

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЯПОНІЇ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО (1971-1994)

Аліна Тимофєєнко

The image of Japan transformation in the European live action (1971-1994)

Alina Tymofeyenko

Cinematography as a space of intercultural dialogue is one of frequent research objects for various specialists. This article touches upon the theme of Orientalism in cinematographic compositions. At the beginning of the 1970s Japan began to occupy a leading position in Pacific region, which affected live-action cinematography. The purpose of that research is to study forming and transforming of Japan's characteristic image in European fictional films (1971 – 1994). The study uses an imagology approach – researching the appearance of one nation in another nation's history and culture. European films of the period depict Japan as either hostile and barbaric or culturally developed country. Whereas the image of Japan as a barbaric country was promoted by topics related to feudal Japan, the image of Japan as a country of culture was presented by applied arts and scientific and technical progress. The author came to following conclusion. European director's most often referred to the theme of Japan's participation in the Second World War as well as to the Japanese feudal culture. The general plots of the films were military operations and last days before Japanese capitulation. Well-established images of barbaric and picturesque country became eclectic, and the samurai-codex was presented in a new way, particularly in philosophy of sword and death. Colonial fictional film discourse has been converted and gained a symbolic form. The important part of this was the representation of Japanese art and science. Japan as a country of future became one of the prevailing new images.

Key words: European cinema, representation, the image of Japan.

Взаємодія кінопродукту та глядача є одним з предметів дослідження культурологів, філософів і соціологів. Під впливом постколоніальних досліджень, тема орієнталізму у кінематографічних текстах все частіше становиться предметом зацікавленості фахівців з різних галузей. Цей вибір не є випадковим, адже кінематограф не тільки відображає соціально-політичну атмосферу, що панує у суспільстві протягом певного періоду, а й продукує нову точку зору на минуле та сучасне. Тим самим кінематограф стає важливим джерелом культурологічного дослідження.

З початку 1970-х рр. Японія зміцнює свої позиції світового лідеру, що відбивається на розвитку зовнішньої торгівлі та міжкультурних відносин з розвиненими країнами. Здійснюються офіційні візити на вищому рівні, підписуються угоди про науково-технічний та культурний обмін, засновуються організації з японських досліджень, влаштовуються «Тижні Японії», проводяться двосторонні кінофестивалі, сумісно знімаються кінофільми тощо. Зокрема, Японія стала одним з представників групи «Великої сімки», що доводить її значущість на світовій арені. Дослідження уявлень про окремих народ, що формуються у історико-культурній свідомості іншого дозволить вдосконалити підхід до сучасного діалогу культур.



Ілюстрація 1. Кадр з фільму «Через Гобі і Хінган»
(1981, реж. В. Ординський, В. Сумху)

Хронологічні рамки статті – 1971-1994 рр. – пов'язані насамперед з розвитком міжнародної ролі Японії, налагодження міжнародних стосунків Японії та європейських країн, що знайшли відбиття у тогочасному ігровому кіно Європи. З 1971 р. Японія почала міцно завойовувати позиції серед розвинених

країн, став своєрідним посередником між демократичними країнами високого рівня розвитку та східними країнами, що розвиваються. Як зазначають у дипломатичній голубій книжці Японії, з 1995 р. починають з'являтися риси нової епохи у міжнародній комунікації. Тому вважається доцільним проаналізувати фільми 1971-1994 рр. як одного з етапів формування японського образу у європейських художніх фільмах.

Аналіз останніх публікацій. У західній науковій традиції є низка комплексних досліджень, присвячених образу Японії у західному кіномистецтві (King 2012; Littlewood 1996; Wisenthal 2006), однак переважна більшість проаналізованих авторами фільмів є виключно американського виробництва. На відміну від західної гуманітарної думки, у вітчизняній науці, праць, присвячених цій тематиці створено менше: декілька кінознавчих статей про окремі кінострічки (Левко 2010) та комплексне дослідження архетипових образів Сходу у масовій культурі Заходу (Лебедев 2007). Однак, автори ставили за мету дослідження інших аспектів кінематографічних творів та лише незначна частина наукових розвідок була присвячена образу Японії.

Отже, метою статті є дослідження формування і трансформації характерних образів Японії у кінострічках європейського виробництва (1971-1994).

У період 1971-1994 рр. продовжують знімати фільми, присвячені Другій світовій війні, у яких закономірним чином Японія виступає як ворог європейської спільноти. Здебільшого, це фільми радянського виробництва, які безпосередньо пов'язані із ходом «холодної війни», адже період конфронтації сторін мав відображення у мистецтві. Наприклад, 1981 р. виходить на радянські екрани стрічка «Через Гобі і Хангін» (реж. В. Ординський, Б. Сумху), у якій основною сюжетною лінією є запобігання створенню японцями біологічної зброї. Не вдаючись до подробиць, зауважимо, що про конфронтацію між американським та радянським населенням у фільмі свідчить скептичний настрій радянських офіцерів щодо західних союзників. Японія, як основний далекосхідний партнер США, повинна була орієнтуватися на вектор американської зовнішньої політики, що доволі часто негативно відбивалося на радянсько-японських відносинах.

Наступного року виходить кінострічка «Наказ: перейти кордон» (реж. Ю. Іванчук), що також розкриває основні події на далекосхідному фронті напередодні японської капітуляції. Японські персонажі у фільмі представлені незначною кількістю, не маючи індивідуальних рис, та переважно є смертниками. Однак, формування образу Японії у цій картині відбувається за допомогою ерудованого радянського рядового, який упродовж фільму розповідає іншим про японську літературу, релігію, традиції тощо. Наприклад, він декілька разів цитує танку (японський п'ятирядковий вірш).

Західноєвропейські військові фільми створювалися під впливом міжнародних подій. Наприкінці 80-х рр. між Японією та європейськими країнами загострилися відносини через торговий дисбаланс. У історіографію цей період увійшов під назвою «торгові війни». У цей час було знято значну кількість західних кінострічок військової тематики. Зокрема, фільм «Повернення з річки Квай» (1989, реж. Е. МакЛаглен), що розповідає про будівництво мосту в Тайланді британськими військовополоненими. На відміну від першої кіноверсії цих подій, у



Ілюстрація 2. Кадр з фільму «Меч Бушідо» (1981, реж. Е. Карр)

даному фільмі британські та японські солдати не змогли знайти взаєморозуміння, що відображає насамперед покращення британсько-японських відносин.

Того ж року відбулася прем'єра британського фільму «Останній воїн» (реж. М. Рагдж), присвяченого подіям останніх днів перед японською капітуляцією. На одному з філіппінських островів американський солдат Гібб захищає мирне населення. На острів прибуває японський корабель. Головному герою вдається розквитатися з японськими рядовими, і він залишається сам на сам з

офіцером. З цього моменту починаються основні сюжетні перипетії: останній воїн союзників проти останнього воїна ворогів. У кінострічці розкривається важливість меча для японських воїнів. Цікавим прийомом режисера виявляється фраза японського офіцера «вашою зброєю може перемогти будь-хто і тільки воїн здатен подолати ворога мечем» на фоні вогнестрільної пальби.

В епізоді, у якому чорниця розповідає солдату про те, що таке «цуба» (прикрашена частина меча на рукояті, що захищає від колючих випадів супротивника), яку вони випадково знайшли, розкривається значущість меча у філософії Бушідо. Героїня вказує на те, що на цубі є призначення цього меча: «ліворуч міститься текст про те, що меч повинен нести життя, а праворуч, що він повинен символізувати смерть».

Окрім символічного призначення меча у житті японського воїна, розкривається тема доблесної смерті та милосердя. Так, після власного поранення японський командир намагається забрати із собою і життя Гібба, щоб виконати свій обов'язок солдата Імператора. Однак, його просить зупинитися чорниця, до котрої він прислухається, перерубуючи радіозв'язок героїв із материком. В останню мить свого життя він розкриває основний закон доблесного воїна за кодексом Бушідо в єдиній фразі: «Вогні битви... вони так прекрасні».

До теми самурайського кодексу взагалі та концепту меча зокрема звертаються також творці фільмів «Червоне сонце» (1971, реж. Т. Янг), «Меч Бушідо» (1981, реж. Е. Карр), «Шьоґун Маеда» (1991, реж. Г. Хесслер). Так, у кінокартині «Меч Бушідо» меч виступає символом дружніх відносин між державами і повинен бути подарованим американському президенту під час далекохідної ескадри командора Перрі. Прихильники «старого порядку» у Японії виступали проти налагодження міжнародних відносин та викрадають меч. Угода знаходиться під загрозою, а лорд Ямато повинен здійснити ритуальне самогубство. Самураї у цьому фільмі ідеалізуються, про що зауважує у своїй праці Вадим Лебедев: «образ самураю з

одного боку ґрунтується на архетипі цілісності, але в той же час містить у собі свою власну критику: демонструється можливість досягнення ідеалу самурая лише у деякому ірреальному світі. У той же час реалізація даного проекту також може бути визнана спробою наблизитися до ідеалу надлюдини» (Лебедев 2007, с. 182).

У фільмі «Червоне сонце» уперше в історії кіномистецтва автори не тільки демонструють символічний зв'язок між західними ковбоями і японськими самураями, але й підкреслюють його. Автори ілюструють ціннісні відмінності персонажів: самурай йде за покликом обов'язку, а ковбой за покликом наживи; самурай здатен пожертвувати власним життям, а ковбой понад усе намагається захистити своє життя; самурай віддає перевагу смиренному життю, в той час як ковбой живе у власне задоволення. Однак, при цьому автори наполягають на тезі, що не дивлячись на відмінності, важливою об'єднуючою якістю обох персонажів є честь.

У фільмі «Шьогун Маеда» привертає увагу термін «варвар». Якщо у кінострічках післявоєнної доби (наприклад, у фільмі «Мовчазний мандрівник», 1968 р.) спостерігається використання цього поняття виключно по відношенню до японців, то Маеда ідентифікує португальців як варварів, називаючи так навіть свою іноземну кохану.

Необхідно зауважити на відмінності у репрезентації феодальної Японії у стрічках періоду 1945-1970 рр. та 1971-1994 рр. Так, у перший період спостерігаються лише дві загальні тенденції зображення Японії: «варварська держава» і «живописна країна». У фільмах другого періоду немає чітких закономірностей у формуванні образу Японії: минуле варварство гармонійно поєднується з натхненністю.



Ілюстрація 3. Кадр з фільму «Соляріс»
(1972, реж. А. Тарковський)

Загальною рисою кінострічок 1971-1994 рр. стає відображення прагнення японців до західного світу. Також важливо відмітити, що у західноєвропейських художніх фільмах самурай виступає виключно як героїзована постать, на відміну від класичних японських сюжетів, де зустрічаються різні типи самураїв.

У 1972 р. радянський режисер А. Тарковський створює фільм «Соляріс» за однойменним фантастичним твором С. Лема. Напередодні Олімпійських Ігор 1964 р., що проводилися у Японії, у столиці було побудовано систему швидкісних автомобільних доріг («Шюто»), що пролягали не тільки під містом, але й над ним. Андрія Тарковського захопила ця ідея: на його думку саме таким чином ілюстрували майбутнє художники. Згодом саме у «Солярісі» буде відображено «Шюто» як частину міста майбутнього. Не зважаючи на те, що режисер жодним чином не вказує на Японію, цей епізод став першою «ластівкою» у сприйнятті Японії як країни майбутнього, країни високих технологій.

Проблема культурної пам'яті є однією з тем, що порушують режисери К. Маркер та А. Рене. У фільмі-есе «Без сонця» (1983) К. Маркер намагається відповісти на питання: як Японія змогла пережити травму бомбардувань, як вона змогла розвиватися далі, що сталося з населенням, як вплинула культурна пам'ять народу на розвиток сучасної Японії. К. Маркер фокусує свою увагу на матеріальному відображенні японського переживання травми. Як зауважує американський кінознавець Дж. Кінг, важливість набувають окремі місця, що «дозволяють продемонструвати публічне вираження почуттів втрати, відчуття еротичного блаженства й відчуття короткочасності» (King 2012, с. 152). На думку автора, відображений у кінострічці фестиваль Дондо-які може бути одним з подібних місць. На подібні питання

намагався відповісти і французький режисер А. Рене, який розкривав травму на прикладі окремих особистостей.

Колоніальний дискурс, що з'явився ще на початку ХХ ст. і проявився в опері Дж. Пучіні «Мадам Батерфляй» (1904) та інших подібних творах, певною мірою відроджується у 1970-ті рр. Американський дослідник Айан Літлвуд відмічає особливість сприйняття японок, «недолюдини»: «Образи, які ідентифікують японську жінку, як дитину, метелика, птаха, газель або інше, часто є частиною мови компліменту, або навіть ідеалізації, але це також заперечує її повний людський статус» (Littlewood 1996, с.103). Цікавим також є той факт, що при аналізі образу японця у російській літературі, російський японознавець Григорій Чхартішвілі прийшов до того ж висновку, що й Літлвуд.

Тема кохання японки і європейця присутня у низці стрічок країн-переможниць у Другій світовій війні. У західноєвропейському кінематографі таким прикладом може слугувати картина британського режисера Л. Гілберта «Сім ночей в Японії» (1976). За сюжетом, принц Джордж закохується у дівчину-екскурсовода Сумі. Однак, їх коханню заважають спроби японської мафії вбити принца й відмова британського уряду приймати іноземку простого походження. Колоніальний дискурс більшою мірою репрезентовано в епізодах захисту японки відчайдушним британським принцем.



Ілюстрація 3. Кадр з фільму «Москва, кохання моє» (1974, реж. А. Мітта, К. Йосіда)

У радянсько-японському художньому фільмі «Москва, кохання моє» (1974, реж. А. Мітта, К. Йосіда) сюжетна лінія пов'язує коханням японську балерину та радянського архітектора. Назва кінокартини є своєрідною ремінісценцією на фільм А. Рене «Хірошіма, кохання моє» про непримиренність з такою трагедією як атомне бомбардування Хірошіми і Наґасаки. Символізм подібного посилання полягає у тому, що головна героїня врешті решт помирає від лейкемії, як наслідок променевої хвороби. У післявоєнну добу окрім цієї кінострічки можна знайти тему атомного бомбардування у фільмах більш раннього випуску,

зокрема «Хіросіма, моє кохання» (1959), «Здрастуйте, діти» (1962). Однак, слід зауважити, що якщо у попередніх кінострічках, наслідки атомного бомбардування були центральною темою фільмів, то у фільмах періоду 1971-1994 рр. тема атомного бомбардування виступає як символ війни, як особливий історичний артефакт, про який людство повинно пам'ятати.

Згодом у прокат вийшов радянсько-японський фільм «Мелодія білих ночей» (1976, реж. С. Соловйов), який присвячений коханню японської піаністки та радянського композитора. Події розпочинаються в Токіо через рік після їх знайомства у Ленінграді та побудовані на поєднанні спогадів героїв із теперішнім. Після тривалого спілкування у Ленінграді, Юко повертається до Японії, до свого чоловіка. На відміну від попередньої стрічки, у цьому фільмі перешкодою коханню стає обов'язок та почуття провини героїні.

Примітною імагемою репрезентації Японії у цих фільмах стає невиразність або навіть відсутність японських чоловічих персонажів. Створюється відчуття, що головні героїні віддають своє кохання іншим, чужим, чоловікам через відсутність альтернативи. Проаналізовані кінострічки свідчать про художньо та чуттєво оформлений колоніальний дискурс. Втім, цей принцип репрезентації Японії радянськими творцями не є дивним, адже у цей час спостерігається послаблення конфлікту між СРСР та США, що зумовило новий рівень радянсько-японських відносин.

Складно оминати поза увагою дилогію «Імперія почуттів» (1976) французко-японського виробництва, поставлений відомим режисером Нагісою Осімою. Не дивлячись на специфічність сюжетної лінії, фільм отримав велику кількість нагород та став першим еротичним фільмом, який транслювали на екрані Канського Фестивалю більше 10 разів. Фільм засновано на реальних подіях, але є дуже суперечливим щодо його задуму та наслідків. З одного боку, це своєрідний відгук на тогочасну сексуальну революцію у західному світі, зокрема ця теза обґрунтовується «вестернізацією» у Японії. З іншого боку, «сексуальна революція» характерна для тих країн, в яких тривалий час підтримувалися норми, що обмежували свободу особистості. У Японії, не дивлячись на дещо сурові соціальні норми та звичаї, сексуальна культура була розвинена ще з давних давен. Не дивлячись на подібні протиріччя, слід зауважити, що кінострічка «Імперія почуттів» дозволила зовнішньому світу, західному, зокрема, заново відкрити Японію. Країна самураїв, гейш, Фуджіями і камікадзе, відкрилась західному глядачеві як країна чуттєвості, еротичності, пристрасті.

Зацікавленість радянських режисерів Японією у цей період презентувалась не тільки у фільмах мелодраматичного та воєнного жанрів. У 1980 р. виходить у прокат багатосерійний фільм Г. Аронова «Канікули Кроша», що розповідає про пригоди хороброго московського хлопчика. У даній кінокартині Японія відображається через японську мініатюрну скульптуру – «нецке», що є ключовим елементом, навколо якого будується увесь сюжет. Якщо до прем'єри фільму знання про нецке було привілеєм виключно академічного та мистецького кола, то після цей вид японського мистецтва відкрився пересічному радянському глядачеві. Більш того, кінострічка стала чинником поширення академічних досліджень про нецке. Наприклад, у 1984 р. була захищена дисертація мистецтвознавця М. Успенського про художні особливості й іконографію нецке.

Важливо нагадати й про співробітництво видатного японського режисера Акіри Куросави з кіностудією «Мосфільм», зокрема фільм «Дерсу Узала» (1975). Основні події фільму присвячені пригодам мандрівника Арсеньєва та старого мисливця Дерсу у тайзі. Для аналізу образу Японії твор не становить цікавості, адже жодного згадування Японія чи японців протягом кінострічки немає. Однак, для загального розуміння радянсько-японських відносин має важливе значення. Передусім, цікавим є той факт, що презентація фільму спочатку була у СРСР, а вісім місяців потому відбулась прем'єра у Японії. Важливою також є реакція правлячої верхівки Китаю на прем'єру «Дерсу Узала», а саме думка генерального секретаря спільноти китайсько-японської дружби Сунь Піна щодо анти-китайського характеру фільму. З одного боку, японсько-китайські відносини тільки нещодавно відновилися після подій Другої світової війни, але Японія й КНР ще не стали повноцінно партнерами. З іншого боку, у цей час загострюється радянсько-китайський конфлікт щодо частини територій КНР, зокрема проблемним питанням залишалося питання про кордон по річкам Амур і Уссурі. Втім, слід зауважити, що голова КДБ СРСР Ю. Андропов і директор японської кінокомпанії Кавакіта відмовили у проханні Сунь Піна зняти фільм з виробництва.

Продовжуючи тему співробітництва японців і росіян, цікавим здається згадати фільм «Сни про Росію» (1992, реж. Дзюня Сато). Фільм розповідає про японських матросів, які після корабельної аварії опинилися біля північних берегів Російської Імперії. Кінострічка переважно виступає як ілюстрація того, як сприймають японці росіян, але образи японців у порівнянні з російським населенням більш чітко відображаються. Так, японцям важко сприймати північний холод, їх організми відчувають гостру нехватку рибної продукції. Цікаво також відмітити їх зацікавленість у пізнанні іншого світу, укладу, релігії, щирі вдячність та особливу тягу до Батьківщини. Втім, деякі моменти фільму тяжіють до стереотипності та іронії. Зокрема, у епізоді, коли стало відомо, що японці й росіяни залишилися на покинутому півострові на невпевний час, японці вирішують власноруч збудувати новий корабель не тільки для себе, а

для росіян із їх здобутком. В той же самий час, замість того щоб допомогти японцям та прискорити працю, російські чоловіки спостерігали за працею іноземців та змирившись зі своєю участю, пили алкоголь та співали. Наостанок, слід зауважити, що не дивлячись на те, що ті японці, що знайшли себе на російській землі (прийняли християнство чи закохалися у російську дівчину), відчували гостру тугу за рідною землею.

Таким чином, на підставі аналізу європейської кінопродукції періоду 1971-1994 рр., слід зробити наступні висновки. Характерними образами Японії, що формувалися в ці роки, є образ ворога, країни чуттєвої і варварської, країни з високою культурою. Основними темами у європейських режисерів продовжують бути участь Японії у Другій світовій війні і культура феодалної Японії. Основними сюжетами залишаються військові операції, але в той же час поширюється новий сюжет – останні дні напередодні японської капітуляції. Образи варварської і живописної країни стають еклектичними. По-новому репрезентовано самурайський кодекс, зокрема акцентується увага на філософії меча та смерті. Колоніальний дискурс художньо оброблюється та набуває символічної форми. Важливе місце посідає репрезентація японського мистецтва і науки. Одним з поширених нових образів стає Японія як країна майбутнього. Важливу роль у формуванні образу Японії в радянських фільмах грала сучасна режисерам політична ситуація, в той час як на західні кінострічки більшою мірою впливали безпосередні економічні та культурні зв'язки з Японією.

Кінематографічні образи Японії у фільмах досліджуваного періоду ускладнюються, набувають нових рис і структурних елементів, проте повністю сформованими їх назвати не можна. У подальших дослідженнях доцільним є простежити еволюцію кінематографічного образу Японії у більш тривалому проміжку часу.

Список джерел та літератури

- ЛЕБЕДЕВ, В. О., 2007, *Архетипові образи Сходу в масовій культурі Заходу*. Харків: Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна.
- ЛЕВКО, У. Е., 2010, *Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема)*. Тернопіль: Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка.
- BERNSTEIN, M. & STUDLAR, G., 1997, *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- BOTZ-BORNSTEIN, T., 2007, *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lanham: Lexington Books.
- KING, J., 2012, *Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan*. New Alresford: John Hunt Publishing.
- LITTLEWOOD, I., 1996, *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths*. Chicago: Ivan R. Dee.
- WISENTHAL, J. et al, 2006, *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly*. Toronto: University of Toronto Press.

References

- LEBEDIEV, V. O., 2007, *Arkhetypovi obrazy Shkodu v masovii kulturi Zakhodu [Archetype images of the East in the mass culture of the West]*. Kharkiv: Kharkivskiy natsionalnyi universytet imeni V. N. Karazina.
- LEVKO, U. E., 2010, *Germevtychni aspekty kinoentrepetsii khudozhnogo tvoru (na materialii ekranizatsii khudozhnoi prozy Stanislava Lema)* [Hermeneutical aspects of the cinema interpretation

of artistic work (on the materials of adaptation of the fiction prose of Stanislav Lem)]. Ternopil: Ternopilskyi natsionalnyi pedagogicnyi universytet imeni V. Gnatiuka.

BERNSTEIN, M. & STUDLAR, G., 1997, *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.

BOTZ-BORNSTEIN, T., 2007, *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lanham: Lexington Books.

KING, J., 2012, *Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan*. New Alresford: John Hunt Publishing.

LITTLEWOOD, I., 1996, *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths*. Chicago: Ivan R. Dee.

WISENTHAL, J. et al, 2006, *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly*. Toronto: University of Toronto Press.

Трансформація образу Японії у європейському ігровому кіно (1971-1994)

На основі аналізу європейських художніх фільмів 1971-1994 рр., визначено характерні кінематографічні образи Японії. Досліджено головні сюжети та поширені теми. Охарактеризовано основні структурні елементи її кінематографічного образу. Виявлено чинники формування образу Японії у радянських та західноєвропейських кінострічках.

Ключові слова: європейське кіно, репрезентація, образ Японії.

Аліна Тимофеєнко, аспірантка, Харківська державна академія культури

Alina Tymofeyenko, PhD student, Kharkiv State Academy of Culture

Received: 12-10-2017

Advance Access Published: January, 2018