

НАПРЯМ 2. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА КРАЇН АЗІАТСЬКО-ТИХООКЕАНСЬКОГО РЕГІОНУ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-464-4-11>

Абашнік У. В.

*аспірантка кафедри теорії культури і філософії науки
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
м. Харків, Україна*

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА У ФІЛЬМАХ ЖАХІВ СІНГАПУРУ ПОЧАТКУ 21-ГО СТ.

Кінематограф відіграє важливу роль у збереженні та репрезентації культурної спадщини будь-якої країни чи нації. У цьому сенсі не виключенням є сингапурське кіно, яке досить динамічно розвивається після остаточного проголошення незалежності Республіки Сінгапур 9 серпня 1965 р. [2]. На кінематограф Сінгапуру впливають різні фактори, зокрема особливості історичного розвитку (часи британського панування у 19-му та 20-му ст., японська окупація під час Другої світової війни, входження спочатку до складу Малайської, потім до Малайзійської федерації), багатомовність (малайська, англійська, тамільська, а також мандаринська (або північно-китайська) мови), різноманіття релігій (буддизм, іслам, даосизм, християнство, індуїзм) тощо. При цьому у даній – хоча і густонаселеній, але все ж таки відносно невеликій за розмірами та населенням (всього біля 5,9 млн. мешканців) за світовими і навіть азійськими мірками – країні-місті з 1990-х рр. щорічно виходить в середньому 15 фільмів [3, S. 36].

Важливим етапом у дослідженні сингапурського кінематографу була монографія «Латентні зображення. Фільм у Сінгапурі» (2000) відомого канадського професора Яна Уде та його співавторки і дослідниці Івонн Нг Уде [4]. Вказана праця вийшла також другим, розширеним виданням у 2010 р. Тут автори в чотирьох частинах не лише надали ґрунтовний історичний аналіз розвитку кіно у Сінгапурі, але й у чотирьох додатках представили оглядову класифікацію фільмів по жанрах, оприлюднили інтерв'ю з деякими важливими представниками сингапурського кінематографу, надали відповідні біографічні та бібліографічні дані, а також згадали у однойменному параграфі третьої

частини «8. Міжнародний Сінгапурський фестиваль фільмів» [5, р. 221].

У своїй більш пізнішій статті «Кіно у Сінгапурі» (2013) названі автори вказували на суттєву відмінність між комерційним та некомерційним кінематографом у цій країні та наголошували: «Ось чому значну частину найпопулярніших фільмів Сінгапуру можна знайти лише в трьох жанрах, таких як: комедія, бойовик і жахи, причому контент зазвичай заснований на відомих формулах Голівуду та Гонконгу» [3, S. 36]. При цьому у названих та інших кіножанрах важливе місце займають теми культурної спадщини Сінгапуру, соціальної справедливості, проблеми освіти, життя різних верств населення (зокрема, солдатів у армії), дитяча сфера, а також питання «...сімейних цінностей, етнічної ідентичності» [3, S. 37].

В даному контексті вказану тематику, зокрема й відображення автентичної культури Сінгапуру у фільмах жахів, згадує у своїй статті «Духи, котрі потребують терапії. Терор та травма в азійському фільмі жахів» (2021) відомий німецький релігієзнавець та фахівець з етнології, професор Петер Бройнляйн, котрий публікує різні аналітичні праці з питань культурології, роботи засобів масової інформації, музеєзнавства, історії та теорії кіно тощо [1]. Ця стаття присвячена особливостям новітніх азійських фільмів жахів у самому широкому сенсі. На переконання німецького автора, зростання популярності згаданого жанру кіно у країнах Азіатсько-Тихоокеанського регіону було обумовлене не лише естетичним смаком, але й новими тенденціями у розвитку суспільств країн цього регіону, наприклад, кризою маскулітності тощо [1, S. 4].

Названа стаття Петера Бройнляйна вийшла у часопису «DORISEA», котрий видається Інститутом соціальної та культурної антропології при Гьоттінгенському університеті (ФРН). В центрі уваги автора у даній статті так зване кіно у стилі «нових азійських жахів» (англ. New Asian Horror), яке розпочало свій тріумф, починаючи з 1990-х рр. у Японії, Сінгапурі, Гонконзі, Таїланді, Південній Кореї, пізніше в Тайвані [1, S. 3]. У цьому новому напрямку він вирізняє дві основні групи фільмів: 1) «боді-горор» (англ. Body Horror), для яких характерне знищення та розпад тіла, і 2) «надприродні жахи», котрі в свою чергу пов'язані з «...вдалою візуалізацією психо-горора (англ. Psychohorror) у вигляді духів» [1, S. 3].

Саме особливості останньої групи фільмів жахів, де домінують різні духи, аналізує Петер Бройнляйн на прикладі окремих фільмів з азійських країн вказаного періоду. Серед них були такі фільми, як «Дзвінок» (Ringu, Японія, 1998), «Око» (The Eye, Гонконг, 2002), «Прокляття» (The Grudge, Японія, 2002), «Історія двох сестер» (A Tale

of Two Sisters, Південна Корея, 2003), «Служниця» (The Maid, Сінгапур, 2005) та інші. При цьому німецький автор наголошує тут: «В Японії духи померлих, особливо фігура жіночого духу помсти, є невід'ємною частиною фольклору. Відомі з давніх-давен з літератури та театру, вони легко знаходять свій шлях у японський кінематограф» [1, S. 4]. Слід погодитися з цією тезою, тому що для розуміння та росту популярності будь-якого твору мистецтва, зокрема й фільму жахів, дійсно важливим є контекст, у даному випадку – літературні та фольклорні традиції відповідного народу чи країни, в даному відношенні – також і Сінгапуру.

Під впливом традицій різних країн Азіатсько-Тихоокеанського регіону у Сінгапурі сформувалася своя автентична культура, котра також звертається до різних національних міфів. Такий національний міф перебуває у центрі уваги сінгапурського фільму жахів «Служниця», також «Покоївка» (The Maid, 2005) відомого режисера Келвіна Тонга (англ. Kelvin Tong). Згідно з місцевими віруваннями, котрі запозичені з китайської міфології, під час «Місяця духів», або Сьомого місяця померлі предки у вигляді духів або привидів можуть повертатися до живих родичів та близьких. Саме такі духи починають переслідувати 18-річну дівчину Розу, яка в пошуках заробітку з Філіппін прибула до Сінгапуру, де стала служницею (покоївкою) у родині пана та пані Тео. Надалі у фільмі досить динамічно розвивається сюжет «психо-горору» з жорстокими вбивствами, перетворенням мертвих на духи, розкриттям цих злочинів та втечею Рози до аеропорту, щоб в останній день Сьомого місяця щасливо полетіти додому. В контексті даної теми слід зазначити, що режисеру та його команді у цьому фільмі вдалося яскраво втілити різні елементи сучасного життя та культури Сінгапуру.

Своєрідний сінгапурський гумор як важлива культурна спадщина перебуває в центрі уваги іншого фільму, на цей раз комедії жахів в трьох частинах під назвою «Де з'явився привид?» (англ. Where Got Ghost?, 2009) режисерів Джека Нео та Бориса Боо. Перша частина фільму «На узбіччі з'явився привид» (англ. Roadside Got Ghost) змальовує у гумористичному стилі пригоди трьох шахраїв у сучасному Сінгапурі. Ця історія починається з того, що після чергової афери ватажок шахраїв посилає двох своїх поплічників купити фрукти. Натомість ці двоє вирішують вкрати апельсини на узбіччі, які були пожертвовані на «Фестивалі голодних привидів». Після того, як ватажок з'їв вкрадені апельсини відбуваються різні кумедні пригоди на фоні жахів, доки у фіналі фільму він не гине від автомобіля, якого на нього направив водій-привид. Причому на вже мертвого шахрая на дорозі котяться сотні апельсинів як помста від привидів за крадіжку.

У другій частині цієї комедії жахів під назвою «У лісі з'явився привид» (англ. *Forest Got Ghost*) з духами-привидами стикаються двоє сингапурських військових, які виконують топографічне завдання та заблукали в джунглях. Намагаючись обрати найкоротший шлях до свого пункту призначення, вони спочатку зустрічають одну дівчину в червоній сукні, а потім попадають до таємничого будинку, де господарює інша дівчина з білою парасолькою. Ці дівчата насправді є привидами, які можуть повернутися до реального життя лише тоді, коли знайдуть собі заміну. Саме це їм вдається, бо обидва військових вирішили навчитися у дівчини-господарки магії та фокусам, в результаті чого були прив'язані до стільців й залишилися там, доки не віднайдуть собі заміну. Наприкінці фільму звучить місцева народна мудрість: «Будьте готові стикнутися з наслідками, коли обираєте короткі шляхи».

Повертаючись до назви статті «Духи, котрі потребують терапії. Терор та травма в азійському фільмі жахів» (2021) Петера Бройнляйна, слід вказати, що цей автор говорить про «терор та травму» у переносному сенсі. Тобто йдеться про «терор» від засобів комунікації (дзвонить телефон, приходять повідомлення на електронну пошту тощо) та від кінофільмів жахів, «...коли дух прямо виповзає із телевізора у спальну кімнату» [1, S. 5], що в свою чергу призводить до травм у психіці користувача цих засобів чи глядача. Наприкінці своєї статті німецький дослідник порівнює зображення духів у фільмах жахів нового азійського кіно, зокрема й сингапурського, та у голлівудських фільмах жахів й вказує на їх відмінності. Однак на завершення Петер Бройнляйн все ж таки наголошує: «Тим не менш, обидва вписуються в глобалізований режим Я, який вчиться діагностувати власні недоліки в стражданнях, змушений виправляти їх під свою відповідальність, або ж в результаті гине» [1, S. 15].

В якості *основного висновку* можна констатувати, що у сингапурських фільмах жахів початку 21-го століття віднайшли відображення різні елементи культурної спадщини Сингапуру та країн Азіатсько-Тихоокеанського регіону: від традиційної міфології (духи, привиди), етнографічних особливостей до своєрідного місцевого гумору та народної мудрості.

Література:

1. Bräunlein P. J. Therapiebedürftige Geister. Terror und Trauma im asiatischen Horrorfilm. *DORISEA Working Paper Series*. Göttingen: Institute for Social and Cultural Anthropology, 2021. No. 25. S. 3–17.

2. Michalik Y. (Hg.). Singapore independent film. Marburg: Schüren, 2011. 170 S.

3. Uhde J., Uhde Y. N. Kino in Singapur. *Südostasien: Zeitschrift für Politik, Kultur, Dialog*. Heidelberg: Heidelberg Asian Studies Publishing, 2013. Bd. 29. S. 36–37.

4. Uhde J., Uhde Y. N. *Latent Images: Film in Singapore*. Oxford: Oxford University Press. 2000. XXIV, 255 p.

5. Uhde J., Uhde Y. N. *Latent Images: Film in Singapore*. Second edition. Singapore: Ridge Books, 2010. XVI, 365 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-464-4-12>

Ганус С. О.

*старший викладач кафедри модерної історії України
та зарубіжних країн
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
м. Ужгород, Україна*

РЕНЕСАНСНА «ЮНІСТЬ» ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КИТАЇСТИКИ

Попри обмежені комунікаційні можливості часів середньовіччя, контакти між Європою та Китаєм не переривалися цілком, хоча були спорадичними. Стійкий попит на китайські товари (тканини, лакові меблі, гобелени, побутові речі та модні аксесуари, посуд тощо) укупі з політичними мотиваціями та звичайною людською допитливістю немов магніт вабили мандрівників, купців, місіонерів у пошуку шляхів доступу до Піднебесної, її справжніх та уявних скарбів. На початок Великих географічних відкриттів інформацію про Китай можна було почерпнути з лічених описів подорожей ченців Джованні дель П'єрано Карпіні, Г'їйома де Рубрука, Одоріко Порденоне, венеційського купця Марко Поло. Не зайве нагадати, що першовідкривачі модерної доби ставили собі за мету знайти найкращий маршрут до омріяних Індії та країни «*Kataj*», а Х. Колумб спочатку припустив, що острови Карибського моря є країною Сіпанго, тобто Японією.

Відома з часів античності дихотомія «Схід–Захід» не є лінійною конструкцією. У різні часи діалектичний зв'язок цього «дуету» мав специфічний модус свого побутування у ментально-географічних конструкціях та культурно-цивілізаційних образах. Слушним виглядає твердження Е.В. Саїда, що Схід – це інтегральна складова європейської матеріальної цивілізації та культури. «Орієнталізм» виражає і