Департамент образования города Москвы

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение города Москвы «ГБОУ школа № 1505 Преображенская»

**РЕФЕРАТ**

**на тему**

**Становление и развитие Японского кинематографа до середины XX века**

Выполнил(а):

Бурлова Юлия Андреевна

Руководитель:

Долотова Елена Юрьевна

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись руководителя)

Рецензент:

Кириллов Дмитрий Анатольевич

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (подпись рецензента)

Москва

2017/2018 уч.г.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | **Оглавление** |  |
| **1** | Введение................................................................................................... | 3 |
| **2** | Становление и развитие Японского кинематографа до середины XX века..................................................................................................... | 5 |
| **2.1** | Структура японского киноискусства.................................................... |  |
| **1** | Становление кино в Японии.................................................................. | 5 |
| **2** | Особенности японского кино................................................................. | 7 |
| **3** | Дихотомия жанров и персонажей.......................................................... | 10 |
| **2.2** | Влияние США на развитие японского киноискусства........................ | 12 |
| **1** | Почему именно Америка? | 12 |
| **2** | Америка и Япония в период войны 1941-45 года................................ | 14 |
| **3** | Итоги и современность........................................................................... | 16 |
| **2.3** | Ключевые кинокартины......................................................................... | 17 |
| **3** | Заключение.............................................................................................. | 21 |
| **4** | Список литературы................................................................................. | 22 |

**Введение**

Кино является одним из наиболее развитых видов современного японского национального искусства. Особенно значительных успехов японское кино добилось в 50-60-е годы XX столетия, когда японскими кинорежиссерами был создан ряд высокохудожественных произведений, получивших известность далеко за пределами Японии. Но эти успехи пришли не сразу - условия для их появления созревали постепенно, по мере идейно-эстетического и художественного роста японского кино, испытавшего на себе влияние тех социально-политических изменений, которые претерпело японское общество в начале XX века.

В своем реферате я собираюсь сделать общий обзор исследовательской литературы по теме японского кинематографа с конца XIX до середины XX века. Цель исследования состоит в подробном изложении истории развития этого искусства, описании того, что конкретно оно из себя представляет, а также рассказе о некотором количестве фильмов.

Я считаю, что данная тема актуальна, поскольку в последнее время среди молодежи культура Японии и других азиатских стран становится все более и более популярной. А кинематограф, являющийся неотъемлемой частью жизни современного человека, великолепно демонстрирует историю, быт и национальный менталитет страны.

Задачи исследования:

1. Изучить материалы исследования, а именно: ознакомиться с литературой, посмотреть фильмы.
2. Систематизировать полученную информацию в соответствии с целью работы.
3. Распределить информацию по главам, составить план.
4. Написать единый, связный текст в виде реферата.

Для написания исследования я использую литературу, написанную знаменитыми японскими кинокритиками и историками кино XX века. Ее авторы сами наблюдали процесс развития кинематографа в стране и совершенно объективно об этом повествуют.

**Глава I**

**Структура японского киноискусства**

**Становление кино в Японии**

 История японского кинематографа берет свое начало на заре XX века. В стране восходящего солнца произошли изменения: в 1868 году случилась так называемая Реставрация Мейдзи - политический процесс, в результате которого Япония перестала быть закрытой феодальной страной, а в традиционный образ жизни населения начали внедряться достижения Запада. Зарубежные формы выражения, как кино, только прокладывали себе дорогу, и поначалу это интересовало лишь небольшую группу интеллектуалов. Поскольку фильм по своей природе является массовым искусством, он черпает материал главным образом в традиционной драме и литературе, особенно в репертуаре **Кабу́ки** (яп. 歌舞, один из видов традиционного театра Японии, где совмещаются и пение, и танец, и музыка, и драма; исполнители кабуки используют сложный грим и костюмы с большой символической нагрузкой, *рис.1*) и «кодан» («исторических сказках»). Таким образом, в первых фильмах был заложен парадокс: **новыми средствами они выражали старое содержание.** В примитивном кино тех лет сюжет должен был быть прост, что вызывало бесконечные нападки интеллектуалов, считавших содержание этих картин устаревшим и наивным, и обвинявших режиссеров в недостатке культуры и профессиональных знаний.

***рис. 1***

В 20-ые годы общество, а именно молодежь, начала задумываться о том, как бы **выразить новое содержание посредством новой формы искусства**. В то время высший свет Японии относился к кинематографу с презрением, видя в нем лишь стремление заигрывать с массами, и молодые люди, выбравшие профессию режиссера/оператора/сценариста, незамедлительно лишались наследства. Однако это не остановило молодых людей, одержимых новым, пришедшим с Запада искусством и либеральными идеями. Так началась битва между старым и новым.

**Особенности японского кино**

Культура Японии - совершенно самобытна, своеобразна и отлична от европейских. Сложно подобрать какие-либо общие характеристики для описания этой страны и ее культуры. Однако, говоря о японском киноискусстве, многие японисты на Западе восхищаются, в первую очередь, традиционности приемов и содержания фильмов, которое крайне отличается от жизни и психологии Запада. Но японская молодежь, подхваченная молниеносным развитием в культурной жизни страны, начинает отрицать и создавать новые традиции во имя прогресса.

Нередко страну восходящего солнца называют "страной контрастов", "страной противоречий". Мол, именно в Японии так сильно чувствуется конфликт поколений. Например, фильмы истинно "японских" режиссеров за рубежом у одних вызывали чувство восхищения, а у других - скуку. Между тем молодые режиссеры, пытаясь отойти от традиционности родного кинематографа, снимали кино, которое принимали за американское или филиппинское. Наверное, лишь в Японии кинематограф может сочетать в себе эти два независимых вида фильмов: классические и новаторские.

Теперь поговорим об особенностях японского кино, которые четко можно выделить, лишь посмотрев пару-тройку фильмов 20-ого века.

Во-первых, это **статичная композиция кадра**. Дело в том, что в японских фильмах ценится психология бездействия, созерцания, соразмерности. Это значит, что в кадре отсутствуют динамика, стремительные действия, острый конфликт. Не используются резкие, внезапные переходы. Последовательное соединение этих кадров на монтаже приводит к тому, что темп в фильме становится медленным, тягучим, нудным. Стоит отметить, что такая особенность композиции присуща не только кинематографу: ее можно заметить и во всей культурной жизни японцев. Например, она выражается в литературе посредством написания коротких стихотворений без рифмы, в которых используется язык ощущений для выражения эмоций и образов - "хайку" ([яп.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%BF%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) 俳句, или хокку). Вот пример такого стихотворения известнейшего поэта Мацуо Басё:

Вижу старый пруд.

Прыгает лягушка.

Вода плеснула.

Во-вторых, большое значение имеет **взаимосвязь между объектом на площадке, действительностью и кинокамерой.** Любая возвышенная идея в фильме не может выходить за пределы этой взаимосвязи. Японцы считают, что позиция кинокамеры - это не просто положение аппарата, а мысль, глаз автора, через который уже и наблюдает зритель. Поэтому эта взаимосвязь между действительностью и объективом зависит именно от позиции кинокамеры. Можно сказать, что еще это является признаком стиля. То есть, если сценарист, например, задумал дать кадр общим планом, а режиссер снимает его крупным - это, вероятнее всего, но бывают исключения! - не потому, что актриса очень красива, и ее лицо надо снять крупным планом, а потому, что режиссер стремится наиболее точно и подробно продемонстрировать действительность, будь то человек или событие, отобразить ту драматическую роль, который выполняет эпизод в общей композиции фильма.

Безусловно, творческий метод режиссера определяется не только положением кинокамеры и вытекающим из этого стилем. Искусство каждого режиссера сугубо индивидуально, со своими особенностями, со своими отличительными чертами. В них-то и состоит тайна искусства.

В-третьих, еще одним отличием японского кино от западного является **преобладание общего плана** (дальняя позиция камеры) над средним/крупным планом, который более присущ зарубежному кинематографу. Дело в том, что сама концепция кинематографа в Японии является следствием театрального искусства, а точнее формой его выражения. Поэтому в 1920-30ых годах киноискусство в Японии было максимально приближено к театру. Также на такую позицию камеры повлияло и японское чувство стиля вообще - ему присуща естественность, непринужденность.

**Дихотомия жанров и персонажей**

В Японском кино существуют два основных жанра:

* **традиционный**, который называется **"исторической драмой"**, берет свое начало с театра Кабуки. Театр Кабуки поддерживали купцы из Эдо (Токио) и Осаки, а также его развитие соответствовало мировоззрению этих городов.

Труппу Кабуки возглавляет актер **татэяку** (яп. 立役, "роль стоя", рис. 2). Обычно он исполняет роли идеализированных, благородных, целеустремленных и сильных воинов самураев, побеждающих в каждой битве. Эти воины воспитывались на конфуцианской морали, подразумевающей презрение к романтическим отношениям с женщинами. По сути, главным "смыслом жизни" самурая было сохранение верности своему господину. То был один из основных законов бусидо — кодекса поведения воина.

***рис. 2, кадр из фильма "Телохранитель" (1961)***

 Затем Кабуки разработал образ **нимаймэ** (яп. 二枚, «второго», рис. 3) — персонажа, чье имя выносилось на афиши после татэяку. Нимаймэ должен был быть красивым, с добрым и чистым сердцем. Ему необязательно быть умным и сильным, такой персонаж был придуман для создания любовной линии в действе для зрительниц, которые лелеяли идеал мужчины, способного на романтику. Однако нимаймэ, по обычаю, в финале приходилось идти на самоубийство вместе с возлюбленной в результате своего отрицательного поведения (к примеру, кражи собственности хозяина). Таким образом, несмотря на их внешнюю привлекательность, их нельзя было назвать образцом для подражания.

***рис. 3, кадр из фильма "Горячие источники Акицу"***

Однако лишь для японской драмы присущи эти два разных мужских персонажа. Герой западной драмы, будучи и умен, и силен, неоднократно настойчиво добивается и взаимности любимой женщины.

* Фильмы, действие которых происходило после Реставрации Мэйдзи 1868 года и вращалось вокруг нимаймэ, принято относить к современной драме. Такая современная драма возникла на основе **Симпа** — новой формы с современным сюжетом, появившейся около 1890 года как "преемник" Кабуки, поскольку традиционные формы которого уже не могли отразить нравы Японии, переживающей процесс «модернизации». Тем не менее в ранних произведениях Симпа присутствовали и татэяку, и нимаймэ и оннагата (исполнители женских ролей) — персонажи, унаследованные от Кабуки.

С 1900 до середины 1920–х годов Симпа был самым распространенным драматическим жанром. Однако в 1920–е годы его сменила новая школа **си́нгэки** («современной драмы»). постановка и сюжеты пьес во многом были скопированы с западных. Главным направлением сингэки был реализм; с 1930–х годов он стал основным течением японской драматургии.

В 1910-х годах на студии "Никкацу" в Токио были сняты первые фильмы в стиле "современной драмы". В своем подавляющем большинстве пьесы Симпа — любовные трагедии: самые распространенные сюжеты повествуют о страданиях девушек, любящих красивых, но ненадежных нимаймэ. Значительные изменения в этом жанре произошли в 1920–х годах, когда актрисы-женщины вытеснили актеров, исполняющих женские роли. Этот отход от традиции произошел в «современной драме» потому, что в отличие от «исторической драмы», где доминировали татэяку, любовные сцены занимали в картине центральное место и, несмотря на искусный грим создателей женских образов, в крупных планах их мужское начало все равно было заметно.

**Глава II**

**Влияние США на развитие японского киноискусства**

**Почему именно Америка?**

Современная Япония сочетает в себе две культуры: традиционную Японскую и импортированную западную. Как говорилось ранее, в японском кинематографе фигурируют две "драмы": историческая и современная. Их постоянное "соперничество", метание режиссеров и актеров от одного жанра к другому и развитие форм и направлений являлись основной движущей силой их развития. Но нельзя умолчать о том, что влияние зарубежных, а именно западных фильмов не отразилось на этом развитии.

Культура, быт и в целом цивилизация Запада для большинства японцев была запретна. Поэтому каждая зарубежная лента, попадавшая в страну восходящего солнца становилась потенциальной возможностью узнать побольше о жизни, которая так манила и удивляла в частности прогрессивную молодежь, презирающую феодальные традиции японского общества. Молодые японцы завидовали не только сытой жизни в Америке, а также тому, как явно было видно их главное национальное свойство - свобода. Свободное общество, свободные люди, американские женщины, имеющие много больше прав, чем японки-домохозяйки. Несмотря на то что японские исследователи и критики отдавали предпочтение культурному богатству Германии, Англии и Франции, а не американской культуре, у молодежи гнетущая атмосфера европейской жизни нередко вызывала неприятие.

Первые американские картины, покорившие японцев, выпускались на студии "Юниверсал" под эмблемой "Синяя птица" в 1910-ых годах. Несмотря на то, что эти ленты проходили по классу "Б" и сейчас в штатах о них никто не помнит, сентиментальные истории обыденной жизни обездоленных, но искренних людей трогали японцев схожестью их жизни. В фильмах демонстрировалась тяжелая судьба и духовная красота жизни фермеров, столкнувшихся с процессом индустриализации как в Америке, так и в Японии. Кинематографисты последней вдохновились этими идеями и уже в 20-30ых годах прошлого столетия начали снимать драмы и комедии из жизни крестьян и простых горожан. Это было определенным прогрессом по сравнению с картинами "исторической драмы" про самураев или мелодрамой Симпа.

Например, фильм "Цивилизация" (1916) американского режиссера Томаса Инса, прозванного "отцом вестерна" произвел колоссальное впечатление на, в свою очередь, японского кинорежиссера **Ясудзиро Одзу**. По причине того, что Одзу смотрел преимущественно американские картины, его фильмы были основаны на идеях, которые высказывались в американском кино. Его картины «Каприз» («Дэкигокоро», 1933) и «Повесть о плавучей траве» («Укигуса моногатари», 1934), сделанные соответственно под влиянием фильмов «Чемпион» (1931) и «Пистолет» (1928), положили начало новому жанру, который правдиво передавал жизнь низших классов.

Американский кинематограф о любви вообще выигрывал на всех фронтах у японской публики. Он, полный позитива и радостных чувств, выгодно отличался от мрачных европейских картин. В американских фильмах о любви все обязательно заканчивалось хорошо, "хэппи энд" вселял надежду и будил зависть у публики, так как японское кино о любви все неизменно заканчивалось трагедией. Там любовь осуждалась, считалась чем-то аморальным.

**Америка и Япония в период войны 1941-45 года**

В 1940 году, за год до начала войны, считалось, что американские фильмы оказывают пагубное влияние на японцев, американизм считался источником безответственности. Однако известный режиссер **Мансаку Итами** (1900-1946) выразил, насколько благоприятно значение духа американских предвоенных фильмов для японцев, через эссе "Жизнь и образование актрис и актеров кино": «Первое, что мы усвоили из американских фильмов, был быстрый темп жизни… затем живость и готовность действовать. Наконец, мы научились позитивному, целеустремленному, а порой и воинственному **отношению к жизни**, научились высоко **ценить свое человеческое достоинство** и не бояться никого — короче говоря, их здоровой философии выживания в этом мире…

Последняя оказала наиболее сильное и благотворное влияние на нас… Эта философия была моральной опорой всех главных персонажей в американских повествованиях о любви, и, возможно, она — лучшее качество американского характера».[[1]](#footnote-1)

В 1940 году, в разгар ультранационалистической кампании, такое заявление звучало опасно и смело. Далее Итами указал об опасностях поклонения правящим группировкам Японии, творящим беззаконие: «До тех пор пока хронические пороки нашего общества не будут уничтожены все до одного, здоровая нация не родится. Более того, мне кажется, что именно американские фильмы заставили нас задуматься об укоренившихся у нас обычаях и нравах. В каждом американском фильме мне слышится призыв: „Юноша, будь бесстрашным! Помни о гордости и твердости! Подчиненные, не раболепствуйте! Не льстите!“».2

Американские фильмы также коснулись "исторической" и "современной драмы", а точнее системы их персонажей. Ранние фильмы Одзу, вдохновившегося американским кино, не имели персонажей татэяку или нимаймэ, там мужские персонажи **не принадлежали** ни к одной из традиционных категорий, а любовные сцены не были трагичны - даже наоборот, полны юмором. Это и нравилось зрителям, поскольку в этих персонажах соединялось все лучшее от сильных, целеустремленных татэяку (но не способных на любовь), и очаровательных, но слабых и меланхоличных нимаймэ. На эти запросы «современная драма» выдвинула следующих звезд: Дэнмэй Судзуки в 1920–е, Дэн Охината в 1930–е, Тацуя Накадай в 1960–е годы.

Однако не стоит утверждать, что лишь послевоенный американский кинематограф повлиял на соединение татэяку и нимаймэ в цельного персонажа. Дело в том, что с 1945 по 1952 Япония находилась в режиме оккупации США. Правящие круги США понимали, что одним насилием не удастся справиться с положением в Японии. Они решили провести ряд политических и экономических реформ. К примеру, демократическая реформа образования отменила «моральное воспитание» в духе «императорского пути» в школах. Власти США запретили "историческую драму" (правда после оккупации она снова вернулась на экраны) и распорядились о показе лент только с либеральными идеями, где даже присутствовали сцены с поцелуями. Но все же даже несмотря на распоряжения оккупационных властей, японские кинематографисты все равно **стремились** делать фильмы с любовными историями до того, как милитаристы в 1930–1945 годах ограничили их производство. Поэтому можно утверждать, что жанр любовных историй развивался бы и **без** особо влияния властей США.

Послевоенный кинематограф значительно повлиял на отношение японцев к Америке. В 1941-1945 годах был **запрещен** показ старых американских фильмов, а новые в страну восходящего солнца не ввозились. Школьникам твердили, что американцы - бесчеловечные бесы, нелюди. Но когда в 1946 году на экранах вновь появились американские картины, люди были поражены, увидев как хороша жизнь в Америке и каким счастьем озарены лица актеров. Американская оккупация в течение 7 лет допускала на экраны Японии только такие фильмы, где **не демонстрировалась** другая сторона медали: бедность, гетто, предрассудки. Все это делалось в целях пропаганды **демократии.**

**Итоги и современность**

Каковы же итоги американизации, столь быстро развивавшейся уже после 1945 года? Выборы правительства стали проводиться демократическим путем, в результате японская экономика в ряде областей даже опередила американскую. Однако американцам не удалось полностью изменить общество Японии. Например Ясудзиро Одзу, хоть и смотрел по большей части только американские фильмы и подражал американским режиссерам, все же его справедливо называют классиком японского кинематографа, а его фильмы совершенно самобытны и традиционны. Та же ситуация и с двумя главными героями традиционной японской драмы, татэяку и нимаймэ. Татэяку остались и в современном кинематографе, только выступают не в роли самураев, а мафии и гангстера (рис. 4). Нимаймэ же обитает в "мыльных операх" и дорамах (телесериалах; рис. 5). В этом и причина разницы между публикой кино и телевидения: молодые люди предпочитают кино из-за наличия в нем татэяку, а женщины, которым интересен нимаймэ, являются зрительницами телевидения. И именно популярность последнего так сильно способствовало углублению разделения на татэяку и нимаймэ, попытки объединения которых были так постоянны в 1930-50-ых годах прошлого столетия.

***рис. 4***

**Глава III**

***рис. 5***

**Ключевые кинокартины**

Имеет смысл проанализировать ключевые картины, определявшие направление развития японского кинематографа в XX веке.

 **ТЮСИНГУРА: ПРАВДИВАЯ ИСТОРИЯ / CHÛKON GIRETSU - JITSUROKU CHÛSHINGURA (1928), рис. 6**

Типичный пример "исторической драмы" - история о мести самураев за своего господина, о долге чести и преданности, о следовании кодексу бусидо, несмотря ни на какие преграды. Фильм состоит из двух частей: в первой рассказывается история конфликта князя Асано Наганори и князя Кира Кодзукэноскэ, в результате чего князь Асано напал с мечом на Кира в замке сёгуна во время визита императорских послов и затем был вынужден совершить сэппуку.  
Во второй части перед нами уже рассказ о вассалах погибшего князя Асано, ставших ронинами.

***рис. 6***



**СОСЕДКА ЯЭ-ТЯН / TONARI NO YAE-CHAN (1934), рис. 7**

Романтическая звуковая «домашняя драма», рассказывающая о любви студентов. Кейтаро (Дэн Обината) - нищий студент, а Яеко (Аизоме Юмеко) - старшеклассница. Они соседи, однако в какой-то момент их дружба начинает перерастать во что-то большее. Но вдруг приезжает сестра Яеко - Кёко (Окада Йошико), которая развелась с мужем и вернулась домой. Кёко заинтересовалась в Кейтаро, и в фильме возникает любовный треугольник. Типичное произведение «реализма повседневной жизни» компании «Сётику», ставшее образцом для подражания на протяжении многих лет.

***рис. 7***



**ВЕЛИКОЛЕПНОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ / SUBARASHIKI NICHIYÔBI (1947), рис. 8**

Фильм Акиры Куросавы "Великолепное воскресенье" был замечен как критикой так и зрителями. Однако сам режиссер остался многим недоволен в этой своей работе. По его словам, некоторые сцены выполнены не достаточно изящно. в “Великолепном воскресенье” раскрывается самобытный талант режиссера. В центре сюжета — влюблённые, не имеющие ни денег, ни пищи, но пытающиеся весело провести свой выходной день. Улицы, дышащие смятением и неустроенностью, безработные и хулиганы, по сути такие же жертвы времени. Любовь и надежда юных влюблённых оберегают их от враждебности окружающего мира. Нищие, бандиты, торгаши и простые хулиганы заполонили и без того мрачные кварталы. Однако для любящих сердец этот город сияет и переливается палитрой красок.. Влюбленные безудержно радуются жизни, какая бы она не была. Унылым промозглым вечером заброшенная уличная эстрада становится для героев настоящей концертной сценой, где в свете рамп играет Шуберта величественный оркестр.

***рис. 8***

**РАСЁМОН / RASHÔMON (1950), рис. 9**

Укрываясь от непогоды под полуразрушенными воротами, бродяга встречается с дровосеком и священником. После недолгого разговора простолюдин понимает, что двое держат свой путь из суда после рассмотрения странного дела, которым они хотят поделиться с незнакомцем. За три дня до этого в лесной чаще был убит самурай, а его жена изнасилована. Казалось бы, преступник пойман и даже сознался в содеянном, однако, во время судебного разбирательства всплывают все новые противоречащие друг другу факты. Кто же лжет, а кто говорит правду? Шедевр мастера мирового кино, положивший начало признанию японского кинематографа в мире и принесший международную известность режиссеру и исполнителям главных ролей — Матико Кё и Тосиро Мифунэ. Вольная экранизация двух новелл Рюноскэ Акутагавы «Ворота Расёмон» и «В чаще». История одного происшествия, рассказанная с разных точек зрения. «Золотой лев» и приз итальянской критики на МКФ в Венеции (1951) и почетная премия Американской киноакадемии «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке (1952).

***рис. 9***



**УДЕЛ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ / NINGEN NO JOKEN I (1959), рис. 10**

Антивоенная история японского парня волею судьбы попавшего в водоворот событий второй мировой войны на территории Китая. Актер Тацуя Накадай играет там человека, на долю которого выпадает бесконечная цепь испытаний из-за того, что во время второй мировой войны в Маньчжурии он отказывается обращаться с китайскими пленными как с рабами, а проявляет человечность. В наказание его посылают на самые горячие участки фронта, он попадает в советский лагерь для военнопленных, откуда после войны бежит и погибает в бескрайней снежной пустыне. В самые тяжелые минуты этот сильный человек, похожий по характеру на самурая, вспоминает свою прекрасную жену, и ее образ помогает ему переносить страдания. Игра Накадая явилась революционным отрицанием традиционного конфуцианского утверждения, будто благородный человек не может любить женщину.

***рис. 10***

**Заключение**

Итак, основываясь на изученном материале, можно сделать выводы о развитии японского кинематографа с начала до середины XX века.

* Кино в Японии развивалось, "оглядываясь" и беря пример с традиций - исторические сказки, театр Кабуки. Люди пробовали новый вид искусства, а старое содержание как нельзя лучше подходило, как материал для эксперимента.
* Япония переживала процесс модернизации, из-за чего появилась Симпа и сингэки - драма, более точно отражающая нравы Японии.
* Прогрессивная японская молодежь, стремилась делать фильмы с либеральными идеями, ставя в пример Американское кино, развивали жанр любовной драмы.
* Пропагандируя демократию, оккупационные власти США провели ряд реформ, меняя отношение японцев к Америке.
* Несмотря на попытки соединить двух главных мужских персонажей японского кино в одного, эта дихотомия остается и в XXI веке.

**Список литературных источников**

А. Ивасаки История японского кино. - М.: Прогресс, 1966.

Н. Кауфман, с послесловием С. М. Эйзенштейна Японское кино. - М.: Теакинопечать, 1929.

Т. Сато Кино Японии. - М.: Радуга, 1988.

**Электронные ресурсы**

Электронное собрание словарей: <https://dic.academic.ru>

Статья о Японском кино: <https://arzamas.academy/mag/119-japan-cinema>

Сайт с фильмами: <http://fullhdrezka.space>

1. ,2 Тадао Сато Кино Японии. - М.: Радуга, 1988. [↑](#footnote-ref-1)