

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Нешадим Д.В. Об утраченном в творчестве Хаяо Миядзаки // Человек и культура. 2024. № 5. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.5.69322 EDN: BBZBZY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69322

Об утраченном в творчестве Хаяо Миядзаки

Нешадим Дмитрий Владимирович

ORCID: 0000-0001-5575-1459

кандидат биологических наук

доцент кафедры психологии, педагогики и правоведения Новосибирского государственного университета экономики и управления

630099, Россия, Новосибирская область, г. Новосибирск, ул. Каменская, 52/1

✉ d.neshchadim@mail.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2024.5.69322

EDN:

BBZBZY

Дата направления статьи в редакцию:

13-12-2023

Аннотация: Предметом исследования является феномен утраченного в творчестве японского режиссера Хаяо Миядзаки. В качестве объекта исследования был выбран анимационный фильм «Ходячий замок», который стал переломным в судьбе режиссера. В процессе съемок он переживал череду утрат: смерть друга, распад студии, начало очередной войны, наступление старости. Понимание работы печали было впервые рассмотрено с психологической точки зрения Зигмундом Фрейдом еще в начале прошлого века. В настоящее время тема травмы и утраты в современной мировой культуре остается по-прежнему актуальной. Автор подробно рассматривает феномен утрата в линии каждого из персонажей фильма. В частности, были проанализированы основные персонажи истории: Софи, Хаул, Ходячий замок, второстепенные персонажи и антагонисты. Особое внимание уделяется феномену «абсолютного зла» и «ностальгии» по утраченному. В данной работе в качестве метода исследования был предпринят подробный анализ выбранного фильма с позиции прикладного психоанализа. В исследовании было показано, что «Ходячий замок» является волшебной сказкой про инициацию взросления любовной пары. Женщины представлены достаточно

всемогущими и фаллическими «матерями», в то же время как мужчины – слабыми и немощными «детьми». Антагонисты воплощают сложную структуру, включающую негативные стороны души, злых персонажей, а также образ войны. Отдельно было отмечено проявление феномена «абсолютного зла», целью которого является разрушение любых смыслов и образование «пустоты», что отличается от либидозной тенденции к формированию разнообразных связей и поиску смысла. Каждый герой фильма сталкивается с утратой как внешней, так и внутренней. Без запуска работы печали невозможно пережить ее и продолжить развитие психики по пути «взросления». Был выделен образ «ностальгии» по утраченному у режиссера, отражающий его бессознательные воспоминания о ранних годах жизни. Таким образом история «Ходячего замка» дает возможность прикоснуться к теме горевания по утраченному в творчестве режиссера, что воплощает его обеспокоенность за будущее человечества. Данная статья может послужить трамплином для знакомства с личностью режиссера и его волшебным миром, а также с его последним фильмом-завещанием: «Мальчик и птица», или «Как вы поживаете?».

Ключевые слова:

утраченное, печаль, меланхолия, работа печали, абсолютное зло, ностальгия по утраченному, прикладной психоанализ, японская культура, аниме, Хаяо Миядзаки

Введение. Режиссер Хаяо Миядзаки является настоящей загадкой для современной мировой массовой культуры. Его волшебные миры поражают воображение и цепляют до глубины души почти каждого вне зависимости от возраста и пола. Однако это не просто режиссер-визионер, а настоящий «человек мира» с определенным философским взглядом на современные проблемы человечества, что доказывает непосредственно его творчество и его рассуждения в многочисленных интервью [\[1, 2\]](#). Его анимационные картины вбирают в себя многослойный и сложный сплав традиционной японской и западной культур. Такой же сплав произошел и в отношении японского психоанализа. *Keigo Okonogi* отмечает, что Япония проходила сложный путь по ассимиляции классического психоанализа, и ей понадобилось много десятилетий, чтобы приспособить и ассимилировать «новый метод» с сохранением восточного мировосприятия [\[3\]](#). В результате японский психоанализ подарил нам понятия «комплекса Аджасе» (Хейсаку Косава), теория амаэ (Такэо Дои) и другие. Виденье и мышление режиссера Миядзаки завораживают, так как он делится необычным взглядом на происходящее как снаружи, так и внутри каждого нас. Его любовь к детской литературе прошла сквозь все года, что имело непосредственное влияние на его мировоззрение и все его творчество. Посредством анимационного кино Миядзаки нашел наиболее точный способ рассказать об окружающем мире каждому ребенку. Творчество Миядзаки также напоминает взрослому, как это быть беззаботным ребенком, иметь непосредственный контакт со своими чувствами, желаниями, интуицией и творчеством, что значит добро и зло, а также как выжить в быстро меняющемся взрослом мире.

Современный мир характеризуется большим количеством масштабных катастроф и катаклизмов, что приводит к травматизации современного человека. Важность темы печали и меланхолии в жизни лобового человека была еще отмечена австрийским психоаналитиком З. Фрейдом в начале прошлого века [\[4, с. 171\]](#). Он один из первых с научной точки зрения обратил внимание на феномен «психической травмы». Фрейд показал, что проживание печали и меланхолии связано с утратой любимого объекта,

которая запускает работу горевания. В настоящей статье рассматривается феномен утраченного и работа печали в творчестве Миядзаки на примере фильма «Ходячий замок» с позиции прикладного психоанализа [5; 6, с. 87, 133]. Данный фильм в 2004 г. стал переломным в творчестве режиссера, так как в этот период он продолжал горевать по смерти своего близкого друга и соратника Ёсифуми Кондо, переживал продолжающийся распад анимационной студии «Гибли», начавшуюся войну в Ираке, а также неминуемо наступающую старость и увядание [7, с. 325]. Все это не перемененно нашло отражение в последних картинах режиссера, где преимущественно осмысляется катастрофическое настоящее время в преддверии неопределенного и тревожного будущего.

Миядзаки экранизировал одноименный роман «Ходячий замок» английской писательницы Дианы Джонс [8]. На первый взгляд в данной сказке главной героиней является модистка Софи Хаттер. При более тщательном рассмотрении истории в нем можно выделить трех главных персонажей — Софи, волшебника Хаула и непосредственно Ходячий замок. По существу, это история про *инициацию любовной пары*, где каждый герой проходит свой трансформационный путь взросления. Оба персонажа олицетворяют соответственно утрату женского и мужского, постепенно обретая целостность через взаимовлияние друг друга. Можно смело предположить *компромиссную природу* «Ходячего замка» как произведения, отражающего бессознательный психический конфликт автора. Далее последовательно рассмотрим образы основных персонажей через призму феномена утраченного.

Главная героиня Софи — это невзрачна девушка 17 лет, живущая в небольшом провинциальном городке Маркет-Чиппинг. она работает модисткой в семейной шляпной лавке, в которой заправляет ее мачеха. В японской анимации такой тип персонажей получил название «сёдзё» (яп. «девушка»), т. е. девушка в возрасте от 12 до 18 лет. Она еще не является полноценной взрослой сексуальной женщиной, но уже и не ребенок. Ее младшая сестра Летти – ее совершенная противоположность. Она яркая, привлекательная и активная. Ей удалось покинуть дом, устроиться на работу в кондитерскую Цезари и окружить себя множеством поклонников. Год назад у них умер их общий отец, и теперь Летти уговаривает Софи снять с себя траур, покинуть шляпную лавку и найти себе мужчину. Она также предостерегает старшую сестру быть осторожной с волшебником, который спас ее от назойливых солдат, когда та шла в кондитерскую. Однако по возвращению в шляпную лавку Софи сталкивается с Ведьмой Пустоши, которая из ревности превращает девушку в девятидесятилетнюю старуху (первая завязка истории). Софи быстро смиряется со своим новым обликом, который согласуется с ее внутренним самоощущением. Данные обстоятельства снимают с нее необходимость быть привлекательной девушкой и искать себе суженого. Тем не менее Софи покидает родной дом в поисках Ведьмы, чтобы та сняла с нее проклятие, и по пути наталкивается на Ходячий замок Хаула. В дальнейшем вся история происходит вокруг взаимодействии Софи и волшебника, который оказался так же проклятым. Второй заявкой истории является тайный договор Софи с огненным демоном, по которому она должна узнать, что связывает его с хозяином Замка. Взамен этому демон обещает снять чары с героини. Однако в моменты душевного волнения Софи ее чары временно отступают, но потом вновь возвращаются. Постфактум зритель узнает, что волшебник Хаул с первого дня снял с Софи проклятие, но героиня бессознательно сама не хотела вновь становиться молодой, что определяет ее *невроз*. В этом плане можно видеть, как героиня последовательно решает для себя вопрос половой самоидентичности [9].

Софи функционирует как невротик, где проявляется конфликт между ее

бессознательными влечениями и защитной инстанцией эго («Я») [10, с. 91]. По психологическому портрету у Софи можно определить истерический невроз с психическим конфликтом: «я хочу, но не даю» [11]. Можно отметить у нее достаточно завышенные требования к другим и отсутствие требований к себе. В данном случае истеричность не является демонстративной (как у ее мачехи и сводной сестры), она проявляется через контрповедение «серой мышки». Будучи уже взрослой, Софи сталкивается с тем, что она не является лучшей, что, в свою очередь, ей тяжело принять. Смерть отца еще больше замыкает ее на себе, хотя психической основой ее детской психотравмы является смерть первичного объекта в лице родной матери, когда Софи была еще грудным ребенком. Все это приводит к душевной дезинтеграции (разобщенности) и сложности половой идентификации со своей женской и материнской частями. Однако активное взаимодействие с женскими фигурами в лице Ведьмы Пустоши и придворной волшебницы мадам Салиман дают героине возможность сборки и интеграции ее женского начала. Параллельно с этим Софи также проходит путь перенаправления влечения от идеализированной отцовской фигуры в сторону женской фалличности (суперженщина), что является по существу отказом от мужской силы. И впоследствии героиня вновь переключает либидо на внешний любовный объект. Волшебник Хаул становится ее законным мужем, а после она забеременеет, что окончательно разрешит ее эдипов комплекс. Таким образом, работа печали по утраченному родительскому объекту позволяет главной героине окончательно повзрослеть.

Главный герой волшебник Хаул — это достаточно напыщенный, эгоистичный и самовлюбленный юноша 27 лет. Он преимущественно пользуется людьми, не заботясь о них самих и их чувствах. В отношении с женщинами его интересует только их влюбленность в него, после чего он тут же их бросает (разбивает сердца). В этом у него проявляются признаки избегающей привязанности (контрзависимости). Будучи еще ребенком, он поймал упавшую звезду, с которой заключил тайный договор. Звезда оказалась огненным демоном, который даровал мальчику могущество и силу взамен его детского сердца, что помогло демону самому не исчезнуть как упавшая звезда. Потеря сердца символизирует пустоту и холодность волшебника в отношениях с людьми. В истории Хаул не контактирует со взрослыми мужскими персонажами. Можно предположить, что тем самым он избегает конкуренции с сильными мужскими фигурами. В целом волшебник является ярко выраженной нарциссической личностью: с одной стороны, несамостоятельной, требовательной и капризной, а, с другой стороны, очень ранимой, хрупкой и уязвимой. Его внутренний мир буквально расщеплен и представлен разрозненными частичными объектами («хорошими» и «плохими»). Его слабое эго постоянно подвергается нападению со стороны морального и давящего суперэго, что требует постоянной подпитки любви и самооценки извне (внутри «пустота»). Чтобы обрести свою внутреннюю стабильность и «целостность» волшебник преследует две цели: получить абсолютную любовь со стороны всех женщин и иметь абсолютную власть и могущество, устраняя могущественные мужские фигуры. Его нарциссизм является способом спасти и защитить свое уязвимое внутреннее ядро психики [12, с. 51].

Психопатология волшебника определена характером его ранних отношений с матерью, которую он, предположительно, рано потерял. По уровню структуры, организации и функционирования психики волшебника Хаула является *пограничной* (если не *психотичной*), что выражено в значительной слабости защит эго, диффузности самоидентичности, слабости телесных и эмоциональных границ, в искаженном тестировании реальности [10, с. 101]. Встреча с Софи, помогает волшебнику на время

«залатать» бреши в его душе (психике), как если бы старушка взяла на себя роль его родной матери. Волшебник и назначает Софи своей «лжематерью», перед тем как отправить ее во дворец, чтобы она очернила его имя перед королем. Тем не менее, она дает отпор «плохим» матерям соответственно в облике Ведьмы Пустоши и мадам Салиман, преследующих Хаула. Вследствие чего волшебник совершает свой первый героический поступок, спасая Софи от придворной волшебницы. Он дает ей решительный отпор, в чем проглядывается сепарация от «плохого» родительского объекта в угоду сохранения «хорошего». Волшебник окружен могущественными «матерями», где мужским отцовским фигурам нет места (они или слабые, или их вообще нет). Волшебнику приходится по кусочкам собирать свой внутренний мужской образ, который впоследствии вступает в борьбу с войском мадам Салиман. Хаул разрешает эдипов комплекс, проходя классический героический путь инициации [13, 14]. С момента завершения инициации волшебника заколдованное пугало по имени Репка принимает на себя облик прекрасного принца, освобождая Хаула от проявления избыточного нарциссизма. Софи позволяет возлюбленному обрести в отношениях новое «убежище» не нарциссического, а либидозного характера. В итоге возвращение сердца в грудь волшебнику четко обозначают его телесные границы. Однако несмотря на это, он по-прежнему будет функционировать на «пограничном» уровне, но с более крепкими защитами эго и с ослабленным влиянием карающего суперэго.

Любовная пара в волшебной сказке. «Ходячий замок» представляет собой характерную волшебную сказку с *сочетанной инициацией любовной пары* в лице Софи и Хаула, где оба героя находят свое спасение друг в друге. Ранее мы приводил примеры любовных пар в арабской сказке из «Тысяча и одной ночи» про волшебного коня и в короткометражном фильме «Мистер Тесто и Принцесса Яйцо» (реж. Хаяо Миядзаки, 2010) [14, с. 89, 105]. Первоосновой для романа «Ходячего замка» Джонс являются мифы о Пелее и Фетиде (Овидия) [16, с. 246] и об Амуре и Психее (Апулея) [17, с. 77]. Впоследствии данные мифы многократно пересказывались в разных вариациях в различные времена и культурах: например, «Молодой Тэмлейн» (Шотландия), «Король свиней», «Принц Верде Прато» (Италия), «Красавица и чудовище» (Франция), «Перышко Финиста ясна сокола», «Аленький цветочек» (Россия) и прочее. Режиссер Миядзаки также обращается к сюжету сказки любовной пары для решения гендерных и любовных взаимоотношений современных людей через традиционные пути самоотречения и самопожертвования. В частности, в рассматриваемом фильме женщина все равно продолжает жертвовать собой ради мужчины, чтобы спастись от своей растущей независимости и гендерной изоляции. Романтический жанр в данном случае показывает могущественных женщин, чьи потенциально пугающие качества сдерживаются любовью к мужчинам. Таким образом, романтический жанр выносит на поверхность скрытые тревоги зрителя-мужчины (как и режиссера), вводя некоторую путаницу и неуверенность только для того, чтобы в конце восстановить установленный социальный порядок доминирующего мужчины и покорной, преданной женщины. Миядзаки также говорит в пользу духовного перерождения после невообразимой утраты. Например, молодая Софи «исчезает» в образе старухи, что отражает ее глубокое чувство утраты и беспокойства. По этому поводу японский психиатр Хаяо Кавай отмечает следующее: «В культурной японской парадигме заложено, что женщина должна исчезнуть для выражения своей печали, чем завершить ощущение своей красоты» [18, с. 249]. По мере развития сюжета фильма Софи обнаруживает и другие преимущества старости. Она понимает, что можно делать то, что нравится, и не беспокоиться о последствиях, и постигает силу «невидимости», которую дает старость. Таким образом, «исчезновение» Софи буквально является опытом наступления зрелости, чем встречает и побеждает некоторые из самых

мрачных страхов челночества – старение, болезнь и смерть.

Американская исследовательница Сюзан Нейпир отмечает, что образ героини-сёдзё когда-то популярный в 1980-х гг. в современной японской культуре все больше теряет под собой почву и сменяется ощущением *утраты и пустоты* [18, с. 277]. Современная Япония (а с ней и весь мир) попадает в пороговое состояние, будь то фэнтези, чистилище, киберпространство или парк аттракционов. Подобно тому как сёдзё, застрявшие в пограничном пространстве между детством и взрослостью, не имеют определенной идентичности, Япония в последние годы тоже пробует примерять различные формы самоопределения. Уязвимость и хрупкость сёдзё также могут говорить о страхе японцев за сохранность их собственной культуры. И Япония, похоже, находится между забыванием и запоминанием. Софи, как яркий пример сёдзё, иллюстрирует необходимость выйти за рамки этого двусмысленного положения. Однако, все героини Миядзаки — это единственные, кто действительно связаны с культурным прошлым, но процесс налаживания этой связи протекает очень тяжело (а порой и даже болезненно). «Ходячий замок» показывает готовность героини-сёдзё исчезнуть и стать зрелой женской фигурой. Хотя Софи и возвращается к молодости в конце фильма, у нее остаются *серебристые волосы*. Отсюда следует, что японскому кинематографу и даже японскому обществу пора признать, что молодость не является постоянным состоянием и что, по волшебству или нет, все сёдзё со временем исчезнут. В итоге как бы это банально не звучало, но, по мнению Миядзаки, спасение от социальных разрушений, по-прежнему, является проявлением самопожертвования ради любви.

Ходячий замок — это антропоморфный персонаж, приводимый в движении магией огненного демона. Название фильма (как и оригинальной книги) настраивает зрительское восприятие на Ходячий замок как центральный персонаж всей истории. Его внешний безобразный и угрожающий вид — это полет фантазии мальчика Хаула, который наделил его своими желаниями и страхами. Множество пушек отпугивают всех нежелательных посетителей и гостей. Торчащие в разные стороны трубы подчеркивают тему нехватки фалличности хозяина. Большое количество окон говорят в пользу тотального страха и судорожного желания контролировать внешний мир. Массивный Замок стоит на небольших четырех куриных ножках, что подчеркивает общую слабость и одиночество мальчика (не на что опереться). При этом Замок показывает большой металлический язык, как капризный избалованный ребенок, выражающий внутренний протест всему миру. Во всем внутреннем убранстве Замка угадывается та же хаотичность и дисгармония, что и снаружи. В личной комнате Хаула находится волшебное пространство, которое усыпано разнообразными амулетами, защищающими его от преследующих могущественных ведьм. Данная комната в зависимости от эмоционального состояния хозяина может приобретать различные формы. Например, когда он был ранен в образе монстра-птицы, то комната превратилась в «убежище» в виде длинной пещеры с детскими игрушками из его прошлого.

Самым интересным элементом Замка является волшебная дверь с разноцветным реле. Через эту дверь можно попасть в четыре разных места, а также можно переместиться и во времени. Когда волшебник был смертельно ранен, и Софи в отчаянии его искала, то нашла его за *черной* дверью. За ней она оказалась в прошлом Хаула, где и узнала тайну его проклятия. Возможно, что благодаря мощи и силе огненного демона волшебник смог овладеет фундаментальными параметрами жизни всего сущего. С другой стороны, это указывает на то, что он все время пытается нарушить границы физического мира. Общая дисгармония Замка, его хаотичность, не четкость внутренних границ при толстой внешней броне, а также общая захлапленность и подчеркнутая внешняя мужественность

– все говорит в пользу «пограничности» волшебника Хаула [10, с. 101]. Образ Замка напрямую олицетворяет внутренний психический мир того ребенка, который много лет назад отдал свое запуганное сердце упавшей звезде, в чем выражается *уязвимость* волшебника. Таким образом, Ходячий замок – это одновременно и крепость, и «тюрьма» волшебника, а также и место, где неподвластно время и пространство над их обитателями, что олицетворяет нарциссический «райский сад». Однако тема смерти все время ходит по пятам главных героев, так или иначе напоминая о себе. Жить вечно молодым тоже является формой «смерти» при жизни. Стоит также указать, что Замок представлен в виде большой избушки на курьих ножках (гроб на ножках), куда вернулась Баба-Яга в образе старушки Софи.

В начале 2000-х гг. Миядзаки все более отчетливо чувствовал постепенный распад анимационной студии «Гибли», что непосредственно отразилось в содержании двух его фильмов: «Унесенные призраками» (2001) и «Ходячий замок» (2004) [7, с. 303, 325]. Анализ обоих фильмов показывает, что мысли и переживания режиссера воплотились соответственно в образе «распадающихся» купальни Юбабы и Ходячего замка. В частности, Ходячий замок как художественный образ отразил окончательный и физический распад основного состава студии. По сюжету Замок проходит вынужденную магическую трансформацию, а впоследствии из-за желаний и страстей его обитателей он перерождается в более облегченный вариант, а после и вовсе раскалывается на две части, пока в итоге полностью не рассыпается. Пессимизм Миядзаки ярко и очевидно проявился в образе данного Замка, однако его вера в новое все же не покидала его. После сложной череды взаимовлияния персонажей истории, а также через самопожертвование и взаимную любовь, Замок вновь возрождается и обретает теперь *воздушную форму*. Идея неба и полетов является центральной линией в творчестве Миядзаки, мечтавшим в молодости стать авиаконструктором и пойти по стопам своего отца [2, с. 176, 393]. В данной идее воплощаются также мечты режиссера о новом перерождении его студии.

Второстепенные персонажи. Среди второстепенных персонажей можно выделить: пугало, огненного демона, помощника волшебника Маркла и пса Хина. Они все не являются истинными мужчинами («недомужчины»). В «Ходячем замке» нет примеров настоящих взрослых мужчин, смелых, стойких и отважных. Волшебник Хаул также изначально не является примером мужественности, хотя в конце ему все-таки удастся проявить ее. Солдаты и граждане разных городов выполняют больше роль статистов или обезличенных манекенов, нежели живых людей. Даже король, который показался на мгновение во дворце, предстает в виде одержимого взрослого «ребенка», играющего в войнушку и не думающего о ценности человеческой жизни. Во многом мужчины в данной истории – это «вечные мальчики» (лат. *puer aeternus*). История отдаленно напоминает волшебную сказку о Питере Пэне из Нетландии, про мальчика семи лет, который никак не хотел взрослеть. Он был окружен такими же детьми, только помладше, ведущими праздную и беззаботную жизнь. С появлением в волшебной стране девочки-подростка Венди Дарлинг все меняется. Здесь также можно привести японскую легенду об Урасиме Таро, рассказывающую о молодом рыбаке, который жил вместе с матерью [18, с. 186]. Он спас однажды черепаху и отправился с ней к ее отцу королю-дракону. Спустя три года он решил вернуться домой. Принцесса дала ему с собой драгоценную шкатулку, которую он должен был открыть только в критической ситуации. Вернувшись домой, рыбак обнаружил, что все вокруг изменилось, потому что отсутствовал не три года, а триста лет. Рыбак открыл шкатулку, и из нее поднялся дымок, который превратил его в старика. Вскоре после этого он умер. В данной легенде Урасима предпринимает

путешествие, но по западным меркам он в итоге ничего не получает. Но, с другой стороны, он все-таки обретает нечто, а именно *самопонимание*. Набравшись смелости, покинув дворец короля-дракона и открыв драгоценную шкатулку, Урасима окончательно разбирается со своим прошлым. Смерть рыбака можно интерпретировать как принятие неизбежных последствий хода времени и (на личном уровне) старения.

Все персонажи «Ходячего замка» сталкиваются с реальностью, от которой они спасаются по средствам метаморфоз и проклятий. Молодые мужчины не готовы интегрироваться в общество, которые отказываются от схватки с драконом (т. е. сознательно избегают конфликтов с отцом) и которым нужна женщина (мать) для обретения смысла жизни [4, с. 83]. Конечно, речь идет о незрелых (инфантильных) мужчинах, не готовых вступить во взрослую, самостоятельную и ответственную жизнь. Современные реалии Японии, как и нашей страны, только подтверждают происходящее в фильме: например, широко представленное явление *хикомори* (букв. яп. «нахождение в уединении») или одиноких «паразитов», а именно не состоящих в браке молодых мужчин и женщин, которые продолжают жить с родителями. Современные женщины также стали отказываться от того, чтобы прервать связь с родительской семьей, желая видеть в мужчинах преимущественно «папиков», делая ставку на своей карьере, оттягивая время для вступления в брак и рождения детей, или вовсе отказываясь от семьи и детей в угоду своим индивидуальным желаниям и потребностям. Необходимо сказать, что это явление несет не только психологический характер, но также связано с экономическими и социальными проблемами современного мультикультурного общества. Однако Миядзакэ вносит оптимистический взгляд на данную ситуацию, показывая путь становления и взросления молодых и неопытных людей через идею любви и семьи, которая сулит им обретение как мужественности, так и женственности.

Антагонисты и «абсолютное зло». В фильмах Миядзакэ нет четкого образа «зла», сконцентрированного в одном единственном персонаже. На первый взгляд можно увидеть зло в предполагаемом враге, а позже оказывается, что он обладает и добрыми чертами, и, наоборот, казалось бы, доброжелательный персонаж оборачивается коварным злодеем. Возможно, во многом японская религия, представленная синтоизмом, буддизмом и конфуцианством, накладывает свой отпечаток и на мировоззрение режиссера, где царит совершенно другое отношение к добру и злу, нежели в западном и европейском мире [19, 20]. Режиссер часто обращается к общечеловеческим слабостям и теневым сторонам души (психики) человека. Например, те же самые «семь смертных грехов» в христианском учении: гордыня, жадность, гнев, зависть, прелюбодеяние, чревоугодие и уныние. В каждом персонаже «Ходячего замка» можно обнаружить тот или иной грех. Например, Софи придает унынию, что делает ее отрешенной от окружающего мира и замыкает ее на самой себе. Отголоски уныния также можно найти в Хауле и Маркле, которые часто ленятся и в критические моменты могут даже покрыться зеленой слизью. Гордыня охватывает как Хаула, так и могущественных ведьм, включая и главную героиню Софи. Жадность, гнев, зависть и прелюбодеяние буквально пронизывают Ведьму Пустоши, что выделяет ее на фоне всех остальных персонажей. Кстати, и сам волшебник слывет еще тем сердцееедом, влюбляя и бросая других женщин. Чревоугодие представлено прожорливым огненным демоном.

Антагонистами «Ходячего замка» становятся последовательно Хаул с огненным демоном, Ведьма Пустоши и мадам Салиман. В начале истории, до того, как Софи оказалась в Замке, зритель имеет дело со словесным портретом волшебника. Он предстает как злой и коварный черный колдун, который буквально вырывает сердце наивных и влюбчивых девушек, чем пугает всю округу городка. Первое знакомство Софи с волшебником

показывает, что перед ней оказывается капризный, эгоцентричный и вздорный молодой человек, который упивается самолюбованием. В ходе своего путешествия Софи обнаруживает, что за всей красотой и черствостью Хаул обладает живым детским сердцем, а также, что внутри он раним и напуган. Образ коварного и злобного колдуна рассыпается, и он становится еще одним неопытным героем, который стремится пройти свой путь инициации. Такое же обманчивое впечатление производит и огненный демон, который тайно хранит сердце своего хозяина и очень боится умереть. Первым явным антагонистом истории является Ведьма Пустоши, которая проклинает Софи из ревности к Хаулу. Волшебник отчасти вобрал в себя идеализированный образ умершего отца Софи, что послужило развитию романтических чувств к нему. В сказочных сюжетах злая мачеха обычно отправляет девушку в лес или приказывает своим подчиненным убить ее. В данном случае Софи отправляется из родного дома на поиск Ведьмы, чтобы снять с себя проклятие, однако на пути попадает в Ходячий замок. Ведьма также может олицетворять материнский образ главной героини, вбирая в себя все ее негативные переживания такого рода, как «плохая материнская грудь» [21, с. 103]. В нее Софи погружает свою ревность, зависть, жадность, гнев и вину, что дает возможность ей освободиться от этих пугающих и преследующих чувств. В итоге Ведьма предстает как некое либидозное «зло», желающее любой ценой заполучить сердце Хаула. Во дворце короля она попадает в ловушку мадам Салиман, в результате которой теряет все свои магические силы. Становится ясно, что вся ее былая мощь и красота многие годы поддерживались благодаря ее огненному демону. Ее отчасти становится даже моментами жаль, хотя временами за маской спятившей старушки просыпается бойкая и мудрая женщина, уже поддерживающая Софи и домочадцев Замка. Таким образом, зло Ведьмы скрывает ее уязвимость перед временем, старостью и смертью.

На смену Ведьме Пустоши приходит новый антагонист в лице мадам Салиман. На первый взгляд, она производит впечатление доброй волшебницы, но в ходе аудиенции Софи обнаруживает, что она преследует свои коварные цели поймать и подчинить своей воли бывшего ученика Хаула. Софи не сдерживается и прямо сообщает обо всем этом в лицо мадам Салиман. В этот момент волшебница замечает, что «матушка» влюблена в своего трусливого «сына», в чем находит *слабое место* Хаула. После чего Софи и волшебник попадают в иллюзию колдуньи, где Хаул принимает истинный вид монстра-птицы и проявляет теневую сторону своей души. Можно отметить, что Ведьма Пустоши и мадам Салиман поменялись ролями между собой – «зло» перешло из тела первой в тело другой. Необходимо обратить внимание, что мадам Салиман показана в фильме в инвалидном кресле. Ее величественный образ резко контрастирует с ее невозможностью двигаться. Эта *уязвимость* отражает слабость и не всесильность женщины. Она также все время находится в стеклянной оранжерее дворца, как если бы она находилась в «райском саду», изолированной от окружающего мира. Бомбы, которые падают на столицу, не могут упасть на сам дворец, так как волшебница наложила на него чары. Если даже они и падают, то отскакивают в стороны, убивая мирных жителей, но не обитателей дворца. Во всем этом можно увидеть, что мадам Салиман не ценит человеческую жизнь (как и король), преследуя только свои цели. Если приглядеться к окружению волшебницы, то можно увидеть многочисленных юных пажей, которые похожи друг на друга как две капли воды. В чем-то на них походит и мальчик Хаул из воспоминаний. Можно предположить наличие бессознательного союза богоматери и божественного дитя, что отражает фиксацию мадам Салиман в роли всесильной фаллической матери на беззащитном «ребенке». Волшебница не может отказаться от власти в угоду любви из-за отсутствия вокруг нее сильных мужских фигур. Она также не может и смириться со своим зависимым положением, всячески окружая себя иллюзией

всемогущества. Хаул, влюбленный в Софи, получает возможность дать отпор бывшей наставнице. Данный процесс завершается в тот момент, когда он вновь обретает свое детское сердце. Самопожертвование главных героев нейтрализует все проклятия, обретая внутреннюю целостность и гармонию. Только в таком случае Салиман принимает отказ от своих притязаний и решает прекратить «эту бессмысленную войну».

Ведьма Пустоши, мадам Салиман и старушка Софи — все выступают в роли «плохого» материнского объекта для инфантильного «ребенка» Хаула. Все три женщины олицетворяют соответствующий тип *тревоги* [22]. Ведьма Пустоши — это образ *психотической* или *персекуторной тревоги* (*тревоги преследования*) — тревоги, связанной со страхом уничтожения или нарушения целостности эго в ситуации монады (аутистическое дитя, полностью погруженное в себя, такого рода эгоцентризм или нарциссизм). Мадам Салиман — это образ *депрессивной* или *сепарационной тревоги* — тревоги, связанной со страхом отделения или утраты объекта в диадной ситуации «мать и дитя» (ребенок отделяется от матери и испытывает вину и агрессивные импульсы в ее адрес, и чтобы защитить себя и ее уходит в депрессивную фазу). И Софи — это образ *невротической* или *кастрационной тревоги* — тревоги, связанной со страхом наказания и утраты любви значимого лица в эдиповой ситуации, где мы имеем дело уже с триадой «ребенок, мать и отец». Можно отметить, что Софи воплощает в себе также образ Бабы-Яги, которая вернулась в избушку на курьих ножках. Софи в образе старухи — это проводник в царство мертвых, а Замок-избушка — это портал в него. При этом в ее образе присутствует *амбивалентность*, которую можно также увидеть и в образе других ведьм. Ведьма Пустоши — страстная и любящая могущественная женщина, воплощенная в образе крупной и телесной «первоматери», но, с другой стороны, она — собственница, которая буквально хочет захватить и пожрать сердце Хаула (психоз). Мадам Садлиман — это заботливый и беспокоящийся о судьбе своего ученика наставник, а, с другой стороны, она — преследующий и карающий учитель с посохом в руках («фаллическая мать»). Софи, мадам Салиман и Ведьму Пустоши можно назвать соответственно матерями: любви, власти и «жизни/смерти». В целом, они представляют три важные фигуры, с каждой из которых Хаул реализует свой бессознательный психический конфликт.

Режиссер Миядзаки мастерски растворяет классическое восприятие системы «герой-антагонист», помогая зрителю расфокусироваться и увидеть «зло» шире, чем оно может быть. Необходимо прежде отметить, что режиссер Миядзаки является «ребенком войны», так как родился в 1941 г., что непременно нашло отражение во всем его творчестве [7, с. 19]. Самым главным антагонистом фильма, по его мнению, является именно *война*. В книжном варианте истории только упоминается о войне, не акцентируя на ней особого внимания. Миядзаки смело расширяет тему войны в фильме, но особо не показывая нам реалии и ужасы военных действий, как это было показано в другом фильме студии «Могила светлячков» (реж. Исао Такахата, 1988). Данный прием, когда вместо целого показывают часть (лат. *pars pro toto*), действует с гораздо большей силой на восприятие зрителя, нежели они наблюдали бы «хронику» происходящего. Метаморфозы волшебника, когда он постепенно и безвозвратно превращается в озлобленного монстра, являются наглядным олицетворением войны, который стремился справиться со своей теневой стороной. Огненный демон убеждает своего хозяина прекратить перевоплощаться в птицу в ходе своих ночных вылазок на места сражений. Он предупреждает его, что если тот не прекратит, то со временем «зло» полностью поглотит его, и он не сможет обернуться вновь в человека. В этом меняющемся образе проявляется идея, что злом «зло» не победить. Любое зло порождает только «зло».

Когда речь заходит об «абсолютном зле», то имеется в виду то «зло», которое лишено страсти (либидо) – основная ее цель, если так можно сказать, это разрушение любых связей и смыслов. По существу, «абсолютное зло» – это антиматерия и полная противоположность любви, которая, наоборот, направлена на рождение смыслов и новых связей. Французский психоаналитик *Andre Green* в статье «Почему зло?» более подробно рассматривает концепцию «абсолютного зла» [\[23, с. 369\]](#). Миядзаки приближает зрителей к теме «зла», говоря, что в войне ничего нет созидательного кроме разрушения, ужаса и боли.

«Ностальгия» по утраченному. В завершение анализа фильма Миядзаки приведем воспоминание режиссера о пейзаже затерянного Токио, рассказанное им в интервью 2006 г. [\[2, с. 393\]](#). Будучи учеником начальной школы, Миядзаки в одном из букинистических магазинов наткнулся на книгу Гензабуро Ёсино «Как вы поживаете?» (яп. *Kimitachi wa Dou Ikira ka*, 1937). Буквально название можно перевести: «Как вы будете жить дальше?». В книге были иллюстрации мальчиков начальной школы, идущих по тротуару, которые вызвали у Миядзаки незнакомое ему чувство «ностальгии» по тому времени, когда он еще не родился. Впоследствии, уже будучи взрослым, режиссер вновь столкнулся с данным чувством «ностальгии», когда рассматривал том сборника фотографий «Потерянной имперской столицы Токио». Он вспомнил об еще одной иллюстрации из книги «Как вы поживаете?». На ней был изображен мальчик Копер и его дядя, смотрящими на город Токио с крыши универмага. Той террасы, на которой стояли персонажи, уже давно нет, так как магазин (еще до войны) был отремонтирован и расширен. В то время страна жила в начале эпохи Сёва (яп. «Просвещённый мир», 1926–1989), наполненной идеологическим и академическим угнетением, а также разжиганием расового национализма с целью создания молодых людей, готовых умереть за свою страну. С ненормальной скоростью милитаристское правительство эпохи Сёва стремительно приближалось к катастрофе. Миядзаки заметил, что в данный период, когда виды, изображенные в «Потерянной имперской столице Токио», исчезали на глазах Гензабуро Ёсино, то писатель мог посмотреть на Токио и серьезно подумать о том, что же он мог бы сказать будущему поколению в то время, и написал свою книгу. По этой причине название «Как вы поживаете?» несет более глубокий смысл.

В «ностальгии» режиссера Миядзаки можно увидеть проявление *покрывающих воспоминаний* о чем-то утраченном, о чем он не может прямо и отчетливо вспомнить [\[4, с. 17\]](#). Судя по характеру проблем, поднимающихся в фильмах режиссера, а также по тем трудностям, которые решают его главные герои и героини, можно предположить, что Миядзаки глубоко «тоскует» об утрате нарциссической связи с могущественной матерью, когда он был еще беспомощным и полностью зависим от нее ребенком. Это достаточно аморфные и иррациональные переживания, которые, как правило, со временем быстро вытесняются и «забываются». В них отражаются сложные эмпатические и идентификационные процессы взаимосвязи матери с ребенком, актуализирующие, в свою очередь, и воспоминания самой матери о ранних взаимоотношениях со своей матерью, т. е. с бабушкой. Данный феномен достаточно обстоятельно описан в статьях французского психоаналитика Тьерри Бокановски, посвященных судьбе «женского» у мужчин [\[24, с. 219; 25\]](#). Повторное переживание «ностальгии» по утраченному и подтолкнули Миядзаки задуматься над вопросом, над которым задумался в свое время и Гензабуро Ёсино, а именно, *как поживает современная молодежь и как она будет жить дальше*. По мнению японского режиссера данный автор книги выразил идею, что мы должны продолжать жить, несмотря на все наши проблемы: «Он не говорит, что если мы будем жить определенным образом, то проблемы исчезнут и все будет хорошо. Он

говорит, что мы должны серьезно думать о вещах и что, преодолевая всевозможные трудности, мы должны продолжать жить, даже если в итоге умрем напрасно» [2, с. 401]. Также Миядзаки подчеркивает, что Гензабуро Ёсино не мог напрямую писать о насилии своего времени, поэтому все, что он мог сказать нам, что нужно делать, когда наступают такие времена, – это продолжать жить, не отказываясь от своей человечности. Данное высказывание как раз японский режиссер и воплотил в своем последнем фильме «Как вы поживаете?», вышедшем в мировой и русский кинопрокат под название «Мальчик и птица» (англ. The Boy and the Heron).

Заключение. По существу «Ходячий замок» является волшебной сказкой про инициацию взросления любовной пары. Главные герои олицетворяют соответственно утрату женского и мужского, постепенно обретая целостность через взаимодействия друг с другом. В фильме женщины показаны достаточно всемогущими и фаллическими «матерями», в то же время как мужчины представлены слабыми и немощными «детьми». Главный «антагонист» имеет сложную структуру, где «зло» постепенно переходит от персонажа к персонажу (Хаул, огненный демон, Ведьма Пустоши и мадам Салиман). Ведьмы воплощают грозный образ разрушительных и преследующих «матерей», желающих пожрать или подчинить своей власти «вечного мальчика». Но центральным врагом всей истории является тема бессмысленной войны, олицетворяющей собой проявления «абсолютного зла», преследующее только разрушение и «пустоту». В противовес этому режиссер рассматривает поэтапное становление каждого героя, следя за судьбой их либидозных влечений. При этом все персонажи заколдованы и не являются теми, кем кажутся, что также несет печать утраты чего-либо. Даже в конце истории, когда Софи целует заколдованного красивого принца в облике пугала (из-за пропажи которого и началась война), то тут же отказывает ему во взаимной любви, так как влюблена в другого. Принц возвращается домой с пустыми руками (как и рыбак Урасимо Таро), но это кажущаяся картина вещей. Он обретает утрату, что запускает процесс печали и возможность его дальнейшего психического развития. То же самое касается главных героев, осознающих свою смертность. Софи завершает свой траур по отцу, смещая либидо с отцовского объекта на волшебника, в то время как Хаул жертвует собой ради любимой, также смещая свое влечение от материнского объекта на новый. Оба героя проживают раннюю травму утраты привязанности, что приносит возможное облегчение, но не дает полного их исцеления. Ходячий замок в ходе всей истории также многократно трансформируется вплоть до фактического разрушения, но в итоге становится Воздушным замком, что воплощает образ бессмертной души.

История «Ходячего замка» дает возможность прикоснуться к теме горевания по утраченному, представляя разнообразные образы бессознательного у автора. В анимационном фильме «Ходячий замок» воплотилась общая обеспокоенность Миядзаки о влиянии на современного человека капиталистических взаимоотношений и новых технологий, о мировых войнах и катастрофах, о неминуемом распаде и перерождении его студии, об уходе из жизни его верных учителей, соратников и друзей, а также о непосредственном столкновении режиссера с собственным старением и увяданием. Внутренний мир режиссера непосредственно отразился и продолжает прямо отражаться во всем его творчестве. Его анимационные фильмы содержат его философские и жизненные размышления и рассуждения о современном человеке и окружающем мире. Миядзаки в своем творчестве обозначает образ «ностальгии» по утраченному, что ярче проявляется в последующих его работах (например, «Ветер крепчает», 2013). В частности, Миядзаки волнует будущее его внуков, как отражение более глобальных переживаний о человечестве в целом сегодня и завтра. В итоге его обеспокоенность воплотилась в экранизацию знаковой для него книги Гензабуро Ёсино «Как вы

поживаете?». Данная статья может послужить трамплином для знакомства с волшебным миром режиссера, а также подготовиться к знакомству с его последним фильмом-завещанием: «Мальчик и птица», или «Как вы поживаете?».

Материал данной статьи был представлен в виде устного доклада на XII межрегиональной психоаналитической конференции РО ЕКПП-Челябинск «Об утраченном...» (21–22 октября, 2023).

Библиография

1. Miyazaki H. Turning Point, 1979–1996. San Francisco: VIZ Media, 2009.
2. Miyazaki H. Turning Point, 1997–2008. San Francisco: VIZ Media, 2014.
3. Okonogi K. A History of Psychoanalysis in Japan // The Journal of the Japan Psychoanalytic Society. 2022. Vol. 4. Pp. 26-41.
4. Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 6. Любовь и сексуальность. Закат Эдипова комплекса / Пер с нем. Т. Баскаковой. СПб.: ВЕИП, 2019.
5. Беттельгейм Б. О пользе волшебства. Смысл и значение волшебных сказок / Пер. с англ. Е. Семеновой. М.: ИОИ, 2019.
6. Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 24. Статьи о сновидениях и толковании сновидений. Т. 25. Толкование сновидений / Пер с нем. А. Боковой. СПб.: ВЕИП, 2023.
7. Нейпир С. Волшебные миры Хаяо Миядзаки / Пер с англ. А. Поповой. М.: Эксмо, 2019.
8. Джонс Д. У. Ходячий замок / Пер. с англ. А. Бродоцкой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019.
9. Мёрдок М. Путешествие героини / Пер. с англ. А. Мухамедшина. М.: Клуб Касталия, 2018.
10. Мак-Вильямс Н. Психоаналитическая диагностика: Понимание структуры личности в клиническом процессе / Пер с англ. В. Снигура. – М.: Класс, 2010.
11. Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 1. Исследование истерии / Пер с нем. А. Жеребина и С. Панкова. СПб.: ВЕИП, 2020.
12. Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 13. Статьи по метапсихологии. Т. 14. Статьи по метапсихологии 2 / Пер с нем. А. Боковой. СПб.: ВЕИП, 2020.
13. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Пер. с англ. О. Ю. Чекчурина. СПб.: Питер, 2018.
14. Пропп В. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021.
15. ИНАКО 2023. Выпуск 11: Сказки и другая реальность... / Под общ. ред. А.Н. Гришанова. Новосибирск: Манускрипт, 2023
16. Овидий. Метаморфозы / Пер. с лат. С. Шервинского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020.
17. Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел / Пер. с лат. М. Кузмина и С. Маркиша. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.
18. Нейпир С. От «Акиры» до «Ходячего замка». Как японская анимация перевернула мировой кинематограф / Пер. с англ. А. Усачевой. М.: Эксмо, 2022.
19. Барт Р. Империя знаков / Пер. с фр. Я. Янпольской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
20. Трубникова Н. Н., Бачурин А. С. История религии Японии IX–XII вв. М.: Наталис, 2009.
21. Кляйн М. Психоаналитические труды: В 7 т. Т. VI. Зависть и благодарность / Пер. с англ. и нем. под общ. ред. С. Ф. Сироткина и М. Л. Мельниковой. – Ижевск: ERGO, 2010. 320 с.
22. Минасян И. Р. Структурный уровень тревоги // Психологические и психоаналитические исследования. Ежегодник 2018–2019. 2020. С. 161–176.
23. Green A. La folie privée [Private Madness]. Paris: Gallimard, 1990.

24. Уроки французского психоанализа / Пер. с фр. под общ. ред. П. В. Качалова и А. В. Россохина. М.: Когито-Центр, 2007. 560 с.
25. Bokanowski T. Destins du féminin chez l'homme [Destiny of the Feminine in Man] // La castration et le féminin dans les deux sexes. Revue française de psychanalyse. 1993. No. 57. Pp. 1585–1598.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования, как образно отражено в заголовке статьи, представленной для публикации в журнале «Человек и культура» («Об утраченном в творчестве Хаяо Миядзаки»), является художественный метод японского режиссёра-аниматора Хаяо Миядзаки. Творчество которого в целом в контексте развития японской анимации является объектом исследования.

Автор рассматривает предмет исследования на основе детального анализа репрезентативной выборки произведений Хаяо Миядзаки, в которой центральное место занимают полнометражные работы «Унесенные призраками» (2001) и «Ходячий замок» (2004). Посредством раскрытия повествовательной фабулы произведений автор акцентирует внимание на глубине психологизма образов и персонажей, составляющего базовый стержень творческого метода Хаяо Миядзаки. Существенное место в раскрытии темы исследования занимает социокультурный контекст творчества японского режиссёра-аниматора, который представлен оценкой связанной с творчеством режиссера исторической событийности, а также отдельных направлений и ситуативных изменений в анимационной индустрии Японии и мира.

В целом предмет исследования раскрыт на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования представляет собой гармоничный синтез приемов нарративного, иконического и социокультурного анализа репрезентативной выборки произведений японского режиссёра-аниматора Хаяо Миядзаки. Несмотря на то, что программа исследования автором во введении конкретно не формализована, она ясно просматривается в логике аргументации гипотетического утверждения, что анимационные картины Хаяо Миядзаки «вбирают в себя многослойный и сложный сплав традиционной японской и западной культур», отражая наиболее существенные трансформации современной культуры. Элементы компаративистики вполне уместно дополняют детальный анализ эмпирического материала. Выводы автора хорошо аргументированы и заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор поясняет неопределенностью вклада Хаяо Миядзаки в развитие искусства анимации, что влечет за собой, по мысли автора, утрату его волшебных миров, которые «поражают воображение и цепляют до глубины души почти каждого вне зависимости от возраста и пола». Рецензент отмечает также, что японская анимация, вклад в которую Хаяо Миядзаки не подлежит сомнению, представляет собой пример преодоления национальной культурой Японии пагубной экспансии Голливуда. Более того, японская анимация в начале XXI в. сама порождает глобальные тренды художественного творчества и эстетики мировосприятия. Опыт этот бесценен ввиду общей художественной деградации массовой культуры, к которой непосредственно Голливуд приложил свои «усилия». Поэтому рецензент усматривает особую актуальность выбранной автором темы в поиске японской анимацией наиболее релевантных художественных приемов отражения глобальных культурных тенденций при сохранении своеобразия языка национальной культуры.

Научная новизна, отраженная в итоговых выводах автора, не вызывает сомнений.

Стиль выдержан научный, единственное незначительное замечание касается отсутствие перевода имени авторитетного японского психолога и психиатра Кейго Оконоги (что в общем контексте научной значимости статьи не так уж важно).

Структура статьи хорошо отражает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область исследования.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и может быть рекомендована к публикации.