

УДК 130.2 (520)

О.М. Борецкий, Л.М. Ким

Казахский национальный университет имени аль-Фараби, Республика Казахстан

E-mail: cinema-paradizo@mail.ru

**Философия психологизма в японском искусстве
(по новеллам Рюносукэ Акутагавы и
фильмам Акиры Куросавы и Такеши Китано)**

Статья посвящена философии психологизма на материале японского искусства: художественной литературы и кинематографа. Предметом анализа являются рассказы Рюносукэ Акутагавы и фильмы Акиры Куросавы и Такеши Китано. В статье рассматриваются ведущие особенности художественного психологизма, его литературные и кинематографические приемы: поток сознания, рефлексия, игра глаз, умолчание, психология бессловесного переживания, растворение в природе и др. Особое внимание уделяется своеобразию японской культуры в ее художественном выражении. Отмечается различие между литературным и киноизображением внутреннего мира героев и средствами выражения психологического состояния персонажей.

Ключевые слова: японская культура, японское искусство, психологизм, приемы литературного психологизма, психологическое состояние персонажа, кино.

O.M. Boretsky, L.M. Kim

**Philosophy of psychologism in Japanese art
(based on novels Ryunosuke Akutagawa and films
of Akira Kurosawa and Takeshi Kitano)**

This article is dedicated to philosophy of psychologism on the basis of the Japanese art: literature and cinematography. Stories of Ryunosuke Akutagawa and films of Akira Kurosawa and Takeshi Kitano are the subject of analysis. The article focuses of master peculiarities of psychologism in literature, its literary and cinematographic devices, such as a stream of consciousness, self-analysis, eye play, omission, psychology of speechless emotions, blending in the nature, and others. Special attention is given to the uniqueness of the Japanese culture in its artistic expression. The article demonstrates the difference between literature and film-image of the characters' inner world and means of expression of their psychological condition.

Key words: Japanese culture, Japanese art, psychologism, devices of psychologism in literature, psychological condition of a character, film.

О.М. Борецкий, Л.М. Ким

**Жапон өнеріндегі психологизм философиясы
(Рюносукэ Акутагаваның новелласы мен Акира Куросава және
Такеша Китаноның фильмдері бойынша)**

Мақала жапондық өнер материалдары негізінде психологизм философиясына арналған: көркем әдебиеттер және кинематограф. Талдау пәні болып Рюносукэ Акутагаваның әңгімелері және Акиро Куросава және Такеши Китано фильмі болып табылады. Мақалада көркем психологизмнің алға тартар ерекшеліктері, оның әдеби және кинематографиялық әдістері қарастырылады: сананың өрбуі, рефлексия, назардың түрленуі, үнсіз қалу, тілсіз қайғылану психологиясы, табиғатта астасу. Ерекше көңіл жапондық мәдениеттің көркем жеткізу өзгешелігіне бөлінеді. Әдеби және киноға түскен кейіпкерлердің ішкі жан дүниесінің және персонаждың психологиялық жағдайын жеткізудегі әдістерінің айырмашылығы көрсетіледі.

Түйін сөздер: жапондық мәдениет, жапондық өнер, психологизм, әдеби психологизм әдістері, персонаждың психологиялық жағдайы, кино.

Японское искусство отличается особым, уникальным видением окружающей действительности, оно волнует и очаровывает читателей, а его таинственность и загадочность, простота и легкость и в то же время глубина и серьезность заставляют по-иному взглянуть на мир, на себя, на отношения между людьми; в нем особенно ярко отражается неповторимое своеобразие мировоззрения островного государства. Попытаемся показать это на конкретных примерах из японской литературы и кинематографа.

В любом произведении художественной литературы писатель стремится раскрыть тайники духовного мира человека, осуществляет своеобразную «вивисекцию» души персонажа. Чем лучше, глубже, тоньше это удастся сделать, тем большим психологизмом проникнуто произведение. Поэтому психологизм трактуется как система средств и приемов, которые направлены на раскрытие внутреннего мира героев.

Писатель – языковая личность, демиург, умеющий создавать истинно художественный текст, он воплощает собой триединство философа, психолога, лингвиста, отличается уникальным видением мира, особым чутьем и вкусом, нежной и ранимой душой. Примером является Рюноске Акутагава – один из величайших японских писателей конца XIX – начала XX вв. Его произведения являются показательными по глубине философских размышлений и остроте психологизма.

В психологии существует специальный термин «эйдетизм», который означает способность некоторых людей к сохранению и воспроизведению живого и детального образа увиденных предметов, событий, даже людей. Акутагаву в полной мере можно назвать эйдетиком. Почему? Художественный образ – всегда идеализированная конструкция, непосредственно не соотносящаяся с реальностью, но она обычно представляет собой результат, итог осмысления действительности. Иногда образы становятся настолько яркими, что зачастую их создатель начинает путаться, где реальность, а где вымысел.

В японской прозе конца XIX в. популярным был литературный принцип «сядзитцусюги» («отражать как есть»). Акутагава же считал, что писатель должен быть активным по отношению к объекту своей работы, т.е. должен заниматься не простым описанием чувств, а исследованием,

анализом психологии персонажа. Средством такого анализа для Акутагавы являлось конкретное событие. Неважно, какое по масштабам – глобальное, «вселенское» или будничное, обыденное, незначительное. Главное то, что оно воздействует на психику, на настроение, пробуждает человека «от спячки», меняет его, заставляет по-иному взглянуть на действительность.

«Утонувший в сумерках переезд, трое мальчуганов, завершавших, как птицы, свежая яркость посыпавшихся на них мандаринов – все это промелькнуло за окном почти мгновенно. Но в моей душе эта картина запечатлелась почти с мучительной яркостью. И я почувствовал, как меня заливают какое-то непонятное светлое чувство....»

И только тогда мне удалось хоть на время забыть о своей невыразимой усталости и тоске и о непонятной, низменной, скучной человеческой жизни» («Мандарины»).

Таким образом, психологизм появляется тогда, когда человек задумывается над своей внутренней жизнью, рефлексивирует, и поэтому в художественном тексте происходит максимальное проникновение в интимный духовный мир человека.

Существуют специфические методы и приемы литературного психологизма. Так, общими проявлениями психологизма в тексте являются прямая и косвенная формы психологического изображения. Прямая форма предполагает философский анализ характера как бы изнутри, с помощью внутренней речи, памяти, воображения персонажа. Косвенная – психологическая интерпретация поведения героя, его речи, мимики. Третья форма психологизма – прямое название чувств. Рюноске Акутагава искусно владел всеми названными приемами.

Пример прямой формы психологического изображения ярко представлен в новелле «Ад одиночества»: «... то, что окружает человека, может в мгновение ока превратиться для него в ад мук и страданий. Несколько лет назад я попал в такой ад. Ничто не привлекает меня надолго. Вот почему я постоянно жду перемен. Но все равно от ада мне не спастись. Если же не менять того, что меня окружает, то будет еще горше. Так я и живу, пытаюсь в бесконечных переменах забыть горечь следующей чередой дней. Если же и это окажется мне не под силу, останется

одно – умереть. Раньше, хотя я и жил этой горестной жизнью, смерть мне была ненавистна. Теперь же...».

В словах героя – Дзэнтё (причем разговор двух посетителей происходит в публичном доме, и этим писатель подчеркивает особый смысл сказанного) слышится такая горечь и скука, что становится страшно. А ведь это мысли автора вслух: «...мое внутреннее состояние таково, что слова «ад одиночества» вызывают во мне сочувствие к людям той эпохи. Я не собираюсь этого отрицать. Почему это так? Потому что в некотором смысле я сам жертва ада одиночества».

Удивительно тонко Рюноскэ Акутагава подмечает людские слабости и пороки, используя косвенную форму психологизма, и рассказывает о них с некоторой долей мягкой иронии и какого-то печального, грустного юмора. Так, в новелле «Нос» он описывает внутреннюю депрессию главного персонажа – монаха Дзэнти.

«О носе монаха Дзэнти в Икэноо знал всякий. Этот нос был пяти-шести сунн в длину и свисал через губу ниже подбородка, причем толщина его, что у основания, что на кончике, была совершенно одинаковая. Так и болталась у него посреди лица этакая длинная штукавина, похожая на колбасу... всю жизнь... он горько скорбел душой из-за этого своего носа. Конечно, даже теперь он притворялся, будто сей предмет беспокоит его весьма мало... Гораздо более беспокоило его, как бы кто-нибудь не догадался, сколь сильно досаждал ему его собственный нос. Во время повседневных бесед он больше всего боялся, что разговор зайдет о носах» («Нос»).

Позже, когда монаху удастся избавиться от своего большого носа, он начинает жалеть об этом, не понимая, почему отношение людей к нему так изменилось, а затем, когда нос вновь стал прежним, к Дзэнти «...вернулось откуда-то чувство радостного облегчения...».

Акутагава поясняет: «...В сердце человеческого имеют место два противоречивых чувства. Нет на свете человека, который бы не сострадал несчастью ближнего. Но стоит этому ближнему каким-то образом поправиться, как это уже вызывает чувство, будто чего-то стало недоставать. Слегка преувеличив, позволено даже сказать, что появляется желание еще разок ввергнуть этого ближнего в ту же неприятность».

Концентрация психологизма в литературном произведении приводит к тому, что читатель может не только следить за сюжетными линиями, но и за постепенно меняющимся внутренним миром героев.

«Уставясь на лису, лакающую бататовую кашу, гои с грустью и умилением мысленно оглянулся на себя самого, каким он был до приезда сюда. Это был он, над кем потешались многие самураи. Это был он, кого даже уличные мальчишки обзывали красноносым. Это был он, одинокий человечек в выцветшем суйкане и драных хакама, кто уныло, как бездомный пес, слонялся по улице Судзаку. И все же это было он, счастливый гои, лелеявший мечту поесть всласть бататовой каши... от сознания того, что больше никогда в жизни он не возьмет в рот эту бататовую кашу, на него снизошло успокоение...» («Бататова каша»).

Мечта жизни гои сбылась, и больше ничего не хочется и ничего не нужно. Маленький человек, скудные желания, мелкие мечты, узкий круг интересов, но при этом, в принципе, совершенно обычные человеческие страсти, слабости и пороки.

Далее, использование третьего лица (как прием литературного психологизма) в повествовании позволяет перейти от авторской речи к речи персонажа. Обычно писатель пользуется так называемой несобственно-прямой речью, которая принадлежит автору, но отражает психологию героя.

«В голове у меня все смешалось, смешалось настолько, что я перестал даже осознавать, что происходит вокруг...».

Тогда-то мне и открылся секрет, который скрывал за своим сумрачным обликом Миура. Нужно ли объяснять, что этот секрет тотчас выжег в моей душе свое гнусное имя: прелюбодейание. Но если совершенно явным было нарушение супружеской верности, почему такой идеалист, как Миура, решительно не потребовал развода? Или, может быть, не было доказательств, подтверждающих его подозрение в неверности жены? А если такие доказательства и были, Миура так любил госпожу Кацуми, что не решался расстаться с ней?» («Просвещенный супруг»).

Вопрос за вопросом задаются в новелле, стимулируя интерес читателя к происходящему и в то же время как бы подчеркивая сложность

проблемы и углубляя психологизм сложившейся ситуации. Супружеская жизнь Миуры – только детская мечта, мираж, утопия.

Интересным приемом психологического изображения являются самоанализ и психологический анализ, когда персонаж, рефлексировав, сам разделяет свои душевные переживания на отдельные части, «раскладывает по полочкам» свои мысли и чувства, или за него это делает другой персонаж.

«И старику вдруг почудилось, будто на него пала тень Смерти. Эта Смерть не таила в себе ничего зловещего, ничего такого, что прежде ужасало бы его... Как был бы он рад, если бы смог отрешиться от заблуждений и страданий суетного бытия и забыться сном под сенью этой Смерти, тем самым сном без сновидений, который посещает лишь невинных людей. Он устал от жизни. Но еще больше устал от мук творчества, неотступно преследовавших его уже много десятков лет» («Одержимый творчеством»).

Талант писателя позволяет произвести психологический анализ так точно и четко, что рассуждения героя напоминают решение психологической задачи.

Следующий своеобразный прием психологизма – поток сознания – является предельной формой внутреннего монолога. А внутренний монолог всегда спонтанен, хаотичен, однако, поток сознания хаотичен вдвойне. Рюноске Акутагава сумел описать данный процесс ярко и «физически» ощутимо. Наверное, он испытывал те же чувства, ощущал то же, что и его герой. В жизни слишком много обыденности, блеклых красок, а литература описывает самые яркие, запоминающиеся ее моменты.

«Кисть в его руке, казалось, обрела собственное, отдельное бытие и безостановочно скользила по бумаге. Теперь он писал неистово. Поток, пронесшийся в его голове с быстротой бегущего по небу Млечного пути, становился все более полноводным...

В нем не осталось и следа волнений – он забыл и про хулу, и про хвалу. В нем было лишь одно – непостижимая радость, точнее – патетический подъем. Человеку, не испытывавшему ничего подобного, не понять того состояния разума, которое зовется одержимостью творчеством, не понять строгого величия духа художника. А между тем именно в такие мгновения взору писателя открывается Жизнь, очищенная от всего

наносного и сверкающая, подобно только что родившемуся кристаллу...» («Одержимый творчеством»).

Акутагава – и мастер психологического портрета, а портрет человека, состоящий из описания его внешности, мимики, жестов, походки, одежды, также является специфическим психологическим приемом в художественной литературе. Душа человека выступает во внешнем обличье.

«Вдруг кто-то из нас приметил странного человека... На нем был порывший пиджак, ноги, тонкие, как палки для спортивных упражнений, обтянуты серыми полосатыми брюками. Судя по торчащим из-под черной старомодной шляпы с широкими полями волосам, уже изрядно поседевшим, он был не первой молодости. На морщинистой шее – шегольский платок в черную и белую клетку, под мышкой – тонкая бамбуковая палка. И одеждой и палкой – словом, всем своим обликом он напоминал картинку из «Панча», вырезанную и помещенную среди этой толчеи на железнодорожной станции» («Отец»).

Приведенного примера достаточно для того, чтобы понять отношение автора к внешности героев, но это не означает, что отношение к «внутреннему содержанию» совершенно такое же. Обычно писатель, один раз описав внешность персонажа, больше к ней не возвращается, а вот поведение героя пронизывает свое произведение. Поэтому сразу бросается в глаза любовь Акутагавы к своим персонажам, сочувствие им. Он пытается понять, что происходит в их душе и подводит итоги проведенному психологическому анализу.

В новелле «Как верил Бисэй» рассказ идет о молодом человеке. Он стоит под мостом реки в ожидании прихода любимой. На мосту кипит жизнь, ходят люди, но приходит вечер, стихает все вокруг, только слышен шелест ветра и шорох тростника, крик цапли. Начинается прилив, вода заликает ноги Бисэя, потом поднимается выше и выше... Каждый абзац новеллы заканчивается фразой «А она все не шла», что подчеркивает драматизм ситуации. Наконец, писатель приходит к философскому заключению:

«В полночь, когда лунный свет заливал тростник и ивы вдоль реки, вода и ветерок, тихонько перешептываясь, бережно понесли тело Бисэй из-под моста в море. Но дух Бисэй устре-

мился к сердцу неба, к печальному лунному свету, может быть потому, что он был влюблен...

А потом, через много тысяч лет этому духу, претерпевшему бесчисленные превращения, вновь была дарована человеческая жизнь. Это и есть дух, который живет во мне, вот в таком, какой я есть. Поэтому, пусть я и родился в наше время, все же я не способен ни к чему путному: и днем и ночью я живу в мечтах и только жду, что придет что-то удивительное. Совсем так, как Бисэй в сумерках под мостом ждал возлюбленную, которая никогда не придет» («Как верил Бисэй»).

Таким образом, проводя аналогию между собой и своим героем, Рюноскэ Акутагава с какой-то светлой печалью и надеждой говорит о себе, о том, что его волнует, о смысле своего личностного существования.

Следующий прием психологизма – прием умолчания, который заставляет читателя еще больше проникнуться чувствами героев.

«Она сидит спиной к зеркалу в скромном шелковом кимоно, из-под рассыпавшихся по плечам волос чуть виден бледный профиль. Видно прозрачное нежное ухо между длинными прядями волос.

В этой комнате с зеркалом ничто не нарушает мертвой тишины – только плач ребенка за стеной. Да еще шум непрекращающегося дождя, от которого царящая здесь тишина кажется гнетущей» («Мать»).

Далее идет диалог между героями, который перемежается паузами, остановками, наполненным тоской и молчаливой скорбью. Таким образом, Акутагава подчеркивает психологизм ситуации – внутреннюю душевную боль матери, потерявшей ребенка.

Пейзаж также талантливо используется Акутагавой для отражения психологического состояния персонажей и полностью соответствует настроению, чувствам, мыслям, желаниям героя произведения. Природа является тем фоном, той атмосферой, в которой находится и действует герой.

«Когда...мы вышли на середину реки, нашим глазам открылась удивительная картина: в осеннем небе над волнами реки, в которых отражались блики бледного вечернего света, отчетливо виднелись перила моста Рёгоку, казавшиеся черной, словно одним взмахом проведенной тушью, изогнутой линией. Тени карет,

проносившихся по мосту, расплывались в поднимавшемся над рекой тумане, и чудилось будто над водой мчатся взад и вперед лишь крохотные точки их фонарей, алые, словно вишенки» («Просвещенный супруг»).

Рюноскэ Акутагава чисто интуитивно, «по наитию», использовал и опирался на те основные аспекты написания литературного произведения, которые сравнительно недавно смогла четко выявить психологическая наука: помнить о цели (о чем я пишу?); использовать слова, которые вызывают разные чувственные впечатления; использовать вопросы; лучше рассказывать, чем объяснять; писать от второго или третьего лица; сознательно перемежать загадочность и простоту изложения; соблюдать ясность стиля; применять метафоры для изменения состояния читателя и др. [2].

Итак, любое произведение представляет собой художественный «отпечаток ума и чувств» его творца. У Рюноскэ Акутагавы это проявляется особенно ярко и ощутимо, у него свой психологизм, свое незабываемое, неповторимое и единственное в своем роде понимание мира.

Не менее интересно литературный психологизм раскрывается в другом виде искусства – кино. Здесь мы сталкиваемся с очень любопытной трансформацией литературы в киноповествование, которое, кроме речевых характеристик героев, использует зримые образы и музыку.

Надо сказать, что психологический мир героев, сжатый до порой короткого литературного текста, на экране обретает новые выразительные черты. Так произошло со многими рассказами Акутагавы, из которых больше всего повезло (в смысле мировой известности) рассказам «В чаше» и «Ворота Раёмон». В 1950 году их соединил в один сюжет и блистательно перенес на экран классик японского кино Акира Куросава. Его картина «Расёмон», завоевавшая огромное количество наград, включая премию «Оскар», сегодня представляет собой эталонное произведение детективного психологизма. И если все, что происходило в рассказах Акутагавы вполне могло сойти за «игру ума», у Куросавы становится столкновением четырех версий одного и того же убийства. Показания в фильме дают убийца самурая, дух убитого (который говорит с помощью ведьмы), жена самурая и дровосек, случайно оказавшийся свидетелем убийства. Куросава мастерски «выворачивает наизнанку»

своих персонажей, выявляя их лживость, и по сути, постулирует парадокс полной относительности истины. Задолго до постмодернизма Акира Куросава в «Расёмоне» делает наглядной «деконструкцию» Дерриды, отрицающую наличие одной истины и одного смысла.

В «Расёмоне» мы видим, как рушатся самые разные «психологии лжи» и «оправдания» и как поочередно мы, зрители, отказываемся от одной веры в пользу другой. Ложь героев становится ширмой для их эгоизма: каждый из них примеряет на себя гордость, смелость, трусость, хитрость, алчность, стыд, внутреннюю силу и слабость. Для самого же режиссера в такой деконструкции важны не моральная рефлексия, а скорее, установка сострадания как выражение подлинного гуманизма. Именно этот взгляд на мир, или даже мировоззрение, Куросава постулирует в своем, отчасти декларативном финале, когда заканчивается дождь и трое путников обретают «просветление» у ворот Расёмон.

Интересно и то, как актер Тосиро Мифуне сыграл в этом фильме идеального разбойника. Пластическим рисунком роли стали по замыслу режиссера характер и повадки льва. В этой «львиной сущности» Куросава видел образ главного героя. Прыжки Тадзёмару в «Расёмоне» воспринимаются как классическая пьеса театра кабуки «сисимоно», где изображается колоритный танец льва, трясущего пышной гривой.

При этом Мифуне поражает диапазоном психологических состояний своего персонажа. С невероятной экспрессией он изображает амбивалентность качеств, настроений и чувств: силу и трусость, благородство и цинизм, хвастовство и спонтанность, обаяние и хитрость. Мифуне показал в этой роли завуалированный трагизм нереализованной личности. Все пороки и преступное поведение его Тадзёмару – закономерный путь для человека, отвергнутого обществом, не нашедшего в нем места для себя [3].

Говоря об особенностях японской психологии и ее отражении в кино, важно отметить еще один аспект – японцы избегают смотреть в глаза собеседнику, их «ай-контакт», как правило, носит подсознательный характер. Доверительность, искренность проникновенного взгляда в диалоге практически не характерна для японской культуры. Здесь наблюдается отстраненность от контакта «глаза в глаза» и «с глазу на глаз». То, что совершенно естественно для за-

падного общения, у японца вызовет, по меньшей мере, удивление.

В японской кинодраме самые разные оттенки чувств, смена настроений, в которых зритель угадывает внутреннее состояние героев, порой держат его в таком же напряжении, как экшн и триллер. При этом не речевые характеристики и интонации, не мимика и жесты создают интригу и напряжение, а выразительная и утонченная игра глаз, которая адресована зрителю, раскрывая ему глубинную психологию персонажа.

Игра глаз в японском кино по своему значению, выразительности и силе воздействия ценится выше любых слов. В истории японского кино, и прежде всего у таких классиков, как Одзу и Нарусэ, есть немало картин, в которых игра актеров всецело строится на игре глаз. За избеганием прямого взгляда в глаза собеседнику стоит естественное для японцев стремление исключить возможность конфликта. Эта характерная черта японской психологии и культуры нашла отражение во многих фильмах, в которых нет драматических конфликтов и единение персонажей показано через созерцание природы и ее красоты [4].

Характерные черты японской культуры и японской психологии нашли яркое выражение в кинематографе Такеши Китано. В одном из лучших, если не самом лучшем фильме Китано «Hana-Bi» («Фейерверк») мы видим экзистенциальную притчу в стиле дзен. В ней, как в сочетании противоположностей, соседствуют жестокость и нежность, любовь и ненависть.

Особенно трогательно Китано показывает в этой картине отношения полицейского ниши и его смертельно больной жены. В этих отношениях не будет ни одного слова, герои понимают друг друга без слов. И есть особая стоическая красота в таком молчаливом принятии Рока, заложниками которого становятся герои. Китано открывает зрителю бессловесную психологию переживания своих персонажей, инкрустированную красотой японской природы и изумительной музыкой Джо Хисаиши.

«Фейерверк» интересен и значителен именно тем, что, меняя форму традиционного вербального кино, он глубоко проникает во внутренний мир японского характера. Китано отказывается в этом фильме от внешней экспрессии жеста и страсти в пользу медитативного откровения, он заменяет слова образами, а звуки

– молчанием. В итоге криминальная драма выходит у него за рамки жанра и превращается в философский стиль, поднимаясь к высотам античной трагедии.

Особого внимания как с эстетической, так и с философской точки зрения, безусловно, заслуживает еще один фильм Такеши Китано «Куклы», который и станет предметом нашего дальнейшего рассмотрения.

«Куклы» Такеши 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). 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» соединяют 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»). Фильм Китано – это три истории в костюмах Йодзи Ямамото, интонированные музыкой Джо Хисаиши. Одно только это обстоятельство: работа художника по костюмам и композитора, у которых каждое произведение – шедевр, позволяет говорить об особом психологизме и эстетической значимости фильма. Заслуга же самого Китано состояла в личностном 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. Режиссёр 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, а сделать лейтмотивом фильма (аналогично, корейский режиссер 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.

Говоря о том, как Такеши Китано удалось добиться в своём фильме не клишированного, не 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 психологический приём в искусстве кино является классическим, мир глазами ребёнка бесконечно поэтичен и кинематографичен. И поэтому именно этот взгляд создавал неповторимый стиль таких великих мастеров киноискусства, как Тарковский, Бергман, Саура, Торнаторе).

Детский взгляд, а точнее его психология, позволяет Китано смотреть на своих героев, как на сломанных кукол, или как на беспомощных марионеток с подрезанными нитями. И этот же взгляд позволяет ему решать (насколько 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. В этом какая-то нетрагическая наивная детская «игрушечность». Тем более, что с японской точки зрения смерть приносит меньше страданий, чем продолжение жизни. Любовь-привязанность, которую невозможно разорвать, и смерть-избавление, которую невозможно избежать, – таков возвышенный и обольстительный демон «Кукол» Такеши Китано.

«Куклы» начинаются с эпизода из спектакля Токийского национального театра «Гонец в

преисподнюю» (пьеса Мондзаэмона Шикамацу 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, унисон голоса рассказчика и музыки. Сама кукла размером 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 так же, 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 Шикамацу был чем-то вроде Шекспира, его пьесы имели ошеломительный успех, они будоражили сильными страстями и безумными поступками, которые совершались из-за любви. Эффект кукольного театра держался на виртуозно исполненной кукольниками техники оживления куклы, её органике и обязательной похожести на кукольника. Шикамацу 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.

Поначалу 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.

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, не способные жить вместе (хотя им, возможно, так и не кажется). И именно в этом причина их трагедии, истинный психологизм.

По сути, Китано в «Куклах» затронул универсальную для всех времен и народов тему шантажа из эгоистических побуждений: история о женщине, которая совершает попытку самоубийства, чтобы вернуть возлюбленного, или о мужчине, который заявляет бросившей его девушке, что он убьёт себя. Она достаточно типична для тех отношений, в которых эгоизм побеждает любовь.

Всё здесь, как и подобает театру Шекспира-Шикамацу, вполне определённо: причина трагедии чисто психологическая – человеческие страсти, условности и предрассудки. В то время как в древнегреческой драме причина трагедии – слепой безжалостный Рок. Признать эту причину для Китано означало создавать бутафорскую мифологию. Вызывать катарсис подобно греческой трагедии он как художник готов, но не более. И поэтому на вопрос о том, кто же является кукольником в его историях: Любовь, Всевышний или Судьба, режиссёр ответил, что обстоятельства, просто обстоятельства 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, Такеши Китано снял поэтическую элегию абсурда, такую же

прекрасную, как японская миниатюра, он мастерски раскрыл глубину и психологизм художественного слова в кинематографе.

Проведя краткий анализ некоторых известных произведений японского искусства (литературы и кино), можно утверждать, что психологизм как художественный прием полностью раскрывается в удивительном духовном родстве, внутреннем единстве писателя и режис-

сера в понимании магической насыщенности реального бытия. Их объединяет какая-то недоговоренность, недосказанность (многозначие) в конце созданного в результате со-творчества произведения, что и позволяет «передать непередаваемое», «объять необъятное» и заставляет читателей и зрителей по-новому взглянуть на мир и задуматься о смысле своего существования и бренности жизни.

Литература

- 1 Акутагава Рюноскэ. Новеллы. – М.: Художественная литература, 1989.
- 2 О'Коннор Дж., Сеймур Дж. НЛП тренинг, высшая ступень. Центр НЛП тренинга, 1999.
- 3 Дженс И. Тохиро Мифуне. – М.: Искусство, 1974.
- 4 Тадао Като. Кино Японии. – М.: Радуга, 1988.

References

- 1 Akutagava Ryunoske. Novelly. – M.: Khudozhestvennaea literatura, 1989.
- 2 O'Konnor Dzh., Seimur Dzh. NLP trening, vysshaea stupen. Tsentr NLP trening, 1999.
- 3 Gens I. Tosiro Mifune. – M.: Iskussotvo, 1974.
- 4 Tadao Cato. Kino Yaponii. – M.: Raduga, 1988.