

НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ГЕШТАЛЬТ: КУКЛЫ КИТАНО И ДИККЕНСА

ТАТЬЯНА БОБОРЫКИНА

Татьяна Александровна Боборыкина — кандидат филологических наук, доцент. Санкт-Петербургский государственный Университет. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Статья посвящена рассмотрению некоторых общих мотивов фильма «Куклы» (2002) японского режиссера Такеси Китано и ряда произведений английского писателя Чарльза Диккенса. Проступающие сквозь ткань традиционного японского театра кукол сюжеты Диккенса обладают эффектом гештальт рисунков, когда в зависимости от угла зрения, вместо одного образа на том же полотне возникает образ совершенно другой, при этом оба имеют право на существование. Именно в этом плане невидимые до поры до времени в палитре «Кукол» Рождественские повести и «Большие надежды» Диккенса, обозначены здесь как «незавершенный гештальт». Само название фильма и его основные драматургические ходы, дают все основания выстроить вполне законченный, логичный образ, основанный на связи с театром кукол Бунраку. В фильме, помимо заставки в виде театра кукол, есть и мотив древнего японского сюжета о любви, безумии и смерти. Но, как и в гештальт рисунках, если сместить акцент, и если пойти в данном случае за особенностями названия, которое почему-то среди японских титров вдруг возникает по-английски — “Dolls”, то обнаружатся иные, именно английские аллюзии. Какими-то общими чертами, вольно или невольно фильм японского режиссера с английским

названием воплотил, ставшие архетипическими черты героев Диккенса и его сюжеты. Таким образом, незавершенный гештальт в контексте этой статьи — это незамеченное ранее присутствие в «Куклах» Такеси Китано контуров второй картинки — специфически «кукольного» мира Чарльза Диккенса.

Ключевые слова: Китано Такеси, Диккенс Чарльз, гештальт, «Куклы», «Рождественская песнь в прозе», «Сверчок за очагом», «Большие надежды»

THE INCOMPLETE GESTALT: DOLLS BY KITANO AND DICKENS

Tatyana Boborykina

PhD in Philology, Associate Professor, St. Petersburg State University.
St. Petersburg, Russia

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

The essay explores certain common motifs of the film “Dolls” (2002) by a Japanese producer Takeshi Kitano and a number of books by the English writer Charles Dickens. Showing through the fabric of traditional Japanese Doll Theater, Dickens’s stories produce an effect of gestalt drawings when — depending on the angle of view — there appears some other image, which has the equal right of existence. In the given context invisible for the time being in the palette of “Dolls” Dickens’s “Christmas Books” and “Great Expectations” are marked as “incomplete gestalt”. The title of the film and its leading messages of love, madness and death, give all rights to create a complete logical image, based on its links to Bunraku Doll Theater. In the film, in addition to the screen saver in the form of a puppet theater, there is also the motif of an ancient Japanese story about love, madness and death. But as it happens with gestalt drawings, if you shift the focus and also take into account the specifics of the title which for some reason appears in English — *Dolls* — in the midst of the Japanese titles, then you may find out some other, English allusions. Voluntary or unwillingly the Japanese film with the English title somehow embodied the archetypal Dickens’s characters and plots. Thus the *incomplete gestalt* in the context of the essay is the earlier unnoticed existence in Takeshi Kitano’s *Dolls* the counters of the other picture — the specific dolls world of Charles Dickens.

Keywords: Takeshi Kitano, Dickens Charles, gestalt, “Dolls”. “Christmas Carol in Prose”, “The Cricket on the Hearth”, “Great Expectations”

«Незакрытый гештальт» — ситуация, не доведенная до логического завершения, потребность, оставшаяся неудовлетворенной. Это может быть нехватка чего-то в детстве — неполученная желаемая игрушка и прочее — что потом человек стремится восполнить всю жизнь. Это могут быть обманутая дружба или неожиданно оборвавшиеся любовные отношения и так далее. Условно говоря, «закрыть гештальт» — означает восполнить утраченное и желаемое, как бы завершить образ чего-то.

В контексте заданной темы мне хотелось бы остановиться на некоторых общих мотивах фильма «Куклы» (2002) выдающегося японского режиссера Такеси Китано и ряда произведений английского писателя Чарльза Диккенса. Сюжеты Диккенса, проступающие сквозь ткань традиционного японского театра кукол, обладают эффектом гештальт-рисунков, когда вдруг вместо одного объекта со всей очевидностью возникает объект совершенно другой, при этом оба имеют право на существование, зависящее от угла зрения смотрящего. И в этом плане — невидимый до поры до времени в палитре «Кукол» Диккенс, без чего образ фильма представляется не полным, назван здесь «незавершенным гештальтом». В трех новеллах фильма “Dolls” можно проследить аллюзии и сюжетные ходы таких известных произведений Диккенса, как «Рождественская песнь в прозе» и «Большие ожидания». Кроме того, само английское название японского фильма созвучно одному из характерных мотивов творчества Диккенса — мотиву куклы. И, наконец, в отдельных фактах творческой биографии и каких-то чертах темперамента двух, казалось бы, столь разных художников, угадывается нечто общее.

Китано — наш современник, родился в 1947 году. Он одновременно и режиссёр и актёр, сценарист, писатель, поэт и художник, что, кстати, даже на таком уровне роднит его с Диккенсом. Китано написал более пятидесяти книг — стихи, кинокритику, несколько романов, некоторые из которых были использованы в качестве сценариев другими режиссёрами. В 2004 году Китано получил степень бакалавра наук, а сейчас он преподает в Токийском университете искусств.

Его фильм «Куклы» начинается со сцены из традиционного японского кукольного театра Бунраку или, как его еще назы-

вают, — Нингё-дзёрури, где *нингё* означает *кукла*, Дзёрури — имя героини популярных в Японии сказаний о романтической любви. Затем в фильме эти персонажи обретают человеческий облик, но в конце — по закону «рондо» вновь облачаются в кукольную оболочку. Такой зачин — фрагмент драмы театра кукол, как и само название фильма, и его основные драматургические ходы, дают все основания выстроить вполне законченный, логичный образ. Именно это мы видим, например, в главе «Игра в куклы» книги А. Долина «Такеси Китано. Детские годы» (2018). Тема кукол одновременно связана и с детством Китано, поскольку его бабушка по линии матери, преподавала искусство гидаю — чтение текста пьесы в театре Бунраку. Кстати, такого чтеца мы видим в самом начале фильма.

В основе сюжета постановки Китано угадываются приметы пьесы «Гонец в преисподнюю» (*Мэйдо-но-хикакю*, 1711) японского драматурга Тикамацу Мондзаэмон (1653—1725), которого называют «японским Шекспиром». Он написал, в общей сложности, около 20 пьес для театра кабуки и больше 100 для театра кукол. «Гонец в преисподнюю» — поэтическая драма, рассказывающая о том, как юноша, выходец из социальных низов, поднимается по ступеням жизненного успеха, но гибнет при столкновении с жестокой властью денег. В силу обстоятельств он вынужден бежать из родного города вместе со своей возлюбленной. В финале пьесы влюбленных ловят стражи порядка и предают казни.

Тикамацу перенес в театр дзёрури многие сюжетные и конструктивные элементы театра кабуки, при этом разрабатывая собственную концепцию кукольного театра. Его идея заключалась в том, что, соперничая со стилистикой театра кабуки, автор пьес дзёрури должен наделить своих кукол множеством разнообразных чувств и тем завоевать внимание зрителей. В его театре были и заимствования из театра Но, в частности — тема странствия героев. Как правило, это такой поэтический эпизод — чтение текста, когда действие драматического сюжета замедляется, а в воображении зрителя разворачивается картина некоего пути. На мой взгляд, этот прием, называемый «митиюки», становится, в свою очередь, главным концептуальным заимствованием и ведущей метафо-

рой фильма Китано — далеко не прямой путь человека по жизни, смерти, любви, где каждый неизбежно делает свой выбор...

Нередко в пьесах Тикамацу митиюки повествует о последнем пути героев к гибели. Поэтическая заставка открывает каждый акт пьесы, придавая ритм, музыкальность и метафизическую многомерность самому сюжету. И в целом, можно сказать, что в Бунраку с его формой напеваемого рассказа, есть что-то от баллады. Отсюда возникает искушение назвать фильм, основанный на этой древней традиции, где каждая из трех историй плавно перетекает одна в другую — «балладой о любви». Вот пример такого напевного рассказа (митиюки) из «Гонца в преисподнюю» Тикамацу:

Они бегут все дальше.
Бегут, таясь, дорогою любви...
О этот бранный мир!
Он стал им тесен
Весь мир лишь узкая тропа...
Тропа становится все уже... уже... [...]
По каменной тропе они минуют скалы,
Минуют горы,
Поля минуют и селенья,
Идут все дальше, дальше...
Так гонит их безумие любви.
(Цит. по: Dolin, 2018)

И мы, конечно, помним главное связующее странствие «Кукол», картину пути, буквально проходящую красной нитью через все киноповествование — когда герои, «гонимые безумием любви» бредут, связанные веревкой ярко красного цвета на протяжении практически всего фильма. Казалось бы, такого взгляда — через призму традиции японского театра кукол — достаточно для понимания мотивов, сюжета и даже контекста и подтекста этой, считающейся лучшей, работы Китано. Однако, как это бывает с оптической иллюзией, иллюстрирующей эффект гештальта, в одном рисунке — в зависимости смещений фона и крупного плана, — можно увидеть рисунок другой. Так, в фильме японского режиссера можно уловить и другой мотив. При определенном «преломлении» на экране как бы всплывают другие картины, имеющие другие корни. И эти зарисовки почти так же, как параллель с Бунраку, если не боль-

ше — в контексте общемировой культуры — являются архетипичными и символическими. Вне всякого сомнения, в фильме есть этот древний японский сюжет о любви, безумии и смерти, но, как и в гештальт рисунках, если сместить акцент, и если пойти именно за названием фильма, которое почему-то среди японских титров вдруг возникает по-английски — “Dolls”, то обнаружатся какие-то иные, именно английские аллюзии.

Я имею ввиду, наплывающий из очертаний сугубо японского контекста, диккенсовский мотив. Во-первых, в самих произведениях английского писателя присутствует свой «гештальт». К примеру, в его Рождественских повестях всегда два сюжета — скрытый и явный, и соответственно два финала — сказочно-счастливый и трагически-реальный, о чем я подробно писала в своей книге о Диккенсе “The Artistic World of Charles Dickens’s Christmas Books” (Boborykina, 1997). И об этом же рассказывала не так давно в лекции, прочитанной в Японии по приглашению университета Киото. Кстати, в Киото после лекции коллеги поделились проблемами «трудностей перевода» Диккенса на японский язык: для передачи лексики разных сословий приходится прибегать к древне японскому — чтобы отразить аристократизм речи и так далее. Из этой беседы со специалистами — преподавателями и переводчиками английской литературы — стало понятно, что из зарубежных писателей в Японии знают и любят не только Достоевского (о чем давно известно), но и столь близкого ему во многих отношениях Диккенса. О присутствии русского писателя в контексте японской культуры говорят (или сейчас следует употребить прошедшее время?) не только многочисленные переводы его произведений, масса исследовательских работ, диссертаций и различных конференций, на одной из которых в рамках Ассамблеи японской Ассоциации Изучения Русского языка и литературы мне посчастливилось выступить в Токио с докладом «В поиске визуальной метафоры: Достоевский на языке балета и кино» в 2017 году. На знание и глубокое понимание Достоевского в Японии в более популярном контексте указывает, прежде всего, фильм Акиры Куросавы «Идиот» (1951). Как и в кино-шедевре «Замок паутины» по шекспировскому «Макбету», Куросава перенес действие в Японию, а герои получили японские имена. В обоих

фильмах он мастерски прибегает к приему визуальной, пластической метафоры. На самом деле, именно прием овеществленной метафоры объединяет творчество таких художников, как Достоевский, Диккенс, Куросава, Такеси Китано.

Примером реализованной метафоры в фильме Куросавы «Идиот» может служить один из самых ярких в художественном отношении моментов, когда «Рогожин» и «Мышкин» сквозь стекло витрины видят фотографию красивой и печальной женщины, и их собственные лица отражаются в этом стекле. Все трое как-то мистически оказываются связанными единым пространством, и их взгляды устремлены друг на друга. Возможно, именно эта сцена в картине Куросавы привлекла внимание польского режиссера Анджея Вайды, снявшего фильм «Настасья» в 1994 году. Роль князя Мышкина и Настасьи Филипповны в его постановке исполнил один человек — известный актер японского театра Кабуки Бандо Тамасабуру. Режиссер визуализирует духовное родство этих героев, их внутреннюю близость и находит концептуально метафорическое решение: мы буквально видим, что в одном персонаже присутствует другой, а временами сама пластика трансформации из образа в образ становится зримой. В контексте темы статьи я вспоминаю этот фильм, поскольку он опосредованно оказался связанным с японской культурой и театром Кабуки, где мне вживую довелось увидеть потрясающую игру Бандо Тамасабуру.

Мотивы Достоевского порой возникают в японском кинематографе, даже без отсылки к имени писателя — к примеру, фильм того же Куросавы «Под стук трамвайных колес» («Додекаден», 1970) — своего рода рассказ о «бедных людях» с той же пронзительностью сострадания к ним, которая свойственна автору «Униженных и оскорбленных».

В отношении экранизаций Диккенса в японском кинематографе сведения крайне скупы, если не сказать — их практически нет. Но, подобно тому, как в «Додекаден» Куросавы угадываются мотивы Достоевского, так и в фильме «Куклы» Китано читаются параллели с английским писателем.

Кстати сказать, одна из тем моей книги о Диккенсе как раз такова: не зная, не читая и, возможно даже ни разу не слыша

имени Достоевского, Диккенс в процессе своего творчества двигался в его сторону, постепенно усложняя свое представление о человеке, сгущая тени своих размышлений, которые ложатся на страницы его поздних книг. Так бывает, что на абсолютно подсознательном уровне у людей разных культур и эпох возникает странная близость стиля, философии, концептуальных представлений и так далее. Так, возможно даже ничего не зная о Диккенсе и не читая его произведений (хотя мне было бы странно предположить это), Такеси Китано воплотил что-то очень диккенсовское в своем фильме.

Но, говоря о, казалось бы, столь разных мирах английского и японского художников, хотелось бы отметить несколько общих моментов. Это довольно свободные параллели, но они, полагаю, имеют определенное значение. Чарльз Диккенс с детства любил кукольный театр и, порой его персонажи напоминают кукол, изнутри которых, правда, всегда просвечивает что-то слишком человеческое. Во всяком случае, каждый раз, когда он говорит о куклах, он на самом деле, говорит о людях:

Знатные аристократы, дворяне и прочие *куклы*, для которых предназначались эти дома, лежали тут же в корзинах, тараща глаза на потолок; но, определяя их положение в обществе и помещая каждую особу в отведенные ей общественные границы (что, как показывает опыт в действительной жизни, к прискорбию, очень трудно), создатели этих *кукол* намного перегнали природу, — которая частенько бывает своенравной и коварной — и, не полагаясь на такие второстепенные отличительные признаки, как платье из атласа, ситца или тряпичных лоскутков, они вдобавок сделали свои произведения столь разительно не похожими друг на друга, что ошибиться было невозможно. Так, *кукла* — благородная леди обладала идеально сложенным восковым телом, но — только она и равные ей. *Куклы*, стоящие на более низкой ступени общественной лестницы, были сделаны из лайки, а на следующей — из грубого холста. Что касается простолюдинов, то для изготовления их рук и ног брались лучинки из ящика с трутом, по одной на каждую конечность, и *куклы* эти тотчас же входили в отведенные для них границы, навсегда лишаясь возможности выбраться оттуда. (Dickens, 1959b, 228)

Здесь вспоминаются очень точные характеристики Энгуса Уилсона из его книги о Диккенсе:

Ведь первые десять лет творчества у Диккенса на то, чтобы приспособить обширную коллекцию любимых им с детства героев к новой эпохе [...]. Тут, без сомнения, надо вспомнить про волшебный фонарь..., про кукольный театр Чарльза, про его юношеские подражания современным пьесам. (Wilson, 1975, 51)

Можно было бы добавить здесь свой комментарий о том, что в фильме «Куклы» Китано также заметно стремление «приспособить обширную коллекцию любимых им с детства героев к новой эпохе».

Интерес Диккенса к кукольному театру напрямую выражен и в «Картинах Италии» (1846) — путевых заметках, где он, в частности, описывает театры Генуи, особенно подробно останавливаясь на *Teatre кукол*, или *Marionetti*. Писатель отмечает, что *куклы* были как люди, у них удивительно подвижные суставы, живые глаза. Подобные же характеристики можно отнести к особенностям кукол театра Бурнау.

Надо заметить, однако, что Диккенс нигде — ни в критике, ни в интервью — не упоминается в связи с фильмом *Dolls*. Тем не менее, линию совпадений и сходств Китано и Диккенса можно развить. Помимо общей, замешанной на воспоминаниях детства, любви к кукольному театру, каждый из них одновременно и писатель, и драматург, и актер. Вспомним эссе Цвейга:

Когда Диккенс решился выступить публично как чтец и впервые встретился лицом к лицу со своими читателями, Англия словно охмелела. Помещения брались приступом и заполнялись до отказа; восторженные поклонники карабкались на колонны, забирались под эстраду, только бы услышать любимого писателя. В Америке в жесточайший мороз люди спали перед кассами на принесенных с собой матрацах, официанты приносили им кушанья из соседних ресторанов; ничем нельзя было сдерживать напор публики: все наличные помещения оказались слишком тесными, и в конце концов в Бруклине писателю отвели церковь в качестве зала для чтения. (Zweig, 1992, 36–61)

Писатель Диккенс был — то, что сейчас называется — «шоу-мэн». Как писатель и в то же время, актер и шоу-мэн известен и создатель фильма «Куклы». Как признается сам режиссер, в детстве он ужасно боялся своей матери и тут можно вспомнить сложные отношения с матерью и у Диккенса, отразившиеся

еся в целом ряде его произведений. И еще, Китано вспоминает, что в детстве он больше всего на свете боялся масок — что напрямую относит нас к теме английского писателя, особенно к его очерку «Рождественская ёлка» (Dickens, 1960a), где он говорит о том, как страшна маска:

Когда эта страшная маска впервые посмотрела на меня? Кто ее надел, и почему я до того перепугался, что встреча с ней составила эру в моей жизни? Сама по себе маска не безобразна; она задумана скорее смешной; так почему же ее жесткие черты были так невыносимы? Не потому, конечно, что она скрывала лицо человека. Прикрыть лицо мог бы и фартук; но хоть я и предпочел бы, чтоб и его откинули, фартук не был бы так нестерпим, как эта маска. Или дело в том, что маска неподвижна? У куклы тоже неподвижное лицо, но я же ее не боялся. Или, может быть, при этой явной перемене, свершаемой с настоящим лицом, в мое трепетное сердце проникало отдаленное предчувствие и ужас перед той неотвратимой переменной, которая свершится с каждым лицом и сделает его неподвижным? (Dickens, 1960a, 395)

В этом отношении «Куклы», чьи лица — это маска — фильм об умирании чего-то, фильм, приглашающий к размышлению о жизни и смерти.

Нельзя не обратить внимания на то, что фильм очень поэтичен, особенно благодаря необычайной красоте японских пейзажей. То же — в плане поэтичности — можно сказать и о стилистике Диккенса. Порой его проза не просто поэтична, но, если записать ее не линейно, а в соответствии со звучащей рифмой, то получатся настоящие стихи, причем удивительно похожие, если не конкретно на напевный рассказ — митиюки из японского театра кукол, то на японскую поэзию вообще. Вот пример из повести «Сверчок за очагом» (Dickens, 1959b), который начинается в прозе, но вскоре переходит в «невидимые» стихи — песенку:

То, что песня чайника была песней призыва и привета, обращенной к кому-то, кто ушел из дому и кто сейчас возвращался в свой уютный маленький домик к потрескивающему огоньку, в этом нет никакого сомнения...

[...]

Нынче ночь темна [...]

На дороге груды прелого листа,

И внизу — только грязь и глина,
А сверху — туман и темнота;
Во влажной и унылой мгле
Одно лишь светлое пятно,
Но это отблески зари — обманчиво оно;
Небеса алеют в гнев;
Это солнце с ветром вместе там клеймо на тучках выжгли,
На виновницах ненастья;
Длинной черной пеленою убегают вдаль поля,
Веи инеем покрылись, но оттаяла земля;
Лед не лед, с водой он смешан,
И вода, и лед — одно;
Все вокруг преобразилось,
Все не то, чем быть должно... (Dickens, 1959b,19; разбивка на поэтические строки моя. — Т. Б.)¹

Но, конечно, главная общность Китано и Диккенса как художников — стилистика визуальности, создание пластически-осязаемой, материализованной метафоры. Проза Диккенса помимо поэтичности как таковой, поэтична своей образной стилистикой. Как ни странно, его можно назвать не только поэтом, но и кинорежиссером, который жил в нем задолго до рождения кинематографа.

Вообще кинематографисты разных стран мира часто обращаются к Диккенсу, при этом надо отметить, что почти все экранизации его произведений не обладают тем богатством кинематографической оптики, какая есть у самого Диккенса.

1 “That this song of the Kettle’s was a song of invitation and welcome to somebody at that moment coming on, towards a snug small home and the crisp fire; there is no doubt whatever [...]

It’s a dark night [...]
And the rotten leaves are lying by the way;
And above all is mist and darkness
And below all is mire and clay;
And there’s only one relief in all the sad and murky air;
And I don’t know that it is one, for it’s nothing but a glare,
Of deep and angry crimson, where the sun and wind together
Set a brand upon the clouds for being guilty of such weather;
And the widest open country is a long dull streak of black;
And there’s hoar-frost
On the finger-post
And thaw upon the track;
And the ice it isn’t water and the water isn’t free;
And you couldn’t say that anything is what it ought to be...”
(Dickens, 1983, 24-25; разбивка на поэтические строки моя. — Т. Б.)

Постановщики, как правило, воплощают сюжет, а не то, что у этого писателя всегда интереснее сюжета — визуальная образность стиля. Диккенс не просто подмечает тонкие детали, он их создает, и «он умеет показать их так, чтобы и мы обратили на них внимание, чтобы и мы поняли их переносный смысл. Он как бы их “укрупняет”, он умеет выделить их так, как в кино это делается за счет “крупного плана”» (Boborykina, 1996, 68-69).

О внутреннем родстве Диккенса и кинематографа говорит в статье «Диккенс и Гриффит» создатель своего киноязыка и теоретик кино — Сергей Эйзенштейн, утверждавший: «Близость Диккенса к чертам кинематографа — по методу, манере, особенностям видения и изложения — поистине удивительна»... (Eisenstein, 2002, 19) Он также подчеркивает, что, возможно, в этих методах и манере лежит часть тайны успеха писателя. «И, может быть, секрет здесь в том, что Диккенса с кино, прежде всего, роднит удивительная пластичность его романов. Удивительная их зрительность. Оптичность» (Eisenstein, 2002, 21).

В той же статье Эйзенштейн приводит некоторые примеры из «Оливера Твиста» Диккенса для иллюстрации того, что он называет «параллельным монтажом». Однако, великий мастер кино и знаток литературы не упоминает одного — пожалуй, самого кинематографического момента этого романа. Момент этот имеет отношение и к теме монтажа, и к другой теме, которую режиссер назвал «особой способностью преломления», приводившей к тому, что «предмет не отражался в его глазах в естественных своих соотношениях, как в обыкновенном зеркале, а принимал особо характерные очертания, как в зеркале вогнутом». (Eisenstein, 2002, 23). Такой оптический эффект преломления или рефракции, возникает в не упомянутой Эйзенштейном 48 главе романа:

Солнце — яркое солнце, приносящее человеку не только свет, но и новую жизнь, надежду и бодрость, — взошло, сияющее и лучезарное, над многолюдным городом. [...] Оно озарило комнату, где лежала убитая женщина. Оно озарило ее. Сайкс попытался преградить ему доступ, но лучи все-таки струились. Если зрелище было страшным в тусклых, предутренних

сумерках, то каково же было оно теперь при этом ослепительном свете! [...] Он набросил на нее одеяло; но было тяжелее представлять себе глаза и думать, что они обращены к нему, чем видеть, как они пристально смотрят вверх, словно следя за отражением лужи крови, которое в лучах солнца трепетало и плясало на потолке. (Dickens, 1958, 425)

Этот страшный эпизод прекрасен с точки зрения мастерства Диккенса, его стиля, который оставляет впечатление совершенного киноязыка. Преломление луча, падающего сверху вниз и его танцующее отражение на потолке — не словесное описание того, как жертвенно-прекрасна была душа убитой девушки и, как, возможно, в этот миг она уже устремилась вверх, а лишь оптика магии кино до возникновения кино. Здесь все основано на той визуальности метафоры в ее высшем художественном смысле, которая характерна, в частности, и для фильма «Куклы» Такеси Китано. Здесь очевидным становится такое свойство метафоры, о котором писал Б. Томашевский, когда «отвлеченное заменяется конкретным; явления порядка нравственного и психического — явлением порядка физического» (Tomashevskii, 1996, 52–57).

Как отмечают критики — Китано сделал своих шестерых героев (три влюбленные пары) куклами в человеческом облике, вынудив актеров играть намеренно отстраненно, как бы безлично и равнодушно: один взгляд на сошедшую с ума от любви и горя девушку воскрешает в памяти классический образ сломанной куклы. С этим наблюдением нельзя не согласиться, но к нему хотелось бы добавить, что такой образ характерен и для Диккенса. К примеру, сломанная игрушка как метафора сломанной судьбы в финале повести «Сверчок за очагом» (Dickens, 1959b), где слепая девушка Берта пришивает стеклянные глаза *куклам*, которых делает ее отец, мастер игрушек Калед Пламмер. Казалось бы, это бытовая подробность, но она насквозь метафорична. Смысл этой пластической метафоры в том, что и сама Берта была некоей *куклой* в руках ее несчастного отца, мастера игрушек. И, пользуясь слепотой своей дочери, он попытался создать для нее лучший мир с помощью сказки. Как отметил В. Шкловский «бытовая подробность одновременно, как это часто бывает у Диккенса, оказывается метафорой» (Shklovskii, 1983, 178). И еще раз под-

черкну, что в качестве концептуальной метафоры в «Сверчке за очагом», как в ряде других случаев у Диккенса выступает именно кукла.

Из всех произведений английского писателя наибольшее распространение по миру приобрела и, можно сказать, наибольшее влияние на мировую литературу и культуру оказала его «Рождественская песнь в прозе» (Dickens, 1959a).

Не буду распространяться о разнообразных экранизациях этой повести, которых множество, начиная с английской черно-белой версии 1935 года режиссера Генри Эдвардса и заканчивая бесконечными мюзиклами, художественными и мультипликационными версиями. Меня скорее интересует ее влияние, проявление ее мотивов в контексте других культур. В этом плане можно вспомнить американский фильм 1988 года «Новая рождественская сказка» (*Scrooged*) режиссера Ричарда Доннера с Биллом Мюррей в главной роли, где директор телеканала IBN (Фрэнк Кросс), которого все считают несносным деспотом и скрягой, в канун Рождества готовит телеспектакль под названием “Scrooged”. Но призрак Диккенса воспарил над этой историей и три духа берутся за его перевоспитание. Это интересная игра с мотивом повести и одновременно воспроизведение — своего рода постмодернистское — ее сюжета.

Гораздо менее откровенна, однако узнаваема отсылка к «Рождественской сказке» и другим произведениям Диккенса в фильме «Куклы». Как мы помним, фильм состоит из трёх новелл. Все они о любви. Первая — история о юноше, который, поддавшись давлению родителей, согласился на брак по расчету, для чего был вынужден бросить свою возлюбленную. В день свадьбы ему стало известно, что она не перенесла предательства и отравилась — не умерла, но сошла с ума. Юноша бежит из-под венца, обрекая себя на душевные муки — ежедневно видеть, что он сделал с той, которую любил. И они бредут, связанные красной веревкой, в какую-то бесконечность... Великолепный пейзаж сменяет краски — от ярких осенних, до чисто белого, снежного, зимнего... их обычный наряд постепенно меняется на древние кимоно, как будто они идут сквозь время куда-то вперед и одновременно куда-то назад, вспять... Как и в произведениях Диккенса, и как в искусстве

вообще — все одновременно и реальность и символ. Влюбленные связаны одной веревкой — символ их связанных судеб, но одновременно это и способ удержать ее от рискованных действий, как сначала он привязал ее к сидению машины...

Отдаленно здесь прослеживается мотив одного из поздних романов Диккенса «Большие надежды» (Dickens, 1960b), где, можно сказать, потерявшая разум мисс Хевишем, как бы замирает во времени, переходящем в вечность, в тот момент, когда накануне свадьбы жених бросает ее, узнав, что она не так богата. И вот она так и застывает на долгие годы в своем подвенечном платье:

Она была одета в богатые шелка, кружева и ленты — сплошь белые. Туфли у нее тоже были белые. И длинная белая фата свисала с головы, а к волосам были приколоты цветы померанца, но волосы были белые. На шее и на руках у нее сверкали драгоценные камни, и какие-то сверкающие драгоценности лежали перед ней на столе. Вокруг в беспорядке валялись платья, не такие великолепные, как то, что было на ней, и громоздились до половины уложенные сундуки. Туалет ее был не совсем закончен, — одна туфля еще стояла на столе, фата была плохо расправлена, часы с цепочкой не надеты, а перед зеркалом вместе с драгоценностями было брошено какое-то кружево, носовой платок, перчатки, букет цветов и молитвенник. Все эти подробности я заметил не сразу, но и с первого взгляда я увидел больше, чем можно было бы предположить. Я увидел, что все, чему надлежало быть белым, было белым когда-то очень давно, а теперь утеряло белизну и блеск, поблекло и пожелтело. Я увидел, что невеста в подвенечном уборе завяла, так же как самый убор и цветы, и ярким в ней остался только блеск ввалившихся глаз. Я увидел, что платье, когда-то облежавшее стройный стан молодой женщины, теперь висит на иссохшем теле, от которого осталась кожа да кости. (Dickens, 1960b, 62)

Приведенная цитата — один из примеров того, о чем говорил Набоков в лекции о Диккенсе — метафора становится «физическим фактом»: “and so the metaphor becomes a physical fact” (Nabokov, 1983, 80). Здесь также явственно отразилась мысль Эйзенштейна о «зрительной оптической» стилистики Диккенса. Такой же поэзией оптики отличается и стилистика «Кукол».

Последняя история фильма Китано опять же частично относит нас к «Большим надеждам». В третьей части рассказывает

ся о юноше, в повседневной рутине которого появилась Звезда, и он жил для нее и ради нее. Потом его «большая надежда» — она же звезда эстрады — попадает в автокатастрофу, в которой пострадала единственная ее ценность — красивое лицо. Она не выносит внезапного уродства, отгораживается ото всех, и, чтобы добраться до неё, юноше пришлось чем-то пожертвовать — он лишает себя зрения, что опять же символично и может восприниматься, как одна из овеществленных метафор фильма. Метафора слепоты, кстати, одна из характерных в творчестве Диккенса. В истории влюбленности простого юноши в недосыгаемую Звезду вновь слышится отголосок ведущего мотива «Больших надежд» Диккенса — любви юного героя Пипа к прекрасной, но холодной и далекой Эстелле — девушке, имя которой как раз и означает «звезда».

И наконец, центральная история имеет не менее явственное отношение к мотиву Диккенса. Один юноша когда-то покинул свою любимую. Он бросил ее оттого, что ему были нужны деньги, богатство, он хотел пробиться наверх, и девушка на этом пути была бы ему обузой. О подобной ситуации в «Рождественской повести» Диккенса исследовать Гарри Стоун в книге «Диккенс и невидимый мир» говорит так: «Скрудж выбирает деньги, а не любовь» — “Scrooge chooses money over love” (Stone, 1979, 123). Именно из-за денег герой Диккенса — Скрудж отказывается от своей невесты, возможно последнего человека, который любил его, но и она, в конце концов, признается:

Разве не видела я, как все твои благородные стремления гибли одно за другим и новая всепобеждающая страсть, страсть к наживе мало-помалу завладела тобой целиком! Ты сам знаешь, что ты был не тот, что теперь... У тебя другая душа, другой образ жизни, другая цель. Это сделало мою любовь ненужной для тебя, ... ведь даже изливая мне свою душу, ты не в состоянии скрыть того, что каждый твой шаг продиктован корыстью! (Dickens, 1959a, 43–44)

В фильме Китано герой спустя десятилетия с горечью вспоминает свой поступок. приходит в парк, где он расстался с любившей его девушкой. В фильме он сообщил ей о своем решении расстаться с ней в субботу — по субботам они встречались в парке, она приносила обед, который специально для

него готовила. Обещал вернуться, как только добьется чего-нибудь. Она тогда вскочила со скамейки и все кричала ему вслед: «Я буду ждать тебя!..» Прошли годы, прошло много лет. Он пробился наверх и, конечно же, забыл о своем обещании, а она — нет, и продолжала каждую субботу приходить с едой в тот парк, на ту же скамейку. И вот, что-то происходит с ним, и он — как Скрудж под воздействием духов — под воздействием какого-то ностальгического зова души, возвращается в свою юность. Он приходит в парк и замечает на той же скамейке уже постаревшую женщину, и, неузнанный ею, погибает от рук наёмного убийцы. Как и в повести Диккенса, путь денег, а не любви, — неверный путь. Богатство, обретенное ценой утраты любви, приводит к плачевному результату. К герою Диккенса корысть, в конце концов, поворачивается своей обратной стороной. Оказывается, что накопленное им «добро» ничего не стоит. Более того, и сам человек, находящийся во власти денег, не стоит ничего, он сам становится частью, накопленного им мусора. То же происходит и с героем Китано. Слишком поздно он понимает, какое богатство утратил, предпочтя ему богатство материальное. К японскому «Скруджу» также приходит племянник, как приходит племянник и к герою Диккенса. У Китано образ больного в инвалидной коляске родственника становится по отношению к Диккенсу собирательным: одновременно и племянника Скруджа, и ребенка-инвалида его бедного клерка. Отголосок этой Рождественской повести угадывается и в кадрах, когда под конец сквозной для всего фильма сюжетной линии о сошедшей с ума девушке, есть момент, когда в ее сознании наступает просветление и вместе со своим любимым — как Скрудж с посетившими его духами — она видит свое счастливое прошлое.

Название фильма — как и название романа «Большие надежды», — если вдуматься, звучит с оттенком горькой иронии. Или, по крайней мере, как скрытый вопрос: Куклы?

Если сравнить персонажей кабуки с японской анимацией — аниме, где вместо людей выступают специфически рисованные персонажи, некие подобия кукол, то нельзя не вспомнить, что слово (от английского *animation* — «одушевление»), замененное «аниме», близко к латинскому *anima*, то есть «душа».

В этом плане, думаю, аллюзии на кукол, трансформация кукол в людей и людей в кукол — это общая для Диккенса и Китано философия. Это вопрос о душе. В истории слепой девушки (из «Сверчка за очагом») драма заключалась в том, что создав для нее, как для куклы, игрушечный мир, отец невольно ранил ее душу, когда она «прозрела» жестокую реальность, окружавшую ее. Также и у Китано — персонажи театра Кабуки превращаются в людей с их драмами, горем, любовью и смертью, как бы заставляя нас за мертвенной оболочкой маски, куклы разглядеть живого человека и его живую душу. На мой взгляд, для обоих художников, «куклы» — это концепция, это философия, это вопрос: А только ли куклы все эти куклы? И разве не о человеке речь, даже тогда, когда его сложный мир как бы спрятан за обликом того, с чем можно только играть? «Куклы» — это, возможно, еще одно напоминание о человеке и его душе.

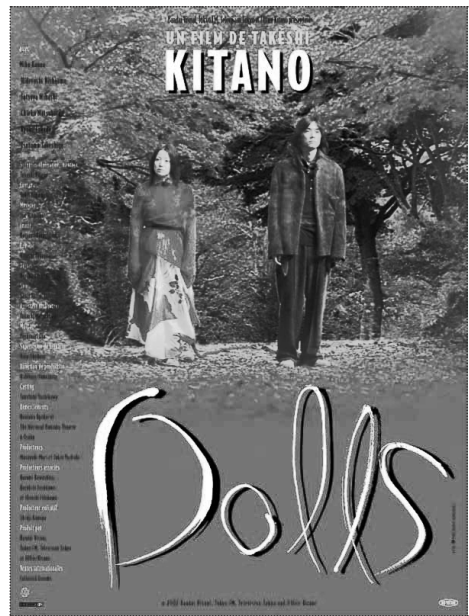
Конечно, фильм Такеси Китано несколько не является «экранизацией» Диккенса, но в этом авторском кино, возможно невольно, но явно, отразились мотивы английского писателя. И это неважно — знал ли сам Китано, что за его «Куклами» маячат истории Диккенса, или не знал. По каким-то общим чертам биографии и таланта, вольно или невольно фильм японского режиссера с английским названием воплотил ставшие архетипическими черты героев Чарльза Диккенса и его сюжеты.

Таким образом, незавершенный гештальт в контексте этой статьи — это присутствие в «Куклах» Китано контуров второй картинки — специфически «кукольного» мира Диккенса.

REFERENCES

- Nabokov, V. (1983). *Lectures on Literature*. London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Stone, H. (1979). *Dickens and the Invisible World*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Boborykina, T. A. (1996). *The Artistic World of Charles Dickens's Christmas Books*. St. Petersburg: Hippocrat Publ. (In Russian)
- Boborykina, T. A. (1997). *The Artistic World of Charles Dickens's Christmas Books*. St. Petersburg: Hippocrat Publ. (In Russian)

- Dickens, C. (1960b). *Great expectations. Collected works in 30 volumes. Vol. 23.* Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (In Russian)
- Dickens, C. (1960a). *Christmas tree. Collected works in 30 volumes. Vol. 19.* Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (In Russian)
- Dickens, C. (1959a). A Christmas Carol in Prose (A Christmas Ghost Story). *Collected works in 30 volumes. Vol. 12.* Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (In Russian)
- Dickens, C. (1959b). Cricket behind the hearth. A story about family happiness. *Collected works in 30 volumes. Vol. 12.* Rus. Ed. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (In Russian)
- Dolin, A. (2018). *Takeshi Kitano. Childhood.* Moscow: NLO Publ. (In Russian)
- Tomashevskii, B. (1996). *Theory of Literature. Poetics: Study Guide.* Moscow: Aspekt Press Publ. (In Russian)
- Wilson, E. (1975). *The World of Charles Dickens.* Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Zweig, S. (1992). *Three masters: Balzac, Dickens, Dostoevsky.* Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Shklovskii, V. (1983). *Selected works in 2 volumes.* Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Eisenstein, S. (2002). *Method. Vol. 2.* Moscow: Nauka Publ. (In Russian)



Кадры из фильма Т. Китано «Куклы»