



КОНКУРИРУЮЩИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ: ИЗУЧЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ, ИСТОРИЧЕСКИХ И ПОЛИТИЧЕСКИХ СЛОЖНОСТЕЙ «ТРЕХ КИТАЕВ». ПЕРЕВОД С АНГЛИЙСКОГО О. С. ЯКУШЕНКОВОЙ¹

Ли Цяо (а), Дженнингс Рос (б)

(а) Университетский колледж KDU, Utropolis Glenmarie Campus, Jalan Kontraktor U1/14, Seksyen U1, 40150, Shah Alam, Selangor, Малайзия. E-mail: film.studies@hotmail.com

(б) Университет Глостершир. Челтенем GL50 3PQ, Великобритания. E-mail: rjennings@glos.ac.uk

Аннотация

При встрече с политическими, историческими и культурными особенностями континентального Китая, Гонконга и Тайваня, возникают проблемные вопросы, связанные с пониманием разновидностей национальной/культурной самобытности, которые могут быть порождены ими. Что касается этих трех кинематографов на китайском языке, то традиционный подход к национальному кинематографу, ориентированный преимущественно на национальное государство как источник смысла, обеспечит лишь ограниченное понимание генерируемых смыслов. Данная статья опирается на теорию «воображаемых сообществ» Бенедикта Андерсона (1991), которая предполагает, что большая часть людей считает себя членами «нации» (и здесь мы интерпретируем этот термин широко и за пределами понимания географических границ и политических систем) через различные исторические наследия, культурную память и акты потребления. В этой статье мы исходим из того, что существует общее культурное значение (а именно «китайскость»), которое распространяется на три кинематографа на китайском языке и рассматривает культурное родство и существует как нечто большее, чем национальные и политические границы.

Ключевые слова

Национальное кино, Три Китая, Китайская культура, Культурное родство



Это произведение доступно по [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

¹ Статья переведена и подготовлена при поддержке РФФИ 17-33-01069-ОГН «Встреча с Чужим: российский и дальневосточный опыт межкультурной коммуникации».



CONTESTED IDENTITIES: EXPLORING THE CULTURAL, HISTORICAL AND POLITICAL COMPLEXITIES OF THE ‘THREE CHINAS’. TRANSLATED INTO RUSSIAN BY O. S. YAKUSHENKOVA

Qiao Li (a), Ros Jennings (b)

(a) KDU University College, Utropolis Glenmarie Campus, Jalan Kontraktor U1/14, Seksyen U1, 40150, Shah Alam, Selangor, Malaysia. E-mail: film.studies@hotmail.com

(b) University of Gloucestershire, Cheltenham GL50 3PQ, UK. E-mail: rjennings@glos.ac.uk

Abstract

When facing the political, historical and cultural complexities of Mainland China, Hong Kong and Taiwan, problematic issues arise in relation to understanding the sorts of national/cultural identities that might be projected by them. With regard to these three Chinese language cinemas, a traditional national cinema approach focussing predominantly upon nation-state as a source of meaning would provide only a limited understanding of the meanings generated. This article, however, draws on what Benedict Anderson (1991) put forward as the theory of ‘Imagined Communities’ which assumes a large body of people regard themselves as members of a ‘nation’ (and here we interpret this term broadly and beyond understandings of geographical borders and political systems) through a variety of historical legacies, cultural memories and acts of consumption. In this article we hold the assumption that there is a shared cultural meaning (namely ‘Chineseness’) that extends across the three Chinese language cinemas and consider cultural affinity as greater than national and political boundaries.

Keywords

National Cinema, Three Chinas, Chineseness, Cultural affinity



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



1. ВВЕДЕНИЕ: "ТРИ КИТАЯ" И ПРОБЛЕМА¹ НАЦИОНАЛЬНОГО'

За последние два десятилетия изучение китайскоязычных фильмов (и здесь мы ссылаемся на исследования не только континентального китайского кино, но и кино Гонконга и Тайваня) стало предметом пристального интереса в академических кругах, как в Китае, так и на Западе. Термины "китайское кино" и "Китайское национальное кино" представляются проблематичными, когда затрагиваются вопросы идеологических и политических различий в правительствах этих трех областей. Например, на Тайване много говорят об использовании терминов *Zhonghua*, *Zhongguo* и *Zhongwen* и о том, какие термины наиболее уместны для обозначения Тайваня. В этой статье термин китайскоязычное кино не является политическим. В качестве лингвистической категории, а не национальной, китайскоязычное кино (включая как мандарин, так и региональные диалекты, такие как кантонский в Гонконге, а также тайваньский и другие южноминьские диалекты на Тайване и др.) следует рассматривать как термин, включающий кино материкового Китая, Гонконга и Тайваня. Политическое разделение (и, конечно же, реинтеграция Гонконга в 1997 году как особого административного района Китая) трех кинематографов² на протяжении многих лет ставило перед исследователями кинематографа особую проблему. По мнению некоторых исследователей, процесс разделения киноиндустрии в Китае, Гонконге и Тайване привел к созданию

"весьма самобытных национальных кинематографов на каждой территории" (Yueh, 1998, p. 74)

и во всех случаях изучение кино на китайском языке проводилось и было организовано на основе географических/политических различий, а понятие "три кита" (материковый Китай, Гонконг и Тайвань) доминировало в отношении изучения национального кино. Этот географический детерминизм ограничивает и до некоторой степени отрицает китайскую культурную традицию в этих трех кинематографах. Данная статья, однако, опирается на то, что Бенедикт Андерсон (1991) выдвинул как теорию "воображаемых сообществ", предполагающую общность

¹ Все три термина имеют отношение к идее «китайскости» (прим. переводчика)

² Автор статьи использует формулировку *three Chinese language cinemas*, которую достаточно сложно перевести на русский язык, поэтому здесь и далее мы будем использовать «три китайскоязычных кинематографа» (прим. переводчика)



людей, считающих себя частью "нации", (и здесь мы интерпретируем этот термин широко и за пределами понимания географических границ и политических систем) через различные формы исторического наследия, культурную память и акты потребления. Культурная идентичность, как предполагает Стюарт Холл (Stuart Hall, 2004), находится в точке пересечения политики, технологий и социальных трансформаций. Таким образом, символы (signifiers) китайской традиционной культуры можно рассматривать как общую культурную и историческую основы, пронизывающие по-разному все три кинематографа.

Данная модель не означает, что статья отрицает культурные особенности трех кинематографов на китайском языке. Например, в материковом Китае кинематографисты пятого поколения¹ (такие как Чжан Имоу и Чэнь Кайгэ и др.) с 1980-х гг. были одержимы культурной революцией. Интересно, что в контексте послеолимпийских фильмов на китайском языке новая работа Чжана Имоу "Возвращение домой" (2014) снова является трагической романтической историей, происходящей во время культурной революции. Термин "китайскоязычное кино после Олимпиады" (*Post-Olympics Chinese language Cinema – постолимпийское кино на китайском языке*) возник благодаря "Симпозиуму китайского кино после Олимпиады", организованного международным исследовательским центром Бадера, университета Квинса с 10 по 11 декабря 2013 года. Смысл названия фильма "Возвращение домой" (Gui Lai, с китайского "возвращение") может означать также возвращение Чжана (Gui Lai) к своей одержимости культурной революцией.

Специфичность Гонконга с точки зрения национальной/культурной идентичности можно рассматривать как результат влияния Китая, Великобритании и его собственной кантонской составляющей. На Тайване, в частности, при президенте Чэнь Шуйбяне в период с 2000 по 2008 год, частью движения за национальную и политическую автономию было поощрение культурной самобытности (а именно, "тайваньской самобытности"), следствием чего стало продвижение богини Мацзу, поддержка аборигенных исследований, агрессивная пропаганда различных тайваньских языков и т. д., с целью утверждения идеи независимости тайваньской культуры и ее отличия от культуры материкового Китая. Хотя при нынешней администрации КНП (Гоминьдан, Китайской

¹ В буквальном смысле, «пятое поколение» относится к выпускникам Пекинской киноакадемии, закончившим ее в 1982 (прим. переводчика)



национальной партии) этот раскол в значительной степени уменьшился, большая часть этих настроений все еще находит отклик среди населения.

Один из последних опросов относительно национальной и паннациональной идентичности на Тайване и в Гонконге, проведенный Фрэнком Лю и Фрэнсисом Ли (2013), подтверждает, что многие граждане Тайваня предпочитают называть себя тайваньцами, а не китайцами. Такое же понимание самоидентификации между «китайцами» или «гонконгцами» существует среди граждан Гонконга. «Столкнувшись с ростом экономической и политической мощи КНР, находящейся под влиянием наследия Китайской республики, и пережив десятилетия демократизации, тайваньское общество дало толчок множественности государственных и национальных идентичностей. Аналогичным образом, в Гонконге, политическом образовании с уникальным колониальным опытом и независимой гражданской идентичностью, общество также сталкивается с проблемами, связанными с (повторной) идентификацией с КНР» (Liu and Lee 2013, p. 1131). Особенно на Тайване, хотя многие здесь разделяют китайское культурное наследие (в основном потомки мигрантов 1948 года), существует большая и достаточно активная группа, отрицающая китайское культурное наследие и считающая себя культурно тайваньскими хокло, или представителями других местных этнических групп, которые имеют параллельную и в то же время независимую от материка историю. Для многих на Тайване, особенно для членов «Всеобщей Зеленой коалиции»¹ Демократической прогрессивной партии, актуально чувство параллельной истории, которая в равной степени охватывает португальскую и японскую оккупацию и культурное наследие.

В постколониальном контексте практически невозможно определить, что именно представляет собой нация. Столкнувшись с политическими, историческими и культурными особенностями континентального Китая, Гонконга и Тайваня, привычный подход к национальному кино, ориентированный преимущественно на национальное государство как источник смысла, становится проблематичным. Поэтому мы заменяем подход, опирающийся на *национальное* кино, *постнациональной* методологией, которая объединяет не только политические или национальные, но и

¹ Pan-Green Coalition – политическая коалиция, основу которой составляет Демократическая прогрессивная партия и ряд других политических партий. Зеленый цвет этой коалиции подчеркивает на ее антиядерную позицию. Коалиция также выступает за культурное своеобразие тайванцев, отличающее их от материковых китайцев. (Прим. переводчика).



культурные признаки. Одним из главных преимуществ статьи является то, что она утверждает, что кино континентального Китая, Гонконга и Тайваня, несмотря на трудности и противоречия, существующие в политических отношениях между ними, разделяет и изображает в своих фильмах общее богатое культурное наследие. Один из способов, с помощью которого мы попытаемся подойти к этой проблеме, заключается в вычленении символов китайской традиционной культуры и путей, которыми они могли бы проявить себя в трех кинематографах. При этом мы будем уделять особое внимание связям между тремя кинематографами на китайском языке с учетом единой китайской культуры и традиций. Мы придерживаемся предположения, что существует общее культурное значение (культурная близость), которое распространяется на три кинематографа на китайском языке. Мы используем термин "китайскость" для обозначения выражений общей культурной, исторической и философской преемственности, особенно в трех кинематографах "Новой волны".

2. КОНЦЕПЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КИНО: НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ МАНИПУЛЯЦИЯ

До 1980-х годов критические исследования кинематографа придерживались общепринятых представлений о национальном кино. Идея национального кино уже давно лежит в основе продвижения не голливудских работ (Crofts, 1998, p. 385). Господство Голливуда привело к тому, что еще в 1920-е и 1930-е годы Франция и Германия создавали национальное кино почти в идеологической оппозиции к Голливуду. В своей книге "французское Национальное кино" Сьюзен Хейворд (1993, p. 5) объясняет, что к 1920-м годам во Франции раздавались призывы к созданию "подлинно национальному кино как защите от американской гегемонии, которые (прикрытые заботой о благополучии кинематографа) указывают на своего рода историцизм и нарциссизм".

Лишь в 1989 году Эндрю Хигсон дал более широкое определение концепции национального кино, он предлагает определять национальное кино не только с точки зрения "фильмов, произведенных в том или ином государстве" (Higson, 2002, p. 132-142), но и с точки зрения проката и показа, аудитории, критических и культурных дискурсов. Это одна из первых общих попыток осмыслить национальный кинематограф. Хигсон (2002) указывает,



что национальное кино следует рассматривать не только в связи с тем, где производятся фильмы, но и с учетом того, какую культурную идентичность они проецируют и как они потребляются во всем мире. В случае с национальным кинематографом, "китайскость" становится формой культурного капитала, формируемого на основе транснациональных дискурсов, которые согласовываются в ходе истории. Идеи о степени аутентичности китайца, которые рассматриваются как вытекающие из связей с территорией и знаний о "традиционных" китайских культурах, таких как конфуцианство и даосизм, стали основой, с помощью которой представители китайской диаспоры определяют себя по отношению друг к другу.

Сталкиваясь со спецификой трех китайских кинематографов, Чжан Инцзинь (Zhang Yingjin, 2004) считает, что понятие "национальный" трудно определить, и предпочитает рассматривать не какую-либо культурную или художественную особенность, а национализм, как доминирующую черту китайского кино.

Политическая природа национализма не может быть подвергнута сомнению, находит ли он явное выражение в кинопроектах или нет. Понятие гражданства в той же степени определено. В эпоху глобализации изучение национального кинематографа сталкивается со сложностями, обусловленными транснациональными культурными потоками и потоками капитала. Термин "транснациональное китайское кино" в киноведении стал популярным с конца 1990-х гг.. Для многих (Sheldon Hsiao-peng Lu, 1997) "транснациональность" становится инструментом, с помощью которого можно приблизиться к сложным связям между тремя китайскими кинематографами и кинопродукции представителей китайской диаспоры в эпоху глобализации. Однако, как отмечают Крис Берри и Мэри Факуэр, Гонконг "никогда не был национальным государством". Хотя в дипломатическом плане Тайвань обладает "квазинациональным" статусом, он никогда не заявлял о своей независимости и до сих пор не является официальным членом Организации Объединенных Наций на международной арене. Работа "Транснациональные исследования китайского кино" Берри (2011) - ключевой труд, концептуализирующий термин "транснациональный" в китайском контексте. Ссылаясь на Уилла Хигби и Сон Хви Лим (2010), Берри (2011, р. 9) формулирует три модели использования термина "транснациональный", среди которых вторая модель "фокусируется на культурных образованиях, которые поддерживают кино, выходящее за границы отдельных национальных государств или работающее на более местном уровне в них; например, кино на



арабском языке, кино на китайском языке". Хотя Берри (2011, р. 14) акцентирует внимание на множественных и противоречивых значениях термина "транснациональный" с отсылкой к интернациональности и глобализации, он не отрицает, что культурное родство является большей силой, которая определенным образом формирует "национальное" в трех кинематографах. Валентина Виталий (Vitali) и Пол Уиллемен (2006) подчеркивают важность изучения национального кино и необходимость постоянного пересмотра теорий/концепций этого кино.

Для нашего дальнейшего анализа необходимо уточнить термин "национальный". Работа Андерсона (1991) "Воображаемые сообщества, размышления о происхождении и распространении национализма" – пожалуй, самая цитируемая теория национализма. Под национализмом¹ Андерсон подразумевает тот факт, что люди, никогда не видевшие друг друга, в разных частях территории представляют себя как близкое сообщество, хотя на самом деле это является воображаемой идентичностью. Андерсон (1991, р. 4) утверждает, что

"... национальность, или, как можно было бы предпочесть выразиться с учетом многочисленных значений этого слова, нация (nation-ness), а также национализм являются культурными артефактами особого рода".

Следовательно, эта "воображаемая община" функционирует в качестве пост-просветительского организатора населения, пострадавшего от огромных миграций и формирования диаспор, явившихся следствием процессов деколонизации после Второй мировой войны (Croft, 1998, 386-387). А конструирование «национального», или "построить историю нации или национального кинематографа как последовательную, единую, однородную, – значит поддержать стирание различий и утвердить центристскую и неоконсервативную культурную политику" (Faulkner, 1994, р. 7). Утверждение Фолкнера полезно для подкрепления аргументов,

¹ Следует заметить, что данная отсылка к Андерсону не совсем уместна, так как Андерсон в этом конкретном случае, говоря о субъектах, которые не видели друг друга, но осознают себя, как целое, пояснял концепцию *воображаемого*, а не *национализма*: «It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion». Другими словами, Андерсон делал акцент на иллюзорность этого образования. Не случайно, он делает отсылку (сноска 9) к высказыванию известного британского историка Х. Сетона-Уотсона, который также говорил о «воображаемом» характере нации ("consider themselves"), что, по мнению Андерсона, можно перевести как «воображаем себя» (imagine themselves). (прим. ред.)



приведенных в этой статье, поскольку упрощает понимание сложности китайских кинематографа, так как в ней прослеживается гомогенная идентичность трех кинематографов на китайском языке.

Однако эта однородность не исключает дифференциации трех кинематографов по культурным особенностям, поскольку каждый из них обладает особым политическим и историческим опытом. Согласно Холлу (Hall, 2004) существует, по крайней мере, два смысла идентичности: идентичность как бытие (что дает чувство единства и общности) и идентичность как становление (или процесс идентификации, который показывает разрыв в формировании нашей идентичности). "Первая позиция определяет" культурную идентичность" в терминах одной, общей культуры, своего рода коллективного "одного истинного Я", скрывающегося внутри многих других, более поверхностных или искусственно навязанных "я", которые объединяют людей с общей историей и предками" (Hall, 2004, p. 387). Это особенно полезно для статьи при освещении роли китайской культуры и традиций в континентальном Китае, Гонконге и Тайване. Холл (2004) также указывает на неоднородность идентичности. Его утверждение помогает отметить культурные особенности каждого из трех китайскоязычных вариантов кино, при одновременном утверждении их однородности и неоднородности с точки зрения культурной/национальной идентичности. В своей книге "Культурная идентичность и репрезентация в кино" Холл (2004, p. 386) утверждает:

"Идентичность не так прозрачна и проста, как мы привыкли думать. Возможно, вместо восприятия идентичности как уже состоявшегося исторического факта, который представляется кинематографическими дискурсами, мы должны думать об идентичности как "производстве", которое никогда не заканчивается, всегда находится в процессе, и обязательно конституируется изнутри, а не вне репрезентации".

Этот критический подход может быть хорошо применен к ситуации в Китае, когда три кинематографа географически и политически разделены, но сохраняют сильные культурные связи.

Роль культуры в конструировании идентичности в китайском случае схожа с аргументом Хейворд (Hayward, 1993) о французском национальном кино. В своем исследовании Французского национального кинематографа Хейворд утверждает, что:



"в качестве реакции на то, как воспринималась Франция извне... будет полезно сохранить ... такие важные понятия нации, как миф и нации как различие и преемственность, а также понятие провозглашающей роли идеологии". (Hayward, 1993, p. 5).

Хейворд подчеркивает роль национальной культуры в конструировании национальной идентичности. Нация (nation-ness) характеризуется собственным мифом и аллегорией. Очевидно, что культура играет важную роль в формировании нации. Арджун Аппадурай (1996) подчеркивает роль культуры в создании нации, и именно здесь кино занимает важное место в качестве средства массовой информации:

"современный национализм предполагает общность граждан в определенном территориальном национальном государстве, которые делятся коллективным опытом, не в результате личного контакта или совместной подчиненности королевской персоне, а чтения книг, брошюр, газет, карт и других современных текстов"¹. (Appadurai, 1996, p. 161).

Андерсон (1991, p. 18) называет этот коллективный опыт "печатным капитализмом" и "электронным капитализмом". Однако недавно Хигсон (Higson, 2006) поставил под сомнение концепцию Андерсона "воображаемого сообщества", сделав следующее заявление:

Таким образом, аргумент "воображаемого сообщества" порой, как представляется, неспособен признать культурные различия и разнообразие, которые неизменно маркируют как жителей конкретного национального государства, так и членов более географически разбросанных "национальных" сообществ". (Higson, 2006, p. 18).

Утверждение Хигсона справедливо и в отношении трех кинематографов на китайском языке.

С этой позиции, при исследовании "китайскости", представленной в китайскоязычном кино, подобно аргументации

¹ Неправильная ссылка. Взята из: Modernity at large: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 161, но изначально эта фраза появилась в работе Аппадурай "Patriotism and Its Futures," Public Culture Vol. 5, N 3, 1993, p. 414 (pp. 411-429), но и в ней Аппадурай отсылает к Habermas 1989; Calhoun 1992. (прим. ред.)



Холла (2004) и Хигсона (2006), мы также признаем разрыв и дифференциацию культурной идентичности в китайском случае, где политика сыграла важную роль, особенно для Тайваня, который все еще политически отделен от материкового Китая. Как указывает Шуберт (2004, р. 534), тайваньская политическая партийная система “идеологически разделена на два лагеря, выступающие за независимость (“зеленые”) и за объединение (“синие”), которые поддерживают две расходящиеся концепции национализма: тайваньскую и китайскую”. Исследование, проведенное Юнь-Хань Чу (2004) относительно национальной идентичности Тайваня – независимости или объединения, также показывает, что среди тайваньской общественности существуют сильные идеологические разногласия.

Хотя Гонконг и Тайвань были географически или политически отделены от материковой части Китая в течение многих лет, коллективный опыт остается благодаря влиянию китайской традиционной культуры. Например, в Гонконгском кино тема конфуцианской этики не только постоянно появлялась в постановках братьев Шоу, но и доминировала в большинстве гонконгских фильмов о боевых искусствах и боевиках, в которых главные герои всегда связаны с семьей и братством (к примеру, *A Better Tomorrow* (1986, 1987) Джона Ву (1986, 1987) и *The Killer* (1990)). Согласно конфуцианству, каждой социальной роли предписываются определенные правила поведения. Репрезентация конфуцианства в гонконгском кино становится очевидной благодаря преемственности китайских традиций и культуры в этой бывшей британской колонии.

Среди работ братьев Шоу типичным примером трансляции идей традиционной семейной этики является “Волшебная лампа” (У Цзянсян (Wu Jiangxiang) 1964), популярна среди китайцев история. Речь идет о Чэнь Сяне, который спасает свою мать, преодолевая самые тяжелые трудности и борясь со злом. Этот фильм, вне сомнения, следует конфуцианскому принципу сыновней почтительности. Другой фильм, который стоит упомянуть здесь, – это «Моя молодая тетушка» (*My Young Auntie*, Лю Цзянлян (Liu Jiangliang), 1980). В этой комедии юная леди становится тетей племянников старика, и в то же время ей приходится мириться со своим социальным положением на многих уровнях, так как племянникам старика, которым почти столько же лет, сколько и ей. Как подчеркивалось конфуцианством, молодые люди должны уважать старших, а старшие должны проявлять себя почтительно. Несмотря на то, что они почти одного возраста, они должны соблюдать правила в соответствии со своим положением в



конфуцианской семейной иерархии. Поэтому комедийные ситуации в этом фильме происходят очень часто.

В тайваньском кино влияние китайской традиционной культуры, философии и морали отчетливо проявляется в таких фильмах, как «Свадебный банкет» (Энг Ли, Ang Lee, 1993). В начале фильма родители, воплощающие собой господство китайской традиционной культуры, приезжают в Нью-Йорк. В такой конфуцианской семейной иерархии Вэйтон и Саймон, представляющие западную культуру, проявляют большое уважение к родителям. Однако, после встречи двух культур обе стороны должны пойти на компромисс, чтобы обеспечить прочные отношения. На персонажей Энг Ли также влияет философия конфуцианской «золотой середины», которая подчеркивает необходимость быть умеренным. Уникальность Энг Ли заключается в том, как эта философия представлена кинематографически. В своем кино он сочетает в себе более тонкие культурные особенности Китая, такие как глубина, таинственность и нежность, со свободой и индивидуализмом Запада. Повествование во многих его фильмах, таких как «Толкающие руки» («Pushing Hands» (1991)), «Ешь, пей, мужчина, женщина» («Eat Drink Men Women» (1994)) наследует стиль китайских традиционных литературных нарративов с их многозначностью, утонченностью и мрачностью.

3. ВСТРЕЧА ТРАДИЦИЙ, СОВРЕМЕННОСТИ И ПОЛИТИКИ

С 1980-х годов в материковом Китае, Гонконге и Тайване появились три варианта кинематографов Новой волны. История Новой волны в киноведении (начиная с итальянского неореализма после Второй мировой войны и французской Новой волны), по существу, связана с современностью (modernity). Как утверждает Джон Опп (1993, р. 6)

"...неомодерн берет свое начало в национальном кино Западной Европы и Соединенных Штатов, где он взаимодействует с западной капиталистической (реальностью)".

В контексте национального кино европейские художественные картины отличаются от других тем, что изображают особые классовые формации. В частности, как отмечает Жинетт Винсендо



(2001), роль “Heritage Cinema”¹ заключается в том, чтобы в значительной степени исследовать жизнь представителей высших слоев среднего класса. Однако три кинематографа на китайском языке, которые мы исследуем, возникли из столкновения между традиционным и современным, между мифом и религией, с одной стороны, и политическими идеологиями с другой.

Несмотря на социально-политические сложности и географическое разделение этих трех областей, история, традиции и преемственность обеспечивают связи с точки зрения общей культурной самобытности между ними. Без этого ключевого признания весь дискурс кино и современности (modernity) становится пустым (Ogg, 1993). Великий парадокс кино и модернизации заключается в том, что кинокартины “Новой волны” в материковом Китае, Гонконге и Тайване часто имеют дело с вопросами, если не всегда, с репрезентациями “прошлого”. Любое рассмотрение идентичности / идентичностей трех китайских вариантов «Новой волны» в нашем исследовании должно также учитывать понятия традиции, религии и религиозной философии и политики. Таким образом, при подходе к идеям “национальной идентичности” целесообразно начать с концепции “традиции”, поскольку мы утверждаем, что концепция национальной идентичности, проецируемая исследуемыми нами кинематографами, тесно связана с концепциями традиции и вопросами, связанными с прошлым.

Традиции обычно рассматриваются как практики, обычаи или истории, которые запоминаются и передаются из поколения в поколение (образуя богатую часть устной истории и устной культуры в обществах, где письмо не было широко распространено). Однако, Эрик Хобсбаум (2012, р. 1) утверждает, что «традиции, которые кажутся или считаются старыми, часто имеют довольно недавнее происхождение, а иногда могут быть и недавним изобретением». Согласно Hobsbawm (2012), некоторые традиции были намеренно изобретены по тем или иным причинам, часто с целью подчеркнуть или усилить значение определенных институтов. Традиции могут также изменяться в соответствии с потребностями времени, и эти изменения могут стать частью древней традиции. Он утверждает:

¹ «Heritage Cinema» (также «Heritage film») – буквально «Фильм-наследие», первоначально термин относился к британским картинам 80х гг., в ностальгической форме изображавшим страну в предвоенные годы, а также периода расцвета Британской империи. Подобные фильмы отличает эстетизация и увлечение деталями и ориентировка на консерватизм. (прим. переводчика)



Под "изобретенной традицией" понимается совокупность обычаев, обычно регулируемых открыто или молчаливо принятыми правилами и имеющих ритуальный или символический характер, которые направлены на привитие определенных ценностей и норм поведения путем повторения, что автоматически подразумевает преемственность с прошлым". (Hobsbawm, 2012, p. 1).

Это предположение относительно "традиции" важно для данной статьи, поскольку понимание управляемого характера "традиции" поможет нам лучше понять общее наследие, практику и ностальгию режиссеров, которые проявляются в фильмах, снятых в разных географических точках.

Например, в фильме "Любовное настроение" (*In the Mood for Love*, Вонг Карвай, Wong Kar-wai, 2000) режиссер изобретает своего рода "новый ориентализм", объединяющий аллегории и символы с глубокими китайскими культурными коннотациями, такими как шанхайский диалект, китайское женское платье ципао (*cheong-sam*), с ностальгией по Гонконгу 1960-х годов. Эта ностальгия проявляется и в новом Тайваньском кино с другим культурным контекстом. Интересен сюжет в «Пыль суетной жизни» (*Dust in the Wind*, Хоу Сяосяня (Hou Hsiao-hsian, 1986)): когда потерявшуюся лодку из материкового Китая прибывает к Золотым Воротам (территория Тайваня), рыбаки на лодке встречаются с тайваньской армией Золотых Ворот. Материковые китайцы боятся тайваньских военных, но те горячо приветствуют их. Армейцы передают подарки для семей рыбаков, и в долгой прощальной сцене взволнованно наблюдают за рыбацкой лодкой, покидающей Тайвань. Эти сцены позволяют предположить, что по другую сторону Тайваньского пролива, в материковом Китае, находится родина многих тайваньцев. Существует глубокая связь между людьми по обе стороны Тайваньского пролива. Данную ситуацию можно рассматривать как культурную привязанность режиссера Хоу Сяосяня к материковому Китаю. Это связано как с его личным мигрантским опытом, но также является отражением эмоциональной тоски многих тайваньцев китайского происхождения по материковому Китаю. Для многих тайваньцев китайские традиции и культура кажутся воспоминаниями из детства, которые хоть и могут исчезнуть с годами, но все еще глубоко укоренены в их сердцах. Если Гоминьдан (КМТ) попытался построить Тайвань как "законный Китай", который конкурирует с Китайской Народной Республикой, Хоу бросает вызов этому



официальному положению, укрепляя коллективную ностальгическую память о материковой части Китая.

Однако, необходимо учитывать, что материковый Китай, Гонконг и Тайвань имеют разные поводы для ностальгии, коренящиеся в социально-политических особенностях: Гонконг и Тайвань в течение длительного времени были «оторваны» от материкового Китая, что привело к иной мотивации обращения к прошлому, связей которых они были лишены. К примеру, в 1960-х и 1970-х гг. многие гонконгские фильмы о боевых искусствах были посвящены событиям китайской истории, в том числе таким бурным историческим периодам, как японская оккупация в 1930-х и китайская гражданская война в 1940-х годах.

В этих фильмах истории прошлого показывали сложные отношения между индивидуумом и нацией, касаясь темы судьбы и предназначения. Они также восхваляли верность и патриотизм. Такие фильмы, как "Кулак ярости" (Лю Вэй, Luo Wei, 1972), "Путь дракона" (Bruce Lee, 1972), затронули национальную память и культурные привязанности, поэтому достигли большого успеха в Гонконге, материковом Китае и Тайване.

В противовес этому, материковый Китай пережил культурную революцию между 1966 и 1976 гг.¹, которой не было в Гонконге и Тайване, поэтому послереволюционные фильмы материкового Китая были вдохновлены идеями, "заново открыть" прошлое, что не было свойственно Гонконгу или Тайваню. Это прежде всего фильмы кинематографистов «пятого поколения»²: "Желтая земля" (*The Yellow Earth*, Чень Кайгэ, Chen Kaige, 1984) и "Красный гаолян" (*Red Sorghum*, Чжан Имоу, Zhang Yimou, 1987) и др.

Когда кинематограф, будучи западной технологией и экзотикой для китайцев, появился в Китае около сотни лет назад, восприятие его как медийного средства также находилось под влиянием китайского

¹ В годы культурной революции кинематограф в КНР оказался практически под полным запретом. В прокат в 70-е гг. вышло лишь небольшое количество идеологически «выдержанных» фильмов. Многие талантливые режиссёры и актёры оказались в заключении. «Нормальное» развитие китайского кинематографа стало возможным лишь после окончания культурной революции, когда действия ее идеологических вождей (т.н. «банды четырех») было осуждено, а сами они оказались в заключении (прим. переводчика).

² Яркими представителями «пятого поколения» кинематографистов стали выпускники 1982 г. Пекинской академии кинематографии: Чень Кайгэ, Чжан Имоу, Чжан Цзюньчжао и Тянь Чжуанчжуан (Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Chen Kaige, Zhang Junzhao) некоторые другие. Приход в кинематограф новых молодых режиссёров, испытавших на себе все тяготы культурной революции, и не связанных жесткими идеологическими рамками оказался живительным стимулом обновления китайского кинематографа. Работы кинорежиссёров «пятого поколения» снискали заслуженную славу мастеров современного кино, и были высоко оценены как зрителями, так и кинокритиками. К четвертому поколению относят кинематографистов до начала культурной революции. (прим. переводчика)



традиционного мышления. Здесь нашей отправной точкой является идея о том, что из-за общей культурной истории эти формы "китайскости" будут проявляться и транслироваться в трех кинематографах, являющих, по крайней мере, одно измерение "национальной идентичности" (не обязательно однообразно или однородно). Здесь термин "китайскость" относится к исторически признанным культурным факторам/элементам, как философия и системы верований, проистекающие из конфуцианства и даосизма, а также аспекты фольклора, обычаи, и символическая система, для которой характерно наличие героя – мастера боевых искусств во всех трех кинематографах и во многих транснациональных фильмах режиссеров китайского, гонконгского и тайваньского происхождения¹.

Влияние конфуцианства и даосизма представлено не только в китайской, гонконгской и тайваньской кинематографических практиках (в последних двух более сложным образом из-за различных колониальных влияний, таких как британский, японский и голландский колониальный опыт), но и как общий ориентир (frame of reference). Китайская традиционная философия² основана на идее о взаимодействии неба и человека (и под небом здесь подразумевается Вселенная/природа). Этот философский подход делает небо объектом восприятия, а человека-субъектом восприятия. Эта философия обеспечивает основу для конвенциональных социальных правил в китайской культуре. Выражая эту идею через "гармонию" в даосской философии и "золотую середину" в конфуцианстве, обе системы подчеркивают взаимозависимые отношения между природой и человечеством. При этом нейтрализуется конфликт между субъектом и объектом, между человеком и природой. Эта эпистемологическая основа приводит к размышлениям о состоянии человека и его переживаниях.

¹Хотя сложно отрицать, что жанр рассказов (уся или юся) о мастерах китайских боевых искусств, имеет давнюю историю и восходит как минимум к IV-III вв. до н.э., тем не менее, не следует забывать, что в формировании уся, как кинематографического жанра, особую роль сыграл гонконгский кинематограф, так как на материковом Китае и Тайване это жанр длительное время был под запретом, как не соответствующий строгим моральным нормам. И даже этот жанр стал частью двух других кинематографических систем (в КНР и Тайване), стилистика и основные мотивы в этих трех системах существенным образом различались (прим. редактора).

² Вряд ли возможно говорить о единой «традиционной философии», при наличии в Китае различных философско-религиозных систем, множественности региональных систем народных воззрений, было бы значительным упрощением говорить так обобщенно. Не следует забывать и об условности понятия «традиционная» в отношении философия. Понятие «традиционное мировоззрение» китайского народа также звучит очень упрощенно без указания дополнительных характеристик (прим. редактора).



При попытке исследовать наличие китайской традиционной культуры и философии в кинопроизводстве в материковом Китае, Гонконге и Тайване, очень сложно точно определить, что представляют собой китайские традиционные культуры в точном смысле. С одной стороны, есть ощущение «изначальной сущности» китайских философий и подходов к жизни (кратко изложенных выше с точки зрения способов мышления, культурных убеждений и традиций). С другой стороны, существует также воплощение конкретных исторических, политических и социальных контекстов, в которых создаются такие системы убеждений¹. Мы предлагаем такое понимание китайской культуры, которое рассматривает ее как сложную с точки зрения ее связи (и отсутствия оной) с материковым Китаем, Гонконгом и Тайванем. Это побуждает, в свою очередь, исследовать такие вопросы, как взаимосвязь между современностью, культурной самобытностью (*cultural identities*) и традиционным мышлением / системами верований.

Понятие традиционной культуры как "самобытной сущности" особенно интересно при изучении в отношении трех национальных/географических самобытностей, которые отличаются друг от друга, но при этом имеют сильные общие культурные корни. К примеру, в течение пяти тысяч лет большинство китайского населения (населявшего материковый Китай, Гонконг и Тайвань) составляли крестьяне, что привело к формированию концепции туди (土地). Этот китайский термин можно перевести как земля/территория. Однако, в китайском контексте этот термин имеет более глубокое значение. Это относится к аграрной цивилизации, которая традиционно считается основной частью китайской цивилизации. Туди, или земля, веками питала китайский народ. С этой точки зрения, туди похож на французский терруар², который символизирует чувство места/принадлежности. Неудивительно, что туди высоко почитается и обладает первостепенным духовным положением среди китайского народа. Символически, туди является одновременно и матерью, и домом для китайского народа. Его влияние можно увидеть в самом сердце конфуцианства/даосизма и в том, как он формировал китайские общества на протяжении более двух тысяч лет. Конфуций (1996, р. 45) говорит:

¹ Именно об этом мы и говорили в предыдущем замечании.

² фр. *terroir* от *terre* – земля, многозначный термин, который на русский может переводиться как «деревенский», «местный», или же транслитерацией – терруар, что чаще используется в винодельческом бизнесе и обозначает совокупность различных природных факторов, определяющих качество продукта, произведенного или «принадлежащего» к конкретной территории. (прим. перевод.)



"Пока отец и мать живы, хороший сын не блуждает далеко".

Поскольку *tudi* можно воспринимать как основу китайской цивилизации, его влияние на кинопроизводство прослеживается в материковом Китае, Тайване и Гонконге (особенно в фильмах «пятого поколения» в материковом Китае, Тайваньском Новом кино¹ и гонконгском кино Новой волны в 1980-х гг.). Не случайно, название первого получившего международное признание фильма пятого поколения "Хуан Туди" ("Желтая земля", Чень Кайгэ, Kaige Chen, 1984) сигнализирует о постреволюционной² рефлексии на идентичность, рожденной при возвращении в "сельскую местность". Как отмечает Чжоу:

"...рефлексия «культуры» неизбежно включает в себя переосмысление истоков — «прошлого», которое порождает настоящее; повествования, мифы, ритуалы, обычаи и практики, которые объясняют, как народ становится тем, чем он является" (Chow, 1995, p. 174).

"Желтая земля" – это первый фильм представителя «пятого поколения», получивший всемирную известность и академическое внимание. Действие картины происходит в 1930-х годах в Шэньси, расположенной в Западном Китае³, где желтая почва является отличительной географической особенностью. Как упоминалось ранее, китайская цивилизация опирается на сельское хозяйство. Желтая земля (*tudi*) также является символом дома или матери для китайского народа и китайской цивилизации в целом. Несомненно, самая выдающаяся часть фильма – операторская работа Чжана Имоу. Эта картина создала ему репутацию лучшего оператора в Китае.

¹ Тайваньское Новое кино родилось в 1982 г. как реакция на активное внедрение на тайванский рынок гонконгского кинематографа и западных фильмов на видеокассетах (прим. перевод.).

² Речь идет о культурной революции (прим. переводчика)

³ Провинция Шэньси расположена в западной части Центрального Китая. Этимологически название Шэньси имело отсылку к Западу. Вместе с тем, вне всякого сомнения, это один из центральных районов Китая, а в историческом плане это еще и своеобразный центр, в пределах которого и формировалась государственность КНР. Одним из главных городов Шэньси является Сиань, который был в прошлом столицей Китая. Это город с трех тысячелетней историей. Именно Шэньси были конечной целью Великого похода Красной армии Китая. Здесь объединенные армии коммунистов смогли закрепиться, что послужило своеобразным центром для дальнейшего военного и административного строительства КНР. Название фильма «Желтая земля» символично на самых разных уровнях, так как элемент «земля» в натурфилософии Китая связан с центром, а основной цвет его желтый или золотой. Таким образом, «желтая земля» - это не только цвет почвы Шэньси, но еще и символический центр, где рождается новый человек. Кроме этого, Чжан Имоу родился в Шэньси, в Сиане (прим. переводчика).



Окончив кинематографический факультет Пекинской киноакадемии в том же году, что и Чэнь, Чжан сформировал уникальный для китайского кино кинематографический стиль, что придало картине значимость благодаря художественной композиции. В значительной степени, на стиль Чжана повлияла даосская живопись, однако его работа прослеживает характеристики как восточной, так и западной эстетики.

Как отмечает Эстер К. М. Яу (2006, р. 202),

"статичный вид далеких ущелий и склонов плато напоминают китайский свиток школы Чанъань".

На деле, безграничный ландшафт и желтая земля также символизируют дом и мать китайского народа и китайской цивилизации. Именно на такой "бедной" и обширной желтой земле китайский народ боролся со своей судьбой в период после Культурной революции. Действительно, эффект этой синкретичной эстетики, достигнутый с помощью сложной работы Чжана, визуально представляет собой метафору социально-политического контекста этого периода.

На Тайване концепция туди подвергается определенным преобразованиям и изменениям. То же самое произошло и в Гонконгском кинематографе, поскольку это более коммерческое кино, особенно после 1960-х годов. Однако идеология туди не исключена в фильмах о боевых искусствах и гангстерском кино, трансформируясь в защиту "Родины" и поклонение общине. Принцип *бао цзя вэй го* ("оберегать наши дома и защищать нашу страну") был первостепенным для китайского народа с древних времен. Во множестве фильмов о боевых искусствах протагонисты постоянно выступают в качестве национальных героев, борющихся против иностранной агрессии.

Хуан Фэйхун в "Однажды в Китае" (Цуй Харк, Tsui Hark, 1991) и сиквелах – один из самых патриотических персонажей. Понятие туди (здесь прослеживается неразделенное единство «дома» и «страны») и поэтическая справедливость – две основные темы в фильмах Брюса Ли, как и в серии "Однажды в Китае". И персонажи Брюса Ли, и Хуан Фэйхуна демонстрируют свою конфуцианскую мораль: мудрость, доброту, храбрость, верность и прощение. Эти фильмы также иллюстрировали духовный мир конфуцианства: кунг-фу не является средством для завоевания или получения власти и прибыли. По сути, это способ культивирования нравственности, самозащиты и, в случае



необходимости, поэтической справедливости. Возможно, доминирующее положение духовно-этических основ жизни, сформированными конфуцианством и даосизмом, лежащие в основе китайской культуры, является более весомыми, чем конкретные отношения с Землей. Они влияли на формирование китайского общества более двух тысяч лет и стали ядром китайской цивилизации. Конфуцианство и даосизм также повлияли на многие восточноазиатские страны, такие как Япония, Сингапур и Южная Корея. Как заявляют Миджун Парк и Кэтрин Чесла:

"Конфуцианство – это не просто китайская философия. Как и другие великие древние философии, такие как буддизм и даосизм, конфуцианство было введено в страны Восточной Азии и оказало глубокое влияние на формирование каждого аспекта жизни. Конфуцианство было философской основой значительной части культуры в Восточной и Юго-Восточной Азии" (Park and Chesla, 2007, p. 297).

Осознание роли конфуцианства и даосизма в китайской цивилизации поможет нам лучше понять, как китайцы и народы китайского происхождения стали тем, кем они являются. Хотя в Китае нет своей собственной религии (буддизм берет свое начало в Индии), конфуцианство и даосизм – две философские школы с древних времен в Китае занимают эту нишу. Конфуцианская идеология порядка (в большей степени с моральной точки зрения) играет важную роль в формировании китайского общества и семьи, поэтому нам очень важно понять тему семьи, конфуцианскую систему отношений отец-сын, нашедшую свое отражение в китайскоязычных фильмах.

Даосизм также оказывает значительное влияние на китайское мышление. Для даосизма основная идея заключается в том, что за всеми материальными вещами и всеми изменениями в мире лежит один фундаментальный, универсальный принцип: Дао или «Путь»¹.

"Путь, о котором можно рассказать, не является неизменным; имена, которые можно назвать, не являются неизменными. Небо и Земля произошли от Безымянного; Обладающая именем"

¹ Хотя и перевод понятия «дао» через «путь» и правомочен, надо понимать, что такой перевод упрощает сложную концепцию даоской философии. Дао не имеет имени, дао безымянно, дао можно определить только апофатически, т.е. через отрицание: дао не является ни этим, ни тем. Ср. «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя». Дао Де Цзин в переводе Ян Хин-шуна, М. 1950) (прим. редактора).



мать, которая воспитывает десять тысяч существ, каждое по своему тину" (Лао-цзы, 1997, р. 3).

Отсюда, цель человеческой жизни – жить в соответствии с Дао, что требует пассивности, спокойствия, смирения и отсутствия стремления и планирования, поскольку планировать – это идти против Дао¹.

В отличие от даосизма, конфуцианство уделяло особое внимание социальной стороне жизни. Если даосизм можно рассматривать как способ жить в гармонии с природой, то конфуцианство – это способ жить в гармонии с обществом.

Конфуцианство подчеркивает необходимость дисциплины, веры и добродетелей, в том числе верности, братской любви и сыновней почтительности. Эти конфуцианские правила признавались китайскими императорами полезными для власти, и они всегда принимались феодальными режимами в качестве основной религиозной системы Китая на протяжении более двух тысяч лет.

Четыре главные добродетели конфуцианства: сыновняя почтительность, братство, верность и доверие, и даосская философия гармонии между природой и человеком играли первостепенное значение в китайских культурах. Правила конфуцианства и даосизма создали и сформировали китайскую культурную/национальную идентичность в кино материкового Китая, Гонконга и Тайваня, эти культурные коды сохраняются как мифические символы национальной идентичности и нарративов. Таким образом, при формировании "национального" в трех исследуемых нами ветвях китайского кино центральное место занимают основные догматы и верования конфуцианства и даосизма. Несмотря на эту центральную роль, конфуцианство и даосизм представляют собой не одну единую концепцию, а ряд древних традиций и подходов, которые, как мы

¹ Данное утверждение также грешит множеством упрощений. Вряд ли можно так однозначно приписать даосам пассивность и не желание «планировать». Одним из основных принципов даосизма является *увей* – «не-деяние», однако, оно не имеет ничего общего с пассивностью. *Увей* – это действия, не противоречащие законам природы. Планирование – также сомнительный термин, для обозначения принципа спонтанности действия у даосов. Все это также связано с принципом *увей*, так как, по мнению даосов, это действие, не направленное на получение выгоды. Но это не отменяет самого действия и понимания достигаемого результата. Даосы, за все время своего, существования, проявили себя довольно-таки активно, осваивая самые разнообразные профессии: художников, поэтов, литераторов, врачей, специалистов в боевых системах и т.д. Все эти профессии, особенно врачей, требовали от них четкого понимания конечного результата, то есть планирования своих действий, т.е. другими словами четкого планирования. Вместе с тем, это планирование попадало под определение *увей*, т.е. действия в соответствии с законами природы (прим. редактора).



продемонстрируем, могут существовать в условиях географических и политических различий.

Конфуцианская и даосская идеологии выступают в качестве культурного ядра эстетики китайских фильмов, что является важной частью наших доводов относительно культурной идентичности в трех ветвях китайского кино и авторской подписи некоторых режиссеров. С эстетической точки зрения Крис Берри и Мэри Энн Фаркуар (1999) исследовали взаимосвязь между китайской живописью и китайскими фильмами. Они отмечают:

"Китаизация была также применена к изображению с определенным эстетическим декоративным стилем, где основной соцреализм (Socialist-realist style)¹ был оштукатурен поверх китайскими мотивами" (Berry and Farquhar, 1999, p. 83).

Однако в основе китайской живописи лежит традиционная китайская культура и эстетические техники китайской живописи имеют более глубокое культурное значение (т.е. те, которые глубже, чем уровень техники).

Без знания традиционной китайской культуры и осознания ее взаимодействия с современностью в конкретном историческом контексте мы не можем интерпретировать "национальное" с достаточным культурным смыслом. Если язык прочно утвердился в качестве носителя культуры, то национальное кино можно рассматривать как новый носитель национальной культуры/идентичности, причем среда кино становится одним из самых непосредственных и популярных способов встречи с другой "страной" в эпоху глобализации. В случае китайским кино, очень мало западных ученых и еще меньше зрителей говорят на путунхуа², и важный аспект смысла теряется в переводе.

"Качество актерской игры зачастую страдает в дублированных фильмах, поскольку вокальные качества, тона и ритмы"

¹ Вряд ли однозначно можно отнести данное произведение к соцреализму, хотя во многом стиль картины содержит множество соцреалистических принципов. При всей народности этого фильма, в нем практически слабо отражена роль КПК, хотя КПК имплицитно присутствует в фильме. Возможно, авторы под socialist-realist style подразумевали социалистический реализм в более широком смысле (прим. редактора).

² Путунхуа – официальный язык КНР, в некоторых западных традициях наряду с термином «путунхуа» используется термин «мандарин» или «мандаринский язык», под которым ранее понимался официальный язык Китая или язык китайских чиновников – мандаринов. Наряду с путунхуа имеется ряд других диалектов (языков) китайского языка. Наиболее распространенным из них является кантонский диалект китайского языка (прим. переводчика).



конкретных языков в сочетании с жестами и мимикой, отличающимися национальный характер и актерские стили, буквально теряются в переводе" (Betz, 2009, p. 50)

Ситуация эта еще сложнее с гонконгским и китайским материковым кино. Во время съемок в Гонконге часто используются звезды, которые говорят либо на кантонском, либо на путунхуа. Окончательная версия фильма будет озвучена на кантонском и путунхуа для двух вариантов фильма в двух регионах. Например, Тони Люн (кинозвезда из Гонконга) будет отыгрывать роль на кантонском, а Джет Ли (из материкового Китая) – на путунхуа. Это означает, что в обоих языках и версиях фильма губы редко синхронизируются с произносимыми словами, поскольку одни актеры говорят на одном языке, а другие – на другом. Китайский материковый кинематограф сложнее, так как до недавнего времени в фильмах не разрешалось использовать синхронный звук, а весь диалог записывался и дублировался в стадии пост-продакшн, что опять же часто приводило к выпадению вокальных движений из синхронизации.

Для зрителей, не знакомых с китайской традиционной философией, дальнейшие тонкости культурного смысла легко упускаются из виду. Однако, наше внимание к китайской традиционной культуре не отрицает современного положения трех стран, кино которых мы исследуем. Под термином "современность" мы подразумеваем современность как в кино, так и за его пределами: современность в китайских фильмах и современность в китайских обществах. Яу (2006, p. 212) предлагает формулировку отношения Китая к современности, отмечая, что "с XIX века основные исторические события в Китае (войны, национальные бедствия, революции и т. д.) создали четыре темы, имеющие решающее значение для национального сознания – феодализм, выживание (subsistence), социализм и модернизация – в результате всего этого формируются дискурсы в многочисленных литературных и культурных текстах".

Хотя и в Гонконге, и Тайване начиная с 1960-х гг. были свои популярные киноиндустрии¹, материковое китайское кино,

¹ Как нам кажется, авторы несколько упрощают историю гонконгского и тайваньского кинематографов. Все также, и особенно в Гонконге, кинематограф начинается не с 60-х гг. XX в., и киноиндустрия там сложилась отнюдь не в 60-х гг. Конечно до конца 40-х гг. гонконгский кинематограф не мог соперничать с шанхайскими кинокомпаниями на материковом Китае, но в 50-е гг., как нам кажется, кинематографический центр во многом сместился в Гонконг. То есть уже в 50-е гг. наблюдается бурный расцвет кинематографа в этом британской колонии. Выходят



гонконгское и тайваньское кино прошли свои этапы модернизации в 1980-х гг, которые характеризуется тремя кинодвижениями: кино Пятого поколения, гонконгское кино Новой волны и тайваньское Новое кино. В кросс-культурных исследованиях влияние современности (и сопутствующей ей глобализации) на культурные традиции конфуцианства и даосизма неоспоримо. С 1949 года китайские традиционные культурные ценности в материковом Китае столкнулись с марксизмом и социализмом, в частности, с Маоизмом. Эта встреча оказала фундаментальное влияние на китайские умы и общества в материковой части Китая и, хотя и более косвенно (конечно, до повторного включения Гонконга в состав Китайской Народной Республики в 1997 году), Гонконга и Тайваня. К примеру, тревога по поводу возвращения Гонконга в материковый Китай в 1997 году не только повлияла на сознание людей в Гонконге, но и стала своего рода коллективным облаком депрессии, нависшим над головами гонконгцев в преддверии возвращения китайской администрации. Поэтому многие фильмы о Гонконге в период 1980-1990-х годов неизбежно воспринимались как беспокойство об этой политической "сделке", что хорошо заметно, например, в английском названии фильма "Ying Xiong Ben Se" Джона Ву, которое было переведено как "Лучшее завтра" (*A Better Tomorrow*) с отсылкой к очевидным политическим последствиям для будущего Гонконга.

В период между 1966 и 1976 годами экономика материкового Китая сильно пострадала от Культурной революции. К ее концу в 1976 году, КПК осознала, что экономика Китая находится на грани краха. В 1978 году была начата "политику открытости", экономика стала основой страны, со ставкой на ее развитие любой ценой. Лидер второго поколения КПК, Председатель Дэн Сяопин, сделал знаменитое замечание относительно дискуссий о социализме и капитализме:

многочисленные фильмы на путунхуа и кантонском диалектах. Кроме этого в Гонконге практически не было прекращения независимой киноиндустрии, так как Гонконг находился под оккупацией Японии лишь незначительный период времени с 1941 по 1945 гг., в то время как на Тайване эта оккупация продолжалась много дольше. И до II мировой войны киноиндустрия в Гонконге развивалась самостоятельно, занимая свою кинематографическую нишу, отличную от кинематографических трендов на материковом Китае или Тайване, особенно это проявилось в развитии кинематографического жанра *уся*, т.е. фильмов, центральной темой которых становится мастер традиционных боевых искусств. Во многом это утверждение авторов справедливо для тайваньского кинематографа, которое вынуждено было заново осознавать себя после освобождения острова от японской оккупации и после того, как проигравший Гоминдан вынужден был переселиться на освобожденный остров, сделав его своим центром новой политической системы (прим. редактора).



"Не имеет значения, черная кошка или белая, пока она ловит мышей" (Strother, 2006, p. 36).

Хотя китайский капитализм изначально был развит в Китае с 1840-х годов после Опиумной войны и достиг своего пика между 1927 и 1949 годами до создания КНР, он так и не получил полного развития до 1949 года из-за политических сложностей Китая. После 1949 и вплоть до 1976 года он был полностью ликвидирован из-за жесткой коммунистической/маоистской идеологии.

Поэтому замечание Дэн Сяопина о черно-белом коте после Культурной революции была быстро подхвачена Западом для выражения более деликатного политического подтекста. 6 января 1986 года Дэн появился на обложке журнала Time как Человек года. Начиная с "политики открытости", за которую выступал Дэн, капитализм и западный секуляризм взаимодействовали с Маоизмом, коммунизмом и традиционными китайскими культурными ценностями, и поэтому репрезентация этих влияний в кино заслуживает дальнейшего изучения.

После окончания десятилетней Культурной революции в 1976 году в кинематографе и литературе началось культурное движение поиска корней. Для многих, кто пережил потерю веры и идеологии, образовавшийся в результате этого духовный вакуум соединился с зарождающимся коммерциализмом в 1980-х годах. Анализируя это, Ричард Мэдсен (1998) описывает ситуацию в Китае после Культурной революции следующим образом:

"Культурная революция разрушила религиозную ауру, созданную Мао вокруг коммунистического движения... даже когда государство отказалось от своих религиозных притязаний, бессмысленное насилие Культурной революции оставило китайский народ с более серьезными вопросами, чем когда-либо прежде, об окончательном смысле жизни. В этом моральном вакууме многие китайцы были предрасположены искать в традиционной религии оправдание трагедиям прошлого и веру в новое будущее". (Madsen, 1998, p. 39)

В "Красном гаоляне" героиня «моя бабушка»¹ избегает своего брака по договоренности¹, используя свою активную сексуальность.

¹ «Моя бабушка» так ее называет рассказчик, пересказывая жизнь своих бабушки и дедушки (прим. переводчика).



Занимаясь сексом с "моим дедушкой" в поле красного сорго, она придает жизни совершенно другой оборот². Смелое выражение их сексуального акта было достаточно авантюрно по меркам материкового китайского кино в 1980-х гг. и, казалось бы, намеренно предполагало идею потенциала и автономии.

Это одновременно и сексуальное, и политическое действие, направленное для преодоления социальных, моральных ограничений как феодального, так и коммунистического обществ. Чжан прямо нападает на феодальную идеологию в этом фильме и косвенно – на коммунистическую, генерируя конкретную идею нации, которая не соответствует политическим версиям феодализма и коммунизма, преобладающим в современном Китае. Он опирается на понятия лояльности и коллективной памяти о японской оккупации 1930-х гг.. В конце фильма, столкнувшись с вторжением иностранного врага, "моя бабушка" и жители деревни, где она живет, жертвуют собой, чтобы спасти страну от оккупантов. Конец пронизан лояльностью к коммунистическому государству, но также имеет акцент на конфуцианском понимании лояльности и патриотизма к туди, что гораздо важнее, чем любые другие моральные обязательства. В фильме дедушка и бабушка рассказчика завоевывают доверие жителей деревни и упорно трудятся, чтобы заставить винокурню процветать до японского вторжения. И это, по сути, конфуцианское стремление. Тема культивирования лежит в основе китайской цивилизации. Как ключевой фильм пятого поколения, «Красный гаолян» играет важнейшую роль в проецировании сложного понимания прошлой и настоящей культурной идентичности материкового Китая.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Делая на акцент на движение Новой волны в материковом Китае, Гонконге и Тайване в 1980-х гг., статья устанавливает теоретическую базу положений о том, что "китайскость"/китайские традиционные

¹ По сюжету, бабушку главного рассказчика должны были отдать за муж за старого и больного старика – владельца винокурни (прим. переводчика).

² Здесь сложно однозначно говорить об активной сексуальности главной героини, так как по сценарию дедушка главного героя все-таки силой овладевает героиней, подкараулив ее в поле красного гаоляна. Но вместе с тем, Чжан Имоу оставляет эту сцену с определенной недосказанностью. В этой сцене нет активного поведения со стороны женщины. Режиссер напротив строит эту сцену на противопоставлении активной маскулинности и пассивной фемининности, что и характерно для китайской натурфилософии. Героиня лишь частично определяет свою судьбу. (прим. редактора)



культурные влияния составляют по крайней мере одно измерение единой для «трех Китаев» идентичности. В статье высказывается предположение, что существуют общие черты культур, основанные на традиционных китайских философиях, которые выходят за пределы их территориальных границ, но также дают четкое представление о том, какими могут быть отличительные особенности китайской культуры в современном мире.

В случае со всеми тремя кинематографами, которые мы исследуем, политическое вмешательство оказывает огромное влияние на построение их национальных государств. Что касается культурных особенностей трех китайских кинематографов, то и здесь нельзя обойти вниманием роль политики и политических идеологий в их становлении. Эта связь с политикой или государством, конечно, не является чем-то необычным в формировании и складывании национального кино. Французский кинематограф хороший тому пример. Как и во многих других странах, во Франции правительство было активно вовлечено в киноиндустрию. Национальный центр Кинематографии был создан в 1946 г. для достижения государственных целей в создании национального кино (Hayward, 1993). В эпоху глобализации, как указывает Берри (2011, 12), в транснациональном контексте «корпорации имеют относительную большую автономию от государства по крайней мере в экономическом аспекте и могут более легко функционировать, выходя за пределы государственных границ. Эмили Юэ-Ю Е и Даррелл Уильям Дэвис (2008, 37-51) предлагают термин «гипер-национального» (hyper-national) для описания "транснационального" в трех кинематографах на китайском языке, подчеркивая роли и функции China Film Group, принадлежащей правительству, которая, по их словам, стремится к национальной консолидации и транснациональному охвату в трех областях.

Возникает фундаментальный вопрос: какую именно национальную идентичность намерен проецировать национальный кинематограф с государственным вмешательством и идеологиями национализма в определенный исторический период? В китайском случае роль политической идеологии была значительна при построении национальной идентичности с 1949 года как в материковом Китае, Тайване, так и в меньшей степени в Гонконге. Победа коммунистов в материковом Китае и отступление КМТ на Тайвань инициировали политическую конкуренцию, поскольку каждый пытался построить себя как «законный Китай». После Второй мировой войны (особенно японской оккупации) националистическая



идеология также была типичным явлением и в Гонконгском кино. Как уже упоминалось, это заметно в гонконгских фильмах боевых искусств (таких как фильмы Брюса Ли), которые были популярны как на Востоке, так и на Западе с 1970-х гг.

Таким образом, национальный имидж и национальная идентичность менялись в зависимости от вмешательства государства и их финансовой поддержки, а также от различных преобладающих националистических идеологий. Как указывает Хэйворд (1993, р. 6): "сдвиги, в рамках которых упоминается та или иная конкретная страна, так как концепция национального кино будет меняться в соответствии с ее идеологией". Эта точка зрения сходна с аргументом Хигсона (2002, р. 132-142): "концепция национального кино почти всегда использовалась в качестве стратегии культурного (и экономического) соперничества, средства утверждения национальной автономии перед лицом (как правило) мирового господства Голливуда". Особенно это касается материкового китайского кино и тайваньского кино после 1949 года, когда обе конкурировали за то, чтобы претендовать на роль легитимного китайского национального государства. Для Гонконга, являющегося на протяжении ста пятидесяти семи лет британской колонией, кино также стало местом выражения самобытности в колониальном контексте. Такое политическое вмешательство в конструирование национальной идентичности заслуживает дальнейшего изучения в контексте материкового Китая, Гонконга и Тайваня. Например, государственное вмешательство и, особенно, влияние коммунистической идеологии имеют большое значение для транслируемой национальной идентичности в материковом китайском кино после 1949 года.

Принимая во внимание их собственную политическую историю и идентичность, статья открывает дискуссию и предлагает альтернативный взгляд на «китайскость» Тайваня и Гонконга. Заменяя традиционную национальные принципы кино на постнациональную и культурную методологию, статья рассматривает культурную близость как более значительную, чем национальные и политические границы, и предлагает альтернативный взгляд на то, как эти три области продолжают оспаривать политические идентичности, разделяя при этом единую культурную идентичность.

Заменив традиционные национальные принципы кино на постнациональную и культурную методологию, статья рассматривает культурную близость как нечто большее, чем национальные и политические границы, и предоставляет альтернативный способ увидеть три территории, где политические идентичности продолжают



конкурировать, в то же время, разделяя единую культурную самобытность.

Список литературы

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Appadurai, A. (1996). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In *Global Culture: Nationalism, Globalisation and Modernity*, ed. M. Featherstone, London: Sage.
- Berry, C. & Farquhar, A. M. (1999). An Analysis of Yellow Earth and Black Canon Incident. In C. E. Linda & D. Desser (ed.), *Cinematic Landscapes*. Texas: University of Texas Press.
- Berry, C. (2011). Transnational Chinese Cinema Studies. In S. H. Lim & J. Ward (Eds.), *The Chinese Cinema Book* (pp. 9-16). British Film Institute.
- Betz, M. (2009). *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. University of Minnesota Press.
- Chow, R., (1995). *Primitive Passions, Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chu, Y. H. (2004). Taiwan's National Identity Politics and the Prospect of Cross-strait Relations. *Asian Survey*, 44(4), 484-512.
- Confucius (1996). *The Analects*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
- Crofts, S (1998). Concepts of National Cinema. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp. 385-94). Oxford: Oxford University Press.
- Faulkner, C. (1994). Affective Identities: French National Cinema and the 1930s. *Canadian Journal of Film Studies*, (3), 2:3-24.
- Hall, S. (2004). Cultural Identity and Cinematic Representation. In P. Simpson, A. Utterson & K. J. Shepherston (Eds.), *Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 386-97). London: Routledge.
- Hayward, S. (1993). *French National Cinema*. New York, Routledge.
- Higbee, W. & Lim, S. H. (2010). Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies'. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21.
- Higson, A. (2002). The Concept of National Cinema. In C. Fowler (Eds.), *European Cinema Reader* (pp.132-42). Routledge.
- Higson, A. (2006). The Limiting Imagination of National Cinema. In E. Ezra & T. Rowden (Eds.), *Transnational Cinema* (p.18). Routledge.
- Hobsbawm, E. (2012). *The Invention of Tradition*. Cambridge University



- Press, Reissue edition.
- Lao Tzu (1997). *Taoism*. Cumberland, Wordsworth Editions Limited.
- Liu, F. C. S. & Lee, F. L. F. (2013). Country, National, and Pan-national Identification in Taiwan and Hong Kong: Standing Together as Chinese? *Asian Survey*, 53(6), 1112-1134.
- Lu, S. H. (1997). *Transnational Chinese Cinema*. University of Hawaii Press.
- Madsen, R. (1998). *China's Catholics: Tragedy and Hope in an Emerging Civil Society*. California: University of California Press.
- Orr J. (1993), *Cinema and Modernity*, Cambridge: Policy Press.
- Park, M. & Chesla, C. (2007). Revisiting Confucianism as a Conceptual Framework for Asian Family Study. *Journal of Family Nursing*. Retrieved from <http://jfn.sagepub.com/cgi/content/abstract/13/3/293>
- Schubert, G. (2004). Taiwan's Politics Parties and National Identity. *Asian Survey*, 53(6), 534-554.
- Strother, S. & Strother, B. (2006). *Moon Living Abroad in China*. Avalon Travel Publishing.
- Vincendeau, G. (2001). *Film/Literature/Heritage*. London, British Film Institute.
- Vitali, V. & Willemsen, P. (2006). *Theorising National Cinema*. London, BFI Publishing.
- Yau, E. C. M., (2006). "Yellow Earth" Western Analysis and a Non-Western Text. In D. Eleftheriois & G. H. Needham (Eds.), *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. University of Hawaii Press.
- Yeh, E. Y. & Davis, D. W. (2008). Re-nationalizing China's Film Industry: Case Study on the China Film Group and Film Marketization. *Journal of Chinese Cinema*, 2(1), 37-51.
- Yueh, Y. (1998). Defining "Chinese". *Jump Cut*, 42:73-6. Retrieved from <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinpapers/JC42folder/DefiningChinese.html>
- Zhang, Y. J. (2004). *Chinese National Cinema*. London and New York: Routledge.

References

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Appadurai, A. (1996). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In *Global Culture: Nationalism, Globalisation and Modernity*, ed. M. Featherstone, London: Sage.



- Berry, C. & Farquhar, A. M. (1999). An Analysis of Yellow Earth and Black Canon Incident. In C. E. Linda & D. Desser (ed.), *Cinematic Landscapes*. Texas: University of Texas Press.
- Berry, C. (2011). Transnational Chinese Cinema Studies. In S. H. Lim & J. Ward (Eds.), *The Chinese Cinema Book* (pp. 9-16). British Film Institute.
- Betz, M. (2009). *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. University of Minnesota Press.
- Chow, R., (1995). *Primitive Passions, Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chu, Y. H. (2004). Taiwan's National Identity Politics and the Prospect of Cross-strait Relations. *Asian Survey*, 44(4), 484-512.
- Confucius (1996). *The Analects*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
- Crofts, S (1998). Concepts of National Cinema. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp. 385-94). Oxford: Oxford University Press.
- Faulkner, C. (1994). Affective Identities: French National Cinema and the 1930s. *Canadian Journal of Film Studies*, (3), 2:3-24.
- Hall, S. (2004). Cultural Identity and Cinematic Representation. In P. Simpson, A. Utterson & K. J. Shepherason (Eds.), *Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 386-97). London: Routledge.
- Hayward, S. (1993). *French National Cinema*. New York, Routledge.
- Higbee, W. & Lim, S. H. (2010). Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies'. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21.
- Higson, A. (2002). The Concept of National Cinema. In C. Fowler (Eds.), *European Cinema Reader* (pp.132-42). Routledge.
- Higson, A. (2006). The Limiting Imagination of National Cinema. In E. Ezra & T. Rowden (Eds.), *Transnational Cinema* (p.18). Routledge.
- Hobsbawm, E. (2012). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Reissue edition.
- Lao Tzu (1997). *Taoism*. Cumberland, Wordsworth Editions Limited.
- Liu, F. C. S. & Lee, F. L. F. (2013). Country, National, and Pan-national Identification in Taiwan and Hong Kong: Standing Together as Chinese? *Asian Survey*, 53(6), 1112-1134.
- Lu, S. H. (1997). *Transnational Chinese Cinema*. University of Hawaii Press.
- Madsen, R. (1998). *China's Catholics: Tragedy and Hope in an Emerging Civil Society*. California: University of California Press.



- Orr J. (1993), *Cinema and Modernity*, Cambridge: Policy Press.
- Park, M. & Chesla, C. (2007). Revisiting Confucianism as a Conceptual Framework for Asian Family Study. *Journal of Family Nursing*. Retrieved from <http://jfn.sagepub.com/cgi/content/abstract/13/3/293>
- Schubert, G. (2004). Taiwan's Politics Parties and National Identity. *Asian Survey*, 53(6), 534-554.
- Strother, S. & Strother, B. (2006). *Moon Living Abroad in China*. Avalon Travel Publishing.
- Vincendeau, G. (2001). *Film/Literature/Heritage*. London, British Film Institute.
- Vitali, V. & Willemen, P. (2006). *Theorising National Cinema*. London, BFI Publishing.
- Yau, E. C. M., (2006). "Yellow Earth" Western Analysis and a Non-Western Text. In D. Eleftheriois & G. H. Needham (Eds.), *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. University of Hawaii Press.
- Yeh, E. Y. & Davis, D. W. (2008). Re-nationalizing China's Film Industry: Case Study on the China Film Group and Film Marketization. *Journal of Chinese Cinema*, 2(1), 37-51.
- Yueh, Y. (1998). Defining "Chinese". *Jump Cut*, 42:73-6. Retrieved from <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinpapers/JC42folder/DefiningChinese.html>
- Zhang, Y. J. (2004). *Chinese National Cinema*. London and New York: Routledge.