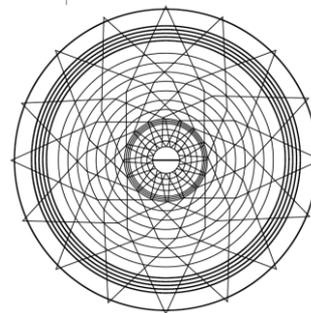


[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



ИДЕОЛОГИЯ В ЛИЦАХ: ЗВЕЗДЫ ПОСЛЕВОЕННОГО ЯПОНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА И СТРАТЕГИИ ИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ПРЕССЕ (1945-1952)

Фёдорова А. А

доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
aafedorova@hse.ru

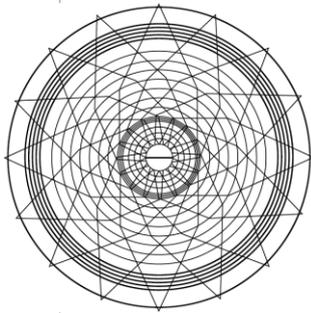
Аннотация:

После поражения во Второй мировой войне Япония утратила суверенитет и была оккупирована американскими войсками (1945–1952). В эти годы кинематограф активно использовался в пропагандистских целях. Кино иллюстрировало послевоенные изменения, а также служило их катализатором, диктовало зрителю новые модели взаимодействия с действительностью. В частности, примером для подражания были звезды японского кинематографа, чей имидж являлся продуктом не только киноиндустрии, но и печатной прессы. Роль медиа в построении новой культурной идентичности Японии рассмотрена в статье через анализ стратегий репрезентации двух кинозвезд: Хара Сэцуко (1920–2015) и Кё Матико (1924–2019).

Ключевые слова: японский кинематограф, оккупация Японии, феномен кинозвезд, Хара Сэцуко, Кё Матико

Введение

Изменения в политическом и экономическом статусе государства, в его международном престиже, нередко сопровождаются пересмотром условных «гендерных» характеристик имиджа страны. В XIX веке Япония воспринималась в России и на Западе преимущественно как «женская» страна, но после победы в Китае (1894–1895) и Русско-японской войне (1904–1905), после публикации в 1900 году знаменитого трактата Нитобэ Инадзо о принципах бусидо женственный образ Японии корректируется, на первый план выходят ассоциации с воинским сословием самураев. В годы Второй мировой войны страны-союзники позиционировали Японию «через мужской образ агрессивного (хотя и бессильного) военного человека» (Мещеряков, 2018, с. 85). Безоговорочная капитуляция Японии в августе 1945 года вновь запускает процессы феминизации образа страны. О новом «пассивно-женском» статусе, который предстояло занять Японии, красноречиво говорила фотография, сделанная во время первой встречи императора Сёва с главнокомандующим оккупационных войск, генералом Дугласом Макартуром. На фотографии, опубликованной 29 сентября



[Научные статьи]

Фёдорова А. А.

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

1945 года в крупнейших газетах страны, японцы увидели императора маленьким, сутуловатым, с неловко опущенными руками. Он был облачен в штатское, а американец в военной форме гордо возвышался над японским монархом, источая уверенность победителя. Изображение двух лидеров напоминало фотографию брачующихся, но это был неравный союз (Igarashi, 2000; Мещеряков, 2009). В послевоенной японской дипломатии современники видели аналогию с проституцией (Дауэр, 2017; Огума 2002).

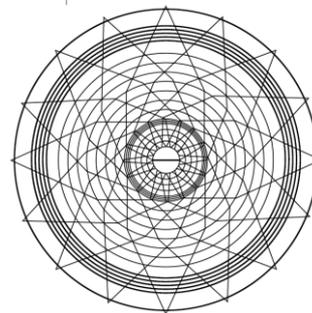
Образ уличной проститутки (панпан), прогуливающейся под руку с американским военным, стал одним из наиболее узнаваемых символов эпохи. Девушки легкого поведения становились героинями радиопередач и журналистских расследований, о них писали романы и снимали кинофильмы: появился поджанр мелодрамы панпан-эйга, то есть фильмы о проститутках панпан (Камия, 2009). Стремление документировать изменения, происходящие в послевоенном японском обществе, сопровождалось желанием осмыслить новые политические реалии посредством их визуализации. Яркие, запоминающиеся образы девушек панпан в кинематографе и на страницах популярных журналов давали конкретную форму абстрактным представлениям современников о поражении, оккупации, плюсах и минусах нового демократического строя. Символично, что один из первых репортажей, где обращалось внимание на рост уличной проституции в стране, был размещен в газете «Майнити» 29 сентября 1946 года (Дауэр, 2017) — ровно через год после публикации в этом же издании сенсационной фотографии Макарута с императором Сёва.

Сексуальное раскрепощение японской женщины приветствовалось оккупационными властями как свидетельство масштабных преобразований послевоенного японского общества, его стремления к большей свободе и «открытости». Сцены с целующимися влюбленными впервые появились на японском экране по настоянию американских цензоров (Hirano, 1992), однако обращение к телесному одобрялось и многими японцами. Писатели Сакагути Анго и Тамура Тайдзи воспели декаданс как ключ к обновлению нации (Rubin, 1985; Мещеряков, 2009). Кумиром сторонников сексуальной свободы стала актриса Кё Матико, пленившая зрителей своей чувственностью — ее сравнивали с секс-символами западного кинематографа. Но были в послевоенной Японии и противники «тлетворного влияния Запада». Статус хранительницы традиционной японской морали отводился актрисе Хара Сэцуко, чья внешность тоже тяготела, скорее, к западным стандартам красоты. Последовательно отказываясь сниматься в фильмах с поцелуями (сэппун эйга), Хара Сэцуко зарекомендовала себя в качестве самой неприступной звезды Японии. О сложном характере

[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

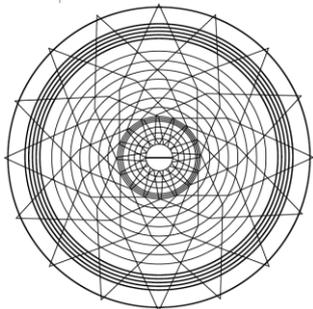


актрисы слагались легенды, но именно Хара, согласно зрительским опросам второй половины 1940-х – начала 1950-х гг., являлась наиболее популярной кинозвездой Японии. Соизмеримой поддержкой зрителей в послевоенной Японии обладала лишь Кё Матико (Китамура, 2017).

Экранные образы Кё и Хара кажутся диаметрально противоположными, однако стратегии их репрезентации в японской прессе имели много общего. Схожими были и причины их популярности: в условиях тотальной феминизации страны, востребованы оказались женские образы, способные затмить традиционный и ставший теперь негативным имидж «находящейся в подчинении» женщины. Послевоенная Япония не могла в одночасье изменить статус побежденной, оккупированной нации, однако ничто не мешало японцам по-новому переосмыслить приписываемую им женственность. Актрисы Хара Сэцуко и Кё Матико, каждая по-своему, оказывали терапевтическое воздействие на уязвленные чувства патриотизма, и психологическую фрустрацию послевоенных японских зрителей. В публичных образах Кё и Хара соседствуют взаимоисключающие характеристики традиционно-японского и западного. Тщательно выверенное, сбалансированное соотношение своего и пришлого являлось неотъемлемым условием симпатий послевоенной аудитории. Игра не по правилам сулила лишением звездного статуса. Анализ звездных образов Хара Сэцуко и Кё Матико поможет пролить свет на общественные настроения послевоенной Японии, а также роль, которую играли в их формировании кинематограф и другие медиа. Статья раскроет механизмы продвижения кинозвезд в Японии, укажет на их место в культурной и политической жизни страны, предложит ряд новых прочтений знаковых фильмов с их участием.

«Богиня» японского кинематографа

Актриса Хара Сэцуко (1920–2015) — икона классического японского кинематографа. Дебютировав в 1935 году на студии Никкацу в роли милостливой школьницы по имени Сэцуко (так урожденная Айда Масаэ получила свой сценический псевдоним), актриса проработала в кинематографе почти тридцать лет, успев побывать и «богиней милитаризма» (гункокусюги но мэгами), и «богиней демократии» (минсюсюги но мэгами) (Ёмота, 2011). Исследователи используют термин мэгами (богиня), чтобы подчеркнуть популярность Хара, ее сопричастность политическим веяниям эпохи и при этом особую ауру целомудренной святости. В фильме «Рождение Японии» (Нихон тандзё, 1959), вдохновленном мифами из древних литературных памятников «Кодзики» и «Нихонсёки», Хара Сэцуко предстала в образе богини солнца Аматэрасу,



[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

считающейся прародительницей японских императоров. Как и Аматэрасу, скрывшаяся, согласно легенде, в пещере и погрузившая мир в кромешную тьму после ссоры с братом Сусаноо, актриса Хара Сэцуко исчезла с экранов в 1963 году, прекратив появляться на публике и общаться с прессой. Вплоть до своей смерти она вела затворнический образ жизни, практически не покидая роскошной усадьбы в курортном районе города Камакура (Nikkan Sports, 2015). Решение дистанцироваться от внешнего мира лишь укрепило звездный статус Хара, во многом строящийся на представлениях об ее исключительности, неземной красоте и строгом характере, далеком от житейских хлопот и мирских соблазнов.

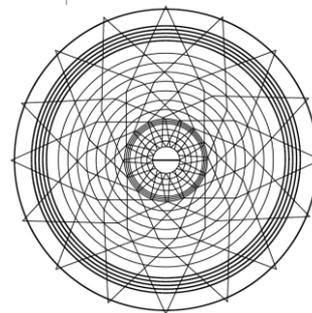
В 1963 году сорокатрехлетняя Хара Сэцуко завершила карьеру не только в связи с возрастными изменениями. Огромным потрясением для актрисы стала смерть ее учителя, режиссера Одзу Ясудзиро (1903–1963). С первых лет работы в кинематографе Хара Сэцуко снискала любовь японских зрителей, но профессиональные кинокритики долго не признавали ее таланта. Переломным для актрисы стало участие в фильмах Одзу «Поздняя весна» (Бансюн, 1949) и «Токийская повесть» (Токё моногатари, 1953). В этих классических лентах Хара Сэцуко предстала в образе немногословной японской красавицы, следующей традиционным представлениям о женской скромности, сдержанности, покорности. Особая стилистика фильмов Одзу, его пристальное внимание к повседневной жизни людей снискало ему славу самого «японского» кинорежиссера, тонко чувствующего особенности национальной культуры и характера Японии (Richie, 1974; Bordwell, 1988). Было бы ошибкой, однако, искать в женских образах Одзу правдивое отображение послевоенных гендерных реалий. Особая японская аура фильмов Одзу отражает его понимание потребностей зрителя. Традиционная японская женственность, воспетая в фильмах Одзу, отвечала культурным запросам времени. Парадокс (или особая пронизательность Одзу?) заключался в том, что воплощением японской женственности стала актриса, чей звездный статус был неразрывно связан с культурным влиянием Запада.

Внешность Хара Сэцуко считалась нетипичной для японки (нихондзин банарэ ситэиру). Высокий рост актрисы, ее рельефный профиль, крупные черты лица воспринимались как признаки европейского происхождения. Возможные кровные связи актрисы вне белой расы в прессе не рассматривались. Режиссер Ямамото Сацуо утверждал, что дед Хара был родом из Симоды (Ямамото, 1984), где в середине XIX века были расквартированы дипломатические миссии commodора Мэтью Перри и адмирала Е. В. Путятин. Сама Хара Сэцуко родилась и

[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



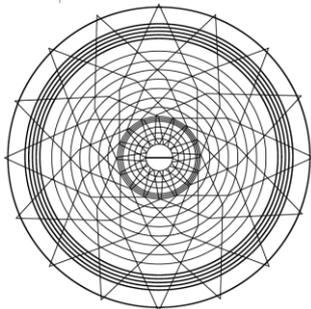
выросла в портовом городе Йокогама, что еще больше убеждало современников в ее не японском происхождении. В литературе и кинематографе Йокогама часто предстает как пограничное, опасное пространство, населенное «нечистокровными» японцами, провоцирующими обычных граждан на безумные, иррациональные поступки (Фёдорова, 2017). Город также славится как ворота для европейской культуры, с которой связывают утонченность и аристократизм. Эти представления нашли отражение в звездном образе Хара Сэцуко.

В 1930–1940-х гг. актриса часто играла образованных, но своевольных девушек из аристократических семей, способных на отчаянные, импульсивные поступки. Такой мы видим Хара и в одном из ее первых послевоенных хитов. В фильме «Без сожалений о нашей юности» (Вага сэйсюн ни куи наси, 1946) режиссера Куросавы Акиры актриса исполнила роль дочери университетского профессора, оставившей домашний уют ради служения высшей цели — ради борьбы с японским милитаризмом. Еще недавно Хара Сэцуко транслировала на японские экраны идею беспрекословного служения императору, ее героини работали на военных заводах, провожали на фронт японских солдат, иногда сами с ружьем в руках становились в строй, как это показано в картине режиссера Имаи Тадаси «Отряд смертников на смотровой башне» (Боро но кэсситай, 1943). После войны Хара Сэцуко сделалась символом противоположной, мирной идеологии. Смена пропагандируемых актрисой ценностей не отразилась, однако, на ее звездном статусе. Резкость, с которой после поражения японцы меняли свои политические убеждения, обманчива, и вряд ли указывает на беспринципность. Анализ послевоенного образа Хара, а также других популярных актрис эпохи свидетельствует, скорее, об обратном. Отношение зрителей к звездам послевоенного кинематографа пропитано чувством патриотизма, которое не всегда считывалось сторонними наблюдателями (в том числе представителями оккупационной администрации).

«Вечная девственница»

В фильмах послевоенного, оккупационного периода Хара Сэцуко предстает защитницей новых демократических ценностей, принципов личной свободы и равенства полов. Ее героини разговаривают по-английски, носят брючные костюмы, спорят с представителями сильного пола, борются с пережитками «феодализма» (хокэн сюги) — термин охотно использовался в прессе для обозначения всех нежелательных проявлений довоенного устройства общества.

Героини Хара Сэцуко отвечали всем требованиям нового времени, и все-таки оставались старомодными. В них не было ни малейшего намека на сексуальную



[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

распушенность, навязанную Западом. Принимая все новшества послевоенной эпохи, актриса и ее персонажи сохраняли целомудренность, что воспринималось в годы оккупации как противостояние давлению извне. «Не могу с одобрением относиться к фильмам, где есть кадры, снятые в бане, или другие откровенные сцены с обнаженным телом», — признавалась Хара Сэцуко в интервью 1948 года и последовательно отказывалась сниматься в фильмах с поцелуями, не говоря уже о хадака эйга, так называемых голых фильмах, заполонивших японские экраны в период оккупации (Хара и Мидзусима, 1948). В роли уличной проститутки панпан зрители увидели Хара Сэцуко лишь однажды, но это была, скорее, пародия, высмеивающая вульгарность образа, несовместимую с высоким интеллектом и изысканными манерами Хара Сэцуко: в фильме «Испытательный срок» (Какэдаси дзидай, 1947) режиссера Саэки Киёси актриса исполнила роль журналистки, которая прикидывается «женщиной ночи» (ями но онна) для проведения социального эксперимента.

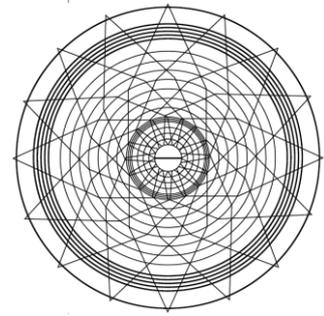
Образ гордой и строгой красавицы — «вечной девственницы» (эйэн но сёдзё), как ее будут называть в дальнейшем многие журналисты и исследователи, — закрепился за Хара Сэцуко еще во второй половине 1930-х гг., но получил широкую поддержку зрителей в период оккупации. Не только сам факт противостояния Хара западной культуре телесности, но и последовательность, с которой актриса выступала против сексуализации женского тела, находили отклик у аудитории. В 1938 году разгорелся скандал вокруг отказа Хара участвовать в фотосессии актрис в купальниках. Комментируя произошедшее, восемнадцатилетняя Хара Сэцуко сообщала, что «при наличии свободного времени, лучше потратить его на совершенствование актерского мастерства», а не на позирование в голом виде. В прессе слова актрисы были встречены недовольством и насмешками: «Тело японских актрис слабое и неразвитое оттого, что они не занимаются спортом и не пытаются совершенствовать красоту, данную им природой. Занимайтесь теннисом, занимайтесь плаванием, и тогда вам не стыдно будет показаться перед камерой в купальнике!» — писал журнал «Эйга фан» (Дьявольские заметки с киностудии, 1938). После войны те же события вспоминались иначе. Кинокритик Огуро Тоёси в 1952 году вспоминал, что был «восхищен» поступком Хара Сэцуко, которая, в отличие от других актрис, «готовых на все» ради денег и славы, не поступилась собственными принципами, проявив храбрость и стойкость характера (Огуро, 1952).

После окончания войны изменения претерпел идеологический посыл фильмов, в которых снималась Хара, но публичный образ актрисы остался неизменным. Анализируя переход Японии от военного устройства общества к

[Научные статьи]

Фёдорова А. А

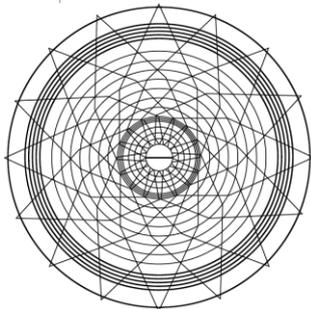
Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



мирному, историк Джон Дауэр выделяет роль «языковых мостов», которые «смягчали шок от поражения, предоставляя успокаивающее ощущение преемственности» (Дауэр, 2017, с. 124). Неизменность образа актрисы, ее высказываний, поведения за кадром имели схожий эффект с привычными с довоенных времен словами (строительство, культура, свет), призывами, лозунгами, сохранившимися в дискурсе после окончания войны, но служившими уже другой идеологии. И до, и после поражения в японской прессе тиражировалась информация о чистоплотности Хара, ее целомудренности, предполагаемой фригидности, богатой духовной и интеллектуальной жизни, особом умении сочетать европейское влияние с традиционно-японским культурным наследием. В интервью Хара Сэцуко часто рассказывала об увлечении романами Толстого и Достоевского; на фотографиях, документирующих ее жизнь за пределами киностудии, актриса, как правило, изображалась в одиночестве, с книгой в руках. В 1930-х эти качества воспринимались критически, как нежелательное проявление западного индивидуализма, неумение работать в команде, заносчивость; после войны в них видели соответствие принципам демократии, проявление интеллекта и духовности, они были вписаны в международный культурный контекст. «Разговорчивые женщины — источник проблем, но не подарок и те, что боятся словечко вымолвить себе в убыток, как Хара. Конечно, лишние связи заводить ни к чему, но и избегать всех, наслаждаться гордым одиночеством, как это делает Хара, тоже не следует. На студии она всегда одна. О чем она думает? У кого учиться?» — сообщал журнал 1939 года (Почему у Хара Сэцуко дурная слава? 1939, с. 61). Через десять лет оценка меняется: «Только Хара Сэцуко сидела поодаль от всех, читала сценарий, тихо о чем-то размышляла и совсем не хотела участвовать в общем разговоре. Но она любит атмосферу съемочной площадки. Если доносятся чьи-то шутки, актриса отвечает на них молчаливой улыбкой на губах. Она чувствует себя частью команды, но совершенно особенно, по-своему», — резюмировал корреспондент журнала «Эйга моногатари», побывавший на съемках фильма «Голубые горы» (Аои санмяку, 1949) (Канахара, 1949, с. 32).

Рождение национального символа и взгляд Запада

В годы оккупации Хара Сэцуко оказалась в более выгодном положении, чем многие другие звезды японского кинематографа. Актрисе легче было соответствовать новым запросам времени, не предавая ожиданий зрителя, так как культурная близость с Западом была заложена в образ Хара задолго до поражения Японии, еще в середине 1930-х годов. Вскоре после своего дебюта



[Научные статьи]

Фёдорова А. А.

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

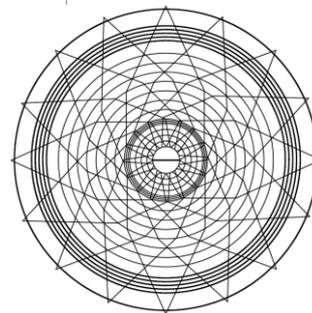
Хара Сэцуко исполнила главную роль в фильме совместного японско-немецкого производства «Новая земля» (Атарасики цути, 1937; немецкое название — «Дочь самурая», Die Tochter des Samurai), что утвердило актрису в статусе «уполномоченного представителя» японской культуры на Западе. В фильме, снимавшемся двумя режиссерами, японцем Итами Мансаку и немцем Арнольдом Фанком, Хара исполнила роль девушки с символическим именем Ямато Мицуко, что можно перевести как «дитя света Великой Японии». Героиня фильма обручена с молодым человеком, который находится на стажировке в Германии. К ее великому огорчению, из-за границы он возвращается не один, а с немецкой девушкой Гердой, своим «добрым другом». Отвергнутая «дочь самурая» хочет уйти из жизни достойно и пробует броситься в кратер вулкана, но жених вовремя приходит ей на помощь. Сила воли и красота Мицуко, по-новому раскрывающиеся на фоне суровых и в то же время живописных японских пейзажей, убеждают героя в том, что, несмотря на европейское образование, он никогда не перестанет быть японцем. В последних сценах фильма счастливая японская пара отправляется на освоение новых земель в Маньчжурии.

Роль традиционной японской девушки, дарующей прозрение герою в фильме «Дочь самурая», должна была исполнить Танака Киную (1909–1977) — актриса из народа, любимая японским зрителем за простоту и искренность в общении, обыденную, но располагающую к себе внешность. Утвердить актрису на главную роль не удалось якобы из-за загруженности ее графика, но некоторые исследователи полагают, что, по сути, препятствием для участия в международном проекте стала чересчур «японская» внешность Киную (Китamura, 2017). Красота главной героини должна была быть понятна немецким зрителям, и в этом отношении гораздо более подходящую кандидатуру представляла из себя вестернизированная Хара Сэцуко. Уже находясь в Японии, режиссер Арнольд Фанк продолжил поиски японских типажей, которые выражали бы «упрощенный, но аутентичный» образ Японии (Найкамп, 2014, с. 16). Шестнадцатилетнюю Хара Сэцуко немецкий режиссер впервые увидел на съемках костюмированной самурайской ленты, что соответствовало его представлениям о понятной немцам японской красоте и женственности. В картине «Новая земля» мы видим героиню Хара в красивом кимоно, с традиционной прической. Она прогуливается на фоне синтоистского храма, кормит рыбок и оленей в живописном японском саду, познает тонкости чайной церемонии и японской кулинарии, но также изучает немецкий язык, обучается кройке и шитью, не забывая при этом о физической культуре (плавание, гимнастика, стрельба из японского лука кюдо, фехтование на мечах кэндо).

[Научные статьи]

Фёдорова А. А

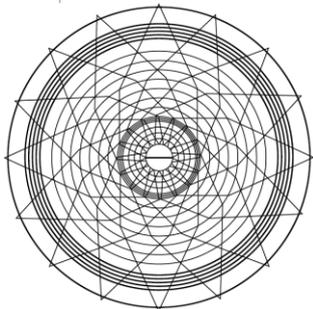
Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



Не выходя из образа идеальной японской девушки, представленной немецкому (и японскому) зрителю в картине «Новая земля», Хара Сэцуко отправилась в международное турне, организованное в целях рекламы фильма. Во время поездки она продолжала быть официальным «лицом» Японии. Крупнейшие газеты страны не уставали восхищаться тем, как успешно актриса справляется со своей новой ролью. Газета «Кокумин симбун» сообщала о решении Хара участвовать во всех культурных мероприятиях поездки в традиционных японских нарядах (Наукамп, 2014). В одном из пятнадцати кимоно, специально отобранных для поездки, актриса приветствовала немецкого министра пропаганды Йозефа Геббельса. В ходе поездки Хара зарекомендовала себя в качестве звезды мирового класса, знающей, как грамотно преподнести себя и свою культуру.

Опыт пребывания за границей оказался травматичным для молодой актрисы — на улице японских кинематографистов принимали за китайцев, что воспринималось ими как унижение; приходилось сталкиваться с расистскими выходками (Ёмота, 2011). Японская пресса, однако, писала лишь о том, как дружелюбно приняли актрису на Западе, как восхищались ее красотой, знанием европейских языков, актерским талантом. Газеты переполнены были сравнениями Хара Сэцуко с Марлен Дитрих, Лени Рифеншталь, другими звездами мирового кинематографа, имя японской актрисы часто записывали азбукой катакана, которая применялась для транскрипции заимствованных западных терминов и наименований (Ёмиури, 1936).

«Японская культура ничуть не уступает остальным», — сообщала актриса газете «Ёмиури» вскоре после своего возвращения из-за границы (Ёмиури, 1937). Эти же выводы предлагалось сделать читателям, становившимся свидетелями международного успеха Хара. Даже в середине 1930-х гг., несмотря на рост национализма, пресловутый «взгляд Запада» (Western gaze) играл решающую роль в формировании национальной самооценки. Из репортажей японской прессы следовало, что Запад принимает Хара Сэцуко в качестве официального представителя Японии, и это служило мощным стимулом для возведения актрисы в статус национального символа уже внутри самой Японии. В так называемые обязанности Хара входило не только представлять Японию на Западе, но и учить своих соотечественников, что значит быть японцами. Эти функции выполнялись актрисой и после поражения Японии во Второй мировой войне. В период союзной оккупации актриса воплощала идеал японской целомудренности, не тронутой западным декадансом.



[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

Кё Матико растопчет мужской рассудок!

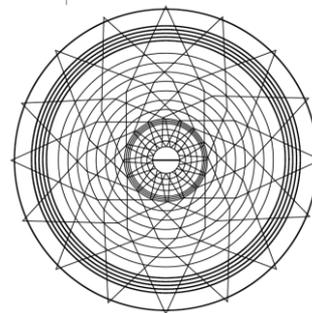
Хара Сэцуко своим примером учила зрителей, как принимать оккупацию достойно. Эти же навыки транслировала популярная актриса Кё Матико (1924–2019). В отличие от Хара Сэцуко, дебютировавшей до начала Второй мировой войны, Кё Матико пришла в кинематограф после поражения Японии, и ее образ не нуждался в проработке преемственности с более ранними стратегиями репрезентации. У Кё Матико не было военного прошлого, и ее кинообразы символизировали все новое, что обрела послевоенная японская женщина, включая сексуальное раскрепощение. Сегодня многие помнят Кё Матико по образам средневековых японских красавиц из фильмов «Расёмон» (1950), «Сказки туманной луны после дождя» (1953), «Врата ада» (1954). Победа этих картин на престижных европейских фестивалях изменила международный статус японского кинематографа. В фильмах-призерах международных кинофестивалей актриса блистает в традиционных японских нарядах, ее брови выбриты, как полагалось представительницам японской аристократии в эпоху Хэйан (794–1185), с плеч спадают длинные, густые пряди черных волос. Но это лишь часть звездного образа Кё Матико. Ее первые, дебютные роли буквально кричат о культурном влиянии Запада. Пресса писала о нестандартной внешности Кё, ее особом эротизме, не свойственном другим японским актрисам, той убедительности, с которой Кё играла роли уверенных в себе, разбитных, агрессивно-сексуальных представительниц послевоенной Японии.

Кё Матико начинала свою карьеру на сцене Осацкого ревю «Сётику сёдзё кагэкидан». Приобретенное здесь умение двигаться, петь и танцевать легло в основу ее звездного образа. Свою первую главную роль в фильме «Мужчина, который смеется последним» (Сайго ни варау отоко) Кё Матико сыграла в 1949 году, ее героиней была артистка цирка. Затем последовали другие роли певиц, танцовщиц, коварных соблазнительниц, не стесняющихся демонстрировать свое тело и на этом зарабатывать. Широкое признание актрисе принес фильм «Любовь глупца» (Тидзин но ай, 1949) режиссера Кимура Кэйго. В экранизации знаменитого романа писателя Танидзаки Дзюньитиро актриса исполнила роль «вестернизированной» демонической Наоми, чья привлекательность губительна для окружающих ее мужчин. Фильм рекламировался как «долгожданное» и «непревзойденное» эротическое произведение, привлекательность Кё Матико уподоблялась «взрыву» (бакухацу) («Любовь глупца»: рекламная брошюра, 1949, с. 1). «Кё Матико растопчет мужской рассудок!» — возвещала реклама другого популярного фильма с ее участием («Сука»: рекламная брошюра, 1951, с. 1).

[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

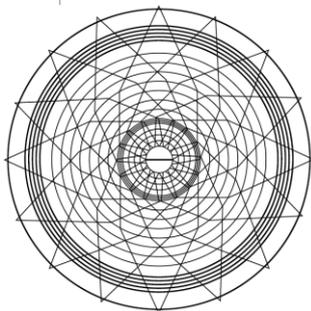


Героини Кё часто вели себя агрессивно, встречали в драки. В отличие от эмоционально сдержанной, статичной Хара Сэцуко, образы Кё Матико были полны движения, витальной энергии и страсти.

«Она сверкнула, точно комета. В одночасье ее начали продвигать как чувственную звезду послевоенного образца», — писал в феврале 1951 года журнал «Киндай эйга», понимая, что эротизированный образ Кё Матико во многом являлся продуктом тщательно продуманной маркетинговой стратегии студии «Дайэй» (Человек, о котором говорят. Разговор со звездой, 1951, с. 40). Заимствованный из французского языка термин *après-guerre* (по-японски *апурэгэру* или коротко *апурэ*), что значило «новый», «послевоенный», «навеянный Западом», наравне с термином *никутай*, означающим «плоть», «чувственность», «телесность», стал одним из излюбленных эпитетов, ассоциируемых с Кё Матико. Победа на фестивалях в Венеции и Каннах облагородила образ актрисы, о ее пресловутой чувственности заговорили в более возвышенных тонах. Фильм режиссера Ито Дайскэ «История Сюнкин» (Сюнкин моногатари, 1954) сулил зрителям «благоухающий и грациозный эротизм» Кё Матико («История Сюнкин»: рекламная брошюра, 1954, с. 1). Рекламная брошюра к фильму режиссера Тоёда Сиро «Женщина» (Ару онна, 1954) призывала прокатчиков акцентировать внимание на «благородном эротизме» картины («Женщина»: рекламная брошюра, 1954, с. 1). Стремление к телесному раскрепощению было характерно для послевоенной массовой культуры в целом (образ фригидной Хара Сэцуко являлся, скорее, исключением из правил). Важно было то, чем отличалась чувственность Кё Матико на фоне других, не менее сексуализированных женских образов послевоенной Японии.

«Солнечный» эротизм

Исключительность Кё Матико зиждилась на ее женском шарме и сопоставимости ее телесных пропорций с западными стандартами красоты. «Не знаю других актрис, которым так повезло бы с физическими данными. В сегодняшнем японском кинематографе ей нет равных», — утверждал режиссер Кимура Кэйго (Кимура, 1949, с. 34). «Пышные формы Кё Матико перевернули довоенный стереотип о том, что красота должна быть сублимной», — вторил ему сценарист Синдо Канэто (Синдо, Ёсимура и Кё, 1952, с. 91). В период оккупации писать хоть сколько-нибудь негативно об американских военных запрещалось, в виду чего в прессе получил распространение эвфемизм «крупные люди» (*окий хито*). Когда газеты писали о преступлениях, совершенных «крупными людьми», читатели сразу понимали, о ком в действительности идет речь (Огума, 2002).



[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

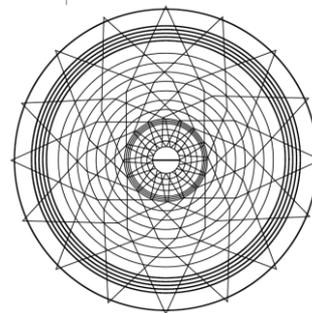
Заимствованный из английского языка термин борюму (volume), часто употребляемый журналистами в отношении Кё Матико, также указывал на ее «сродность» с Западом и телесными параметрами западных людей. Встречались и более откровенные намеки: в фильме Кимура Кэйго «Кожа Асакуса» (Асакуса но хада, 1950) героиня Кё Матико, очередная танцовщица ревью, глядя на обнаженную женскую фигуру на репродукции картины Ренуара, восклицает: «Это же вылитая я!» (Ватаси ни соккури!). В фильме Мидзогути Кэндзи «Улица стыда» (Акасэн титай, 1956) актриса исполнила роль проститутки по прозвищу Микки, приехавшей в Токио из города Кобэ. Осмотрев интерьеры публичного дома, в котором ей предстоит работать, Микки взгромождается на подиум, визуально напоминающий гигантскую ракушку. «Да я Венера!» (Ути, винасу я!), — восклицает она на кансайском диалекте, застыв в позе, имитирующей героиню знаменитой картины Сандро Боттичелли «Рождение Венеры». В руках Микки держит недокуренную сигарету. Зрителям предлагают восхититься неординарными внешними данными Кё Матико, которая могла бы украсить классические европейские полотна, но в то же время нас призывают улыбнуться неуместности таких сопоставлений. Объектом иронии становятся не только персонажи Кё Матико, но и сама западная цивилизация, чьи идеалы может воплотить танцовщица или проститутка.

После победы фильмов с участием Кё Матико на международных кинофестивалях в прессе о ней заговорили как о «королеве Гран-при» (гуранпури дзё). В газетах и журналах публиковали фотографии непринужденного, дружеского общения Кё и Софи Лорен, Элизабет Тэйлор, Мартин Кароль, других европейских и американских знаменитостей. Японская актриса выступала с ними на равных, а то и демонстрируя легкое превосходство. В 2019 году, после смерти Кё Матико, было опубликовано немало статей, посвященных вкладу актрисы в развитие японского кинематографа. «Абсолютная красота, победить которую не дано лучшим представителям мирового кинематографа», — гласит одна из таких интернет-публикаций, сопровождаемая фотографиями Кё в окружении западных знаменитостей. На фотографии с Элизабет Тэйлор японская актриса помогает американке поправить укладку. «Она словно игнорирует Марлона Брандо!» — сообщает комментарий к другой фотографии, где Кё Матико, и правда, словно отворачивается от знаменитого артиста — вместе актеры участвовали в съемках фильма совместного американско-японского производства «Чайный домик августовской луны» (The Tea House of the August Moon, 1956).

[Научные статьи]

Фёдорова А. А

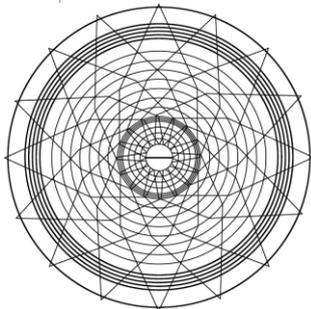
Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



«Кё Матико — необыкновенная актриса, подарившая послевоенной Японии храбрость и уверенность! Мы должны больше ценить ее!» — констатирует автор публикации (Кё Матико за границей, 2019).

Терапевтическое воздействие на переживших национальное унижение послевоенных японских зрителей оказывала не только ласкающая глаз внешность актрисы Кё Матико, но и ее бесстрашные, уверенные в себе героини. Многим звездам послевоенного японского кинематографа приходилось играть на экране девушек панпан, однако образы, созданные Кё Матико, излучают особую энергетику. В послевоенном японском кинематографе тема проституции поднималась часто, и в этом можно усмотреть отсылки к политическому статусу страны, а также общую обеспокоенность существованием современного человека в условиях рыночной экономики и капитализма. Часто проституция представлялась как вынужденная мера, лишаящая продажных женщин чувства собственного достоинства, но только не в том случае, когда проституткой играла Кё Матико. «Ее как будто устраивает эта профессия, она совсем не кажется жалкой!» — писали современники о Микки из фильма «Улица стыда» (Образы проститутки в современной Японии, 1956, с. 78). «Приятно, что в ее сценах отсутствует чувство неловкости и стыда», — отмечал кинокритик Футаба Дзюдзабуро (1951, с. 46). Выходя на панель, персонажи Кё Матико делали это решительно и без чувства вины, что противоречило представлениям о вызывающих брезгливое чувство отторжения и жалости падших женщинах.

Японский исследователь Кавамото Сабуро определил притягательность созданных Кё Матико образов термином «сангвинический эротизм» (ёсэй но эротисидзуму) (Кавамото, 1993). Сексуальность других японских актрис позиционировалась как нечто запретное, постыдное. То был «мрачный эротизм» (инсэй но эротисидзуму), эксплуатирующий вуайеристические наклонности зрителя и напоминающий о том, что проституция — удел слабой, побежденной нации. Персонажи Кё Матико были «солнечными эксгибиционистками». Они легко и бесшабашно выставляли себя на продажу, не обращая внимания на обидные прозвища (дзубэко, панскэ). Героини Кё Матико демонстрировали пример того, как не чувствовать себя жертвой в объективно сложной ситуации, брать инициативу в свои руки. Лишенные традиционно-женской пассивности, персонажи Кё Матико трансформировали распространенные представления об унижительном статусе проституции и о занимавших ею женщинах, что в послевоенном японском сознании напрямую связано было с восприятием зрителями самих себя и своей нации.



[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

Еще до мирового признания на фестивалях в Венеции и Каннах экранные персонажи Кё Матико воспринимались в Японии как вестники того, что страна выстоит перед лицом поражения и оккупации. Символическое значение носил псевдоним актрисы (ее настоящее имя Яно Мотоко). Словосочетание «Кё Матико» можно истолковать как «девушка из Киото», носительница традиций древней столицы Японии, или же современная девушка, жительница современного мегаполиса. Дело в том, что фамилия актрисы обозначается иероглифом 京 (столица, город Киото), но может быть прочитана фонетически как «сегодня» 今日. Имя Матико записывают азбукой катакана, что способствует созданию контрастного единения сегодняшнего, нового и традиционного, порой даже консервативного. В действительности актриса была уроженкой Осаки, но псевдоним приписывает ей весь спектр черт «киотоской красавицы». В отличие от актрисы Хара Сэцукэ, чья внешность порождала слухи о ее европейском происхождении, исконно-японские корни Кё Матико не подвергались сомнению. Образ Кё Матико, как и международный успех фильмов с ее участием, доказывал зрителям, что конкурентоспособность Японии может быть найдена в ее традиционной культуре, достаточно лишь придать ей современный облик, привлекательный для Запада. Обращает на себя внимание тот факт, что многие героини Кё Матико — мастерицы перевоплощения по профессии: актрисы, певицы, циркачки. Игровая природа коммуникации была отражена в образах Кё Матико и служила убедительным примером для послевоенных зрителей, которые в своем повседневном существовании также должны были вживаться в новые демократические и вестернизированные роли.

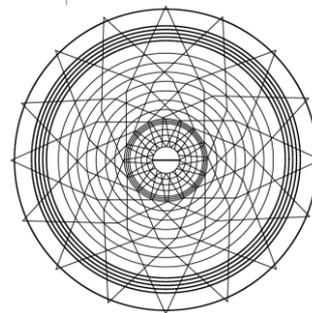
«Чистота» — залог здоровья нации

В противовес современным, сексуально раскрепощенным красавицам, которых играла Кё Матико в кинематографе, газеты и журналы транслировали образ актрисы как скромной, даже старомодной девушки, совсем не похожей на ее шумных, несколько вульгарных героинь. «Она не кичится тем, что стала звездой, обожает детей, не любит опаздывать, на съемки всегда приходит раньше всех, за час до назначенного времени. Разве это не удивительно!?» — сообщал журнал «Эйга моногатари» (Норитаке, 1949, с. 4). «Кё Матико — прекрасно воспитанная, грациозная девушка, что очень контрастирует с ее образами в кино. Для меня это стало большой неожиданностью, так как в памяти отпечатались героини ее фильмов «Покровы лжи» (1951) и «Любовь глупца» (1949)», — писал известный кинокритик Симидзу Тиёта, отмечая особый профессионализм актрисы, и отсутствие заносчивости.

[Научные статьи]

Фёдорова А. А

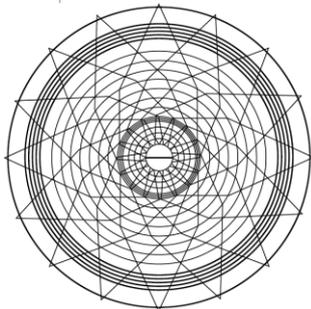
Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



«Секрет успеха Кё Матико заключается в том, что в реальной жизни она совсем не такая, как на экране», — пронцательно отмечал он (Симидзу, 1952, с. 70).

Вновь и вновь газеты и журналы писали о том, как не оправдывалось ожидание встретить в лице Кё Матико темпераментную, взбалмошную натуру: «Это удивительно, но я был уверен, что страсть этой актрисы буквально свалит меня с ног, а она оказалась очень тихой, молчаливой девушкой, совсем не такой, как на сцене и на экране» (Харуяма, 1953, с. 173). «Меня считают очень «послевоенной» (тайхэн на апурэ), но я совсем не такая (мусиро абан)», — признавалась сама актриса, добавляя, что мечтает хотя бы немного приблизиться к новым, послевоенным идеалам (мо сукоси апурэ ни наритай) (Синдо, Ёсимура и Кё, 1952, с. 91). Коллеги Кё Матико сообщали, что на съемочной площадке актриса, как правило, занята вязанием, а выходные проводит дома с мамой (Нэгами, 1954). «Редко удастся встретить такую чистую, бескорыстную женщину, как Кё-тян. Грязная сторона жизни, эротика, мужчины — все это далеко от нее. Думаю, она одна такая в сегодняшнем кинематографе», — резюмировал один из сотрудников студии «Дайэй» (Секрет Кё Матико, 1951, с. 13). Выступая на сцене в образе новой, сексуально раскрепощенной красавицы, важно было сохранять внутреннюю чистоту и целомудрие. Новые модели поведения оставались приемлемыми, покуда было понятно, что это всего лишь игра, демонстрация определенных навыков, но не более. Экспрессивные образы Кё привлекали внимание зрителей, внушая надежду на то, что Япония может выступать на равных с Западом, информация о личных качествах актрисы убеждала при этом, что традиционные ценности не забыты, и разрушительная энергия актрисы будет использована созидательно, в национальных интересах.

По мнению британского ученого Ричарда Дайера, звездные карьеры многих успешных актеров строятся на сближении противоречивых, часто конфликтующих между собой свойств, концепций, идеологических подтекстов. Урегулирование в рамках одного образа неразрешимых конфликтных ситуаций является главной функцией звезд мирового кинематографа, считает исследователь (Dyer, 2007). Звездные образы Хара Сэцуко (и в меньшей степени Кё Матико) строились на разрывавшем Японию противоречивом желании догнать и обогнать Запад, не растеряв при этом своей культурной самобытности. Не удивительно, что популярность этих актрис резко возросла в годы оккупации, когда возможность утраты национальной идентичности и желание успешно конкурировать на международной арене ощущались особенно остро. Возникнув на обочине японской культурной среды (йокогамское происхождение Хара,



[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

вестернизированная внешность и поведение экранных персонажей Кё) и полюбившись зрителям своей культурной особостью, образы Кё и Хара были удостоены одобрительного взгляда со стороны Запада, что сделало их символами японского мэйнстрима, выражением наиболее желательных, востребованных черт японского национального характера. Как и многие другие культовые персонажи японской массовой культуры, образы Хара Сэцуко и Кё Матико претерпели символическое одомашнивание (Napier, 2006; Raine, 2001), постепенно утратив свою инаковость.

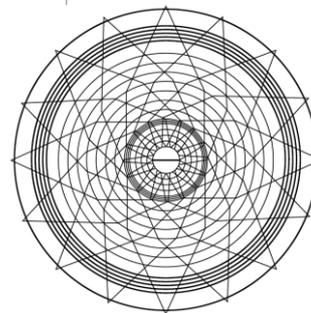
Заключение

Путь Хара Сэцуко от девушки из Йокогамы, облагороженной европейским лоском, к олицетворению культурного и политического мэйнстрима Японии можно интерпретировать также с точки зрения взаимодействия «центра» и «периферии», описанного Ю. М. Лотманом в его исследовании семиотических пространств и диалогов между ними (Лотман, 2000). В несколько ином ракурсе, но в рамках этой же теории, можно описать эволюцию образа Кё Матико. Начиная свою карьеру как представитель низовой, массовой культуры, она постепенно преобразилась в героиню авторского, фестивального кинематографа, часто имеющего в своей основе произведения классической японской литературы. В случае Кё Матико термины «центр» и «периферия» в меньшей степени указывают на противоречия между культурными традициями Японии и Запада и в большей степени говорят о характерных для послевоенного общества трудностях взаимодействия (и сосуществования в условиях единого национального контекста) элитарной и массовой культуры. Конфликтная ситуация, которую разрешала в рамках своего звездного образа актриса Кё Матико, строилась на противостоянии высоких и низких уровней японской культуры. Несмотря на важные различия в репрезентативных стратегиях двух популярных актрис, ключевым для восприятия их образов в период оккупации оставалось понятие «чистоты», определившее во многом развитие послевоенной японской культуры в целом. Вспомним, что в 1948 году в Японии был принят «Закон о евгенической защите», легализовавший добровольные и принудительные стерилизации (Оганесян, 2020), в общественно-политическом дискурсе влияние приобрела теория о мононациональном происхождении Японии (Мещеряков, 2020). Поистине, чистота мыслилась как залог здоровья нации.

[Научные статьи]

Фёдорова А. А.

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



БИБЛИОГРАФИЯ

Дауэр, Дж. (2017). В объятиях победителя: Япония после окончания второй мировой войны. Серебряные нити.

Лотман, Ю. М. (2000). Семиосфера. Искусство-СПб.

Мещеряков, А. Н. (2009). Быть японцем. История, поэтика и сценография японского тоталитаризма. Наталис.

Мещеряков, А. Н. (2018). Гендерное восприятие Японии в России и СССР: от страны женщин к стране самураев (с конца XIX в. до Второй мировой войны). *Философские науки*, (8), 67–89.

<https://doi.org/10.30727/0235-1188-2018-8-67-89>

Мещеряков, А. Н. (2020). Остаться японцем: Янагита Кунио и его команда. Этнология как форма существования японского народа. *Лингвистика*.

Оганесян, А. Б. (2020). Принудительные стерилизации в Японии: изучая Канагавские префектуральные архивы. *Японские исследования*, (2), 32–45.

<https://doi.org/10.24411/2500-2872-2020-10010>

Фёдорова, А. А. (2017). Природа в японском кинематографе «золотого века» (1930–1950-е гг.). А. Н. Мещеряков (ред.), *Осмысление природы в японской культуре* (сс. 209–230). Издательский дом «Дело» РАНХиГС.

Дьявольские заметки с киностудии. (1938). *Эйга фан*, (9), 73.

「撮影所閻魔帖」、『映画ファン』1938年9月号、73頁。

Ёмиури. (1936, 12 ноября). 3.

『読売新聞』1936年11月12日、3頁。

Ёмиури. (1937, 25 марта). 3.

『読売新聞』1937年3月25日、3頁。

Ёмота, И. (2011). Ли Сян-лань и Хара Сэцуко. Иванами сётэн.

四方田犬彦『李香蘭と原節子』岩波書店、2011年。

«Женщина», рекламная брошюра. (1954).

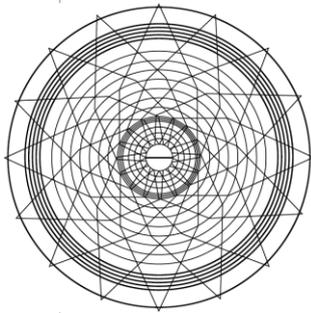
『或る女』宣伝資料、1954年。

«История Сюнкин», рекламная брошюра. (1954).

『春琴物語』宣伝資料、1954年。

Кавамото, С. (1993). Когда блистает тело: Пышные формы Кё Матико. *Сэкай*, (6), 312–320.

河本三郎「肉体が輝くとき 京マチ子の豊満」、『世界』312-320頁。



[Научные статьи]

Фёдорова А. А.

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

Камия, М. (2009). Политика «фильмов о панпан» периода оккупации: Deus ex machina 1948 года. К. Ивамото (ред.), Кинематограф в годы оккупации: свобода и цензура (с. 151–186). Синвася.

紙屋牧子「占領期「パンパン映画」のポリティクス – 1948年の機械仕掛けの神」岩本憲児『占領下の映画 開放と検閲』森話社、2009年、151-186頁。

Канахара, Ф. (1949). Заметки о Хара Сэцуко. Эйга моногатари, (11), 32.

金原文雄「原節子抄」、『映画物語』1949年11月、32頁。

Кимура, К. (1949). Госпожа Кё Матико: альбом «новых лиц». Эйга фан, (6), 34.

木村恵吾「ニューフェース登録帖 京マチ子さん」、『映画ファン』1949年6月号、34頁。

Китамура, К. (2017). Социология культуры звездных актрис: ведьмы и святые, которых вождедела публика послевоенной Японии. Сакухинся.

北村匡平『スター女優の文化社会学 戦後日本が欲望した聖女と悪女』作品社、2017年。

«Любовь глупца»: рекламная брошюра. (1949).

『痴人の愛』宣伝資料、1949年。

Норитакэ, К. (1949). Интервью с Кё Матико: разговор на кансайском диалекте. Эйга моногатари, (11), 4.

則武亀三郎「京マチ子さんインタビューでペラペラと関西弁で」、『映画物語』1949年11月号、4頁。

Нэгами, А. (1954). Посвящаю Кё Матико. Эйга фан, (12), 61.

根上淳「京マチ子さんにおくる」、『映画ファン』1954年12月号、61頁。

Образы проституток в современной Японии. (1956). Киндай эйга, (4), 78.

「現代日本の娼婦を描く」、『近代映画』1956年4月、78頁。

Огума, Э. (2002). «Демократия» и «патриотизм»: национализм и общественное сознание в послевоенной Японии. Синтёся.

小熊英二『「民主」と「愛国」: 戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社、2002年。

Огуро, Т. (1952). Да здравствует Хара Сэцуко! Киндай эйга, (1), 58.

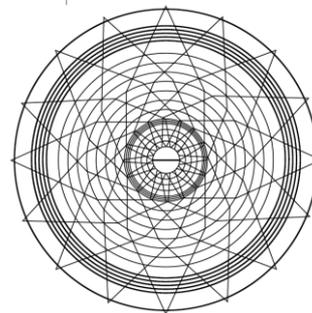
大黒東洋士「ああ乾杯! 原節子さん」、『近代映画』1952年1月号、58頁。

Почему у Хара Сэцуко дурная слава? (1939). Эйга фан, (4), 61.

[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



「スポット 原節子は何故評判が悪いのか」、『映画ファン』1939年4月号、61頁。

Секрет Кё Матико. (1951). Эйга синтё, (11), 13.

「京マチ子の秘密」、『映画新潮』1951年11月、13頁。

Симидзу, Т. (1952). Грациозная, изящная девушка. Киндай эйга, (9), 70.

清水千代太「淑やかな令嬢」、『近代映画』1952年9月号、70頁。

Синдо К., Ёсимура К., и Кё М. (1952). Кё Матико: Откровенный разговор. Эйга фан, (2), 91.

新藤兼人、吉村公三郎、京マチ子「京マチ子へズバリ一言」、『映画ファン』1952年2月、91頁。

Синэма BAR. Вансумоа. (2019, 28 мая). Кё Матико за границей [пост]. Facebook¹.

シネマ BAR わんすもあ「京マチ子海外編」2019年5月28日。

«Сука»: рекламная брошюра. (1951).

『牝犬』宣伝資料、1951年。

Футаба, Дз. (1951). Журнал кинокритика. Киндай эйга, (3), 46–47.

双葉十三郎「映画批評家の手帖」、『近代映画』1951年3月、46-47頁。

Хара С., Мидзусима К. (1948). Интервью со звездой: Хара Сэцуко. Эйга ёмимono, (5), 22.

原節子、水島公夫「花形スター・インタビュー: 原節子の巻」、『映画読物』1948年5月号、22頁。

Хара Сэцуко-сан га сикё: Нихон эйга огонки о дайхё сурю дзёю. (2015, 25 ноября). Nikkan Sports.

「原節子さんが死去、日本映画黄金期を代表する女優」、『日刊スポーツ』2015年11月25日。

<https://www.nikkansports.com/entertainment/news/1571258.html>

Харуяма, С. (1953). Киндай эйга, (2), 173.

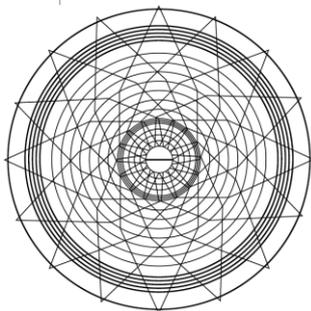
春山茂「歌と踊りのスター評判記」、『近代映画』1953年2月号、173頁。

Человек, о котором говорят. Разговор со звездой. (1951). Киндай эйга, (2), 40.

「トピックの人 噂のスターに聞く」、『近代映画』1951年2月号、40頁。

Ямамото, С. (1984). Моя жизнь в кино. Син Нихон сьуппанся.

¹ Деятельность организации признаа экстремистской и запрещена на территории России.



[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984年。

Bordwell, D. (1988). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton University Press.

Dyer, R. (2007). *Stars*. BFI Publishing.

Haukamp, I. (2014). Frau Ulein Setsuko Hara: Constructing an International Film Star in Nationalist Contexts. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 6(1), 4–22.

<https://doi.org/10.1080/17564905.2014.929395>

Hirano, K. (1992). *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*. Smithsonian Institution Press.

Igarashi, Y. (2000). *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture*. Princeton University Press.

Napier, S. (2006). When Godzilla Speaks. In W. Tsutsui, M. Ito (Eds.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Icons on the Global Stage* (pp. 9–19). Palgrave Macmillan.

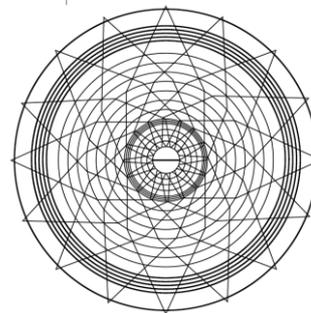
Raine, M. (2001). Ishihara Yujiro. Youth, Celebrity and the Male Body in late-1950s Japan. In D. Washburn, C. Cavanaugh (Eds.), *Word and Image in Japanese Cinema* (pp. 202–225). Cambridge University Press.

Richie, D. (1974). *Ozu: His Life and Films*. University of California Press.

[Научные статьи]

Фёдорова А. А.

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



IDEOLOGY AT FACE VALUE: THE STARS OF POSTWAR JAPANESE CINEMA AND THEIR REPRESENTATION STRATEGIES IN THE PRESS (1945-1952)

Fedorova A. A.

Associate Professor
at the National Research University
Higher School of Economics
(Moscow, Russia)
aafedorova@hse.ru

Abstract:

After the defeat in World War II, Japan lost its political sovereignty and was occupied by the American troops. During these years, film was employed for propaganda purposes. Cinema illustrated the changes embraced by postwar Japan and also served as their catalyst, offering the viewers with new models of interacting with reality. Japanese film stars set a powerful example to follow. By analyzing the representation strategies of female stars, whose popularity peaked during the years of occupation, this paper examines the role of media in building Japan's new cultural identity. By examining the images Kyo Machiko (1924–2019) and Hara Setsuko (1920–1915) in film and printed media, as well as the historical context surrounding the promotion and reception of these popular actresses, the paper argues that the overtly “feminized” image of postwar Japan compelled the audience to look for an alternative — a vision of an idealized woman who could challenge the stereotype of a “passive” and “subordinate” female. Both Hara Setsuko and Kyo Machiko in their own way contributed to mending the wounded feelings of patriotism and mitigating the psychological frustration experienced by postwar Japanese audiences.

Keywords: Japanese film, occupation of Japan, star studies, Hara Setsuko, Kyo Machiko

REFERENCES

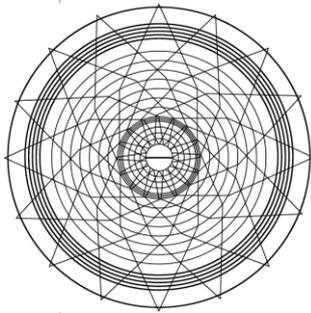
Bordwell, D. (1988). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton University Press.

Chelovek, o kotorom govoryat. Razgovor so zvezdoy. (1951) *Kindai eiga*, (2), 40.

「トピックの人 噂のスターに聞く」、『近代映画』1951年2月号、40頁。

Dower, J. (2017). *V ob'yatnyakh pobeditelya: Yaponiya posle okonchaniya vtoroy mirovoy voyny*. Serebryanye niti.

Dyer, R. (2007). *Stars*. BFI Publishing.



[Научные статьи]

Фёдорова А. А.

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

D'yavol'skie zametki s kinostudii. (1938). Eiga fan, (9), 73.

「撮影所閻魔帖」、『映画ファン』1938年9月号、73頁。

Fedorova, A.A. (2017). Priroda v yaponskom kinematografe «zolotogo veka» (1930-1950-e gg.). MESHCHERYAKOV A.N. (Eds.) Osmyslenie prirody v yaponskoy kul'ture, Moskva, Izdatel'skiy dom «Delo» RANKhiGS — P. 209-230.

Futaba, Dz. (1951). Zhurnal kinokritika. Kindai eiga, (3), 46–47.

双葉十三郎「映画批評家の手帖」、『近代映画』1951年3月、46-47頁。

Hara S., Mizushima K. (1948). Interv'yu so zvezdoy: Hara Setsuko. Eiga yomimono, (5), 22.

原節子、水島公夫「花形スター・インタビュー：原節子の巻」、『映画読物』1948年5月号、22頁。

Hara Setsuko-san ga shikyo: Nihon eiga ogonki o dayhyo suru dzoyu. (2021, November 25). Nikkan Sports.

「原節子さんが死去、日本映画黄金期を代表する女優」、『日刊スポーツ』2015年11月25日。

<https://www.nikkansports.com/entertainment/news/1571258.html>

Haruyama, S. (1953). Kindai eiga, (2), 173.

春山茂「歌と踊りのスター評判記」、『近代映画』1953年2月号、173頁。

Haukamp, I. (2014). Frañ ulein Setsuko Hara: Constructing an International Film Star in Nationalist Contexts. Journal of Japanese and Korean Cinema, 6(1), 4–22.

<https://doi.org/10.1080/17564905.2014.929395>

Hirano, K. (1992). Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952. Smithsonian Institution Press.

Igarashi, Y. (2000). Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture. Princeton University Press.

“Istoriya Syunkin”, reklamnaya broshyura. (1954).

『春琴物語』宣伝資料、1954年。

Kawamoto, S. (1993) Kogda blistaet telo: Pyshnye formy Kyo Machiko. Sekai, (6), 312–320.

河本三郎「肉体が輝くとき 京マチ子の豊満」、『世界』312-320頁。

Kamiya, M. (2009) Politika “fil'mov o panpan” perioda okkupatsii: Deus ex machina 1948 goda. K. Iwamoto (Ed.) Kinematograf v gody okkupatsii: svoboda i tsenzura (pp. 151–186). Shinwasha.

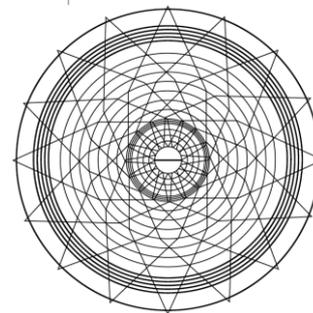
紙屋牧子「占領期「パンパン映画」のポリティクス – 1948年の機械仕掛けの神」岩本憲児『占領下の映画 開放と検閲』森話社、2009年、151-186頁。

Kanahara, F. (1949). Zametki o Hara Setsuko. Eiga monogatari, (11), 32.

[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)



金原文雄「原節子抄」、『映画物語』1949年11月、32頁。

Kimura, K. (1949). Gospozha Kyo Machiko: al'bom "novykh lits". Eiga fan, (6), 34.

木村恵吾「ニューフェイス登録帖 京マチ子さん」、『映画ファン』1949年6月号、34頁。

Kitamura, K. (2017). Sotsiologiya kul'tury zvezdnykh aktris: ved'my i svyatye, kotorykh vozhdela publika poslevoennoy Yaponii. Sakukhinsha.

北村匡平『スター女優の文化社会学 戦後日本が欲望した聖女と悪女』作品社、2017年。

Lotman, Yu. M. (2000). Semiosfera. "Iskusstvo-SPb".

"Lyubov' gluptsya": reklamnaya broshyura. (1949).

『痴人の愛』宣伝資料、1949年。

Meshcheryakov, A. N. (2009). Byt' yapontsem. Istoriya, poetika i stsenografiya yaponskogo totaletarizma. Natalis.

Meshcheryakov, A. N. (2018). Gendernoe vospriyatie Yaponii v Rossii i SSSR: ot strany zhenshin k strane samuraev (s kontsa XIX v. do Vtoroy mirovoy voyny). Filosofskie nauki, (8), 67–89.

<https://doi.org/10.30727/0235-1188-2018-8-67-89>

Meshcheryakov, A. N. (2020). Ostat'sya yapontsem: Yanagita Kunio i ego komanda. Etnologiya kak forma sushchestvovaniya yaponskogo naroda. Lingvistika.

Napier, S. (2006). When Godzilla Speaks. In W. Tsutsui, Ito M. (Eds.), In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Icons on the Global Stage (pp. 9–19), Palgrave Macmillan.

Noritake, K. (1949). Interv'yu s Kyo Machiko: razgovor na kansayskom dialekte. Eiga monogatari, (11), 4.

則武亀三郎「京マチ子さんインタビューで ペラペラと関西弁で」、『映画物語』1949年11月号、4頁。

Negami, A. (1954). Posvyashchayu Kyo Machiko. Eiga fan, (12), 61.

根上淳「京マチ子さんにおくる」、『映画ファン』1954年12月号、61頁。

Obrazy prostitutok v sovremennoy Yaponii. (1956). Kindai eiga, (4) 78.

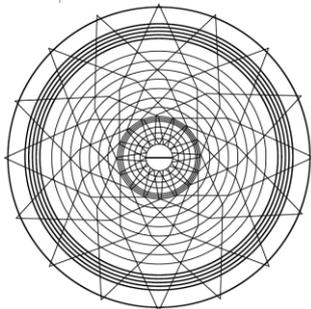
「現代日本の娼婦を描く」、『近代映画』1956年4月、78頁。

Oganesyan A.B. (2020). Prinuditel'nye sterilizatsii v Yaponii: izuchaya Kanagavskie prefektural'nye arkhivy. Yaponskie issledovaniya, (2), 32–45.

<https://doi.org/10.24411/2500-2872-2020-10010>

Oguma, E. (2002). "Demokratiya" i "patriotism": natsionalizm i obshchestvennoe soznanie v poslevoennoy Yaponii. Shinchosha.

小熊英二『「民主」と「愛国」：戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社、2002年。



[Научные статьи]

Фёдорова А. А

Идеология в лицах: звезды послевоенного японского кинематографа и стратегии их репрезентации в прессе (1945-1952)

Oguro, T. (1952). Da zdravstvuet Khara Setsuko! Kindai eiga, (1), 58.

大黒東洋士「ああ乾杯！原節子さん」、『近代映画』1952年1月号、58頁。

Pochemu u Hara Setsuko durnaya slava? (1939). Eiga fan, (4), 61.

「スポット 原節子は何故評判が悪いのか」、『映画ファン』1939年4月号、61頁。

Raine, M. (2001). Ishihara Yujiro. Youth, Celebrity and the Male Body in late-1950s Japan. In D. Washburn, C. Cavanaugh. (Eds.), *Word and Image in Japanese Cinema* (pp. 202–225). Cambridge University Press.

Richie, D. (1974). *Ozu: His Life and Films*. University of California Press.

Rubin, J. (1985). From Wholesomeness to Decadence: The Censorship of Literature under the Allied Occupation. *Journal of Japanese Studies*, 11(1), 71–103.

Sekret Kyo Machiko. (1951) Eiga shincho, (11), 13.

「京マチ子の秘密」、『映画新潮』1951年11月、13頁。

Shimizu, T. (1952). Gratsioznaya, izyashchnaya devushka. Kindai eiga, (9), 70.

清水千代太「淑やかな令嬢」、『近代映画』1952年9月号、70頁。

Shindo, K., Yoshimura, K., Kyo, M. (1952). Kyo Machiko: Otkrovennyy razgovor. Eiga fan, (2), 91.

新藤兼人、吉村公三郎、京マチ子「京マチ子へズバリ一言」、『映画ファン』1952年2月、91頁。

Shinema BAR. Wansumoa. (2019, May 28). Kyo Machiko za granitsey [post] Facebook.

シネマ BAR わんすもあ「京マチ子海外編」2019年5月28日。

<https://m.facebook.com/cinemabar.oncemore/photos/a.1568805013400031/2315772548703270/?type=3>

“Suka”: reklamnaya broshyura. (1951).

『牝犬』宣伝資料、1951年。

Yamamoto, S. (1984). *Moya zhizn' v kino*. Sin Nihon shuppansha.

山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984年。

Yomiuri. (1937, March 25). 3

『読売新聞』1937年3月25日、3頁。

Yomiuri. (1936, November 12). 3.

『読売新聞』1936年11月12日、3頁。

Yomota I. (2011). *Li Syan-lan' i Hara Setsuko*. Iwanami shoten.

四方田犬彦『李香蘭と原節子』岩波書店、2011年。

“Zhenshchina”, reklamnaya broshyura. (1954).

『或る女』宣伝資料、1954年。