

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФИИ

ИСТИНА, СМЫСЛ ЖИЗНИ, ДОБРОДЕТЕЛЬ КАК ИЗВЕЧНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КУРОСАВЫ

В.И. Антонов

Восточно-Сибирский государственный университет
технологий и управления
ул. Ключевская, 40В-1, Улан-Удэ, Республика Бурятия, 670013

В статье дан авторский анализ понятий «истина», «смысл жизни», «добродетель» как извечных социально-философских проблем в фокусе их преломления в творчестве выдающегося японского кинорежиссера XX столетия Акира Куросавы. Это показано на примере конкретного рассмотрения его знаменитых кинопроизведений «Расёмон», «Жить», «Красная борода». В работе на основе раскрытия многосложной роли главных героев фильмов выявляются своеобразие и противоречивый характер познания истины в человеческих поступках и поведении, особенности постижения и понимания смысла жизни в ее критические моменты, специфика самовыражения и сущность символизации добродетели в человеческих деяниях.

Ключевые слова: истина, смысл жизни, добродетель.

1. ИСТИНА: ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ПОСТИЖЕНИЯ В ФИЛЬМЕ «РАСЁМОН»

Истина в науке, в научном познании — проблема достаточно разработанная как в эпистемологическом, логико-методологическом аспектах, так и в общефилософском плане. Научная истина по существу выступает семантическим аналогом объективной истины. Последняя, согласно устоявшемуся философскому (в этом смысле ставшему где-то классическим, а в чем-то тривиальным) определению, означает адекватное отражение объекта познающим субъектом, воспроизведение его так, как он существует сам по себе, вне и независимо от человека и его сознания; объективное содержание чувственного, эмпирического опыта, экспериментальных данных, понятий, идей, суждений, теорий, концепций и целостной картины мира в процессе его развития.

Однако подобное понимание объективной истины, приемлемое и оправдавшее себя в целом в науке и философии, оказывается трудно экстраполируемым на таком сложном социальном явлении как собственно человеческая жизнь.

Во всяком случае, ее очень непросто и нередко невозможно строго и однозначно корреспондировать из многообразия человеческих отношений. Другими словами, верификация объективной истины в данной области обретает весьма специфический характер. И это обусловлено тем, что выявление истины в человеческих отношениях немислимо без тонкого учета и психологически нелегкой селекции «индивидуальных правд», по содержанию зачастую больше субъективных, нежели объективных.

В качестве непревзойденного образца, ярко демонстрирующего вышесказанное, можно назвать шедевр мирового кино — фильм гениального японского кинорежиссера Акира Куросавы «Расёмон» (1950), удостоенного «Золотого льва Святого Марка» на Венецианском кинофестивале (1951) и американского «Оскара» (1952), а также фантастического приза — Льва Львов на кинофестивале в Венеции (1982).

Куросава взял за основу две остросюжетные новеллы Рюноскэ Акутагавы «В чаще» и «Ворота Расёмон». Время действия в фильме — X в., эпоха разрушительных междоусобных феодальных войн, эпидемий, голода, разгула преступности, падения нравов, обнищания, незащитности и бесправия человека и прочих человеческих бедствий.

«Ворота Расёмон» служат как бы драматургическим обрамлением и социально-философским комментарием к фабульной основе фильма — новелле «В чаще». В фильме символическая суть первой новеллы предельно достоверно выражена печальной картиной полуразрушенного монастыря «Расёмон» с открытыми воротами под холодным, промозглым и бесконечно льющимся дождем. Под уцелевшей половиной его крыши временно от ливня укрываются два бедных путника — дровосек и бродячий монах, к ним затем присоединяется еще один нищий, на этот раз — бродяга-воришка. Между ними завязывается необычная, прерывистая, наполненная сомнениями и недоверием друг к другу и вообще к людям беседа. Она разворачивается вокруг одной трагедии, случившейся три дня тому назад в лесной чаще. Столь мрачный фон и атмосфера, в общем-то, неудивительны, ибо они, по глубокому убеждению самого Куросавы, вполне созвучны настроениям, царящим в побежденной, разрушенной и униженной Японии конца 40-х гг. прошлого столетия.

В новелле «В чаще» излагается трагическое происшествие. Молодой самурай шел по лесной дороге, ведя за собой лошадь, на которой сидела его жена-красавица. Их заметил разбойник. Он хитростью сумел заманить самурая в глухую чащу, где будто бы в старой гробнице обнаружены превосходно сохранившиеся мечи, затем схватить его и привязать к дереву. Потом тем же обманным способом разбойник приводит жену к привязанному мужу и на его глазах овладевает ею. А самурай в конце всей истории был найден мертвым.

В результате вызванными на суд оказались все участники этого трагического события — жена самурая, разбойник и... дух убитого, вызванный шаманкой-прорицательницей, а также дровосек как посторонний свидетель. Первым свои показания дает дровосек, роль которого непревзойденно естественно и органично

играет Такаси Симура. Но он во избежание подозрения и уличения его в возможной причастности к убийству лишь скромно свидетельствует: к этому трагическому событию якобы имеет отношение «постфактум», т.е. совершенно случайно наткнулся в лесной чаще на мертвого самурая. На самом же деле дровосек был единственным человеком, кто видел, кто беспристрастно наблюдал со стороны случившееся от начала до конца. Однако побоялся признаться в этом не только по отмеченному выше опасению, но и по другой причине: он позарился и захватил с собой инкрустированный драгоценными камнями кинжал, выроненный женой самурая. Поэтому дровосек наивно рассчитывал, что свидетельства других участников трагического происшествия воссоздадут объективную картину. Но их показания вызывают полное смятение и растерянность в душе дровосека. Ни одно из этих свидетельств не соответствует реальной истине. Все они втроем друг за другом правдоподобно лгут. «Все три версии, противореча одна другой, не приводят к истине» [3. С. 26]. А в итоге лжесвидетельствуют все четыре человека, включая самого дровосека.

Итак, три прямых соучастника трагического события, говоря о последнем как об одном и том же факте, тем не менее, отстаивают три разные версии случившегося. И все эти версии, бесподобно талантливо показанные в фильме, противоречат друг другу и порождают ощущение мрачного релятивизма в понимании истины: она в своей исконной сущности для человека кажется непостижимой, непознаваемой, неуловимой и недоказуемой. Получается как бы: правда у каждого человека своя, так сказать, «шкурная». Но нет истины объективной!

Рассказ перед судом разбойника Тадзёмару, которого великолепно играет Тосиро Мифунэ [см.: 2. С. 171], лишен какого бы то ни было сожаления или раскаяния за то, что он обесчестил жену самурая. В то же время его признательные показания полны нарочитого тщеславия и дутой гордости за будто бы проявленную им беспримерную храбрость, звериную силу и ловкость в сражении с самураем. В версии Тадзёмару поединок с его стороны — верх искусства фехтования, вершина мужской доблести. Сражение разбойнику доставляет истинное удовольствие, оно все время сопровождается диким хохотом, звериными воплями, обескураживающими самурая. Тосиро Мифунэ в образе разбойника бесподобен, демонстрирует удивительную палитру актерских способностей, богатейшую гамму психологических состояний, физических возможностей. Он поэтому победоносно завершает поединок. С поднятым мечом бросается на самурая и пронзает его грудь.

Совсем иное дело — жена самурая. Эту роль превосходно играет удивительно красивая Матико Киё. В каждой версии она гармонична, но в то же время предстает по-разному, по-новому. В своем повествовании жена самурая представляет себя слабой и беззащитной женщиной. Она, по сути, несчастная жертва грубого насилия со стороны разбойника. В версии женщины Тадзёмару — существо дикое, необузданное, против которого невозможно уберечь женскую честь. От него она с ужасом содрогается. Следовательно, позор и падение женщины, как она пытается ненарочито показать, есть результат слабости и трусости самурая, с одной

стороны, и жестокости и безжалостности разбойника. Поэтому жена самурая в изображении себя после случившегося с ней «грехопадения» не может скрыть своего равнодушия к мужу, но вместе с тем в ней временами невольно прорывается восторг от могущественной, почти гипнотической силы мужского начала, заложенного в Тадзёмару, хотя в ее — женской — версии разбойник все же больше выглядит бездушным и циничным.

Дух самурая, вызванный во время транса косматой шаманкой (ее с жутковатой естественностью играет Фумико Хомма), больше всего поражает дровосека. Истина и вечность, вечный покой, обретший убитым, оказываются плохо совместимыми вещами. Посмертный рассказ самурая звучит с интонацией какого-то (скорее — феодально-рыцарского) чванства. Он побежден нечестным способом, путем жестокого обмана со стороны разбойника, а также из-за... предательства жены. Но такого рода поражением отнюдь не поколеблена его самурайская честь. И это подтверждается показанной версией. Бой самурая с Тадзёмару происходит совершенно не так, как рисовалось самоуверенным разбойником. Самурай сражается смело и отчаянно, как подобает благородному рыцарю, а его противник бесконечно мечется, трясется и скулит от страха. Честного самурая, которого в фильме тонко и одновременно подчеркнуто строго играет Масюки Мори, удается победить только коварством да, к сожалению, досадной случайностью. Но удается победить не в прямом смысле этого слова, ибо он, согласно кодексу чести самураев, кончает жизнь самоубийством, что совсем не соответствует реальной истине.

Истинная картина происшедшего вырисовывается лишь тогда, когда дровосек, ошарашенный, можно даже сказать, немного оглушенный признательными показаниями на суде, вынужден был открыться под сводами полуразрушенного монастыря монаху и бродяге-разбойнику. При этом честные и печальные глаза беспристрастного свидетеля, случайно видевшие трагическую драму в лесной чаще, говорят сами за себя: они не лгут.

В рассказе дровосека мы больше уже не видим маски самоуверенного победителя-разбойника. Перед нами — обычный мужчина, который, сидя на корточках перед опороченной им же женщиной, откровенно унижается, жалостливо уговаривая ее стать женой, обещает то большие деньги, то честно трудиться, упрашивая ее уйти вместе с ним. Когда та соглашается, Тадзёмару становится необыкновенно веселым. Но тут же испытывает негодование и страх, услышав ее просьбу убить надменного и высокомерного самурая.

В повествовании дровосека о поединке окончательно улетучиваются романтические образы средневекового разбойника с его тигриной гибкостью и свирепостью, равно как и мужественного и гордого самурая. Здесь с обеих сторон нет ни на йоту того, что называется смелостью, отчаянной храбростью. Меч дрожит в руке у каждого участника. Показано жалкое подобие сражения между двумя трусливыми людьми, тяжело и прерывисто вздыхающими, лихорадочно и хаотично размахивающими мечами, то неуклюже набегающими друг на друга, то в страхе разбегающимися в разные стороны, часто спотыкающимися и беспомощно барахтающимися на земле. Лишь случайность позволяет Тадзёмару убить самурая.

Столь же удручающей изображена картина в завершающей части рассказа дровосека. Убийство самурая сопровождается диким криком и побегом его жены. В попытке ее догнать обессиленный разбойник падает, делая конвульсивные движения руками и ногами по земле. Придя в себя, Тазёмару, прихрамывая, еле волоча правую ногу за собой, уходит прочь.

Таким образом, реальная истина, обнаженная беспристрастным свидетелем, выглядела гораздо прозаичнее, чем она изображалась. Вместе с тем она оказалась совсем неприглядной. Но долгий и мучительный процесс открытия дровосеком истины говорил и о том, что на этом процессе зачастую может быть преломлено множество граней человеческой натуры (гамма человеческих чувств, эмоций, представлений, побуждений, мыслей, масса всевозможных оттенков и особенностей психологических свойств, черт, характеров, темпераментов и т.д.). Истина нередко «загорожена» частоколом субъективных «человеческих правд», индивидуальных видений, восприятий и интерпретаций.

В этом как раз состоит одна из трудностей, в то же время специфика ее постижения в человеческом бытии (в жизни, поведении, поступках людей). В непростом ходе движения к истине необходимо строго учитывать и такой субъективный фактор, как проявляемое почти на инстинктивном уровне желание индивида, вовлеченного в ее установление, выглядеть в лучшем свете и даже при надобности в приукрашенном виде, чтобы показать себя с позитивной стороны, с оправдательной точки зрения. Это во многом обусловлено внутренне присущим свойством его «эго» сохранить «свое лицо», спасти «свою честь», уберечь собственное достоинство. Поэтому путь к истине всегда нелегок и многосложен: он пролегает через естественное для человеческой природы «наслоение» того, что нередко кажется правдой, производит эффект правдоподобия; пробивается через разного рода парадоксы, выступающие мимикрией истины; движется через ситуативное проявление неполной правды, полуправды, полулжи, включая элементы правды или лжи.

Но столь запутанное и трудное открытие подлинной картины происшедшего в «Расёмон» не должно породить какого-то неверия человеку. Истина в человеческой жизни невозможна без веры в человека, без надежды, без веры в человеческое добро. Потому закономерен социально-философский финал фильма, неожиданно озаряющийся лучом надежды и веры.

Когда в одном из темных уголков храма заплакал брошенный кем-то младенец, к нему подбегает бродяга-воришка и забирает у ребенка покрывало, одеяльце и даже его верхнюю одежду. Увидев все это, дровосек с возмущением набрасывается на него. Происходит небольшая потасовка, в которой дровосек, обвиненный воришкой во лжи и краже драгоценного ножа, сдается и понурый, получив от него даже неприятный шлепок в шею, отпускает его на все четыре стороны. Но в те же мгновения он, нищий, голодный, отец шестерых детей, одерживает моральную победу над ним и над собой, спасая ребенка, оставшегося в нижнем белье. Дровосек, со слезами на глазах объяснив свое истинное намерение монаху,

нежно берет у него младенца и уносит его домой. И устами монаха подводится социально-гуманистический, философско-этический итог фильму: «Теперь я снова могу верить в людей!». А спасенный младенец становится не только реальным олицетворением добра, но и социально-символическим выражением будущего. Поэтому главный вывод, вынесенный из кинокартины, очевиден: истина в человеческой жизни может восторжествовать только благодаря вере в человека, благодаря утверждению в нем подлинных социально-этических качеств — честности, доброты и благородства.

2. ПРОБЛЕМА СМЫСЛА ЖИЗНИ В ФИЛЬМЕ «ЖИТЬ»

Проблема смысла жизни нашла глубокое отражение в фильме Акира Куросавы «Жить» (1952), ныне по праву считающемся одним из шедевров мирового кино. Необходимость создания такого фильма основывалась на серьезной личностной мотивации. Куросава потерял близкого и дорогого человека, талантливого композитора Фумио Хаясака, чьей мудростью, чьим тонким пониманием режиссерского искусства — гармоничного сочетания изобразительного ряда со звуковым — всегда восхищался. Его смерть буквально потрясла режиссера и породила в нем мысль создать фильм «Жить» — историю человека, который знает, что через считанное время умрет [см.: 8. С. 83]. Но это отнюдь не значило, что в фильме должна быть заложена интенция безысходности и потерянности, пессимизма и беспомощности перед грядущим закатом жизни. Напротив, фильм уже своим названием ставит крест на страхе перед неминуемой смертью. Его моральное кредо выражено в собственно императивной форме «Жить». Поэтому фильм с самого начала демонстрирует жизнеутверждающую силу. Это своеобразный гимн жизни как таковой, искусству простой человеческой жизнедеятельности, которое труднее всего постичь и осмыслить. Человек как индивидуальность должен прожить полноценную жизнь, ибо она дается ему только единожды. Но осознание этого приходит человеку нередко слишком поздно, когда наступают критические моменты, когда жизненный путь обречен на печальный конец. Только тогда человек начинает ощущать красоту жизни, понимать ее смысл, и он невольно обретает новый дух, новые силы, позволяющие с неистовой устремленностью и одержимостью творить, созидать добро для остающихся жить на земле людей. Вот такой высоконравственный урок преподан главным героем картины «Жить» по имени Ватанабэ — простым служащим, жизнь и смерть которого как раз и составили ее смысловое содержание. Эту роль в фильме на редкость правдиво и естественно сыграл выдающийся киноактер XX столетия Такаси Симура, всегда блиставший своей игрой в самом разном амплуа в самых разных картинах.

Удивительно выразительны в фильме глаза актера. Да и не только в этой картине. В феноменальных глазах Симуры зритель может обнаружить безграничный кладезь ума, мыслей, чувств, настроений. Они способны отразить разные состояния, разные эмоции, разные темпераменты, разные суждения и понятия.

Вот пример из фильма. В углу своей комнаты сидит внутренне надломленный Ватанабэ, случайно узнавший о скорой смерти из-за рака желудка, одновременно столкнувшийся с равнодушием близких и с горечью понявший, что жизнь прожита впустую, как заведенный винтик в большом механизме. Все это рассказывает зрителю Такаси Симура (Ватанабэ) не словами, а глазами.

Обреченный герой фильма остро ощущает, что всю жизнь не жил, а провел в некоем, выражаясь философским языком, экзистенциальном вакууме, находился в состоянии экзистенциальной фрустрации (т. е. обмана, тщетного ожидания). Другими словами, Ватанабэ приходит к ужасной мысли, что его жизнь оказалась лишь простым существованием, наполненным инерцией и инстинктами. Такого рода экзистенция изначально разрывала глубинную связь между существованием и сущностью жизни. В итоге получилось так, что жизнь Ватанабэ как существование инерциального порядка прошла в замкнутом мире, не позволившем ему никогда задумываться над сущностью жизни как высшей ценностью, данной от природы, от бога.

Но мучительные размышления Ватанабэ о никчемно прожитых годах неожиданно приводит его к своеобразному обращению в область логотерапии, т.е. к поиску смысла жизни. И его осеняет жизнеутверждающая мысль: «Не все потеряно!». В результате бессмысленно завершающаяся жизнь Ватанабэ вдруг озаряется светом надежды, обретя особый смысл, заключенный в необходимости, вопреки всему, делания добра. И все закручивается как в безумном круговороте.

В одночасье Ватанабэ — этот слабый, умирающий старик, покорный, бессловесный чиновник — становится настоящим борцом во имя доброго дела. Он с какой-то непостижимой энергией и верой берется за идею строительства на месте грязного и зловонного пустыря благоустроенной площадки для детей.

В каких только позах, видах и образах Ватанабэ не представлял, пока проходил все двери, приемные, столы бюрократического ада. Он, в зависимости от конкретной ситуации, вынужден был то убеждать, то упорно настаивать, то требовать, но чаще ему приходилось умолять, выклянчивать, унижаться. С покорным поклоном, но неотступно, подобно какому-то маньяку, шел к своей заветной цели, собирая все нужные и, возможно, не очень-то нужные подписи, резолюции и печати. Он не тушевался перед гневом начальства, не смущался от насмешки сослуживцев, не робел перед угрозами гангстеров, которые вкупе с бюрократами-чиновниками больше всех были не заинтересованы в благоустройстве пустыря. И все же Ватанабэ, преодолев все препоны, выставленные адской машиной бюрократии, побеждает. Детская площадка построена!

И вот ночью он приходит на готовую площадку и садится на качели. Тихо покачиваясь на них и столь же тихо подпевая старомодную песенку из своей далекой юности, Ватанабэ умирает под густо падающими снежными хлопьями [см.: 1. С. 175—176].

И снег в данном эпизоде по-особому органичен, ибо олицетворяет собой покой и безмолвие смерти. Но он значим и в другом семиотическом измерении. Снег не в меньшей степени здесь символизирует умиротворение от выполненного

долга, т.е. от осуществленного добра. Он также выступает немым знаком успокоения души от удовлетворенной совести. И в этот миг по-особому ощущается, осознается полнота жизни, ее красота и смысл.

Фильм, показывая беспрестанную борьбу и трудную (хоть и разовую) победу над бюрократизмом, лицемерием, убожеством и равнодушием чиновников, знаменует собой гуманистическую сущность человеческой жизни. Эта сущность как лейтмотив фильма находит адекватное воплощение в образе глубоко страдающего, но не отступившего перед неминуемым финалом жизни старого человека: горе обреченного старика в лице Ватанабэ не приводит его к низости и злости, а, наоборот, подвигает к человеколюбию, справедливости, достоинству и добру. И все эти прекрасные качества Такаси Симурой показаны с той степенью простоты и естественности, что поднимает картину «Жить» до высот настоящего шедевра. И вообще большим достоинством картины можно считать то, что фильм Куросавой сделан подчеркнуто скромно, сдержанно, прозаично и главное — в предельно правдивой и жизненной форме. Но тут еще раз следует признать, что полнота и насыщенность этой формы заданы изумительным актерским искусством Такаси Симуры.

Необходимо отметить и такой примечательный момент. Когда умирает главный герой фильма, Куросавой мастерски осуществляется сложный композиционный прием: через многообразие различных, иногда неоднозначных, противоречащих друг другу, восприятий, суждений и мнений людей, окружавших и знавших Ватанабэ, воссоздается истинный образ этого человека, ставшего за несколько месяцев до смерти непоколебимым борцом и одновременно творцом добра. У урны с прахом почившего, на фоне его портрета собираются все участники предыдущих событий, показанных в картине. Это — сын с женой, заместитель мэра, другие начальники, сослуживцы и полицейский, видевший на качелях Ватанабэ в последние минуты его жизни. Их воспоминания, высказывания в защиту умершего (но они иной раз сопровождаются сомнениями, спорами), которые представлены то в диалоговой форме, то в экранном действии — кратких монтажных фразах-вставках, — действительно раскрывают тот облик Ватанабэ, тот образ его жизни в последние месяцы, что дает ему возможность искупить долгое и бесцельное существование. Тем самым, в конечном счете, главный герой фильма своим деянием показывает, в чем заложен сущностный смысл жизни. В этом заключена стержневая идея картины Акира Куросавы, сделавшая ее художественно-гуманистическим шедевром.

3. ДОБРОДЕТЕЛЬ КАК ОСОБЫЙ СОЦИАЛЬНО-ЭТИЧЕСКИЙ ИМПЕРАТИВ (на примере фильма «Красная борода»)

Фильм «Красная борода», созданный в 1964 г., в результате двухлетнего изнурительного, вместе с тем наполненного внутренней одержимостью, труда явился кульминационной точкой в совместном творчестве двух титанов японского кино — режиссера Акира Куросавы и актера Тосиро Мифунэ. После этого, как из-

вестно, этот тандем, длившийся 16 лет, начиная с фильма «Пьяный ангел» (1948), распался (в силу различных причин объективного и субъективного характера).

По признанию самого Куросавы, «с фильмом „Красная борода“ что-то завершилось... Я сам это чувствую и очень сильно. Закончился определенный этап моей работы» [1. С. 112]. Мифунэ охарактеризовал фильм как «плод всей своей актерской, да и человеческой биографии» [7. С. 16].

Как подчеркивает известный специалист по японскому кино И. Генс, анализируя картину «Красная борода», «роль доктора Нийдэ — вершина творчества Тосиро Мифунэ. В ней в наиболее законченной форме он выразил себя и как личность, и как актер, и как „второе я“ Куросавы. И для Куросавы это был не просто очередной фильм. В этой работе слились мастерство художника, его мировоззрение, его воинствующий гуманизм, его гражданская зрелость» [3. С. 100].

В творчестве Куросавы (почти во всех его фильмах) красной нитью проходит главная его мысль: личность способна реализовать себя сполна только в том случае, когда творит добро. Эта идея наиболее выпукло и емко воплощена как раз в картине «Красная борода». В основе ее лежит подлинное человеколюбие. Но при всей глубинной естественности и натуральности эта любовь к человеку в фильме отличается активным, действенным, можно сказать, воинствующим характером. Именно таким человеколюбием (а не каким-то показным, нарочитым, искусственно натянутым) пронизана от начала до конца роль главного героя в лице доктора Нийдэ, которую блистательно сыграл Тосиро Мифунэ. Поэтому все, что делает в фильме Мифунэ, символизирует настоящую добродетель, т.е. не просто абстрактно возможное, а конкретно-деятельное добро.

Созидательно-практическое осуществление добра, его творческое делание выступают для доктора Нийдэ как фундаментальное моральное понятие, как категорический нравственный императив, реализуемые им в жизни. Но эта добродетель доктора Нийдэ характеризуется одной особенностью. Она имеет очень мало общего с некоей демонстративной филантропией. Это качество выражается в каждодневной готовности и способности доктора Нийдэ осознанно и твердо, вопреки всем обстоятельствам, следовать добру, творить его, причем лишь в тех случаях, когда оно жизненно необходимо, и только для тех людей (как правило, обездоленных, беспомощных), кто в нем действительно нуждается. Такое понимание и реализация Куросавой добродетели в фильме позволяют раскрыть роль Мифунэ (благодаря, разумеется, его истинному таланту и непревзойденному мастерству [см.: 2. С. 176]) в образе доктора Нийдэ как исключительно мужественной и благородной личности. В результате и, надо подчеркнуть, что вполне закономерно, в картине на всем ее протяжении главный герой предстает удивительно цельной натурой, сотканной из единой и органичной совокупности таких внутренних нравственных качеств личности, которые по-настоящему способны воплотить человеческий идеал в его моральном совершенстве.

«Красная борода» — экранизация романа Сюгоро Ямомото «Лечебница Красной бороды». Речь в нем идет о существовавшей в XVIII в. клинике для бедных

Коисикава. Куросава переносит действие в романе на век позже, на начало XIX столетия.

«Красная борода» состоит из ряда новелл, рассказывающих о непростой жизни врачебного персонала и больных больницы Коисикава. Эти новеллы, представленные в едином сценарно-смысловом взаимосцеплении, образуют органичный слепок, отражающий полную трагизма социальную действительность того времени.

В клинику для бедных, расположенную на окраине Эдо, т.е. нынешнего Токио, прибывает молодой врач Ясумото, только что получивший диплом. Он должен трудиться в ней под началом главного врача доктора Нийдэ, по прозвищу «Красная борода» (из-за ее рыжеватого цвета). С самого начала фильма происходит столкновение двух характеров — беззаветно преданный своему делу, высокому долгу врача Нийдэ и молодой Ясумото (его великолепно играет восходящая в 60-е гг. прошлого века звезда японского кино Юдзо Каяма), который рассматривает свою работу в клинике как временное явление и думает только о врачебной должности при дворе. Поэтому на первых порах лечение нищих и убогих высокомерно считает совершенно никчемной и ненужной тратой времени.

Сталкиваясь с жизненно суровыми и даже жестокими уроками гуманизма, добродетели нового наставника молодой врач первоначально и внутренне бунтует, внешне протестует. Ему все кажется не так, как надо. Пытается открыто козырнуть перед доктором Нийдэ профессиональным знанием европейской, особенно голландской, медицины.

Но постепенно все меняется, меняются и сам Ясумото, его мировоззрение, видение жизни. Уроки мужественного гуманизма, суровой и воинствующей добродетели наставника, с особой силой проявляемые по мере жизненной необходимости, делают свое великое дело, последовательно способствуя становлению молодого человека истинным врачом и цельной натурой. Но не только уроки доктора Нийдэ, но и жизненные драмы, несчастные судьбы отдельных людей заставляют Ясумото внутренне перестроиться и понять гуманистическое предназначение, добродетельную миссию врача.

На его глазах в тяжелых муках от чахотки умирает добрый человек по имени Сахати, всегда готовый прийти на выручку любому, кто оказывается в критической ситуации. Его когда-то покинула любимая жена, от этого он безмерно страдал. Жена ушла от него, но не от того, что не любила, а, напротив, очень любила. Она считала, что жизнь с ним была слишком счастливая и радостная... От этого ей порой даже становилось страшно. Таким, как она, нельзя иметь так много счастья — таков был ее приговор. Потому она уходит. Такая покорность перед жизненными невзгодами — явление исконно японское. Оно проистекает из самих канонов буддийского вероучения: жизнь всегда связана со страданием, а причиной страдания могут быть желания, вожделения и страсти человека, поэтому только избавление от них способно вывести его на путь, свободный от страданий.

С проявлением буддийской покорности, готовности к приятию страданий Ясумото сталкивается и на примере одной бедной семьи, лишенной элементар-

ных средств к существованию. Но эта семья, исполненная смиренного «желания» избавиться от страданий, решается принять яд и навсегда уйти в мир иной.

Однако для Ясумото, несмотря на то что он вырос на дзен-буддийских традициях, все же более поучительными и убедительными, хотя и неожиданными, оказываются те уроки доктора Нийдэ, когда тот наперекор буддийскому примирению с судьбой выражает свою твердую позицию путем активного вмешательства в ход событий, настойчивого стремления и решительных действий, направленных на то, чтобы излечить бедных людей не только физически, но и нравственно. И вообще уроки наставника, которые у него, на глазах молодого врача, «выплескиваются» с естественной частотой, будучи продиктованными жестокой социальной реальностью, обретают решающее значение и смысл для его дальнейшей врачебной и в целом человеческой деятельности.

Истоки особой добродетели доктора Нийдэ заложены в его сильном и могучем характере. Это как раз соответствует замыслу Куросавы, это же на экране бесподобно показывает Мифунэ. По существу по-мужски и по-человечески добродетельный характер Нийдэ составляет центральный нерв фильма.

Некоторые японские критики в этой связи стали склоняться к мысли, что роль Мифунэ, созданная в фильме «Красная борода», по существу является продолжением его самурайского цикла. Так, например, считает известный кинокритик Тадао Сато [8. С. 94].

Также категоричен в оценке роли Мифунэ в этой картине отечественный киновед А. Липков. Он прямо называет Нийдэ самураем, считая, что «право на это дает ему ежедневная, изнурительная, лишенная тени романтического ореола битва, которую он ведет в своей больнице для бедных, битва с человеческими уродствами, физическими и духовными, с трупобной вонью, вшами, с нищетой и убожеством» [5. С. 168].

Но все-таки это не так. Такая точка зрения скорее отражает ассоциативную связь, вырастающую из внешнего сходства облика Мифунэ с героями предыдущих фильмов, в т.ч. с образами самураев.

Согласно замыслу Куросавы, блестяще воплощенному в картине, добродетель, идущая от силы характера доктора Нийдэ, составляет глубинную суть этой роли. Благодаря этому фильм являет нам человека-борца в лучшем смысле этого слова, который не просто сумел порвать с оковами гнета традиционного нравственного кодекса, основанного на догме подчинения и покорности. Сила характера доктора Нийдэ, направленная на деяние добра, позволяет ему дать урок всем окружающим. Восставая против этого гнета и покорности, помогает им стать нравственно чище и сильнее, преодолеть каждому из них страх перед жестокой и несправедливой жизнью, бороться во что бы ни стало за свое счастье.

Такое понимание добродетели, убедительно представленное в фильме мощной и неповторимой игрой Мифунэ, нисколько не противоречит и европейской философской и культурологической традиции. Правильнее будет сказано: добродетель, выраженная в образе жизни доктора Нийдэ, имеет общечеловеческий смысл.

Роль доктора Нийдэ дает возможность Мифунэ появиться в фильме в новом для него облике. Она, например, резко контрастирует с тем, как тот когда-то играл в знаменитой картине «Расёмон», как он появился на экране в образе буйного и свирепого разбойника Тадзёмару, сотрясающего экран воплями, взрывами разнужданного, издевательского смеха.

В «Красной бороде» перед нами в роли доктора Нийдэ предстает уже немолодой, чуточку усталый, немного отягощенный заботами о людях, весьма сдержанный в эмоциях, всегда невозмутимый и немногословный человек. Демонстрируя изнутри идущее поразительное спокойствие и степенность, он в то же время отличается резкостью в общении, нетерпимостью к возражениям. Но во всем его поведении — в скупых, но мудрых рассуждениях о значении и смысле профессии врача, в той снисходительной суровости, с которой доктор Нийдэ выслушивает жалкие возражения Ясумото, в категоричности и безжалостности, с которыми обрывает неприятный для него разговор, — явно проглядывает дух одержимости этого человека, неумолимо следующего к одной-единственной цели — лечить, облегчать страдания людей.

Поэтому фильм воспринимается как сказ не только о необходимости творить добро, это творение дается в картине вживую, в яви, открыто, непосредственно, устами и жизненными примерами главного героя. «Куросава же вдохнул в произведение эпический размах и гуманистический пафос, Мифунэ сыграл героя, великого своей нравственной силой, героя идеального» [3. С. 104], — справедливо отмечает И. Генс.

Разумеется, во многих моментах фильма во время игры Мифунэ нет-нет да и казалась неизбежной опасность резонерства, ибо для его героя предназначены исключительно мудрые слова и поступки. Однако яростная мощь и сила характера, идущие от яркой индивидуальности актера, позволяют на корню пресечь возможности каких-то пространных рассуждений нравоучительного характера вперемежку с излишней чувствительностью. По характеристике самого Куросавы, «Красная борода — это монолит, человек решительный, сильный, мужественный и мудрый. Собственно, мудрость моего героя я пытался выразить как сосредоточенность и внимание к другим. Я стремился к тому, чтобы физическая мощь и меткость его ударов не затмили подлинность черт характера этого врача-филантропа, помогающего беднякам. Если мне это хоть частично удалось, значит я достиг цели» [цит. по: 3. С. 104—105].

Фильм знаменует собой гимн творцу добра. Философия его главного героя основана на вере в добро, на убеждении, что оно всегда существует в мире. Ну, а если его нет или не хватает на всех, то его следует сотворить. Поэтому доктор Нийдэ как живой, вполне земной человек, в зависимости от необходимости и потребности на утверждение в жизни этого высшего морального качества, способен был даже идти на хитрость, уловки и обман. А если жизненные обстоятельства требовали еще большего, он мог становиться беспощадным и жестоким. Он оставался мягким в отношении лишь больных, бедных и страждущих.

В поведении и деяниях доктора Нийдэ ни на йоту нельзя обнаружить того, что называется слезливой сентиментальностью. И даже в тех эпизодах, где сама ситуация на грани жизни и смерти, казалось бы, должна вызвать естественную слезу. Он всякий раз возможный налет чувствительности снимает волевым жестом, спокойным и суровым взглядом, мудрым словом.

Даже давая в невозмутимой форме нравоучение молодому Ясумото, который чуть было не погиб от руки умалишенной красавицы, он верен себе, своему моральному кредо. Доктор Нийдэ протягивает салфетку, чтобы заплакавший от стыда ученик стер с глаз слезы. Но в последний миг Красная борода, вместо того чтобы передать ее Ясумото, неожиданно сморкается в нее, еще раз подтвердив то, что излишняя сентиментальность — не из его жизненного амплуа.

Доктор Нийдэ во имя идеи добра, ради ее победы не стесняется, например, несколько грубовато и бестактно шантажировать бесчестного судью. Ведь речь шла о спасении многолетней женщины, ударившей ножом своего распоясавшегося мужа. «Знание порока необходимо для того, чтобы человек имел представления о том, какие качества характера необходимо преодолевать» (Словарь философских терминов). Наставник Нийдэ столь же бесцеремонен, когда требует у Ясумото одолжить ему свои записи по голландской медицине. И здесь мотив также обращен к добродетели: записи нужны не ему лично, а больным.

Но в то же время главный герой фильма умеет проявить, если это нужно, чудеса терпения. Терпеливость Красной бороды не знает границ, когда он великое множество раз пробует заставить несчастную девочку, вызволенную им из публичного дома, выпить лекарство. На мудром терпении в фильме также построены его отношения со строптивым Ясумото. Этим терпением последовательно прививает ему истину о том, что человек нравственно совершенствуется, лишь постигая совершенные ошибки и исправляя их добродетелью.

Кредо Красной бороды, которое в практическом плане всегда основано на неприятии какой бы то ни было формы дидактичности, нацелено не только на созидание добра. Оно направлено и на его активное и бескомпромиссное отстаивание. Так, например, происходит с доктором Нийдэ, когда тот встает на решительную защиту несчастной больной девочки от притязаний злой и циничной содержательницы публичного дома. Ему приходится дать жестокий физический отпор нападению целой оравы сутенеров. И в самом деле, он, будучи врачом, истинным выразителем гуманизма и добродетели, без толики жалости крушит кости набрасывающимся на него подонкам. И эта драка, учиненная толпой мерзавцев против одного доктора Нийдэ, завершается полным их поражением. С экрана с устрашающей натуралистичностью слышны хруст перебитых конечностей, стоны и вопли. Но затем на помощь изувеченным приходит сам же Красная борода. Хмуρο бросив одному из своих учеников: «Шины и бинты!», доктор Нийдэ приступает к привычной роли врача — начинает править кости, им же перебитые. И здесь вновь берет верх добродетельная сущность этого человека. Вновь торжествует особый дух благородства и справедливости.

В картине глубоко символичны два эпизода. Один из них происходит в начале фильма. В нем молодой врач Ясумото категорически отказывается повиноваться строгому рабочему распорядку, установленному доктором Нийдэ в больнице, открыто грозиться уйти из нее. Во втором эпизоде уже в финале фильма снова отказывается повиноваться. Но на этот раз родным, которые сумели договориться пристроить его на теплое место в качестве придворного врача. Он показывает истинную силу характера, выкованную в больнице, и полон решимости идти путем, предначертанным наставником. Уроки нравственной истины, преподанные ему Красной бородой, не прошли даром.

Сам же доктор Нийдэ в финале фильма являет себя настоящим монолитом, сочетающим в себе мудрость и мужество, волю и решимость, добро и гуманизм. Предстает человеком, взошедшим на высоту постижения смысла жизни. Тем самым образ доктора Нийдэ становится подлинным символом добродетели.

Фильм «Красная борода» оставил заметный след не только в японской, но и в мировой кинематографической культуре. Например, за роль доктора Нийдэ Тосиро Мифунэ уже через год на Венецианском кинофестивале, т.е. в 1965 г., удостоился Гран-при как лучший актер. Фильм также награжден главным призом Московского кинофестиваля в том же 1965 г. Кстати, в дни завершения этого кинофестиваля перед москвичами впервые, что называется, вживую появился сам легендарный актер [см.: 2. С. 171].

Вот что писал по этому поводу Григорий Козинцев в своей знаменитой книге «Пространство трагедии»: «На заключительной церемонии вручали приз фильму „Красная борода“. Председатель жюри назвал фамилию. Зал ахнул и замер. В серо-черном халате с веером, заткнутым за пояс, вышел на сцену Дворца съездов человек поразительной мужской красоты; сама его осанка, шаг, каждое движение были полны силы и достоинства. Лицо его казалось темной скульптурой с раско-сыми черными глазами. Мировые „звезды“ по сравнению с ним сразу показались заурядными. Шесть тысяч москвичей аплодировали Тосиро Мифунэ» [6. С. 12].

С того времени прошло не одно десятилетие. Но фильм «Красная борода», заслуженно войдя в число шедевров мировой кинематографической культуры XX в., стал незабываемым явлением. Картина Акира Куросавы с непревзойденной игрой Тосиро Мифунэ по-прежнему продолжает волновать умы и сердца кино-критиков и сценаристов, режиссеров и продюсеров, социальных философов и культурологов из разных стран мира.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Куросава А. М.: Искусство, 1977.
- [2] Антонов В.И. Яркая звезда в космосе кино // Байкал. 2010. № 3.
- [3] Генс И.Ю. Тосиро Мифунэ. М.: Искусство, 1974.
- [4] Добродетель // Словарь философских терминов. Науч. редакция проф. В.Г. Кузнецова. М.: ИНФРА-М, 2007.
- [5] Искусство кино. 1972. № 10.
- [6] Козинцев Г.М. Пространство трагедии. Ленинград: Искусство, 1973.
- [7] Советский экран. 1966. № 7.
- [8] Тадао Сато. Кино Японии. М.: Радуга, 1988.

TRUTH, MEANING OF LIFE, VIRTUE AS PERENNIAL PROBLEMS OF HUMAN EXISTENCE IN THE WORKS OF A. KUROSAWA

V.I. Antonov

East Siberian State University of Technology and Management
ul. Kluchevskaya, 40B-1, Ulan-Ude, Republic of Buryatia, 670013

The article presents the author's analysis of the concepts of "truth" and "meaning of life", "virtue" as an eternal social and philosophical issues in the focus of their refraction in the works of famous Japanese filmmaker of the twentieth century Akira Kurosawa. This is illustrated by specific consideration of his famous cinematographic "rashomon", "Live", "Red beard". In the work on the basis of disclosure polysyllabic roles of the main characters of the films revealed the originality and the controversial nature of the knowledge of the truth in human actions and behavior, especially insight and understanding of the meaning of life in its critical moments, the specificity of expression and the nature of symbolization of virtue in human acts.

Key words: truth, meaning of life, virtue.

REFERENCES

- [1] Akira Kurosawa. M.: Iskusstvo, 1977.
- [2] Antonov V.I. Jarkaja zvezda v kosmose kino // Bajkal. 2010. № 3.
- [3] Gens I.Ju. Tosiro Mifunje. M.: Iskusstvo, 1974.
- [4] Dobrodetel' // Slovar' filosofskih terminov. Nauch. redakcija prof. V.G. Kuznecova. M.: INFRA-M. 2007.
- [5] Iskusstvo kino. 1972. № 10.
- [6] Kozincev G.M. Prostranstvo tragedii. Leningrad: Iskusstvo, 1973.
- [7] Sovetskij jekran. 1966. № 7.
- [8] Tadao Sato. Kino Japonii. M.: Raduga, 1988.