

УДК 791.12«194» (520)

ВІД 義理 (ОБОВ'ЯЗКУ) ДО 人情 (ЛЮДЯНОСТІ). ТРАНСФОРМАЦІЇ У ЯПОНСЬКОМУ КІНОНАРАТИВІ 30-40 РОКІВ

Літінська О.Ю.

Національний університет «Львівська політехніка»

Стаття досліджує особливості нарративу японських фільмів 30-40 рр. ХХ ст. Предметом детального аналізу є фільм відомого режисера Яманаки Садао «Гуманізм і паперові кульки». Ми досліджуємо елементи соціальної критики та переосмислення культурної ідентичності, традиційних патернів поведінки і соціального устрою Японії, які з'являються у творчості Яманаки. А також – нові художні форми, які створює кіно в умовах глибинної кризи, породженою війною і соціальними негараздами. Розглядається низка символів та образів, інтерпретація яких значною мірою відрізняється від прийнятих у контексті європейського візуального мистецтва.

Ключові слова: історія кіно, японський кінематограф, Яманака Садао, епоха Мейдзі, гуманізм (人情).

Постановка проблеми. У статті досліджуються концептуальні зсуви, що відбулись у нарративі японського візуального мистецтва на порубіжжі ХІХ-ХХ ст. Зокрема, залучення кінематографу до простору традиційної культури споглядання; виникнення і вирішення протиріч між новими і старими формами візуального мистецтва, використання кіно у якості нового інструменту соціальної критики. Японський кінематограф – це, загалом, не нова тема культурологічних і філософських досліджень, але кожний історичний етап і, навіть, кожна окрема кінострічка відкриває необмежений простір для інтерпретації. На наш погляд, у сучасних умовах зближення, а, подекуди, і об'єднання медійних просторів різних культур актуальними є дослідження японського кінематографу у контексті міжкультурного діалогу, декодування символів та візуальних образів японського кінематографу та сприяння повноцінному зануренню західного глядача у японську культуру. Крім того, стаття може стати підґрунтям для вирішення практичних завдань у сфері кіноперекладу та різноманітних культурологічних досліджень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема японського кінематографу добре досліджена як японськими, так і західними культурологами і мистецтвознавцями: Абе (2000), Баррет (1989), Бок (1978), Бурума (1984), Девис (1996), Ендо (1973), Івамото (1988), Комацу (1991), Кумай (1996), Макдональд (1983), Мураками (1936), Рейнс (1984), Сільвер (1983), Тагао (1988), Філіппс, Стрингер (2007), Ямане (1993) та ін.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. У статті розглядаються трансформації кінонарративу на прикладі стрічки японського режисера Яманаки Садао, та прослідковуються, як змінилися акценти у просторі візуального мистецтва у фільмах, що був створений на порубіжжі ХІХ-ХХ ст. Творчість Яманаки малодосліджена, його фільми не перекладені українською мовою та не розглядаються вітчизняними кінокритиками, мистецтвознавцями і культурологами, тому можна вважати цю тему досить новою.

Постановка завдання. Основні цілі, які поставлені у даному дослідженні пов'язані з більш загальним колом проблем міжкультурної комунікації, зокрема, світоглядні особливості японців, їх естетичні смаки та уявлення про добро і зло, призначення людини у житті та суспільстві. Матері-

ли, викладені в роботі, можуть бути використані на заняттях з японської мови, а також в рамках курсів «Країнознавство», «Міжкультурна комунікація», «Культурологія», «Історія японського кіно» та ін. в вищих навчальних закладах України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кінематограф, безумовно, є породженням і феноменом західної культури. Кіномистецтво не тільки фіксує недовговічне явище, але і дозволяє неодноразово відтворювати його, повторювати те ж саме необмежену кількість разів. Чи вписується котушка з кіноплівкою в естетичний світ Японії? Яку роль вона відіграє в ньому? І в чому відмінна риса японського кінематографу?

У японській культурі важливу роль відіграє візуальна складова, а споглядання зведено до рівня ритуалу і визначено у якості цілої культурної традиції, яка стала однією з візитівок Японії. Об'єктами споглядання – відповідно до естетичного принципу 侘び寂 び (вабі-сабі), «скромна простота» – стають речі, прекрасні в своїй скороминущості і швидкоплинності. Японська культура знаходить гідним милування тим, що зачаровує недовговічністю і обіцяє в будь-який момент зникнути: облетіти, як пелюстки сакури, сховатися за хмарами, як місяць або розтанути, як сніг. На нашу думку, кінострічки, зняті в жанрі історичної драми, якнайкраще показують, наскільки глибокі зміни відбулися не тільки в мистецтві Японії, але і у розумінні японцями історії своєї країни і історичних персонажів. Одним з перших режисерів, який підняв жанр історичного фільму на рівень новаторського мистецтва, був Дайске Іто (1898-1981 рр.) і актор Дендзіро Окоці. Їх спільний фільм: 忠次旅日記 (Щодні табі ніккі) «Мандри Тюдзі» (1927 г.) [2, с. 28]. Продовжувачем цієї традиції став талановитий режисер Яманака Садао. Яманака народився у 1909 році. Він встиг зняти 22 кінострічки. Дебютну роботу режисера 磯の源太・抱寝の長脇差 («Ісо но гента дакіне но нагадосу») «Не розлучаючись з мечем уві сні» публіка побачила в 1932 році. Незважаючи на заявлений жанр «історичної драми», у фільмі були відсутні традиційні битви на мечях. Це було серйозним відступом від канону і несподіванкою для глядача, обманувало їх очікування, змушуючи задуматися не тільки про зовнішні атрибути самурайської культури, а й про її значення. У цій картині відчувався бунтівний дух, а головним мотивом був заклик до

свободи і осміяння кодексу 武士道 (бусідо) «шлях воїна» і моральних принципів тогочасної еліти [3, с. 287]. З усієї фільмографії Яманака вціліло три фільми: 人情紙風船 (Ніндзю камі фусен) «Людяність і паперові кульки», 丹下左膳餘話 百萬兩の壺 (Тангеса дзен йова хякуман рьо но цубо) «Горщик з мільйоном рьо» (1935 р.), і 河内山 宗俊 (Коціяма Сосюн) «Жрець Темряви» (1936 р.) [3, с. 287].

Фільм «Ніндзю камі фусен», «Людські почуття, паперові кульки» також відомий під назвами «Людяність і паперові кульки», «Гуманізм і паперові кульки». Цей фільм виявився останнім твором майстра. Майже відразу після виходу в світ фільму 28-річного режисера призвали на військову службу в Маньчжурії, де він загинув на полі бою 17 квітня 1938 року.

В серцях шанувальників японського кіно цей фільм займає особливе місце. Іронічна і сумна історія кінострічки нерозривно пов'язана з трагічною історією молодого режисера, який загинув невдовзі після прем'єри. Фільм наповнений темними тонами, в ньому майже немає світла і яскравих деталей, а в тих рідкісних кадрах, які демонструють зовнішній світ, майже весь час ллє дощ, і немає ніякої надії на поліпшення ані погоди, ані життя героїв, ані життя самого Яманаки. Друг режисера Такідзава Хадзіме стверджував, що останні два фільми Яманаки були створені з думкою про швидку службу в армії і страхом смерті. За словами Такідзава, війна не викликала у режисера патріотичних почуттів, тільки відчай, страх і біль. І цими почуттями пронизана його остання кінострічка. Яманака, розлучаючись з друзями на вокзалі Кіото, сказав свої останні слова: «Все скінчено» [4, с. 50]. Знаючи про особисту історію режисера, ми можемо відповідно трактувати похмуру атмосферу картини і образи головних героїв – боягузливого перукаря і жалюгідного в своїй безпорадності самурая, якудза, який ходить з самурайським мечем – як відображення особистих переживань автора: страху смерті, страху перед війною і жахом перед тими змінами, які відбулися в японському суспільстві.

Проте, кіномистецтво – це не тільки внутрішній світ режисера, це ще й соціальний, значимий для багатьох людей, феномен, особливо якщо мова йде про японське мистецтво, в якому вимір загального завжди і в усьому сильніше індивідуального. Так чи інакше, в основу фільму «Людяність і паперові кульки» лягла п'єса театру Кабукі «Цирульник Сіндзю», яку написав Каватаке Мокуо в кінці дев'ятнадцятого століття [4, с. 55]. Сюжет п'єси обертається навколо викрадення дівчини на ім'я Окума – спадкоємиці колись процвітаючого торгового дому, який згодом розорився і перетворився в невеликий ломбард. П'єса написана в жанрі «кідзевамоно». Цей жанр виник в період падіння династії Токугави і становлення режиму Мейдзі, для цього жанру характерний вербальний і візуальний гумор, романтичні пісні і яскраві характери. Ця історія показувала падіння старих традицій і появу нового іронічного погляду на стосунки між людьми і соціальні зміни в суспільстві. У фільмі Яманаки зберігся іронічний погляд на події, але до них додався трагізм, якого не було в п'єсі. Всі ролі у фільмі також виконані акторами театру Кабукі.

Хоча цей фільм також знятий в жанрі історичної драми або 時代劇 (дзідайгекі), але Яманака в значній мірі переосмислив канони цього жанру. Трансформація традиційних форм починається з назви. Можливо, якщо і є поняття, яке в культурному плані є антонімом 武士道 (бусідо), то це 人情 (ніндзю) – людяність, людинолюбство, гуманізм. Так, перед нами історичний фільм про самураїв, які виховувались і жили в світоглядній системі, центром якої було поняття обов'язку (義理 – гірі) і вірності цьому обов'язку. Все ж, цей фільм нагадує нам про те, що стосунки між людьми не можуть будуватися виключно на почутті обов'язку. Без людяності і співчуття такі відносини перетворюються на низку жорстоких вчинків і, як показує Яманака, призводять до загибелі, як самого індивіда, так і руйнування всього суспільства. У реальному житті, бусідо, яке романтизували як в Японії, так і у західному світі, обертається людськими трагедіями, зламаними життями, а підсумок цієї прекрасної і жорстокої філософії – прихід байдужого і такого ж холоднокровно відданого обов'язку поліцейського, який констатує «самогубство» самурая, як ми бачимо у фільмі. Він не буде розбиратися в тому, що сталося насправді – вбивство або самогубство, він буде судити про ситуацію тільки в тих межах, які визначені наперед суспільним становищем і статусом жертви, а просто відмовляє самураєві в людяності навіть після смерті. В цілому, прихильність гірі – і в історичній перспективі, і в сучасній японській культурі – є нормою, однією з основних вимог суспільної домовленості японців і всіляко вітається, але Яманака іронізує над бусідо і гірі: тільки приналежність до військового стану не робить жалюгідну людину ні добродією, ні талановитою, ні видатною. В історичній драмі було прийнято показувати благородних самураїв і безглузких, смішних простолудинів. Яманака, в розріз з цим правилом, показав у своєму фільмі жалюгідного і нікчемного самурая. Навіщо він це робить? Можна вважати, що режисер виступає не тільки соціальним критиком, але і викликає у свого глядача співчуття до слабких. Важливо зазначити, що в етичній системі японців, яка практично не зазнала на собі вплив гуманізму, ставлення до співчуття неоднозначні і далекі від ідеї абсолютної моральної норми. Яманака виступає наставником 人情道 (ніндзюдо) – наставником на шляху людинолюбства, і це новаторський підхід до жанру історичної драми. Адже в першу чергу 時代劇 (дзідайгекі) це фільм про благородних самураїв, які б'ються і вмирають за свого господаря, в ім'я обов'язку або захищаючи справедливість. Самурай повинен пожертвувати всім, забути власні почуття, але Яманака в своєму фільмі навпаки хоче пробудити почуття глядачів. Завдяки глибокому психологізму своїх фільмів і емоційності створюваних образів, Яманака вдалося зробити жанр історичної драми цікавим для кінокритиків і відкрити його художній потенціал.

«Людяність і паперові кульки» починається зі сцени, яка змальовує бідний квартал. Там знаходять труп самурая, який звів рахунки з життям – повісився. Ця подія викликає бурхливе обговорення серед жителів халуп по сусідству: хтось нарікає, що самурай повісився в такий гар-

ний і сонячний день, хтось – що поліцейські не випускають людей за межі кварталу, хтось незадоволений тим, що самурай не вчинив характері – правильне, з точки зору бусідо, самогубство. Бідняк, немов обурений тим, що самурай, все життя користувався привілеями військового, а, в кінці кінців, вирішив вчинити як простолюдин. Потім пліткарі з'ясовують, що і меч у нього був чи то бамбуковий, то чи його не було зовсім. Власник будинку, де було скоєно самогубство переживає про наслідки для свого бізнесу: якби не пішла неслава про його будинок. Чи не буде проблем з поліцією? Чи не розбіжаться інші мешканці? У цій сцені Яманак показує сумну картину суспільства, в якому ранги поставлені вище людських почуттів: кожен персонаж в цій сцені немов говорить: шкодувати про смерть людини не потрібно, якщо він не помер «належним» чином, якщо він вчинив несподівано для більшості і порушив звичний порядок речей. Ця ідея розвивається і стає домінуючою сюжетною лінією. Всі головні герої фільму чинять неправильно, вони діють так, як підказує їм серце, намагаючись вижити в тяжких умовах і знайти своє місце під сонцем. І їхнє життя закінчується повним фіаско.

Поліцейські опитують сусідів. Так глядач знайомиться з мешканцями бідного кварталу Едо – основними персонажами фільму. Це ремісники, дрібні торговці, нероби і п'янички. Серед різноманітного натовпу виділяється 浪人 (ронін – вільний самурай, воїн без господаря) на ім'я Матадзуро Унно (у виконанні Цюдзуро Каварасакі), проноза-перукар Сінзо (Канемон Накамура) і домовласник – Чоубей (Сукезо Сукедакай).

Самурай Унно уособлює безвихідь і спустошення, він змушений принижуватися перед старим боржником батька – паном Морі, але той просто ігнорує його і навіть просить позбавити від надокучливого прохача. Самураї викликають у глядача неприязнь: Унно безхребетністю і боягузством, Морі – зарозумілістю і бездушністю. Унно також обманює дружину, щоб не втратити обличчя. Жінка приймає його брехню як належне і продовжує меланхолійно робити паперові кулі. Загалом, брехня грає не останню роль в фільмі: персонажі не спілкуються, а брешуть один одному, брехня становить основу драматичних і тих небагатьох комічних епізодів, які є у фільмі. Обман і лицемірство показані як соціальна норма і цим знову підкреслюється непривабливість світу без 人情 (ніндзю). Дружина Унно вбиває свого безпорадного чоловіка, а потім чинить самогубство. Чи є для самурая смерть ганебніша, ніж смерть від руки жінки? Перукар Сінзо стає жертвою банди якудзи, а спадкоємиця ломбарду ніколи не пов'яже свою долю з простим клерком.

В цілому, хоч фільм і знятий в похмурих тонах, але режисер не показує ані сцени вбивства, ані самогубства, у фільмі мало насильства і жорстокості. Сусіди виявляють труп загиблого самурая і його дружини, але камера не вказує на мертві тіла, навпаки, у кадрі ми бачимо живих людей, режисер показує їх реакцію, емоції, переживання. Відвертаючись від смерті, він показує, що смерть робить з живими. В японській мові є поняття 死なれる (сінареру) – не вмирати, але страждати від смерті іншої людини. Таким чином, Яманак ставить ще одне питання: як

живим бути після смерті інших людей, чи змінює наше життя те, що життя іншої людини обірвалося? На наш погляд, відповіддю на це питання є фінальна сцена фільму: кинута іграшка – паперова кулька, яку так старанно робила дружина Унно, марним сміттям пливе по темному і мутному струмку. Такою ж видається режисерові і життя людини: порожнє, легке, приречена на непомітне і тихе зникнення. Життя розчиняється у смерті, не залишаючи після себе нічого.

Висновки з даного дослідження. Можна вважати, що з самого початку в естетиці японського кіномистецтва міститься момент драматичної напруги. Це і чужість фільму японському погляду, але і прийняття його як видовища, рівноцінного театральному або просто тому, що викликає естетичну насолоду. Адже в японській мові про фільм, так само, як, наприклад, про театр говорять 観る (міру) – дивитися, а також це слово означає міркувати і виносити судження.

Перші кінематографічні стрічки, створені в Японії, прокладали шлях до сердець глядачів передаючи в новому форматі старі естетичні образи і театральні фабули, в першу чергу, черпаючи сюжети і візуальні прийоми з театру Кабукі. Найстарша зі збережених японських кінострічок називається 紅葉狩り (момідзігарі) «Милування осіннім листям» (1899 р.) [2, с. 8]. Ця робота не є самостійним твором кіно, а лише записом на плівку класичної п'єси Кабукі. Немов потрібна гарантія прийняття кінематографа в культурну сферу видимого і того, що гідно бути побаченим: милування листям осіннього клена, насолода від п'єси і, нарешті, перегляд фільму. Якщо європейські кіно-майстри намагалися відтворити нові досягнення свого світу (згадаємо, знамениту стрічку «Прибуття поїзда на вокзал міста Ласьота», 1897 р.), то японські піонери кіно хотіли зберегти старі. В першу чергу – чудову гру акторів. Період Мейдзі (1868-1912 рр.) прищепив японцям тривожне почуття неминучості змін навіть в тих сферах, які здавалися непорушними, як саме небо. У суспільстві почали посилюватися суперечності між тими, хто хотів радикального оновлення японської культури і тими, хто ратував за повернення до минулого і самоізоляції від зовнішнього світу [Див.: 1]. Багато хто хотів зберегти традиції і культуру, яка могла стати незрозумілою і чужою для майбутніх поколінь японців. Але кіномистецтво не виконало цю місію і, замість збереження в незмінному вигляді, відозмінило театральне видовище, створивши нові виразні образи і ставши інструментом соціальної критики. У 1930 роках кіно стало ще однією сферою протистояння між новим і старим в японській культурі.

Ролі в театрі Кабукі відшліфовувалися протягом століть і передавалися у спадок. У світі традиційного театру, як і в японському суспільстві в цілому, існувала чітка ієрархія і принцип спадкоємності і, якщо у актора не було належного походження або положення в суспільстві, то стати провідним актором у нього практично не було шансів. Тому багато талановитих, але не імених акторів, в пошуках кращої долі вирушали на кіностудії. [2, с. 9] Таким чином, завдяки професійним театральним акторам японський кінематограф отримав потужний старт і надалі, так

чи інакше, звертався до традиції Кабукі. Спроба втекти від старих художніх форм, врешті-решт, закінчилась синкретизмом, і японська культура вирішує питання протистояння старого і нового тим, що синтезує зі старого нову художню форму, переосмислює фабульний канон і візуальну складову Кабукі у просторі нових кіношедеврів.

Ще одним джерелом натхнення для японського кінематографу був жанр усних оповідань 講談 (кодан). Як правило, сюжет фільмів, заснованих на «коданах» або стосувався історії самурая, що жертвував своїм життям заради господаря, або це була історія помсти самурая за смерть батьків. Однак незабаром, стараннями молодих і честолюбних режисерів, з'являються і перші авангардистські фільми. Наприклад, «Божевільна мандрівниця» (1926 р), режисер Тейноске Кінугаса (1896-1982 рр.). Сам режисер пройшов шлях від ампула онагата (виконавця жіночої ролі) в

Кабукі, до лауреата Канського фестивалю і світової популярності [4, с. 208]. Цей шлях схожий на шлях японського кіно як такого: від традиційного, зрозумілого і близького тільки японцям, через синкретизм нового і старого, до загальнокультурного визнання. Завдяки кіно відбулась трансформація традиційних театральних образів, героїв і сценічних прийомів. Японський кінематограф пройшов довгий шлях від записаної на плівку театральної вистави до повноцінного і самодостатнього мистецького твору. Але на всіх етапах своєї історії японське кіно залишалось простором, де безроздільно панували коди і символи, притаманні японській культурі загалом, тому так важливо західному глядачу мати «гіда», який проведе його до розуміння змісту японського кінонарративу, допоможе побачити як з дрібних деталей виникає велика картина драматичного і захоплюючого дійства.

Список літератури:

1. Мещеряков Александр Николаевич. Император Мэйдзи и его Япония: [об имп. Муцухито] / А. Н. Мещеряков. – 2-е изд. – Москва: Наталис, 2009. – 735 с. : ил. – (Восточная коллекция). – Библиогр.: с. 704-718. – ISBN 978-5-8062-0306-0.
2. Тадао Сато. Кино Японии / Тадао Сато; [послел. И. Ю. Генс; пер.с англ. Т. А. Ротенберг и А. С. Фесюна; ред. Ю. А. Козловский]. – М.: Радуга, 1988. – 224 с. : ил., фото. – Библиогр. в подстрочном примеч. – ISBN 5-05-002303-3. – ISBN 0-87011-507-3.
3. Jakoby Alexander. A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day / A. Jakoby; foreword by D. Richie. – Berkeley, California: Stone Bridge Press, 2008. – 398 p.: il. – ISBN 1933330538.
4. Japanese Cinema: Texts and Contexts / edited by Alastair Phillips and Julian Stringer. – London; New York: Routledge, 2007. – 363 p.: il. – ISBN 0-203-37464-9.

Литинская О.Ю.

Национальный университет «Львовская политехника»

ОТ 義理 (ОБЯЗАТЕЛЬСВА) К 人情 (ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ). ТРАНСФОРМАЦИИ В ЯПОНСКОМ КИНОНАРРАТИВЕ 30-40 ГОДОВ

Аннотация

Статья исследует особенности нарратива японских фильмов 30-40 гг. XX века. Предметом детального анализа является фильм известного режиссера Яманаки Садао «Гуманизм и бумажные шары». Мы исследуем элементы социальной критики и переосмысления культурной идентичности, традиционных паттернов поведения и социального устройства Японии, которые появляются в творчестве Яманаки. А также – новые художественные формы, которые создает кино в условиях глубинного кризиса, порожденного войной и социальными проблемами. Рассматривается ряд символов и образов, интерпретации которых отличается от концептуализации, принятой в контексте европейского визуального искусства.

Ключевые слова: история кино, японский кинематограф, Яманака Садао, эпоха Мэйдзи, гуманизм (人情).

Litinska O.Yu.

Lviv Polytechnic National University

FROM 義理 (LIABILITY) TO 人情 (HUMANENESS). TRANSFORMATIONS IN JAPANESE CINEMA NARRATIVE OF 30-40-ies

Summary

The article deals with the narrative features of Japanese films at the period of 30-40 years of XX century. The subject of detailed analysis is film by well-known film director Yamanaka Sadao «Humanity and Paper Balloons». The article explores elements of social criticism and rethinking of cultural identity, traditional patterns of behavior and social structure of Japan, which appears in the work of Yamanaka. And also new art forms that were created in the movie in conditions of deep crisis generated by the war and social turmoil. We consider a number of characters and images, the interpretation of which significantly differs from the European context of visual arts.

Keywords: history of cinema, Japanese cinema, Yamanaka Sadao, the Meiji era, humanity (人情).