

ДИЕГЕТИЧЕСКИЕ ИГРЫ КУРОСАВЫ С *ИДИОТОМ*

Наталия Арлаускайте

Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии

Разработанного инструментария для анализа киноинтерпретаций литературных текстов не существует, несмотря на то, что издания под названиями, сходными с *Экранизации: Введение в теорию*, появляются в изобилии¹. Каждый раз избирается новый интерпретационный аппарат в соответствии с целями конкретного анализа. Чаще всего точкой отсчета служит та или иная теория повествования, разработанная для литературных произведений².

Перенос приемов и словаря того или иного варианта нарратологии в простран-

ство анализа кинопроизведения, в какой угодно форме заявляющего свою связь с литературным текстом, предполагает (чаще всего не явно, а по умолчанию) бифуркационный режим восприятия кинотекста. Это означает, что, признавая самостоятельность кинопроизведения, мы, тем не менее, воспринимаем его, *имея в виду* связанный с ним литературный текст. Причем парадоксальным образом бифуркационный режим действует даже тогда, когда литературное произведение не прочитано зрителем: в качестве второго канала восприятия в таком случае служит репутация данного литературного текста или даже репутация литературы в целом. Так, например, пародирование произведения, обладающего высоким (сакральным) статусом в данной культуре, кажется неприемлемым – здесь можно вспомнить скандал вокруг фильма «Даун Хаус» Качанова-Охлобыстина 2001 года, когда часть публики предлагала устроить телевизионный суд над создателями «оскверняющей» киноинтерпретации «Идиота» Достоевского³.

¹ См., например: Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Clarendon Press, 1996; James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. Rutgers University Press, 2000; Wendell Aycock & Michael Schiencnecke (eds.), *Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation*. Texas Tech University Press, 1988.

² Напр., Brian McFarlane отталкивается от бартовского анализа повествования, представленного во «Введении в структурный анализ повествовательных текстов» (рус. пер. Г. К. Косикова в: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе*, Издательство Московского университета, 1987, стр. 387–422). Jakob Lothe в книге *Narrative in Fiction and Film: An Introduction* (Oxford University Press, 2000) основывается на работе Жерара Женетта «Повествовательный дискурс» (рус. пер. Н. Перцова в: Женетт Жерар, *Фигуры*. Т. 2, Москва, Издательство имени Сабашниковых, 1998, стр. 60–280).

³ См. Natalija Arlauskaitė, “Ekranizacijos kaip literatūros istorijos provokacija”, *Respectus Philologicus* 7(12), 2005, 50–70.

В этой статье речь пойдет о другой экранизации «Идиота» Достоевского – о кинематографической интерпретации, созданной в 1951 году Акирой Куросавой. В центре внимания окажется проблема персонажа/повествователя и многоуровневого повествования в литературном и кинотекстах. Понятийный аппарат займется у Жерара Женетта⁴; идеи сюжетного события и рамки повествования, используемые здесь, изложены Юрием Лотманом⁵.

Экранизацию романа *Идиот* Акирой Куросавой обычно называют лучшей (или едва ли не лучшей) киноинтерпретацией Достоевского⁶ и одним из весьма средних произведений самого Куросавы⁷. Действие в ней перенесено на послевоенный Хоккайдо: как князь Мышкин возвращается в Петербург из Швейцарии, так Камеда-Мышкин возвращается на Хоккайдо с острова Окинава. Для японцев Хоккайдо – и самое «русское» (северное, снежное), и самое «неяпонское» (западное, с ослабленным традиционным образом жизни) место одновременно. Герои носят японские имена. Действие происходит то в более «западных», то в более традиционных домах. Уличные сцены, снятые в стилистике документального кино, равно как

и черно-белое цветовое решение фильма, создают эффект достоверности.

Фильм начинается со встречи Камеды и Акамы-Рогожина на пароходе, плывущем с Окинавы, признания Камеды в болезни – «Тогда я стал идиотом» – и обильных титров, рассказывающих о романе Достоевского: «Достоевский хотел показать положительно прекрасного человека. Как ни странно, он выбрал идиота в качестве героя. Но действительно прекрасный человек может казаться идиотом для других. Это трагическая история о крушении чистого и простого человека».

Обращают на себя внимание две вещи: с одной стороны, устанавливается дистанция сопоставимости с Достоевским, а с другой – заявляется мотив трагической смерти, связанный с персонажем-идиотом. То есть персонаж сразу попадает в центр внимания, финал его истории анонсируется с самого начала. В конце фильма его гибель оплачет Аглая-Аяко, последняя фраза которой (фраза эта и завершает фильм) станет откликом на начальные титры: «Это я была идиоткой». Паратекст вступит в диалог с фрагментом диегетического повествования и тем самым выделит его в постскрипtum.

Внутри первой рамки-дискуссии «Идиот ли идиот?» мы сталкиваемся со второй рамкой «троица». Впервые Акама, Камеда и Таeko-Настасья Филипповна встречаются все вместе перед витриной фотоателье с портретом Таeko. В первом кадре мы видим портрет и двух героев со спины, а затем они показываются анфас, однако все они являются в том или ином смысле отражениями (Илл. 1),

⁴ См. указанную выше работу, особенно, раздел *Залог*.

⁵ Лотман Ю. М., *Структура художественного текста*, Москва, Искусство, 1970.

⁶ Власов Э., «Притяжение готики: структура кинематографического хронотопа в экранизации Акиры Куросавы “Идиот”», *XVI век глазами Достоевского: перспективы человечества*, Москва, ИД «Грааль», 2002, стр. 433.

⁷ Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*. 3rd edition. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, pp. 81-85.



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4

ни один из них не виден непосредственно: Таэко – это портрет (дубликат) за стеклом, в котором отражаются Акама и Камеда. Акама и Камеда разговаривают, и именно во время этого разговора Камеда замечает, что Таэко много страдала и плачет, а Акама отвечает, что ему больно смотреть на Камеду, потому что тот напоминает новорожденного ягненка, и предупреждает об опасности волков в мире. Только в этот момент собеседники смотрят друг на друга, повернувшись профилем к камере – правым Акама и левым Камеда, фон – портрет Таэко (Илл. 2).

Почти идентичная композиция кадра с инверсией планов завершает фильм –

сцена у постели убитой Таэко (Илл. 3), в которой заместителем отсутствующей Таэко является свеча, а Акама и Камеда теперь составляют фон для условной Таэко на первом плане. Затем Камеда обнимает обезумевшего Акаму и, сблизив лица в том же повороте, что и в начале, у портрета Таэко, оба падают на пол, разрушенные безумием и болезнью, став на мгновение одним целым (Илл. 4).

Вопрос, возникающий здесь, – каким целым? Согласно Лотману, нарративные события поддаются генерализации и возведению к условно основному событию повествования, коррелирующему с его рамкой, началом и концом художест-

венного мира⁸. Если главное событие киноповествования – «Трое, становящиеся одним через смерть», то кем является каждый персонаж в отдельности? И каким образом это центральное событие киноповествования соотносится с литературным предшественником?

Здесь имеет смысл вернуться к сцене на пароходе, первому представлению Камеды и последующим его рассказам о себе.

После титров, представляющих актеров, и до титров, приведенных выше, разыгрывается следующий диалог между Акамой и Камедой, когда Акама просыпается от страшного крика⁹:

- Ну и голос!
- Извините. Мне приснился сон.
- Сон? Я думал, вы умираете.
- В самом деле. Меня почти убили. Я часто вижу один и тот же сон. Меня считали военным преступником и приговорили к расстрелу.
- Вы все еще живы.
- В последний момент выяснилось, что я не тот человек. Я был спасен. Но потрясение свело меня с ума. Я лежал в американском госпитале.
- На юге?
- Окинава. Мне сейчас лучше. Меня выпустили десять дней назад.
- А какая болезнь?
- Идиотизм. Врачи называют его *dementia epilepsia*. У меня бывали припадки, а потом я стал идиотом.
- Идиотом?

Камеда знакомится с новыми родственниками, и титры рассказывают следующее:

«Армия объявила Камеду официально мертвым. Тогда Оно [Епанчин] продал ферму отца Камеды в 125 акров через

Каяму [Ганя Иволгин]. Каяма собирается жениться на Таеко в обмен на 600 000 йен. Но Каяма слишком слаб. Куда больше Каяма хотел бы жениться на Аяко, младшей дочери».

Затем госпожа Оно желает побольше узнать о Камеде:

- Я живо помню день, когда казнь была отложена. Все, что было до того, кажется нереальным.
- Расскажите мне.
- Как вы себя чувствовали лицом к лицу со смертью?
- Весь мир, люди, все вдруг показалось мне дорогим.
- Люди и мир?
- Все, все кого я знал. Каждый прохожий. И не только люди. Однажды ребенком я бросил камнем в собаку. И я удивился, почему я не был добрее.
- К собаке?
- Добрее ко всем. Я думал: «Если бы я был прощен и мне не надо было бы умирать...». Я пообещал себе быть лучше и добрее ко всем вокруг. «Это бессмысленно», – сказал я себе, – меня расстреляют!». Было ужасно думать об этом. Я чувствовал, что схожу с ума.

И, наконец, в доме у Таеко, в решительный день объявления о свадьбе:

- Я догадался. Мне казалось, я уже видел такие глаза, как ваши. И только что вспомнил где.
- Глаза, как мои?
- Почему я не сразу вспомнил?
- Что это был за человек?
- Его приговорили к смерти, как и меня. Там были три столба, и трое мужчин были расстреляны одновременно. Я стоял во втором ряду. Вскоре должны были расстрелять и меня. Мне даже в голову не приходило, что меня отпустят. Я не думал, что выживу.
- А тот человек? У которого глаза, как мои?
- Его расстреляли в первой группе. Ему было не больше двадцати, он был совсем мальчиком. Привязанный к столбу, он казался погруженным в транс. Вдруг он начал дрожать. Он смотрел на

⁸ Лотман, 255–265; 282.

⁹ Перевод сделан с английских титров.

нас, словно жаловался. Глаза человека страдавшего, в одиночку, в течение долгого времени. Его глаза будто говорили: «Почему я должен испытывать такую боль?». Он очень страдал. Казалось, его глаза лопнут и брызнут кровью. На мгновение я забыл, что и меня вот-вот расстреляют. Я отвел глаза в сторону. Иногда ваши глаза почти такие же, как у того мальчика.

- Что потом? Что случилось с солдатом?

- Следующее, что я услышал, был залп. Я повернул голову взглянуть на него. Он обмяк, как тряпка.

В тексте романа князь Мышкин рассказывает о виденной им казни Легро камердинеру Епанчиных и упоминает о тяжелых снах («Вот я уж месяц назад это видел, а до сих пор у меня как перед глазами. Раз пять снилось»¹⁰); затем генеральше Епанчиной и ее дочерям он рассказывает о рассказе приговоренного к смертной казни и отказывается повторить историю об им самим виденной казни, потому что только что говорил о ней с камердинером; наконец, предлагает Аделаиде сюжет для картины о минуте до казни. Упоминание о глазах Настасьи Филипповны, знающих страдание, появляется здесь же, в контексте приговоров, отложенных и состоявшихся казней. Ни Рогожину, ни Настасье Филипповне истории о смертной казни не рассказываются.

Основное отличие Камеды от Мышкина заключается в том, что (1) Камеда словно *абсорбирует* истории, рассказанные Мышкиным; (2) киноповествование не знает уровня внутренних (метадиегетических) повествований; а (3) метадиегетический персонаж / повествователь ро-

¹⁰ Достоевский Ф. М., «Идиот», *Достоевский Ф. М., Полное собрание сочинений в 30 т.* Т. 8, Ленинград, Наука, 1973, 20.

мана сливается с интрадиегетическим персонажем фильма.

Жерар Женетт, анализируя уровни повествования, приводит пример из «Опасных связей»: «Сочинение маркизом де Ренонкуром его вымышленных «Записок» есть акт (литературный), совершаемый на первом уровне, который мы назовем *экстрадиегетическим*; события, изложенные в этих «Записках» (включая нарративный акт де Грие), находятся в составе этого первого повествования, и мы охарактеризуем их как *диегетические*, или *интрадиегетические*; события, изложенные в повествовании де Грие, повествование второй ступени, будем называть *метадиегетическим*»¹¹. Здесь же в примечании объяснен выбор терминологии: «Префикс *мета-* очевидным образом означает здесь, как в термине «метаязык», переход на вторую ступень: *метаповествование* есть повествование в повествовании, *метадиегезис* есть мир этого вторичного повествования, так же как *диегезис* обозначает (согласно широко распространенному ныне употреблению) мир первичного повествования. Все же следует оговорить тот факт, что этот термин функционирует обратно по отношению к своему логико-лингвистическому образцу: метаязык есть язык, на котором говорят о другом языке; метаповествование должно быть тогда первичным повествованием, в составе которого излагается вторичное. Однако мне представляется, что было бы лучше для первой ступени отвести более простое и ходячее обозначение и тем самым перевернуть наоборот иерархию вставных

¹¹ Женетт, 238.

рассказов. Разумеется, возможная третья ступень будет метаметаповествованием, со своим метаметадигезисом, и т.д.»¹². Предложенную Женеттом систему внутренних повествований можно представить в виде матрешки, где последним неделимым *мета-* оказывается самая маленькая, не поддающаяся дальнейшему разъятию куколка.

Можно уточнить и сказать, что персонаж фильма – не столько Мышкин, сколько тот самый человек, «которому прочли приговор, дали помучиться, а потом сказали: “Ступай, тебя прощают”»¹³. Более того, у Куросавы он формально, официально мертв – об этом объявила армия.

Таким образом, при неизбежно бифуркационном взгляде на «Идиота» Куросавы, Мышкин-Камеда является метадигетическим призраком смерти из романа Достоевского, ставшим интрадигетическим персонажем фильма Куросавы.

Вообще, интервенция в уровни наррации не проходит безнаказанно. Так, все экранизации «Дракулы» Брема Стокера игнорируют мультидигетичность романа, составленного из разнородных письменных свидетельств. После соединения их партией «добрых британцев» во главе с голландским доктором в окончательную версию событий доктор на радость Барту объявляет последнюю задачу – «убить автора», Дракулу. Металитературность (в обычном, не женеттовском значении *мета-*) и мультидигетичность элиминируется во всех экранизациях, остается

«британская» версия в качестве единственной, и фрагментарный автор ускользает, порождая множественные продолжения.

Так же игнорируется повествовательная неоднородность «Опасных связей» Шадерло де Лакло, «Франкенштейна» Мери Шелли и многих других произведений, не обязательно связанных с эпистолярной традицией.

Дигетическая игра Куросавы приводит к тому, что все персонажи из начальной «троицы» оказываются разными манифестациями Смерти, все они объединены рассказом Камеды об отложенной смертной казни. Линия Таэко выстроена таким образом, что в каждой ситуации выбора она выбирает наихудший вариант, направляясь напрямиком к смерти. Кроме того, ее облик является цитатой из «Орфея» Кокто¹⁴, появившегося в 1950 году. В этом фильме Мария Касарес (Maria Casarés), чей грим повторяет грим Сецуко Хара, исполнительницы роли Таэко, играет Смерть. Призрака и Смертницу у Куросавы дополняет смертельно больной страстью Акама, на уровне видеоряда уравненный с Камедой (единный персонаж, разделенный надвое) и уже потому заранее обреченный. В конце фильма соединение двух профилей в одно лицо одновременно отмечает конец земного противоборства (соединение происходит вне отражений, зеркал и стекол) и гармонию в смерти. Метадигетический призрак смерти поглощает двух других персонажей и «в самом деле» – интрадигетично – исчезает.

¹² Женетт, 238-239.

¹³ Достоевский, 21.

¹⁴ Richie, 83.

DIEGETINIAI KUROSAWOS ŽAIDIMAI SU *IDIOTU*

Natalija Arlauskaitė

Santrauka

Viena pagrindinių kino ir literatūros sąveikos analizės problemų yra paieška tokio abiejų tekstų lygmens, kuriame gretinimas būtų korektiškas. Todėl dažnai yra pasirenkami kino kūriniai, turintys aiškių nuorodų į tam tikro literatūros kūrinio visumą, – ekranizacijos, o dažniausiai nagrinėjamas lygmuo – pasakojimas. Lyginimas išskyla „natūraliai“, kultūriškai sąlygoto bifurkacinio, laikančio dėmesio fokuse kartu ir literatūros ir kino tekstus, skaitymo-žiūrėjimo dėka.

Šiame straipsnyje pateikiama Kurosawos *Idioto* (*Hakichi*) diegetinio lygmens analizė, kuri parodo,

kad pagrindinis filmo personažas Myškinas-Kameda yra metadiegetinis (Gerardo Genette'o terminais) Dostojevskio romano personažas, virtęs intradiegetiniu filmo struktūroje. Šio personažo sisteminė funkcija – būti viena iš Mirties manifestacijų. Šis ir kiti personažai, manifestuojantys Mirtį skirtinguose teksto ir intertekstinių saitų lygmenyse, – Nastasja Filipovna-Taeko ir Rogožinas-Akama – besiplėtojant kino pasakojimui intradiegetiškai išnyksta, sukurdami parabolę apie mirtį.

Получено: 2005, август
Принято: 2005, сентябрь

Адрес автора:
Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии
ул. Университето 5
01513 Вильнюс
E-mail: NATALIJA.ARLAUSKAITE@flf.vu.lt