



Образы Китая на российском экране. Взгляд из зрительного зала

А.Л. Андреев

доктор философских наук, профессор



И.А. Андреев

Прошедший в России в сентябре 2013 года Фестиваль китайского кино послужил для авторов статьи поводом для социологического анализа некоторых тенденций в современном китайском кинематографе, связанных с формированием имиджа Китая как великой державы. В статье рассматриваются вопросы взаимодействия культур в экранной форме.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5 И (кит.)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

китайская
культура,
китайское кино,
социальный
фильм,
исторический
фильм,
идентичность,
национальное
самосознание

Китайская культура издавна завораживала европейцев своей самобытностью, изысканностью форм и глубиной философских интуиций. В мире трудно найти нацию, столь же приверженную своим древним традициям, как китайцы. И вместе с тем — столь же динамичную, стремящуюся быть во всем подчеркнуто современной. «Это уже XXXI век!» — такое восклицание мы услышали однажды из уст одной российской писательницы и журналистки, увидевшей рвущиеся к небу небоскребы Шанхая. И зрелище это, действительно, впечатляет.

С некоторых пор россияне видят в Китае образец того, что пока не получилось у них самих. И это не только побуждает внимательнее присматриваться к нашему великому восточному соседу, но и способствует постепенной трансформации ценностных ориентиров российского общества: как показывают данные социологических исследований, в последние годы притягательность Европы и европейской модели для россиян снижалась, в то время как симпатии и уважение к странам и народам Азиатско-тихоокеанского региона неуклонно возрастали¹. В свете этой

¹ Андреев А.Л. Образ России и образ Запада в сознании россиян (середина 1990-х — 2007 г.) // Историческая психология и социология истории. 2009. № 1.

тенденции состоявшийся в Москве Фестиваль китайского кино воспринимается как значимое событие, представляющее интерес не только для кинематографистов и киноведов, но и для широкого круга специалистов в области социологии и социального прогнозирования, международных отношений, глобалистики, теории культуры. Ведь кинофильм — это не только произведение искусства, но и социально-исторический документ, позволяющий судить о менталитете его создателей и аудитории, которой он предназначен.

Китайское кино в контексте китайской модернизации

За те 35—40 лет, которые отделяют нас от последних пароксизмов «великой пролетарской культурной революции», КНР прошла большой путь, отмеченный бесспорными достижениями в экономике, науке, культуре и социальной сфере. За это время страна коренным образом изменилась, а вместе с ней изменился и китайский кинематограф. Художник получил право на относительную свободу творчества и неоднозначность в трактовке тех или иных явлений. Ушли в прошлое примитивная идеологическая дидактика, жесткие классовые схемы, безоговорочное подчинение эстетики сиюминутным политическим задачам и лозунгам, которые отталкивали даже воспитанного в сходных традициях советского зрителя, не говоря уже о зрителе западном. Современное китайское кино на порядок более профессионально, зрелищно и по-человечески интересно, чем это было во времена председателя Мао. В середине 1980-х годов выход в свет таких замечательных произведений киноискусства, как «Желтая земля» Чэнь Кайгэ (1984) и «Красный гаолян» Чжан Имоу (1987), ввел Китай в число лидеров мирового кинематографа, и с тех пор целый ряд фильмов китайских режиссеров был удостоен самых престижных наград на международных кинофестивалях в Берлине, Венеции, Каннах, Локарно и Токио.

Сказанное дает все основания оценивать современное китайское кино как значительное эстетическое явление. Но все же такой ракурс нельзя считать единственно возможным. Не следует отказываться и от анализа культурных практик современного Китая в «социальном поле»², как и сбрасывать со счетов то обстоятельство, что киноэкран формирует в сознании миллионов людей в различных странах определенный образ Китая,— как раз в то время, когда он стремительно выдвигается на роль одного из главных геополитических субъектов современного глобального мира. Возникает вполне закономерный вопрос: может ли к этому добавиться еще и роль геокультурного субъекта? Если брать не

² Топорков С.А. Китайское кино в «социальном поле». М.: Наука. Изд. фирма «Восточная литература», 1993.

отдельные творческие эксперименты, а национальный кинематограф в целом, то он очевидным образом выступает и как один из ключевых факторов культурной дипломатии, и как средство репрезентации и саморепрезентации, адаптирующейся к новым условиям китайской идентичности. Кроме того — это еще и особый предмет экспорта. Формальное его назначение — поставка товара «развлечение»; однако на самом деле речь должна идти еще и о трансляции социально значимых смыслов и культурных кодов преодолевающей историческое отчуждение Поднебесной от иных социальных миров и цивилизаций.

Эта функциональная многогранность китайского кино делает его исключительно интересным предметом не только искусствоведческих и эстетических, но и социологических, а также философских исследований. В этой связи прошедший в Москве и Петербурге³ Фестиваль китайского кино примечателен тем, что он дал нам как бы моментальный снимок его динамики. Для этого фестиваль был достаточно представительным: 10 кинолент 2011–2013 годов выпуска, список которых отличается жанровым разнообразием; в титрах всех этих фильмов стоят имена, хорошо известные любителям кино не только в Китае, но и в других странах мира.

Надо отметить, несколькими месяцами раньше, в мае-июне, китайская публика также смогла познакомиться с некоторыми наиболее интересными новинками и достижениями российских кинематографистов. При этом, и с той и другой стороны был проявлен высокий профессионализм в составлении программы кинопоказов. Отобраны были действительно неординарные работы, так что зритель в итоге получил очень хорошее кино и, как мы полагаем, массу ярких и позитивных впечатлений. Надеемся, что это в одинаковой степени относится и к россиянам, и к китайцам, которые как бы одновременно увидели друг друга в зеркале кинематографа. Что же показало нам это зеркало? Здесь на ум как-то сами собой приходят некоторые сопоставления. Разумеется, не репрезентативные, но, на наш взгляд, довольно симптоматичные и способные служить иллюстрацией к более строгим социальным и социокультурным исследованиям.

Социальная тема в российском и китайском кино

Известно, что исторические пути России и Китая в XX веке были во многом сходными. Обе страны прошли сначала через опыт строительства командно-административного социализма, а затем, примерно в одно и то же время, провели реформы,

³ Фестиваль китайского кино проходил в Москве и Петербурге 4–13 сентября 2013 г. — *Прим. авт.*

переводящие наши страны на рельсы рыночной экономики. Не удивительно, что, несмотря на определенную разницу в политическом устройстве и формах организации хозяйства, многие современные проблемы, с которыми они сталкиваются, являются сходными: это, к примеру, коррупция, социальное расслоение и неравенство, технологическое отставание, значительный разрыв уровней жизни города и деревни и др. Но есть и очень важные различия. В 2008 году российские социологи совместно с китайскими коллегами провели сравнительное исследование, позволяющее судить о том, как отразились социально-исторические перемены последних двух десятилетий на повседневной жизни россиян и китайцев, а также на их самосознании и представлениях о сущем и должном⁴. Как показало исследование, в китайском обществе в настоящее время устойчиво преобладает восходящая мобильность, растет продолжительность жизни, трудовые и деловые отношения за весьма редким исключением реализуются в законодательно установленном поле, а от реформ выигрывают все, кто обладает достаточной инициативностью и культурно-образовательным капиталом. Поэтому в массовом сознании господствует убеждение в том, что реформы идут «как надо». В российском обществе, напротив, от перехода к рыночной экономике выиграли преимущественно бюрократия и предприниматели, трудовые отношения часто выстраиваются «неформально» и характеризуются низким уровнем социальных гарантий, показатели продолжительности жизни падают, а люди с высоким уровнем образования и культуры страдают от снижения своего социального статуса. Отношение к проводимым реформам в России более неоднозначно, а социальное самочувствие характеризуется сильно выраженным оттенком неудовлетворенности⁵. Соответственно этим различным психологическим доминантам воспринимается и мир в целом, что так или иначе находит свое отражение в кинематографе.

Если, к примеру, обратиться к программе Недели российского кино в Китае и взять демонстрировавшиеся там киноленты, которые несут китайскому зрителю образы современного российского общества, то не так уж трудно заметить, что в сюжетном плане они в большинстве случаев замкнуты в довольно узком пространстве локальных ситуаций, развитие которых не предполагает никакой социальной перспективы. Их нарративы — это истории атомизированных индивидов с редуцированными (или, по крайней мере, нарушенными) социальными связями, сталкивающихся с холодной отчужденностью социального мира. Их герои выживают, мстят, улаживают последние счета с жизнью;

⁴ Россияне и китайцы в эпоху перемен: сравнительное исследование в Санкт-Петербурге и Шанхае начала XXI века. М.: Логос, 2012.

⁵ См.: Горшков М.К., Авилова А.В., Андреев А.Л. и др. Массовое сознание россиян в период общественной трансформации: реальность против мифов // Мир России: социология, этнология, 1996. № 2.



Афиша Фестиваля
китайского кино

при этом эмоциональная тональность киноповествования, часто трогательная или лирическая, окрашивается мрачноватыми тонами какой-то экзистенциальной безысходности. Так, главная героиня выдающегося по своим художественным достоинствам фильма «Я буду рядом» (реж. П. Руминов) — смертельно больная женщина, ищущая своему сыну приемных родителей, которые могли бы заменить ее после смерти. А мотивация сюжетной завязки очень эффектного триллера «Камень» (реж. В. Каминский) построена на эпизодах жестокого обращения с воспитанником детдома, которое по прошествии многих лет аукнется не менее жестоким эхом, когда повзрослевший детдомовец станет убийцей своих бывших мучителей. На самом деле на российском экране, конечно же, хватает и иной по своей эмоциональной тональности

продукции — скажем, сентиментально-игривой или, как теперь иногда выражаются, «юморной». Но... в нашем контексте как-то не хочется говорить ни о потоке наспех сляпанных сериалов, ни о глуповатых ситкомах, ни о «прекрасных нянях» и кочующих из фильма в фильм добродетельных золушках, становящихся в финале картины заслуженной наградой добродетельных молодых бизнесменов. Да и показывать зарубежному зрителю, еще помнящему времена великого советского кино, что-либо из этого репертуара было бы, конечно же, не совсем уместно.

Когда-то советское кино выражало в своих произведениях тот специфический комплекс настроений, который было принято называть социальным оптимизмом. Теперь, похоже, его в этой роли заменило кино китайское. Прежде всего отметим в этой связи то особое место, которое в нем занимают герои, принадлежащие к молодому поколению. Так, из пяти демонстрировавшихся в рамках фестиваля кинолент на современную тему больше половины были посвящены именно молодежи. Или — скажем точнее — молодежи эпохи перемен, тех перемен, которые сделали современный Китай мировой державой № 2.

Жизненные реалии последних десятилетий истекшего и начала нынешнего столетий отображаются китайским кинематографом в разных жанровых форматах. Здесь можно найти и едва ли не обязательный атрибут экранной поп-культуры — мелодраму (на фестивале — «Любовь не слепа», реж. Тэн Хуатао), и серьезную драму с сильным моральным подтекстом («Доктор с канат-

ной дороги», реж. Лэй Сяньхэ), и лирическую комедию («Полет над домом престарелых», реж. Чжан Ян). Но особо хотелось бы отметить в этой связи категорию социальных фильмов, выявляющих изменения, происходящие в современном китайском обществе и показывающих характер складывающихся в поле этих изменений отношений между людьми.

Воплощения китайской мечты

Если попытаться буквально в двух словах охарактеризовать современное китайское общество с точки зрения его базовых ценностей, то, возможно, лучше всего было бы определить его как «общество образования». Не случайно очень многие молодые герои современного китайского кино учатся. Но — учатся, да и живут, совсем не так, как герои «Универа» и тем более «Школы». В центре внимания китайских кинематографистов совсем другой социальный-психологический тип. Это человек, всецело нацеленный на успех, без остатка отдающийся этой цели и жадно впитывающий в себя новые знания и опыт. Таковы, к примеру, Ван, Чэн и Мэн, о судьбе которых повествует демонстрировавшийся на фестивале фильм всемирно известного китайского режиссера и продюсера Питера Чана «Китайский партнер»: демонстрируя завидное умение «держат удар», упорство и креативность, они создают в Пекине курсы английского языка, вырастающие в крупный образовательный центр, успешно конкурирующий с американскими. Жизненные планы архитектора Цзина (главный герой киноленты «Молодые» — режиссерский дебют популярной в странах китайской культуры актрисы и певицы Вики Чжао) вроде бы скромнее и приземленнее, но по-своему они также амбициозны: получить образование в Америке, а затем, вступив в брак по расчету и получив вид на жительство (грин-кард), сделать хорошую карьеру в качестве архитектора.

Сам по себе тип такого *self made man* — вовсе не открытие. Мы знаем его и по классической литературе (Джек Лондон, Горький), и по многим советским фильмам 1930-х–1950-х годов. Однако в современном Китае он трансформировался соответственно новой эпохе. Поле его деятельности в условиях глобализации небывало расширилось, и жизненная цель видится теперь не в том, чтобы войти в определенный, ранее недоступный герою, общественный круг, а в том, чтобы прочно утвердиться в остро конкурентной среде глобального мира, символом и средоточием которого являются США (отсюда понятно, почему Америка является как бы путеводной звездой для упомянутых выше героев современных китайских фильмов о молодежи). Но



Кадр из фильма
«Китайский
партнер»
(реж. Питер Чан)

продвижение требует не только изобретательности и огромных усилий: оно почти никогда не бывает гладким и чревато не только приобретениями, но и потерями. На конфликтах такого типа в значительной степени строится драматургия фильмов, посвященных социальному восхождению нового китайского среднего класса. Так, в фильмах, представленных на фестивале в Москве и Петербурге, центральным элементом сюжета является судьбоносный выбор одного из героев, пожелавшего уехать в Америку, где, как он ожидает, перед ним откроются новые шансы и перспективы. Для этого, однако, приходится расстаться с близкими друзьями и даже идти на разрыв любовных связей. Разумеется, это становится для героев источником сильных переживаний, и авторы фильма это показывают. Но... в конечном счете герой обязательно вернется, обогащенный новыми знаниями и опытом. Ведь Китай быстро развивается, и люди, научившиеся кое-чему на Западе, очень востребованы. А там и отношения с любимой девушкой восстановятся.

Надо сказать, что фильмы социального плана в Китае смотрят. Более того, каким бы странным это ни показалось некоторым нашим продюсерам, они могут быть не менее кассовыми, чем развлекательная кинопродукция. Например, представленный на фестивале в Москве и Петербурге фильм «Молодые» собрал в китайском прокате \$ 115 млн. Похоже, китайский пример показывает, что дело не в пресловутом пристрастии современной публики к бездумным развлечениям, а в том, о чем повествует тот или иной фильм, и как талантливо он это делает.

По правде говоря, китайское кино можно вполне критиковать за недостаточную глубину социального анализа. Скажем, Китай остается страной с очень непростыми социальными проблемами; в настоящее время они сглаживаются сверхблагоприятной экономической конъюнктурой, но при определенных условиях способны перерасти в серьезные социальные и национальные конфликты (последние, впрочем, случаются и ныне). В Китае экранные искусства практически не касаются таких потенциально опасных точек. В этом плане российские режиссеры смелее: например, в трактовке кавказской темы. Однако китайскому кино удалось сделать нечто другое. Не так давно

⁶ Подр.: Лю Юньшань.
О «китайской
мечте» //
Китай, 2013. № 6 (92).

новый руководитель КНР Си Цзиньпин ввел в политический дискурс понятие о «китайской мечте», оценив ее как ключевой элемент китайской стратегии развития⁶. Собственно, современное китайское социальное кино и занимается своего рода визуализацией китайской мечты в контексте происходящей в стране стремительной модернизации. И это сразу же придает всему происходящему определенную смысловую структуру, что, несомненно, повышает уровень мотивированности граждан КНР на индивидуальные и коллективные сверхусилия. Переживая перипетии фильма, героем которого выступает добивающийся успеха «новый китаец», зритель изживает как психологические комплексы, порожденные вековой отсталостью страны, так и сопутствующие сверхбыстрому развитию социально-психологические напряжения, обретает внутреннюю уверенность в себе и учится, как надо действовать в современном мире.

Образы истории

Национальная мечта — это специфический способ соотношения настоящего и будущего. Но кино, как известно, может обращаться и к прошлому. Это очень важная социальная функция, потому что историческая память — это, с одной стороны, смысловой стержень любой коллективной идентичности, а с другой — основной способ ее презентации вовне (для Другого).

В рамках Недели российского кино в Китае историческая тема была представлена очень сильным кинорассказом об одном из трагических эпизодов Великой Отечественной войны — матче оказавшихся в оккупированном Киеве игроков советских футбольных клубов со сборной зенитчиков люфтваффе, вскоре после которого выигравших со счетом 5:3 советских футболистов отправили в концлагерь, где многие из них были расстреляны («Матч», реж. А.И. Малюков). Однако этим российский экскурс в историю по сути дела и ограничился; другой построенный на реминисценциях прошлого кинофильм «Шпион» (реж. А. Андрианов) можно определить, скорее, как фантастику в стиле популярных в последнее время публикаций по «альтернативной истории», чем как собственно исторический фильм.

Что ж, среди снятых в последние годы российских кинолент действительно мало что можно без колебаний предложить зарубежному зрителю... И в этой связи нельзя не заметить, что «историческая часть» китайской фестивальной программы в России получилась существенно более развернутой и разноплановой, чем российская в Китае. Тонким лиризмом запомнится зрителю историко-биографический фильм о полном испытаний и разочарова-

ний недолгом жизненном пути известной писательницы Сяо Хун, которая известна на родине как одна из «четырех талантливейших женщин республики»: достаточно сказать, что впоследствии ее могила стала местом паломничества, на котором китайские поэты писали стихи («Сяо Хун, или падающие цветы», реж. Хо Цзянци). Любителей же динамичного действия в стиле *экин* порадовал своего рода киноколлаж по мотивам жизни знаменитого в свое время мастера боевых искусств Ип Мана («Великий мастер» в постановке знаменитого режиссера и продюсера Вонга Карвая). Однако особо стоит отметить монументальную киноэпопею Фэн Сяогана «Возвращаясь в 1942 год», признанную на родине режиссера одной из лучших кинокартин 2012 года (второе место в списке).

В фильме повествуется о трагических событиях времен национально-освободительной войны с Японией. В 1942 году в провинции Хэнань случилась страшная засуха. В отчаянии хэнаньцы покидают свои дома и нескончаемым людским потоком отправляются в соседние провинции, где их нередко встречают пулеметами (и для себя еды не хватает!). В походе тысячи беженцев погибают в страшных муках от голода и от бомбежек японцев, их тела жадно обгладывают бродячие собаки; те, кто остается в живых, продают жен и дочерей за горсть крупы. Правительство и погрязшие в коррупции местные чиновники заняты своими делами, и отчаянное положение голодающих их волнует только с той точки зрения, что это производит неблагоприятное впечатление на иностранцев. Публичный расстрел нескольких провиноровавшихся интендантов не спасает положения. Фильм заканчивается эмоционально пронзительной нотой: у главного героя, некогда состоятельного помещика, один за другим погибают все члены семьи, включая новорожденного внука. Теперь его жизнь полностью потеряла смысл. Потерянный, он понуро бредет по дороге назад и вдруг видит труп женщины, который тербит, плача, маленькая девочка. И мужчина, постояв минуту, молча взваливает на плечо нехитрый скарб погибшей и протягивает руку ее дочери.

Подготовленный российский зритель не может не заметить здесь влияния российского кино, поэтика которого очень своеобразно переплетается с аутентичными традициями китайской культуры. Например, снятые с вертолета многотысячные толпы бредущих куда-то беженцев напоминают панорамные кадры известных советских киноэпопей, но одновременно наводят на мысль о каких-то вырвавшихся наружу космических силах (специфически китайское «ветер и поток»). Концовка же фильма явно переключается с финалом «Судьбы человека».

Обращают на себя внимание не только сопряжение эстетических форм (кстати говоря, китайцы, как и японцы, чрезвычайно восприимчивы к русской культурной традиции), но и то общее, что объединяет нас в истории. Так, нельзя не провести параллелей между хэнаньскими событиями 1942 года и голодомором в Поволжье и на Украине в начале 1930-х годов. Но насколько различается трактовка аналогичных друг другу событий в российской и китайской интеллектуальной традициях! Китайская трактовка не заглушает ни трагизма ситуации, ни той негативной роли, которую сыграло в них тогдашнее правительство Чан Кайши. Она далека от соблазна сделать их поводом для сведения политических счетов, хлестких обвинений и тем более для демонстрации генетической ущербности «этой страны». Да, это было... Да, именно так все и происходило... Спокойная наблюдательность и откровенность, говорящие о величии духа и способности мыслить, отстраняясь от злобы дня, — в масштабе тысячелетий. Такой подход переводит обсуждение исторических событий в совершенно особую плоскость, когда ужасное претворяется в великое и становится подтверждением бессмертия пережившего ужасы народа. Может быть, именно такого подхода и не хватает сегодня российскому историческому кино? ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гориков М.К., Авилова А.В., Андреев А.Л. и др. *Массовое сознание россиян в период общественной трансформации: реальность против мифов* // Мир России: социология, этнология, 1996. № 2.
2. Лю Юньшань. О «китайской мечте» // *Китай*. — 2013. — № 6 (92).
3. *Россияне и китайцы в эпоху перемен: сравнительное исследование в Санкт-Петербурге и Шанхае начала XXI века*. — М.: Логос, 2012.
4. Топорков С.А. *Китайское кино в «социальном поле»*. — М.: Наука. Изд. фирма «Восточная литература», 1993.

СОТРУДНИЧЕСТВО ВГИК И ИНСТИТУТА СОВРЕМЕННЫХ И ТВОРЧЕСКИХ МЕДИАИСКУССТВ ПЕКИНСКОЙ КИНОАКАДЕМИИ



Делегация Пекинской киноакадемии приняла участие в проведении **33-го Международного фестиваля ВГИК**. Педагоги Пекинской киноакадемии выступили с докладами в рамках мероприятий фестивальной недели. Проректор Пекинской киноакадемии Ван Чэнлянь посвятил свой доклад развитию творческих и научных связей между ВГИКом и Пекинской киноакадемией, а декан факультета анимации Пекинской киноакадемии Дуань Цзя представила доклад «Шедевры китайской анимации».