

Зарубіжна література

Олена Дубініна

УДК [821.111.7.094(520)].091

ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР: *MADE IN JAPAN*

(ТВОРИ В. ШЕКСПІРА В ЕКРАНІЗАЦІЯХ АкіРИ КУРОСАВИ)

У статті здійснено порівняльний аналіз фільмів “Трон у крові” та “Ран” режисера Акіри Куросави та їх літературних першоджерел – творів “Макбет” і “Король Лір” Вільяма Шекспіра. У результаті дослідження можна стверджувати, що екранізації Куросави – це не лише довершена кінематографічна адаптація трагедій Шекспіра, а й цікаве індивідуальне, національне, культурно-історичне “прочитання” цих творів видатним японським митцем ХХ ст.

Ключові слова: екранізація, порівняльний аналіз, японський, екзистенціалізм, імагологія, інтерпретація, семіотика, кінематограф, кіноестетика, перекодування.

William Shakespeare: Made in Japan (Works by W. Shakespeare in film-adaptations by Akira Kurosawa)

The paper presents a comparative study of *Throne of Blood* and *Ran* by Akira Kurosawa and their literary sources – William Shakespeare’s *Macbeth* and *King Lear*. As a result of the research, it can be stated that Kurosawa’s films are not only the perfect cinematographic adaptations of Shakespeare’s tragedies, but as well an interesting individual, national, cultural and historical “reading” of these works by brilliant Japanese master of the 20th century.

Key words: screen adaptation, comparative study, Japan existentialism, imagology, interpretation, semiotics, cinematography, cinema aesthetics, conversion.

Інтерес кінематографа до Шекспіра виникає майже одночасно з появою самого цього виду мистецтва – перша екранна версія твору “Король Джон” з’являється вже 1899 р., і нині кінематографічна шекспіріана налічує сотні фільмів. За справедливим зауваженням радянського режисера та кінознавця С. Юткевича, від такої плідної співпраці зрештою виграло й кіно, і Шекспір [10, 5-6]. Проте тривала історія цих стосунків має свої етапи. Процес становлення кіно в 1900–1910-х рр. супроводжувався прямо-таки шекспірівською “кіноістерією”. Тоді за один рік у світі виходило іноді до 20 стрічок (як, приміром, 1908 р.¹). Творці з однаковою ненажерливістю накидалися й на комедії, і на трагедії, і на хроніки великого єлизаветинця, водночас активно продукуючи не лише кіноадаптації, а й пародії та бурлескні інтерпретації шекспірівських творів (“Ромео в піжамі” (1913), “Претендент на Ромео” (1913), “Прищик у ролі Гамлета” (1916), “Він, вона і Гамлет” (1922) тощо). Але такий запал із часом ущухає, а з приходом у кіномистецтво в 1940–1960-х рр. низки видатних майстрів, дехто з яких мав плідний театральний досвід постановок Шекспіра, настає новий етап кіношекспіріани. Тепер на зміну захопленості яскравою та завжди привабливою для глядача сюжетикою творів митця приходять інтерес до Шекспіра в усій його ідейно-естетичній складності та повноті. Серед майстрів, які своїми незабутніми екранізаціями навічно пов’язали ім’я Шекспіра з мистецтвом кіно, можна назвати Лоуренса Олів’є, Орсона Веллса, Сергія Юткевича, Григорія

¹ Такі дані отримані шляхом статистичного аналізу кіношекспіріани, поданої у книжці С. Юткевича [10, 223-270].

Козінцева, Франко Зеффіреллі та Акіру Куросаву. Напружений пошук цими творцями відповідної шекспірівської кіномови матиме значний вплив на всю новітню культуру: це буде новий крок у розвитку кінематографа та інших візуальних мистецтв, і водночас це по-новому відкриє для глядача ХХ ст. “нашого сучасника Вільяма Шекспіра”¹, виявить приховані раніше смислові та естетичні потужності його творів.

Назва розвідки “Вільям Шекспір: *Made in Japan*” указує на об’єкт дослідження: шекспірівські фільми японського режисера Акіри Куросави “Трон у крові” (або “Замок павутини” в японському варіанті, 1957) за “Макбетом” та “Ран” (1985) за “Королем Ліром”. Але така метафорична назва має й інше призначення: фраза “*Made in Japan*” у маркуванні будь-якого продукту в сучасному світі прочитується і як знак високої якості цього продукту. Саме на найвищій мистецькій якості фільмів Куросави й хотілося наголосити як на провідній ознаці його шекспірівських екранізацій, на що неодноразово вказували видатні митці та мислителі доби. Як, приміром, Т. С. Еліот, який визнавав “Трон у крові” своїм улюбленим фільмом [21], чи Г. Блум, котрий вважає роботи японського режисера одними з найкращих утілень Шекспіра [12], чи С. Спілберг, який називає Куросаву “візуальним Шекспіром нашого часу” [14]. Отже, виявити, у чому полягає внесок Акіри Куросави у світову шекспіріану, і стало основним завданням нашого дослідження.

1. Найвідомішим і найвиразнішим художнім прийомом екранізацій Куросави, і не лише Шекспіра, а й Ф. Достоєвського, М. Горького, Д. Хеммета, стало перенесення дії творів на власний національний ґрунт. Візьмемо на себе сміливість стверджувати, що наполегливо впроваджені японським режисером етнокультурні перекодування екранізованих творів – не що інше, як виявлення найглибшої поваги до цих творів. Адже під час створення екранної версії будь-який режисер неминуче стикається з імагологічною проблемою, вирішення якої виявляється далеко не таким легким. Як візуалізувати події, не деформувавши, чи спростивши, чи стереотипізувавши національну своєрідність літературного першоджерела? З усіх видатних екранізаторів Шекспіра з такою проблемою, очевидно, найлегше було впоратися англійцю Л. Олів’є, тоді як американець О. Веллс у своєму “Макбеті” потрапив у страшну імагологічну халепу, а радянський режисер Г. Козінцев, хоч і шукав, напружено та обережно, шляхи візуального відтворення часів шекспірівських трагедій, його засоби деяким критикам видаються не завжди коректними. Куросава ж пішов абсолютно іншим шляхом, ніж його колеги: він узяв саму суть творів Шекспіра та розповів їх японською кіномовою².

Події екранних версій і “Макбета”, і “Короля Ліра” відбуваються у феодальній Японії періоду Сенґоку, що тривав з другої половини XV до початку XVII ст. І таке імагологічне перекодування не видається штучним з погляду ідейно-естетичного. Сенґоку – це один із найдраматичніших періодів в історії Японії, коли через безперервні самурайські міжусобні війни лилися річки крові, а зрада та лиходійство були поширеними явищами. Напевне, шекспірівські трагедії стають вдалимими художніми моделями для подання такого історичного матеріалу. Водночас запропонована режисером етнокультурна зміна не суперечить самій атмосфері творів Шекспіра. Легендарна минувшина Японії виявляється не

¹ Тут мається на увазі бурхлива дискусія, що розгорнулася в 1960-х рр. з приводу “сучасних” підходів до вивчення та постановки творів Шекспіра. Головні ідеї цієї дискусії, були зафіксовані у двох важливих працях із недвозначними назвами – Г. Козінцев “Наш сучасник Вільям Шекспір” (1962) [2] та Я. Котт “Шекспір – наш сучасник” (1964) [15].

² Варто наголосити, що імагологічна проблематика, пов’язана як із самими творами В. Шекспіра, та і з їхніми адаптаціями, – питання надзвичайно складне. Тут же ця проблематика не центральна, а тому запропоновано лише загальний схематичний погляд на неї задля увиразнення головної думки розвідки.

менш вдалим тлом для зображення вирування людських пристрастей, ніж стародавня Шотландія чи Британія. Крім того, художній експеримент Куросави вагомий також для формування нових рецептивних обріїв творчої спадщини видатного англійця: Шекспір виявляється зрозумілим японцям і водночас по-новому відкривається західному глядачеві, котрий за рахунок своєрідного “ефекту очуження” (Шкловський–Брехт) отримує можливість свіжого погляду на давно знайомі речі. Продовжуючи цю думку в культурологічному дискурсі, можна стверджувати, що завдяки такій інтерпретації Куросави Шекспір постає як певна точка перетину східного та західного світів. Різні культури ніби стають зрозумілими одна одній, виявляючи себе крізь призму загальнолюдських цінностей, задекларованих у творах ренесансного майстра. І нарешті, завдяки екранізаціям Куросави думка про світове значення генія Шекспіра заграла новими барвами.

Незважаючи на “вільності” Куросави у трактуванні шекспірівських творів, не можна не погодитися із заувагою Д. Малькольма, що “навряд чи Бард перевертатиметься у труні” [16]. За висловом цього ж британського кінокритика та історика, візуальне “красномовство Куросави настільки відповідає духу Шекспіра, що іноді навіть перевершує музичну адаптацію Верді” [16]. Отже, пошук відповідної кіноформи, яка б найбільше відповідала сутності шекспірівських творів, – це перше, що звертає на себе увагу в екранізаціях Куросави.

Найбільша проблема, з якою неминуче стикаються всі, хто екранізує Шекспіра, – вплив театральної естетики. Цей вплив зумовлюється, ясна річ, самою театальною природою творів майстра та тривалою історією їх сценічної адаптації. Але ж беззастережна “театралізація” кіно, до якої вдаються деякі екранізатори Шекспіра, на думку С. Юткевича, приховує низку небезпек. У своїй книжці “Шекспір і кіно” дослідник докладно пояснює, як “механічне перенесення на екран театральних мізансцен та сценічних навичок акторів” [10, 7] суперечить самій природі кінематографа та не виявляє всіх кінематографічних потужностей творів Шекспіра, на які вказував П. Брук [13]. Куросава ж знаходить власне вирішення такої дилеми: він використовує театралізацію дії як художній засіб, виважено додаючи театральні “інгредієнти” до загальної кінематографічної “суміші”. Більше того, режисер звертається до несподіваної для постановки творів Шекспіра естетики японського театру Но. Елементи Но у фільмах “Трон у крові” та “Ран” насамперед стосуються стилізованої гри акторів: їх специфічний грим та виразна міміка ніби повторюють вигляд масок Но¹, а пластика рухів становить собою традиційну для Но суміш спокою та збудження, різнорідної жестикуляції. Естетика Но відбивається й на кінематографічному малюнку фільмів: ефект театралізації досягається за рахунок відсутності у фільмах крупних планів; емоційні перепади оповіді передаються через чергування статичності та шаленого руху камери, поєднання довгих кадрів із динамічно змонтованими уривками. Така художня стратегія Куросави має декілька призначень. З одного боку, візуальна пластика театру Но, розквіт якого якраз і припадає на XIV – XVI ст., вочевидь, якнайкраще підходить для зображення подій японського середньовіччя. З другого боку, простота і грація Но, властива його естетиці абстрактність та прагнення показати не зовнішні атрибути людей і явищ, а їх приховану сутність, глибинний драматизм видовища – усе це стало вдалим ключем для відтворення шекспірівського стилю.

Проте зверненням до традиції Но художній експеримент Куросави не вичерпується. Разом із виразною театралізацією дії режисер удається

¹ Відомо, що Куросава просив своїх акторів вивчати вирази масок Но для того, щоб потім відтворювати їх на екрані своєю грою.

до, скажімо, радикальної кінематографізації оповіді. Іншими словами, для екранізації Шекспіра Куросава використовує найвиразнішу ознаку кінематографа як виду мистецтва – властивий йому ефект реалістичності [3, 295]. У фільмах “Трон у крові” та “Ран” немає умовних декорацій: усе знімалося на натурі або у спеціально створених реальних інтер’єрах. Як неодноразово зазначав С. Юткевич, перенесення дії творів Шекспіра в реальне середовище стало найважливішим проривом кінематографа порівняно із театром [див.: 10]. Завдяки зусиллям Л. Олів’є, який почав виводити деякі сцени п’єс Шекспіра за межі театральних декорацій, О. Веллса та С. Юткевича, котрі у своїх “Отелло” активно використовували натурні зйомки, і, нарешті, Куросави та Козінцева, які повністю перенесли дію творів у реальний простір, – завдяки зусиллям цих режисерів кінематограф остаточно знайшов власний, відмінний від театральний, ракурс трактовки шекспірівських творів. В умовах реалістичної кінопоетики трагедії Шекспіра набули нового звучання і значення, ніби зійшовши з підмостків у вир справжнього життя, що надало їм незнаного досі драматизму та емоційної напруги.

Однак питання про реалістичний дискурс фільмів Куросави також непросте. Детально відтворена тут реальність водночас виразно охудожнюється, творчо обробляється режисером, що зумовлює унікальну естетичну природу цих кінотворів – вони напружено коливаються між двома реєстрами: реалістичним і символіко-алегоричним. Визначальним засобом охудожнення, поряд зі згадуваною вже стилістикою театру, стає ретельно підібране образотворче виконання фільмів. Так, у стрічці “Трон у крові” чорно-біле візуальне рішення зміщує центр сприйняття кінотвору від реалістичності в бік принципової художності. Як переконливо доводить Ю. Лотман, чорно-біле зображення значно художніше, ніж кольорове, адже само по собі несе інформацію умовності, відмінності від реальності [3, 299]. Більше того, сама організація візуального ряду у фільмі – спеціально підібрані скупі пейзажі, лаконічна композиція кадру з особливим значенням незаповненого простору, широка тональна градація зображення – усе це свідчить про звернення японського режисера (який, до речі, починав свій творчий шлях як художник) до естетики монохромного живопису сумі-е. Отже, наявні засоби охудожнення реальності свідчать про формування у фільмі своєї семіотичної системи, що і зумовлює можливість символіко-алегоричного прочитання елементів кінотвору. Приміром, зав’язкою у фільмі виступає фрагмент, коли, прямуючи до замку володаря, японські Макбет (Васідзу) та Банко (Мікі) губляться в лісі. Шалена скачка героїв звивистими стежками темного лісового лабіринту, у найглибших хащах якого (на відміну від шекспірівського “пустельна місцевість” (*Дія I, Сцена I*) [9]) вони й зустрічають таємничого Духа, сприймається суто символічно. У традиційному для багатьох культур потрактуванні – це блукання особистості закутками власної душі, де славетний воїн Макбет віч-на-віч зустрічається зі своїм демоном – честолюбством. Особливо виразною видається деталь, коли камера фіксує рух героїв крізь павутиння в лісі, що, ясна річ, прочитується як пролог до майбутніх кривавих інтриг, засвідчених уже самою назвою фільму в японському варіанті “Замок павутини”. Духовні митарства та дилема героя відразу після того, як він почув пророцтво, передаються наступним відомим епізодом фільму, коли, вибравшись із лісу, Васідзу та Мікі знову заблукали, але тепер у щільному мороці туману, що може прочитуватись як візуальний переклад фрази Макбета “спогади обсіли / мій розум стомлений” (*Дія I, Сцена III*) [9]. Незабутня ще одна символічна сцена фільму, коли, нарешті вмовивши чоловіка здійснити вбивство, японська леді Макбет (Асадзі) іде до потаємної кімнати за снопідним зіллям для охорони володаря: промовисто

побудований кадр створює враження, що жінка зникає у проваллі темряви, з якого повертається вже із зняттям злочину в руках.

На відміну від “Трону в крові” “Ран” – фільм кольоровий. Проте художність зображення цього кінотвору так само не дає його сприймати лише в параметрах реалістичності. Режисер і цього разу не відмовляється від малярської естетики, але тепер звертається до японської техніки поліхромного живопису укійо-е, котра, до речі, стала найвідомішою на Заході, вплинувши на розвиток імпресіонізму та постімпресіонізму. Несамовита кольоровість зображення за збереження тієї ж виваженої композиції надає стилістиці японського “Короля Ліра” неабиякого драматизму та емоційної напруги. Більше того, сама динаміка зображення в цьому кінотворі постає ніби візуальним відлунням японського епічного жанру “гунки” (військових епопей), події яких часто ставали сюжетом гравюр у стилі укійо-е. Тема війни стане провідною у стрічці “Ран”, що робить альянзи на гунки надзвичайно доречними. І нарешті, самі кольори стають яскравим будівельним матеріалом для творення складної символіки фільму. Приміром, емоційну оцінку війни між братами (у Шекспіра це сестри) Куросава подає через геральдичні кольори та фігури на прапорах кожного з них. У наслідку, створена режисером система знаків відсилає до синтоїстської міфології з її тріадою великих Богів – сонця (Аматерасу), місяця (Цукийомі) та вітру (Сусаноо). Сутичка братів стає чимось на кшталт зіткнення природних стихій, що зумовлює смертоносний хаос.

Отже, окреслений синтетичний художній стиль зображення Куросави – це і є той пошук режисером відповідної шекспірівської кіномови. І хоча в цих фільмах власне тексти Шекспіра майже не звучать, унікальна сила слова великого майстра передається самою стилістикою кінооповіді, що блискуче виражає відому шекспірівську суміш простоти і вишуканості, драматизму і філософічності. Крім того, така ускладнена реалістично-символічна природа фільмів Куросави якнайкраще передає жанрову неоднозначність творів Шекспіра. Розглядаючи жанрові особливості “Короля Ліра”, О. Анікст виокремлює такі площини прочитання твору: історична драма, близька до хронік, політична драма, сімейна драма та соціально-філософська трагедія [1, 464-465]. Так само й фільми Куросави постають і як історичні оповіді про події, міцно пов’язані з проблемами влади та політики, і водночас послідовно втілюють психологічний, символіко-алегоричний та філософський рівні прочитання.

II. Наступне проблемне поле аналізу кіноверсій Куросави в їхніх стосунках із першоджерелами Шекспіра лежить у сфері сюжеттики та принципів творення характерів персонажів. Утілення Куросавою на екрані “Макбета” й “Короля Ліра” не вичерпується лише етнокультурним перекодуванням. Внутрішні нарративні зміни на рівні сюжету та системи образів у фільмах “Трон у крові” та “Ран” знову ж таки актуалізують питання про відповідність духу Шекспіра і взагалі справедливості розмови про екранізацію в цьому випадку. Утім, як неодноразово вказував Ю. Лотман у своїх дослідженнях із семіотики [4], трансформації на рівні зовнішньої форми можуть однаково і суттєво позначитися на внутрішньому змісті твору й не зумовлювати суттєвої смислової деформації. Саме в цьому й належить розібратися стосовно шекспірівських фільмів Куросави.

Про певні зсуви на ідейно-тематичному рівні свідчить уже зміна японським режисером антропоцентричних назв доби Відродження: “Макбет” і “Король Лір” відповідно перетворюються на безособові “Трон у крові” та “Ран”. Значення такої заміни у фільмі “Трон у крові” (або “Замок павутини”) вельми прозоре. У Японії “замок”, а в Європі “трон” утілюють ідею влади. Відповідно павутиння

та кров стають символами брудних засобів, якими ця влада досягається. Тому в японському “Макбеті” акцент із людини-володаря зміщується на володаря-людину, що виразно актуалізує питання його відповідальності перед суспільством за наслідки своїх дій.

Така переакцентація ще важливіша у випадку з японським “Королем Ліром”. “Ран” у перекладі з японської означає безлад, хаос. Ідея хаосу, що виникає внаслідок розпаду природних та суспільних зв’язків між людьми, як відомо, одна із центральних для твору Шекспіра. Як визначав О. Анікст, “Король Лір” на відміну від інших творів автора – це “трагедія хаосу, що охопив ціле суспільство” [1, 466]. Отже, Куросава вияскравлює цю думку за допомогою паратексту та акцентує її іншими художніми складовими фільму. Так, якщо в Шекспіра ареал трагічності обмежується колом родини Ліра й ближніх до нього, то японський митець наочно демонструє, як помилки володаря, сімейна драма можновладців виливається за межі замків на поле бою. Мотив війни стає домінуючим у “Рані”, тоді як у “Королі Лірі” він існує більш периферійно. У Шекспіра трагедія закінчується загибеллю роду Ліра; у Куросави загибель роду володарів Ічिमонжі тягне за собою наслідки для всього суспільства, зокрема, їхні землі потрапляють у руки загарбників.

У такому трактуванні Куросава не так зраджує Шекспіра, як виносить на перший план те, що видається йому важливішим. У контексті японської національної ментальності центральною виявляється не ідея людини, особистості, індивідуальності, а ідея “вписаності” людини в суспільство – родину, соціум, державу. Руйнація цих взаємин призводить до найгірших наслідків. Лейтмотивом усього фільму стає образ неба, який за принципом паралельного монтажу з’являється у всіх найдраматичніших епізодах. Небо в конфуціанстві, ученні, що залишило значний відбиток на світосприйнятті японців, символізує порядок стосунків у родині та суспільстві, між батьком та сином, між государем та підданими. Цей порядок – запорука життя та гармонії. Величне небо в “Рані” із сумом споглядає на той хаос, що відбувається на землі.

III. Стосовно системи персонажів у кінотрагедії “Трон у крові”, то найгострішим тут залишається питання про відповідність образу Васідзу шекспірівському Макбету. Максимальна редукованість пояснювальних монологів персонажа, зміни в лінії його поведінки – усе це змушує замислюватися, чи насправді Васідзу втілює шекспірівського героя. Найголовніша відмінність образу, створеного Куросавою, від шекспірівського Макбета – це значно більша нерішучість у скоєнні вбивств. Тому його дружина Асадзі відіграє вагомішу роль у злочинах, ніж відводилася леді Макбет. Так, у відомій Шекспіровій сцені, коли леді Макбет перекоує чоловіка вчинити вбивство, Асадзі вдається до значно ширшої системи мотивацій чоловіка, адже той уперто відмовляється коритися. І якщо на вбивство свого друга Банко Макбет в агонії підозр наважується самотійно, то Васідзу на це штовхає Асадзі. Такі зовнішні зміни дозволяють деяким критикам стверджувати, що Васідзу – образ, слабший за Макбета, а тому його психологічна історія, зрозуміло, відрізняється. Це вже історія чоловіка, який переборює свою слабкість під тиском більш вольової дружини. Проте дозволимо собі не погодитися з таким баченням. На нашу думку, обрана Куросавою стратегія створення образу Васідзу–Макбета мала як реально історичні, так і шекспірівські підстави.

Насамперед свої вимоги диктували умови змальованої Куросавою історичної доби. Васідзу, вихованому на самурайській етиці, коли саме слово “самурай” має значення “служити вищій особі”, було значно складніше наважитися на вбивство володаря, ніж його європейському прототипові. Тому на японського Макбета мало діють страх смерті, який зароджує в чоловіка Асадзі, та її заклики

до його честолюбства. Натомість він наполегливо запитує дружину: “Що може виправдати мене?” І Асадзі знаходить значно вагоміші важелі впливу для переконання цього славетного самурая. По-перше, наголошує жінка, володар сам колись так учинив зі своїм попередником, а отже, виходить, що Васідзу має справу зі зрадником, а не з людиною честі. По-друге, і це було особливо вагомо для воїна періоду Сенґоку, вчинок Васідзу може прислужитися державі в цілому, якщо він піде далі та об’єднає під своєю владою клани, що ворогують. Так само й у випадку Мікі – Банко: Васідзу важко порушити слово самурая, яке він дав другу. І тільки Асадзі, котра, виголосивши власне макбетівську фразу “згубив я душу для нащадків Банко” (*Дія III, Сцена I*) [9], повідомляє чоловікові, що вона вагітна, і так змушує його піти на вбивство товариша. Отже, запропоновані Куросавою зміни у створенні образу Васідзу–Макбета свідчать радше не про слабкість характеру персонажа, а про глибинну шляхетність його вдачі, сформовану відповідними суспільно-історичними умовами.

Але найголовніше, що у своєму трактуванні образу Макбета Куросава не віддаляється, а навпаки, значно наближується до Шекспіра. Як коментує шекспірівський образ О. Анікст, “немає більшої помилки вважати Макбета просто лиходієм. У такому випадку не було б *трагедії*. Вона полягає саме в тому, що гине чудова, насправді велика людина” [1, 493]. Саме на цій найважливішій ідеї “Макбета” й наголошує японський режисер, усіляко увиразнюючи, що “честолюбство не було головним у натурі героя”, що на відміну від справжніх шекспірівських лиходіїв Ричарда III та Яго Макбет весь час змушений болісно переступати через позитивний бік свого характеру. Отже, в образі Васідзу Куросава послідовно виражає сутність шекспірівського Макбета – утілення болісного процесу загибелі душі людини.

Трансформація системи персонажів “Короля Ліра” має як зовнішні, так і внутрішні вияви. Історія створення фільму повідомляє [19], що первинний задум з’явився в Куросави ще в 1970-х роках, коли він дізнався про середньовічного даймьо Морі Мотонарі (1497 – 1571), котрий наприкінці свого правління розділив землі між трьома синами, написавши для них “Повчання трьом синам”, у якому закликав своїх дітей – Морі Такамото, Кіккава Мотохару й Кобаякава Такакаґе – до співпраці і взаємної допомоги [11]. Сини послушалися батька і правили добре. Але Куросава уявив собі, що могло б статися, якби сини виявилися не такими чемними? І тоді йому на думку спала історія славетного Ліра. Так режисер вирішив розповісти японську легенду в координатах шекспірівського сюжету. Японським варіантом короля Ліра стає даймьо Хідетора Ічिमонжі, образам дочок Ліра Гонерилії, Регани та Корделії відповідають сини Хідетори – Таро, Жиро та Сабуро. За шекспірівським сценарієм батько виганяє молодшого, як згодом з’ясується, найгіднішого сина і стає жертвою двох старших братів. Крім умотивованої національною специфікою¹ гендерної зміни, режисер, з одного боку, редукує цю шекспірівську систему персонажів, з другого – доповнює новими героями; відбуваються переінакшування атрибутів тих чи тих образів. Усі ці зовнішні зміни слугують єдиній художній меті – якнайкраще розкрити центральний образ Ліра – Хідетори.

Коментуючи образ Хідетори, Куросава сказав: “У “Королі Лірі” мене завжди непокоїло те, що Шекспір не наділяє свого героя минулим. У “Рані” я спробував дати минуле Ліру” [18]. Це минуле певного ґатунку: у фільмі присутні три персонажі (дама Каяде, дружина Таро; дама Суе, дружина Жиро; і Цюрумару, брат Суе), котрих за всієї їх відмінності поєднує один факт – усі вони колись стали жертвами Хідетори. Він обманув і вбив батьків Каяде, спалив живцем

¹ Цей художній хід Куросави відбиває й національні традиції: в Японії, на відміну від Заходу, існувала й досі існує салічна система престолонаслідування, тобто влада може переходити лише по чоловічій лінії.

батьків Суе та Цюрумару, а самого хлопця осліпив (маємо цікаве переінакшення мотиву сліпоти Глостера, адже Глостер постраждав не від Ліра, але через нього). І якщо трагедія в Шекспіра виглядає породженням страшної комбінації випадковостей і злоби Гонерилії, Регани та Едмунда, яким власне Лір нічого поганого не зробив, то трагедія в “Рані” виявляється повністю генерованою та керованою холодним розрахунком дами Каяде, яка у своєму мстивому прагненні знищити рід Ічimonжі не зупиняється ні перед чим. Її маніпуляції призводять до того, що старші брати спочатку йдуть війною на батька, а потім знищують один одного. Хідетора, опинившись, зраджений дітьми, просто неба, переживає, як і Лір кульмінаційну бурю прозріння. Утім усвідомлює він інші речі, ніж шекспірівський герой. Так, якщо Лір, відповідно до ренесансного бачення автора по-новому осягає цінність людської особистості, то Хідетора відповідно до екзистенціалістського гуманізму Курасави усвідомлює свою відповідальність за все, що сталося. Вражаючою для нього була болюча зустріч під час бурі зі сліпим Цюрумару, який дуже по-японськи виконує на сопілці для колишнього свого ката пісню скривдженої душі. У цю мить образ Хідетори ніби відокремлюється від свого літературного прототипу, який у кульмінаційний момент міг вигукнути “Я – та людина, що зазнала більше / Від інших лиха, ніж сама вчинила” (*Дія III, Сцена II*) [8]. Символом внутрішнього стану японського Ліра стає одяг, у якому герой перебуває вже до кінця фільму: білий балахон із червоною підкладкою промовисто виражає агонію лиходія¹, душа котрого палає провиною. Отже, Курасава в унісон багатьом митцям другої половини ХХ ст. – Камю й Голдінгові, Беллю й Уорренові, Стайрону й Грассові та ін. – утверджує думку, що людина завжди несе відповідальність за наслідки своїх учинків, а “Ран” можна назвати японською екзистенціалістською драмою. Утім очевидно, що для образу Хідетори актуальне і східне пояснення, зокрема поняття карми. “Карма (*від санскр.* – дія, обов’язок, відплата) у східних релігіях брахманізмі, індуїзмі та буддизмі позначає неодмінний “закон відплати”, згідно з яким поведінка людини в реальному житті, її вчинки зумовлюють її нинішній і наступний стан душі” [6, 148]. Хідетора постраждав не так від інших, як від себе. І не тільки нерозумно віддавши владу, а й збудувавши на своїй землі світ, що живе за законами насильства, жорстокості та підступності. Тому молодшого сина Хідетора виганяє не за відмову його вихвалити, як це зробив Лір із Корделією, а за гірку правду, що її Сабуро кинув батькові у вічі у відповідь на його рішення віддати владу синам: “Батьку, Ви або дурний, або божевільний! Як Ви уявляєте собі мир трьох братів? У ньому немає ані віри, ані закону. Ви пролили багато крові, жили без прощення або жалості, ми – діти цієї епохи кінця світу, і Ви розраховуєте на нас тільки тому, що ми ваші сини? Батьку, скоро три брати повбивають один одного!” [5]. Тому трагедія Хідетори – це карма, за яку він і несе відповідальність. Отже, в образі короля Ліра в інтерпретації Курасави зливаються давня східна філософія та західна філософія ХХ ст.

Водночас історія Хідетори не суперечить шекспірівському Лірові, сенсом образу якого стає “моральне очищення” та народження Людини. Можна зазначити лише, що японський режисер ускладнює цей процес, виявляє в ньому нові філософські глибини.

До речі, таке твердження видається справедливим і щодо інших персонажів. Найсуттєвіша ознака всіх дійових осіб “Рану” – складність характеру, у чому вони відрізняються від психологічно простіших персонажів “Короля Ліра”. У різних ситуаціях герої фільму виявляють різноманітні риси вдачі; мотиви їхньої поведінки зумовлюються комплексом багатьох чинників: жага влади, слабкість духу, помста, любовне засліплення, доблесть, вірність

¹ В японському традиційному театрі білий колір одягу персонажа часто символізував підступну, злу людину.

тощо; більшість із них важко назвати цілком негативними чи позитивними персонажами. Така концепція людини Куросави, певна річ, визначається поглибленням уявлень про людину у ХХ ст. порівняно з добою Шекспіра. Яскравим прикладом такого ускладненого психологізму у фільмі “Ран” можна вважати образ Каяде. Тендітна, виважена, розумна, пристрасна, жорстока Каяде стає істинно злим генієм трагедії, у чомусь навіть і довершеним, ніж шекспірівський Едмунд. Коли Куросаву запитали про значення цього образу, він відповів, що мав на увазі, що “за кожним владним чоловіком стоїть жінка, яка ним маніпулює” [17]. Проте образ Каяде видається значно об’ємнішим, ніж таке напівжартівливе тлумачення. Крок за кроком, через певні ситуації та взаємодію з іншими персонажами розкриваються грані її характеру. Коли наприкінці фільму все здається зрозумілим та визначеним і Каяде сприймається просто як владолюбна жінка, раптом з’ясовується, що вона пожертвувала своїм життям, аби знищити рід Хідетори на знак помсти за власну скривджену родину. Так японському режисерові вдалося не лише показати новий образ східної жінки, що абсолютно заперечує традиційний “чіо-чіо-санівський” стереотип, а й створити по-своєму унікальний образ сильної жінки взагалі, який не збігається із жодним образом відомих шекспірівських лиходійок.

Отже, як підсумок, можна засвідчити уважне ставлення японського режисера до розкриття сутності центральних шекспірівських персонажів. Водночас не можна не завважити впливу на творчий метод Куросави тенденцій новітнього мистецтва – тяжіння до переосмислення набутоків попередників, синтезування та гібридизація різних художніх та етнокультурних традицій. Але тут укотре хочеться наголосити, що таким підходом до екранізації Куросава радше не зраджує Шекспіра, а відкриває світові нові ідейно-естетичні потужності творів великого Барда.

IV. Нарешті, не можна оминати увагою такого важливого структурного елементу, як закінчення обох екранізацій, адже тут Куросава відчутно відходить од Шекспіра. О. Анікст називає “Макбета” найпесимістичнішою трагедією англійського митця, адже це “загибель душі повна та безпросвітна”, і водночас найоптимістичнішою, адже в жодному іншому з творів драматурга не було показано стільки людей, що піднялися на боротьбу зі злом [1, 497-499]. Проте для кінотрагедії Куросави справедливою буде лише перша частина твердження. На відміну від кінцівки Шекспіра, де звучить монолог принца Малькольма, що дарує надію, фільм “Трон у крові” закінчується зображенням надмогильного стовпа. Цей кадр, поєднуючись із таким точно першим кадром фільму, створює кільцеву композицію, яка надає всій кінооповіді єдиного значення – “історії загибелі”. На такому похмурому фінальному кадрі звучить один з найвідоміших монологів Шекспіра:

“Завтра, завтра, завтра...
А дні дрібними кроками повзуть
Аж до останньої життя сторінки.
Всі “вчора” лиш освітлювали шлях
До тліну смерті. Гасни ж, куца свічко!
Життя – рухлива тінь, актор на сцені.
Пограв, побігав, погаласував
Свою часину – та й пропав. Воно –
Це дурня казка, вся зі слів гучних
І геть безглузда” (*Дія V, Сцена V*) [9].

У Куросави цей монолог виглядає не як прозріння Макбета, а як вирок йому, адже у фільмі ця промова належить не самому героєві, як у Шекспіра, а звучить

в епічному виконанні хору. Більше того, для реципієнта фільму розкривається і значення цього вироку, і причина загибелі Васідзу – слова у фіналі фільму створюють антитезу до слів на його початку:

“Зачем приходят люди в этот странный мир?
Ведь жизни их напрасны, как жизни насекомых.
Они обречены, ведь нет конца страданиям.
Жизнь человека – краткий миг,
Подобно маленькой травинке,
Она обречена к забвенью,
И зелень станет прахом.
Но из травинки будет древо.
Назло ветрам и ураганам,
Назло палящему безумью
То древо жизни расцветет,
Подарит новую надежду.
И семя ветер разнесет,
Судьба смешается с судьбою,
Огонь покроется водою,
И пепел станет вновь листвою.
Круг жизни будет бесконечен.
Надежда раны все залечит,
Из праха жизнь опять создав,
И грязь опять зазеленеет,
Любовь опять здесь запоет.
Так торжествуй и наслаждайся,
Живи и жизнь давай другому,
Свети и светом озаряй” [7]¹.

Цих слів немає в Шекспіра, але вони надзвичайно важливі для розкриття всієї історії Макбета – Васідзу. У цій написаній для фільму промові досить цікаво поєднуються екзистенціалістське бачення відсутності сенсу життя з язичницьким поглядом на життя як постійний колообіг відтворення – так своєму прояснюється відомий екзистенціалістський постулат “життя задля життя”. Ця пісня у фільмі належить таємничому Духові, що його Васідзу та Мікі зустрічають у лісі. Цей Дух на відміну від відьом Шекспіра прочитується радше як образ долі, що увиразнюється відповідною атрибутикою: прядка, безперервний рух нитки по колу, глибока сивина. З вуст такого Духа слова пісні звучать як декларація метафізичної сутності життя. А отже, виявляється, що своїми злочинами-вбивствами Васідзу – Макбет не просто вчиняє погано з морально-етичного погляду, а й заперечує довічні основи життєтворення – “живи та життя давай іншому” [7]. Найважливішим образним утіленням цієї думки стає елемент, якого немає в Шекспіра, – народження в Асадзі мертвої дитини. Так у фільмі прояснюється відомий макбетівський монолог: щасливого “завтра”, задля якого скоюються злочини, ніколи не буде. А отже, нового значення набуває ще один славнозвісний вислів Макбета – “Хто злом почав, той кличе й далі лихо” (*Дія III, Сцена II*) [9].

Звертає на себе увагу також той факт, що напис на могильному стовпі у фінальному кадрі промовляє: “Тут колись стояв Замок Павутини”. Виявляється, що йдеться не про загибель окремої людини, а цілого замку, тобто, якщо розкрити символіку, – роду, суспільства, людства. Крім того, очевидно, що замок гине не через Васідзу, адже його передчасна смерть мала врятувати

¹ Фрагмент поданий російською мовою, бо україномовного варіанта фільму, на жаль, не існує.

людей від війни, а замок – від знищення. Замок гине, тому що війни тривали і тривають після зникнення цього лиходія. Отже, трагічна доля Васідзу – Макбета набуває не персонального, а загальнолюдського виміру. На таке розширене розуміння трагічності у фільмі порівняно із літературним першоджерелом указує те, що, коли в Шекспіра Макбет – це єдиний лиходій, проти якого постають хороші люди, зокрема й законний спадкоємець трону, то в Куросави Васідзу – лише один у низці таких саме лиходіїв, які безперервно руйнують життя. У цьому сенсі важливо, що короля Дункана, якого вбив Макбет, Шекспір зобразив як ідеального законного правителя, випустивши той історичний факт, що сам Дункан успадкував владу від дідуся, котрий також прийшов на трон кривавим шляхом. Куросава ж, навпаки, наголошує, що вбитий Васідзу володар раніше вчинив так само із своїм попередником. Отож кільцева композиція фільму ніби набуває нового значення, акцентуючи трагічну зацикленість процесу взаємознищення, який люди повторюють із покоління в покоління. А шекспірівський монолог-вирок наприкінці фільму призначений не лише Макбетові – Васідзу, а всьому людському родові взагалі.

Коментуючи ідею “Рану”, Куросава зазначав, що він хотів показати, що “боги, чи Бог, чи ще хтось, споглядаючи з неба події в людському світі, почуваються сумними через те, як людські істоти знищують одна одну, та безсилями якось вплинути на людські вчинки” [22]. Ці слова режисера, як відлуння, повторюють завершальний діалог блазня Куйомі та самурая Танго (шекспірівського Кента) над тілом мертвого Хідетори. Куйомі в розпачі вигукує слова, які звучать як перефразований вислів шекспірівського Глостера¹ або як алюзія до “Мух” Сартра: “Боги, ви злочинці! Радієте там нагорі з того, що вбиваєте нас заради розваги. Це так весело дивитися, як ми плачемо?” На що Танго відповідає: “Насправді це боги плачуть, адже люди – це дурні, які прагнуть вижити, без кінця вбиваючи. Люди шукають біль та муку, а не мир!” [5]. Розпачливі викривальні слова персонажів Куросави різко контрастують із смиренними інтонаціями завершальної розмови Кента, Едгара та Олбені в “Королі Лірі”. І якщо про завершення шекспірівського твору можемо сказати, що, хоч і сумно, але “трагедія закінчена, кривавому хаосу настав кінець” [1, 489], то символічне завершення кінотрагедії Куросави виглядає значно драматичнішим, ніби відкриваючи нові, ще глибші виміри трагічності життя. Останній кадр фільму змальовує образ осиротілого та всіма забутого Цюрумару: сліпий юнак стоїть на руїнах замку своїх предків над прірвою, куди зникла єдина його надія на спасіння – паперовий образ Будди.

Пояснюючи таку рафіновану трагічність світовідчуття у фільмах режисера, відомий куросавознавець С. Прінс зазначає, що історичні події у творах Куросави “переломлюються через його сприйняття як митця ХХ ст., добре знайомого з масовими вбивствами сучасності. А отже, апокаліпсис у його фільмах стосується не ХVІ ст., а сьогодення” [20].

На завершення треба згадати слова самого Куросави про власні екранізації: він говорив, що “не був знавцем Шекспіра, але був його читачем” [17]. Очевидно, це найкраще пояснення стосунків японського режисера з першоджерелами великого англійського майстра. Фільми “Трон у крові” та “Ран” – це уважне прочитання “Макбета” та “Короля Ліра”, і саме так, за висловом Г. Блума, “як мав це на увазі Шекспір” [12, 519]. Єдине, що варто додати: Куросава залишив у світовій культурі унікальний приклад прочитання Шекспіра, в якому велич генія англійця доби Відродження поєднується з могутністю творчої особистості японського митця ХХ століття.

¹ ГЛОСТЕР: “Для богів / Те саме ми, що мухи для хлоп’ят: / Вони нас для розваги убивають” (Дія ІV, Сцена І) [8].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аникст А.* Творчество Шекспира. – М.: Худ. литература, 1963.
2. *Козинцев Г.* Наш современник Вильям Шекспир. – М.; Ленинград: Искусство, 1962.
3. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // *Лотман Ю.* Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 2005.
4. *Лотман Ю.* Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры.
5. *Ран:* Кинофильм / Реж. А. Куросава. – Япония, 1985. – *Режим доступу до фільму:* <http://woodash.ru/?p=428>
6. *Релігієзнавчий* словник. – К.: Четверта хвиля, 1996.
7. *Трон в крові* (Замок паутины): Кинофильм / Реж. А. Куросава. – Япония, 1957. – *Режим доступу до фільму:* <http://woodash.ru/?p=428>
8. *Шекспір В.* Король Лір / Пер. з англ. Максима Рильського // *Шекспір В.* Твори: У 6 т. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 235-343. – *Режим доступу до твору:* <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.50/>
9. *Шекспір В.* Макбет / Пер. з англ. Бориса Тена // *Шекспір В.* Твори: У 6 т. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 344-415. – *Режим доступу до твору:* <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.50/>
10. *Юткевич С.* Шекспир и кино. – М.: Наука, 1973.
11. *Biography of Mori Motonari* // *Samurai Archives.* – *Режим доступу до архівів:* <http://www.samurai-archives.com/motonari.html>
12. *Bloom H.* Shakespeare: The Invention of the Human. – New York: Riverhead Books, 1999.
13. *Brook P.* Le point de vue du metteur en scène. – Paris: Hachette, 1962.
14. *Hays J.* Akira Kurosawa and His Films // *Facts and Details.* – *Режим доступу до видання:* <http://factsanddetails.com/japan.php?itemid=722&catid=20&subcatid=132>
15. *Kott J.* Shakespeare, Our Contemporary. – Garden City: Doubleday, 1964.
16. *Malcolm D.* Akira Kurosawa: Throne of Blood // *guardian.co.uk* – 1999. – March 4. – *Режим доступу до журналу:* <http://www.guardian.co.uk/film/1999/mar/04/derekmalcolmscenturyoffilm.derekmalcolm>
17. *Peary G.* Akira Kurosawa // *The Boston Herald.* – 1986. – July. – *Режим доступу до журналу:* <http://www.geraldpeary.com/interviews/jkl/kurosawa.html>
18. *Prince S.* Ран. – *Режим доступу до статті:* http://www.pbs.org/wnet/gperfi/shows/kurosawa/multimedia/m_ran.html
19. *Prince S.* The Warrior's Camera. – Princeton University Press, 1999.
20. *Prince S.* Throne of Blood: Shakespeare Transposed. – *Режим доступу до статті:* <http://www.criterion.com/current/posts/270-throne-of-blood-shakespeare-transposed>
21. *Rosenbaum J.* Placing Movies: The Practice of Film Criticism. – University of California Press, 1995.
22. *Sragow M.* Lear Meets the Energy Vampire // *Salon.com* – 2000. – September, 21. – *Режим доступу до видання:* <http://archive.salon.com/ent/col/srag/2000/09/21/kurosawa/index.html>

Отримано 31 травня 2012 р.

м. Київ



Передплачуйте

СЛОВО *i* ЧАС

– єдиний академічний

літературознавчий журнал

про українську та світову літературу.

Передплатний індекс – 74423.

Електронний варіант

на Web-сторінці за адресою:

www.slovoichas.in.ua

