

Борецкий О.М., Ким Л.М.

**Люди и куклы
в миросозерцании Востока
(на материале японской
литературы и кино)**

В статье рассматриваются культурологический, эстетический и философский аспекты искусства кукол. Предметом анализа становится метафорическое и символическое значение куклы в искусстве Востока, а именно – в японском искусстве (театре, литературе и кино). Особое внимание уделяется рассмотрению замысла и воплощения фильма Такеши Китано «Куклы» и литературной прозе Акутагавы Рюноске. Отмечается, что в форме художественного (кинематографического и литературного) творчества Китано и Акутагава выразили целый ряд нравственно-философских и психологических вопросов самосознания личности, любви и смерти, свободы и судьбы. Выделяются наиболее существенные аспекты диалектической взаимосвязи и взаимообусловленности человеческого и кукольного миров.

Ключевые слова: кукла, театр кукол, японская культура, бунраку, судьба, свобода, любовь и смерть.

Boretsky O.M., Kim L.M.

**Human beings and dolls in
oriental philosophy of life (based
on japanese literature and
cinema)**

This article focuses on cultural, aesthetic, and philosophical aspects of the art of dolls. The subject of analysis is metaphorical and symbolic meaning of a doll in the art of the East, namely, in the Japanese art (theater, literature, and cinema). Particular attention is given to analysis of the plot and implementation of the Takeshi Kitano's movie «Dolls» and literature of Ryūnosuke Akutagawa. It is noted that Kitano and Akutagawa expressed in the form of artistic expression (cinema and literature) a number of ethical and philosophical and psychological issues of self-consciousness, love and death, freedom and destiny. The article highlights the most significant aspects of the dialectical interrelationship and interdependence of the human and puppet worlds.

Key words: doll, puppet theater, Japanese culture, bunraku, destiny, freedom, love and death.

Борецкий О.М., Ким Л.М.

**Шығыстық дүниетанымдағы
адам және қуыршақ
(жапондық кино мен әдебиет
үлгілері бойынша)**

Мақалада қуыршақ өнерінің мәдени, эстетикалық және философиялық қырлары қарастырылады. Шығыс өнеріндегі қуыршақтың, атап айтқанда, жапондық театр мен кинодағы және жапон әдебиетіндегі қуыршақтың метафоралық, символикалық мәндері талдау объектісі болады.

Зерттеу барысында Акутагава Рюноскенің прозасындағы және Такеши Китаноның «Қуыршақтар» фильміндегі автор идеясының ойластырылуы мен іске асырылуына баса мән берілді. Китано және Акутагава көркем әдеби, кинематографиялық шығармашылық арқылы тұлғаның өзіндік санасындағы адам бостандығы, тағдыр, махаббат және өлім сияқты адамгершіліктік-философиялық, психологиялық мәселелерді бейнелегендері тұжырымдалды. Адам әлемі мен қуыршақтар дүниесінің өзара диалектикалық байланысының, шарттылығының мәнді қырлары ашып көрсетілді.

Түйін сөздер: қуыршақ, қуыршақ театры, жапон мәдениеті, бунраку, тағдыр, бостандық, махаббат, өлім.

**ЛЮДИ И КУКЛЫ
В МИРОСОЗЕРЦАНИИ
ВОСТОКА (на материале
японской литературы
и кино)**

История куклы – это история страха и трепета. Её обожествляли и ненавидели, делали объектом магического культа и сжигали на костре.

Кукла – марионетка с очевидно или незримо присутствующим кукловодом (Демиургом или Судьбой) не раз становилась метафорой человеческого удела, от Омара Хайяма до современных бардов и мастеров гигантского перформанса.

Плодотворная историческая традиция театра марионеток, этой, по выражению Генриха фон Клейста, «изобретённой для толпы разновидности изящного искусства» знала немало интересных и выдающихся образцов.

Куклы бывают плоские и объёмные, куклы-марионетки (на нитках), куклы верховые (перчаточные), тростевые и механические и др., они приводятся в действие актерами-кукловодами, которые чаще всего скрыты от зрителей ширмой. История театра кукол лежит в глубокой древности – языческие обряды, игры с овеятыми символами богов, олицетворявших силы природы. Древние формы сценической культуры зародились на основе религиозно-мистериальных зрелищ. Например, в Древнем Египте – мистерия об Осирисе, в Древней Индии и Древнем Китае – культовые представления. Ещё Геродот, Ксенофонт и Аристотель упоминали о театре кукол. В средние века в церквях и монастырях устраивались представления, где с помощью кукол инсценировали сцены из Евангелия. Постепенно кукольные постановки все больше и больше наполнялись «земным» содержанием. На площадях и ярмарках выступали кукольники, они подвергались преследованиям и гонениям со стороны инквизиции, потому что в своих постановках отражали антицерковный и антифеодальный настрой населения. Уже в конце средневековья кукольный театр стал носить народно-сатирический характер. Например, Пульчинелла в Италии.

В странах Востока кукольный театр носил традиционный национальный характер. Чаще использовались большие куклы, которых вели минимум два актера. В японском театре использовались куклы в 2/3 человеческого роста ими управляли 4-5 человек в черной одежде и черных масках-чулках [2].

Новым этапом в истории куклы стало её оживление и превращение в самобытный и самодостаточный персонаж искусства: театра, анимации и кино.

Говоря же о близких нам примерах кукольного перформанса, нельзя не отметить тот факт, что уникальным и особым феноменом в культуре XX века стал театр кукол Сергея Образцова. «Кукольное иносказание как средство предельного обобщения», – таким был, по мысли Образцова, его театр, обладавший самобытным, и главное, незаменимым никаким другим видом искусства, значением: эстетическим, культурологическим, сатирическим, философским. «Божественная комедия», «Необыкновенный концерт», «Под шорох твоих ресниц» и ещё многие другие выдающиеся кукольные спектакли.

Особым явлением в анимационном искусстве стала кукольная анимация, которая создавала свой причудливый, объёмный мир, который, может быть, и проигрывал рисованной анимации в скорости, но зато выигрывал в телесной предметности. Ярким примером такого причудливо-сказочного кукольного мира можно считать творение Андерса Кларлунда «нити» и трилогию Гарри Бардина «Чуча» с бесподобной кукольной реанимацией музыки Жоржа Бизе, Исаака Дунаевского и Гленна Миллера. Кроме того, отдельно стоит упомянуть и пластилиновую анимацию (тоже ведь куклы!) с таким не по-детски трогательным фильмом последних лет, как «Мэри и Макс» Адама Эллиота.

Наконец, кино открыло перед куклой поистине безграничные возможности, от ужасных похажений Кинг-Конга и куклы Чаки до соблазнительных жестов Мэрилин Монро. (Собственно, Монро стала абсолютным и законченным перевоплощением куклы с её невинностью и незнанием «как надо» в солнечную светящуюся дурочку, делавшую десятки дублей какой-нибудь одной незатейливой фразы).

Кукла – суррогат, заменитель человека, копия. Она наделяется кукольной душой и кукольными страданиями. Все это лишь отражение человеческих желаний, чувств, мечтаний. Используя кукол, человек может смоделировать любую ситуацию, прогнозировать ее исход, провести своего рода эксперимент. В жизни такое невозможно, а на сцене и в кино – запросто. Автор постановки, сценарист фильма использует кукол для того, чтобы показать то, что его волнует, что, возможно, представляется только в его воображении и фантазиях. И куклы воплощают этот замысел в реальности. Но не в настоящей, а в представляемой на театральных подмостках или на экране для зрителя.

Мы сами создаем красочный мир художественной иллюзии, сознательной, порой нарочитой зашифрованности, наполняем его аллего-

рическим смыслом и сатирическими красками. Проблема человека и общества здесь наличествует в гипертрофированном виде – внутренняя противоречивость и неустроенность, страх перед будущим, разъедающая душу повседневность, непостоянство чувств – это главные аспекты, которые раскрываются в кукольных страданиях.

Особого внимания, как с эстетической, так и с философской точки зрения в обозначенной нами кукольной теме, безусловно, заслуживает фильм японского режиссёра Такэши Китано «Куклы», о котором и пойдёт речь.

«Куклы» Такэши Китано без преувеличения стали в 2002 году сенсацией Венецианского фестиваля (к тому же именно здесь, а не в Каннах и на Берлинале, ценят кино как искусство, как эстетическое и эстетское высказывание). Сегодня в кино трудно кого-то чем-то удивить, но Китано удивил. Воздавая по заслугам японской картине, критики говорили об удивительном сочетании наивного искусства и ярости чувств, о мощном взрыве визуального мира Китано.

По содержанию «Куклы» соединяли красотой печали три истории о невозможности любви. (Примечательно, что двумя годами раньше на ту же самую тему и тоже тремя историями высказался мексиканец Алехандро Гонсалес Иньярриту в картине «Сука любовь»). Три истории в костюмах Йодзи Ямамото, интонированные музыкой Джо Хисаиши. Одно только это обстоятельство: работа художника по костюмам и композитора, у которых, что ни произведение, то – шедевр, позволяет говорить об особой эстетической значимости фильма. Заслуга же самого Китано состояла в особом взгляде на эти истории, в его метафизике цвета, в космическом наполнении картины четырьмя временами года, и, наконец, в возвращении детского взгляда на отношения любви и смерти, поднятые к высотам античной трагедии. В «Куклах» Китано мастерски придал японскому колориту универсальный характер, по его собственному признанию, в его фильме можно найти связь и с древнегреческой трагедией, и с китайским эпосом, и с пьесами Шекспира.

Однако особую эстетическую ценность и смысл фильму придает именно кукольный компонент, так строго и лаконично обозначенный в названии картины. Японский кукольный театр «бунраку», с которого начинается и которым заканчивается фильм, не просто колоритное обрамление, а его философема. Для своей созерцательно-медитативной притчи Китано выбрал безупречный стиль – кукольную условность на фоне почти нереальной красоты природы.

Утонченность японского восприятия действительности удивительно емко определил Акутогава Рюноскэ – выдающийся японский писатель: «... Мне претит играть в утонченность. Почитаемая мной прелесть Востока (не смешивайте с восточной ориентацией) явилась тем духом, который породил стихи Хиромато, породил орхидеи Гёкуэна, породил поэзию Басё. В один ряд с ними нельзя поставить прелесть Востока у мастеров зеленого чая и поэтов, пишущих стихи по-китайски... Любое искусство – это чувство, и одновременно любое искусство – это воля. Именно поэтому возникла точка зрения, что утонченность в определенном смысле, есть воля, но в то же время не лишена смысла и точка зрения, что утонченность есть чувство» [1, 308-309].

Как режиссёр, Китано не скрывал, что опирался в своём повествовании на откровенные клише о Японии (цветущая сакура, сверкающее летнее море, красные осенние листья и снежные зимние пейзажи), но он решился не просто использовать их, но и сделать лейтмотивом фильма (аналогично, Ким Ки-Дук использовал смену времён года как физическую и метафизическую идею профанного буддизма в картине «Весна, лето, осень, зима... и снова весна»). И ему удалось почти невозможное: клише растворилось в эстетике цвета, а образы героев стали воплощением реальных характеров в их непосредственности, реальности и жизненности.

Говоря о том, как Такеши Китано удалось добиться в своём фильме не клишированного, но банального, а поистине красивого изображения природы, можно сказать, что таким магическим кристаллом или взглядом для него стал детский взгляд на мир. Взгляд, открывающий мир впервые, с удивлением, многоцветьем и восторгом. (Этот приём в искусстве кино является классическим, мир глазами ребёнка бесконечно поэтичен и кинематографичен. И поэтому именно этот взгляд создавал неповторимый стиль Тарковского, Бергмана, Сауры, Торнаторе). Детский взгляд позволяет Китано смотреть на своих героев как на сломанных кукол, или как на беспомощных марионеток с подрезанными нитями. И этот же детский взгляд позволяет ему решать (насколько это вообще возможно в рамках одного художественного произведения) две единственно, по выражению Н.Бердяева, по-настоящему философские проблемы – Любви и Смерти. Наивный взгляд ребёнка, играющего в куклы, позволяет избежать пошлости в восприятии любви и вывести смерть за рамки кадра: в самом финале, в момент неминуемой гибели герои просто

превращаются в кукол, повисших над обрывом на верёвке. И есть в этом какая-то нетрагическая детская игрушечность чувств, мыслей, поступков [4].

Тем более, что с японской точки зрения смерть приносит меньше страданий, чем продолжение жизни. В своём фильме Китано хотел воплотить в жизнь то, что волновало его самого, чем нужно было поделиться со зрителями. Здесь уместно, на наш взгляд, привести такую цитату Акутагавы Рюноскэ из миниатюры «Рекламный манекен». А, как всем известно, манекен – кукла, сделанная по образу и подобию человека. «Он хотел жить так неистово, чтоб можно было бы любую минуту умереть без сожаления... Как-то раз в магазине европейского платья он увидел манекен и задумался о том, насколько он сам похож на такой манекен. Но его подсознательное «я» – его второе «я» – давно уже воплотило это настроение в одном из его рассказов» [1, 283]. Интимное, уникальное, глубинное «Я» Китано нашло свое выражение в фильме.

Любовь-привязанность, чистая и непорочная, которую невозможно разорвать, и смерть-избавление, которую невозможно избежать, – таков возвышенный и обольстительный демон «Кукол» Такеши Китано. Это описано Акутагавой Рюноскэ в миниатюре «Игра с огнем»: «У нее было сверкающее лицо. Как если бы луч утреннего солнца упал на тонкий лед. Он был к ней привязан... он и пальцем не прикасался к ее телу.

– Вы мечтаете о смерти?

– Да... нет, я не так мечтаю о смерти, как мне надоело жить...» [1, 289].

И далее, продолжение истории в миниатюре «Смерть»: «Он... не мог не думать о душевном покое, который принесет ему смерть» [1, 290].

Люди – марионетки, которыми управляет некто свыше, дергая за ниточки, преследуя собственные цели, именно отсюда – невозможность избежать фатальной предначертанности своего жизненного пути и глубокий пессимизм. И в то же время – смерть как освобождение от страданий, очищение от пошлости, повседневности, серости реального мира. Вопрос для каждого открыт и каждый решает его по-своему. «Человеческая жизнь – больший ад, чем сам ад» [1, 246].

«Куклы» начинаются с эпизода из спектакля Токийского национального театра «Гонец в преисподнюю» (пьеса Мондзаэмона Тикамацу о любовниках, обречённых на смерть). Вместе с более известными за пределами Японии театрами Кабуки и Но, кукольный театр Бунраку

образует классику японского театрального искусства. В его основе отточенная синхронность кукловодов, голоса рассказчика и музыки. Сама кукла, в три четверти человеческого роста, сделана из дерева и весит от 5 до 20 килограмм. Управляют ею три человека, при этом главный кукловод – с открытым лицом, а два ассистента – в чёрных капюшонах. Тем самым создается эффект живой куклы как главного и самостоятельно действующего персонажа на сцене. К тому же кукольные костюмы Бунраку не имеют аналогов в мире. Их нет ни в одной традиции кукольного театра (точно также как и костюмы Ямамото, созданные им для человеческих героев фильма). История Бунраку уходит своими корнями в XVI век, и к тому времени как была написана пьеса «Гонец в преисподнюю», которая лежит в основе спектакля и фильма (а это XVII век), Бунраку имел невероятную популярность (к слову сказать, сегодня искусство Бунраку постепенно утрачивается: отходит в прошлое сложная техника изготовления кукол, искусство костюма и мастерство кукловодов). Для японцев Тикамацу был чем-то вроде Шекспира, его пьесы имели ошеломительный успех, они будоражили сильными страстями и безумными поступками, которые совершались из-за любви [3]. Эффект кукольного театра держался на виртуозно исполненной кукольниками техники оживления куклы, её органике и обязательной похожести на кукольника. Тикамацу рассказывал одну старинную историю, в которой огромные деревья очищали от снега, и вдруг одна ель, словно от обиды за помощь, сама сбросила с себя снег. Дерево словно ожило. Так и я, говорил Шикамацу, старался вдохнуть жизнь в мои дзёрури, то есть куклы. Здесь нужно особо отметить и даже констатировать, что японская культура полна символизма, иносказательности, глубокий смысл понятен далеко не всем. Усложненность форм, намеки, полутона и пр. затрудняют проникновение в замысел автора, могут привести к результатам, которые могут быть прямо противоположны тем, на которые рассчитывал автор.

По началу Китано хотел снимать современную любовную трагедию в духе Шикамацу. Но потом появился Йодзи Ямамото со своими шокирующими костюмами и Китано решил объединить все три истории с помощью кукол Бунраку: сначала они играют свой кукольный спектакль, а когда представление заканчивается, куклы остаются одни и рассказывают истории. Таким образом, куклы превращаются в людей, театральные декорации – в красоты природы, костюмы Бунраку – в костюмы Ямамото.

У Акутогавы Рюноске есть небольшая зарисовка «Почему Робинзон приручил обезьяну?»: «Почему Робинзон приручил обезьяну? Потому что хотел видеть перед собой карикатуру на самого себя. Мне это доподлинно известно. Когда Робинзон, с ружьем на плече, в продранных на коленях штанах, смотрел на обезьяну, которая, скривив свою серую физиономию, вперивала угрюмый взгляд в небо, лицо его расплывалось в улыбке!» [1, 229]. Возможно таким же образом дело обстоит и с куклами и их творцами. Создавая своеобразную карикатуру на самого себя, куклу, похожую на себя, человек смотрит как бы со стороны на ее поведение, отражая как в зеркале собственное Я, свои поступки и желания. Это как бы и не касается тебя лично, ты со стороны просто наблюдаешь и оцениваешь (радуешься или презираешь) куклу, совершающую определенные действия.

Нетрудно заметить, что уже на стадии замысла Китано перевернул традиционную тему «человек – кукла». В искусстве (от живых кукол в «Песочном человеке» Гофмана до роботов и андроидов современной фантастики) чаще всего человек превращался в куклу или марионетку, становясь безжизненным механизмом и неодушевленным автоматом.

У Китано же всё наоборот: куклы превращаются в людей, сообщая им свою кукольную природу. В чём же она состоит? Прежде всего, в невозможности выбора. А значит, в отсутствии свободы. Несвобода куклы в тотальной зависимости от кукловода. Несвобода героев всех трёх историй в том, что они оказываются заложниками собственного эгоизма, они не слышат другую сторону и навязывают ей свою волю. Они, говорил Китано, эгоистичные глупцы, неспособные жить вместе (хотя им, возможно, так и не кажется). И именно в этом причина их трагедии. Всё здесь, как и подобает театру Шекспира – Шикамацу, вполне определённо: причина трагедии – человеческие страсти, условности и предрассудки. В то время как в греческой трагедии, её причина – слепой безжалостный Рок. Признать эту причину для Китано означало создавать бутафорскую мифологию. Вызывать катарсис подобно греческой трагедии – да, но не более. И поэтому на вопрос о том, кто же является кукольником в его историях: Любовь, Всевышний или Судьба, режиссёр ответил – обстоятельства, просто обстоятельства жизни. Куклы воспринимаются как символы (а не живые люди), они олицетворяют собой то или иное социальное явление.

Фильмы Китано можно назвать монументальными полотнами, так называемой, бегущей эпохи, что означает неотвратно проходящее, исчезающее развитие времени, где всегда были, есть и будут жизненные, чисто человеческие проблемы, которые мы называем вечными.

Постижение истинности социальных проблем и явлений во всей их многозначности – неизмеримо трудная задача. Это справедливо как в отношении к жизни, так и в отношении искусства. Позицию режиссера следует рассматривать не как всеобъемлющее изображение наблюдаемой реальности, а как изображение определенных аспектов жизни каждого человека, самых существенных сторон общественной жизни.

«Мир сам по себе не абсурден, – писал Альбер Камю, так же, как не абсурден человек сам по себе». Абсурд состоит в их совместном существовании. Соединив кукольную условность человеческой обречённости на привязанность и невероятную красоту природы, Такэши Китано снял поэтическую элегию абсурда, такую же прекрасную как японская миниатюра.

Художественный подход позволяет найти более зримое, рельефное отображение действительности. Многое у автора возникает умозрительно, зависит от его личного видения, интимных ощущений. В творчестве соединяются в единое целое самодвижение жизни и авторская заданность, эмоции и интеллект, рассудочность и непосредственность, пластичность и проблемность бытия. Ощущения художника, знающего меру – вот важная черта, признак настоящего творца.

У каждого человека свои представления о добре и зле, жизни и смерти, горе и радости, но в жизни, как говорил один мудрец, только два действительных несчастья – угрызения совести и болезнь. Еще Л.Н.Толстой писал, что то, что мы называем счастьем и то, что называем несчастьем, одинаково полезно для нас, если воспринимать и то и другое как испытание. Че-

ловек, охваченный внутренним противоборством сложных психологических сил, не всегда может справиться со своим страданием. А кукла может! Она в состоянии воплотить в себе все самое негативное и самое позитивное.

Кукла несет в себе элементы вседозволенности, абсолютной свободы. Она отражает противоречивость существования человека. Она становится примером для подражания или, наоборот, отрицания поведенческих норм и правил. Куклы, действуя в своем импровизированном мире, заставляют задуматься над вечными проблемами человеческого существования, посмотреть на них как бы со стороны. И даже подсказать пути выхода из конкретной ситуации. Долго испытывать судьбу не годится, особенно человеку с надломленной душой, поскольку неизбежен фатальный риск. «Душа, терзающая саму себя» – это ли не страшно?

Вспомним старинную картину «Ад одиночества», где изображено множество летящих людей. Они куда-то торопятся, толкаются, обгоняют друг друга. В целом, как косяк рыб, – вроде бы воспринимается нами как единый организм, однако каждый из летящих одинок. Это духовное одиночество, это души грешников. Если человек одинок, не означает ли это, что он полностью свободен? А если человек независим от общества, значит и у общества нет никаких обязательств по отношению к человеку. Утверждение ложное, связь между человеком и обществом неразрывна, независимо от того, носит ли она позитивный или негативный характер. Использование кукол как копий человека и кукольные постановки в театре, в кино, в мультипликации позволяют смоделировать ситуации, которые в реальной жизни практически невозможны или маловероятны. В этом и заключается «экспериментальный характер» искусства, позволяющего раскрыть и понять сущность и смысл человеческого существования.

Литература

- 1 Акутагава Р. Мадонна в черном. – СПб: Изд. дом «Азбука-классика», 2008. – 320 с.
- 2 Кужель Ю. Л. Японский театр нингё Дзёрури. – М.: Рипол Классик; Наталис, 2004. – 480 с.
- 3 Тикамацу М. Драматические поэмы / Пер. с япон. М. Художественная литература, 1968. – 408 с.
- 4 Долин А. Кукольный дом Китано // Искусство кино. 2003. – №2. – С. 27-43.

References

- 1 Akutagava R. Madonna v chernom. – Spb.: Izd. dom Azbuka-klassika, 2008. – 320 s.
- 2 Kruzhel Yu. Yaponskii teatr Ninge Dzeruri.- M.: Ripol Klassik; Natalis, 2004. – 480 s.
- 3 Tikamatsu M. Dramaticheskie poemy. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1968. – 408 s.
- 4 Dolin A. Kukolyy dom Kitano // Iskusstvo kino. 2003. – №2. – S. 27-43.