

«ТРОН В КРОВИ» (1957): К ОПЫТУ ПРОЧТЕНИЯ У. ШЕКСПИРА

ТИНАТИН ДО ЕГИТО

Тинатин Мерабовна До Егито — аспирант Православного Свято-Тихоновского университета (направление «Философия, этика, религиоведение»), преподаватель в Московской международной киношколе №40. Москва, Россия.

E-mail: egi_t_o@mail.ru

В своем творчестве кинорежиссер Акира Куросава часто обращался к экранизации мировой классики. В ряду созданных им шедевров: «Идиот» по роману Ф. Достоевского и «Трон в крови» по пьесе У. Шекспира. Благодаря его фильмам европейцы открыли для себя японский кинематограф и японскую культуру, а японские зрители, напротив, прикоснулись к европейскому наследию. Куросава стал своеобразным мостом, который соединил замкнутую в себе японскую культуру с традиционной европейской. Каким образом режиссер реализовал сложную задачу синтеза столь различных культурных традиций попробуем проследить, обратившись к анализу фильма «Трон в крови». С первых же кадров становится понятно, что это не классический пример экранизации, поскольку шекспировский текст практически отсутствует. Что же является его эквивалентом? А. Куросава использует в фильме стилистику традиционного японского театра Но. Так через поэтику масок Куросава создает свой неповторимый образный язык. Каждому из актеров режиссер подобрал свою маску, чтобы точнее передать состояние их героев. У главного героя Васидзу это была маска воина «Хейда», у его жены Асадзи — маска «Сакуми». Таким образом, вплетая в ткань своих фильмов элементы традиционной японской куль-

туры, режиссер не только избежал опасности иллюстрации классики, но и открыл блестящий аналог шекспировскому слогу.

Ключевые слова: истина языка, отчужденность, непереводаемость, маски театра Но, семиотическое поведение

“THRONE IN BLOOD” (1957): TO THE EXPERIENCE OF READING W. SHAKESPEARE

Tinatín Do Egito

St. Tikhon Orthodox University (specialization “Philosophy, Ethics, Religious Studies”); Moscow International Film School №40. Moscow, Russia.

E-mail: egi_t_o@mail.ru

In his work, filmmaker Akira Kurosawa often referred to the film adaptation of world classics. Among the masterpieces created by him: “The Idiot” based on the novel by F. Dostoevsky and “Throne in Blood” based on the play by W. Shakespeare. Through his films Europeans discovered Japanese cinematography and Japanese culture, while Japanese audiences, on the other hand, were able to experience the European heritage. Kurosawa became a kind of bridge that connected the self-contained Japanese culture with the traditional European one. We will try to trace how the director realized the difficult task of synthesizing such different cultural traditions by referring to the analysis of the film “Throne in Blood”. From the very first shots it becomes clear that this is not a classic example of a film adaptation, since there is practically no Shakespearean text. What becomes its equivalent? A. Kurosawa uses the style of traditional Japanese Theater No in the film. Through the poetics of masks Kurosawa creates his own unique figurative language. The director chose a special mask for each of the actors to convey the status of their heroes more accurately. The main character, Vasizu, had a Heida war mask, and his wife Asaji had a Sakumi mask. Thus, by weaving elements of traditional Japanese culture into the fabric of his films, the director not only escaped the danger of illustrating the classics, but also discovered a brilliant analogue to Shakespeare’s style.

Keywords: the truth of language, alienation, untranslatable, masks of the No theater, semiotic behavior

Приступая к разговору об экранизации литературного произведения, мы невольно включаемся в увлекательную игру по переводу из литературного регистра в визуальный. В начале

XX века на заре зарождения русского кинематографа это увлечение приняло небывалый размах. По утверждению Леонида Андреева,

...за какие-нибудь 8–10 лет существования он (русский кинематограф) пожрал всех авторов, которые до него писали, объел всю литературу — Данте, Шекспира, Гоголя, Достоевского и т. д. (Lebedev, 1965, 584)

Сегодня сложно себе представить условия, в которых работали пионеры отечественного кинематографа, непросто поверить, что процесс адаптации литературы носил спонтанный характер. Как правило, режиссер приходил на съемочную площадку с книгой, к примеру, с томиком «Войны и мира», на месте выбирал понравившиеся отрывки, их мгновенно репетировали с актерами и сразу приступали к съемкам. Это называлось киноиллюстрацией. На тот момент кинематограф представлял собою исключительно техническое средство для воспроизведения всем известных, любимых литературных сюжетов и не более того. Иллюстрация литературных сюжетов — это все, на что мог претендовать молодой кинематограф.

Со временем ситуация коренным образом изменилась. Фильмы, адаптирующие литературные источники, превратились в самостоятельные полноценные произведения искусства, в чем мы можем убедиться на примере творчества японского кинорежиссера Акиры Куросавы. Куросаву, пожалуй, без преувеличения можно назвать наиболее европоцентричным из всех японских режиссеров. Он привносит в свою поэтику много исконно европейских мотивов. В ряду его любимых литературных авторов фигура Уильяма Шекспира занимает особое место. Известно, что Шекспир создавал свои произведения на основе древних хроник, сказаний, мифов, сказок.

Шекспир подхватывал не эстафету «вечных» тем, а лишь поэтическую традицию. Он не улучшал сюжеты прошлых пьес, но наполнял их иным жизненным материалом. Содержание давала действительность. Жизнь ломала схемы представлений с моралью, наполняла новым смыслом наивные легенды. (Kozincev, 1966, 25)

В его обработке первичный древний слой народного творчества обретал совершенно иной смысл и образный строй.

Таким образом, Шекспир способствовал развитию традиции народного искусства.

Следует отметить, что по числу киноэкранизаций во всем мире произведения Шекспира являются абсолютными фаворитами — их одна тысяча двести восемьдесят восемь. Известно, что «Гамлета» снимали более тридцати раз; «Макбета» восемнадцать; «Ромео и Джульетту» — тридцать пять; «Отелло» — двадцать три. В одной из первых немых кинопостановок «Гамлета», датированной 1900 годом, главную роль исполняла легендарная Сара Бернар. Спустя 20 лет в образе Гамлета предстала другая великая звезда немого кинематографа — Аста Нильсен. То были первые экранные опыты шекспириады.

Фильм Куросавы «Трон в крови» по мотивам пьесы У. Шекспира «Макбет» появился значительно позже, во второй половине двадцатого века. Интересна история его создания. Замысел фильма возник у Куросавы еще в конце 1940-х годов, он собирался снимать его вслед за своим знаменитым фильмом «Расёмон», но его опередил американский коллега Орсон Уэллс, выпустивший на экраны свою версию «Макбета» в 1948 году. Куросаве тогда пришлось взять таймаут на 9 лет. Его трактовка пьесы Шекспира вышла на экраны только в 1957 году.

Искусствовед и теоретик кино Олег Аронсон, анализируя феномен экранизации, отмечает, что

...если мы говорим об экранизации как некотором способе перевода, то такой перевод постоянно требует для себя, для своего самообоснования некоторой «истины оригинала». (Что есть смысл экранизации или «соответствие духу» первоисточника?) (Aronson, 2002, 1)

Это ставит режиссера, приступающего к экранизации, в заведомо ложную позицию иллюстратора, создающего вторичное произведение по отношению к литературному первоисточнику.

Кроме того, как указывает Аронсон,

...очень важен и другой, менее очевидный момент, когда путь экранизации связывается с нахождением «истины языка», то есть таких кинематографических средств, которые позволят фильму говорить о «том же», но в иной языковой среде. Это

условно можно назвать формой выражения, или «соответствием букве». (Aronson, 2002, 1)

Акира Куросава совершенно не стремится соответствовать «букве» произведения, даже, напротив, он свободно отходит от оригинала. Действие переносится из Шотландии в средневековую Японию. Период в истории Японии, который называется «периодом Асикага», то есть временем, когда у власти находился сёгунский дом Асикага, возродившийся в 1392 году.



Отличительные особенности этого периода историк характеризует так:

Верховная власть — “*imperium*” в руках сёгунов Асикага; господствующая система мировоззрения — «Бусидо», «путь воина», — своеобразный рыцарский кодекс древней Японии; культивирование воинского искусства, культ подвига, отваги, мужества; отрицание эмоциональной стороны человеческой психики, подавление нежных чувств, «запросов сердца», почитание простоты, безыскусственности, суровости, даже грубости; презрение к роскоши, изнеженности, слабости... (Jutkevich, 1973, 116)

В беседе с журналистом Куросава заметил:

Во время гражданской войны в Японии происходило множество событий, подобных тем, что изображены в «Макбете». Они называются «ге-коку-дзё». Поэтому сюжет «Макбета» был мне близок и мне легко было его адаптировать. (Jutkevich, 1973, 116)

Куросава вольным образом экстраполирует исторические реалии японской национальной традиции на известный трагический сюжет Шекспира. Казалось бы, какая между ними возможна связь?! Отказываясь следовать по пути иллюстративности классического шекспировского текста, по пути имитации атмосферы средневековой Англии, режиссер находит аналог в национальной истории Японии, и результат превосходит все ожидания. Советский режиссер Григорий Козинцев не может скрыть своего восхищения режиссерской трактовкой Куросавы.

Из того, что я пишу, не следует делать вывода: классические пьесы можно ставить только полностью, ничего не меняя в них. Я видел «Макбета», где не было стихов, Шотландии; вместо ведьм лишь один старичок разматывал вечную нить, однако, на мой взгляд, «Кровавый трон» японского режиссера Акиры Куросавы, снятый в 1957 году, — лучший шекспировский фильм. Случилось так, что пластика образа феодальной Японии: крепости-загоны, сбитые из огромных бревен, воинственный ритуал самураев, их доспехи с значками-флагами, заткнутыми за спины, кровавые поединки, подобные танцу, — все это оказалось близким трагической поэзии шекспировских образов. (Kozincev, 1966, 17)

Второй принципиальный момент связан собственно с языком повествования. Куросава практически отказывается от шекспировского слога. Диалоги и речь в фильме как бы отходят на второй план. Как утверждает Юткевич,

«очужденность» трактовки Куросавы здесь не менее закономерна, чем та, к которой прибежал сам Шекспир, и если мы признаем за ним право на написание своего текста поверх уже известных английских или итальянских источников, то тем более мы не должны отказывать в нем японскому художнику, наносящему свой рисунок, соответствующий как традициям своего народа, так и технике современного киноискусства. (Jutkevich, 1973, 116)

Вальтер Беньямин в статье «Задача переводчика» утверждает, что задача переводчика во много напоминает задачу философа.

Интенция поэта наивна, изначальна и наглядна, в то время как переводческая — производна, окончательна и умозрительна. Она продиктована великим мотивом интеграции множества языков в единый, истинный. Природа последнего такова, что в нем невозможна коммуникация между индивидуальными высказываниями, произведениями и суждениями — ведь они по-прежнему зависят от перевода. (Benjamin, 2004, 38)

Аронсон отмечает, что «... если и есть некий язык истины, то для Беньямина он сокрыт именно в переводе, а не в оригинале» (Aronson, 2002, 1).

Беньяминовская «непереводимость» — это вовсе не невозможность нечто перевести, но обнаружение некоторой языковой недостаточности первоисточника, когда произведение словно заново возрождается и продолжает жить в переводе. (Aronson, 2002, 1)

И Куросава следует именно этой логике, отказываясь от шекспировского слова. Его задача заключается в том, чтобы найти визуальный аналог лингвистическому. «Чем выше уровень произведения, тем более оно переводимо даже при самом мимолетном прикосновении к смыслу. [...] Но есть предел, за которым это движение замирает» (Aronson, 2002, 1).

Аронсон указывает, что:

...говорить об экранизации в терминах перевода можно и даже необходимо, но только тогда, когда акцентируется момент непереводимости, то есть то, для чего не может быть найдено соответствия, — всякое сходство оказывается ущербным. Это вводит иную ситуацию мимесиса: подражание не как копирование и имитация, а как нахождение иного в языке («потенциальный перевод», который содержится в тексте между строк), способного ухватить непрезентируемое оригинала (или тот опыт, который неизбежно теряется в переводе). (Aronson, 2002, 2)

Здесь Куросава обращается к древней японской национальной театральной традиции Но, вводит ее эстетику в ткань своего фильма.

Но — в широком смысле этого слова — синтез поэтического слова, пластического движения и музыкального звука, — в соединении с элементами изобразительного искусства в форме красок и линий, костюмов, сочетаний и рельефов масок и золотого с седоватой зеленью декоративного фона. (Jutkevich, 1973, 120)

Куросава уточняет:

Я показывал всем исполнителям фотографии тех масок Но, которые ближе всего к каждой роли, и говорил, что маска — это и есть его роль. Тосиро Мифуне, который играл роль Та-кеточи Васидзу (Макбета), я показал маску под названием «Хейда». Это маска воина. В сцене, когда жена Мифуне уговаривает его убить повелителя, Мифуне изобразил на лице то же выражение, что было у маски. Исудзу Ямада, исполнительнице роли Асадзи (леди Макбет), я показал маску под названием «Сакуми». Это маска поблекшей, немолодой красавицы, близкой к безумию. Актриса, носящая эту маску, снимает ее в сценах гнева и надевает другую с золотыми глазами. Эта маска изображает состояние невероятного напряжения, как раз такого, в котором находится леди Макбет. Для воина, убитого Макбетом и появляющегося в виде призрака, я выбрал маску призрака дворянина под именем «Тюдзо». Ведьма в лесу была изображена маской под названием «Яманба». (Jutkevich, 1973, 117)





Комментируя актерскую манеру исполнения в фильме, Г. Козинцев утверждает, что

...прежде всего следует говорить о том, что наполнило жизненной силой пластические образы: о силе страсти японских исполнителей, неведомой европейскому театру и кино. Неподвижную маску — лицо Тоширо Мифуне с бешеными раскосыми глазами — забыть, хотя бы раз посмотрев фильм, уже невозможно. В игре актеров не было внешней жизнеподобности, но напряжение мысли и чувств одухотворяло условность. Внутренняя жизнь людей была не только подлинной, но и по-шекспировски мощной. (Kozincev, 1966, 17)

Опираясь на древнюю японскую театральную традицию, Куросава создает на основе узнаваемых масок театра Но уникальные образы. При этом для актерской манеры характерен антипсихологизм.

Что касается стилистики актерской игры, Юткевич отмечает, что Куросава

не копировал свойственную Но эпическую статику, а разработал смену ритмов, характерную как для Но, так и для Кабуки.

Присущая этим древнейшим театральным представлениям пластическая скупость силуэтов и жестов, резкая контрастность ритмов, чередование замкнутой статики с всплесками судорожных и экспансивных движений — все это как нельзя лучше перекликается с современным ощущением мятущегося духа великого елизаветинца. В целом вся манера игры актеров восходит к традиции, называемой в японском театре «миэ». (Jutkevich, 1973, 118)



Этот термин обозначает «особо выразительные ритмы исполнительского искусства, когда актеры, замирая на момент в определенных позах, должны показать, что действие или чувство достигли кульминации» (Jutkevich, 1973, 118).

Юткевич предлагает рассматривать постановку Куросавы в контексте разработок советской семиотической школы, в частности работы А. Пятигорского и Б. Успенского «Персоналогическая классификация как семиотическая проблема», в которой дается определение «семиотического поведения», для которого характерно чрезмерное переживание знаковости. В связи с этим термин «семиотическое поведение» необходимо применять к анализу актерской игры в фильме Куросавы.

По мнению Юткевича,

психологические мотивировки в таком случае как бы снимаются и заменяются чередованием или, точнее даже сказать, монтажом знаков. Соответственно этому перемещаются и сюжетные функции персонажей. Центральной фигурой фильма и его движущей силой становится не Макбет, а его жена, что является полным контрастом фильму Уэллса, где эта роль стала второстепенной и потеряла всю свою выразительность. (Jutkevich, 1973, 115)

Действительно, по сравнению с литературным оригиналом Куросава совершенно смещает акценты — на первый план выходит персонаж леди Макбет, который неожиданным образом связывается с ведуньей из леса, предсказавшей Васидзу (Макбет) и Мики судьбу. После долгой сцены, в которой Асадзи (леди Макбет), используя множество аргументов, старается убедить мужа в необходимости убийства господина, следует короткий эпизод без слов, в котором Асадзи, исчезая в темноте, а затем, вновь появляясь из темноты, шурша складками кимоно, выносит отравленное саке. Здесь очень наглядно происходит трансформация героя, который однажды вступив на путь зла, уже не в силах остановиться. После этого ее маска, ее образ становится все более демонически-оборотническим до тех пока не превращается в маску абсолютного безумия. С ведуньей из леса ее связывает не физическое сходство, а искусство искушения злом. Куросава показывает нам, как храбрый воин Васидзу (Макбет) не в силах устоять перед подобным соблазном, становится послушным орудием в руках злой силы, поработившей его слепую волю.

Г. Козинцев описывает это следующим образом:

В жизни почти всех героев Шекспира есть минута, когда каждый из них начинает осознавать, что страдания, которые он испытывает, вызваны не отдельным злым человеком и не стечением обстоятельств, но другими причинами, чем-то иным, таящимся в самой основе жизни, что зло, причиненное человеку, только часть огромного, распространяющегося на большинство людей зла, причины которого скрыты в глубине общественных отношений. Тогда, начиная с этой минуты, появляется в жизни героя новая страсть. Все происходившее до этого, все мучительные мысли и вспышки чувств — только

подготовка к зарождению страсти. И оскорбленная доверчивость Отелло, и потрясение Гамлета, узнавшего об убийстве отца, и отчаяние Лира, понявшего ошибочность своего отношения к дочери, — лишь начало, первые шаги, делаемые этими героями на пути, открывающемся перед ними. Единственная страсть теперь владеет ими. Одна и та же, общая для всех, сжигающая своим огнем. Это — страсть познания. Стремление к отысканию смысла происходящего. Человек начинает думать не только о себе, но и о человечестве. Перед ним не злодей, но общественное зло. С ним не расправишься ударом шпаги. (Kozincev, 1966, 35)

Следует заметить, что тема торжества и безнаказанности зла невероятно волнует Куросаву. Она звучит с большим пафосом в его раннем фильме «Расёмон». Однако, финал фильма дарит зрителям надежду. «Трон в крови» в этом смысле более жесткий и безапелляционный. Через образ Асадзи (леди Макбет) Куросава заявляет о страшной нравственной деградации человека, ведущей его к абсолютному безумию. Кстати, тема безумия — исконно шекспировская. Под личиной безумия часто скрываются герои, пытающиеся замаскировать от окружающих свои истинные намерения (Гамлет, шут Лира), но есть и такие, кто, не выдержав давления жестокого мира, теряют рассудок, что для Шекспира равноценно смерти (Офелия, Лир). В этом смысле Куросава очень верно трактует Шекспировскую мысль.

Поэзия с трагической силой показывает, как строй общественного безумия тащит человечество назад, к дикости и ужасу первобытного существования. Каменные сердца хотят уничтожить труд веков, повернуть все вспять: от высшего к низшему, назад — в мутный хаос праистории. (Kozincev, 1966, 45)

Обращаясь к подобным темам, очень важно соблюдать симметрию между условностью и натуральностью, что блестяще демонстрирует Куросава, балансируя на грани между мифом и историей, маской и характером.

Как отмечает Г. Козинцев,

по-разному можно ставить Шекспира в кино. Но думаю, что Шекспир и натурализм несовместимы не только на сцене, но и на экране. Поиски меры условности и меры натуральности — продолжают в современном искусстве. Для японского искус-

ства органическая связь этих мер близка к шекспировской.
(Kozincev, 1966, 18)

Для постановки в целом характерен стиль минимализма. Он проявляется абсолютно во всем: в костюмах, в художественном решении пространства, в котором практически отсутствует мебель, предметы интерьера, что-либо, что может загромаждать пространство кадра, которое становится аналогом театральной сцены. Основное в кадре — это правильные геометрические композиции, которые подчеркивают эмоциональный накал актерской игры.

Таким образом, рассмотрев уникальность подхода А. Куросавы к экранизации классического литературного текста, мы пришли к следующим выводам.

Куросава, отказываясь следовать традиционным схемам экранизации, которые предполагают тесную сюжетную связь экранного произведения с литературным первоисточником, сохранение языка и стилистики оригинала, единство пространства и времени, противопоставляет этому эстетику традиционного национального театра. Но, его ритм и пластику, систему масок, антипсихологизм актерской игры, «семиотическое поведение» актеров. В изображении он отдает предпочтение минимализму и фактурности, ровным геометрическим композициям, тонко балансируя на грани между условностью и реализмом.

Кино, по мнению Аронсона, «предлагает не просто иной язык, но, прежде всего, иной опыт самого восприятия» (Aronson, 2002, 130). Пластические образы создают особую кинематографическую поэтику, связывающую в единое темпо-ритмическое целое движение с остановкой.

Что касается феномена «непереводимости», о котором рассуждает В. Беньямин, очевидно, что он подразумевает тот уровень поэзии, которая не подлжит подстрочному дословному переводу, но может раскрыть свой смысл и глубину только через филигранно подобранные, аналогичные, мерцающим сквозь первичный слой, образы. Именно такой путь экранизации как перевода классического текста шекспировской драмы на язык визуальных образов избирает японский кинорежиссер Акира Куросава в своем фильме «Трон в крови».

REFERENCES

- Aronson, O. (2002). Film adaptation: translation and experience. *Siniy divan*, 3, 128-140. (In Russian)
- Benjamin, W. (2004). *Masks of Time: Essays on Culture and Literature*. Rus. Ed. St. Petersburg: Simposium Publ. (In Russian)
- Jutkevich, S. I. (1973). Shakespeare and cinema. In *Akira Kurosawa masks* (144-121). Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Kozincev, G. (1966). *Our contemporary William Shakespeare*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Lebedev, N. A. (1965). *Essay on the history of the USSR*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)