

11. Шпенглер О. Закат Европы // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 23–68.

**В. В. Журина**

**Феномен куклы в художественной культуре**

УДК 7.05

*Предлагаемое исследование посвящено изучению феномена куклы в системе художественной культуры. Кукольный «бум» последних лет, охватывающий не только производство кукол, но и «включение» куклы во все сферы современного искусства и жизни человека, свидетельствует о расширении семиотического поля концепта кукла, включенного в одну из парадигм постмодернистского сознания с ее контекстуальными и ассоциативно-пародийными законами, интертекстуальными перекличками, свободой смещений, приводящей, с одной стороны, к утрате реальности, с другой – к гипертрофии этой реальности.*

**Ключевые слова:** кукла, художественная культура, театр, знак, символ, двойничество, вторая реальность, постмодернизм.

*V.V. Zurina. Doll phenomenon in the art culture*

*This research is devoted to studying of a doll phenomenon in the art culture system. The doll "boom" of the last years including not only doll production, but also doll "inclusion" to all spheres of the modern art and human life, shows the expansion of the semiotic field of a doll concept. This concept is included in one of the paradigms of post-modern consciousness with its contextual and associative and parody laws, inter-textual exchanges, easy displacements, which brings to the loss of reality on the one hand, and the hypertrophy of this reality on the other hand.*

**Keywords:** doll, art culture, theater, sign, symbol, duplicity, second reality, postmodernism.

До недавнего времени феномен куклы находился на периферии проблематики, разрабатываемой отечественной искусствоведческой традицией. В западной науке кукла также довольно редко попадала в

поле зрения искусствоведов, являясь объектом изучения преимущественно в рамках социальной и культурной антропологии и этнологии. Поэтому в современном гуманитарном знании не существует однозначной, четкой дефиниции понятия «кукла», так же как не существует и определенности в отношении причисления куклы к сфере художественного творчества, ее вписанности в систему искусств. Однако сегодня можно говорить об актуализации проблематики куклы, о ее глубинной связи не только с историко-культурным контекстом, но и с философско-антропологической и теоретико-художественной проблематикой. Вопрос о признании куклы особым культурным феноменом, является на сегодняшний день предметом дискуссий.

Актуальность исследования обусловлена тем особым местом, которое кукла как универсальный культурный медиатор занимает в жизни человека. Это обусловлено множеством причин, которые достаточно обстоятельно проанализированы в научной литературе последних лет и обусловлены, прежде всего, высоким семиотическим статусом куклы, располагающейся в пространстве между миром вещей и миром знаков, постоянно находящейся в стадии ремифологизации. Кроме того, активное функционирование куклы в разных обликах в искусстве, в системе массовой культуры связано с целым комплексом различных факторов, среди которых экстраординарное значение имеют мифологизация сознания в современном потребительском обществе и усиление игрового начала в актуальной культуре. С последним, очевидно, корреспондирует и интерес модернистского и постмодернистского искусства к явлению куклы.

Понятие «кукла» в русском языке многозначно. В частности, в словаре Даля читаем: «...сделанное из тряпья, кожи, битой бумаги, дерева подобие человека, а иногда и животного. Детская кукла – игрушка. Живая кукла – автомат. Анатомическая или повивальная кукла – фантом, разборное подобие человека, для обучения. У мастеровых: болван, форма. Кал. орл. – закрута в хлебе, завой колосьев знахарем, колдуном, на порчу и гибель того, кто снимет куклу. Щеголеватая, но глупая или бездушная женщина. [...] Кукольный театр – представление посредством кукол» [1:213–214]. Общим в этих определениях является семантика механистичности, фантомности, бездушности, сходства с неким оригиналом и в то же время – мертвенность, искусственность.

Дихотомия «кукла – человек» связана с важнейшими основаниями культуры, ее константами. В оппозиции живое/мертвое, одухотворенное/бездушное куклу нельзя причислить ни к той, ни к другой стороне, что обусловило степень ее сложных трансформаций применительно к разным текстам культуры. Интересны в этом плане рассуждения Генри Лайона Олди в его произведении «Кукольных дел мастер»: *«Дед Фелиции рассказывал внучке, что кукла не принадлежит к миру живых, но и к миру мертвых – тоже. Промежуток, грань, обоюдоострый нож. Поэтому кукле разрешено делать то, что запрещено и для людей, и для вещей. Выходить за пределы ограничений, положенных материи. Объединять возможное с невозможным. Каким образом? – зависит от мастерства кукольника»* [5].

По мысли Ю. М. Лотмана, каждый существенный культурный объект, как правило, может выступать в двух обликах: в своей прямой функции, то есть обслуживая определенный круг конкретных общественных потребностей, и в «метафорической», когда признаки его переносятся на широкий круг социальных фактов, моделью которых он становится [3]. Такая метафоричность определяет наиболее значимые характеристики природы куклы. Обычно кукла неподвижна, играющий говорит и за нее, и за себя, за нее ходит, бежит и прыгает. Двигающаяся кукла (заводная или театральная) представляет собой некое противоречие – с одной стороны она уже менее кукла и более человек, она приобретает какие-то черты натуральности, а с другой стороны – резче выступает ее условность и ненатуральность, мертвенность. Именно это определяет двойственность восприятия куклы. При этом ситуация игры обнаруживает амбивалентность, потенциальную инверсивность: не только кукла «играет» на сцене человека – и человек может играть куклу, копируя прерывистость и неестественность движений заводной игрушки. Обратное отражение – человек, играющий подобие человека. «Таким образом, в нашем культурном сознании сложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью. Первое глядится в мир фольклора, сказки, примитива, второе напоминает о машинной цивилизации, отчуждении, двойничестве» [3].

Двойственность восприятия куклы особенно характерна для художественной культуры постмодернизма. В частности, тема «второй реальности» – лейтмотив современной постмодернистской литературы.

*«– Что это такое – постмодернизм? – подозрительно спросил Стёпа.*

*– Это когда ты делаешь куклу куклы. И сам при этом кукла».*

В. Пелевин «ДПП (NN)»

Постмодернизм, балансируя на грани «естественное – искусственное», «целое – часть», утверждает видение реальности как искусственного конструкта, поэтому искусственная кукла здесь видится живой и реальной. В результате в сфере постмодернистского дискурса мы имеем дело с любопытным парадоксом: имитационная эстетика постмодерна, сопровождающаяся процессом ремифологизации (и неомифологизации), порождает все новые и новые вариации семантики куклы, их свободное соединение и цитирование, превращение в фантом, иногда более яркий и привлекательно соблазнительный, чем оригинал. Практическая сфера отзывается на бум телесности, когда тело куклы (равно как и человека) становится продуктом культурного потребления. Об этом свидетельствует, в частности, «кукольная» составляющая кинематографа и телевидения.

Куклы всегда рядом с нами, они вызывают симпатию, любовь, страх, отторжение, но никогда не оставляют равнодушными. Куклы – это возможность посмотреть на себя со стороны. И все в этих человеческо-кукольных взаимоотношениях замечательно до тех пор, пока кукла остаётся куклой. Когда же человек начинает видеть в кукле человека, происходит трагедия. Так случилось и с героями произведения Дины Рубиной «Синдром Петрушки». Сквозная идея романа – двоящаяся реальность – между куклой и человеком. Искушение иллюзией реальности становится так велико, что убогая реальность начинает сдавать свои позиции и уже невозможно определить, кто кем управляет, кто оригинал, а кто – всего лишь копия, кто живет, а кто симулирует жизнь.

Почему двоящаяся реальность в последнее время востребована литературой? В одном из своих интервью Дина Рубина заявляет: *«Тема двойничества, игры, замены, подмены существовала всегда. [...] Собственно, мир начался с двойственности. Бог создал человека по*

*Своему образу и подобию. Мало того, сразу же создал ему пару. Ну и так далее. Я думаю, это один из вечных сюжетов. Человеку всегда хотелось заглянуть в иную реальность, сколько бы здравомыслящие особи над этим ни иронизировали...» [4].*

Для более полного понимания феномена куклы как специфического явления искусства, рассмотрим своеобразие ее художественной природы.

Ключевым средством фиксации предмета в качестве куклы в культуре является анимация предмета, наделение его свойствами живого существа (способностью думать, чувствовать, испытывать переживания и эмоции, разговаривать, совершать осмысленные действия) и вера в его собственную жизнь. Чаще всего в современной ситуации речь идет об антропоморфизации предмета. Однако исходная, древнейшая культурная смыслоформа куклы – *идол* как воплощение инобытийной сущности и *маска* в ситуации сакрального ритуала, также как буквальная актуализация мифологического персонажа. Изначальные формы такой сакральной, ритуальной куклы могли быть зооморфными, миксантропическими. Нередко антропоморфический принцип был в своих истоках, в контексте мифологического сознания, теоморфическим, поскольку богоподобие человека распространялось на внешнюю сторону его существа. Важнейшей стороной базовых верований был и принцип соответствия микро- и макрокосма. С этим связан антропоморфизм как мировоззренческий принцип, присущий ранним стадиям развития (как исторического развития человечества, так и, как нередко считается, индивидуального развития человека). Очевидно также, что кукла в своих изначальных выражениях связана и с такими мифологическими персонажами, как *культурный герой* и *трикстер*, – персонажами «среднего рода», часто являющимися медиаторами между миром богов и чудовищ, с одной стороны, и миром людей, с другой. Феноменология куклы формируется в контексте этих архаических оснований культуры.

Исходя из близкого этому пониманию куклы, дает свое определение Е. И. Ковычева: «Кукла – изображение, предмет, часть тела человека, на которые переносятся свойства живого существа как сверхъестественного (бог, дух), так и реального (человек, животное). Наделение куклы движением как основным признаком жизни не

столь обязательно. Главное – вера в наличие у нее собственного сознания, мышления, воли, чувств» [2:5].

Прочная, устойчивая связь куклы с ранними пластами культуры, укорененность ее родословной в доисторических временах так или иначе обнаруживает себя на всех этапах кукольной эволюции. Речь не идет просто о культурной памяти или о культурно-исторических традициях. Сущностные мифоритуальные качества куклы могут и сегодня спонтанно возрождаться в опыте ребенка, в практике бытовой магии и т. п. Но в тот момент, когда кукла «покидает» пределы ритуальной ситуации, она уже перестает восприниматься в качестве живого существа и становится автономно-самодостаточным, в том числе и художественным феноменом.

Принципиальная метаморфоза историко-культурных представлений о кукле происходит в XVIII – начале XIX вв. (в завершающих выражениях в культуре романтизма), когда кукле отводится новое место в оппозиции «живое – мертвое». Кукла отождествляется с механизмом и демонизируется в этом качестве, как антипод живому существу, человеку. Один из примеров – механическая кукла Олимпия в «Песочном человеке» Э. Т. А. Гофмана. Правда, представление о кукле в романтизме не однозначно негативно, а дает сложную символику образов игры. Позитивная трактовка этого заметна в немецком романтизме. В качестве примера можно привести повесть «Принцесса Брамбилла» Э. Т. А. Гофмана (1821 г.), а также статью Г. фон Клейста «О театре марионеток» (1810 г.), где кукла объявляется образцом грации и одушевленности. Гофмана больше всего пугали ожившие куклы – его безумные автоматы вмешиваются в судьбы людей, но и самая трогательная история любви, как известно, у него случается между девочкой и деревянной игрушкой для колки орехов – Щелкунчиком.

По словам рассуждавшей о месте куклы в культуре и искусстве романтизма Л. Романчук, «трансформация, вызывающая деформацию облика героя, его неожиданные изменения, присуща почти всем романтическим произведениям. [...] Деформация всегда несла понижение материального его субъекта, замену его муляжом, симулякром, трансформированной копией» [7]. В произведениях романтиков деформация зачастую «экстраполировалась на образ всего человека в качестве особого символа его отличительности, превращая его в не-

кую условную трансформированную копию, своего рода куклу». Особенно значимым в этом контексте оказывается мотив тайны как «деформирующего и отделяющего от себе подобных фактора» [7]. У романтиков Годвина и Гофмана, продолжает автор, звучит сходный мотив – мотив «омертвления, овеществления психологии человека, оказавшегося в плену одной страсти».

Мотивы противоестественного движения камня и металла – своего рода кукольность – мы обнаруживаем и в творчестве А.С. Пушкина. Р. О. Якобсон, посвятивший свое исследование мотиву оживающей статуи как одной из центральных мифологем пушкинской поэтики, связывает его с рядом биографических и культурно-исторических факторов [8:145–180]. С одной стороны, мнимая, недозволенная активность оживающих мертвецов, движущихся статуй («Каменный гость», «Медный всадник», «Сказка о золотом петушке») производит зловещее впечатление. Однако, в то же время, «в этой механической активности, мертвом движении, безумном повторении одного и того же цикла, свойственным куклам Гофмана, "автоматам" Эдгара По, последующим «мертвецам» Гоголя и т. п., у Пушкина прочитывается также стремление разрушить грань между жизнью и смертью» [6]. По выражению Р. О. Якобсона: «Конфронтация статуи и живого существа всегда является у Пушкина отправным пунктом поэтической речи: эти две линии взаимодействуют друг с другом. Живое существо уподобляется статуе или статуя уподобляется живому существу; она отождествляется с живым существом через отрицание ее безжизненной субстанции; она изображается [...] как живое существо» [8:171].

Ярко обозначившись в произведениях романтиков, мотив куклы и в последующие эпохи активно выражал себя в творчестве самых разных художников, таких как Оскар Кокошка, Пауль Клее, Ханс Бельмер, Пабло Пикассо и др. Так, мертвенно-механическое начало мифологии куклы находило самые разнообразные воплощения в искусстве, будучи иной раз связанным с эротизацией и фрейдистскими смыслами.

Среди современных авторов, использовавших в своих произведениях мотив куклы, следует упомянуть Дину Рубину и пример злосчастной куклы Элис – копии Лизы, жены главного героя в романе «Синдром Петрушки», Макса Фрая и оживших кукол мастера Джубы («Чужак (Лабиринт)»).

Словом «кукла» сегодня можно обозначить не только атрибут детской игры в виде фигурки человека или животного, но и украшающую интерьер или выполняющую сувенирную функцию статуэтку, и демонстрирующий одежду манекен, и участвующую в театральном спектакле, анимационном фильме, телепередаче, праздничном или карнавальном шествии, политическом митинге, используемую в качестве рекламы фигуру, и робота для нужд, скажем, медицины или техники. Подобное широкое толкование понятия «кукла» было продемонстрировано автором концепции выставки «Воображаемый мир кукол», проходившей в Мюнхене в 1991–1992 гг., искусствоведом Б. Крафтом. В каталоге этой выставки, изданном вместе со сборником статей, предложена классификация, не имеющая одного строгого критерия, но интересная именно с точки зрения разноплановости подхода к явлению: там присутствуют разделы «предки куклы», «манекены», «куклы для благоговения», «автоматы», «модные и роскошные дамы», «дети и характеры», «куклы и их жилище», «куклы для сцены», «куклы художников», «куклы live».

Подводя итоги, отметим, что в конце XX в. наблюдается необыкновенная популярность куклы, причем в большей степени – ее антропоморфного изображения. Куклы, находящиеся раньше в основном в театре или в доме, теперь активно используются в политических телепередачах, становятся равноправными участниками художественных выставок, используются при оформлении интерьеров. Куклы способны становиться предметом, определяющим материальное благосостояние человека и даже, в некоторой степени, его социальный статус. Следует сказать, таким образом, что отношения человека и куклы, всегда бывшие непростыми, сейчас обострились до предела. Это соотношение: кукла-человек, человек-кукла, крайне неустойчиво. Кукла часто претендует на то, чтобы занять место человека, а человек может быть уподоблен зависимой или бездушной кукле.

Куклы пытаются повторить все принципиально значимые стороны человеческой жизни. В спектакле кукла часто является моделью человека, а сам кукловод олицетворяет собой некие надличностные силы и обстоятельства. Для некоторых кукольников театральная игра – это своеобразное исследование отношений человека с судьбой, с космосом.



1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М. : Русский язык. Т. 2 (И-О). 1979. С. 779.
2. Ковычева Е.И. Кукла в диалоге культур. Ижевск, 2002. С. 5.
3. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3-х т. Таллинн, 1992. Т. I. С. 380.
4. Николай Александров. Дина Рубина о куклах и иной реальности : сайт. URL: <http://www.jewish.ru/culture/press/2011/01/news994292830.php>
5. Олди Генри Лайон. Кукольных дел мастер : сайт. URL: <http://book-online.com.ua/read.php?book=4705&page=3>
6. Романчук Л. Мотив «жизни-и-в-смерти» в творчестве Пушкина // Ex professor. Днепропетровск, 2001. № 3: URL: [www.roman-chuk.narod.ru/2/Pushkin\\_1.htm](http://www.roman-chuk.narod.ru/2/Pushkin_1.htm)
7. Романчук Л. Творчество Годвина в контексте романтического демонизма. Днепропетровск, 2000. С. 181. URL: <http://roman-chuk.narod.ru/4/Glava2-phl.htm>.
8. Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М. : Прогресс, 1987. С. 145–180.

### А. П. Люсый

#### **Греческий огонь: Идеи проекта международного парада утопий на Красной площади<sup>1</sup>**

УДК 303.094.7

*Концепт утопия рассматривается в статье как оптическая ось, вокруг которой центрируются и сновидения, и образы, и народные волнения социальных реалий. Как отметил А. Гуссейнов, философия задает утопические координаты культуры не тогда, когда она формулирует утопии в собственном (узком) смысле слова, описывая, каким ей видится будущее. Философы создают свои утопии в процессе формулирования самих своих учений и систем. Проблема, перед которой стоит философия, – та же*

---

© Люсый А. П., 2012

<sup>1</sup> В сокращенном виде материал был опубликован в первом номере сетевого Международного журнала исследований культуры (2010. № 1). URL: <http://www.culturalresearch.ru/>. В полном виде публикуется впервые.