

4. Ян Фан. Концепт «Семья» в русской и китайской языковых картинах мира // Известия Томского политехнического университета. – 2013. – Том 323. – № 16. – С. 250–254.
5. 大 Большой китайско-русский словарь // <http://bkrs.info/>.

Научный руководитель А.В. Ручина, ст. преподаватель ТПУ

Буров С.П.

Национальный исследовательский Томский политехнический университет

СМЕНА ПАРАДИГМ ЯПОНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 1960-1970-х гг.

Во многих исследованиях по Японии отмечается способность японского общества гармонично сочетать свои собственные традиционные элементы культуры с заимствованными извне. То же касается и кинематографа. Кино – достижение западной цивилизации, однако оно имеет тесную связь с театром, видом искусства, издавна известным и на Востоке. Таким образом, кино становится результатом синтеза двух культур. Соответственно, возникает вопрос: каким образом этот новый инструмент позволил выразить новое содержание, не отказываясь от старого?

Кинематограф – молодой вид искусства, в связи с этим его изучение имеет широкое отражение в работах не только ученых, но и кинокритиков наряду с самими режиссерами и актерами. Именно поэтому немалое количество источников направленно в большей степени на рассмотрение проблем, поставленных в отдельно взятых произведениях или в творчестве определенных деятелей кино, нежели изучение общих тенденций и направленностей. Однако работы, исследующие историю кино как такового, непременно связывают его с историческими событиями, на него непосредственно влияющими.

Тема эта не настолько часто выступает предметом системных исследований, но это не означает, что таких работ совсем нет. Дело в том, что зачастую они рассматривают историю японского кинематографа в целом. В связи с этим хотелось бы выделить для углубления один конкретный период – период перемен во взглядах общества на фоне экономического подъема 1960–1970-х гг.

В истории Японии особо выделяется феномен, получивший название «японское экономическое чудо». Казалось бы, он имеет отношение лишь к экономике, однако социальные изменения, которые повлекло это «чудо», естественным образом нашли

отражение в искусстве, как и любое другое исторически важное событие.

В предшествовавший «экономическому чуду» послевоенный период (и даже до войны) имели популярность картины, фокусирующиеся на проблеме нищеты и ее преодоления [1].

Среди популярных жанров можно назвать «хахамоно» – фильмы о матерях [2]. Их героини – матери, которые стараются преодолеть лишения ради своей семьи. Яркий пример – картина Ясудзиро Одзу «Единственный сын» (1936), показывающая акт самопожертвования вдовы ради будущего своего сына, стремящейся достать денег на его обучение. Также часто в «хахамоно» отображалась грань между бедными женщинами и богатыми мужчинами, у которых имелись дети, но не было возможности жениться. Вдобавок, таких матерей играли женщины от 40 лет, и чем потрепаннее жизнью они казались, тем больше сочувствия они находили у зрителя.

Воспевание якудза – еще одна особенность послевоенного кино. Героям, выросшим в бедноте, приходится вставать на путь преступности, вступать в ряды якудза, чтобы иметь возможность существовать. Но в итоге они показываются некими мучениками, на которых якорем висит тяжесть нищеты, и они не могут принять ценностей якудза. И, не желая угнетать более слабых, становятся на их сторону и борются с сильными. Под сильными, безусловно, подразумеваются богатые и власть имущие. Отсюда и происходит идея «справедливости якудза».

Вдобавок, развитию темы бедности и нищеты немало поспособствовал факт осознания японцами своего поражения в войне, а также упадок веры в возможность достигнуть уровня развития стран-победительниц. Примером здесь может послужить фильм Нагисы Осимы «Улица любви и надежды» (1959). В нем показывается судьба мальчика Масао, живущего с болеющей матерью и младшей сестрой. Ему приходится разрываться между желанием работать, чтобы помочь своей семье, и обязанностью продолжать учебу, чего и хочет его мать. В итоге ему приходится продавать голубей не совсем по-честному, т. к. те имеют свойство возвращаться через некоторое время, что позволяет продавать их неоднократно.

В другой картине – «Великолепное воскресенье» Акиры Куросавы (1947) – главные герои – влюбленная пара, которая старается приятно провести свой выходной несмотря на отсутствие денег и крыши над головой. Окружение также под стать их

финансовому положению – хулиганы и безработные, простые прохожие и бедняки. Но нищета тут показана скорее для того, чтобы доказать вечность и неизменность темы любви в искусстве, нежели для того, чтобы акцентироваться на самой бедноте.

Однако на пороге 1970-х гг. большой подъем в экономике дает о себе знать, и, согласно опросу, около 90 % населения причислило себя к среднему классу [1]. Естественно, это исследование общественного мнения лишь отражает личное мнение каждого, а нищета в действительности никуда не пропала, но всё же реальность такова, что общий уровень благосостояния на самом деле заметно увеличился. На смену несчастной женщине-одиночке приходит образ счастливой состоявшейся матери с любящей семьей и хозяйскими радостями.

Образ же справедливых якудза уходит, уступая место картина, отражающим настоящий преступный мир во всей его жестокости и кровопролитности. Разумеется, заслуживает упоминания картина Киндзи Фукасаку «Битва без пощады и жалости» (1973–1974), почти в документальном стиле отражающая безжалостную борьбу бывшего военного, а ныне члена преступного мира города Хиросимы. Популярность ее была настолько высока, что фильм получил целых четыре продолжения и принес режиссеру мировую славу, а саму серию часто стали именовать «японским Крестным отцом».

Однако, несмотря на бурное экономическое развитие, популярность кинематографа в 1960-е значительно упала. Если на 1960 г. посещаемость японских кинотеатров составляла 1,2 миллиарда человек, то к 1980 г. она опустилась до крайне низких 0,2 миллиарда [3]. В связи с этим крупным кинокомпаниям пришлось снизить обороты производства, а более мелким и вовсе закрыться. Некоторым из них удалось сохраниться на плаву благодаря переориентации на фильмы «мягкой» порнографии, называвшиеся «роман-порно».

В то же время этот упадок поспособствовал развитию независимого кино – рухнула монополия крупных кинокомпаний, а вместе с ней и привязанность режиссеров к ним и их требованиям. Художники, хоть и рискуя, но смогли ставить картины, отражавшие их новаторские идеи. Среди них – фильм Сёхэя Имамуры «Месть за мной» (1979) – одна из первых работ, где герои не знают, кто они есть, и потому сосредотачиваются на осознании самих себя. Основанная на исторических событиях история о безжалостном убийце и обольстителе, старающемся понять глубокую суть своих

чувств и чувств окружающих, пытается раскрыть всю сложность устройства человеческого разума, ведь, действительно, люди далеко не всегда могут понять то, что хотят, даже если это касается их самих.

Так или иначе, заметной тенденцией кинематографа 1960–1970-х гг. является стремление отразить действительность такой, какая она есть, показать, что действия людей не всегда зависят от их желаний. Ведь немалую роль играют в жизни обстоятельства, а зачастую и собственные желания бывают не до конца ясны человеку. В качестве обстоятельств выступают те самые современные проблемы, которые принесли ветер перемен в общество, сильно изменившееся после войны. Вместе с переменами материальными приходят перемены и духовные – утрата одних ценностей прошлого наравне с желанием снова гордиться своей страной и сложность принятия новых ценностей. К новым ценностям можно отнести понимание единства всех людей в своей сути вне зависимости от расы и национальности.

Причин перемены ценностных ориентиров много, но в качестве основной можно выделить глобальный характер последних исторических событий. Взгляд японцев как проигравшей стороны отражал иное отношение общества к послевоенной жизни, нежели на Западе. Вина и осознание отсталости Японии на фоне победы развитых Европы и Америки со временем сменяется непростым для принятия фактом подъема благосостояния японского общества и критикой США из-за ведения войны во Вьетнаме. Вдобавок повысившийся уровень преступности в той же Америке заставил утратить веру в идеальный образ западных стран. Это позволило оглянуться на самих себя и сконцентрироваться на собственных проблемах, попытаться найти путь к их осознанию и решению.

Тем не менее, японское общество не противопоставляет себя западному, а просто лишь находит новые точки зрения на реальность, иные, нежели у них. И эти взгляды находят привлекательными и свежими не только сами японцы, но и жители Запада. Японские фильмы, благодаря новой форме и содержанию, получают признание за рубежом и занимают призовые места на международных кинофестивалях. Пример – работа Тэйноскэ Кинугасы «Врата ада» (1953), получившая в 1954 г. премию «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке и костюмы, а также «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля в том же году [4].

Таким образом, можно увидеть трансформацию доминирующих идей в японском кино после Второй мировой войны и противоречия, вызванные процессом этой трансформации. Разрываясь между старыми устоями, чувством вины за участие в войне и новыми идеями необходимости идти вперед, японцы в любом случае старались найти ответы на беспокоящие их вопросы, найти свой путь, по которому они могли бы идти в будущее с высоко поднятой головой. Непреодолимое желание переосмыслить результат произошедшего и вынести важные уроки дало большую почву для размышлений, а кино стало удобным инструментом для выражения этих мыслей.

Список использованных источников

1. Тадао С. Кино Японии. – М.: Радуга, 1988. – 224 с.
2. Мунипов А. Мидзогути: отрешенный взгляд. – М.: Искусство кино, 2003. – № 3. – С. 83–91.
3. Мухамеджанова А. Жанры японского кино (кино 1950–1970-х годов) // ArtCritiques, 2010. – С. 54–57.
4. Трофименков М. «Врата ада» между Японией и Европой // Коммерсант. – 2005. – № 21. – С. 21.
5. Ивасаки А. Современное японское кино. – М.: Искусство, 1962. – 522 с.

Научный руководитель М.В. Шабаева, ст. преподаватель ТПУ

Гаврилова А.В.

Национальный исследовательский Томский политехнический университет

**К ВОПРОСУ ОБ АНАЛИЗЕ ЗНАЧЕНИЯ ИЕРОГЛИФОВ
НА ОСНОВЕ ГРАФЕМ, ВХОДЯЩИХ В ЕГО СОСТАВ
(НА ПРИМЕРЕ ГРАФЕМЫ *)**

Анализируя иероглифическую письменность, можно выявить некоторые особенности мышления китайцев; в свою очередь, понимание этих особенностей позволит понять и объяснить закономерности изменений, происходящих в иероглифической письменности. Подобной точки зрения придерживается Н.Т. Федоренко. Он отмечает, что иероглифические письмена содержат в себе существенные приметы образных понятий; их композиция относится к сфере эмоционально-художественного восприятия окружающей среды. Иероглиф затрагивает как рациональную, так и эмоциональную сторону передаваемого понятия [1].