопли. *Не прошло и минуты*, как клубок распался — *четверо*, стена, лежали на земле, на *пятом* — полуголом — сидел верхом Ниидэ, заломив ему руки за спину. — Ну, будешь говорить? — спрашивал он, сильнее заламывая ему руки. — Кто тебя подослал? Отвечай, иначе сломаю твои поганые кости. — Господин Гоан, — простонал наконец тот, корчась от боли. — Гоан Инода — молодой доктор из квартала Окати. (Yamamoto, 1990, 123)

В романе Ясумото, допросив пятого из побежденных — «полуголого парня», которому досталось меньше, чем четверем остальным, — победитель говорит:

— Ясно, а теперь вставай, поищи *три-четыре* дощечки и принеси сюда.

ющихся одежд, под хруст, уханье, хряканье и гул ударов! Какое странное и чарующее сочетание балетной грации и ужасных натуралистических подробностей вроде переломанных костей и размазанной по лицам крови. Какое оригинальное слияние серьезности и юмора, жестокости и восторга!» (Yurenev, 1966, 136)

Ниидэ показал, какого размера нужны дощечки, и полуголый парень, с трудом переставляя непослушные ноги, отправился их искать.

Тем временем Ниидэ осмотрел стонавшую на земле четверку. У двоих были сломаны руки, у третьего, по-видимому, переломана нога, у четвертого, лежавшего без сознания, из расщепленной губы струилась кровь. Перво-наперво Ниидэ привел его в чувство, затем приказал Такэдзо открыть корзину с лекарствами и смазал мазью ушибы, синяки и кровоподтеки у остальных. Несмотря на шум и крики дерущихся, близлежащие увеселительные заведения были наглухо закрыты, оттуда не доносилось ни звука. Их обитатели затаились, не желая быть втянутыми в драку и отвечать за ее последствия. Затем Ниидэ наложил лубки, используя принесенные полуголым [парнем] дощечки.

— Немного перестарался, — пробормотал Ниидэ, оказав первую помощь. — Надо бы знать меру. Врачу не годится действовать так грубо.

Нобору и Такэдзо переглянулись.

— Для него такие стычки не впервой, — шепнул Такэдзо. — Странно, что эти молодчики не знали.

— Ну вот и все, помоги им подняться и отведи к доктору Иноде. Я им оказал первую помощь, а он пусть осмотрит поосновательней. (Yamamoto, 1990, 124)

Позабывшись обо всех пострадавших, медики из Коисикавы в сумерках возвращаются в больницу. По дороге Красная Борода критикует сговор врачей с хозяевами «веселых домов». И это является главной темой главы «Напрасный труд»¹.

* * *

Финал этой сцены у А. Куросавы иной, нежели у С. Ямамото. В романе здесь отсутствует больная девочка, которую забираю с собой врачи Коисикавы. Эпизод с посещением «веселых

¹ В этой главе романа Ямамото главный герой романа высказывает самые важные мысли о человеке: «По словам Мори, вернувшись в тот день в больницу, Ниидэ несколько раз повторил одну и ту же фразу: “Нет в этом мире плохих людей”. Это, конечно, не означало, будто в мире вообще одни лишь хорошие люди. Просто он пытался сам себя убедить, что плохих людей вообще не должно быть» (Yamamoto, 1990, 108); «Нет на свете существа более благородного, прекрасного и чистого, чем человек. И нет на свете существа более злобного, грязного, тупого и алчного, чем человек» (Yamamoto, 1990, 113). Он осуждает и богатеет, и нищету, и воров, и бандитов, но особенно своих коллег-врачей, которые миссию лечения больных превращают в способ зарабатывания денег.

домов» и расправой с охранниками продолжается у Ямамото рассуждением Красной Бороды о людских слабостях. Писатель акцентирует внимание на недобросовестных коллегах, которые нанимают здоровенных мужчин и подсылают их напасть на доктора, чтобы поквитаться с конкурентом-альтруистом.

— Но ведь они тоже люди, — вздохнул Ниидэ. — Хотя это ужасно, что мы вынуждены их признавать за людей. У них, должно быть, есть семьи. И что делать, если как врачи они не состоялись, а зарабатывать на жизнь по-иному, чтобы прокормить жену и детей, не научились? Вот они и выбирают скользкую дорожку, где хватает тех крох знаний, которые они когда-то приобрели. (Yamamoto, 1990, 125)

Но в конце разговора по дороге больницу Ясумото раздражается смехом. Учителю он объясняет свое поведение «последствием нервной встряски». Ямамото пишет: «Набору хмыкнул, вспомнив, как этот “старик” несколько минут назад уложил пятерых молодчиков. Он не выдержал и расхохотался». После изображения жуткой атмосферы в доме терпимости, разговоров с хозяйкой заведения и описания драки Красной Бороды с наемниками, подосланными «молодым доктором из квартала Окати», глава «Напрасный труд» завершается оптимистично.

А у Куросавы герои забирают с собой О-Тоё. В борделе больная девочка потеряла сознание, и Ясумото несет ее на спине всю дорогу до больницы, пока слушает обличительный монолог сэнсэя. Здесь боевиковый эпизод и последовавшее за ним возвращение врачей являются поворотным моментом истории о молодом интерне из Нагасаки, волей судьбы оказавшемся в Коисикаве. Этот эпизод разделяет первый и второй акты эпической кинокартины «Красная Борода».

В работе о трагедийном начале «Униженных и оскорбленных» Р. Г. Назиров отмечает, что этот роман Ф. М. Достоевского распадается на две неравные части (Nazirov, 2005, 21–22) и водоразделом между ними является появление сиротки Нелли, которая рано испытала одиночество и страх, стала жертвой жестокости взрослых, и теперь смыслом ее жизни является ненависть (Nazirov, 2005, 28)¹. По мнению литературоведа,

¹ См. там же замечания о трагическом образе героини Достоевского: «Нелли не верит людям, она давно поняла, что за все в этом мире нужно платить — либо

Неровность этого романа бросается в глаза, ее признал и сам автор в своем известном «Примечании», сделанном три года спустя. Весь материал произведения распадается на две неравные части: большая посвящена истории семьи Ихменевых и роману Наташи, меньшая — истории семьи Смитов, в основном жизни Нелли. Это деление соответствует двум отдельным линиям сюжета. (Nazirov, 2005, 21)

Вернемся к произведению Куросавы. О переломном характере эпизода с дракой Ниидэ можно говорить, исходя из структуры кинокартины. Во второй части фильма рассказывается об излечении Ясумото больной О-Тоё. Помещая боевичковый эпизод в финал первой части, режиссер акцентирует внимание на его рубежном значении. Общий хронометраж фильма составляет 185 минут; две части не равны по длительности: первая (включая заглавные титры в начале картины) — 111,5 минут, а вторая (включая музыкальный финал) — 68 минут; продолжительность музыкального антракта между этими актами — 5,5 минут. Переход от первой части ко второй связан с переломом в сознании молодого врача Коисикавы.

Красная Борода поручает своему помощнику первое важное дело: возвратить несчастную О-Тоё к жизни, вернуть ей веру в людей.

— Не понимаю. Нет. Это слишком. Почему ребенок должен так страдать? Ведь ее рассудок страдает еще больше, чем тело. Будто ее обожгло огнем... Ясумото, я поручаю ее тебе. Позаботься о ней. Она твой первый пациент. Вылечи ее!

— Да, — покорно отвечает ученик. (X/ф «Красная Борода», 1965)

Этот монолог завершается уже у ворот больницы Коисикава. Ниидэ негодует против бессердечия людей, которые

деньгами, либо унижением. И вот само унижение становится фундаментом гордости: если торжествуют злые, а добрые страдают безвинно, значит, страдание — почетный признак добродетели. В ее детском уме страдание отождествляется с добродетелью. Но страдание Нелли — это не смирение, это страдание озлобленное, питающее бунт. И чтобы не расслабиться, не утратить способности выполнять свой долг, т. е. ненавидеть, Нелли отказывается от счастья. [...] Счастье — нечто недостойное, несовместимое с чистой совестью: такова мораль маленькой мятежницы. Ради сохранения права на ненависть необходимо терпеть унижения, голод и холод, необходимо всегда быть бедной» (Nazirov, 2005, 28).

довели бедняжку О-Тоё. Когда он говорит, его взгляд страшен. Молодой доктор смиренно принимает наказ учителя, держа за плечами девочку. Так заканчивается первая часть.

Следует продолжительный антракт между двумя частями «Красной Бороды», в котором звучит музыка Масару Сато. Далее, во второй части, будет показано исцеление О-Тоё, а через это и возрождение Нобору Ясумото.

6. Один из константных приемов режиссера, или О специфическом почерке Акиры Куросавы

В фильме, как и в романе, схватка доктора с нападающими происходит молниеносно: у Куросавы — 55 секунд и у Ямамото — «не прошло и минуты». Только у Куросавы нападающих в два с лишним раза больше! В романе говорится о пятерых вышибалах, а в фильме их более десятка (я насчитал двенадцать фигур нападающих на Ниидэ).

По-видимому, автору прославленной киноэпопеи «Семь самураев» литературный вариант «пятеро на одного» не показался тем соотношением, которое способно в полной мере продемонстрировать мощь истинного богатыря. Поэтому, дабы усилить воздействие от зрелищной сцены побоища, Куросава увеличивает число нападающих с 5 (в романе) до 12 человек.

О жизни доктора Ниидэ почти ничего не известно. Один его монолог в той же главе «Напрасный труд» похож на исповедь. Но не ясно: то ли герой действительно признается в «грехах молодости», толи так наговаривает сам на себя? Больно уж пестрым и мрачным он изображает в этом рассказе личное прошлое:

...Я говорю об этом потому, что многое испытал на собственной шкуре — воровал, жил с продажной женщиной, предал учителя, предал друга. Все было! И мне знакомы чувства, испытываемые ворами, падшими женщинами, малодушными трусами...
(Yamamoto, 1990, 114)

Судя по всему, Красная Борода — человек образованный, верящий в важность того дела, которому он служит. Его идеи и поведение одним персонажам кажутся заносчивым, другим — альтруистичными и кондовыми. Доктор имеет влиятельные связи, в городе многие люди относятся к нему с уважением. К тому же Красная Борода владеет боевыми искусствами.

Высказывались предположения, что доктор Ниидэ мог иметь самурайское происхождение (см., например, Manoharan, 2020: «Красная Борода самурай по происхождению (*is from a samurai background*), но, похоже, что он вовсе не сожалеет об утрате своего личного статуса»). Но основным его оружием и главным занятием являются не меч и искусство фехтования, а врачебные инструменты, лекарства и мастерство лекаря.

Ниидэ считает бедность подлинной и опасной болезнью, он говорит, что нищета людей — это этическая проблема, с которой приходится сталкиваться как добросовестному человеку, так и обществу (см. об этом: Sato, 1988; Visarius, 2018). Доктор борется за здоровье и жизнь людей, за моральные устои и социальную справедливость. Его мужественность выражается не в поединках и сражениях, а в сострадании ближнему. Именно деятельное сострадание, самопожертвование ради служения тем, кто в этом нуждается, может изменить мир.

* * *

В сцене схватки в борделе Красная Борода не только ломает руки и ноги нападающим на него злодеям, но и ломает сознание своего молодого помощника. А это еще более значимо, учитывая ту эволюцию, которая затем произойдет с молодым Ясумото. Здесь ученик видит сэнсэя в бою. Безоружный доктор не побоялся вступить в схватку с супостатами и мастерски расправился с превосходящими силами.

Образ Красной Бороды переменял не только мировоззрение фильмического персонажа Нобору Ясумото (внутри картины). Т. Мифунэ рассказывал, что работа над ролью доктора Ниидэ повлияла на его личное становление¹. Эта кинодрама стала вершиной сотворчества Куросавы и Мифунэ, в ней синтезированы разные мотивы их совместной работы в предыду-

¹ В 1981 г. в интервью советской «Кинопанораме» (ведущий Э. А. Рязанов) «актер Куросавы» признается: «Очень важен для меня фильм “Красная Борода”. В нем я сыграл роль врача. После этой роли я почувствовал, как душевно повзрослел. Тема фильма остросоциальная. Этим фильм и важен для меня» (Кинопанорама. 25.12.1981. Интервью с Тосиро Мифунэ в Токио на студии Мифунэ. <https://www.facebook.com/gosteleradiofond/videos/интервью-с-тосиро-мифунэ-кинопанорама-эфир-25121981/351813402441392/>).

щих картинах — детективных и самурайских, на исторический и современный сюжет. Так, Р. Н. Юренев отмечает:

В различных сценах «Красной Бороды» можно увидеть мотивы многих работ Мифунэ. И гибкого, беспощадного тигра — разбойника из «Рашомона» [х/ф «Расёмон». — А. С.], и обуянного черной смертельной любовью Рогожина из «Идиота», и могучего народного богатыря из «Семи самураев», и рикшу, вдохновенно играющего на барабанах, и окаменевшего в злобной решимости мстителя из фильма «Злые остаются живыми» [х/ф «Плохие спят спокойно». — А. С.]. Весь свой опыт, всю многокрасочную палитру своего мастерства вложил актер в образ гуманный, человеческий, благородный, в образ, воплотивший лучшие черты подлинно народного, прогрессивного искусства Японии. (Yurenev, 1966, 136–137)

Во многих фильмах Акира Куросава часто использовал сцены сражений, боевых схваток или просто потасовок. Но «Красная Борода» не является самурайской кинокартиной режиссера; этот фильм не относится к жанру исторического боевика, тямбара или дзидайгэки. Однако и здесь тандем Куросава и Мифунэ действуют в привычной для этих кинохудожников манере.

Доктор лихо избивает всех охранников, применяя боевое искусство (впоследствии сожалея, что несколько переборщил). Казалось бы, в этой не военной (скорее, антивоенной) драме, рассказывающей о руководителе клиники, человеке мирной профессии, можно было бы обойтись без такого рода сцен с драками, приемами, увечьями, поскольку это произведение о людях, которые лечат пострадавших и больных.

Но «слуга Гиппократ» способен за несколько минут эффективно и эффектно (сцена боя действительно впечатляющая!) расправиться с толпой негодяев. Японский режиссер следует своему стилю, и «боевиковый» элемент в «Красной Бороде» не только ничего не разрушает, но напротив, служит тому, чтобы акцентировать внимание на мужественности главного героя, настоящего борца (ср.: Sinitsyn, 2021b, 413–414).

А. Куросава вводит эпизод с боевыми искусствами, показывая, что справедливость должна быть сильной, чтобы уметь себя защитить. Правда должна быть с кулаками.

На мой взгляд, краткий эпизод с дракой в доме терпимости демонстрирует специфический «почерк Куросавы».

REFERENCES

- Aldouby, H. (2013). *Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press Publ.
- Arabov, Yu. (2018). God (V. Stepanov, Comp.). In *Bergman* (251–259). St. Petersburg: Seans Publ. (In Russian)
- Berendeneva, M. S. (2018). “Sacrifice” as one of the key concepts of A. A. Tarkovsky’s individual picture of the world. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, 2, 157–169. (In Russian)
- Burke, F. (2020). *Fellini’s Films and Commercials: From Postwar to Postmodern*. Bristol; Chicago: Intellect Ltd Publ.
- Burke, F. & Waller, M. R. (2002). *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press Publ.
- Burke, F., Waller, M., & Gubareva, M. (Eds.) (2020). *A Companion to Federico Fellini*. Chichester: Wiley-Blackwell Publ.
- Carrera, A. (2019). *Fellini’s Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*. London; New York: Bloomsbury Academic Publ.
- Chuvilyaev, I. (2020). Akira Kurosawa’s Seven Fetishes: Shadowplay, Trumpeting, and a Bit of Modernism. *Iskusstvo kino*. Retrieved from <https://kino-art.ru/cards/akira-kurosawa-fetishes> (In Russian)
- Cowie, P. (2010). *Akira Kurosawa: Master of Cinema*. New York: Rizzoli International Publications Publ.
- Desser, D. (1983). *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. London: UMI Research Press Publ.
- Dostoevsky, F. M. (1972). Humiliated and insulted. In F. M. Dostoevsky, *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, T. 3 (169–442). Leningrad: AN SSSR, Institut russkoi literatury (Pushkinskii dom) Publ. (In Russian)
- Evlampiev, I. I. (2012). *The Artistic Philosophy of Andrei Tarkovsky* (2nd ed.). Ufa: ARC Publ. (In Russian)
- Filimonov, V. P. (2012). *Andrei Tarkovsky: Dreams and reality about the house* (2nd ed.). Moscow: Molodaya gvardiya Publ. (In Russian)
- Galbraith, S. (2002). *The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. New York; London: Faber and Faber Publ.
- Gens, I. Yu. (1974). *Toshiro Mifune*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Gens, I. (2005). Russian classics in the work of Kurosawa. *Kinovedcheskie zapiski*, 75, 198–211. (In Russian)
- Glaubitz, N., Käuser, A., & Lee, H. (Eds.) (2005). *Akira Kurosawa und seine Zeit*. Bielefeld: Transcript Publ.

- Grigor'eva, T. (1990). "It is easy to enter the world of the Buddha, it is difficult to enter the world of the devil" (Instead of an afterword). In *Krasnaia Boroda: Sbornik* (507–523). Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Grunert, A. (2017). Toshirō Mifune: Between Extravagance and Subtlety. *Senses of Cinema*, 82. Retrieved from <https://www.sensesofcinema.com/2017/feature-articles/toshiro-mifune-between-extravagance-and-subtlety/>
- Katasonova, E. L. (2016). Kurosawa Akira: Samurai with a Russian soul. In *Iaponia 2016. Ezhegodnik, Vol. 45* (273–293). Moscow: AIRO–XXI Publ. (In Russian)
- Katasonova, E. L. (2022). Kurosawa Akira: Samurai with a Russian soul. *Trudy Instituta istorii, arkhologii i etnografii Dal'nevostochnogo otdeleniia RAN. Iskusstvovedenie*, 36, 70–91. (In Russian)
- Kirillova, N. B. (2021). The Idea of Sacrifice as a "Code" of Andrei Tarkovsky's Moral Philosophy. *Vestnik VGIK*, 13 (3), 53–68. (In Russian)
- Kirillova, N. B. (2022). Cinema according to Antonioni: from neo-realism to screen existentialism. *Vestnik VGIK*, 14 (2), 100–111. (In Russian)
- Klyueva, L. B. (2017). The principle of mirroring and ways of manifesting the transcendent in A. Tarkovsky's film "Mirror". *Vestnik VGIK*, 9 (1), 76–88. (In Russian)
- Kozintsev, G. (1977). Kurosawa has long been a classic. In *Akira Kurosawa* (181–186). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Kozlov, L. K. (1987). *Luchino Visconti and his cinema*. Moscow: Vsesoiuznoe biuro propagandy kinoiskusstva Publ. (In Russian)
- Kurosawa, A. (1977). Stages of the path. In *Akira Kurosawa* (77–116). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Kurosawa, A. (2022). *Toad fat. Something like an autobiography* (E. Vaneian & A. Pomelovoi, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Rosebund Publishing Publ. (In Russian)
- Lee, H. (2005). Zwischen Tradition und Moderne: Schwertkampf bei Akira Kurosawa. In N. Glaubitz, Käuser, A., & Lee, H. (Eds.). *Akira Kurosawa und seine Zeit* (63–86). Bielefeld: Transcript Publ.
- Libby, B. (2010). Sanshiro Sugata: Kurosawa's Elegy for the Reluctant Kamikaze. *Bright Lights. Film Journal*, 31. Retrieved from <https://brightlightsfilm.com/sanshiro-sugata-kurosawas-elegy-for-the-reluctant-kamikaze/>
- Lu, F. G. & Heming, G. (1987). The effect of the film 'Ikiru' on death anxiety and attitudes toward death. *Journal of Transpersonal Psychology*, 19 (2), 151–159.

- Lu, F. G. (2005). Personal Transformation Through an Encounter with Death: A Study of Akira Kurosawa's 'Ikiru' on its Fiftieth Anniversary. *Journal of Transpersonal Psychology*, 37 (1), 34–43.
- Malkina, S. M. (2021). Cinematic aesthetics of emptiness: Michelangelo Antonioni and Kim Ki-duk. In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: Kino i kinematografisty Italii* (293–304). St. Petersburg: RHGA Publ. (In Russian)
- Manoharan, K. R. (2020). The Courage of Compassion — Akira Kurosawa's 'Red Beard'. *Offscreen. Eclectic & Serious Film Criticism*, 24, 11–12. Retrieved from https://offscreen.com/view/The_Courage_of_Compassion_Akira_Kurosawas_Red_Beard
- Martinez, D. (2009). *Remaking Kurosawa: Translations and Permutations in Global Cinema*. New York: Palgrave Macmillan Publ.
- Matveeva, M. P. (2017). Receptions of Russian art in the Japanese culture. *Filosofskii polilog*, 1, 89–98. (In Russian)
- Mitsuhiro, Y. (2000). *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham, NC: Duke University Press Publ.
- Naohito, S. (2017). Perception of the novel "Idiot" in Japan. *Filosofskii polilog*, 1, 79–88. (In Russian)
- Naumann, K. (2018). Das Ende der Welt. Chaos und Wahnsinn in Akira Kurosawas *Ran* (1985). In G. Schneider, P. Bär, A. Hamburger, K. Nitzschmann & T. Storck (Eds.). *Akira Kurosawa: Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden* (149–162). Gießen: Psychosozial-Verlag Publ.
- Naydenova, V. (1977). The inescapable humanism of Akira Kurosawa. In *Akira Kurosawa* (214–224). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Nazirov, R. G. (2005). The tragic beginning in the novel by F. M. Dostoevsky "The Humiliated and Insulted". In R. G. Nazirov, *Russkaia klassicheskaia literatura: sravnitel'no-istoricheskii podkhod. Issledovaniia raznykh let: Sbornik statei* (21–36). Ufa: RIO BashGU Publ. (In Russian)
- Popov, A. (2018). Bergman and Kierkegaard: Faith, Doubt, Despair. *Kinopressa*. Retrieved from <http://kinopressa.ru/5083> (In Russian)
- Prince, S. (1991). *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press Publ.
- Richie, D. (1970). *The Films of Akira Kurosawa* (2nd ed.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press Publ.
- Richie, D. (2002). Irreconcilable Differences / A fascinating Account of Mifune and Kurosawa's Artistic Partnership and Split. *SFGATE*, 10. Retrieved from <https://www.sfgate.com/books/article/Irreconcilable-differences-A-fascinating-2865620.php>

- Russell, C. (2002). Men with Swords and Men with Suits: The Cinema of Akira Kurosawa. *Cineaste*, 22 (1), 4–13.
- Russell, C. (2011). *Classical Japanese Cinema Revisited*. London; New York: Bloomsbury Academic Publ.
- Ryzhova, E. (2021). “Trilogy of Faith” by Ingmar Bergman: God’s Silence as Man’s Inner Alienation. *Terra aetheticae*, 2, 100–121. (In Russian)
- Sadoul, G. (1977). From a conversation between Akira Kurosawa and Georges Sadoul. In *Akira Kurosawa (191–195)*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Sakaniwa, A. (2017). O About the film “To Live”: A. Kurosawa’s dialogue with the Russian literature. *Filosofskii polilog*, 1, 99–110. (In Russian)
- Salvestroni, S. (2009). *Films by Andrei Tarkovsky and Russian Spiritual Culture* (T. Shishkova, Trans.). Moscow: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. apostola Andreia Publ. (In Russian)
- Salynskiy, D. A. (2009). *Film hermeneutics of Tarkovsky*. Moscow: Kvadriga Publ. (In Russian)
- Sato, T. (1988). *Cinema of Japan* (T. A. Rotenberg & A. G. Fesiun, Trans.). Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Schneider, G., Bär, P., Hamburger, A., Nitzschmann, K., & Storck, T. (Eds.). (2018). *Akira Kurosawa: Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden*. Gießen: Psychosozial-Verlag Publ.
- Shikina, A. (2005). Statik und Dynamik in Kriegsschlachten bei Akira Kurosawa. In N. Glaubitz, A. Käuser, & H. Lee, (Eds.), *Akira Kurosawa und seine Zeit* (51–62). Bielefeld: Transcript Publ.
- Shuvalov, A. (2010). Akira Kurosawa. Identification of a humanist samurai (on the centenary of his birth). *Snimifilm*, 24. Retrieved from <http://snimifilm.com/intrevju/akira-kurosava-identifikatsiya-samuraya-gumanista-k-stoletiyu-so-dnya-rozhdeniya> (In Russian)
- Silver, A. (1977). *The Samurai Film*. South Brunswick; New York: A. S. Barnes & Co Publ.
- Sinitzyn, A. A. (2018a). Federico Fellini’s experience of (re)construction of history: On the motives and innovative principles in “Fellini Satyricon” (On the 50th anniversary of the creation of the motion picture). *Acta eruditorum*, 29, 69–93. (In Russian)
- Sinitzyn, A. A. (2018b). Seven Figures in Jof’s Vision: Notes on Dödsdansen in the Epilogue of I. Bergman’s Film “The Seventh Seal”. In *Sbornik materialov XVIII Sviato-Troitskikh ezhegodnykh mezhdunarodnykh akademicheskikh chtenii v Sankt-Peterburge*, 23–26 maia 2018 g. (194–209). St. Petersburg: RHGA Publ. (In Russian)

- Sinitsyn, A. A. (2019). Solzhenitsyn contra Tarkovsky: a dispute about the Russian logos, the modernization of history and the principles of artistic depiction of the past. In *Russkii logos-2: Modern — granitsy kontroli. Materialy mezhdunarodnoi filosofskoi konferentsii, Sankt-Peterburg, 25–28 sentiabria 2019 g.* (593–613). St. Petersburg: RGPU Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2021a). Film-archeology of Ancient Rome in “Fellini — Satyricon”. In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: Kino i kinematografisty Italii* (72–123). St. Petersburg: RHGA Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. (2021b). The Aesthetics of the “Armed” Films by Fellini In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: Kino i kinematografisty Italii* (372–418). St. Petersburg: RHGA Publ. (In Russian)
- Sinitsyn, A. A. & Sinitsyna, E. V. (2016). The Harvest of Death in The Seventh Seal by Ingmar Bergman (on the occasion of the 60th anniversary of the creation of the painting). *Skandinavskaiia filologiia = Scandinavica*, 14 (2), 290–309. (In Russian)
- Sirivlya, N. (2018). A person. In V. Stepanov (Comp.), *Bergman* (271–276). St. Petersburg: Seans Publ. (In Russian)
- Solovieva, O. V. (2009). Kurosawa Akira’s ‘The Idiot’: Where the East Meets the West. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 1 (2), 129–142.
- Solovieva, O. V. (2013). Kurosawa Akira’s ‘The Lower Depths’: Beggar cinema at the disjuncture of times. *Journal of Japanese & Korean Cinema*, 5 (1–2), 37–57.
- Stavtseva, O. I. (2018). Shame and the (im)possibility of salvation: a philosophical analysis of I. Bergman’s film “Shame” (To the 50th anniversary of the film). *Acta eruditorum*, 29, 29–33. (In Russian)
- Steiner, E. S. (2011). The Genius of Judo: Kurosawa Begins. *Kul’turologicheskii zhurnal*, 2, 1–7. (In Russian)
- Tucker, J. A. (2013). Dreams, Nightmares, and Green Reflections on Kurosawa and Confucian Humanism. *APF Series 1: Philosophizing in Asia*, 3, 47–92.
- Turovskaya, M. I. (1991). *7½, or Films by Andrei Tarkovsky*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Visarius, K. (2018). “Hiter jeder Krankheit streckt ein großes Unglück” «Aka-hige» (Rotbart, 1965) von Akira Kurosawa. In G. Schneider, P. Bär, A. Hamburger, K. Nitzschmann & T. Storck (Eds.), *Akira Kurosawa: Die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden* (113–124). Gießen: Psycho-sozial-Verlag Publ.
- Wild, P. (2014). *Akira Kurosawa*. London: Reaktion Books Publ.

- Wu, L.-H. (2008). *Truth and Beauty: Confucian Philosophy in the Films of Akira Kurosawa through the Documentary Film Medium*. Dissertation. Melbourne: Swinburne University of Technology Publ.
- Yamamoto, S. (1990). Redbeard (B. V. Raskin, Trans.). In *Krasnaia Boroda: Sbornik* (5–206). Rus. Ed. Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Yurenev, R. N. (1966). Toshiro Mifune. In *Aktery zarubezhnogo kino*, Vol. 3 (116–137). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Yurenev, R. N. (1977). Lone rider in the fog. In *Akira Kurosava* (5–76). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)