

А. С. Лагурев

## «Необщительная общественность» Акиры Куросавы

Статья посвящена философско-эстетическому анализу фильма Акиры Куросавы «Жить» сквозь призму концепта «необщительной общественности» И. Канта. В центре внимания – противоречие между отчужденной бюрократической машиной, имитирующей жизнь, и поиском подлинного человеческого существования. Статья прослеживает путь главного героя от осознания собственной смертности к попытке обрести смысл в жизни для других, однако показывает, что предлагаемое фильмом решение – индивидуальный праведный поступок – остается в рамках «романтического антикапитализма» и не преодолевает системных противоречий буржуазного общества. Статья заключает, что художественные неудачи фильма отражают исторические неудачи освободительных движений XX в. в попытке достичь подлинной общественной, неотчужденной формы жизни.

*Ключевые слова:* Куросава; фильм «Жить»; необщительная общественность; бюрократия; отчуждение; Лифшиц; Маркс; Кант

**Лагурев Алексей Сергеевич**

Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета.

Старший преподаватель кафедры социальной философии и философии истории.

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5.

E-mail: allag26@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8402-0337; SPIN-код: 5507-1928

Aleksei Lagurev

## Akira Kurosawa's “Ungeselige Geselligkeit” (“Unsocial Sociability”)

The article is devoted to a philosophical and aesthetic analysis of Akira Kurosawa's film “Ikiru” through the lens of Immanuel Kant's concept of “ungeselige Geselligkeit” (“unsocial sociability”). The focus is on the contradiction between an alienated bureaucratic machine that imitates life and the search for authentic human existence. The article traces the protagonist's journey from the awareness of his own mortality to an attempt to find meaning in living for others. However, it demonstrates that the solution proposed by the film – an individual righteous act – remains within the framework of “romantic anti-capitalism,” and does not overcome the systemic contradictions of bourgeois society. The article concludes that the artistic shortcomings of the film reflect the historical failures of the 20th-century liberation movements in their attempt to achieve a truly social, non-alienated form of life.

*Keywords:* Kurosawa; “Ikiru”; ungeselige Geselligkeit; unsocial sociability; bureaucracy; alienation; Lifschitz; Marx; Kant

**Lagurev Aleksei**

St Petersburg State University, Institute of Philosophy.

Senior Lecturer of the Department of Social Philosophy and Philosophy of History.

Russia, 199034, St Petersburg, Mendeleevskaya liniya, 5.

E-mail: allag26@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8402-0337; SPIN-code: 5507-1928

Фильм «Жить» Акиры Куросавы ставит вопрос: что значит жить по-настоящему? В этой связи совершенно не случайно он начинается с очень подробного и меткого изображения бюрократии, которая предстает какой-то имитацией жизни, когда вроде бы происходит невероятная масса всевозможных событий, но на самом деле их совершенно-то и нет. Как же так, ведь столько всего случается? Однако это не события – в них нет истинного содержания, в них нет жизни. И действительно, получается, что бюрократия как огня боится именно соприкосновения с жизнью: она дрожит за свою герметичность, поддерживает и обслуживает только саму себя.

Куросава прекрасно демонстрирует это в ситуации, когда главный герой приходит к врачу, чтобы в итоге узнать свой страшный диагноз. Он разговаривает с другим пациентом в очереди, и тот сообщает, что врачи, конечно, скажут, что все в порядке, ничего лечить не надо и т. д., но доверять этому не стоит: если все будет так, значит, жить ему осталось недолго. Казалось бы, странная ситуация: почему бы врачу не сказать пациенту о его тяжелой, смертельной болезни? Все дело в том, что врач предстает здесь типичным бюрократом, который не только не хочет заниматься своими больными, но не готов даже допустить какого-то более непосредственного соприкосновения с жизнью, с действительностью вне сложившейся ее имитации, того, что М. Лифшиц применительно к Марксову анализу товара назвал «слишком общественной формой», ее «гипертрофией», когда действительное, качественное содержание явления застилается общественными отношениями, в которые оно включено [2, с. 242–248]. Врачу, стало быть, нет дела до чужой жизни, потому что и свою-то он не живет. Очень характерно замечание медсестры, когда ее спрашивают, что она сделала бы, узнав о таком диагнозе: «У меня есть доступ к сильнодействующим препаратам». То есть она предпочла бы забыться,

заглушить в себе эту боль и продолжать «жизнь», по возможности ничего не меняя.

Таким будто бы и был главный герой: несколько десятков лет он честно работал в своей конторе, заслужил награды, признание, деньги. Однако эта работа все больше и больше уводила его от жизни: будучи чиновником комитета по общественным делам, главный герой по-настоящему никакими общественными делами не занимался. Дел действительно было множество, и все они были связаны с проблемами общества, но что-то в логике самого фильма не дает признать их по-настоящему общественными. Что же?

Когда-то, характеризуя одно из важнейших противоречий человеческой истории, И. Кант заметил, что людям присуще то, что он назвал по-немецки *ungeselige Geselligkeit*, то есть и «необщительная общительность», и «необщественная общественность»: потребность в обществе и антагонизм с ним, противоречие частного и публичного [1]. В фильме «Жить» Куросава прекрасно раскрывает содержание этого понятия серией воспоминаний о взаимоотношениях главного героя с сыном. Мальчик рано остался без матери, отец воспитывал его один – он очень любил сына, не слушал советы «умеющих жить» друзей, больше не женился и т. д. Но к чему это привело? Искренне любя своего сына и желая ему только добра, отец все меньше и меньше мог жить с ним по-настоящему. Сквозь все его воспоминания проходит единая линия: общественные институты (как бы второй слой человеческой жизни) опутывают главного героя и все больше определяют его отношения с сыном. Всё начинается с похорон, довольно официальных, где герой еще близок ребенку, затем следуют циничные советы друзей, которым он сопротивляется, эпизод с игрой в бейсбол, где он вначале горячо поддерживает сына, но потом, повинуясь общественной реакции на его неумелую игру, постепенно перестает это делать, проводит в армию, где отец уже довольно безучастен к тяжело переживающему это молодому человеку, и, наконец, операция, когда главный герой спешит на работу, никак не реагируя на просьбы сына остаться с ним.

Что же вывело его из этого состояния? Куросава отвечает: смертельная болезнь. Но почему? Потому, что человек переживает болезнь именно как физический индивид, его смерть для него самого не способна скрыть собой никакая общественная форма. Хочешь не хочешь, но умереть придется. Непосредственное столкновение со смертью выпадает из этой системы имитации жизни, оно является чем-то чисто личным, каким-то страшным, но настоящим событием. Нечто подобное уже сказал, к примеру, Хайдеггер с его бытием-к-смерти. Однако важно другое. Куросава не ограничивается этим, он показывает, что хоть болезнь, умирание есть нечто личное, но то, в какой форме это умирание будет прожито, есть вещь общественная. И он действительно изображает постепенное движение героя от одной общественной формы этого процесса к другой.

Все начинается с денег, потратить которые он хочет. Главный герой копил их всю жизнь и может позволить себе многое. В баре он встречает писателя, пьет с ним горькую, а затем делится своей бедой. Писатель, пораженный драматизмом ситуации, хочет помочь, он наставляет: нужно по-настоящему научиться жить для себя. Но выход ли это? Куросава показывает, что болезнь все же есть травма, она не освобождает, а, наоборот, придавливает. И изначально под ее давлением главный герой от механической, бюрократической стороны жизни со всей ее жесткой регламентацией бросается в другую – в безумный разгул и разврат.

Герой и писатель оказываются в баре, где начинают играть на фортепиано песню о краткости жизни. Герой же начинает ее петь. Текст вполне оптимистичный – нужно ценить жизнь, она прекрасна, но коротка, поэтому давайте наслаждаться каждым ее моментом. Но это исполнение производит на всех присутствующих удручающее впечатление – вместо воодушевления все вокруг постепенно затихают, музыка умолкает, воцаряется гнетущая атмосфера. Но отчего? Как будто песня его не звучит, поскольку и сам он не звучит, он подавлен, пьян, умирает. Но вместе с тем можно предположить и немного иное: он не только подавлен, но и подавляет других песней о красоте жизни потому, что для него в данный момент красота эта сводится к беспутству и разгулу, пьянству, продажной любви,

то есть к изнанке буржуазного общества. И потому он поет о том, что надо жить, таким образом, что жить в итоге не хочется. Он просто не может спеть иначе, ведь в его жизни еще нет того истинного, воодушевляющего, пробуждающего содержания, которое могло бы стать содержанием этой песни.

Словом, главный герой переживает свою болезнь, как переживали бы ее и остальные бюрократы, но постепенно начинает обнаруживать и возможность иного, более истинного способа жить. Это связано со встречей с молодой девушкой, которая пришла к нему подписать документы о собственном увольнении. И здесь очень интересна причина, по которой она решает уволиться, – на работе ей скучно: единственное событие за год – невыход на работу главного героя. Они начинают регулярно общаться, завязывается нечто вроде платонической любви, и все же спустя несколько месяцев девушке это общение наскучивает, она даже пытается прогнать героя, когда он приходит к ней на фабрику (новое место работы). Они договариваются встретиться, происходит сцена откровения, главный герой прямо говорит, что же именно в ней так привлекло его: «Ты так полна жизни». А потому он очень хочет, чтобы она научила его жить. Беда лишь в том, что она не может, поскольку сама не умеет, она говорит: «Я только работаю и ем». И тут на короткое мгновение их изначальное живое общение воскресает, он признается, что смертельно болен, что ему нужно научиться жить, что он стал мумией (такое прозвище дала ему девушка) ради сына, а сын совершенно этого не ценит. Антиобщественная, античеловечная форма даже добро, сделанное сыну, превращает в нечто противоположное.

Их разговор продолжается, и тут главный герой понимает, что за искра жизни есть в этой девушке, в которую он платонически влюблен. Это ее отношение к своей работе – она собирает игрушки на фабрике и представляет, что в этот момент играет со всеми детьми Японии. То есть настоящая жизнь – это жизнь не для себя, а для других людей и осознание этих отношений с ними. Согласно Куросаве, главный герой действительно влюблен в эту девушку, и это личное, человеческое отношение должно было бы

пробудить и в нем жажду подлинной жизни. Но в девушку ли он влюблен на самом деле? Насколько личными, человеческими являются их отношения? Сам фильм, вне зависимости от взгляда его автора, показывает, что главный герой скорее влюблен в жизнь, искрящуюся в этой девушке, и не в конкретную ее форму, связанную с этой конечной девушкой, с ее неповторимыми особенностями, а в жизнь, истинную, подлинную жизнь вообще. Он жаждет припасть к источнику этой жизни. И это любовь? Нет, даже идеалист Платон был большим материалистом в любви, чем Куросава, и был прав.

А сама девушка? Откуда в ней эта подлинная жизнь? По Куросаве, просто потому, что она сама сумела найти в своей работе какую-то отдушину, потому что смотрит на эту работу как на способ связи с другими людьми. Но связана ли героиня с ними по-настоящему или это только ее субъективная иллюзия, пусть и благородная, но которой, к большому сожалению, недостаточно. Да, познакомившись с девушкой, герой начал переживать свою болезнь в иной общественной форме – более человеческой, но еще слишком индивидуальной. И только в конце их отношений он, согласно Куросаве, понимает, что и эта форма недостаточна, что по-настоящему жить он сможет, только когда из личной жизни выйдет в жизнь общественную. То есть от «необщительной общности» обратится к общественной общительной, к общности в подлинном смысле слова, занявшись строительством парка для детей.

К сожалению, эта глубокая мысль осталась у Куросавы в лучшем случае наброском, и чисто художественного решения он не находит. Это лишь доброе пожелание: было бы хорошо, если бы люди смогли это понять – тогда бы они начали жить по-настоящему. Но как им это понять? Куросава не знает: девушке эта способность дана от природы, связь ее с главным героем тоже противоречива и не обходится без насильного связывания концов с концами. Но даже и так – эта подлинно общественная общность все равно есть чисто личное решение, пусть и в несколько иной форме. То есть это не столько человеческая форма личного поступка, сколько личная форма все еще слишком общественного способа действовать. И все же,

пусть и несколько искусственно, но герой приходит к этой идее, он спускается по лестнице и случайно пересекается с поздравительным хором, который исполняет: «С днем рождения тебя!» Главный герой в самом деле только что по-настоящему родился.

События второй части фильма происходят после смерти главного героя. Он сумел добиться постройки парка, куда и отправился умирать. Эту картину описывает полицейский, пришедший попрощаться с покойным: идет снег, герой присаживается на качели и поет ту же самую песню о красоте и краткости жизни, но поет иначе. Как же? Со слов полицейского можно понять, что ее пел счастливый человек. И Куросава подводит к тому, что герой наконец-то научился жить и, даже умирая, стал все же счастлив. Но художественная правда этого эпизода должна быть иной – в противоположность первому исполнению, песня теперь должна наконец-то зазвучать: герой понял, что значит жить по-настоящему, что значит жить вообще, и его песня должна была бы воодушевлять услышавших ее, пробуждать в них светлое желание жить, возвышать их, ведь герой обрел голос, и это голос самой действительности, голос человечности, истинно общественной общественности, ставшей его голосом, слившейся с ним.

Так ли изображает это Акира Куросава? Нет. Но почему? Потому что сам материал не сложился, а Куросава, как честный художник, не стал эту прекрасную сцену насиловать, ведь было бы еще большей ложью, если бы все это окончилось чем-то вроде Девятой симфонии Бетховена с ее финальным хором, в котором звучит шиллеровский призыв «Обнимитесь, миллионы!»

Начав анализом бюрократии, фильм «Жить» стремится разглядеть в ее зеркале ответ на более общий вопрос: как же жить по-настоящему? Как не чувствовать себя чужим в отношениях с другими людьми, с самим собой, с тем, чем ты занимаешься? Как быть человеком по-человечески? Как работать на общество так, чтобы это была общественная работа?

Ответ, который дает Куросава, звучит примерно так: чтобы жить по-настоящему, необходимо жить для других – от антиобщественной общественности, от видимости общественности в форме

отчужденных продуктов общественной деятельности нужно перейти к действительной, неотчужденной общественности, обнаруживающейся в стремлении человека помогать другим людям.

Но как это сделать? Герои Куросавы, неспособные изменить порядок вещей, остаются одиночками, атомизированными индивидами, находящими для себя отдушину в изменении своего отношения к этому порядку вещей. Они стремятся к участию в общественной жизни, но поскольку сама эта общественная жизнь антиобщественна, их стремление оказывается лишь добрым пожеланием, в лучшем случае – индивидуальным добрым делом. Общественные же институты остаются все такими же отчужденными. И они останутся такими, даже если полностью будут состоять из таких честных и смелых людей, как главный герой. Такова не задуманная автором трагедия этого фильма. Куросава видит в этом возможность обретения человеком индивидуального счастья. Однако сам фильм показывает, что настоящее счастье никогда не может быть чисто индивидуальным, что счастье есть неэгоистическое чувство.

В чем же проблема? Когда-то, размышляя о своем пути к Марксу, венгерский философ Д. Лукач охарактеризовал ранний период своего творчества как «романтический антикапитализм» [4, с. 92]. То есть такое неприятие буржуазного общества, которое остается на почве этого самого буржуазного общества. Именно это и происходит с фильмом «Жить», где поиски ответа на вопрос: что значит жить по-настоящему? – не выходят за рамки буржуазных представлений. Но как это понимать? Капиталистическое общество есть общество господства развитой товарной формы. Товарная же форма подразумевает удвоение мира – в одно и то же время всякий товар есть и меновая, и потребительная стоимость, есть и конкретный, качественный субстрат, и голое, абстрактное количество. Эта раздвоенность пронизывает все буржуазное общество [5].

Фильм Акиры Куросавы прекрасно показывает, что это означает: общее и частное противоречат друг другу – общественные дела в смысле соответствующего комитета правительства и общественные дела в смысле подлинной общественной пользы есть вещи, совпадающие лишь в жуткой абстракции, в масштабе

всеобщей истории. Единственным выходом из этого положения, таким образом, может стать лишь уничтожение предпосылок этого антагонизма: необщительная общественность буржуазного мира должна превратиться в общительную общественность, общее и частное, слово и дело, идеал и действительность должны перестать противоречить друг другу.

Осуществилось ли это? Увы, но ни в фильме Акиры Куросавы, ни в действительной истории эти противоречия не были в полной мере преодолены. В этом отношении художественные слабости фильма «Жить» отражают слабости реальной освободительной борьбы человечества. И там, где действительный образ в его саморазвитии подменяется у Куросавы пусть добрыми и честными, но все же лишь благими пожеланиями, в истории XX в. подлинно массовое свободное участие населения в государственных институтах подменяется бюрократической активностью, а социальная теория, открывающая возможность сознательного исторического действия – пустой идеологической конъюнктурой, средством для выстраивания личной карьеры и общественного положения.

Во «Введении к критике гегелевской философии права» молодой Маркс замечает: «Недостаточно, чтобы мысль стремилась к воплощению в действительность, сама действительность должна стремиться к мысли» [6, с. 423].

«Жить» Акиры Куросавы показывает, как мысль его героев приобретает способность наконец-то стремиться к действительности. Но сама эта действительность остается у него всего лишь пассивным объектом, она не отвечает им, вернее, фильм этот ответ не замечает. К сожалению, не заметило его и освободительное движение в XX веке. Плоды этой слепоты, названные М. Лифшицем «проклятьем несвершившихся перемен» [3, с. 234], есть жатва уже века XXI.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Кант И.* Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // Кант И. Соч. : в 8 т. М. : Чоро, 1994. Т. 8. С. 12–28.
2. *Лифшиц М. А.* Диалог с Эвальдом Ильенковым (Проблема идеального) / Мих. Лифшиц. М. : Прогресс-Традиция, 2003. 368 с.

3. *Лифшиц М. А.* Нравственное значение Октябрьской революции // Лифшиц М. А. Собр. соч. : в 3 т. М. : Изобразительное искусство, 1988. Т. 3. С. 230–258.
4. *Лукач Д.* Прожитые мысли. Автобиография в диалоге. СПб. : Владимир Даль, 2019. 415 с.
5. *Маркс К.* Введение (Из экономических рукописей 1857–1858 годов) // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. : в 50 т. 2-е изд. М. : Изд-во политической литературы, 1958. Т. 12. С. 709–738.
6. *Маркс К.* К критике гегелевской философии права. Введение // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. : в 50 т. 2-е изд. М. : Изд-во политической литературы, 1955. Т. 1. С. 414–429.

#### REFERENCES

1. Kant, I. *Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose. Kant I. Soch.* 8 vols. Moscow, Choro, 1994, pp. 12–28, vol. 8. (In Russian).
2. Lifshits, Mikh. *Dialog s Eval'dom Il'enkovym (Problema ideal'nogo).* Moscow, Progress-Traditsiia, 2003, 368 p. (In Russian).
3. Lifshits, M. A. The Moral Significance of the October Revolution. *Lifshits M. A. Sobranie sochinenii.* 3 vols. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1988, pp. 230–258, vol. 3. (In Russian).
4. Lukach, D. *Prozhitye mysli. Avtobiografiia v dialoge.* St. Petersburg, Vladimir Dal', 2019, 415 p. (In Russian).
5. Marx, K. Introduction (From the Economic Manuscripts of 1857–1858). *Marx K., Engel's F. Sochineniia.* 50 vols. 2 ed. Moscow, Izd-vo politicheskoi literatury, 1958, pp. 709–738, vol. 12. (In Russian).
6. Marx, K. A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right. Introduction. *Marx K., Engel's F. Sochineniia.* 50 vols. 2 ed. Moscow, Izd-vo politicheskoi literatury, 1955, pp. 414–429, vol. 1. (In Russian).