

ГЕРОИ И ЖАНРЫ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ ЯПОНИИ

Введение

Массовое общество и культура Японии

Современная Япония — общество с высокоразвитыми эконо-микой и технологией, с высоким уровнем образования и потреб-ления, с высокими социальными достижениями. Как и другие высокоразвитые страны, она пребывает в том состоянии, которое социологи определяют понятием “массовое общество”.

Характеризуя состояние Японии наших дней, японский исследователь Масаюки Мондзи⁴⁴ заявляет: “Современная Япония, в которой большинство людей имеют срединное сознание и материально живут значительно более богато, чем довоенное поколение, представляет собой массовое общество...” (7, с. 63). Массовое общество, утверждает он, являет собой собрание большого числа разрозненных индивидов, живущих в нечетко структурированном обществе и не имеющих ясно выраженного социального сознания. Человек в таком обществе становится “механическим” (по Э.Фромму), “ориентированным на других” (по Рисмену), “человеком организации” (по Уайту), чрезмерным конформистом, что является следствием утраты им индивидуаль-ности и роста у него чувства неуверенности; такого человека можно назвать “эгоистичным и в то же время эгоотчужденным” (7, с. 63-64).

В Японии формирование психологии массового человека происходило на фоне стремительного развития новых форм жизни в послевоенное время под воздействием процессов урбанизации, бюрократизации, информатизации, роста социальной мобильности. В результате этого в городской жизни исчезали возможности для поддержания традиционных социальных отношений на основе кровного родства и соседских и земляческих связей; люди лишались чувства человеческой общности, поскольку утратили общие традиции и обычаи. Поэтому “межличностные отношения в группе и вне ее приобрели временный, фрагментарный характер и стали контактами при исполнении чрезвычайно фрагментарных ролей” (7, с. 64). Освобождение человека от тесных социальных и эмоцио-нальных человеческих связей привело к потере морали и сознания сопричастности.

“В довоенное время, — пишет М.Мондзи, — привязанность к другим ценилась высоко, но у современного человека, живущего во времена широкого использования компьютеров и электроники, общение с другими людьми стало чрезвычайно незначительным и чувство “гуманизма” в межличностных отношениях ослабло” (7, с.64). Рост индивидуализма привел к росту эгоизма.

В этих процессах Япония сходна с другими развитыми обществами. Американский антрополог Гордон Мэтьюз, сравнивая сегодняшние США и Японию, так определяет их сходство: “Япония и Соединенные Штаты — развитые индустриальные общества, базирующиеся на капитализме и напичканные вездесущей рекламой, масс-медиа и высокими технологиями. Но, очевидно, у них также есть некоторые общие структуры “позднемодерного сознания”. П.Л.Бергер, В.Бергер и Келльнер описывают такое сознание как фрагментацию ценностей” (12, с.238-239). И далее Г.Мэтьюз цити-рует упомянутых им авторов. “В течение большей части челове-ческой истории индивиды жили в более или менее унифици-рованных жизненных мирах... Для индивида это значило, что одни и те же интегрирующие символы пронизывают различные сектора его повседневной жизни” (8, с. 64). В нынешнем мире такое более невозможно. “Модерная идентичность *чрезвычайно*

⁴⁴ Здесь и далее (за исключением цитат из изданных в Японии на русском языке статей) японские имена и фамилии даются в принятом в русском языке порядке: сначала — имя, потом — фамилия. — Прим. авт.

дифференци-рована. Из-за множества социальных миров в современном обществе структуры каждого отдельного мира воспринимаются как сравнительно неустойчивые и ненадежные. В большинстве досовременных обществ индивид живет в мире... который представляется ему прочным и, очевидно, неизбежным. В отличие от этого, опыт множественных социальных миров релятивизирует каждого из современных индивидов” (8, с.77). Отсутствие какой-либо связующей системы символов, составляющей основу для упорядочивания жизни, особенно религии, является причиной фрагментации ценностей. ”Различные сектора социальной жизни руководствуются сегодня очень разнящимися значениями и системами значений” (8, с.79). “Эрозия общего смысла значений в поздний современный период, по мнению Гидденса, приводит к “фундаментальной психической проблеме” бессмысленности, “чувству отсутствия в жизни того, что можно предложить” (10, с. 9). “Современность, — пишет он, — это посттрадиционный порядок, при котором на вопрос “Как мне следует жить?” приходится отвечать каждодневно, принимая решения, как себя вести, что одевать и что есть... как интерпретировать в темпоральном выражении самоидентичность” (10, с.14). По его мнению, для позднесовременного мира характерна “вездесущая” свобода выбора (по сравнению с предшествующими временами), но она “бесосновна” (“non-foundational”), поскольку у нее нет никакой не вызывающей сомнения базы в традиции, морали или религии, на основе которой можно было бы делать выбор (10, с. 80).

Один из идеологов постмодерна французский философ Лиотар считает, что для “постмодерного состояния” современного мира характерно “неверие в метанарративы” (11, с. XXIV) и что “метанарративы” науки и прогресса не пользуются доверием в развитых странах. Термин “метанарративы”, по мнению Мэтьюза, соответствует понятиям “всеобъемлющая система символов” или “основания для выбора” — такие, как природа, или религия, или прогресс, поскольку “метанарративы” можно понимать как нечто, связывающее “нарративы” личной жизни человека и стремление к его обретению собственного значения на основе достойного образа жизни с более широкими принципами, определяющими направление и цель человеческой жизни в целом (12, с. 240).

Во всех этих концептуальных положениях, по мнению Мэтьюза, отмечено одно общее для современного сознания состояние “утраты общей структуры веры” (a common belief structure), в которой большинство людей в обществе находит значение жизни” (12, с. 241).

Но, будучи современным высокоразвитым индустриальным обществом и разделяя с ведущими западными странами все проблемы позднесовременного или постмодерного массового общества, Япония сохраняет много традиционных черт, делающих весьма своеобразным сам процесс развития массового общества Японии. Профессор Осакинского университета Тамоцу Аоки, характеризуя это сочетание элементов западного и азиатского (или чисто японского) в жизни и сознании современных японцев, пишет⁴⁵: “В сфере социальных отношений, наряду с манерами и обычаями западного типа, существуют обычаи и нормы азиатского типа. Плотные застроенные районы, суета и спешка городов — четко азиатские. Но за всем этим — далеко ушедшая вперед технология западного типа. Технология и ВВП в Японии на уровне западных, и при всем при том ее люди живут с азиатским чувством жизни. Традиция и технология живут бок о бок в обществе, которое, пожалуй, даже более рационализированное, чем общество Запада...” (2, с.48). Поэтому современное японское общество, по мнению Т.Аоки, можно назвать “промежуточным”. “Оно уникально, но не оригинально. А именно: его технология, стиль жизни, пища, одежда и технологические “ноу-хау” импортированы из-за границы, но синтезировались причудливым японским способом. По конкретным темам имеются инновации... Отсюда наиболее заметная черта “промежуточного” общества — не оригинальность и изобретение, а синтез” (2, с. 48-49).

Действительно, синтез — отличительная черта современной Японии, и не только современной — в прошлом она искусно синтезировала заимствованное из Китая, Кореи и других стран. В то же время, синтезируя заимствования, сама Япония сегодня живет и развивается в условиях массового общества, в условиях позднего модерна или постмодерна и ее культура так или иначе должна реагировать на эти условия: она формируется, с одной

⁴⁵ В цитатах из текстов статей, опубликованных на русском языке в японских журналах, сохранены орфография и пунктуация оригинала. — Прим. авт.

стороны, этими условиями, а с другой — своими национальными традициями. Насколько эти традиции могут быть сохранены и развиты массовой культурой?

В общем, можно сказать, что современная массовая культура Японии должна реагировать на два основных импульса, отражающих современное состояние как японского общества, так и душ его граждан. Фрагментация, дегуманизация и неустойчивость поздне-модерного или постмодерного общества высоких технологий создают почву для массовой культуры и субъектов этой культуры. Они как бы являются объективным отражением этих процессов в обществе. И в то же время массовая культура в Японии появляется не с чистого листа, ее “возделывают” на “культурном поле” японских традиций, что, естественно, отвечает субъективным потребностям японцев наших дней, при всей своей современности, естественно, тесно связанных со своей национальной культурой и неизбежно реали-зующих ее или жаждущих ее реализации в массовой культуре, поскольку в ней, с одной стороны, отражаются общие процессы современных высокоразвитых обществ, а с другой — присутствуют эмоциональные и духовные интересы “массового человека”, ищущего обретения устойчивости в привычном, традиционном, в общепринятом. В этом отношении японская массовая культура наших дней представляет особый интерес, поскольку некоторые из японских традиций формально очень близки к тем чертам, которыми теоретики наделяют или современное массовое, или постмодерное общество (ориентация на других, конформизм, контекстуализм). Зарубежные исследования на эту тему подробнее представлены в работе автора данного обзора “Постмодернизм и культурные ценности японского народа” (6).

В настоящем обзоре рассматриваются вопросы включения и сохранения традиционных жанров и тем, а также типов героев в массовую культуру современной Японии в зарубежных исследованиях последнего времени. Автор обзора избрал два важнейших вида массовой культуры Японии — комиксы и кино.

Герои и жанры массовой культуры Японии (Сохранение традиций) 1. Комиксы “манга”

Один из самых популярных жанров японской массовой культуры, несомненно, комиксы. Это отмечают многие зарубежные исследователи. “Процветание “культуры комиксов”, — пишет японский ученый Ё.Созда, — одна из важнейших особенностей массовой культуры сегодняшней Японии” (16, с.337). А другой японский исследователь Ёсихира Ёнэдзава подчеркивает необы-чайно высокий интерес японцев и японских издателей к этому жанру: “Приверженцев комиксов в Японии гораздо больше, чем представляет большинство людей. Около 40% всех печатных изданий выходит в форме комиксов. Каждый месяц печатается примерно 350 серий рисунков с подписями и 500 книжек с такими рассказами в рисунках. Двенадцать комиксов выходят еженедельно, самый популярный из них — “Сёнэн” с еженедельным тиражом почти в 4 млн. экземпляров.

Проводить досуг за чтением комиксов более популярно, чем ходить в кино или читать романы, и даже, может быть, популярнее, чем смотреть телевизор или слушать музыку” (4, с. 26). О чрезвычай-ном увлечении японцев комиксами свидетельствует и живущий и работающий в Токио более сорока лет американский специалист по японской культуре (главным образом кино) Дональд Ричи (14, с. 206). Упомянутый выше Ё.Ёнэдзава вообще называет Японию “страной комиксов” (4, с.26-27). Велик не только тираж комиксов, издающихся в Японии, но и круг читающих эти книжки и журналы с картинками и небольшим текстом к ним. Их читают школьники, молодежь постарше, взрослые и пожилые люди. Впервые приехавшему в Японию иностранцу, пишет Ё.Ёнэдзава, может показаться странным увлечение пожилых японцев этим жанром. “В большинстве стран комиксы пишутся для детей, а уж если для взрослых, то скорее всего в краткой, сатирической форме или как средство художественного самовыражения” (4, с. 26). В Японии же они “могут быть адресованы читателям любого возраста” (4, с. 26). Более того, темы японских комиксов весьма разнообразны: от простых, веселых приключений — для детей до обсуждения серьезных научных, моральных и нравственных проблем — для взрослых. Издаются комиксы “Как это сделать?”, комиксы познава-тельного содержания,

а также своеобразные введения в такие научные дисциплины, как экономика или юриспруденция; иногда компании используют этот тип издания для своих рекламных и информационных целей (4, с. 26). Есть комиксы, рассчитанные на определенные возрастные группы, есть комиксы, обращенные к различного рода любителям, чьими хобби могут быть, например, рыбалка, гольф, игорный бильярд “патинко”; есть комиксы с рассказами и повестями различных жанров — научная фантастика, ужасы, мистика; есть комиксы с обработкой литературной классики, например, “Преступления и наказания” Достоевского или “Фауста” Гёте; есть комиксы с обсуждением различных проблемных тем — любви, отношений в семье, положения на работе и т.д.; есть экспериментальные комиксы, представляющие собой произведения поп-арта (4, с. 27).

Отличительная особенность японских комиксов — их серийность: они издаются, как правило, сериями с 10-20 продолжениями, а некоторые комиксы занимают даже 100 томов, что оставляет 20 тыс. страниц (4, с. 27).

В современном японском языке существует два слова, обозначающих понятие “комикс”: первое — заимствованное из английского “комикку”, второе — собственно японское и широко употребляемое “манга”. Слово “манга” в буквальном переводе значит “случайные рисунки, наброски” и употреблялось первоначально как общий термин для названия комических или сатирических рисунков или карикатур. Начало родословной жанра “манга” японские историки возводят к VII-VII вв. н.э. (13, с. 101). В период Эдо (1603-1867) рост народной культуры привел к подъему популярности жанра комического рисунка. Именно в это время в Японии появляется такой тип изданий, как “фидзокуга” — книги с комическими гравюрами. В жанре “манга” работали такие известные художники, как Сяраку, Хокусаи, Утагава.

В конце периода Эдо в условиях созревшего в стране кризиса сёгунское правительство, опасаясь сатирической остроты некоторых работавших в жанре “манга” художников, ограничило небольшими тиражами хождение их работ по стране. После “открытия” Японии в 1854 г. и особенно после революции Мэйдзи (1867-1868) в страну прибыло много европейских художников, оказавших большое влияние на работавших в жанре “манга” японских художников, в чем признавался, например, один из крупнейших мастеров его в период Мэйдзи (1868-1911) К.Кобаяси. В 1905 г. Р.Китадзава (1876-1955) начал издавать журнал, в котором печатались работы “манга” и где собрались многие талантливые художники этого жанра. Период Тайсё (1912-1926) был отмечен ростом популярности газетных комиксов, а в первое десятилетие Сёва (1926-1989), во время экономической депрессии, в Японии появилось направление в жанре “манга”, известное под названием “эро-гуро-нансэнсу” (эротика, гротеск, бессмыслица), и в то же время в комиксах нашли отражение “пролетарские темы”. В предвоенные и военные годы жанр “манга” в немалой мере “милитаризировался”.

Как отмечает Ё.Ендзава, “со Второй мировой войны они (т.е. комиксы “манга”. — М.К.) стали важным жанром, в котором целая история рассказывается при помощи рисунков и слов” (4, с. 26). Они перестали быть только комическими, сатирическими и развлекательными изданиями и стали включать серьезные, познавательные и проблемные темы. Под влиянием американской культуры “в содержании комиксов произошли сильные качественные изменения, соответствующие новому массовому обществу” (13, с.109).

Бурный рост популярности комикс-журналов начался в 1959 г. с появлением таких изданий, как “Сёнэн сандэ” и “Сёнэн магазин”. Вслед за ними подобного рода журналы быстро стали одним из основных видов периодической печати Японии. Около 1965 г. страна пережила так называемый “манга бум” (бум комиксов “манга”), охвативший сначала детские комикс-журналы и к концу 60-х годов перекинувшийся на молодежную и взрослую комикс-периодику. В дальнейшем японские предприниматели для поддержания высокого спроса на свои издания перешли к диверсификации производства и выпуску новых типов комикс-журналов. “Эта диверсификация и улучшение качества производства, — отмечает японский исследователь Ё.Созэда, — очевидно, явились основными факторами поддержания популярности комикс-журналов” (16, с.337).

В сегодняшней Японии, по мнению Ё.Созэды, можно выделить четыре категории комикс-журналов: для мальчиков — “сённэн комикку”; для девочек — “сёдзё комикку”; для молодежи — “сэйнэн комикку”; для взрослых — “сэйдзин комикку” (16, с. 337). Есть еженедельные издания, есть журналы, выходящие раз в две недели, есть ежемесячные. Журналы первых двух категорий рассчитаны на мальчиков и девочек от 5 до 18 лет. В

среднем номер насчитывает 400 страниц. В каждом выпуске около 15 “серийных” комиксов. Публикация серии занимает, как правило, от трех до шести месяцев, особо популярные серии могут публиковаться и 10 лет. В 80-е годы еженедельно продавалось около 8 млн. экземпляров основных из этих журналов. По данным обследований, 2/3 японских мальчиков и 1/6 девочек в возрасте от 5 до 18 лет читают “сёнэн комикку” или “сёдзё комикку” (соответственно).

У жанра “манга” есть своя классика. Один из наиболее ярких представителей его — Осаму Тэдзука, пришедший в этот жанр вскоре после Второй мировой войны. Врач по профессии и даже доктор медицинских наук, он оставил огромное наследие — 400 томов “манга” с самыми разнообразными повествовательными, фантастическими, биографическими и научно-популярными сюжетами.

Он сочинял “манга” как для детей, так и для взрослых. По многим его комиксам сняты мультипликационные фильмы, ставшие классикой анимационного жанра и широко известные во всем мире благодаря современной видеотехнике и видеопрокату. Среди наиболее известных его работ “Астробой” (“Тэцуван атому”), рассказывающий о милом маленьком роботе из будущего, “Белый лев Кимба” (“Дзянгуру тайтэй”) — комикс, героем которого является лев, ставший царем африканских джунглей, и “Принцесса-рыцарь” (“Рибон-но киси”) — вымышленная история жизни средневековой европейской принцессы. Большой популярностью у детей пользуются его научно-фантастические серии “Большой Икс”, “Магма Тайси”, а также полный ужасов, призраков и чудовищ комикс “Вампир Дороро”.

Помимо этих развлекательных “манга”, Тэдзука принадлежат и относимые к числу шедевров жанра биографические и научно-познавательные комиксы “Будда” (о жизни Будды), “По следам Адольфа” (“Адорифу — ни цугу”) (о загадке Гитлера) и “Феникс” (“Хи-но тори”) (о таинстве жизни во вселенной). Очень высоко оценивают в Японии и его комикс об отверженном враче по имени Блэк Джэк, в сюжете которого отразились личный врачебный опыт Тэдзука и его философские размышления. “Эта история — или драма — глубокий взгляд на условия существования человека, она навсегда останется классикой”, — так оценивает ее Ё.Ёндзава (5, с. 21). “Работы Тэдзука, — отмечает он, — не просто легко читаются и поражают живым воображением. Они затрагивают темы, которые привлекают внимание любого взрослого человека и ученого: святость жизни, безумие войны, будущее человечества. Он оказал значительное влияние на жанр, известный под названием японские “манга”. “Я думаю, что любой человек, желающий узнать что-то о японских “манга”, должен начинать с Тэдзука Осаму” (5, с. 21).

Среди авторов “манга” сегодня в Японии немало и женщин⁴⁶, энергично включившихся в процесс их создания в 70-е годы. Хотя их сюжеты часто посвящены общечеловеческим темам и проблемам и предназначены широкому кругу читателей, женщины — авторы “манга”, как правило, отражают женский взгляд на них и женский интерес к ним. На ранних этапах своего развития женские “манга”, как правило, касались простых тем любви девушки и юноши, сегодня же они сюжетно очень разнообразны: это и мистика, и ужасы, и игра воображения, и научная фантастика, и историческая драма. Они могут быть предназначены как для девочек и девушек, так и для ребят детского и юношеского возраста, и для взрослых или для всех возрастных групп (3, с. 21).

Хотя среди женщин — авторов “манга” много известных имен (Мото Хагио. Юмико Осима, Рёко Ямагиси, Судзуэ Миути, Наоко Такэути), самой значительной среди них, по мнению самих японцев, безусловно является Рёко Икэда с ее знаменитым комиксом “манга” “Версальская роза”. На его сюжет в Японии сняты худо-жественный и мультипликационные фильмы (режиссер худо-жественного фильма — известный французский режиссер, автор знаменитого фильма “Шербургские зонтики” Жак Деми), поставлена музыкальная драма на сцене знаменитого театра-варьете Такарадзука.

Сюжет “Версальской розы” может быть истолкован двояко: с одной стороны, в современном феминистском ключе — как борьба женщины за свою свободу и независимость как человека и женщины, а с другой — в традиционно японском ключе — как изображенное в стилистике традиционной японской культуры представление об амбивалентной природе человека.

⁴⁶ По словам Ё.Ёндзава, “сотни, если не тысячи, женщин работают сейчас в этом мире экспрессии, где нет пределов воображению” (3, с. 21).

Героиню “Версальской розы” зовут Оскар. Это мужское имя ей, дочери генерала, дали при рождении (а оно имело место незадолго до Великой французской революции 1789 г.) для того, чтобы у отца был наследник по военной линии. Подросши, Оскар попадает в отряд личных телохранителей королевы Марии-Антуанетты. С самого начала автор предлагает читателю традиционную для японской культуры тему трансвестизма. Героиня (=герой) оказывается нередко в двойственном положении: то ей приходится играть мужскую роль (как Оскару), то совершать вторичный трансвестизм: между личным телохранителем королевы Оскаром и шведским дворянином Фон Фельзеном возникает вроде бы гомосексуальное влечение, и на вечере у Фон Фельзена молодой Оскар танцует, переодевшись в женское платье.

В сюжете комикса присутствуют и мысль о торжестве республиканских идей (Оскар, в конце концов, оказывается среди восставшего народа и гибнет при штурме Бастилии от выстрела ее защитников, при этом хлынувшая кровь окрашивает ее грудь в красный, как версальская роза, цвет), и мысль о великой, преодолевающей все сословные рамки силе любви (в аристократку Оскар влюбляется товарищ ее детских игр, сын ее няньки и, наконец, королевский конюх Андре, она отвечает на его любовь, но Андре гибнет, как и она, сражаясь в рядах восставшего народа). В конце комикса души Оскар и Андре возносятся на небеса, где их любовь будет вечной.

Хотя действие в “Версальской розе” разворачивается не в Японии, а во Франции XVIII в., развитие событий в комиксе идет по законам традиционного японского театра “кабуки”. “Герои никогда не побеждают. Самураи “кабуки” почти неизменно кончают жизнь, будучи убитыми, или даже убивают себя сами. Оскар и Андре могут быть возлюбленными на Небе, но никогда в нашем печальном, постоянно меняющемся мире, точно так же как трагические герои и героини Тикамацу более чем триста лет тому назад... Взросление неизбежно означает трагедию”, — отмечает английский японовед Й.Бурума (9, с.121).

Японские девушки традиционно мечтали и сегодня продолжают мечтать удалиться как можно дальше — сексуально, эмоционально, географически — от повседневной реальности: в неземное пространство, в фантастические псевдоевропейские дворцы.

Японская массовая культура создает свои типы героев. Они отчасти похожи на западные образцы, отчасти сохраняют черты традиционной японской культуры. Й.Бурума отмечает, например, их своеобразие на примере комиксов для девушек и изображении в них героев: “Хотя на Западе комиксы для девушек полны необычайно красивых юношей с длинными ресницами и звездными глазами, они все же несомненно мужчины... В Японии они более двойственны по своему виду... Эти андрогинные юные герои называются словом “бисёнэн”, красивые юноши” (9, с. 124-125).

Обложки комиксов для девушек часто украшают изображения “бисёнэн”. Известный японский художник Такабатакэ Касэ специализируется на этой теме. Типичная работа Касэ — “бисёнэн” в коротком кимоно или матроске и его наставник, скачущий верхом на лошади или берущий на ней препятствие. Когда “бисёнэн” изображается в одиночестве, он или играет на флейте, как Адонис, или мечтательно смотрит на луну, или купается, или валяется в траве с томиком стихов в руках.

Тематически “манга”, как и вся японская массовая культура, разрабатывают, как правило, общечеловеческие темы, придавая им массовый (а потому и в значительной мере упрощенный) характер и в то же время сохраняя понятный для японской национальной культуры язык чувств, символов, переживаний, образы героев и героинь.

Одна из таких тем — становление и формирование мужского характера. В разных культурах мира сложились свои стереотипы возмужания, но в основном путь к нему предстает в них как своего рода инициация, включающая или какого-либо рода испытания или поиск — от убийства льва до поисков святого Грааля. В Европе эта тема достигла своего эстетического совершенства в подвигах легендарных рыцарей Средневековья, таких, например, как Парсифаль. В японской культуре она занимает столь же важное место, что и в европейской, и не менее драматична. Ее основное содержание — преодоление испытываемых препятствий при соблюдении предъявляемых ему испытателем определенных “культурных” требований, суть которых в основном одинакова — слепая стойкость и победа духа над плотью. И то и другое признается особо важными ценностями японцами, “любящими претендовать на уникальную духовность как свое культурное наследие” (9, с. 136).

Европейскому рыцарю как культурному типу мужского характера и обретения его на пути преодоления физических препятствий за счет силы воли и духа в японской культуре соответствует почти адекватная ему фигура — самурай; он — герой не только прошлых времен, но и современной массовой культуры, где является как в своем историческом образе, так и в виде героя наших дней. Это “тип бродячего самурая, полирующего свое фехтовальное мастерство и душу при помощи красиво совершаемых убийств” (9, с.136). В последние годы в японской массовой культуре (в кино, в различных телеверсиях и в комиксах) он нашел свое воплощение в образе самурая Миямото Мусаси, о реальном прототипе которого известна только дата его рождения — около 1584 г., а остальное — легенда. Популярность его перешагнула границы Страны восходящего солнца, и он даже стал, по свидетельству Й.Бурумы, чем-то вроде культового героя в США, где бизнесмены читают литературу о его воинских подвигах для того, чтобы “постичь тайны несокрушимого восточного бизнеса” (9, с. 136).

Мусаси, как и известный нам по фильмам А.Куросавы Сансиро Сугато, представляют собой японский прототип мужчины-героя, целенаправленно исполняющего свой долг, стремящегося смыть свой стыд или стыд своих близких. Они представляют тот тип “мужского героя”, который японцы называют “коха” (это слово относится как к отдельным молодым людям, так и к школам с преобладанием такого типа учеников) и который является главным героем “манга” для подростков и юношей.

В японской культуре, как и в любой другой, пишет Й.Бурума, есть два основных мужских типа: один, называемый “коха”, — “жесткий, стойкий”, или, говоря современным языком, “крутой”, другой — “намп” — “мягкий”, “покладистый”, “романтичный” (9, с. 143).

Типическими чертами “коха” являются “стоицизм” (стои-цизм), означающий любовь к трудностям, отвращение к сексу и чистоту в соединении со свирепым характером. Герой “коха” должен проверять свой мужской характер снова и снова в борьбе. Прямой противоположностью всему этому являются “намп”, “у них нет энергии, они ненавидят борьбу и любят девушек” (9, с. 143). В японской массовой культуре предпочтение отдается герою “коха”. Он — ее главный герой, герой комиксов для детей, молодежи и взрослых. Иногда ему придаются и националистические черты. Например, в детском комиксе “Я камикадзе” юный герой Ямато — настоящий “коха”. Он наделен всеми его чертами: Ямато — маленький, и силу ему дает только его дух — “японский дух”; у него большие сверкающие глаза под густыми бровями; он часто не в духе — шутящий герой “коха” так же редок, как и смеющийся самурай; он, конечно, вспыльчив, стоичен, чист в своих чувствах и прямодушен; в общем, настоящий пилот-камикадзе. Ямато не является им, но его отец, в прошлом камикадзе-неудачник, хочет сделать из своего сына настоящего мужчину. И с этой целью он воспитывает его точно так же, как мужали в былые времена Мусаси и Сугата. Он задирает его: бьет по голове бамбуковыми мечами, привязывает во время шторма к молу, сбрасывает с едущего грузовика, но Ямато, как герой “коха”, как духовно стойкий парень, выражает только благодарность отцу за его уроки. Основным же испытанием его мужества становятся противоборства с мальчиком постарше его возрастом по имени Вада. Тот превосходит его по всем статьям — он симпатичнее, выше, умнее и сильнее его, но не по силе духа. Вада прячется за спиной своего отца — босса местных гангстеров. Ямато слабее его и поэтому всегда проигрывает ему в стычках, но каждый раз он повторяет себе урок своего отца: “Раз японский мужчина принял решение сделать что-то, он будет добиваться этого всеми силами до конца”. И в конце концов Ямато бамбуковым мечом берет верх над своим противником, побеждает его на том же острове Ганрю, где в былые времена знаменитый Мусаси убил своего противника — Сасаки. Он не убивает Ваду, но избивает его, несмотря на неравенство их сил, и тем самым демонстрирует своему врагу путь к истинному мужеству и одновременно смывает позор стыда, лежащий на нем как сыне камикадзе-неудачника.

Сочетание современности и традиционности в “манга” придает им особую силу и популярность. Кроме того, это достигается и благодаря комбинации выразительного рисунка и мини-мального текстового сопровождения, простоты и общедоступности языка чувств и переживаний героев и героинь с увлекательным и в то же время культурно-воспитующим содержанием. “Манга” доступны для всех и понятны всем японцам, они ориентируются на понятный всем японцам визуальный язык их культуры и тем самым создают “культурную” почву для обретения ощущения устойчивости “мас-совым

человеком” современной Японии. И в то же время “манга”, по словам Ё.Ёнэдзава, — “это, конечно, стимул для глаз, но это и, в еще большей степени, стимул для ума. Они создают зрительный образ, который вводит читателя в атмосферу действия так, как не смогли бы сделать одни лишь слова. Они способны передавать тонкие нюансы. Их намного дешевле создавать, чем кинокартины, они требуют меньших затрат труда, но они достигают схожего воздействия. Они более непосредственны, чем романы или повести. Может быть, этим и объясняется, почему комиксы так популярны в Японии, а также почему “манга” вызывают все больший интерес и в других странах” (4, с.27).

Вместе с тем “манга” позволяют читателю во фрагменти-рованном массовом обществе пребывать в своем визуальном “внеш-нем мире”, отделенном от реального мира. Д.Ричи отметил одну любопытную особенность: хотя “манга” можно читать, и их действительно читают, в спокойной и уединенной атмосфере дома, предпочтение отдается чтению в публичных местах. “Все поезда, вагоны метро, скамейки в парках полны людей, чьи глаза впились в раскрытые “манга” (14, с. 206). Пытаясь разобраться в сущности этого явления, Д.Ричи выпрашивал многих японцев, чем “манга” привлекают их. Его не устроили ответы: “интересно” “увлека-тельно”. Но вот однажды ему сказали, что “манга” — “это своего рода переносной телевизор: они занимают довольно приятно мозги в то время, как человек делает что-то другое — сидит, стоит, ждет... “Манга” для глаз то же, что плэйер для ушей. Оба привлекательны по чисто негативным причинам. Их выдающееся достоинство не во вкладе, но... в отдаче. Они оба, как телевизор, исключают” (14, с. 206). Что же они “исключают”? Они “исключают” реальную жизнь. “Манга” представляют абсолютно несущественный визуаль-ный мир, который исключает реальный мир и которому отдается предпочтение перед ним. Плэйер представляет равно несуществен-ный акустический мир, скрывающий и какофонию и безмолвие. И плэйер и “манга” представляют не только суррогат, но также и отделение от реального мира” (14, с. 206).

2. Кино

Как и “манга”, кино играет огромную роль в современной массовой культуре Японии. Его цель и задача не только информи-ровать и развлекать современного японца, но и выполнять важную культурную роль: поддерживать чувство культурной идентичности японцев, адресуясь к массовой аудитории на понятном ей языке образов, мыслей, чувств и форм их выражения. В массовой культуре современного рыночного общества и спрос, т.е. культурные инте-ресы ее потребителей, как и предложение, т.е. выпускаемая произво-дителями “культурная продукция”, должны быть массовыми и в то же время учитывающими и традиционные культурные и современ-ные запросы ее массового потребителя. Японская массовая культура, как мы могли убедиться в этом на примере “манга”, ориентируется на оба эти фактора — объективный и субъективный, искусно адапти-руясь к конъюнктуре и в то же время соответствуя, с одной стороны, усиленному интересу масс к “первичным” потребностям человека как необходимой базовой основы для его устойчивого существо-вания, а с другой — столь же необходимому для этой цели сохране-нию традиций — подчас не столько на уровне формы, сколько на уровне духа.

Японское кино имеет давнюю и великую историю, и поэтому обзор его тем, сюжетов и направлений требует большого и тщательного анализа; в этой же части обзора мы хотим обратиться к двум областям японского массового кино и присутствию традици-онного (с позиций японской культуры) в них. Это — гангстерские фильмы и так называемая “эродукция”.

Фильмы о японских гангстерах “якудза” пользуются большой популярностью как в Японии, так и за рубежом, но, как замечает Й.Бурума, “якудза” в кино — это творения народного воображения, как и самураи в театре “кабуки”, и мало похожи на настоящих членов высокоорганизованного криминального мира Японии” (9, с. 167). Японские мафиози скорее сами стараются походить на киногероев “якудза”.

Как и многое в современной Японии, культ гангстера уходит своими корнями в период Эдо. Словом “якудза” японцы называют низшие карты в карточной игре. Так называли тогда и мелких аферистов, разбойников, воров и других мелких преступников, скопившихся в те дни в крупных городах и морских портах. Они не принадлежали ни к какому социальному сословию (а в те времена каждый японец обязан был быть приписан к определенному сословию). Некоторые из них, несомненно, были переживавшими трудные

времена самураями. Они работали строителями или пожарными, считавшимися типичными профессиями японских мачо тех дней. У них была репутация отчаянных храбрецов и независимых людей. В народе они воспринимались как борцы против богатых и защитники бедных и слабых, в общем, как японские Робин Гуды.

В XIX в., в пору экономической нестабильности, эти японские мачо превратились в настоящих разбойников “якудза”. Но репутация Робин Гудов за ними осталась, а вместе с этим родился и миф о благородном гангстере “якудза” со строгим кодексом чести, основанном на нормах “бусидо” — самурайской этики. Фантастические подвиги таких героев, как Тюдзи Кунисода, стали сюжетами вначале пьес, а позднее и кинофильмов. Другой архетип киногероя “якудза” — суперсамурай. Разница между двумя типами киногероев незначительна: последний явно несет на себе печать влияния американского вестерна, поэтому он менее традиционно японский и более похож на героев Эрола Флинна. Он переезжает из города в город, помогая горожанам избавиться от тревожащих их беспокойств. Его мораль — конфуцианская и базируется на иерархической структуре японского общества. Образ идеализированного самурая выполняет важную для японского общества функцию: он символизирует благожелательность социального порядка. Проявив себя как рядовые люди, суперсамураи способствуют восстановлению естественной иерархии в японском обществе. “Они обращаются к глубинному консерватизму японского народа, готового скорее пройти через чистилище, чем опрокинуть социальный порядок”, — отмечает Й.Бурума (9, с. 169). Хотя суперсамурай сегодня исчез с японских экранов, его заменили похожие на него современные герои.

Идеализированный самурай был анахронизмом в японском искусстве ряда веков, но “большинство японских героев... анахроничны” (9, с. 169). Причина этого явления не только в том, что японцы опасаются социального беспорядка, но и в том, что в Японии всегда существовало сильное убеждение, что прошлое лучше и чище настоящего. Стереотип японского героя своими корнями уходит в далекое прошлое. Он и сегодня живет в образе самурая и его героики, и, приходя в кино, молодые японцы видят в “якудза” суперсамурая, защитника их веры, ставшего “благородным разбойником” современной Японии.

Все типические черты различных героев фильмов о “якудза” воплотил герой, сыгранный известным актером Кодзи Цурута. Он — самый традиционный, самый японский герой, похожий на ангела потерянного рая, храбро защищающий ценности, которые могут существовать только в мифическом прошлом. У него меланхолический взгляд все видевшего человека, продолжавшего иногда вести себя как старый куртизан и упорствовать в сохранении старых правил в плохом новом мире, где все играют нечисто. В нем есть то, что японцы определяют термином “ики” — “очарование, шик”. На его лице всегда написано страдание, и причина его в ощущении себя анахронизмом. Японец всегда воспринимает себя как часть чего-то более крупного, какой-то группы. И зрители, смотрящие фильм о “якудза”, всегда идентифицируют себя с его героем. А герой Цуруты всегда обращается к своим сотоварищам с призывом соблюдать правила чести “якудза” и человечности и страдает, когда они их нарушают; он страдает также, когда его чувство чести вступает в конфликт с его личными чувствами, т.е. он переживает все те конфликты между “гири” (долгом) и “ниндзё” (человечностью), которые традиционны для рядового японца, тесно зажатого в тиски социального контроля группы и общества, ритуала и формальных обязанностей.

В японских гангстерских фильмах много насилия. Оно выглядит как комбинация стилизации и крайнего натурализма, как в театре “кабуки” конца периода Эдо: даже в детских фильмах можно услышать хруст костей жертвы или скрежет меча, пронзающего живот и т.д. Насилие в японской культуре превращается в искусство для искусства. Кровавое пролитие эстетизируется в такой степени, что это трудно представить западному человеку. На Западе насилие, как и секс, нуждаются в оправдании, чаще всего, правда, фальшивом. Японская эстетика жестокости не нуждается ни в каком оправдании. Японская эстетика вообще не имеет дела с моралью, потому что она разделяет уальдовское мнение, что красота аморальна; она считает, что и герои и боги могут быть аморальны. Это не значит, что японская аудитория жестока или садистки настроена, но она более чем какая-либо другая в мире терпима к крайнему насилию, свидетельством чего являются телевизионные программы для детей, напичканные насилием. “Причина этого явления — полное отсутствие моральных абсолютов: в Японии насилие, как и секс, не греховны сами

по себе, они только подлежат социальному ограничению” (9, с. 193). От него человека освобождает только “асоби” — “игра”. Чем крепче ограничения, тем гротескнее игра. Насильническое удовольствие — это возможность дать выход эмоциям, что происходит в борделе или даже на некоторых религиозных праздниках. Страшные картины художника Экина (1813-1876) служили украшением храмов, на них изображались, как правило, самые жестокие, самые кровавые сцены из пьес “кабуки”. Как живопись Экина, как пьесы “кабуки”, современные японские фильмы Тому Утида служат для “освобождения агрессивной энергии, подавленной дисциплинированным и устойчивым обществом Японии” (9, с. 194). Традиционное японское понимание драматического искусства близко к теории театра жестокости французского писателя и режиссера А.Арто, считавшего, что зритель должен видеть в театре “сон”, а не копию действительности, и его стремление к освобождению от магического сна должно быть окрашено цветами страха и жестокости. Актер театра “кабуки” Мицугоро Бандо как-то заявил, что “кабуки” — это искусство представлять жестокость как красивую вещь, как жестокость, воспринимаемую не как жестокость” (9, с. 194), т.е. красота очищает ее, и, совершая это, она очищает и человека. Но “жестокость, как и секс в традиционной порнографии — называвшейся в древности “комическим искусством”, — просто слишком гротескны, слишком стилизованы, слишком предельны, чтобы показаться настоящими. Естественно, люди смеются, освобождаясь от угрозы реального насилия” (9, с. 194). Эту идеологию искусства насилия разделяет и автор знаменитых японских фильмов на эту тему Сэйдзюн Судзуки. В его фильмах, напоминающих театр “кабуки”, фарс смешивается с насилием. А в основание такого взгляда на природу насилия он кладет буддийскую идею “мудзё” — “непостоянства”, вечной изменчивости всего сущего”. Трагическое чувство “мудзё” может быть преодолено только смехом, а осквернение от насильственной смерти очищено только красотой. Таково понимание функции насилия в традиционной японской культуре, таковым оно остается и в современных гангстерских фильмах Японии.

Понятие “эродукция”, по определению Д.Ричи, включает “производство и демонстрацию эротических фильмов”. Даже в наши дни, когда кинотеатры в Японии, как и во многих других развитых странах мира, как правило, пусты, “эродукция продолжает привлекать внимание верной ей аудитории” (14, с. 144). Хотя в японской “эродукции” “много обнаженных грудей и ягодич, симуляций половых актов, дело никогда не доходит до полной откровенности. Один лобковый волос является нарушением неписанного, но всеми соблюдаемого закона” (14, с. 144). Японцы очень требовательны в отношении предписываемых этим “законом” ограничений, и если компания нарушает их, ей приходится иметь дело или с цензором или судом, или с муниципальной полицией; иностранные фильмы — не исключение, главное, чтобы на экране не появилась эта самая “неприличная растительность” на человеческом теле. Любопытная история имела место во время проката в Японии фильма “Вудсток”, в котором есть сцены, где обнаженная пара бродит на отдаленном расстоянии друг от друга. В других странах, вероятно, не обратили бы внимания на эти сцены, но японский цензор обратил, и большое число работников компании — прокатчицы этого фильма вынуждены были при помощи царапающих иголок удалять эмульсию в определенных частях кадров копий этого фильма, и, когда фильм вышел на экраны, в этих сценах “прогуливающаяся пара... казалась опоясанной фейерверком” (14, с. 145).

Связывая тему эротики и порнографии в японской массовой культуре и проблемы свободы слова и зрелищ, профессор Осацкого университета Тамоцу Аоки пишет: “Япония — страна капиталистическая, и в то же время она не работает по принципу полностью свободной и открытой конкуренции, существующей в Америке, но вместо этого полагается на твердые бюрократические контроль и управление. Свобода слова в Японии, в сравнении с другими азиатскими странами, почти безгранична. Порнография, однако, строго обуздывается. Несмотря на это, степень наготы, показываемой в самой обычной телевизионной программе, значительно выше, чем в США. И поскольку нет ограничений того, кто может смотреть кинофильмы в кинотеатрах, маленькие дети по своей воле могут свободно смотреть самую резкую порнографию. Более того, общество в целом, кажется, не ставит вопросов в связи с такой ситуацией” (2, с. 48).

Такое отношение к порнографии, “эродукции” в Японии связано с тем, что восприятие сексуальной и эротической темы в японской культурной истории очень отличалось от традиционного европейского, а также отчасти и азиатского.

Древние японские мифы полны сексуальных эпизодов, среди которых самый известный — миф о возникновении японских островов в результате сексуальной связи бога Идзанаки и богини Идзанами. В первой половине знаменитой японской исторической хроники “кодзики” (712 г. н.э.) 35 эпизодов имеют непосредственное отношение к сексу. В древних памятниках нет и намека на неодобрительное отношение к сексу. Они говорят о нем открыто и откровенно, их метафоры просты и непосредственны, в них нет почти никакого символизма. “Эта откровенность в рассказе о сексе в литературных материалах, — пишет японский культурантрополог Тосинао Ёнэяма, — сохранилась вплоть до нашего дня... В японской культуре не было в отношении секса сознания первородного греха, как это имело место в христианских культурах” (17, с. 293). В Древней Японии были распространены полигамные браки, существовал обычай “цумадои”, когда молодые люди посещали дома своих возлюбленных и оставались у них с их разрешения на ночь (так называемый “брак посещением”). “Цумадои” сохранялся у крестьянской молодежи японских провинций вплоть до периода Эдо (1603-1867).

С древнейших времен в Японии существовали табу на инцест: на половые отношения между матерью и сыном, отцом и дочерью, братом и сестрой, но кросскузенные браки допускались. “По сравнению с христианскими культурами в Японии существовало мало беспокойства относительно греховности мастурбации и не подвергался табу гомосексуализм. Среди самураев и буддийских монахов долгое время сохранялись традиции педерастии, и в литературе периода Эдо тема мужской гомосексуальности играла важную роль” (17, с. 294). К тому же японцев традиционно мало волновали и девственность и сохранение невинности.

Но в самурайском сословии, составлявшем в период Эдо 10% всего населения страны, за адюльтер было введено строгое наказание и сурово осуждались досупружеские сексуальные отношения. Среди самураев этого времени распространились “протестантские” нормы, основанные на конфуцианской этике. После “реставрации Мэйдзи” (1867-1868) в страну проник христианский протестантизм, и традиционная сексуальная культура Японии стала мишенью для запретов и подавления, особенно в первые годы периода Мэйдзи (1868-1911). Хотя подавление традиционных сексуальных свобод и утверждение пуританизма продолжались на уровне “официальной культуры” вплоть до Второй мировой войны, а отчасти и после нее, “среди простого народа сохранялось то традиционное сексуальное сознание, которое он имел всегда” (17, с. 295), а сама “Япония, пройдя стадию “модерного пуританизма”, все еще находится в известном замешательстве по сексуальным вопросам” (17, с. 296). Эту же черту отмечает и Й.Бурума. Рассказывая о сексуальной продукции современной массовой культуры Японии, он замечает, что нечто подобное можно встретить и в Лондоне и в Амстердаме, но в Японии она “более признана, является частью основного потока жизни. Здесь нет тайных сборищ в сырых шоппах с затемненными окнами. У людей нет необходимости делать вид, что секс и насилие обслуживают только греховное меньшинство, потому что эти фантазии не считаются греховными, а они сами, что само собой разумеется, не принадлежат к меньшинству” (9, с. 220).

Есть два взгляда на психологическую природу “эродукции” в Японии. Первый основывается на общечеловеческом психопато-логическом интересе к ней зрительской аудитории. Второй акцентирует внимание на социокультурных и культурно-психологических истоках ее.

Позиции первого отражены в работе Дональда Ричи “Взгляд со стороны: Эссе о современной Японии” (14). Он настаивает на сексуально-психологической и психопатологической природе зрительского интереса японцев к этому жанру. “Эродукция”, заявляет он, не интересуется счастливыми сексуальными отношениями между мужчиной и женщиной, она не верит в них, и зрители мысленно соглашаются с такой строгой дихотомией. Она представляет собой провоцирование всех латентных неврозов. Будучи подчинен этой психологической задаче и ориентируясь на показ половых актов, этот киножанр лишен гуманизма и альтруизма, это — мир без ревности, свободы и любви, это — мир одиночек, людей с эротическими комплексами.

Мужская аудитория эротического кино не думает о женщинах, она думает о себе, и основная составляющая ее фантазий рождена еще до просмотра фильма, поскольку у нее инфантильная, т.е. сформировавшаяся в детстве, природа (14, с. 156).

“В Японии, — пишет Д.Ричи, — эродукция производит впечатление привычки, как курение, выпивка, кусание ногтей. Получаемое от нее удовлетворение мгновенно, бессмысленно, но необходимо” (14, с. 156). Стоя довольно дешево, эротическое кино приносит ее создателям огромную прибыль, но “экономический феномен прочно основывается на психологическом феномене. В этом смысле демонстрирующий эродукцию кинотеатр имеет много общего с баром или ипподромом. И как и другие мужские прибежища, он безобиден. Выход фантазии никогда не доставлял никому никакого беспокойства. Но в то же время постоянные потребители эродукции должны принять некоторые, скорее неразделяемые ими идеи мира, в котором они живут, хотя их фантазия в конце концов отличается от реального мира” (14, с. 157).

Й.Бурума видит истоки японской “эротомании” (по его же выражению) в социокультурной специфике Японии. В начале 70-х годов была арестована осакая стриптизерша Итидзё Саюри; арест ее вызвал бурю протеста, особенно со стороны мужчин: защитники ее не могли смириться с тем, что их лишают “ласковой” женщины, которая вела себя с ними как “добрая мать”. Власти поступили со стриптизершей как “викторианский отец, уводящий добрую мать прочь от народа. Правила общества всегда угрожают играющему невинному ребенку. Этот взгляд на сексуальность может быть полезен для объяснения постоянной, почти осязаемой эротической напряженности в Японии. В отличие от распространенного на Западе циничного представления о сексуальности, она представляет собой юношескую напряженность (an adolescent tension), узел неразрешимых противоречий” (9, с. 110).

В течение многих веков в Японии существовала, заявляет Й.Бурума, “эта комбинация социальной фрустрации и невинной чувственности, все пронизывающей сексуальности и глубокого беспокойства. Конечно, отчасти это общечеловеческое явление, но в Японии, являющейся одновременно и самой естественной и самой искусственной страной в мире, оно переживается, вероятно, наиболее остро. Японцы одновременно и глубоко естественны и крайне изощренны. Резкий характер этих противоречий, а не их уникальность делают Японию такой эротоманской страной, какой она часто представляется” (9, с. 110).

По мнению Й.Бурумы, в современной Японии проблема фрустрации все более обостряется, поскольку “социальные тиски” все еще существуют, в то время как традиционные отдушины — по крайней мере для мужчин, так как у женщин и в прошлом их почти не было — становятся все менее доступны (9, с. 110). Японские предприниматели быстро уловили эту ситуацию и придумали бесконечное количество разнообразных сексуальных “гиммиков” (трюков), ориентированных одновременно и на традиционные ценности и на современные условия. Ведущее место в этих “гиммиках” отводится “женщине-кукле”, т.е. девушке или женщине, с которой клиенты могут играть в эротические игры как с куклой, часто не вступая с ней в половые отношения.

Другой вариант героини японской “эродукции” — исполняющая материнскую роль проститутка; к их числу следует отнести и тех девушек, которые исполняют эту роль под другими названиями после запрета в стране проституции в 1958 г. В Японии сегодня существует много турецких бань, в которых работают девушки-массажистки, так называемые “торуко”. Многие японские мужчины любят ходить к “торуко”, чтобы “побыть ребенком”. В некоторых увеселительных заведениях их буквально пеленают как детей, так что они могут устраивать беспорядок, плакать и кричать: “Мама”. Потом “мама” наводит порядок и купает их, кудахчет и воркует в разговоре с ними, т.е. ведет себя так, как поступают матери с грудными детьми. Этот пример — крайняя форма выражения того интереса японских мужчин к материнской роли женщин легкого поведения, который можно обнаружить и в традиционной японской культуре и в современном варианте ее. В эротических комиксах и кино Японии проститутка, шлюха нередко играет роль матери. В фильме, снятом по знаменитому комиксу Кадзуо Камимура “Счастье Сатико” (Сатиконо сати), написанному на основе реального, имевшего место в токийском борделе в начале 50-х годов события, речь идет о проститутке Сатико, которая, принимая за низкую плату студентов, относится к ним по-матерински, т.е. нежно, ласково, заботливо, и когда выполняет свою профессиональную работу и когда, например, стирает их грязное белье. Она берет в свой дом одного студента, истерично жалующегося ей на то, что он лишился своей матери, и обещает ему стать его матерью, ведя себя с ним так, как японские матери ведут себя с грудными детьми. Хотя Сатико и проститутка, но, по замечанию одного

критика, для нее “секс всего лишь инстру-мент, чтобы дать мужчине чувствовать себя хорошо” (9, с. 107). Комикс пользовался в Японии популярностью не только у молодых читателей, но и у высокообразованных взрослых. “В Сатико есть нечто большее, чем сексуальность, она — противоположность *femme fatale* (роковой женщине. — М.К.). Это ее материнская ласковость, ее “*ясасиса*” (“нежность, мягкость, доброта”) делают ее популярной героиней” (9, с. 107). Некоторые японские психоаналитики (Такэо Дои) связывают эту ориентацию японцев на зависимость с культурно-психологическим феноменом “*амаэ*” с глубинной психо-логической установкой японцев на взаимозависимые и доброже-лательные отношения, подобные отношениям матери и ребенка (ба).

Кино как “самое массовое из искусств” естественно должно отвечать духу и запросам масс, которые даже при всей расколотости и “фрагментарности” ее членов в массовом обществе имеют общую человеческую природу и свою национальную культуру. Мобилизация национальных традиций (как отчасти на формальном уровне, так и в основном на содержательном, духовном) — необходимое условие успеха массовой культуры, особенно если в этих традициях тесно сплетены естественное и культурное, как это имеет место в Японии. Многие проблемы “массового человека” успешно решаются в японской массовой культуре благодаря наличию в японской тради-ции такого тесного сплетения, позволяющего японцам находить ответы на многие психологические и социальные вопросы современ-ности в “массовизированной” культурной традиции или уходить от них в нее.

Список литературы На русском языке

1. Аболин О.Ю., Корнилов М.Н. Теория “массового общества” в современной японской социологии. — М., 1982. — 32 с.
2. Аоки Тамоцу. Япония сегодня: культура общества “промежуточного типа” // Япония о себе и мире. — Токио, 1983. — № 11. — С.47-55.
3. Ёнэдзава Ёсихиро. Девушкам любого возраста женщины подберут подходящий стиль “манга” // Ниппония. Открытие Японии. — Токио, 1999. — № 11. — С.21.
4. Ёнэдзава Ёсихиро. Страна комиксов // Там же. — № 9. — С.26-27.
5. Ёнэдзава Ёсихиро. Тэдзука Осаму, пионер мира комиксов // Там же. — № 10. — С.21.
6. Корнилов М.Н. Постмодернизм и культурные ценности японского народа. — М., 1995. — 38 с.

На иностранных языках

- ба. Дои Такэо. “Амаэ”-но ко: дзо: — Токио, 1974. — Яп.яз. “Структура “амаэ”. — (Реф. книги опубликован в РС “Проблемы национальной психологии Японии”. — М., 1977. — С.43-67).
7. Мондзи Масаюки. Гэндаф Нихон — но сякай исики ко: дзо: — Токио, 1995. — 133 с. — Яп.яз. Структура общественного сознания в современной Японии.
8. Berger P.L., Berger B., Kellner H. The homeless mind: Modernization a. consciousness. — N.Y., 1974. — 258 p.
9. Buruma I. A Japanese mirror: Heroes a. villains of Jap. culture. — L., 1984. — 242 p.
10. Giddens A. Modernity and self-identity: Self a. society in the late modern age. — Stanford (Cal.), 1991. — 256 p.
11. Lyotard J.-F. The postmodern condition: A report on knowledge. — Minneapolis, 1984. — 110 p.
12. Mathews G. What makes life worth living. How Jap. a. Amer. make sense of their worlds. — Berkeley etc., 1996'. — 277 p.
13. Miyao Shigeo. Manga // Kodansha encyclopedia of Japan. — Tokyo, 1983. — Vol. 5. — P. 101-102.
14. Richie D. A lateral view: Essays on contemporary Japan. — Tokyo, — 1987. — 208 p.
15. Seventy-seven keys to the civilization of Japan. — Osaka, 1985. — 315 p.
16. Soeda Yoshia. Comic magazines // Kodansha encyclopedia of Japan. — Tokyo, 1983. — Vol. 1. — P.337.
17. Yoneyama Toshinao. Sex // Seventy-seven keys to the civilization of Japan. — Osaka, 1985. — P. 293-296.

М.Н.Корнилов