

DOI 10.25991/AE.2019.69.86.017
УДК 791.43/.45

С. В. Дымшиц

Дымшиц Семён Валерьевич — студент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПБГИКиТ).

«ДОНДЗОКО» (1957). ГОРЬКИЙ В ПОЭТИКЕ АКИРЫ КУРОСАВЫ; В ЯПОНСКОЙ ПЕРФОРМАТИВНОЙ ТРАДИЦИИ

В работе проводится анализ фильма Акиры Куросавы «На дне» (1957). Исследованию подвергаются стратегии авторского взаимодействия с драматургией Горького. Предметом особого интереса является обращение режиссера к национальным литературным, драматическим, перформативным формам; характер их существования в поэтике Куросавы.

Ключевые слова: Акира Куросава, но, кабуки, театр

S. V. Dymshiz

“The Lower Depths” (1957). Gorky in the poetics of Akira Kurosawa; in Japanese performative tradition

This work presents analysis of the film “The Lower Depths” (1957) by Akira Kurosawa. The subject of this study is the strategies used to interact with Gorky’s dramaturgy. The point of particular interest is the interactions with national literary and performative traditions, how they present themselves in Kurosawa’s poetics.

Keywords: Akira Kurosawa, Noh, Kabuki, theatre

В своей экранизации 1957 года Акира Куросава переносит действие «На дне» в Японию эпохи Эдо, приблизительно в середину XIX века. Несмотря на это, сценарий остается относительно близок к тексту (по сравнению, скажем, с работой Ренуара 1936 года). Меняется ряд деталей, но сама драматургическая структура, как и последовательность реплик, остаются почти не тронутыми. Такой выбор, работа с пьесой Горького именно как с пьесой, уже ставит перед нами вопрос о характере существования «театрального» в фильме.

Фильм открывает длящаяся более минуты панорама, снятая с нижней точки и охватывающая 360 градусов обрыва, на дне которого будет разворачиваться действие. Кривые колья, стена, кустарник, переплетающийся с голыми ветвями накренившихся внутрь деревьев — контровая съемка создаёт почти монохромный, ползущий то вверх, то вниз, нависающий горизонт. Наконец камера останавливается на двух фигурах, стоящих на краю, собирающих и сбрасывающих вниз листья. Следуя за потоком листьев, камера наклоняется из положения «задранной головы» в горизонтальное и одновременно отъезжает назад, открывая вид на собственно ночлежку, расположенную на дне хтонического пространства, оказавшегося мусорной ямой. Этот внутрикадровый переход не просто открывает вид на место действия, с отъездом камеры освещение перестает быть контровым, пространство приобретает объем, переходит из условного в вещественное не только драматургически, но и чисто визуально. Сама сухая листва (полет которой напоминает хроникальные кадры использованные Лозницей в «Блокаде»: вихрь книг уносимых ветром из разбомбленного здания) проходит через фильм визуальным лейтмотивом, по своей фактуре воплощая тот же момент, но уже симультанно, момент одно-

временно ирреального, и необычайно вещественного, осязаемого. Именно эта дихотомия является одним из ключевых элементов, лежащих в основу поэтики фильма.

Если мы обратимся к тому, как организовано пространство «На дне», то столкнемся со схожим эффектом. Внутренность ночлежки и дворик с хозяйским домом — вот вся лаконичная декорация, которую, теоретически, вполне можно помыслить как сценическое пространство, в отличие от того же Ренуара, чье «Дно» без просторов зал, полей, без открывающихся из окон видов, закадрового простора попросту не существует. При этом устройство пространства у Куросавы внешне позиционируется как реалистическое (к примеру, художник фильма Есиро Мураки говорит о строгой исторической достоверности выстроенной декорации), что, впрочем, не мешает возвести стены покосившейся ночлежки буквально накренинными под 75 градусов. И само «реалистическое», локализованное, постоянное пространство вызывает ассоциации не с театральной сценой и не с костюмно-исторической драмой, а куда больше напоминает оно, скажем, мир фильма «Мабузе, игрок» (реж. Фриц Ланг, 1922)

«Соты» спальных мест — в два яруса внутри стены, в любую секунду кто-то может высунуться из-за занавешивающей тряпки. То, что кажется частью стены абсолютно замкнутого пространства, оказывается раздвижной дверью в комнату Пепла (здесь и далее для удобства используются имена героев из пьесы). А в дырке бумажного окна может вдруг появиться чей-то подглядывающий глаз. Но по-настоящему пространству фильма создается не столько декорация, сколько монтаж; и внутрикадровый, и монтаж как таковой. Если у французов всегда возможен «шаг в сторону», то «На дне» Куросавы всегда возможен «шаг вглубь». При этом

зачастую зритель оказывается «пойман» в мизансцене, идеально композиционно организованной, при этом внешне вполне театральной или картинной (впрочем, первая живописная ассоциация — Укие-э — техника японской ксилографии, одним из главных сюжетов которой был в свою очередь именно театр кабуки). И здесь же действительно на ум приходит немецкий киноэкспрессионизм — в каждом конкретном случае кажется, что вся декорация «нарисована» специально для одной данной мизансцены. Но движение камеры или монтаж раз за разом выводят за пределы идеальной композиции, обнажая очередной закуток пространства, которого мы в предшествующей законченности физически не могли себе представить. А пространство, бесконечно условное в своей вписанности в мизансцену — это все та же конкретная декорация, одна на весь фильм — и за счет постоянной визуальной реконтекстуализации, размыкания мизансцены или вписывания в то же пространство другой под другим ракурсом (ничуть не менее идеальной), отстраненная условность переходит в своего рода «сверх»-вещественность.

Аналогичный эффект зачастую работает и драматургически. Самый характерный пример — эпизод, в котором Василиса подговаривает Пепла на убийство. Начинается он с выпроваживания Луки, как и в пьесе — странник хлопает дверью, а сам незаметно остается внутри, хотя в фильме этот жест реализован куда более однозначно, как сознательный обман или, если угодно, игра. Сама ночлежка состоит из двух почти ничем не разделенных «комнат», секций, составляющих единую открытую площадку. Лука остается в уголке одной «комнаты», а действие переходит в другую. Здесь разворачивается длинная сцена страсти (Василиса в фильме отнюдь не столь холодна, как у Горького, по темпераменту и пафосу она напоминает скорее леди Макбет (в этом же году Куросава снимает по «Макбету» «Трон в крови»)). Сцена целиком построена на крупных планах и ракурсной съемке. Затем появляется Костылев. После непродолжительной конфронтации Василиса уходит. Костылев остается наедине с Пеплом. Оба стоят не глядя друг на друга, фронтально перед камерой, неподвижно. В этом моменте видно особенно ярко, насколько текст Куросавы, который часто называют чуть ли не сатирическим, на самом деле амбивалентен и демократичен, демократичнее даже текста Горького. Если в пьесе Костылев вписан в том числе в классовый дискурс и выведен одной черной краской, здесь в репликах его омерзительность и ханжество сильно урезаются, изображается он ничуть не менее потерянными, чем маргиналы, из которых он сосет кровь. «Хозяин» здесь так же прикован ко Дну, так же обречен навеки блуждать по нему.

Итак, Пепел и Костылев стоят уравненные, равно обреченные перед лицом камеры. Пепел обречен разрушить эту статику, набросившись на Костылева, обречен в равной степени и драматургией,

и самой мизансценой — еще одно свойство мизансцен «Дондзоко» — как хитрые артиллерийские орудия, в своем неподвижном устройстве они зачастую уже содержат ту динамику, которая «неожиданно» из них выстреливает. Камера следует за толчком, придавливающим удушасемого к правой стене и это ненавязчивое движение открывает устроившегося на обнажившейся части переднего плана Луку, чей своевременный зевок «спасает» Пепла от убийства. И, несмотря на то, что нам был нарочито показан притворный уход и место укрытия Луки, этот зевок, даже если мы наизусть помним текст Горького, застает нас врасплох ничуть не меньше, чем Пепла. Происходит своеобразный монтаж, монтаж зрительского восприятия. Все предшествующие действие локализует, закликивает пространство настолько, что все существовавшее за пределами заданной полу-комнаты попросту вырезается, перестает существовать.

Если проводить сопоставление между фильмом и пьесой, ключевой точкой сравнения будут персонажи. Куросава доводит каждое действующее лицо до крайности, логического предела. Выражается это во внешности, в пластике, в динамике; тела здесь либо, в большинстве своем, еле двигаются — отсутствие сил кажется не на психофизическом, а чуть не термодинамическом уровне, либо наделены избыточной порывистой болезненной энергией (Алешка), либо существуют в некоей биполярной крайности — между позой эмбриона и взрывом (Клещ), между сбивающей с ног агрессией и опрокидывающим на спину смехом (Пепел), и там, и там произвольно быстро сменяющимися. Предпосылки для конкретных характеристик заложены у Горького, но отдельные штрихи доводятся у Куросавы до охватывающей всего персонажа гротескной патологии (если, конечно, смотреть на изображаемое в реалистическом ключе).

Ряд сдвигов в крайность заложен чисто сюжетно. Анна, обозначенная в списке действующих лиц как тридцатилетняя, ее смерть может даже при первом прочтении застать врасплох — здесь — действительно умирающая старуха. Положение Насти у Горького остается скорее между строк — здесь проституткой ее прямо называют чуть не в первых кадрах, а сочувствие Луки она воспринимает даже поначалу как домогательство. Актер — одна из центральных фигур для всего конфликта пьесы, с его экзистенциальными переживаниями, образ снижен, но, тем не менее, романтический, у Куросавы — не просто алкоголик — упившаяся до полной бессознательности кукла с кривыми зубами, замутненным невидящим взглядом и бессвязной, едва разборчивой речью. Если в пьесе Актер гордится своим «отравленным алкоголем организмом», а Сатин дразнит его «органом», здесь исковерканное «органом» становится частью самой жалобы, вполне серьезно исходит из уст Актера как часть общего полубессмысленного вещания. В свою очередь Алешка — загулявший парень, чьи переживания имеют

тоже вполне рефлексивный, философский характер — в фильме оказывается безумен в буквальном смысле, он даже не юродивый, скорее бесноватый.

Чрезвычайно показательны изменения, внесенные в Настин монолог. Если в пьесе «воспоминания» Насти — пересказ сюжета из некоего условного романа, в «Дондзоко» полугипнотическое повествование вписано в ее уже проговоренное социальное положение — она вспоминает о человеке, который полюбил ее «вопреки». Внешне это может даже показаться более правдоподобным. Кстати, стоит отметить, что в самом начале Барон не вырывает книги из ее рук (увидеть книгу здесь было бы по меньшей мере странно). Нет, Настя сидит, уставившись взглядом в пустоту, из этого состояния вырывают ее насмешки Барона. А тот сюжет, который она воспроизводит, действительно не литературный, или, вернее, ею не прочитанный, а увиденный. История о несчастной любви к куртизанке: классический сюжет драматургии кабуки и бунраку — японского городского, мещанского театра [1, с. 306–329] [3, с. 16–28] (скажем, «Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей» [2, с. 257–357]). Вообще «веселые кварталы» долгое время были основным местом действия для всего кабуки, и профессия Насти, столь однозначно выведенная, приобретает в этом контексте совершенно новое значение [1, с. 309]. Ровно также, если в пьесе образ Барона, живущего в ночлежке, является некоторой странностью и экзотикой, то в фильме Барон — бывший самурай. Обедневший, оставшийся без господина, деклассированный самурай (ронин) — это не экзотика, а напротив — классический, устойчивый образ, штамп, амплуа, маска.

Герои в фильме не просто доводятся до заложенной в литературной основе крайности, они превращаются — и пластически, и драматургически — в маски, при этом в маски, к конкретным уже существующим «маскам» отсылающие. Кстати, через это реализуется столь важный, уже зарождающийся в поэтике Куросавы мотив цикличности насилия. Выйдя замуж за Медведева, Квашня в фильме становится новой хозяйкой — в финале через ее диалог с Алешкой показано, как она вживается в эту роль, надев на себя «маску» Василисы и уже начинает в нее трансформироваться. Но кроме драматургического смысла, этот подход еще одним швом связывает фильм с традицией кабуки — театра, в котором предельно устойчивые, переходящие из пьесы в пьесу амплуа в рамках строгой системы, подразумевающей определенный набор театральных условностей, оказываются помещены в очень конкретную, реалистическую историю, которая могла иметь даже документальную основу, скажем, быть основанной на последней криминальной хронике. Это взаимоотношение, к которому Куросава обращается никак ни меньше, чем к более современной, более западной традиции театра шингеки, с которой фильм связывают Кэйко Макдональд и Томас Раймер [4], несет в себе все ту же, ключевую для фильма дихотомию.

Именно перформативная история оказывается здесь принципиальной. И не только очевидный, проговариваемый в тексте момент, единственное, что выделяется как прямая связь с кабуки [4]: когда Актер выводит Анну на прогулку, голосом создавая этому музыкальное сопровождение, подражая традиционной сцене прохода возлюбленных на пути к смерти, но также и ряд других моментов, куда более тонких. Так, Пепел, отвечая на угрозы, предупреждает, что в случае чего сдаст всю семью Костылевых, и не просто воспроизводит подготовленный ответ, но разыгрывает всю ситуацию допроса по ролям. При этом поза, которую он принимает — человек сидящий на коленях — это не только поза виноватого, но и поза артиста ракуго. Ракуго — как его еще называют «sit-down comedy» — традиционная нарративная форма, в которой сидящий на сцене в строго заданной позе исполнитель определенным образом рассказывает по ролям историю комического содержания — ровно этой форме следует здесь Пепел. В свою очередь Сатин не просто будет подражать речи Луки, монолог оказывается оформлен в целое вокально-пластическое действие, которому Барон обеспечивает отдельное музыкальное сопровождение.

Чрезвычайно важный жест, который, впрочем, на первый взгляд можно списать на перенос действия в Японию — в образе и речи Луки христианские реалии сменяются буддистскими. Кроме очевидного философского сдвига, который за счет этого претерпевают его рассуждения, здесь оказывается задействован еще один момент, требующий небольшого отступления. Кабуки — театр, формирующийся в городской среде — но [1 с. 276–306] [3 с. 7–15] и более древняя традиция, восходящая прямо к театру мистериальному. Драматургия строится на двух персонажах: первый — ситэ — главное действующее лицо, в зависимости от типа пьесы (божество, знаменитый воин, красавица, безумец или демон, обычно предстающий в двух ипостасях — сначала человека, затем духа), второй — ваки — с него начинается действие, и через него голос получает ситэ. В абсолютном большинстве случаев, персонаж ваки — буддистский монах, странник. Лука, с лицом растянутым в вечной не то плачущей, не то смеющейся гримасе, с буквальным лицом-маской, оказывается не просто вписан в традицию театра маски, но помещение его на роль ваки переосмысливает все построение пьесы. Герои оказываются одновременно живыми, физическими людьми и теми самыми тенями, духами, которых призывает к жизни буддистский странник, давая голос их воспоминаниям и рассуждениям. Впрочем, такая дуальность у Куросавы сама по себе двойственна — обращение к мистериальной традиции на данном материале оказывается жестом в равной степени серьезным и ироничным.

При этом такой подход более соразмерен оригиналу, чем может показаться. Ведь и Дно Горького — это тоже пространство едва ли только реали-

стическое — почему пьеса имела такой ошеломительный успех по всему миру, не требуя особого понимания бытовых реалий. И тут, и там мы имеем дело с маргинальным пространством, вся разница в том, что у Горького — это пространство не потустороннего мира, а скорее платоновской пещеры. Герои пьесы — философские агенты, драматургия во многом строится на столкновении различных дискурсов и перспектив. Центральным полем оказывается Слово как таковое — Сатин рассуждает о словах, потерявших смысл, Актер страдает из-за забытых строк, из-за потерянного имени (не славы, а имени как такового). У Куросавы потеря Актера не имя, которое у него вообще вряд ли есть, вряд ли было (еще одно ключевое отличие от пьесы — у героев Горького есть категория прошлого, в пещеру они спустились — у Куросавы прошлого нет — Дно — это вечность) — потеря Актера — голос, на месте которого осталось бессвязное шамканье. В японском театре актер без голоса то же самое, что для Европы без голоса оперный певец. Уж тем более не цитирует он здесь Шекспира, забытые любимые строки — это не гражданская лирика Беранже, а некий малопонятный лирический декадентский текст. Самоубийство этого, кажется, бессмысленного, бессознательного существа по-своему куда страшнее — это уже не закономерный вывод и не волевой человеческий жест. Ровно также Барон, не тот туповатый человек, отвечающий на все повелительным, отрезающим «дальше», у которого по его собственным словам «в башке стоит какой-то туман», напротив, во всем фильме, как ни странно, он один из самых жизнерадостных и витальных персонажей, и когда в финале Настя начинает дразнить его тем, что не было у него никаких титулов и богатств, то иступление, которое им овладевает — это уже не логический вывод из предшествующей модели, а такой же «сдвиг камеры» из заданной мизансцены в новый, казавшийся невозможным ракурс.

Наконец кульминационной для всего фильма оказывается, разумеется, песня. Заунывное «А в тюрьме моей темно-о» заменяется пульсирующим ритмизованным текстом. Исполнение по своей функциональности оказывается абсолютно универсальным. В первый раз, как и в пьесе, песня звучит во время игры в карты, но игроки здесь далеко не так равноправны. У Горького Барон, пойманный на жульничестве, конфузится, а все ситуация лишь завязка следующего философского диалога на тему «почему надо играть честно», в котором Татарин, как носитель догматического, религиозного взгляда является полноценным участником. В «Дондзоко» ситуация не равноправной игры, в которой каждый зарабатывает как умеет, а ситуация конкретного заработка — компания заманила Татарина (здесь туповатого сумоиста, то есть человека более высокого социального статуса, более обеспеченного) и совместно вытрясает из него день-

ги. Песня, исполняемая ролевым, хоровым, вернее, оркестровым способом — каждый изображает голосом один инструмент — оказывается и, внешне, ритуальным сопровождением к игре, ее выстраивающим, и способом коммуникации между шулерами, что наглядно показано через монтаж. Когда обман обнаружен, та же песня приобретает еще одну ритуальную функцию, функцию защитную — ею, как молитвой отгоняют злого духа (а песня содержит в себе сатиру на буддистскую проповедь — устойчивый жанр [2 с. 262–265]) отгоняют разозлившегося «клиента».

В финале же песня разворачивается в огромное безумное вокально-танцевальное действо. И пластика, и монтаж достигают здесь апофеоза. А «оркестровый» принцип демонстрируется во всей красе. Сатин бьет палочкой по бутылкам и сушеной рыбе, ту же палочку держит перед ртом, перебирая пальцами и издавая голосом звук флейты. По пузу сумоиста наносятся мнимые удары, сопровождаемые вокально генерируемым звуком барабана. Алешка тоже издает голосом звук барабанчика, пантомимически изображая удары по реальному барабанчику у него в руках, при этом его не касаясь. По сути, эта сцена идеально выражает все перечисленные выше «театральные» моменты, характер существования перформативного в фильме во всей его амбивалентности.

И, как ни парадоксально, Куросава действительно очень точно выражает суть пьесы. Центральный конфликт, который можно условно обозначить — конфликт между реальностью и иллюзией, оказывается ключевым и здесь, он лишь приобретает дополнительный пласт: условность-вещественность, а в средствах выражения этого конфликта акцент с логоцентрического, философцентрического переносится, с одной стороны, на средства пластические, с другой, — на театральное (мотив, уже заложенный у Горького), мистериальное и перформативное. И разве можно найти более идеальный образ сатинского «слова, потерявшего смысл», чем строгая многовековая театральная традиция, проникающая в горьковскую ночлежку, горьковскую драматургию, чем вокальное изображение звука барабана, «извлекаемое» изображением удара по реальному барабану.

Литература

1. Конрад Н. Японский театр // Восточный театр. Сб. стат. Под ред. А. М. Мерварта. Л.: «Academia», 1929. С. 268–329.
2. Такамацу Мондзаэмон. Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей. Пер. В. Марковой // Японский театр. СПб.: «Северо-Запад», 2000. С. 257–357.
3. Чхартишвили Г. Театр на все времена // Японский театр. СПб.: «Северо-Запад», 2000. С. 5–32.
4. McDonald R., Rimer T. Akira Kurosawa's "The Lower Depths" // The Criterion Collection, 31.12. 2003 <https://www.criterion.com/current/posts/333-akira-kurosawa-s-the-lower-depths>