

УДК:

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4913-5104>

Курбанов Георгій Олександрович

Доктор мистецтв,
старший викладач кафедри звукорежисури
Київський національний університет
театру кіно і телебачення імені Івана Карпенко-Карого, Київ

Kurbanov George

Doctor of arts,
Senior teacher of the Department of Sound directing

Kyiv National
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema
and Television University

2722806@gmail.com

ЖАНР ВЕСТЕРН В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЯПОНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ: РЕЖИСЕРСЬКЕ БАЧЕННЯ

Анотація. Ця стаття присвячена аналізу жанру вестерн в контексті азійського кінематографа, зокрема його прояву в суміжних, театральних, видах мистецтва. Основна мета полягає в дослідженні унікальних характеристик вестерну в інтерпретації японської кінематографічної традиції, з акцентом на режисерському баченні таких видатних постатей, як Акіра Куросава, Такеші Кітано, Хотєя Номури, Дайсуке Іто та інших. Використана **методологія дослідження** включає порівняльний підхід, необхідний для всебічного мистецтвознавчого та культурного аналізу даної теми. Крім того, в дослідженні використовуються методи систематизації та синтезу для з'ясування особливості японського західного феномену як на внутрішньому японському кіноринку, так і серед ширшої західної аудиторії.

Актуальність дослідження полягає у вивченні нових варіацій жанру вестерн в екранному мистецтві Японії. Дослідження має на меті детально описати розбіжності між японською інтерпретацією кінематографічних традицій з акцентом на режисерському баченні японських режисерів та її представленням у європейських фільмах і американській кіношколі, а також визначити варіації погляду на жанр та перспективи подальшого розвитку азійського погляду на жанр вестерн. У **висновках** статті викладено результати розвідок та обґрунтовано вибір інформативної бази для дослідження. У статті визначено подібності та відмінності в зображенні персонажів у цих джерелах, зроблено спробу встановити основні причини та проаналізувати їх. Крім того, стаття прагне дослідити жанр вестерну з точки зору його адаптивності, зосередившись на взаємодії між режисерським баченням окремих кінематографістів (зокрема Куросави) та жорсткими жанровими конвенціями, нав'язаними студійною системою. У повоєнний період режисери-автори свідомо використовували техніки жанрового кінематографа, згодом модифікуючи та розвиваючи їх, іноді з комерційною метою, а іноді з творчою.

Ключові слова: Вестерн, Акіра Куросава, Токугава, дзідай-моно, дзідайгекі, кінематограф, японське кіно.

Постановка проблеми та її актуальність. Аналіз джерельної бази показав, що наразі в вітчизняному науковому дискурсі існує дефіцит досліджень кінематографічного жанру вестерн, зокрема в творчості відомих японських режисерів таких як Акіри Куросави або Дайсуке Іто, чим і обумовлена актуальність даної статті. Видається необхідним здійснити узагальнення та аналіз творчого шляху режисерів, виявлення особливостей творчості, та концептуальні нюанси жанру фільмів, які впливають на розвиток японської кіноіндустрії. Також варто дослідити феномен жанру вестерн через погляд японських кіномитців, в якому найбільш прославилися японські кінорежисер й порівняння різних векторів погляду на один жанр, які стимулюють людину до перегляду таких картин.

Завдання статті, це охарактеризувати відмінність жанру вестерн в Японії, з країнами Європи та США, проаналізувати різноманітність та порівняти аспекти зображальних засобів, дослідити причини стрімкого розвитку та еволюції жанру в кінематографі; визначити відмінності між японською та західною кіно школами.

Новизна полягає у вивченні конфлікту та синергії між індивідуальним режисерським баченням (А. Куросава, Т. Кітано та ін.) та жорсткими канонами студійної системи. Висвітлюється механізм того, як автори використовували жанрові кліше для самовираження або комерційної адаптації в повоєнний період. У статті встановлено не лише зовнішні подібності, а й глибинні причини трансформації образів персонажів. Це дає нове розуміння того, як архетип «ковбоя» еволюціонує в архетип «самурая» (або навпаки) під впливом соціокультурних чинників.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Теоретичну базу на зазначене питання забезпечили такі науковці як Уільям Райт да Джим Конрад, а також наукові записки та бібліографічні доробки Акіри Куросави (1983) та Андре Базерна (1953). Їхні праці становлять наукове підґрунтя дослідження. Жанрова специфіка фільмів в жанрі вестерн також привернула увагу вітчизняних дослідників, серед таких: Мусієнко Оксана Станіславівна, Станіславська

Катерина Ігорівна та Зубавіна Ірина Борисівна. Оксана Станіславівна Мусієнко в своїй праці «Вестерн. Історія і Міф» проаналізувала специфіку виражальних засобів жанру вестерн та його поетику, зокрема було розглянуто піджанр такий як «неовестерн» в свою чергу Уільям Райт доводив, що в японському вестерні народився новий герой «Дзатоіті», Дзатоіті, або, точніше, сліпий воїн як персонаж, знайомий світовій аудиторії за спагеті-вестерном «Сліпий» (Фердінандо Бальді, 1971). Питання становлення та еволюції японського кінематографа займає чільне місце в сучасному мистецтвознавстві. Фундамент англomовного дискурсу в цій галузі був закладений у 1959 році (праця Д. Річі та Дж. Л. Андерсона «Японське кіно: мистецтво та індустрія»). Автори не лише систематизували історичний розвиток галузі, а й уперше концептуалізували фундаментальну опозицію між дзидайгекі (історичною драмою) та гендайгекі (сучасною драмою), що стала базовою методологічною рамкою для наступних поколінь науковців. Подальший розвиток наукової думки характеризується відходом від бінарних класифікацій у бік поглибленого жанрового аналізу. Зокрема, Дж. Меллен (1975) та С. А. Торнтон (2008) суттєво розширили уявлення про жанрову структуру японського кіно, переглянувши та деталізувавши категорію дзидайгекі. Дослідження С. Принса (1999), М. Йосімото (2000) та Д. А. Конрада (2022) зосереджені на постаті Акіри Куросави. Їхні праці критично аналізують інтертекстуальні зв'язки між японською кінотрадицією та голлівудським кінематографом, висвітлюючи процеси взаємовпливу культур. Окремим проблемним полем у сучасних публікаціях постає питання ідентичності національного кіно. Дослідники намагаються з'ясувати, яким чином національна специфіка взаємодіє з глобальними канонами масового кінематографа та як жанрові форми адаптуються під впливом соціокультурних трансформацій. Зважаючи на це, **мета статті**, це дослідити жанр вестерн в японській кінематографічній школі, через призму творчості японських режисерів таких як Такеші Кітано, Акіри Куросави, Хотейя Номури, Дайсукі Іто та інших. З наукового погляду, релевантність дослідження, полягає в розгляді нових варіацій жанру вестерн та його кінодраматургічних деталей з

експлуатацією сучасного забезпечення в сфері науки, серед іншого, із введенням компаративного методу, що дає додаткові засоби для дослідження в порівнянні шляхів становлення й розвитку цього жанру в аудіо візуальній культурі Японії та передових країн Європи та США, деталізувати розбіжності японської моделі жанру від представлення так званих «макаронних вестернів» та яскравих представників в США, а також виявити показники варіацій образу головного героя та перспективи подальшої еволюції жанру як в Японському так і в світовому кінематографі.

Виклад основного матеріалу. В історії розвитку жанру вестерн виділяють кілька етапів оновлення. Це відбувалося в різний час, наприклад, у 1920-ті роки – в епоху кіноавангарду та сміливих революційних експериментів із формою, або наприкінці 1980-х – на початку 2000-х років, коли на кінодраматургію сильний вплив почали чинити розвинені ЗМІ та СМК, а також нові комп'ютерні технології. Один із таких періодів припадає на 1950-ті та 1960-ті роки. В історії кіно це був час, коли кіномова переживала черговий етап оновлення. Способи організації нелінійного оповідання прийшли на зміну театральній традиції, яка сильно впливала на кінематограф 1930-х або 1940-х років. У 1950-ті та 1960-ті роки творці фільмів стали розробляти сюжети, що не збігалися з фабулою. З'явився цілий пласт творів зі складною композицією сюжету. Існує таке стійке поняття — японський вестерн. Унікальний жанр, що поєднує естетику американського Дикого Заходу з самурайською культурою. Явище, або, точніше, те, що розуміється під ним у кінознавчій та глядацькій, а точніше — фанатській спільноті, дуже об'ємне. Серед пунктів складності цього феномену хотілося б виділити кілька дослідницьких проблем. По-перше, часові межі: у Японії фільми у жанрі вестерн почали зніматися у 50–60-ті роки ХХ століття, тобто протягом двох десятиліть після закінчення Другої світової війни, коли у кінематографі Японії, що зазнала поразки у війні, почали чітко проявлятися елементи американського вестерну. Другий аспект ширший — історичні та культурні особливості поширення західної традиції в японському кіно та театрі. Тут мова йде, конкретно, про період Мейджі, це епоха радикальних реформ, що

перетворила Японію з ізольованої феодальної країни на провідну світову державу. Це був час неймовірно швидкої модернізації та вестернізації під гаслом «Багата країна — сильна армія». Унікальний приклад того, як традиційне суспільство може за лічені десятиліття повністю змінити свій фундамент, зберігши при цьому національну ідентичність. А третій аспект — формальний. Те, як у японському вестерні поєдналися голлівудські та власне японські жанрові традиції. Всі три аспекти пов'язані між собою, але найбільш репрезентативним є третій. Тому в статті буде приділено більше уваги жанровій та культурній передісторії японського вестерну та тому, як елементи голлівудського вестерну поєднуються з традиційними японськими театральними та кінематографічними жанрами — передусім з дзидайгекі. У ширшому контексті — з тим, що називають фільмами, зверненими до японської історії (japanese period film).

Утворений в результаті цього злиття новий кіномен, умовно названий японським вестерном, здобув світову відомість, навіть більшу, ніж у самій Японії. У всьому світі найвідомішим творцем японського вестерну вважається Акіра Куросава. Саме Куросава, відмінно від інших режисерів, використовує традицію вестерну і, ширше кажучи, вводить естетику голлівудського екшну в японське кіно. У той самий час його фільми справили серйозний вплив на розвиток жанру вестерн у всьому світі після Другої світової війни. У багатьох випадках це стало можливим завдяки елементам японської жанрової системи та специфіки японських національних культурних і соціальних кодів. На прикладі його фільмів ми спробуємо розглянути поєднання голлівудської жанрової та японської традицій, і в контексті цього поєднання проаналізуємо глобалістичні та національні впливи на кіно, які формують не тільки японський, але й голлівудський та італійський вестерн протягом двох повоєнних десятиліть. Основною метою роботи є спроба простежити крос-культурні процеси, що відображаються у повоєнному жанровому кіно, взаємний вплив національних жанрових стратегій та народження інтернаціонального жанрового кіно нового глобального світу. У цьому аспекті цікаве не тільки взаємодія японських і голлівудських жанрів та їх елементів — сюжетної структури або типів героїв, але

й ширший аспект — як японські культурні норми взаємодіють у вестерні з американськими, і, ширше кажучи, західними нормами. Перш за все, як обидві культури розуміють взаємини індивідуума та суспільства, ставлення до насильства та яке втілення це знаходить у досліджуваних жанрах. Жанрове репрезентування, точніше кажучи, те, як у жанрах масового кіно відбувається репрезентація культурних норм — це окрема велика тема, яка представлена в дослідницькій літературі. Особливий інтерес тут представляє те, що масове кіно — це досить динамічний простір, який оперативно реагує на зміни культури завдяки своїй комерційній природі.

Кінематограф виступає релевантним об'єктом для дослідження суспільних настроїв завдяки своїй міфологічній природі та масовому характеру. Здатність створювати сучасних «героїв-міфів» у поєднанні з орієнтацією на глобальне охоплення аудиторії робить кіно дзеркалом актуальних культурних запитів. Особливо цікаво розглянути цю особливість масового кіно стосовно Японії, у якій у досліджуваній період відбувалися активні соціальні перетворення. Ми розглянемо цю особливість масового кіно, спираючись на ідеї американського соціального антрополога Вільяма Райта та його концепцію жанру вестерн (Wright, 1975). Одним із важливих обставин, які потрібно враховувати при вивченні японського вестерну, є те, що в післявоєнний період посилюється процес вестернізації Японії. Він почався з 60-х років XIX століття, і з того часу в Японії накопичився досить об'ємний пласт кроскультурних практик, які знайшли свій прояв спершу в театрі, а згодом у кіно. Процеси, що відбуваються в японському кіно на початку 50-х і в 60-х рр., зокрема ті, які можна побачити на прикладі фільмів Куросави, стали своєрідним вінцем цих практик. Ми спробуємо описати характер цих процесів через поняття «мітате». Це японське слово означає поєднання різних тем, порівняння або навіть метафору. Спершу це був літературний і художній прийом, який застосовувався, зокрема, у гравюрі укі-е. Ширше кажучи, це поєднання протилежних культурних просторів і часових пластів у художньому творі. Дослідники японської культури пояснюють через це поняття поєднання різних культурних традицій, яке є для Японії поширеною

практикою (Thornton, 2008). Ми розглянемо, як це поєднання формує різні японські художні практики, передусім у масовій культурі. Зокрема, як в японському кіно зображуються різні епохи минулого і як у японському вестерні поєднуються прийоми дзидайгекі та голлівудського вестерну.

Оскільки тема японського вестерну є добре вивченою, особливо якщо розглядати її в контексті вивчення японського кіно загалом. Традиція вивчення японського кіно має кілька важливих етапів. Його дослідження в англійській літературі розпочинаються у 1959 році з книги «Японське кіно: мистецтво та індустрія», написане у співавторстві з Дональдом Річі та Джозефом Л. Андерсоном (Richie & Anderson, 1954). У цій роботі йшлося і про історичне японське кіно (period drama), і вперше в англійських текстах були представлені поняття дзидайгекі та гендайгекі (нова драма) — найважливішої опозиції, через яку не одне покоління дослідників японського кіно розуміло об'єкт свого вивчення. Але згодом підходи до японського кіно активно розширювалися. З'являються тексти Джоан Меллен (Mellen, 1975) і Сібілл Енн Торнтон (Thornton, 2008), а погляди першого покоління дослідників японського кіно переглядаються та уточнюються. Зокрема, по-новому розглядається термін дзидайгекі та конкретизуються й класифікуються спектр жанрів і піджанрів японського кіно. Також існує величезний корпус текстів про Куросаву та його відносини з голлівудським кінематографом. Це тексти як англійських, так і японських авторів: Стівен Принс (Prince, 1999), Міцухіро Йошімото (Yoshimoto, 2000), Девід А. Конрад (Conrad, 2022) та інших.

Одна з дослідницьких проблем, яка піднімається в цих текстах — проблема існування національного кіно, і те, як національне взаємодіє з жанровим, передусім з жанрами масового кіно. Приватний аспект цієї проблеми — наскільки японський історичний фільм можна вважати національним фільмом (Thornton, 2008). З цим пов'язана інше питання: який вплив японський вестерн справив на жанр вестерну загалом? Адже після Другої світової війни, коли японський вестерн з'явився, жанр вестерн став по-справжньому глобальним,

тобто наднаціональним світовим феноменом. При цьому, будучи споконвічно американським жанром, він глобалізувався зокрема й під впливом кінематографічних традицій за межами Голлівуду. Зокрема під впливом японської традиції — японське кіно, зокрема фільми Куросави, відіграли найважливішу роль у масштабуванні вестерну. Другою країною, що вплинула на вестерн, стала Італія зі своїм спагеті-вестерном. У статті ми будемо проводити паралелі між японським та італійським вестерном, а також тими змінами, котрі вони внесли в життя жанру (Vahdani, 2018). Цю тему можна визначити як глобалізаційний аспект розвитку жанрового кіно, а точніше, прояв культурної глобалізації через кіножанри. Проблема взаємодії в ній національного та універсального викликає тут найбільший інтерес. Крім усього іншого, у тандемі «вестерн / японське кіно» була одна важлива особливість, яка робить їхнє поєднання унікальним. А саме, цей тандем став поєднанням двох дуже жорстких жанрових систем.

У традиційних динамічних композиційних формах можна відзначити одну особливість. Будь-яка серйозна зміна у характері персонажів, у розвитку подій фільму потребує попередньої підготовки. Ця підготовка може здійснюватися на рівні незначних деталей або не акцентованих у сюжеті мікроподій. Важно, щоб на цьому рівні було подано хоча б натяк на можливий розвиток. Цим закладається основа подальших змін, і вони не сприймаються глядачем як необґрунтовано несподівані. При цьому глядач зовсім не обов'язково повинен чітко усвідомлювати, що дана деталь оповіді або мікроподія стане важливою для подальшого повороту дії. Засобом для реалізації такої підготовки на рівні сюжету виступає мікроподія, а на рівні загальної побудови фільму — активні елементи його композиції. Картина Акіри Куросави 1950 р. «Расьомон» показала, як по-новому може бути побудована драматургія оповіді у кінематографі. Цей фільм став відкриттям японського кіно для мільйонів глядачів. Фільм Куросави з'явився в непростий для Японії час. «З поразкою у Другій світовій війні багато японців, які не відокремлювали свою долю від долі країни, були вражені від прихованої істини: уряд їм брехав, він не був ні

справедливим, ні надійним. У цей смутний час Акіра Куросава у своїх величних фільмах незмінно стверджував думку, що сенс життя не обмежується „національними інтересами“, а є щось, що кожна людина повинна відкривати сама для себе через страждання»(Thornton, 2008).

Взаємодію японської жанрової системи та західних кінотрадицій доцільно почати вивчати з феномену адаптації американського вестерну в японському кінематографі, що найяскравіше проявився через історичний жанр дзидайгекі. Історично японське кіно спиралося на театральну традицію Кабукі із її суворою класифікацією героїв, костюмів і сюжетних стратегій. Слід зазначити, що й класичний голлівудський вестерн, будучи продуктом студійної системи, також володів надзвичайно чіткою жанровою структурою та впізнаваними архетипами (самотній герой з кодексом честі, фронтір, протистояння закону і хаосу). І хоча голлівудська система не мала такої абсолютної послідовної жорсткості, як традиційна японська, схожість цих ідейних конструкцій створила ідеальне підґрунтя для їхнього злиття. У повоєнний період замкнутий простір голлівудського вестерна почав деконструюватися, паралельно з тим, як японське кіно шукало нові форми виразності після Другої світової війни. Відбулося безпрецедентне змішання категорій: японські режисери почали переносити наративні тропи американського вестерну на ґрунт національної історії. У результаті з'явився гібридний феномен — так званий «самурайський вестерн», а згодом і прямі стилізації (істерни або «рамьон-вестерни»). Якщо дзидайгекі зазвичай розуміється як традиційний історичний кіножанр, дія якого відбувається в епоху Токугава, то інтеграція в нього елементів вестерну стала своєрідною реакцією на повоєнну вестернізацію Японії. Розподіл на гендайгекі (сучасне кіно) та дзидайгекі зберігався, але гібридизація останнього з вестерном дозволила створити нову історичну свідомість. Японські автори використовували динаміку та структуру західного кіно, але залишали дію в минулому Японії.

Це дозволяло зберегти національну ідентичність, одночасно адаптуючи глобальні кінематографічні тренди. Важливою особливістю цієї жанрової трансформації стало використання традиційного театрального прийому мітате (зіставлення теперішнього та минулого). Як зазначає Сибіл Енн Торнтон, мітате полягає у безпечному розміщенні сучасних інцидентів в історичному минулому. У контексті «японського вестерну» мітате еволюціонувало: режисери (такі як Акіра Куросава) використовували структуру вестерну в декораціях феодальної Японії, щоб говорити про повоєнні травми, втрату ідеалів та зіткнення культур. Це дозволяло говорити про гострі проблеми сучасності безпечно, але очевидно для глядачів.

Цей крос-культурний діалог найяскравіше ілюструють чотири ключові приклади, а саме, «Сім самураїв» (1954) та «Чудова сімка» (1960), Куросава, який відкрито захоплювався вестернами Джона Форда, інтегрував їхню динаміку в традиційний дзидайгекі. Сюжет про групу воїнів, які захищають беззахисне село від бандитів, мав класичну структуру вестерну, але відбувався в Японії XVI століття. Ця формула виявилася настільки універсальною, що Голлівуд незабаром адаптував її (реж. Джон Стерджес), перетворивши ронінів на ковбоїв-найманців і повернувши сюжет на американський Захід. Такі фільми як «Охоронець» (Yojimbo, 1961) та «За жменю доларів» (1964), у цьому фільмі Куросава пішов ще далі, створивши архетип цинічного, безіменного героя, який приходить у містечко, роздерте двома бандами (сюжет, частково натхненний американськими детективними романами Дашила Геммета). Цей образ ідеально ліг в основу фільму Серджо Леоне «За жменю доларів», де Клінт Іствуд фактично покадрово відтворив роль Тосіро Міфуне. Так японське переосмислення західних тропів дало початок новому субжанру - італійському «спагеті-вестерну».

Варто зазначити, що у японському прочитанні вестерну поєднується не лише минуле і сучасне, а й безпосередньо західний кінонарратив та японські жанрові норми. Кіно, яке для Японії довгий час залишалося явищем західним, а

отже чужорідним, було успішно адаптовано. Більше того, цей процес виявився двостороннім: японські фільми, увібравши в себе риси вестерну, згодом самі стали еталоном для його перезапуску на Заході (як у випадку з італійськими спагеті-вестернами), завершивши цикл глобального культурного обміну.

Взаємодія японського кіно із західним жанром вестерну розгорталася на кількох взаємопов'язаних рівнях, що зрештою призвело до виникнення унікального синтетичного стилю. На художньому рівні, японські режисери не просто копіювали західні зразки, а вступали з ними у творчий діалог. Якщо ранній Ясудзіро Одзу у «Жінці з Токіо» орієнтувався на витончену комедію Ернста Любіча, то автори дзидайгекі, насамперед Акіра Куросава, вбачали у вестернах Джона Форда ідеальну візуальну мову для зображення епічних протистоянь. Самурай став японським еквівалентом шерифа чи стрільця-одинака, що дозволило запозичити динамічний монтаж та глибинну мізансцену американського кіно. На виробничому рівні, японські мейджори (Toho, Shochiku, Nikkatsu) успішно імпортували голлівудську «студійну систему». Це включало не лише технологічні цикли, а й культ «кінозірок» та чітку систему дистрибуції. Саме цей індустріальний підхід дозволив дзидайгекі стати масовим продуктом, здатним конкурувати з американськими фільмами на внутрішньому ринку, використовуючи їхні ж методи залучення аудиторії. На ідейно-тематичному рівні, найважливішим аспектом став механізм мітате, а саме використання західних жанрових запозичень у поєднанні з національним історичним сюжетом. Це поєднання надавало режисерам потужний інструмент для соціальної критики. Західна форма вестерну (з її акцентом на індивідуальній свободі та справедливості) дозволяла авторам дзидайгекі безпечно транслювати антиавторитарні позиції та гострі політичні коментарі щодо сучасної їм Японії, завуальовано критикуючи жорстку ієрархію та повоєнний лад. Японський вестерн став не просто наслідуванням, а складною інтелектуальною грою, де голлівудська форма слугувала «ширмою» для глибокого аналізу японської ідентичності та спротиву системному тиску.

Епоха Тайсе поклала початок періоду активної модернізації і продовжила вестернізацію. Але пізніше Японія переживатиме час реакції та мілітаризації. Відважні парвеню більше не хочуть терпіти сувору заздалегідь визначену соціальну структуру, при якій людина низького походження могла стати самураєм лише через усиновлення. Завдяки зверненню до епохи Токугави у фільмах жанру дзидайгекі з'являється новий герой — бунтівник проти ієрархії, який не знаходить легітимного способу реалізувати свої спроби стати частиною істеблішменту, що призводить його до загибелі. Серед численних прикладів таких історій: фільм Кандзі Суганума «Спалах меча» та більш пізній зразок — «Вбивство» Масахіри Сеноди.

Така чутливість до суспільних настроїв — а в Японії цього періоду дуже сильні радикальні настрої — пов'язані з тим, що це жанр масового кіно. 20-ті роки в Японії, як і на Заході, характеризуються вибуховим зростанням масової культури. Дзидайгекі, як ми писали вище, майже найпопулярніший жанр японського кіно. Ще одна важлива властивість дзидайгекі — соціальна різноманітність. Відмінна риса дзидайгекі як жанру — бої на мечах. Але, як зазначає Йошімото, на відміну від самурайського кіно, у дзидайгекі на мечах борються не лише самураї. Простолюдини або наймані вбивці у дзидайгекі не менш важливі, ніж самураї. У цьому сенсі дзидайгекі частково продовжує традицію дзідзай-моно, яка також не прагнула до жорстко класифікованого переліку персонажів. Персонаж дзидайгекі це бунтар і навіть нігіліст, що повстає проти жорсткої соціальної ієрархії (фільми Фурумі Такудзі (Furumi Takuji)). Його життєва стратегія не пропонує якогось позитивного досвіду виходу з кризи, а лише втечу в нікуди. Але це крайність, а дзидайгекі, це передусім комерційний і орієнтований на глядача жанр. Так виникає варіант героя, який також протистоїть суспільству, але його головна зброя — сміх і іронія. Він надзвичайно непоштиво ставиться до традиції і демонструє майже трикстерські риси. Такий персонаж втілюється в образі гравця-бродяги (Інагаки Хіросі). Одним із варіантів такого героя стає Дзатоіті (його придумує письменник і сценарист Кан Шімозава (Kan Shimosawa)). Основною рисою цього героя є свобода, а не конфлікт з

суспільною ієрархією і настільки ж наступна за ним катастрофа. Втіленням його стратегії стає дорога. Герой подорожує або бродяга.

Дослідники японського кіно вважають, що на таких героїв впливали західні наративи, зокрема роман Александра Дюма «Три мушкетери» та фільми з Дугласом Фербенксом (фільми режисера Інагаки Хіроші (Inagaki Hiroshi 1928) (Thornton, 2008, с. 45). Насправді факт народження нового героя і, особливо, його трюкова реінкарнація цікаві для нас, тому що вестерн у післявоєнний період також створює нового героя, який дуже схожий на героя передвоєнного дзидайгекі. Перш за все, це герої спагеті-вестернів. Далі ми на цьому зупинимося детальніше. Подальша доля жанру дзидайгекі безпосередньо пов'язана з його здатністю виражати національний дух. Після поразки у Другій світовій війні американська влада створює в Японії Відділ цивільної інформації та освіти (Civil Information and Education Section), який починає цензурувати японське кіно та театр. Під заборону потрапляють Кабукі та дзидайгекі (Yoshimoto, 2000, с. 225). Дзидайгекі, так само як і театр Кабукі, сприймалися американцями, з одного боку, як види мистецтва, що демонструють ідею феодальної підпорядкованості, тобто недемократичні соціальні інститути, а з іншого — як втілення насильства на сцені й екрані. Центром цього насильства були бої на мечях. В результаті такі сцени зникають із кіно, а кількість фільмів у жанрі дзидайгекі різко зменшується. Традиція дзидайгекі, якщо й продовжується, то в різних жанрових різновидах, де протагоніст не є майстром меча. Зокрема, у детективах (серія про Баннай Тарао). Загалом дзидайгекі втрачає свою енергію й привабливість через відсутність у японців інтересу до далекого минулого — сучасність у той період хвилювала їх набагато більше. Прийом мітате втрачає свій сенс.

Цей період історії дзидайгекі цікавий ще й у зв'язку з тим впливом, який дзидайгекі та історичний жанр загалом мали на Акіру Куросаву та японський вестерн. У творчому методі Акіри Куросави чітко простежується глибока рецепція канонів жанру дзидайгекі, що зумовило візуальну та тематичну специфіку його кіномови. Коли він приходить у кіно, автентична традиція

дзидайгекі ледь розвинена, але з середини 50-х років починається її відродження. Однак якщо розглядати фільми Куросави як втілення цього жанру (а за думкою японських дослідників, він зняв одинадцять фільмів у цьому жанрі; до їх числа входять не лише «Сім самураїв» (1954) та «Охоронець» (1961), але навіть заснований на шекспірівському «Макбеті» «Трон у крові» (1957)), то в них виявиться серйозний нахил у бік жанрових прийомів вестерну. Причому не класичного вестерну, який дивилися й асимілювали автори довоєнного дзидайгекі, а того, який можна назвати повоєнним глобалістичним вестерном, включаючи європейський вестерн. Але перш ніж звернутися до вестернів Куросави, необхідно розглянути, як на нього вплинуло голлівудське кіно загалом. Головним голлівудським режисером, який вплинув на Куросаву, вважається Джон Форд (про це говорять Крістофер Принц (Prince, 1999), Джим Кітсес (Kitses, 2004), Йошімото (Yoshimoto, 2000)). У дослідницькій літературі з творчості Куросави навіть існує окремий «піджанр»: вивчення того, як на стиль Куросави вплинув американський вестерн і конкретно Джон Форд. Існує навіть думка, що фільми Форда вплинули на Куросаву більше, ніж інтерес до японської історії (Vahdani, 2018, с. 11). Японські дослідники, звичайно, не ставлять знак рівності між вестерном і дзидайгекі, і тема впливу голлівудського вестерну на фільми Куросави неодноразово піддавалася перегляду. Цікаво, до речі, що якщо для західних дослідників знаковим фільмом у розвитку традиції японського вестерну і взагалі нового етапу вестерну, перш за все, став «Охоронець», то для японців це «Расьомон». Звичайно, Форд — не єдиний західний режисер, який вплинув на Куросаву. Вважається, що «Охоронець» натхненний класичним американським детективним романом Дешіла Хеммета «Червоний жнив». А хтось вважає, що цей фільм — ремейк фільму Батта Беттікера «Самотній вершник». Але зв'язок між фільмами Куросави і Форда важливий ще й тому, що Форд — автор класичних вестернів, і порівняння з його фільмами дозволить яскравіше показати еволюцію вестерну, яку втілює Куросава. Насправді, Куросава віддаляється як від класичного дзидайгекі, так і від класичного вестерну. Найбільш чітко це видно на прикладі головного героя. Герой

європейського вестерну також не вписується у соціальну ієрархію і часто обирає свободу як поведінкову стратегію. Таких героїв дуже багато у спагеті-вестерні. У них є й елемент трикстерства, з англійської мови трикстер - обманник, спритник, шахрай, трикстер виступає архаїчним типом героя, чия сутність полягає в антиповедінці. Виходячи за межі дозволеного, він деконструє застиглий порядок, що в кінцевому результаті дозволяє суспільству еволюціонувати та сформувані більш актуальні закони співіснування. Герої Серджо Леоне часто гротескно іронічні, тоді як герої Стефано Корбуччі відзначаються підкресленою трагічністю. Варто зазначити, що стратегія бродяжництва — відсутність прив'язки до дому або сім'ї — важливий елемент образу героя класичного вестерну. Герой вестерну — завжди одинак, який освоює простори прерій. Найважливіший елемент вестерну — широкі простори, якими вільно рухається чоловік на коні. Про це пише класик американської кінокритики Роберт Уоршоу (Warshaw, 2001). Про це також пише Вільям Райт (Wright, 1975). Герой вестерну може знайти дім наприкінці своєї подорожі, але це стосується передусім класичного вестерну. У повоєнному вестерні це необов'язкова опція. Перш за все тому, що герой вже не просто одинак, а аутсайдер, який випав зі системи. Так само це було у дзидайгекі. Але при цьому герой — не амбітний носоріг, а людина нізвідки, позбавлена соціальних зв'язків і морально амбівалентна. Ці риси чітко проявляються у героїв Куросави, і це відрізняє їх як від героїв дзидайгекі, так і від героїв Форда. Герой Куросави, так само як і герой Форда, змушений протистояти найскладнішим викликам. Але у Форда цей чоловік, як правило, не самотній. У нього є сім'я, яку він повинен захищати або мстити за неї («Дорога Клементина», «Шукачі», «Грона гніву»). У цілому, його чоловіче лідерство має соціальну основу, як пише Кітсес: герої Форда завжди відзначаються наявністю морального кодексу — вони захищають свою сім'ю, а через неї якісь важливі для них цінності (іноді, правда, навіть ці цінності здаються застарілими, як, наприклад, у «Шукачах») (Kitses, 2004).

Дзатоіті — це герой найдовшого японського серіалу і чи не найвідоміший персонаж японського масового героїчного пантеону. Він з'явився перед самою

війною — його придумав письменник Кан Шімодзава — і з'явився на екранах у телевізійному серіалі в 1962 році. У 1989 році вийшов фільм «Сліпа лють» Філіпа Нойса. Коли у 2003 році вийшов фільм Кітано, аудиторія вже була цілком підготовлена. Вона почала сприймати героя як борця зі злом, поряд із героями Клінта Іствуда. Але герой «Дзатоіті» зовсім точно не є персонажем вестерну. Безумовно, багато що поєднує цей фільм із вестерном. У «Дзатоіті» є герой-самотній, борець за справедливість, як у класичному вестерні. Цей герой анонімний, подібно персонажам спагеті-вестернів і фільмів Куросави — він прийшов нізвідки і йде в нікуди. Більше того, цей герой, як і персонаж Серджо Леоне, до певного часу приховує свої здібності — бойові навички та тонкий, майже нечутливо чуйний слух. Герой приходить у місто, погрузле у гріхах, захищає ображених і мстить за вбитих. У фільмі, звісно, є й лиходій. І навіть перемога добра над злом. Однак це лише зовнішня схожість. Японська традиція у довоєнний період знала ще одного героя-сліпця — Дайбосатсу, створеного письменником Наказато Кайдзаном. За мотивами його книги у 1920 році в театрі Сінгекі була поставлена адаптація, яка мала величезний успіх.

Висновки. Отже, після проведеного аналізу жанрових особливостей японського погляду на жанр вестерн та його драматургічну концепцію через призму тонкощів азійської кінодраматургії, можемо визначити, що поява японського вестерну — його народження та здобуття популярності у всьому світі — стала результатом і водночас візитною карткою процесу глобалізації світового кіно. По суті, якби не процес глобалізації, а насамперед не розвиток світового кінопрокату, жодного японського вестерну й не було б. Але виникнувши, японський вестерн почав, у свою чергу, змінювати вестерн загалом і створювати піджанри та споріднені жанри. Звісно, у кіно були й інші ознаки глобалізації — поява супергеройського кіно, нові способи виробництва (копродукція), — але вестерн як жанр із найчіткішими законами показав цей процес найбільш наочно.

Глобальне масштабування культури було спочатку закладено в масову культуру, чийі прості універсальні форми не передбачали обмежень. І першими під її натиском нівелювалися національні відмінності. Кіно відіграло в цьому процесі ледь не головну роль, особливо в німому періоді — не обмежене специфікою мови, воно спочатку прагнуло до понад національної культури. Найдовше, напевно, трималися межі смаку — елітарна культура теж була наднаціональною, але строго дотримувалася законів хорошого смаку. Але в післявоєнному світі і цей бастион впав — нове покоління сінемафілів вже не розділяло кіно на погане і добре за жанровим або сюжетним принципом. Що стосується вестерну, це проявляється в дивному взаємодії між авторською позицією окремих режисерів (зокрема, Куросави) та жорсткою жанровою схемою, породженою студійною системою. У післявоєнний період режисери-автори свідомо зацікавилися прийомами жанрового кінематографа і почали ці прийоми змінювати та розвивати. Іноді заради комерційних, а іноді й заради творчих цілей. Це також є специфічною рисою глобалістичного періоду в розвитку кіно: раніше закони жанру були незмірно більш стійкими. Їх межі строго дотримувалися механізмами виробництва на голлівудських студіях. Дуже часто режисери з неголлівудських кіно традицій сприймають сформовані в Голлівуді жанрові закони не як механізм створення глядацького продукту, а як набір естетичних прийомів. Перспективи подальших розвідок вбачаються у глибшому аналізі взаємодії традиційних театральних форм Японії з візуальною мовою сучасного нео-вестерну. Окремого вивчення потребує процес реекспорту японських жанрових модифікацій назад у західну культуру, а також трансформація цих канонів у суміжних медіаформах, таких як анімація та цифрове авторське кіно.

Джерела та література

Коло жанру. Вестерн. KINO-KOLO. 2002, літо (14). С. 47-70.

Conrad, D. A. (2022). Akira Kurosawa and Modern Japan. Jefferson: MacFarland&Company Publ.

Frayling, C. (2011). Directory of World Cinema: Italy (L. Bayman, Ed.). Bristol: Intellect Publ.

Hugh, H. (2004). Once Upon a Time in the Italian West. London; New York: I. B. Tauris & Co Ltd Publ.

Kitses, J. (2004). Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood. London: Bloomsbery Publishing Publ.

Mellen, J. (1975). Voice from the Japanese Cinema. New York: Liveright Publ.

Prince, S. (1999). The Warrior Camera: The Cinema of Akira Kurosawa. Princeton: Princeton University Press Publ.

Richie, D. & Anderson, J. L. (1954) A Hundred Years of Japanese Film, The Japanese Film: Art and Industry. New York: Kodansha Publ.

Thornton, S. A. (2008). The Japanese Period Film: A Critical Analysis. Jefferson: MacFarland Company Publ.

Vahdani, A. (2018). The Hero and the Grave: The Theme of Death in the Films of John Ford, Akira Kurosawa and Sergio Leone. Jefferson: MacFarland&Company Publ.

Warshow, R. (2001). The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture. Cambridge, MA: Harvard University Press Publ.

Wood, R. (1976). Personal Views: Explorations in Film. London: G. Fraser Publ.

Wright, W. (1975). Six guns and Society: A Structural Study of Western. Los Angeles: University of California Press Publ.

Yoshimoto, M. (2000). Kurosawa: film studies and Japanese Cinema. Duke: Duke University Press Publ.

REFERENCES

Kolo zhanru. Vestern [Circle of genre]. Western. KINO KOLO. 2002, lito (14). S. 47-70.[in Ukranian]

Conrad, D. A. (2022). Akira Kurosawa and Modern Japan. Jefferson: MacFarland&Company Publ.

Frayling, C. (2011). Directory of World Cinema: Italy (L. Bayman, Ed.). Bristol: Intellect Publ.

Hugh, H. (2004). Once Upon a Time in the Italian West. London; New York: I. B. Tauris & Co Ltd Publ.

Kitses, J. (2004). Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood. London: Bloomsbery Publishing Publ.

Mellen, J. (1975). Voice from the Japanese Cinema. New York: Liveright Publ.

Prince, S. (1999). The Warrior Camera: The Cinema of Akira Kurosawa. Princeton: Princeton University Press Publ.

Richie, D. & Anderson, J. L. (1954) A Hundred Years of Japanese Film, The Japanese Film: Art and Industry. New York: Kodansha Publ.

Thornton, S. A. (2008). *The Japanese Period Film: A Critical Analysis*. Jefferson: MacFarland Company Publ.

Vahdani, A. (2018). *The Hero and the Grave: The Theme of Death in the Films of John Ford, Akira Kurosawa and Sergio Leone*. Jefferson: MacFarland&Company Publ.

Warshow, R. (2001). *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press Publ.

Wood, R. (1976). *Personal Views: Explorations in Film*. London: G. Fraser Publ.

Wright, W. (1975). *Six guns and Society: A Structural Study of Western*. Los Angeles: University of California Press Publ.

Yoshimoto, M. (2000). *Kurosawa: film studies and Japanese Cinema*. Duke: Duke University Press Publ.

THE WESTERN GENRE THROUGH THE LENS OF JAPANESE CINEMATIC TRADITION: A DIRECTORIAL VISION

Abstract. This article is devoted to an analysis of the Western genre within the context of Asian cinema, particularly its manifestation in related theatrical art forms. The primary aim is to explore the unique characteristics of the Western as interpreted by the Japanese cinematic tradition, with an emphasis on the directorial vision of such prominent figures as Akira Kurosawa, Takeshi Kitano, Hotei Nomura, Daisuke Ito and others. **The research methodology** employed includes a comparative approach, necessary for a comprehensive art-historical and cultural analysis of this topic. Furthermore, the study employs methods of systematisation and synthesis to elucidate the

characteristics of the Japanese Western phenomenon both within the domestic Japanese film market and amongst a wider Western audience.

The relevance of the study lies in the examination of new variations of the Western genre in Japanese cinema. The study aims to describe in detail the differences between the Japanese interpretation of cinematic traditions, with an emphasis on the directorial vision of Japanese directors, and its representation in European films and the American film school, as well as to identify variations in the approach to the genre and the prospects for the further development of the Asian perspective on the Western genre. **The conclusions** of the article present the results of the research and justify the selection of the information base for the study. The article identifies similarities and differences in the portrayal of characters in these sources, and attempts to identify and analyse the main reasons behind them. Furthermore, the article seeks to explore the Western genre from the perspective of its adaptability, focusing on the interplay between the directorial vision of individual filmmakers (notably Kurosawa) and the rigid genre conventions imposed by the studio system. In the post-war period, auteur directors consciously employed the techniques of genre cinema, subsequently modifying and developing them, sometimes for commercial purposes and sometimes for creative ones.

Keywords: Western, Akira Kurosawa, Tokugawa, jidai-mono, jidai-geki, cinema, Japanese cinema.