Vol. 16 ▪ No. 2 ▪ 2022 Russian Journal of Social Sciences and Humanities ISSN 1998-5320 (Print) ISSN 12587-943X (Online)
Philological Sciences

УДК 82-2 DOI: 10.17238/issn1998-5320.2022.16.2.6
Научная статья

Е. В. Киричук[1], А. С. Визгирда[1]

✉ kirichuk@bk.ru

[1]Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, г. Омск, Российская Федерация

Особенности поликультурной рецепции новеллы «В чаще» Акутагавы Рюноскэ

Аннотация: Новелла Акутагавы Рюноскэ «В чаще» (путем экранизации Куросавы Акиры «Расёмон») оказала влияние на мировую культуру, приведя к появлению кинотекстов, использующих элементы национальных культур стран производства. Цель исследования — выявление особенностей такой поликультурной рецепции. Задачи исследования: проведение нарративного анализа новеллы «В чаще» и последующий анализ кинотекстов. Материалами исследования послужили новеллы Акутагавы Рюноскэ «В чаще» и «Ворота Расёмон», фильмы «Герой» (Hero, реж. Чжан Имоу, 2002 г.), «Расёмон» (Rashomon, реж. Куросава Акира, 1950 г.), «Мешок без дна» («Мешок без дна», реж. Р. У. Хамдамов, 2017 г.), «Гнев» (The Outrage, реж. Мартин Ритт, 1964 г.). Методологическая основа исследования: метод нарративного анализа, сравнительно-исторический подход и семиотический подход. В начале исследования был проведен нарративный анализ новеллы «В чаще», после фильмы рассматривались с учетом выделенных категорий, элементов и систем. В результате кинотексты оказались разделены по использованию сказочного дискурса или дискурса реализма. Основным методом адаптации для отобранных кинотекстов оказался поиск соответствий культурных символов, что привело к появлению новых смыслов из-за разницы культур. Например, проникновение христианских мотивов в американской экранизации. Режиссеры для адаптации, сопоставления символов использовали для нарратива условно легендарный период истории стран (Япония, США, Китай, Россия). Вслед за Акутагавой Рюноскэ режиссеры обратились к общекультурным этическим проблемам, актуальным на фоне современного возрастающего интереса к антигероям как персонажам литературы и кино.

Ключевые слова: поликультурная рецепция, кинотекст, Куросава Акира, Чжан Имоу, Мартин Ритт, Рустам Хамдамов.

Дата поступления статьи: 6 декабря 2021 г.

Для цитирования: Киричук Е. В., Визгирда А. С. (2022). Особенности поликультурной рецепции новеллы «В чаще» Акутагавы Рюноскэ. Наука о человеке: гуманитарные исследования, том 16, № 2, с. 51–59. DOI: 10.17238/issn1998–5320.2022.16.2.6.

Scientific article

E. V. Kirichuk[1], A. S. Vizgirda[1]

✉ kirichuk@bk.ru

[1]Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russian Federation

Specifics of the polycultural communication of Akutagawa Ryunosuke's novella "In a Grove" in today's culture

Abstract: Akutagawa Ryunosuke's novella "In a Grove" (through the adaptation of Kurosawa Akira Rashomon) has influenced world culture, leading to the appearance of film texts that use elements of national cultures of the countries of production. The aim of the study is to identify the peculiarities of such polycultural reception. Objectives of the research: conducting a narrative analysis of the short story "In a Grove" and subsequent analysis of film texts. The study is based on Akutagawa Ryunosuke's novellas "In a Grove" and "Rashomon", films "Hero" (directed by Zhang Yimou, 2002), "Rashomon" (directed by Kurosawa Akira, 1950), "Mešok bez dna" (directed by R. W. Hamdamov, 2017), "The Outrage" (directed by Martin Ritt, 1964). The methodological basis of the study: the method of narrative analysis, the comparative-historical approach and the semiotic approach. At the beginning of the research a narrative analysis of the short story "In a Grove" was carried out, after which the films were examined in terms of the categories, elements and systems highlighted. As a result, the film texts were divided according to the use of fairy tale discourse or realist discourse. The main method of adaptation for the selected

© Е. В. Киричук, А. С. Визгирда, 2022

film texts turned out to be the search for correspondences of cultural symbols, which led to the emergence of new meanings due to cultural differences. For example, the penetration of Christian motifs in the American film adaptation. Filmmakers used a conventionally legendary period in the history of countries (Japan, the United States, China, and Russia) to adapt, to match symbols. Following Akutagawa Ryunosuke, the filmmakers turned to the common cultural ethical problems, relevant against the background of today's growing interest to the antiheroes as the characters in literature and cinema.

Keywords: polycultural reception, film text, Akira Kurosawa, Zhang Yimou, Martin Ritt, Rustam Khamdamov.

Paper submitted: December 6, 2021.

For citation: Kirichuk E. V., Vizgirda A. S. (2022). Specifics of the polycultural communication of Akutagawa Ryunosuke's novella "In a Grove" in today's culture. Russian Journal of Social Sciences and Humanities, vol. 16, no. 2, pp. 51–59. DOI: 10.17238/issn1998-5320.2022.16.2.6.

Введение

Акутагава Рюноскэ повлиял не только на развитие литературы своего времени, но и на современную культуру. Благодаря экранизации Куросавой Акирой его новелл «В чаще» и «Ворота Расёмон» в новой форме актуализировался эффект ненадежного свидетеля (Белова, 2013; Ласточкина, Коробова, 2017), эффект Расёмон (Heider, 1988), который оказал влияние как на кинематограф, так и на социальные науки, в том числе формализуясь в виде нарративной структуры (Davenport, 2010).

Творчество Акутагавы Рюноскэ обрело мировую известность не в последнюю очередь из-за кинематографа, породив ряд производных кинотекстов. Особый интерес в данном случае представляют производные кинотексты, основанные на новелле «В чаще», поскольку сюжет данной новеллы не имеет ярко выраженной привязки к историческому периоду и может относиться к условно мифологическому периоду культуры и истории.

Цель данного исследования — выделить особенности поликультурной рецепции новеллы Акутагавы Рюноскэ «В чаще». Объектом исследования являются производные по отношению к новелле «В чаще» кинотексты (полимодальные тексты). Предметом исследования являются особенности поликультурной рецепции новеллы «В чаще» в кинотексте.

Основными материалами для исследования послужили: новеллы Акутагавы Рюноскэ «В чаще» и «Ворота Расёмон»; фильмы «Герой» (Hero, реж. Чжан Имоу, 2002 г.), «Расёмон» (Rashomon, реж. Куросава Акира, 1950 г.), «Мешок без дна» («Мешок без дна», реж. Р. У. Хамдамов, 2017 г.), «Гнев» (The Outrage, реж. Мартин Ритт, 1964 г.).

Методы

Основой методологии стали общенаучные и общефилософские методы, а также метод нарративного анализа, сравнительно-исторический подход и семиотический подход.

Результаты

Нарратив «В чаще»

Для анализа выбранных кинотекстов было необходимо провести анализ исходного текста, то есть новеллы «В чаще». Нарративный анализ был выбран для этой цели из-за возможности впоследствии рассмотреть и выбранные кинотексты в качестве нарративов (Леонтович, 2011), то есть провести анализ, опираясь на единую систему категорий.

Перейдем непосредственно к выделению ключевых моментов нарративного анализа новеллы «В чаще».

Во-первых, характер дискурса. В новелле читатель оказывается одним из действующих лиц, примеряет на себя роль судьи, что проявляется через условно монологичную речь персонажей. Вопросно-ответный комплекс подразумевается, но прямо не проявляется. О существовании вопросов читатель узнает, когда персонажи как бы пытаются уточнить вопрос. *Человек, которого я поймал?* (Акутагава, 1971, с. 403).

Поддерживает это и разделение новеллы на части с использованием заголовков для каждой части. Это допросы, признания, исповеди. Ключевой жанр для понимания — детектив. Происходит

характерное для жанра предоставление всей информации о происходящем в рамках сюжета читателю, который должен сделать вывод параллельно с сыщиком. В данном случае фигура лица читающего и фигура лица расследующего взаимозаменяемы.

Во-вторых, повествователь. Каждая часть новеллы представляет субъективный взгляд на происходящее, но при этом каждый такой взгляд имеет признаки истинности. Так, не может лгать призванный дух. Так, у героини нет необходимости лгать на исповеди. Так, не может лгать и странствующий монах.

В-третьих, персонажи. Всего в истории фигурирует семь действующих лиц: дровосек, монах, стражник, старуха, разбойник (Тадзёмару), женщина (Масаго), самурай (Такэхиро). Это рассказчики истории. Они выдвигают три равновесные версии и четыре дополняющие их истории. Судейский чиновник, священник-исповедник и прорицательница — своего рода посредники и проводники, которые помогают читателю обеспечить доступ к информации. Можно сказать, читатель подменяет и исповедника, и прорицательницу, но так как это все равно оказывается близко к судебному дискурсу (признание в данном случае мало отличается от исповеди), различия можно назвать несущественными.

В-четвертых, мотивы персонажей. Жажда. Жажда наживы, желание и потребность обладать чем-то не своим — это ключевой мотив, который дает сюжету возможность существовать. Масаго и Такэхиро идут за разбойником, который предлагает им старые сокровища: *Пристав к ним как попутчик, я стал рассказывать, что напротив на горе есть курган, что я его раскопал, нашел там много зеркал и мечей и зарыл все это в роще у гори, чтобы никто не видел, и что, если найдется желающий, я дешево продам любую вещь* (Акутагава, 1971, с. 402–410). Сам Тадзёмару хочет обладать женщиной.

Страсть, вариация любви — это второй мотив, который продолжает мотив жажды. Тадзёмару хочет овладеть Масаго, поддавшись чувствам, и этим же мотивом сам объясняет поведение Масаго.

Честь — третий мотив, который важен для понимания поступков Масаго и Такэхиро. Женщина, потеряв честь, не выдержав надругательств, пытается покончить с собой. Такэхиро, обманутый разбойником и не сумевший защитить супругу, тоже теряет честь, что приводит к его смерти. Смерть в данном случае выступает для него закономерным следствием потери лица (категория «честь», характерная для западноевропейской культуры, наиболее адекватно соотносится с категорией «лицо», распространенной в Азии). Выводы относительно данного мотива подтверждают исследования Н. Ю. Тразановой, которая, исследуя ключевые идеи бусидо, подтверждает ритуальную необходимость самоубийства при потере чести (Тразанова, 2009). Также выводы о связи через этот мотив Масаго и Такэхиро подтверждает исследование Д. В. Кобленковой, которая выделяет скрытые мотивы Масаго, отмечая, что именно она каждый раз становится причиной смерти Такэхиро (Кобленкова, 2003).

В-пятых, пространство. Действие происходит на дороге, в роще под горой, в храме, на каменном мосту и в зале суда. «Здесь и сейчас» для данного нарратива — это зал суда, в котором происходит основное действие, то есть допрос. Все остальное, как в детективе, уже произошло, и сыщику / судье / читателю требуется только собрать информацию и сделать выводы.

Храм и каменный мост — «пограничные» символы. Это и окончание пути Масаго и Тадзёмару, и образ связующего (храм — с высшей истиной, мост — два берега). Дорога оказывается не менее символична и может выступать в качестве обозначения жизненного пути.

Роща под горой — оппозиция к залу суда. Зал суда — это «здесь и сейчас». Роща — это «тогда и там». Это близко к традиционному разделению на потустороннее и посюстороннее в оппозиции «дом — лес» (Пропп, 2001). Разные версии происходящего и посмертная речь самурая отчасти подтверждают это. В таком случае нарратив, близкий к детективу, приближается к сказочному.

В-шестых, события. Только три события во всех версиях сходятся, если рассматривать их факт вне зависимости от причин, которые к этому привели. Так, это надругательство над Масаго. Это факт смерти самурая и то, что он оказался привязан к дереву.

Складывается следующая картина произошедшего. Странствующий монах видит, как самурай и его супруга едут по дороге. Разбойник привлекает их разговором о найденном сокровище,

связывает самурая и лишает чести его жену. В конце оказывается, что женщина убегает, убегает и разбойник, а самурай умирает. Во всех версиях событий рассказчик виноват в смерти самурая (даже когда он сам устами прорицательницы рассказывает свою историю).

В. С. Гривнин отмечает, что каждая версия оказывается истинной, содержит одинаковые элементы, пропущенные через субъективный взгляд персонажей. Более того, сам сюжет, заимствованный из «Кондзяку-моногатари», хотя и терпит определенную литературную переработку, в основе своей не меняется (Гривнин, 1980).

Эти шесть элементов нарратива для данного исследования можно назвать ключевыми.

Перейдем непосредственно к выявлению особенностей поликультурной рецепции данного нарратива на ряде вышеобозначенных кинотекстов.

«Расёмон», Куросава Акира, 1950 год[1]

Этот фильм включается в исследование, поскольку для кинотекстов он также имеет значение текста-первоисточника. Именно благодаря этому фильму в культуре в целом и в науке в частности закрепляется эффект Расёмон. Также необходимо отметить, что этот фильм из вышеперечисленных оказывается ближе всего к моменту написания оригинального текста. И сам японский режиссер оказывается ближе других (1910–1998) к японскому же автору Акутагаве Рюноскэ (1892–1927). То есть можно предположить понимание режиссером первоисточника с опорой на тот же культурный контекст (до Второй мировой войны, пусть фильм и был снят после ее событий).

Характер дискурса данного кинотекста необычен. Во-первых, здесь происходит попытка сохранить роль читателя (в данном случае — зрителя). Зритель также выступает в качестве судьи, поскольку персонажи в моменты допросов обращаются к незримой фигуре. Происходит сохранение того же подразумеваемого вопросно-ответного комплекса.

Во-вторых, появляется рамочная структура, за основу которой берется новелла Акутагавы Рюноскэ «Ворота Расёмон». Отсюда берутся полуразрушенные ворота храма как пограничный символ, символ изменения человека, дождь, персонаж вора-крестьянина (перекликается с вором в оригинальной новелле). Добавление рамочной структуры в рамках кинотекста можно счесть не только художественным решением, но и производственной необходимостью. Такое предварение основной истории помогает ввести зрителя в контекст происходящего и логично связать разнообразные сцены допросов и воспоминания персонажей.

Единого повествователя, как и в оригинале, нет. Роль регулятора играет при этом уже не судейский чиновник, а вышеуказанная рамочная структура. Именно ее события регулируют очередность рассказов. Позволим не согласиться с анализом Д. В. Кобленковой, которая приходит к выводу о наличии рассказчика в фильме (Кобленкова, 2003).

Из персонажей исключена старуха. В рамочной структуре остаются монах и дровосек, те, кто рассказывали дополняющие истории. Их роли дополняет крестьянин, тот, с кем они могут поделиться мыслями. Он здесь выступает еще и в качестве проводника зрительского интереса (зритель, обладающий незнанием, тоже хочет узнать о происходящем). Добавляется и младенец. Это чистый персонаж-символ, он и солнце, появившееся в самом конце, оказываются проводниками надежды. Персонажи рамочной структуры — это логичное развитие их же, только из новеллы. Режиссер, делая их более активно действующими лицами, расширяет контекст для зрителя, уводит историю от сказочно-мифологической и приближает ее к реализму. Предположительно, это можно рассматривать и как социальный комментарий к восстанавливающейся после Второй мировой войны Японии.

К уже перечисленным мотивам персонажей добавляется мотив выживания, относящийся к рамочной структуре и заимствованный из новеллы «Ворота Расёмон». Мотив присутствует как у крестьянина, так и у дровосека, но при этом крестьянин оказывается ближе к тексту «Ворот», поскольку его мотив выживания — личное выживание. А дровосек оказывается объединен с символом надежды, ребенком, которого забирает на воспитание. В тексте «Ворот» основной интерес представляет идея о том, можно ли украсть у вора. Режиссер расширяет и раскрывает ее в инвариантах: украсть, чтобы выжить эгоистично, самому, как это делает крестьянин, или украсть,

[1] Расёмон = Rashomon / реж. А. Куросава: фильм. Япония: 1950.

чтобы выжило как можно больше людей, потому что крестьянин воспитывает нескольких детей и еще берет младенца (кража идет практически на грани самопожертвования, если опираться на возникающую семантику). Режиссер все же осуждает воровство (младенец невинен и безгрешен, кража кимоно у него не обоснована морально; кража же кимоно у старухи, как это было в новелле, уже не так однозначна).

Пространство оказывается более устойчивым. Это уже не оппозиция «роща — суд», это три элемента «роща — ворота — суд», где ворота можно назвать своего рода границей.

Событийная линия несколько расширяется. Режиссер раскрывает еще одну точку зрения. И если в новелле, как и в фильме, в начале дровосек дополнял три основные версии, то теперь он оказывается полноценным свидетелем, показывая более реалистичный взгляд на события. Точка зрения дровосека также лишает историю сказочности и, в определенном смысле, поэтичности, сводя все к быту. Режиссер здесь будто пытается разрушить образы культурных героев (сильный и смелый разбойник, благородный самурай). И если в новелле нет оснований полагать, что каждая версия содержит ложь, то здесь, благодаря снятию мифологического, наличие лжи можно предположить.

Режиссер вслед за автором здесь берет условное прошлое Японии, но не оставляет его условно мифологическим, а делает его реалистичным.

«Гнев», Мартин Ритт, 1964 год[2]

Данный фильм — ремейк рассмотренного выше фильма Куросавы Акиры, но при его создании в качестве опорного текста использовались и материалы Акутагавы Рюноскэ.

Если фильм Куросавы Акиры существует целиком и полностью в контексте японской культуры и в нем используются характерные именно для японской культуры символы, то Мартин Ритт полностью переносит события в американский контекст, находя и «легендарный» период, и культурные соответствия.

События происходят после войны Севера и Юга в США, итогом которой стала отмена рабства, что для США является значимым историческим событием. Поэтому самурай оказывается полковником (предположительно, герой недавней войны; здесь происходит наращение смысла, поскольку самурай в оригинале героем не обозначен, он один из представителей сословия), сокровища — сокровищами ацтеков, дровосек превращается в старателя (добыча золота и «Золотая лихорадка» — другая часть контекста американской истории), странствующий монах заменяется проповедником, который не может выдержать не христианского поведения людей на суде и потому хочет уехать (можно сказать, что режиссер здесь развернул более традиционный образ прибывающего проповедника, который должен нести правильные христианские ценности), вместо прорицательницы выступает шаман (здесь одновременно и повтор оригинального текста: монах и проповедник, прорицательница и шаман, и отсутствие этого повтора: для японской культуры характерен религиозный синкретизм (синтоизм, буддизм, региональные шаманские практики существуют одновременно в рамках одной культуры (Китагава, 2005), а христианская культура Америки больше противостоит языческим практикам, чем их принимает, что поддерживается и смертью шамана во время призыва души полковника). Крестьянина заменяет мошенник, что оказывается очень близко к новелле «Ворота Расёмон». Рамка от другой новеллы сохраняется, хотя и претерпевает изменения. Вместо разрушенного храма появляется старая железнодорожная станция (Field, 1965) (если храм связывает миры живых и мертвых, то железная дорога связывает пространство; символ связи сохраняется, но снимается его высокое наполнение). Разбойник становится мексиканцем, Хуаном Карраско (как мексиканец, он несет дополнительный символ Чужого, чего нет ни у Куросавы Акиры, ни у Акутагавы Рюноскэ; также это можно рассматривать в качестве проявления расистского стереотипа).

Нарратив оказывается адаптированным, но адаптация неизбежно приносит с собой разницу. Во-первых, изменяется визуализация судебного процесса. У Куросавы Акиры судейский чиновник, как и в новелле, незрим. Здесь же появляется образ деятельного судьи, который задает вопросы. Появляется толпа, свидетели судебного процесса. Если у Куросавы камера снимала много средних

[2] Гнев = The Outrage / реж. М. Ритт: фильм. США: 1964.

и крупных планов, сосредоточенных на одном персонаже, то у Мартина Ритта в судебном процессе появляется и общий план с многофигурной композицией. Пространство нарратива из камерного превращается в публичное.

Во-вторых, возвращается партия старухи. В новелле старуха раскрывала некую предысторию жизни самурая и его супруги: кто они, откуда и куда направляются. В данном случае эту функцию на себя взяла сама супруга. Появление подробной предыстории показывает героев более понятными для зрителя, происходит попытка ухода от архетипических фигур, то есть снова происходит нечто, близкое к устранению сказочного. История, наполненная традиционными символами, оказывается далекой от легенд.

В-третьих, сильнее меняется рамочная структура. Пастор, понимая, что в людях еще остается хорошее, уходит вместе со старателем, а не уезжает на поезде с мошенником. Железная дорога оказывается не только символом связи, но и границей, отделившей добро от зла. Образ пастора, близкий образу странствующего монаха, меняется, приближаясь к традиционному (проповедник, который не сбегает, а идет дальше нести христианские ценности). Меняется и время суток. Это ночь, противоположная дню (солнце у Куросавы Акиры имеет в фильме особое значение, в рамке оно появляется, когда происходит разрешение конфликта). Источник света (фонарь) оказывается у мошенника, и поезд, освещающий перед собой дорогу, также оказывается с ним связан.

В рамочной структуре можно увидеть и христианские мотивы. Три странника, подобные трем волхвам. Старая станция, где прячется от дождя и осел старателя,— хлев. Появляется и младенец — аллюзия на Иисуса Христа.

«Герой», Чжан Имоу, 2002 год[3]

Данный фильм невозможно с полной уверенностью назвать ремейком «Расёмона» Куросавы Акиры или вольной экранизацией новеллы «В чаще» Акутагавы Рюноскэ, поскольку здесь нет полного повторения сюжета, хотя характерные элементы присутствуют. Это можно объяснить сложной политической обстановкой между Китаем (Чжан Имоу — китайский режиссер) и Японией. Одно из следствий такой политической обстановки, возникшей после японской интервенции в Манчжурию и Японо-Китайской войны, состоит в поддержании культурной самобытности Китая, что исходит от органов власти и регулируется государственной цензурой. Хотя кинооператор Кристофер Дойл, работавший над фильмом, проводит сравнения именно с «Расёмоном» Куросавы Акиры, говоря о повторении внешних элементов (много версий одной истории)[4], использование другой рамочной структуры и только трех версий происходящего говорит о большем сходстве данного кинотекста с нарративом «В чаще».

В данном фильме взят «легендарный» период, период объединения земель Китая царем Ин Чжэном, будущим императором Цинь Шихуанди. В фильме объединение земель еще не завершено. Основа сюжета — история покушения на царя.

Рамочная структура также присутствует, но это не повторение Куросавы Акиры, чья рамка легко узнаваема. Здесь режиссер оказывается близок к новелле «В чаще». Рамка — разговор судьи (пока еще царя) и разбойника (убийцы). Здесь нарративы новеллы и фильма сближаются. Конечно, зритель не оказывается вновь на месте судьи, но с Цинь Шихуанди их объединяет незнание.

Пространство в фильме исторически идеологично. Один из аспектов этого отмечает Фэн Лань, рассуждая об обращении режиссера к понятию tianxia, связанному с философским пониманием места Китая (буквально «под небом») (Feng Lan, 2008). Рамка разворачивается в царском дворце, который является миром правил и законов, выражением царской власти. Разбойник-убийца оказывается человеком из мира рек и озер (Цзянху), политической вольницы, законом не связанной, а иногда и выступающей против него. В этом можно заметить усиление подобного противостояния в новелле «В чаще», где происходит акцент на том, что герои — на допросе у судебного чиновника. *Что сказал на допросе у судейского чиновника дровосек* (Акутагава, 1971, с. 402).

[3] Герой = Hero / реж. Чжан Имоу: фильм. Китай: 2002.
[4] FILM; Cracking the Color Code of ‘Hero’. The New York Times. Available at: https://web.archive.org/web/20090830032752/https://www.nytimes.com/2004/08/15/movies/film-cracking-the-color-code-of-hero.html

В фильме сохраняются три ключевых персонажа и некоторые их отношения. Разбойник — Безымянный. В обоих случаях это известная личность, которая предстает перед «судьей» из-за убийства. Только в новелле разбойник обвиняется в преступлении, а в фильме его появление перед царем оказывается наградой за убийство. Сохраняется знакомое соотношение символов, только меняется их смысловое наполнение. В конце Безымянный умирает, «осужденный» за покушение на царя.

Другие персонажи, с которыми Безымянный постоянно оказывается связан,— любовники Сломанный Меч (самурай) и Летящий Снег (супруга). Как и в новелле, Летящий Снег оказывается связана со смертью Сломанного Меча (убивает в приступе ревности; ранит, спасая; убивает, пытаясь переубедить). Версии рассказываются по очереди Безымянным и царем. Безымянный начинает с ложной версии, царь продолжает правдоподобной версией, и после этого Безымянный раскрывает, что произошло на самом деле.

В отличие от Куросавы Акиры и Мартина Ритта Чжан Имоу не избегает сказочных образов, не стремится добавить в кинотекст реализм. Это поддерживают и цветовое дробление (каждая часть имеет свою цветовую доминанту, которые несут сложное символическое наполнение, связанное как с историческими реалиями взятого режиссером периода, так и с традиционными смыслами цветов (Suetoshi, 1966) (красный — цвет огня, царства Чжао, страсти; черный — цвет воды, мудрости, «черноголовых» и Цинь Шихуана (Unschuld, Tessenow, Zheng, 2011, p. 71); белый — цвет траура и чистоты, то есть истины), и использование жанровых особенностей (уся — жанр традиционного китайского героико-приключенческого романа, для которого характерно использование мистических боевых искусств, что демонстрирует Безымянный, собираясь убить царя).

Видно, как нарратив «В чаще» меняется при модификации сюжета (история о насилии и убийстве в лесу заменяется историей о покушении на царя) и наполнении его традиционной символикой другой культуры.

«Мешок без дна», Р. У. Хамдамов, 2017 год[5]

Р. У. Хамдамов также использует рамочную структуру, которая интертекстуально пересекается с текстами «Тысяча и одной ночи» («Мешок без дна»). Для нее также выбран мифологизированный антураж Российской империи (к князю приходит чтица), проникновение в основную историю происходит мистически (чтица сворачивает конусы из бумаги (подзорные трубы) и рассматривает через них разные элементы интерьера). Основная история — сказочная Русь, где присутствуют и люди-грибы, и медведь, и Баба-Яга. Самурай становится Царевичем, его супруга — Царевной. Режиссер насыщает основную историю славянской символикой, не сильно отступая при этом от нарратива «В чаще». Главное отличие — активное влияние рамочной структуры на основную историю (чтица и князь спорят, утопится ли царевна, и та в результате спора остается жива).

Нарративная стратегия данного кинотекста — интертекст. Он выступает в качестве ведущего принципа построения нарратива. Во-первых, это проявляется в использовании монохромной съемки и повторения кадров и силуэтов персонажей фильма Куросавы Акиры. Повторяется и манера игры актеров в основной истории (театральная, избыточная). Во-вторых, в образах людей-грибов угадываются образы японских крестьян (шляпки грибов и соломенные шляпы визуально сближаются). В-третьих, использование отсылок к другим текстам (три бутылки — «Три сестры» А. П. Чехова, название из «Тысяча и одной ночи»).

Выводы

На выбранном материале можно выделить следующие особенности поликультурной рецепции новеллы «В чаще»:

1) сохранение контекста культуры — один из способов адаптации текста;

2) адаптация текста к контексту другой культуры не просто приводит к повторению истории, неизбежными оказываются смысловые различия и внедрения привычных новому культурному контексту символов;

[5] Мешок без дна / реж. Р. У. Хамдамов: фильм. Россия: 2017.

3) при полном изменении истории ключевые элементы нарратива могут оказаться узнаваемыми;

4) насыщение текста адаптации аллюзиями неизбежно приводит к его усложнению и появлению новых смысловых уровней;

5) единый подход при превращении нарратива в кинотекст — добавление рамочной структуры, облегчающей взаимодействие между зрителем и кинотекстом (введение в контекст);

6) для адаптации возможно использование условного «легендарного» периода культуры.

Основным сходством выбранных кинотекстов оказалось использование режиссерами схожих периодов. Основным различием оказалось внесение или невнесение реализма в мифологическую составляющую.

Текст новеллы «В чаще» через экранизацию режиссерами — представителями разных культур (Япония, США, Китай, Россия) и адаптацию под культурные особенности с неизбежным расхождением в смысловом наполнении трансформирующихся символов оказывается не просто элементом поликультурной рецепции (здесь проявляется именно через сопоставление символов и поиск общего и различного), его производные кинотексты поднимают общенациональную проблему этических парадоксов. Отсюда исходит и регулярное использование новеллы «Ворота Расёмон» в качестве рамки (основные проблемы: как сильно и быстро может морально деградировать человек; можно ли украсть для спасения жизни; можно ли красть у вора). Проблемы в этой новелле не имеют привязок к ценностям определенной культуры или религии, их даже можно назвать универсальными. То же происходит и с новеллой «В чаще» (основные проблемы: ценность человеческой жизни; можно ли пользоваться незаконными методами для достижения желаемого; проблема отсутствия истинности). Даже смерть самурая, которая связана с сословной этикой, может находить основания в категориях лица, чести и достоинства (та же сословная этика, только от других культур). Проблемы, которые поднимает Акутагава Рюноскэ, оказываются актуальны благодаря своей универсальности. Это универсальность и в аспекте времени (фильмы сняты в разные годы и даже века), и в аспекте культуры. Осознанная философия падения, отраженная в новеллах, ложится на современную тенденцию усиления интереса к антигерою. Разбойник, самурай и супруга, оказываясь центральными персонажами, не показаны положительно, а у персонажа разбойника можно проследить некую саморомантизацию (в его версиях истории он поступает однозначно незаконно, но делает упор на разбойную эстетику, оправдывая себя своим мастерством; Безымянный от Чжан Имоу маскирует цель убить царя через защиту его от других убийц). Персонажи как в сказочном дискурсе, так и в дискурсе реализма не показаны идеально, не получают оправдания и одобрения от Акутагавы Рюноскэ и режиссеров. Можно сказать, именно такие размышления об этике, поступках, их допустимости и последствиях становятся основой обращения режиссеров именно к творчеству Акутагавы Рюноскэ, хотя нельзя не отметить и интерес к форме нарратива Акутагавы Рюноскэ.

Источники

Акутагава Р. (1971) Избранное в 2 т. М., Художественная литература, т. 1, 464 с.

Белова Е. Н. (2013) «Ненадежный повествователь» с разных точек зрения: Кадзуо Исигуро («Когда мы были сиротами») и Рюноскэ Акутагава («В чаще»). Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика, № 12, с. 154–158. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20306048

Гривнин В. С. (1980) Акутагава Рюноскэ. М., Изд-во Московского ун-та, 296 с.

Китагава Дж. М. (2005) Религия в истории Японии. СПб., Наука, 588 с.

Кобленкова Д. В. (2003) «В чаще» Р. Акутагавы и «Расёмон» А. Куросавы: идеи художников и времени. Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер.: Филология, № 1, с. 62–67. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=9067833.

Ласточкина А. С., Коробова Д. М. (2017) О семантике ненадежной наррации. Вестник СПбГУ. Язык и литература, № 3, с. 317–325. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30312247.

Леонтович О. А. (2011) Методы коммуникативных исследований. М., Гнозис, 224 с.

Пропп В. Я. (2001) Морфология волшебной сказки. М., Лабиринт, 144 с

Тразанова Н. Ю. (2009) «Бусидо» как компонент национального ценностного кода японской лингвокультуры. Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, № 4 (8), с. 131–137. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=13027312.

Davenport C. (2010) Rashomon Effect, Observation, and Data Generation. Media Bias, Perspective, and State Repression: The Black Panther Party. Cambridge University Press, pp. 52–73.

Feng Lan (2008) Zhang Yimou's "Hero": Reclaiming the Martial Arts Film for "All under Heaven". Modern Chinese Literature and Culture, vol. 20, no. 1. Foreign Language Publications, pp. 1–43.

Field S. (1965) Outrage. Film Quarterly, vol. 18, no. 3. University of California Press, pp. 13–39.
Heider K. G. (1988) The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree. American Anthropologist New Series. Wiley, no. 1, pp. 73–81.
Unschuld P. U., Tessenow H., Zheng J. (2011) Huang Di nei jing su wen. An Annotated Translation of Huang Di's Inner Classic – Basic Questions. Berkeley, Los Angeles : University of California Press. Vol. 1, 799 p.
Suetoshi Ikeda (1966) The Origin and Development of the Wu-hsing (Five Elements) Idea: a Preliminary Essay. East and West, vol. 16, no. 3/4. Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO), pp. 297–309.

References

Akutagava R. (1971) Izbrannoe v 2 t. [Selected in 2 vol.], Moscow, Xudožestvennaja literatura publ., vol. 1, 464 p. (In Russian).
Belova E. N. (2013) "Nenadežnyj povestvovatel" s raznyx toček zrenija: Kadzuo Isiguro ("Kogda my byli sirotami") i Rjunoskè Akutagava ("V čašče") ["Unreliable narrator" from different points of view: Kazuo Ishiguro (When we were orphants) and Ryunosuke Akutagawa (In a grove)]. Bulletin of Volgograd State University, Series 8: literary studies, journalism, no. 12, pp. 154–158. (In Russian).
Davenport C. (2010) Rashomon Effect, Observation, and Data Generation. Media Bias, Perspective, and State Repression: The Black Panther Party, Cambridge University Press, pp. 52–73.
Feng Lan (2008) Zhang Yimou's "Hero": Reclaiming the Martial Arts Film for "All under Heaven". Modern Chinese Literature and Culture, vol. 20, Foreign Language Publications, no. 1, pp. 1–43.
Field S. (1965) Outrage. Film Quarterly, vol. 18, University of California Press, no. 3, pp. 13–39.
Grivnin V. S. (1980) Akutagava Rjunoskè [Akutagawa Ryunosuke]. Moscow, Moscow University publ., 296 p. (In Russian).
Heider K. G. (1988) The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree. American Anthropologist New Series, Wiley publ., no. 1, pp. 73–81.
Kitagava Dž. M. (2005) Religija v istorii Japonii [Religion in Japanese history]. St. Petersburg, Nauka publ., 588 p. (In Russian).
Koblenkova D. V. (2003) "V čašče" R. Akutagavy i "Rasëmon" A. Kurosavy: idei xudožnikov i vremeni [R. Akutagawa's "In a Grove" and A. Kurosawa's "Rashomon": ideas of artists and time]. Bulletin of Lobachevsky University, Ser.: Philology, no. 1, pp. 62–67 (In Russian).
Lastočkina A. S., Korobova D. M. (2017) O semantike nenadežnoj narracii [On the semantics of unreliable narration]. Bulletin of St. Peterburg University, Language and literature, no. 3, pp. 317–325 (In Russian).
Leontovič O. A. (2011) Metody kommunikativnyx issledovanij [Communication research methods]. Moscow, Gnozis publ., 224 p. (In Russian).
Propp V. Ja. (2001) Morfologija volšebnoj skazki [The morphology of a fairy tale]. Moscow, Labirint publ., 144 p. (In Russian).
Suetoshi Ikeda (1966) The Origin and Development of the Wu-hsing (Five Elements) Idea: a Preliminary Essay. East and West. Vol. 16, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO), no. 3/4, pp. 297–309.
Trazanova N. Ju. (2009) "Busido" kak komponent nacional'nogo cennostnogo koda japonskoj lingvokul'tury ["Bushido" as a component of a national axiological code of Japanese language culture]. Bulletin of MSLU EALI, no. 4 (8), pp. 131–137. (In Russian).
Unschuld P. U., Tessenow H., Zheng Jinsheng (2011) Huang Di nei jing su wen. An Annotated Translation of Huang Di's Inner Classic – Basic Questions. Vol. 1. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 799 p.

Информация об авторах

Киричук Елена Владиленовна

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы. Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (644077, РФ, г. Омск, пр. Мира, 55а). ORCID ID: http://orcid.org/0000-0003-2907-5439. Researcher ID: Y-1095-2018. SPIN-код: 3580-8716. E-mail: kirichuk@bk.ru

Визгирда Алина Сергеевна

Магистрант факультета филологии и медиакоммуникаций. Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (644077, РФ, г. Омск, пр. Мира, 55а). ORCID ID: http://orcid.org/https://orcid.org/0000-0003-2313-0273. SPIN-код: 2242-3498. E-mail: airin.alecksis.st@gmail.com

Author`s information

Elena V. Kirichuk

Dr. Sc. (Philol.), Professor of the Department of Russian and Foreign Literature. Dostoevsky Omsk State University (55 Mira Ave., Omsk, 644077, Russian Federation). ORCID ID: https://orcid.org/ 0000-0003-2907-5439. Researcher ID: Y-1095-2018. SPIN: 3580-8716.E-mail: kirichuk@bk.ru

Alina S. Vizgirda

Master student at the Faculty of Philology and Media Communications. Dostoevsky Omsk State University (55 Mira Ave., Omsk, 644077, Russian Federation). ORCID ID: http://orcid.org/https://orcid.org/0000-0003-2313-0273. SPIN: 2242-3498. E-mail: airin.alecksis.st@gmail.com