

УДК 008 : 791.43/.45

## Формирование гендерного образа женщины в кино Японии первой половины XX века

Шадиев Дауд Хасанович

Аспирант,

Санкт-Петербургский государственный университет профсоюзов,  
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;

e-mail: d19901510@mail.ru

### Аннотация

Кинематограф одно из наиболее чутких к изменениям в обществе направлений в искусстве. В данной статье автор рассматривает эту особенность, акцентируя внимание на протекающих в японском кино метаморфозах по отношению к образу женщины и ее роли в повествовании. На протяжении небольшого периода с начала до середины XX века именно кинематограф стал в Японии транслятором нового образа сильной героини, который противопоставлял себя сложившимся социальным устоям. Киноискусство становится одним из главных элементов продвижения нового гендерного образа женщины в Японии первой половины XX века. В этот период происходят глубокие изменения в самом обществе, и женщина от подчиненного положения переходит к более равноправному: от исполнителей женских ролей «оннагата» к первым актрисам в кино, от покорного следования за мужчиной к ведущей роли в повествовании. Эти изменения находят отражение в таких кинолентах как «Жена Сэйсаку» («Сэйсаку-но цума» 1924), «Элегия Осаки» («Нанива эрдзи» 1936), «Сестры Гиона» («Гион но Симай» 1936) и др. Эти кинокартины транслировали новую роль женщины в социуме Японии, придавая им ранее не свойственные черты, присущие скорее мужским персонажам: борьба и решение жизненные проблемы, отстранение от себя мужчин было крайне ново для того времени. В данной работе прослеживается трансформирование женского образа и появление нового типа персонажа в кинематографе страны восходящего солнца – сильной героини.

### Для цитирования в научных исследованиях

Шадиев Д.Х. Формирование гендерного образа женщины в кино Японии первой половины XX века // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С. 504-513.

### Ключевые слова

Кабуки, симпа, реставрация Мэйдзи, Япония, гендерный образ, оннагата.

## Введение

Япония начала XX века была страной противоречий, жители которой не поспедали за стремительными изменениями в обществе. Быстрая индустриализация и стремление к становлению одной из великих стран на «западный манер» привели к расслоению в обществе и проблеме «отцов и детей». Устоявшаяся культура не имела возможности для медленной трансформации с учетом новых особенностей развития страны. Стремительная индустриализация общества требовала как новых знаний, которые не могла дать традиционная школа, так и нового взгляда на мир. Это приводило к противоборству среди населения, когда стремительно развивающиеся города приносили в жизнь молодых японцев новые возможности, изменяя их, а село продолжало жить по старым традициям. Из-за этого обострилась проблема поколений [Алпатов, 2002].

Такое культурное расслоение находило отражение и в искусстве. Особенно это заметно в литературе, а также в еще только родившемся в начале XX века кино. История японского кинематографа начинается в ноябре 1896 года, когда в городе Кобе впервые демонстрировался изобретенный Эдисоном кинескоп. Конечно, в Японии того времени не существовало еще слова кино и использовалось название «движущиеся картинки». Тогда кинематограф оправдывал данное название, ведь демонстрация представляла собой лишь «движущиеся картинки»: французский солдат снимает шлем, нагрудник и едет верхом; танец бабочки, исполняемый балериной Фюллер. Все это было всего лишь крохотными моментами жизни, запечатленными новой технологией [Баскаков, 1989].

Стоит пояснить, что в момент появления кинематографа Япония переживала стремительную европеизацию, поддерживаемую верхушкой власти и молодым населением страны, испытывавшим чувство восхищения и преклонения перед достижениями Запада. С успешно проводимой политикой Японского империализма, которая всячески способствовала развитию всех отраслей экономики, связаны и благоприятные условия для развития новых течений и идей. Общий подъем экономического и культурного уровня жизни особенно повлиял на развитие кино в Японии. И собственно японские киноленты не заставили себя долго ждать.

### История кинематографа Японии: этап формирования

Первым фильмом в истории Японии считается картина Цунэкичи Сибата, который заснял танец гейш<sup>1</sup>. В дальнейшем были сняты ряд короткометражных фильмов, например, пьесы театра кабуки, такие как «Сбор кленовых листьев» («Момидзигари» 1899) – старейшая сохранившаяся копия японского фильма, и «Повесть о верности» («Тюсингура» 1928).

<sup>1</sup> К сожалению, оригинал не сохранился, утеряны также и копии данной картины.

В начальном этапе своего формирования кино обратилось к театру, что было свойственно для многих стран на этапе формирования кинематографа. Пойдя по пути простой съемки пьес театра кабуки, кинематограф Японии переживал свое младенчество. Особенностями того периода в становлении киноискусства в Японии являются особые фильмы, подчиненные театральному действию. Кино, будучи новым и пока еще не понятным, стало продолжением театра, благодаря которому люди могли увидеть пьесу, не находясь на самом представлении.

В то время использовалась только копирующая возможность кино. Статически установленная в одной точке камера и пьеса кабуки, ни на йоту не отступающая от традиции и театральных форм того времени. В дальнейшем кино перешло от копирования пьес кабуки к экранизациям в духе школы симпа. Прозванная «новой школой», она стремилась к обновлению театра и введению новых ролей и образов. Симпа виделась как новая форма драмы, отвечающая современным идеям и отражающая актуальную на тот момент действительность. Появившаяся около 1890 года как потенциальный приемник кабуки, она уже не отвечала произошедшим изменениям в культуре и была неспособна отразить изменения нравов. Симпа, несмотря на стремление к новым идеям, все еще использовала устоявшиеся истории и архетипы (образы) театра кабуки и отражала устои феодальной эпохи Японии, ее мораль, восприятие жизни, а также гендерный образ женщины. Такими были запечатленные на пленке пьесы «Моя вина» («Орэ-га цуми» 1908), «Кукушка» («Хототогису», 1909) и другие.

Об ограничениях, навязанных театром образами, можно судить и по более самостоятельным кинокартинам того времени. Так в 1910 году особо популярны стали картины, в которых обыгрывались различные семейные трагедии, возникшие на фоне сугубо феодального уклада жизни. Как, например, образ молодой жены, над которой постоянно измывается свекровь; гейша, не имеющая возможности выйти замуж за любимого человека из-за различия в происхождении; жена, что страдает от аморального поведения мужа. Все это являлось отражением давно бытовавших в искусстве Японии «схем», в которых женский образ всегда был однозначен. Женщина в таких историях ведомая, она страдает за свою семью, выполняя навязанные ей функции, за рамки которых не может выйти в силу устоявшихся традиций. Женщина подчиняется воле мужчин, вначале отцу или брату, затем мужу. Ее роль и обязанности очерчены домом или статусом, за пределы которого она не может выйти. Главенствующая роль отдавалась мужчинам. Популярны были образы самураев, отдающих свою жизнь, в том числе жизнь семьи, на благо господина или молодой человек, любящий женщину, но не способный к свершениям, что в конечном итоге приводит к трагедии, и смерти женщина ради возлюбленного [Бенедикт, 2004].

Все эти образы свойственны как театру того времени, так и кино. Один из примеров воспроизведения указанных образов может служить поэма Тикамацу Мондзаэмон «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей», написанная в 1703 году. В ней главный герой, тор-

говец бумагой Дзихэй, женат и имеет двоих детей, но влюблен в девушку из «квартала любви» Кохару. Из-за невозможности быть вместе и гнета общества в конце он решает уйти из жизни, совершив двойное убийство, возлюбленная следует за ним, принимая смерть от его руки:

«...Она его торопит. Сколько силы  
В душе у этой женщины!...  
Возлюбленную усадив на землю,  
Вонзает наискось ей в грудь клинок!...  
К себе притягивает длинный пояс  
И, в петлю голову продев,...  
И прыгает с откоса»

[Чхартишвили, 2000, 353-354].

Данная история одной из популярнейших в Японии и множество раз исполнялась как в театре, так и экранизировалась. Этим примером мы видим стандартную историю двух влюбленных и их невозможность быть вместе, что в конце приводит к трагической развязке, в которой женщина, ведомая возлюбленным, пересекает грань жизни. Тут, как и в других историях, роль женщины мала. Ближайшим, хоть и некорректным аналогом бездействия женщины, может стать образ «девушки в беде» в западной культуре, где героиня является причиной приключений, но помимо этого больше не играет никакой роли в происходящем.

Особый статус женщины прослеживается даже в том, что в театре женские роли не могли быть сыграны актрисами. Театральное ремесло было прерогативой мужчин, исполнявших все женские «партии». При этом считалось, что мужчина в состоянии сыграть идеальную женщину [Горегляд, 2006]. Данная практика продолжается и сейчас в театральном искусстве Японии.

Но стремительное развитие всей Японии внесло изменения в социум, и если театр не мог актуально их показать, все еще обращаясь к старым сюжетам и образам, то кино к этому было способно. Так, начавшееся в 1918 году движение за «осовременивание» театра, заключавшееся в том, чтобы привнести новые истории в уже устоявшийся репертуар, перенеся существующие тогда формы европейской современной драмы на японскую почву. Так, одним из сподвижников этого движения был Каору Осанай, который открыл в 1909 году театр сингэки, бросивший вызов как уже устоявшемуся традиционному театру кабуки, так и школе симпа. Однако попытка привнести в страну с о своими социальными и историческими условиями другие культурные образы на тот момент не встретила понимания ни среди посетителей театров, ни среди деятелей этого искусства. Таким образом, попытка познакомить Японию с западными пьесами в театре в то время потерпела неудачу. Однако это поспособствовало развитию кино как искусства. Так, многие актеры, которые ратовали за новые идеи, перешли в кино, которое, хоть и следовало устоявшимся формам, было свободно для новаторства. Оно продемонстрировало развитие образа женщины от ведомой до ведущей в кинокартинах.

## Статус женщины в Японии в традиции и условиях перестройки социальных взаимоотношений

В начале XX века происходило изменение самого статуса женщины, семьи, ее роли в обществе, требований и обязанностей. Стремительное развитие городов требовало перестройки социальных взаимоотношений, где роль женщины уже была не столь однозначна, как в феодальном обществе.

Как уже было сказано, на начальном своем этапе развития кино ориентировалось на театр, и кинокартины транслировали стандартный на тот момент подчиняющийся образ женщины. С самого начала, героинями кинематографа Японии были жены, как часть семьи главного персонажа, или женщины, так или иначе связанные с миром развлечений: гейши, проститутки. Оба эти варианта показывают женщину, ведомую мужчиной: в первом примере мужем (например, самураем), во втором сожителем (желание обрести счастья с клиентом). В обоих ипостасях участь женщины предрешалась другими и строго очерченными рамками, за которые выйти она не могла.

Но как быстро развивалось общество Японии начала XX века, так быстро привносились изменения в гендерный образ женщины. Поворотным моментом в развитии киноискусства Японии стал отказ от театрального способа воплощения женских персонажей мужчинами – в кино появились первые актрисы. Практика театра кабуки с мужчинами-исполнителями женских ролей в кино не встречала того положительного отклика как в театре. Так, представляет интерес выдержка из статьи августовского номера киножурнала «Кинэма рэкод», приведенная в книге Акиры Ивасаки, в которой описывается следующее: «...японские фильмы неинтересны потому, что к участию в них не привлекаются актрисы... Если на сцене грим, подражание голосом и другие приемы могут как-то преобразить «оннагата» в женщину, то в черно-белом, немом фильме совершенно недопустимо и невозможно перевоплощение мужчины в женщину» [Ивасаки, 1966, 20].

Одной из первых актрис японского кино являлась Кумэко Урабэ, снявшаяся в картине Миномору Мураты «Жена Сэйсаку» («Сэйсаку-но цума» 1924). Важность этой кинокартины неопределима, так как в данном фильме появляется новый тип женского персонажа – сильной героини. Сюжет данной картины в общем вполне обычен для японского кинематографа того времени. Главный герой Сэйсаку, молодой человек, который должен стать деревенским старостой, и Оканэ, молодая женщина, вернувшаяся в деревню из города, где была любовницей богача. Героиня встретила презрение жителей деревни, и только Сэйсаку не придает значение ее прошлому. Найдя сострадание в лице главного героя, Оканэ влюбляется в него, герои женятся, несмотря на сильное неодобрение жителями деревни. Молодая семья вполне счастлива, пока не начинается русско-японская война. Движимый чувством долга, Сэйсаку записывается в добровольцы и отбывает на фронт. Через время из-за полученного ранения он прибывает домой, вскоре выздоравливает и готовится снова отправиться на войну. Ока-

нэ, движимая как желанием сбегать мужа, так и мыслью, что может остаться одна среди крестьян, которые ее ненавидят, ослепляет его с помощью шпильки. После нескольких лет заключения, освободившись, она идет просить прощение у ожесточившегося Сэйсаку, но, не найдя его, бросается в реку. Когда Сэйсаку узнает о смерти жены, он прощает ее и охваченный горем бросается в ту же реку.

Данная история типична для драматургии Японии начала XX века. Падшая женщина находит любовь в слабом мужчине, Сэйсаку тут представлен в образе «нимаймэ» – слабого мужчины, не могущего дать счастья женщине. Обретенное героями единение недолговечно и из-за совершенного неправильного действия окончательно разрушается. За этим следует драматическая развязка со смертью главных героев в результате самоубийства. Отличие картины «Жена Сэйсаку» в том, кто совершил шаг, который разрушил хрупкое равновесие. В стандартных историях им являлся мужчина, который из-за собственной наглости или беспечности толкал героиню на самоубийство и в дальнейшем следовал за ней; здесь же причиной конца стала героиня, которая решается на крайний шаг не в результате гнета общественности и понесенного тяжелого наказания, а лишь не найдя прощения у любимого. Также одним из важных моментов данной истории является то, что Оканэ ослепляет Сэйсаку, стремясь предотвратить его отправку на фронт. Стоит напомнить, что в тот момент в Японии шла полным ходом милитаризация страны, власть подле императора захватили военные, рассчитывающие на экспансию Японии в страны Азии. Таким образом, главная героиня не просто противопоставляла себя решению мужчины, но и противодействовала проводимой политике государства, что для старого гендерного образа просто невозможно. Можно с уверенностью говорить, что данная кинолента была не просто первой, в которой появился образ сильной героини, но также и первым антивоенным фильмом.

Дальнейшее развитие образ сильной героини получил в картине Хейносукэ Госэ «Деревенская невеста» («Мура-но ханаёмэ»), вышедшей в 1927 году. В ней главная героиня, дочь деревенского парикмахера, становится калекой, такая травма заставляет ее отказаться от любимого, уступая его своей младшей сестре. Но на этом ее несчастья не заканчиваются. Пришедший в деревню торговец насилует ее. Опозоренная, физически и душевно израненная девушка находит в себе силы покинуть деревню, в которой с ней случилось столько несчастий, и уйти на работу в город. Сам факт, что обесчещенная героиня не покончила с собой, был неожиданным, а уж дальнейший уход героини в город, то есть отрыв от родных, показывал ранее невозможную для женщины самостоятельность и решительность.

Повествование о бедных женщинах, которые встречались с жизненной преградой, но в отличие от своих партнеров-мужчин, были способны на сильные поступки стало основой выдающихся картин режиссера Кэндзи Мидзогутидве «Элегия Осаки» («Нанива эрэджи» 1936) и «Сестры Гиона» («Гион но Симай» 1936). В них мы видим дальнейшее развитие образа сильной женщины. По сути, фильмы Мидзогутидве, как и описанные выше, продолжают развивать тему слабохарактерного мужчины, не способного, в отличие от сильных героинь, бороться за

будущее. Так, героини фильмов Мидзогутидвe отличались от тех же героинь в симпа желанием и готовностью отстаивать свои права, что сильно отличалось от стандартного гендерного образа, согласно которому женщина должна была тосковать о герое и идти за ним к трагическому концу. Женские персонажи, показанные в кинокартинах Кэндзи Мидзогути, находили в себе силы оттолкнуть от себя несостоятельных мужчин и выбрать свой путь. В общества такая модель поведения уже была серьезной заявкой самостоятельности женщины.

В этих картинах показан протест женщин против морали устоявшегося мужского общества. Так, фильм «Сестры Гиона» рассказывает о сестрах-гейшах, образы которых символичны: в старшей сестре воплощена преданность традиционной морали, поэтому она заботится о старом покровителе, несмотря на то, что он не может оплатить ее услуги, а в младшей, полной противоположности, которую в клиентах интересуют только деньги, – новой морали. Так, по сюжету младшая гейша злоупотребляет вниманием своих поклонников и через обман и лесть, получает большой заработок, все это продолжается до момента расплаты за совершаемое коварство – выбрасывания ее одним из клиентов из мчавшейся машины. Основная идея картины раскрывается в тот момент, когда старшая сестра приходит к младшей проведать ее и слышит от нее слова: «В профессии гейши все смердит». Эта сцена выступает таким обвинением всем мужчинам и тогдашнему обществу в целом.

Интерес к такому самостоятельному и сильному женскому образу повышается в Японии в 30-е годы, когда выходят картины, показывающие работающих вне дома героинь с необычным родом занятий. Это и не допустимые, не зазорные для девушки профессии – врач, учитель, сестра милосердия; и не порицаемые – гейша, проститутка. Существовали многие другие виды работ, не считавшиеся женскими, потому девушки, которые их выполняли, порицались обществом. Так, в картине «Элегия Осаки» героиню, работающую оператором в маленькой фирме, неспособность мужчин поддержать ее толкают девушку на немыслимый шаг – стать любовницей хозяина компании. Совершенное ради благополучия семьи отца и брата было встречено ими как позор семьи, и взамен своей жертве главная героиня получила только порицание. Обманутая в своих чувствах, она остается на том пути, который выбрала, и если сначала героиня воспринимается как жертва в разыгравшейся вокруг нее трагедии, то в дальнейшем в этом действии видится своеобразный вызов порочной социальной системе и всем мужчинам в целом.

Уже к концу 1930-х годов отношение к работающим женщинам изменилось. На это указывает образ умной образованной женщины-секретаря – героини кинокартины «Брат и младшая сестра» («Ани то соно имото» 1939).

Вторая мировая война стала переломной в развитии Японии. Поражение в войне и большие потери среди мужской части населения, способствовали развитию женского равноправия. Так как требовались новые рабочие руки, ранее исключительно мужские направления работы стали доступны и женщинам. Это нашло отражение в ряде картин, например: «Миниатюра» («Сюкундза» 1953) и «Только женщинам ведома печаль» («Канасами ва онна дакэ ни» 1958). В них режиссер Канэто Синдо представил сильных

героинь, которые вызывают восхищение своей способностью выносить суровые тяготы труда, что разительно отличает их от постыдной мужской лени.

### Заключение

Эволюция гендерного образа женщины в киноискусстве Японии происходит под влиянием изменений в обществе. Когда женщина от подчиненного, полностью зависимого положения переходит к более равноправному, то искусство живо откликнулось на эти процессы. Искусство кино не просто показывало новую роль женщины в социуме Японии, но и надеялось их ранее не свойственные чертами, присущими исключительно мужским персонажам. Способность женщины противостоять возникающим жизненным проблемам была нова для времени перемен и, не получив развития в театре, была широко применима в кино. Благодаря этому киноискусство стало одним из главных элементов продвижения нового гендерного образа женщины в Японии первой половины XX века.

### Библиография

1. Алпатов В.М. История и культура Японии. М.: Институт востоковедения РАН, Крафт+, 2002. 288 с.
2. Барулин В.С. Социальная философия. М.: ФАИР-Пресс, Гранд, 1999. 560 с.
3. Баскаков В.Е. Фильм – движение эпохи. М.: Искусство, 1989. 220 с.
4. Бенедикт Р. Хризантема и меч: модели японской культуры. СПб.: Наука, 2004. 360 с.
5. Горегляд В.Н. Классическая культура Японии: Очерки духовной жизни. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. 356 с.
6. Ивасаки А. История японского кино. М.: Прогресс, 1966. 320 с.
7. Комаров С.В. История зарубежного кино. М.: Искусство, 1965. Т. 1. 416 с.
8. Костина А.В. Культурология. М.: КноРус, 2008. 320 с.
9. Кравченко А.И. Культурология. М.: Академический Проект, 2000. 736 с.
10. Латышев И.А. Семейная жизнь японцев. М.: Наука, ГРВЛ, 1985. 290 с.
11. Роджер Д.Д. (ред.) Япония. Как ее понять: очерки современной японской культуры. М.: АСТ: Астрель, 2006. 320 с.
12. Сато Т. Кино Японии. М.: Радуга, 1988. 224 с.
13. Сэнсом Д.Б. Япония: краткая история культуры. СПб.: Евразия, 1999. 576 с.
14. Чхартишвили Г. Японский театр. СПб.: Северо-Запад, 2000. 756 с.
15. Iwao S. The Japanese Woman: Traditional Image and Changing Reality. N.Y.: The Free Press, 1993. 304 p.
16. Prindle Tamae K. Women in Japanese Cinema: Alternative Perspectives. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011. 497 p.

---

## Formation of the gender image of a woman in the cinema of Japan in the first half of the 20<sup>th</sup> century

**Daud Kh. Shadiev**

Postgraduate,  
St. Petersburg State University of Trade Unions,  
192238, 15 Fuchika st., Saint-Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: d19901510@mail.ru

### Abstract

Cinematography is one of the youngest trends in art and the most sensitive to the ongoing changes in society. In this article the author examines this feature by focusing on the metamorphosis-taking place in the cinema of Japan in relation to the image of a woman and her role in the narrative. Throughout such a short period of time from the beginning to the middle of the 20<sup>th</sup> century, we can observe that it was the cinema that became the translator of the new image of a strong heroine who opposed himself to the established social foundations. From the performers of the female roles of "onnagata" to the first actresses in the cinema, from submissive following the man to the leading role in the narrative. Cinema becomes one of the main elements in promoting a new gender image of a woman, in Japan in the first half of the 20<sup>th</sup> century. During this period of time, profound changes occur in the society itself, and the woman from the subordinate position passes to a more equal. These changes are reflected in films of that time in such films as "Seisaku's Wife" ("Seisaku no tsuma", 1924), "The Elegy of Osaka" ("Naniwa Eredzi", 1936), "The Sisters of Gion" ("Gion No Simai", 1936) and many others. These films not only broadcast a new role for women in the society of Japan, but also gave them previously not inherent features of male characters. So heroines in films began to struggle and solve the arising vital problems removing men from themselves, which was new for that time. Thus, this work traces the transformation of the female image and the emergence of a new type of character in the cinematography of the country of the rising sun – a strong heroine.

### For citation

Shadiev D.Kh. (2017) Formirovanie gendernogo obraza zhenshchiny v kino Yaponii pervoi poloviny XX veka [Formation of the gender image of a woman in the cinema of Japan in the first half of the 20<sup>th</sup> century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (2A), pp. 504-513.

### Keywords

Kabuki, Simpa, restoration of Meiji, Japan, gender image, Onnagata.

---

## References

1. Alpatov V.M. (2002) *Istoriya i kul'tura Yaponii* [History and culture of Japan]. Moscow: Institut vostokovedeniya Ran, Kraft+ Publ.
2. Barulin B.C. (1999) *Sotsial'naya filosofiya* [Social philosophy]. Moscow: FAIR-Press, Grand Publ.
3. Baskakov V.E. (1989) *Fil'm – dvizhenie epokhi* [The film is the movement of an era]. Moscow: Iskusstvo Publ.
4. Benedikt R. (2004) *Khrizantema i mech: modeli yaponskoi kul'tury* [Chrysanthemum and sword: models of Japanese culture]. Saint Petersburg: Nauka Publ.
5. Chkhartishvili G. (2000) *Yaponskii teatr* [Japanese Theater]. Saint Petersburg: Severo-Zapad Publ.
6. Goreglyad V.N. (2006) *Klassicheskaya kul'tura Yaponii: Ocherki dukhovnoi zhizni* [Classical culture of Japan: Essays on the spiritual life]. Saint Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie Publ.
7. Iwasaki A. (1966) *Istoriya yaponskogo kino* [The history of Japanese cinema]. Moscow: Progress Publ.
8. Iwao S. (1993) *The Japanese woman: Traditional image and changing reality*. New York: The Free Press.
9. Komarov C.B. (1965) *Istoriya zarubezhnogo kino* [The history of foreign cinema]. Moscow: Iskusstvo Publ., Vol. 1.
10. Kostina A.V. (2008) *Kul'turologiya* [Culturology]. Moscow: KnoRus Publ.
11. Kravchenko A.I. (2000) *Kul'turologiya* [Culturology]. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ.
12. Latyshev I.A. (1985) *Semeinaya zhizn' yaponsev* [Family life of the Japanese]. Moscow: Nauka, GRVL Publ.
13. Prindle Tamae K. (2011) *Women in Japanese cinema: Alternative perspectives*. Honolulu: University of Hawaii Press.
14. Rodzher D.D. (ed.) (2006) *Yaponiya. Kak ee ponyat': ocherki sovremennoi yaponskoi kul'tury* [Japan. How to understand it: essays of modern Japanese culture]. Moscow: AST: Astrel' Publ.
15. Sato T. (1988) *Kino Yaponii* [Cinema of Japan]. Moscow: Raduga Publ.
16. Sensom D.B. (1999) *Yaponiya: kratkaya istoriya kul'tury* [Japan: a brief history of culture]. Saint Petersburg: Evraziya Publ.