



НАУЧНАЯ СТАТЬЯ
УДК 745:111

DOI: 10.18287/2782-2966-2025-5-2-33-41

Дата поступления: 27.04.2025
рецензирования: 03.06.2025
принятия: 21.06.2025

А.В. Марков

Российский государственный
гуманитарный университет,
г. Москва, Российская Федерация,
Владимирский государственный
университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых,
г. Владимир, Российская Федерация
E-mail: markovius@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

О.А. Штайн

Уральский федеральный университет имени
первого Президента России Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Российская Федерация
E-mail: shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

Кукла в маске как эстетико-семиотическая модель

Аннотация: понятие куклы в маске позволяет соединить идею маски и кукольного театра, а значит, и идею социальной стратегии с собственными творческими конфигурациями вещей, неожиданным вдохновением, которое дают вещи. В статье рассматривается возможность возобновления некоторых функций архаической маски с опорой на африканскую философию Квази Виреду, объектно-ориентированную онтологию Грэма Хармана, а также многочисленные данные современных жанровых фильмов, анимационных фильмов и арт-инсталляций. Архаическая маска являет симбиотический принцип, альтернативный миметическому, а различные способы одновременного использования куклы и маски относят миметический принцип к обыденной жизни, тогда как принцип симбиоза делают принципом инновационного практического действия. В статье рассмотрены различные варианты куклы в маске: пантомима в ее противостоянии шаблонам театрального искусства, автоматон как вариант механизма, снимающего и надевающего маску в ходе имитации человеческих функций, наконец, фильмы ужасов, где в качестве маски куклы выступают наиболее человеческие признаки, такие как глаза. Постановка в один ряд различных явлений кинематографа, анимации, литературы и прикладного искусства показывает, что кукла в маске – это не топос или прием, усиливающий драматические ожидания или актуализующий режимы аффективности, но способ создания здесь и сейчас нового режима аффективности, который и востребован прикладной эстетикой. Поэтические примеры подтверждают, что такой режим аффективности может быть создан не ситуацией конфликта, а общим переживанием при виде произведения декоративно-прикладного искусства. Этот режим имплицитно эстетике страха и трансформаций, которая нашла себе место в хорроре. Но также этот режим позволяет планировать создание публичных символов, принимаемых коллективом как закономерные и необходимые для его самосознания.

Ключевые слова: маска; кукла; аффект; хоррор; жанровое искусство; оптика; визуальность; мимесис; онтология культуры; декоративно-прикладное искусство.

Цитирование: Марков А.В., Штайн О.А. Кукла в маске как эстетико-семиотическая модель // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2025. Т. 5, № 2. С. 33–41. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2025-5-2-33-41>.

Информация о конфликте интересов: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

© Марков А.В., Штайн О.А., 2025

Александр Викторович Марков – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Российская федерация, г. Москва, Миусская площадь, д. 6; профессор кафедры русской и зарубежной филологии, Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, 600000, Российская Федерация, г. Владимир, ул. Горького, д. 87.

Оксана Александровна Штайн – кандидат философских наук, доцент, доцент Департамента философии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 620002, Российская федерация, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19.

SCIENTIFIC ARTICLE

A.V. Markov

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russian Federation,
Vladimir State University,
Vladimir, Russian Federation
E-mail: markovius@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

O.A. Shtayn

Ural Federal University named after the First
President of Russia B.N. Yeltsin,
Ekaterinburg, Russian Federation
E-mail: shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>

The masked puppet as pattern of semiotics and aesthetics

Abstract: the notion of the masked puppet allows us to bridge the idea of the mask and puppet theater, and thus the idea of social strategy, with the intrinsic imaginative configurations of things, the unexpected inspiration that things provide. This article explores the possibility of reviving some of the functions of the archaic mask, drawing on Kwasi Wiredu's African philosophy, Graham Harman's object-oriented ontology, and a wide range of data from contemporary genre films, animated films, and art installations. The archaic mask represents a symbiotic principle as an alternative to the mimetic principle, and the various ways in which the puppet and mask are used simultaneously relate the mimetic principle to everyday life, while the symbiotic principle becomes a principle of innovative practical action. The paper considers the different variants of the masked puppet: the pantomime in its opposition to the templates of theater art; the automaton, as a variant of the mechanism that removes and puts on the mask in the course of imitating human functions; and finally, horror films, where the most human features, such as eyes, act as the mask of the puppet. Setting the various phenomena of cinema, animation, literature, and applied art in the same row shows that the masked puppet is not a topos or a technique that reinforces dramatic expectations or actualizes modes of affectivity, but a means of creating a new mode of affectivity in the here and now, which is demanded by applied aesthetics. The poetic examples confirm that such a mode of affectivity can be triggered not by a situation of conflict, but by the shared experience of encountering a work of art or craft. This mode implicates the aesthetics of fear and transfiguration that has found a place in horror. But it is also a mode that allows us to plan the elaboration of public symbols that are accepted by the collective as legitimate and necessary for its self-awareness.

Key words: mask; puppet; affect; horror; genre art; optics; visuality; mimesis; ontology of culture; arts and crafts.

Citation: Markov, A.V. and Shtayn, O.A. (2025), The masked puppet as pattern of semiotics and aesthetics, *Semioticheskie issledovanija. Semiotic studies*, vol. 5, no. 2, pp. 33–41, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2025-5-2-33-41>.

Information about conflict of interests: the authors declare no conflict of interests.

© Markov A.V., Shtayn O.A., 2025

Alexander V. Markov – Doctor (Dr. Hab.) of Philological Sciences, Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, 6, Miuskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation; Professor of the Department of Russian and Foreign Philology, Vladimir State University, 87, Gorkogo str., Vladimir, 600000, Russian Federation.

Oksana A. Shtayn – Candidate of Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin, 19, Mira Str., Ekaterinburg, 620002, Russian Federation.

Введение

Кукла в маске – это метафора человека, балансирующего между ролью и подлинной волей. В хорроре она становится монстром, в театре – ин-

струментом актера, а в философии – символом симбиотического взаимодействия. От африканских ритуалов до системы Станиславского маска и кукла остаются ключевыми элементами, через

которые человек осознает себя. Они напоминают, что идентичность – это не данность, а перформанс, требующий зрителя. Сопоставление архаических представлений с современными культурными практиками открывает новые пути для анализа искусства, антропологии и философии. Кукла в маске – не просто образ, а фундаментальный принцип, объясняющий, как человек конструирует свою реальность.

Конечно, фундаментальность любого социального переживания при изучении должна учитывать сами истоки индивидуации. О.М. Фрейденберг пишет, что так как в архаике нет абстрактного мышления, то нет возможности сказать «один» в абстрактном смысле, применяя этот абстрактный предикат к какой-то произвольно выбранной единице. В архаике любое «я», будучи обозначено в речи, превращается в «букву ты», как в рассказе Л. Пантелеева. Любое название себя как индивида подразумевает и признание другого как индивида, который становится твоей тенью, твоим двойником, близнецом или функциональным соответствием: «Семантический генезис этой увязки объясняется тем, что в первобытно-коммунистическом обществе не было производственно-социальных предпосылок к таким формам сознания, которым было доступно восприятие единичности, и число один носило множественный, resp. двойственный, характер. Отсюда боги-близнецы и боги, расщепленные на-двое, соединенные в мифе мотивом дружбы, родства или вражды» (Фрейденберг 1935, с. 382). Далее Фрейденберг показывает, как этот другой превращается в разных жанрах в разные ипостаси: эпического друга-другинника, трагического друга-товарища, комического паразита. Всякий раз это другой, который выставляет не свою индивидуальность, но способность вполне воспринять чужую индивидуальность. Он не играет никакой роли, он только оказывается просто представителем, представляя хозяина. М.Л. Андреев точно заметил, что в античной бытовой комедии паразит может двигать интригу, но может оставаться исключительно декоративным персонажем: «Паразит с его титаническим обжорством играет роль, которая может быть как функциональной, так и чисто декоративной» (Андреев 2002, с. 9). Андреев прослеживает эту декоративность паразита, представляющего только как бы само представительство, само то, что кроме хозяина, в доме еще кто-то может быть представительным, при этом не совершая никаких полезных действий. Это проект хозяина, некоторое устройство, не менее властное над материальным миром, чем сам хозяин, но при этом никакие функции в этом проекте не закреплены. Можно сказать, что паразит и оказывается куклой в маске: он декоративен по функции, но при этом он представляет одно из комических амплуа, одну из комических масок.

С таким паразитом можно сопоставить проклятую куклу, такую как Брамс в триллере Уильяма Брента Белла «Brahms: The Boy II» (2020), в триллере комический паразитизм превращен в уничтожение уже животных и людей, а не еды – эта кукла провоцирует преступления, когда она мертва, как только она оживает, она приобретает характер, и поэтому легко можно ее бросить в печь, как получившую характер, но от нее остается маска, которая и сливается с лицом мальчика – то есть происходит та самая индивидуация, идущая на смену архаической «дружине» или «другу», когда «я» и становится только этим «я» с совершенно индивидуальными и опознаваемыми зрелищными характеристиками.

Методы и процедуры исследования

Такая связь отсутствия индивидуации в архаике с развитием не только всем известной архаической маски, но и куклы, подтверждена африканской философией. Крупнейший африканский философ Квази Виреду (Wiredu 1983) настаивал на том, что западная мысль исходит из того, что некоторая субстанциальность самополагания в западной философии всегда имеется, независимо от того, признается ли человек «чистой доской» или же признаются априорные идеи или представления человека, или даже человек описывается отрицательно, как открытая возможность, как в нищезанстве или экзистенциализме. Всё это для него варианты признания отправной точки разума и мышления, которой уже приписаны какие-то онтологические измерения. В африканской мысли человек существует сначала как некоторый ритм, некоторая открытость, некоторая ситуация, по отношению к которой действует мысль. Человеком человек становится внутри человечности, то есть совершая этический поступок, который и конструирует его как отправную точку для новых поступков.

В традиционной мысли аканов, центральноафриканского народа, люди не рождаются как волевые существа, они рождаются как часть природы, они не имеют изначально ни природной, ни социальной онтологии. Изначально природа лелеет человека, испытывает его, и поэтому нельзя говорить, что человек обладает природной или социальной сущностью, ничего в этом порядке испытаний или сбережений не указывает на собственную сущность человека. Люди обретают волю, оказываясь среди событий, то есть совершая этический поступок, который и делает человека человеком. Поэтому в этой системе невозможно чисто теоретическое мышление, но только практическое мышление, включающее в себя тело, танец, ритуал и другие коллективные аффекты. Нельзя не отметить типологического сходства мысли Виреду с магистральной линией гениев советской пси-

хологии, от Выготского и Лурия до Рубинштейна и Леонтьева (и проект Ильенкова со слепоглохонемыми), также настаивавших на однозначности определения мышления внутри социальной жизни как навыка совершения поступков и на том, что только в поступках человек становится настоящим человеком.

Но Виреду говорит, что существенное в человеческом опыте всегда конструируется благодаря акту оценки, не только благодаря приобретению опыта, выраженного в речи, как в советской психологии и нейропсихологии, исходившей из письменной культуры и связавшей когнитивные и речевые навыки, но и благодаря внеречевому или доречевому опыту. Таким опытом, связанным с дописьменными культурами, оказывается экзистенциальное переживание, транс, маска, опыт ритма, создающего особую чувствительность, мысль ногами. Тогда африканец и может назвать добрый поступок ценным, он оказывается тем, что сделало самого его тело преисполненным достоинства, телом божественным, тогда как поступок, будучи оценен и другими, признается правильным и человеческим, и признается частью онтологии и этики одновременно. Оценка поступка не требует тоже письменности и речи, но может выражаться в мимике, жестах, театральности жизни. В таком случае маска – это не что иное, как механизм ускоренного достоинства, тогда как кукла – человек в момент оценки собственного поступка, когда он получает божественный статус и может быть только вместилищем достоинства, воздействуя на других трепетным ритмом, но не отдельными словами или жестами.

Идеи Фрейденаберг о двойственности архаического сознания находят отражение в современных культурных феноменах: от театральных масок до кинематографических кукол. Даже сегодня «я» не существует без «другого», будь то зритель, актер или ожившая кукла.

Результаты исследования и их обсуждение

Этот другой как основа индивидуации был открыт современными философиями, отказавшимися от идеи человеческой исключительности и настаивающими на плоской онтологии, равняющей персональный опыт с интерперсональным. Грэм Харман говорит в одном из интервью, что театральный элемент никогда нельзя изъять из искусства, просто потому что произведение имеет некоторый избыток в сравнении со вкладываемым в него смыслом. Этот избыток и вовлекает зрителя в произведение: даже если зритель не вовлекается при рассмотрении скульптуры именно так, как вовлекается в действие в театре, всё равно зритель уже вовлечен как-то в жизнь произведения. Он не может выстроить свою индивидуальность в качестве зрителя в отрыве от ин-

дивидуальности произведения, здесь скорее произведение оказывается началом индивидуации, а зритель – тенью, маской или паразитом по отношению к нему. Харман говорит: «Осмелюсь предположить, что маска была первым произведением искусства в человеческой истории. У этого предположения нет археологических доказательств, потому что маски изготавливались из волокна и кожи, недолговечных материалов. Таким образом, археологи не смогли найти очень уж древние маски, несмотря на то что они нашли древнейшие росписи в пещерах и ювелирные украшения. Я думаю, мы все можем ощутить их первобытную привлекательность и внушаемый ими страх» (Харман web). Здесь, конечно, можно проиллюстрировать тайской традицией сохранения кожи с лица учителя. Такая «кожа лица учителя» (หนังหน้าครู) – культовый предмет исполнителей традиционного театра (ชาฎะศิลป์): когда выдающийся актер умирал, то ученики снимали кожу с лица трупа, чтобы иметь благословение для своего профессионального роста.

Эта маска-кожа, внешне похожая и на античные маски, которые мы привыкли встречать уже как символы театра, не надевается, но она смотрит пустыми глазницами, тем самым требуя от учеников входить в образ. Это лучшее архаическое соответствие системе Станиславского, которую вспоминает Харман – ты вживаешься в образ не пластически приспособляясь к нему, а совершая не менее убедительное действие, так что предмет как бы смотрит на тебя пустыми глазами. Ты изображаешь чайник, но не начинаешь кипеть буквально или переносно, но чайник показывает, что ты достиг большего актерского мастерства, чем у тебя было раньше. Маска-кожа означает, что твой успех в актерском мастерстве будет оценен, даже если публика к этому не готова, но ты не будешь сомневаться, что ты уже актер, достойный своего учителя. Как показывает Харман, маска создает особое пространство, где стирается грань между наблюдателем и объектом. Она не просто скрывает лицо, но трансформирует саму природу восприятия, возвращая нас к архаическим ритуалам.

Так, актером, достойным своего вневременного учителя Бастера Китона, стал мем-пантомимист клоун Леонид Енгибаров. Из множества амплу больших актеров хочется сказать о «большом клоуне». В истории советского цирка был Виталий Лазаренко и Леонид Танти, Карандаш и Олег Попов, Юрий Никулин и тот самый Леонид Енгибаров. Р. Славский говорил, что «выдающийся клоун создает оригинальную маску» (Славский 1989, с. 50). Мы бы сказали, что маской для клоуна становится лицо, играющее и жонглирующее, призывающее и пугающее неуловимо для взгляда зрителя.

Енгибаров создал свой образ-маску, под стать авторской художественной модели новой клоунской интермедии, взяв примером лицо Бастера Китона: «Настоящее потрясение, – писал Леонид, – перед глазами все время стоял его невозмутимо-грустный взгляд, его худое, бледное, чуть скуластое лицо и приплюснутая шапочка на голове» (Славский 1989, с. 63). С момента встречи с творчеством Китона, «каменно-бесстрастное лицо стойка» (Славский 1989, с. 63) стало интеллигентно-грустным лицом-маской Енгибарова. Кожа учителя приросла к лицу другого артиста, дав ему благословение на зрительский успех.

Енгибаров убежденно утвердил свой поиск на теории Б. Брехта: «Главное средство мастера циркового смеха – экстраординарное преувеличение» (Славский 1989, с. 106). Брехтовский эффект очуждения в качестве актерского метода позволял проявлять позицию по отношению к поступкам своих же персонажей даже в маленькой антрепризе. Сложная миниатюра «Катушки» Леонида Енгибарова говорит нам о тщеславии, а интермедия «Тарелки» ставит в оппозицию инспектора манежа, который отвечает за соблюдение правил/социальных норм, и мальчишку. «В результате целенаправленных размышлений о клоунской маске Енгибаров все больше склонялся к характеру подростка» (Славский 1989, с. 90). Это и есть кукла в маске: карикатурный и искренний персонаж, каждый из которых высвечивает свое лицо исключительно в действии, причем действие одного персонажа невозможно без действия другого – но лицом, их высвечивающим, будет лицо самого Енгибарова.

Ведь для утверждения идеи лица и характера персонажа необходим полный образ, каждая деталь которого продумана и рассчитана. Таков герой в «Андрее Рублеве» А. Тарковского, когда герой Р. Быкова обнажает спину и мы видим ниже спины нарисованную рожицу. Лицо везде, это полный образ. Подобную художественно реализованную идею мы наблюдаем в фильме Ф. Феллини «Клоуны». Скоморохи выворачивали одежду наизнанку и надевали шапки задом наперед. Они «валяли дурака», но этот «дурак знал о мире больше, чем его современники» (Славский 1989, с. 131). Так клоун-мим в полосатой фуфайке, черном трико, поношенной мужской шляпе, с минимальным гримом на лице, с подростково-французской челкой вышел на арену цирка и показал, как образ может дрейфовать внутри самого лица, хотя, казалось бы, социальная маска стала определенной, но под этой маской выстраивается кукла чистой игры, чистого преувеличения, чистой брехтовской отмены четвертой стены. Тогда молчаливая пантомима оказывается и пробуждением к игре, и Харман лучше всех в современной философии показал, что письменность и текстовость можно трактовать не только как введение писанных правил, но и

как особую технику пробуждения, где кукла просыпается, надев, а после сняв маску прописанных ей правил, оставшись при этом принадлежащей и миру яви, и миру сновидения.

Харман вспоминает: «Однажды, где-то 20 лет назад, меня пригласили в Чикаго на вечеринку по случаю Хэллоуина. Я долго не мог купить костюм, и к тому моменту, как я добрался до магазина, там ничего не осталось, кроме одной шедевральной вещи. Это была устрашающая маска зебры из Танзании с дымчатыми заплатами вокруг глаз. Животное, восставшее из мертвых. Я надел черный свитер и черные штаны и нанес на них белый скотч, чтобы сделать полосы, затем я повесил на шею коровьи колокольчики, чтобы усилить тревожный эффект, и я выиграл первый приз на этой вечеринке. Чуть позже мы обнаружили, что одна из собак моих родителей была напугана маской зебры, и нам пришлось спрятать ее в кабинете. Но как-то раз мой брат со своей девушкой навестили меня и захотели увидеть маску. Я надел ее, а их собака, которая любила меня так же, как брата, начала вести себя так, как если бы увидела демона, – громко и испуганно лаять. Вторая собака примчалась из комнаты, подпрыгнула и сорвала маску. Собаки, которые так хорошо знали меня и помнили мой запах, были тем не менее уверены, что я превратился в монстра. В людях этот первобытный страх и восхищение масками еще сильнее. Единственным шоу, которое заставило меня разрыдаться из-за своей красоты, была выставка в Канаде, посвященная индейским маскам с северо-запада Тихоокеанского побережья Америки, маскам племени квакиутл: вороны, осьминоги и т.д. В нас осталось что-то, что заставляет содрогаться при виде маски. Надеть маску или увидеть ее – все равно что попасть в театральное пространство, где ты вовлечен в искусство, а не просто воспринимаешь его» (Харман web). Как мы видим, Харман выделяет следующие свойства маски: 1) она обращена не к человеку как носителю индивидуального сознания, а ко всей природе, собака тоже опознает маску как сообщение, причем требующее немедленной реакции, 2) воздействие маски – это не опознание, подразумевающее мимикрию, а как раз противоположность всякой мимикрии, напоминание, что есть какое-то индивидуальное начало, не сводимое к мимикрии, 3) маска создает особое театральное пространство, где ты уязвим для воздействия искусства, где ты не можешь вынести никакой аффект искусства за скобки. Исходя из этого, Харман указывает и на недостаток АСТ Бруно Лагура: в этой системе актеры действуют не как куклы, а, скорее, как социальные маски, как те, кто взял на себя какую-то функцию. Тогда как любая маска подразумевает вот эту пугающую индивидуализацию, и поэтому, чтобы взаимодействия стали регулярными, необходимо

как раз превратить актеров в куклы, не в смысле чистого исполнителя чужой воли, марионетки, но в смысле устойчивой способности к симбиозу. В книге «Имматериализм» (Харман 2018) Харман рассматривает как кукольные сценарии разных предприятий, таких как Ост-Индская компания, подразумевавшие как раз устойчивые формы производства и получения дохода, осуществлялись не через социальные маски и не через мимикрию, как в системе Латура или Каллона с его мимикрией предприятия то под министерство, то под саму природу, а через наличие определенного воспроизводства волевых индивидов. Как только это производство «кукол», деревянных солдат Урфина Джюса заканчивается, заканчивается и существование компании. Именно такой симбиотический принцип вместо миметического и требует от авторов хорроров о страшных куклах отказываться от спецэффектов, которые говорят как бы о всемогущей воле постановщика и разрушают тем самым волю куклы.

Сам Харман стремился оспорить редукцию Латуром вещей к их агентности через собственный сон. В книге «Circus Philosophicus» (2010) он пересказывал свой сон, в том числе такой эпизод: «Только сейчас я заметил три странных флага, свисавших с шестов на здании напротив. На самом левом флаге был изображен зазубренный зеленый треугольник на поле глубокого вермильона. Флаг справа был менее заметен при таком направлении ветра, но, очевидно, представлял собой оптическую иллюзию с использованием туго закрученной спирали. Но именно флаг в центре сыграет важную роль в моей жизни: на этом знамени была изображена реалистичная зебра на фоне чистейшей лазури. В этом дремлющем животном было что-то знакомое, и я вскоре вспомнил, как однажды использовал зебру в качестве примера для своей теории спящих или дремлющих объектов. Именно над этой теорией я сейчас размышлял, продолжая попытки найти некую точку посредничества между философией Латура (которая не допускала никаких спящих объектов) и моей собственной (которая категорически требовала их наличия)» (Шишков web). Таким образом, хотя зебра и есть персонаж сна, она как некоторый страх, навязчивая мысль, не принадлежит только полю сна. Ведь внутри сна она репрезентирует нечто другое, чем просто логику сна, репрезентирует несводимость сна к его логике. Можно сказать, что зебра есть кукла, надевающая маску сна, но также способная ее снять на тот миг, когда она становится примером, некоторым моментом мышления и аргументации.

Харман далее говорит об этом весьма подробно, объясняя, что данность зебры – это данность практической эстетики, то есть она выступает как механизм или устройство, которое направляет объекты к практическим решениям. Объекты при

этом получают свободу воли, но только частично, потому что будучи частью единой плоскости, они реализуют эту свободу воли как маску, как способ выступить, обрести социальное измерение и предстать социально свободными для других. Например, школа позволяет свободно оперировать знаниями в обществе, сама не будучи свободным институтом. Зебра тогда – это кукла, виртуальный автоматон, который хотя и снится, но он своей непрактичностью показывает, сколь легок переход от сна к бодрствованию и от мечты к яви. То есть зебра – кукла проектного мышления, остающаяся до тех пор, пока существуют проекты, ее можно представить, например, как *пачку ордеров* (образ Алексея Гастева) (Гастев 1921) или как план-проспект. Харман пишет: «Остается вопрос, как объект переходит из состояния сна в состояние бодрствования. Нетрудно догадаться, что объект переходит от одного опыта к другому, прокладывая туннель через различные свои восприятия – к новым. Но как зебра может выбрать уход от объектов в сон, а затем снова вернуться к отношениям бодрствования? Ответ в том, что она не может. Как и любой другой объект, зебра просто то, что она постоянно есть. Но это означает, что вхождение в сон или возвращение в состояние бодрствования не может быть вызвано самой зеброй. Только части зебры способны направлять её в новые ситуации того или иного рода. Другими словами, свобода воли существует не для объектов, а только для их частей. Сами по себе мы отрезаны от окружающей среды, но отчасти находимся во власти своих частей. Это странная обратная сторона принципа, согласно которому мы всегда выходим за пределы своих частей, но не всегда выходим из внешних отношений» (Шишков web).

Виктор Григорьев создал такую куклу-автоматон, Коломбину, которая сейчас представлена у входа в Музей театрального и музыкального искусства в Санкт-Петербурге. Это кукла в маске, которую движет электромотор, она снимает маску и вновь надевает ее. Она становится фонарем, зажигаются в ней лампочки. Таков ее функционал, явить театральный свет и даже прообраз умного света. Здесь кукла в маске как бы дает свободу воли театрам, разным театральным постановкам прошлого, которые становятся поучительными для посетителей музея. Спектакли выходят в музейном пространстве за пределы своих частей, по слову Хармана, за пределы музеефицированного прошлого, но остаются во внешних отношениях истории театра.

Возможна и злая, совершенно не просвещенная, лишенная всякого намека на свет кукла в маске. Анимационный фильм «Зверь» (2021) чилийского режиссера Хуго Коваррубиаса на тему банальности зла создает обобщенный образ тиранической личности, в которой узнаются черты

Ингрид Ольдерок, офицера спецслужб А. Пиночета, которую обвиняли в пытках заключенных газом и травле собакой. Сюжет образует то, как героиня, склеенная фарфоровая кукла, которой был нанесен удар в висок, летит в самолете и пытается забыть о призраках прошлого. Вся анимация – большой флэшбек: героиня живет в пригороде, в пригороде же неподалеку находится тайная тюрьма, в обычном милом коттедже, где фарфоровые полицейские музыкой из войлочного магнитофона заглушают крики узников. Садистку мучают кошмары – в одном из снов она вместо палки бросает любимой собаке нож и сносит ей голову, в другом на лужайке оказывается и копия тюрьмы, кукольный домик. Ее убивают выстрелом в висок, и перед ней развертывается замедленная съемка, где пуля проходит через ее дом, снося привычные вещи. Таким образом, неприятная героиня отождествляется с бытом как с маской, уютной маской пригородной жизни; она не различает свое тело и привычный дом, тогда как сама является куклой, исполнительницей чужой воли.

Наконец, кукла в маске как чистый страх перехода от состояния детства в состояние взрослости – это Коралина в одноименном анимационном фильме режиссера Генри Селика (2009). Одиннадцатилетняя Коралин Джонс получает в подарок тряпичную куклу, похожую на нее. Игровой мир/потусторонний и мир реальный/посюсторонний в фильме зазеркалены – и ключом к освобождению/заточению душ детей-кукол, что оказались запертыми в зеркале, являются пуговицы-глаза. Метафора души от Гегеля до Л.Н. Толстого выстраивалась через зрение и видение. М.Б. Ямпольский, лучше всего об этом писавший, цитирует слова Гегеля: «Человек – это ночь, это пустое ничто, которое содержит все в своей простоте, богатство бесконечно многих представлений, образов... Это ночь, чистая самость: то появляется вдруг окровавленная голова, то какая-то белая фигура» (Ямпольский 2001, с. 6). Хочется добавить: «то деревянные пуговицы, которыми невозможно смотреть на реальный мир». Коралина начинает себя идентифицировать в момент, когда перестает осознавать себя как кукла. Тогда кукла с пуговицами вместо глаз теряет силу. Пуговица – это сама взрослость, застегнутость на все пуговицы.

Такой переход ко взрослости через зрение отметил Ж.-П. Сартр, обращающий наше внимание, что дети не только ведут как-то себя с куклами, отзеркаливая манеру общения взрослых с ними, но и начинают куклами играть двойную игру, манипулировать собой, как они делают со взрослыми. «Он себя видит видящим; он смотрит, чтобы видеть, как он видит; он созерцает свое созерцание дерева, дома» (Андреев 2004, с. 130) – пишет Л.Г. Андреев, комментируя позицию Сартра, и продолжает: «это уже не ребенок, это конструи-

руется Сартром модель взрослого». Л.Г. Андреев выделяет среди творчества Сартра книгу «Слова», квинтэссенцию и сердцевину философского и литературного творчества, где даются не только автобиографические, но истинно экзистенциальные вызовы и ответы на эту ситуацию бытия-видящим, что ты видим не хуже, чем буква. Ты – кукла экзистенциального вызова, а буквы-слова-тексты – твоя маска, которую ты снимаешь, но после торопишься надеть.

Такое отзеркаливание отмечает и Леонид Пантелеев, упомянутый выше в тексте, в книге для родителей «Наша Маша» ведет дневник наблюдений за своей маленькой дочкой. Дети играют с куклами, которые играют с детьми:

«Прохожу мимо столовой и вижу сквозь стеклянную дверь: Машка сидит на тахте, держит двумя руками крохотную бумажку и читает что-то вслух кукле Эмме, которая сидит рядом:

– Я ей читаю, – говорит Маша.

– Что это – газета?

– Да... газета... московская “Правда”» (Пантелеев 1976, с. 138).

Газета нужна как часть игры, подражающей взрослым, это как объект Хармана, получающий свободу воли только в одном своем аспекте, буквенном. И эти буквы, слова и становятся произвольным чтением девочки, имитацией акта чтения, маской для куклы, которая тоже должна заговорить по-взрослому. Можно было бы описать эту сцену как пантомиму, но это серьезная игра, газета-бумажка работает как Зебра Хармана, позволяя миру детей и миру взрослых поторопиться одинаково надеть социальные маски. Прикладная эстетика кукольного мира оказывается здесь автоматом, запускающим социальную речь и способствующим взрослению девочки.

Прекрасный пример литературного хоррора на тему «кукла в маске» мы встречаем в стихотворении Георгия Иванова «Фигляр»:

Я храбрые марши играю,
Скачу на картонном коне,
И, если я умираю,
Все звонко хлопают мне.

Мои представления не плохи,
Понравятся, коль поглядишь.
Ученые прыгают блохи,
Танцует умная мышь.

А то, если милые гости
Хотят, мы в дальнем углу
Отыщем ржавые гвозди,
Особенную пилу.

Приятно тела восковые
Гвоздем раскаленным колоть:

Трепещут они, как живые,
Нежны, как живая плоть.

Я сердце когда-то измучил,
И стало негодным оно,
А пытки для глупых чучел
Выдумывать – так смешно.

Я детские песни играю,
В карманах ношу леденцы,
И, если я умираю,
Звенят мои бубенцы.

Стихотворение имеет в себе черты и высказывания лирического героя, и ролевой лирики. Фигляр по крайней мере дважды меняется, что соответствует трем начальным «я». Сначала он просто актер, который устраивает зрелища на потребу публики, но также может устроить и страшное зрелище, казнив ненужных кукол. Далее он сам себя ощущает ненужным в любви, а значит, он сам оказывается кем-то смешным, он смеется над казнимыми куклами, и они заставляют публику смеяться над ним или же признать себя смешным. Следующая индивидуация приводит к тому, что просто это «я» и оказывается «я» куклы, для детей он не более интересен, чем кукла, а значит, может тоже сразу умереть. Тем самым, это стихотворение о кукле, сначала надевшей маску кукольника, потом снявшей эту маску, а потом надевшей маску куклы. Только так можно связно понять индивидуальность повествователя. Но эта индивидуализация скорее сопоставима с выбором между доброй и злой куклой и между добрым и злым поступком, то есть ситуацией добрых и злых кукол, способствующих социальной ответственности, а не кошмарных кукол, способствующих взрослению. Но мы видим, как в стихах может описываться этот опыт пробуждения и принятия любых социальных правил как записи, письма, маски, которую можно отбросить в любой момент, вновь погружаясь в собственный кошмар. Пантомима выходит на границы письменности и стихотворного ритма и оказывается тем страхом, от которого нельзя не отвести глаза.

Сходную трехчастную структуру мы находим в стихотворении Зинаиды Гиппиус «Мученица»:

Кровью и огнём меня покрыли,
Будут жечь и резать, и колоть,
Уголь алый к сердцу положили,
И горит моя живая плоть.

Если смерть – светло я умираю,
Если гибель – я светло сгорю.
И мучителей моих я – не прощаю,
Но за муку – их благодарю.

Ибо радость из-под муки рвётся,
И надеждой кажется мне кровь.
Пусть она за эту радость льётся,
За Того, к кому моя любовь.

В первой строфе это маска мученицы, которая должна выдержать любые пытки, и эти пытки тоже уничтожающие, разрушающие и расплавляющие тело, как тело восковой куклы. Далее эта маска человека снимается, и равенство человека и куклы выражается в том, что мучитель не может быть прощен – вопреки житиям мучеников, где мученики молились за мучителей. Это позиция именно индивида, который не обладает властью прощать в своей самотождественности, прощать можно только приняв маску Другого, который и может всё исправить. И такая маска в конце оказывается кукольной – наблюдение за своей же собственной льющейся кровью возможно для куклы, надевшей кукольную маску – а иначе миметическое отношение потребует всё же не признать радость (какая тут радость?) – а стихотворение Гиппиус требует такую радость признать, то есть признать социальную взрослость, что ты, мученица, окончательно повзрослела.

Заключение

Итак, мы увидели теснейшую связь *куклы в маске* с проблемой архаического мышления и индивидуации. О.М. Фрейденберг поставила вопрос о невозможности абстрактного понятия «один» в архаическом сознании, где любое «я» неизбежно предполагает «другого» – двойника, близнеца или функционального соответствия. Это отражается в мифологии (боги-близнецы) и литературе, где индивидуальность всегда существует в связке с зеркальным отражением. Фрейденберг показала, как «другой» принимает различные формы в зависимости от жанра: эпический дружинник, трагический товарищ, комический паразит. Эти фигуры не обладают собственной индивидуальностью, но служат отражением главного героя, подчеркивая его роль. В комедии паразит, по замечанию М.Л. Андреева, может быть как функциональным, так и чисто декоративным персонажем. Он не действует самостоятельно, а лишь представляет саму идею представительства, становясь «куклой в маске» – существом без воли, но с символической значимостью.

Но изучение истории театра неотделимо от понимания маски как архаического инструмента театральности. Грэм Харман показал, что маска – первое произведение искусства, воздействующее не только на людей, но и на животных, вызывая инстинктивный страх. Она создает пространство, где зритель не просто наблюдает, но вовлекается в искусство, теряя контроль над собственным восприятием. В хорроре кукла (как в «Brahms: The Boy II») становится носителем зловещей инди-

видуальности, а в традиционном театре (например, у тайских исполнителей) маска-кожа учителя служит инструментом вживания в роль. Кукла и маска – это два полюса: одна обретает характер, другая его стирает. Леонид Енгибаров, необычный клоун СССР, лишенный гротеска, создавший свою «маску» под влиянием Бастера Китона, демонстрирует, как лицо артиста становится инструментом игры. Его персонажи – «куклы в масках», где социальная роль (клоун, подросток) сливается с индивидуальным исполнением. Он предпочитал пантомиму слов и вещей для осуществления индивидуации, в том числе используя вещи. Такая индивидуация и есть выход пантомимы на границы письма, явных и явленных правил, и дальнейшее признание свободы воли, в том числе и зловещей свободной воли некоторых злодеев.

От античного паразита до зловещих кукол в хоррорах – везде прослеживается конфликт между индивидуальностью и ее имитацией. Маска и кукла становятся ключевыми метафорами для понимания того, как человек конструирует свою идентичность через взаимодействие с «другим». Примером куклы в маске можно считать актеров, выполняющих одну функцию, например, актер-ангел, открывающий Венецианский карнавал в маске. Архаика показывает такую маску как непосредственно театрализирующую жизнь, не через миметический, а через симбиотический принцип. Грэм Харман критикует Бруно Латура, указывая, что в его социологии только социальные маски и куклы, а для настоящей философии нужна кукла в маске. Именно такая кукла в маске нужна и прикладной эстетике, где недопустимо, чтобы миметический принцип увлек далеко от решения практических задач. Прикладная эстетика нуждается в симбиотическом принципе, и кукла в маске оказывается наиболее поучительным символом такого симбиоза. Она осуществляет свои функции в пределах своей механизации и механизации своего зрения, из-за чего и не происходит эстетической идеализации, зрительной мечты, но при этом осуществляется зримое действие куклы и маски, углубляющее социальное переживание всех, кто оказался свидетелем этого действия.

Библиографический список

- Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. Москва: Гелеос, 2004. 416 с.
- Андреев М.Л. На границах комедии. Чтения по истории и теории культуры. Вып. 34. Москва: РГГУ, 2002. 32 с.
- Гастев А.К. Пачка ордеров. Рига, 1921. 8 с.
- Пантелеев Л.А. Наша Маша. Ленинград: Детская литература, 1976. 382 с.
- Славский Р. Леонид Енгибаров. Москва: Искусство, 1989. 303 с.

Фрейденберг О.М. Из до-гомеровской семантики // Академику Н.Я. Марру: XLV – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1935. С. 381–392.

Харман Г. Имматериализм. Объекты и социальная теория. Москва: Издательство института Гайдара, 2018. 160 с.

Харман Г. За эстетикой – будущее философии. Электронный ресурс. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/12175-grem-harman-za-estetikoy-buduschee-filosofii> (дата обращения: 28.03.2025).

Шишков А. Радио Харман [блог переводов]. URL: <https://web.telegram.org/a/#-1002580818101> (дата обращения 28.03.2025).

Ямпольский М.Б. Демон и лабиринт. Очерки немиметического зрения. Москва: НЛО, 2001. 336 с.

Wiredu, Kwasi (1983), The Akan concept of mind, *Ibadan Journal of Humanistic Studies*, no. 3, p. 113–134.

References

Andreev, L.G. (2004), *Zhan-Pol' Sartr. Svobodnoe soznanie i XX vek*, Geleos, Moscow, Russia (In Russian).

Andreev, M.L. (2002), Na granicah komedii, *Chteniya po istorii i teorii kul'tury*, vol. 34, RGGU, Moscow, (In Russian).

Gastev, A.K. (1921), *Pachka orderov*, Riga, (In Russian).

Panteleev, L.A. (1976), *Nasha Masha*, Detskaya literatura, Leningrad, USSR, (In Russian).

Slavskij, R. (1989), *Leonid Engibarov*, Iskusstvo, Moscow, USSR, (In Russian).

Freidenberg, O.M. (1935), Iz do-gomerovskoj semantiki, *Akademiku N.Ya. Marru: XLV*, Izd-vo AN SSSR, Moscow, Leningrad, pp. 381–392, (In Russian).

Harman, G. (2018), *Immaterializm. Ob'ekty i social'naya teoriya*, Izdatel'stvo instituta Gajdara, Moscow, Russia, (In Russian).

Harman, G. (n.d.), *Za estetikoy – budushchee filosofii*, Retrieved March 28, 2025, [Online], available at: <https://www.colta.ru/articles/art/12175-grem-harman-za-estetikoy-buduschee-filosofii>, (In Russian).

Shishkov, A. (n.d.), *Radio Harman*, Retrieved March 28, 2025, [Online], available at: <https://web.telegram.org/a/#-1002580818101>, (In Russian).

Yampol'skij, M.B. (2001), *Demon i labirint. Ocherki nemimeticheskogo zreniya*, NLO, Moscow, Russia, (In Russian).

Wiredu, K. (1983), The Akan Concept of Mind, *Ibadan Journal of Humanistic Studies*, no. 3, pp. 113–134.

Submitted: 27.04.2025

Revised: 03.06.2025

Accepted: 21.06.2025