

## Основные периоды в развитии женского образа в китайском игровом кино в XX веке

Мо Чжэньюй

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск  
Западно-Китайский педагогический университет  
(China West Normal University), Наньчун

В статье рассмотрено влияние культурных, исторических, социальных, политических и экономических факторов на трансформацию женского образа в игровом кино Китая. Выделены и охарактеризованы четыре основных периода в развитии женского образа в китайском игровом кино в XX веке. 1) 1905–1921 гг. – начальный период становления женского образа, который характеризуется появлением первых женских образов и их развитием от полного отсутствия, воплощения абстрактных символов, образа-вассала, зависящего от мужского персонажа до незаменимой роли с конкретной позицией в фильме. 2) 1922–1937 гг. – период становления полноценного женского образа. В это период на экране сформировался образ женщины, которая имеет свою важную, целостную и очень определенную позицию в фильме. Женский персонаж является необходимым для полноценного развития сюжета и теперь уже никогда не выполняет декоративную функцию, несмотря на то, что женский образ на экране все еще определялся мужским персонажем в картине. 3) 1937–1949 гг. – период социальной трансформации женского образа. Под влиянием военного периода сформировался образ женщин, которые активно участвуют в войне сопротивления и стремятся к свободной любви, появились образы «воительниц» и «мучениц», наравне с мужчинами несущие бремя военного времени; впервые на китайском киноэкране появляются идеи независимости и равенства женщин, способных самостоятельно решать проблемы и отвергать социальное давление. 4) 1949 г. – настоящее время – период плюралистических женских образов. Политические, экономические, социальные и культурные изменения в Китае на киноэкранах способствовали формированию очень разносторонних женских образов, которые являлись, по сути, отражением всех этих процессов. Это образы самостоятельных, вдумчивых, смелых и способных женщин, соответствующих времени, в котором они живут.

**Ключевые слова:** кино XX века, игровое кино, китайское кино, женский образ, женский образ в кино, эволюция женского образа в кино, периоды развития женского образа в кино.

(Искусство и культура. – 2020. – № 2(38). – С. 46–55)

## The Main Periods in the Development of the Female Image in Chinese Feature Films in the 20th Century

Mo Zheng Yu

Educational Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk  
China West Normal University, Nanchong

The article considers the influence of cultural, historical, social, political and economic factors on the transformation of the female image in the feature films of China. Four main periods in the development of the female image in Chinese feature films in the twentieth century are distinguished and characterized. 1) 1905–1921 – The initial period of the formation of the female image, which is characterized by the appearance of the first female images and their development from a complete absence, the embodiment of abstract characters, an image of a vassal dependent on a male character, to an irreplaceable role with a specific position in the film. 2) 1922–1937 – The period of formation of a full-fledged female image. During this period, the image of a woman who has her important, holistic and very specific position in the film formed on the screen. A female character is necessary for the full development of the plot and now never performs a decorative function, despite the fact that the female image on the screen was still determined by the male character in the film. 3) 1937–1949 – The period of social transformation of the female image. Under the influence of the war period, the image of women who

Адрес для корреспонденции: lrv08@mail.ru – Мо Чжэньюй

actively participate in the resistance war and strive for free love has formed, the images of “women-warriors” and “women-martyrs” have appeared, which, along with men, bear the burden of wartime; for the first time on the Chinese movie screen there are ideas of women’s independence and equality, who are able to independently solve problems and reject social pressure has appeared. 4) 1949 – present time – The period of pluralistic female images. Under the influence of political, economic, social and cultural changes in China, very versatile female images began to appear on the movie screens, which were essentially a reflection of all these processes. These are images of independent, thoughtful, courageous and capable women, corresponding to the time in which they live.

**Key words:** 20th century cinema, feature films, Chinese cinema, female image, female image in the cinema, evolution of the female image in the cinema, periods of development of the female image in the cinema.

(Art and Cultur. – 2020. – № 2(38). – P. 46–55)

При исследовании трансформации женского образа в китайском игровом кино в XX веке необходимо учитывать ряд факторов, которые влияли на этот процесс. В первую очередь, это многовековая культура страны, сформировавшая на территории Китая свою уникальную систему взаимоотношений между людьми разных социальных статусов с учетом их пола. Эта система отношений в той или иной степени воздействует и на современное кино, а в начале XX века, когда национальное китайское кино только появилось, естественным образом была перенесена на киноэкраны. Также к значимым факторам относятся исторический, социальный, политический и экономический. Все они оказывали непосредственное влияние на то, какой образ женщины создавался в игровом кино, как он видоизменялся во времени, на какие темы и каких жанров создавались фильмы, в которых присутствовали женские персонажи.

В ходе исследования процесса развития женского образа в китайском игровом кино в XX веке были проанализированы книги и статьи по истории китайского кино, в основном на китайском языке, а также ряд изданий на русском языке, базу исследования составили игровые фильмы, наиболее репрезентативно представляющие разные временные этапы в китайском игровом кинематографе в XX веке. Стоит отметить, что исследования китайского кино феминистского толка в самом Китае начали проводиться сравнительно недавно и еще не сформировано единое четкое национальное понимание этого процесса. Связано это как с местными культурными особенностями, так и с тем, что классические западные феминистские теории не могут без изменений быть применены к исследованию Китая из-за разницы исторического и национального развития.

Тем не менее, при исследовании темы много полезной, хотя и не прямой информации, можно найти в книгах по истории китайского кино. Важными оказались работы китайских исследователей: Чжун Дафэна, Шу Сяомина, Лю Конга, Чжой Сина, Дай

Цзиньхуа, Ян Сяочжоу, Юй Цзи, Дин Янпина, Ша Дана, Лу Ццэюна, Гун Хаосюя, Чжоу Чжунмоу, Чжоу Бина, Ху Пэйчжун и других, которые в своих исследованиях касались разных аспектов развития китайского кино, начиная от исторических и художественных, заканчивая техническими и идеологическими моментами, в том числе немного затрагивались вопросы презентации женских образов на экране. Среди русскоязычных авторов, безусловно, одними из наиболее авторитетных исследований до сих пор являются книги и статьи С.А. Торопцева – советского и российского востоковеда и киноведа. Существует также ряд изданий по истории китайского кино на английском языке, многие из этих книг написаны авторами китайского происхождения, которые работают в американских и западноевропейских университетах.

Несмотря на наличие большого числа литературы по истории китайского кино, все же большая часть ее не посвящена вопросам эволюции именно женского образа на киноэкране. Во главу угла в них ставятся другие вопросы, например, исследование социального и исторического влияния на развитие кино, тематические или идеологические процессы и т.д. Поэтому рассмотрение китайского игрового кино с точки зрения эволюции женских образов на экране является достаточно свежим и актуальным.

Цель статьи – разработать укрупненную периодизацию развития женского образа в китайском игровом кино в XX веке.

При написании статьи основными исследовательскими методами были исторический анализ и искусствоведческий анализ, которые позволили проследить взаимосвязи между художественным решением женского образа в китайском игровом кино XX века и конкретным временным периодом, а также понять то, как культурный, социальный и исторический фон влияли на этот процесс.

**Исторический фон для появления женских образов в китайском игровом кино.** Первый китайский фильм «Гора Динцзюнь» снят в 1905 году и ознаменовал появление кино

как седьмой формы искусства на древней земле Китая. Рассматривая развитие китайского кино в XX веке можно использовать множество теорий. Происхождение и существование различных «измов» привязывает чистое и независимое киноискусство к направлению социального развития, что затрудняет его понимание в новом времени в том виде, в котором оно было в начале своего пути, и тем более в 1895 году, когда впервые в Китае появилось иностранное кино.

Кино от первоначального простейшего повествования, зафиксированного одним объективом, постепенно развивается в сложное многоуровневое повествование. Экранное изображение фильма меняется от пейзажа до жизни с индивидуальными мыслями и людьми. Критическим фактором, для того чтобы люди стали центром повествования в кино, является то, что участие человека позволяет фильму иметь больше дискурса и мотивации к жизни. Это не было подчеркнуто в ранних кадрах создателей китайского кино, потому что они в то время исследовали путь повествования «чистого фильма». Они начали и завершили исследование определенной художественной формы – немого кино. В 1895–1900 годах технических возможностей было недостаточно для съемки длинных фильмов в которых требовались конкретные персонажи для участия как в техническом, так и в финансовом отношении. Однако быстрое развитие промышленности привело к тому, что все сферы жизни начали поглощаться новой индустриальной цивилизацией. Как самый молодой вид искусства в то время, кино естественным образом вошло в жизнь с быстрым ритмом.

Эпоха промышленности и укоренившегося физического капитала в кино для Китая началась с «Горы Динцзюнь». Хотя Китай во времена поздней династии Цин<sup>1</sup> и в начале Китайской Республики<sup>2</sup> находился в периоде волнений и потрясений, многие люди беспокоились о возникновении нового вида искусства – кино. В 1905 года владелец Пекинской фотостудии «Фэнтай» снял отрывок из классического спектакля пекинской оперы о могучем воине в виде фильма. Так появился короткометражный фильм «Гора Динцзюнь». Ориентировочно в это же время слово «Фэнтай» стало символом начала китайского кино, но, к сожалению, случайный пожар несколько лет спустя изменил «феномен Фэнтай» с физического изображения на символическое значение, так как первый

китайский фильм «Гора Динцзюнь» погиб при пожаре.

До образования звездной системы Голливуда в Соединенных Штатах в 1929 году (год создания американской кинопремии «Оскар») действия персонажей на экране считались очень обыденной вещью, даже в новых китайских фильмах феодального общества. Женщина-актер плохо воспринималась китайским обществом. В конце концов, в то время основные социальные роли женщин были сосредоточены в домах и семьях, а «глубокий поклон» был лучшей защитой, признанием и сдержанностью для женщин. Поэтому, когда они делают решительный шаг и выбирают публичную карьеру на экране, это неизбежно воспринимается как нечто удивительное.

Социальная, экономическая и культурная среда в первые годы жизни китайского кино в целом создавала предсказуемое сопротивление развитию киноиндустрии. Лишь в 1920-х годах, когда последний император династии Цин объявил о своем отречении, основание Китайской Республики дало толчок к изменению в китайском кинопроизводстве. «Движение 4 мая», кинокомпания «Минсин», кинокомпания «Ляньхуа», кинокомпания «Тяньи», кинокомпания «Великая Стена», «Шэньчжоуская кинокомпания», кинокомпания «Миньсинь», развивающиеся студии, возглавляемые «Шанхайской кинокомпанией», вывели китайское кино на относительно независимую стадию развития. Студии больше не снимают короткометражные комедийные фильмы, характерные для начального этапа, и постепенно перестраиваются на производство полнометражных фильмов часто с социальным содержанием при относительно полной системе производства. Художественная форма фильма начала бессознательно проявляться на китайском киноэкране.

Например, кинокомпанией «Минсин» за восемь месяцев в конце 1923 года была снята репрезентативная работа – полнометражный повествовательный фильм «Сирота спасает деда». «28 декабря фильм был показан в кинотеатре “Эпру”. Во второй день были кинопродавцы, которые купили право показывать фильм в области Наньян за 8000 юаней. Дилеры фильмов со всего мира приехали в гости» [1, с. 26]. Успех фильма не только указывает на успех китайской киноиндустрии в начальный период, но также подтверждает начавшуюся трансформацию. Фильм изменил единый и скучный язык экрана предшествующего десятилетия. Изменения в повествовательной манере и радикальные

1 Династия Цин 1636–1912 гг.

2 Китайская Республика 1912–1949 гг.

конфликты, представленные на экране, показали реальное воплощение тесной связи между кинопроизводством и коммерческим рынком. Самая редкая и ценная вещь, которая становится также началом пути китайских киноактеров, состоит в том, что в этом фильме появилась первая профессиональная актриса Китая, Ван Ханлунь. Ее роль в фильме, исполненная грусти и привязанности, наградила Ван Ханьлунь почетным именем «трагическая звезда». С точки зрения истории развития китайского кино в двадцатом веке, успех фильма «Сирота спасает деда» не только спас кинокомпанию «Минсин» на пороге экономических проблем, но и создал новый тип фильма, основанный на семейной и социальной этике. Форма полнометражного фильма обеспечила «повествовательную парадигму», а также эталонные подходы на уровне концепции фильма, что создало легендарные китайские кинематографические образы. Раннее китайское кино имело тенденцию к литературной форме фильма [1, с. 43]. Важность этого фильма также заключается в том, что в нем впервые в истории китайского кино был запечатлен женский образ в качестве полноценного персонажа, что создало прецедент не только для профессиональных китайских актеров, но и для более поздних китайских фильмов.

Формирование и демонстрация полноценного женского образа проложили путь новой парадигме – женский образ в китайском кино. Что касается конкретной теории эволюции и трансформации женского образа в китайском игровом кино, то до сих пор нет единого понимания этого процесса в академических кругах. В конце концов, как форма искусства высокого уровня кино представляет собой собрание всех художественных форм, таких как литература, музыка, живопись, скульптура, поэзия и танец. Изображение на экране актера кино, особенно актрисы, является своеобразным человеческим «словом». Трансформация образа женщины в китайском игровом кино за последние 100 лет может обсуждаться и изучаться с разных позиций.

С тех пор как индустрия кинопроизводства была официально создана и вертикальная унифицированная система производства–распределения–проката была сформирована, исследования фильмов в любой области в любое время были тесно связаны с социальным фоном, политической ситуацией, культурными явлениями и другими факторами социального развития. С целью выживания фильмы должны быть привязаны к тенденции социально-экономического процесса развития общества. Ни одно искусство не может

быть независимым от социальной среды, и кино не является исключением: оно объединяет в себе все формы искусства человеческой цивилизации и вводит свои новшества. Художественные, социальные и природные явления вместе способствуют развитию искусства или других культурных форм. Социальные атрибуты выступают основными атрибутами всех форм литературы и искусства, они незаменимы и не могут быть проигнорированы. Поэтому китайское киноискусство было тесно связано с направлением общественного развития с момента его включения в современную индустриальную систему. С учетом этого можно выделить основные периоды в развитии женского образа в китайском игровом кино в XX веке.

**1905–1921 гг. – начальный период становления женского образа.** Как уже было сказано выше, это время начала определения китайской национальной киноиндустрии. В эпоху «феномена Фэнтай» появился «прототип оригинальной концепции фильма в китайском кино». Фэнтай направил свой объектив на съемку фрагмента Пекинской оперы, и неизбежно сформировал традиционный ген легендарного повествования [2, с. 15]. «Хотя кино является новой вещью с Запада, в руках китайцев мы все еще должны следовать этим принципам. Это самая фундаментальная причина, по которой Фэнтай выбирает знаменитую сцену. Это также финальная стадия китайского кинопроизводства на ранней стадии» [3, с. 32]. «Поскольку китайская киноиндустрия в основном занималась подражанием западным короткометражным фильмам, она в то время была “привязана”, поэтому трудно показать изображение китайских актеров на экране, не говоря уже о женском образе. В 1913 году компания “Синьминь” завершила первый художественный фильм, в котором была представлена мощная цивилизованная драма, показавшая обстановку в Шанхае в то время. Также это был первый художественный фильм в истории китайского кино – “Трудно быть женой” [4, с. 35]. «Но актеры в нем мужчины, которые одеваются как женщины, поэтому их нельзя назвать женскими образами» [3, с. 65]. К концу этого периода женских второстепенных персонажей начинают играть женщины, однако главных героинь все еще играют мужчины. И только с 1921 года женщины начинают играть главных героинь (фильм «Ян Жуйшэн»). С самого начала женских персонажей играли актеры мужского пола, ровно в той мере, в какой женский персонаж был необходим. Женский персонаж появляется в основном в роли «реквизита»,

вместо того чтобы воплощать независимую сторону женщины в истинном смысле в роли «человека». Такого рода персонажи не только очень расплывчаты, но и не создают достаточной коннотации с тем временем, невозможно говорить о самости пробужденного сознания женского образа на экране. Тем не менее за этот период возникновение и развитие женского образа в игровом кино прошло стадии от полного отсутствия, воплощения абстрактных символов, образа-вассала, зависимого от мужского персонажа, до незаменимой роли с конкретной позицией в фильме.

**1922–1937 гг. – период становления полноценного женского образа.** «В 1922 году китайский фильм окончательно избавился от привязанности в сфере производства. Независимая национальная индустрия производства родилась в Шанхае в 1922 году и сформировала относительно стабильную промышленную структуру» [4, с. 153]. В 1930 году развитие киноиндустрии Китая сделало экранное искусство более ярким. «Отечественное кинематографическое движение», начатое кинокомпанией «Минсин», и «Движение возрождения китайского кино», инициированное кинокомпанией «Ляньхуа», привело к росту числа производимых китайских полнометражных фильмов. С одной стороны, это стимулировало рост индустрии, с другой стороны, «сочетая серьезную производственную позицию, основанную на сердцах людей со всего мира и легендарные возможности кино на рынке, опираясь на голливудские методы повествования, а также литературный и художественный фон, появившиеся игровые фильмы стали доминирующими формами отечественного кинематографического движения и даже китайской кинематографической традиции» [4, с. 79].

Тем временем производственные компании продвинулись в развитии содержания сюжетов фильмов, стилей и тем, но женский образ на экране все еще определялся мужским персонажем в картине. Будь то дочь героя, добродетельная жена или добрая мать, женский персонаж всегда имел в своем окружении более двух мужских персонажей, которые доминируют или влияют на роковое будущее героинь. Отец, муж, сын – эти три социальные роли имеют глубоко укоренившиеся идеологические ограничения и контроль действий для китайских женщин. «Три из четырех добродетелей означают “не замужем и зависит от отца”, “замужем и зависит от мужа”, “если муж умер, зависит от сына”. “Четвертая добродетель” относится к “женским добродетелям, женским словам, способности женщин,

женской власти”» [4, с. 86]. Эти мысли глубоко влияют на каждую китайскую семью и всех её членов. В духовной культуре китайского народа «три из четырех добродетелей» – это адаптация к патриархальной стабильности семьи и поддержание патриархальных прав мужа и потребностей семьи в соответствии с “внутренними и внешними различиями”, принцип “уважения мужчин и женщин” является нормативным требованием морали, поведения и совершенствования женщин в течение всей жизни» [3, с. 110]. Конечно, китайское кино, хотя и было технически рождено на Западе, но являлось полностью китайским по духу.

С 14 августа по 14 сентября 1926 года 35 кинокомпаний Шанхая приняли участие в выставке «New World Playground Film Expo» и организовали специальные выборы знаменитостей-кинозвезд. Избирательные бюллетени были опубликованы в газете, и публика рекомендовала двенадцать наиболее очаровательных актрис. Чжан Чжунь, Ян Наймей, Ван Ханлунь, Сюань Цзинлинь вошли в четверку лучших, ставших известными как «четыре великих имени» в киноиндустрии [5, с. 195]. Впервые в китайском кино появилось «звездное движение». Создание «звездной системы» в китайском кино произошло раньше на 3 года, чем в Голливуде. С одной стороны, это веяние в развитии китайской киноиндустрии. Кино пришло из оригинального западного кинетоскопа, который похож на развлечение для улиц. Однако благодаря своему уникальному обаянию и рыночному спросу, оно стало продуктом потребления и духовной культуры высокого класса, который заложил прочную социальную основу для своего будущего развития. С другой стороны, несмотря на то, что кампания по «созданию звезд» из киноактрис была выгодной стратегией для различных студий, она объективно способствовала формированию женского сознания на экране и социальной независимости. Хотя это главным образом связано с атрибутивной позицией в фильме, нельзя отрицать, что всего за 20 лет социальный статус женщин в кино изменился, добился определенного прогресса и в некоторых отношениях был признан патриархальным обществом. По сравнению с феодальным периодом, это прогресс и новаторство гендерного позиционирования в развитии китайского кино, которые позволили зрителям формально обратить внимание на значение женщин на киноэкране и объективно сыграли тонкую роль в рождении и развитии левой культуры в 1930-х годах.

В начале 1930-х годов японский империализм вновь нарушил территориальную

исуверенную целостность Китая. Политическая и социальная ситуация была беспокойной и сложной: после периода быстрого запуска в 1920-х годах в 1930-х годах китайская киноиндустрия вступила в период единого развития и сотрудничества с целью сохранить достижения предшествующего периода и спасти страну посредством литературы и искусства. «Национальное объединение способствует развитию национальной промышленности. В это время в киноиндустрии начали появляться новые отрасли производства, распределения, проверки и вертикальной интеграции» [4, с. 160]. Эти новые предприятия зависят от сильной экономики, политики и рынка. Ресурсы крупных компаний тесно интегрированы с небольшими и слабыми студиями и работают в форме совместного управления. Трест – явление капиталистической экономики, возник на китайской земле. Формирование монопольной модели производственной индустрии сыграло положительную роль в модернизации китайского кино до начала антияпонской войны в 1937 году. В то же время, с увеличением объема производства и улучшением качества производства, группа выдающихся профессиональных актрис начали попытки трансформировать изображение женщин на киноэкране. Хотя результаты были микроскопическими, но это было начало для китайского игрового кино, оказавшее неизгладимое влияние на его развитие в последующем.

На ранних стадиях развития китайского кино, когда фильм еще не имел пропагандистской идеологии и не выполнял «передовые культурные функции», единственной движущей силой его продвижения было развлечение зрителей. Это характер фильма и самая важная его природа того периода. Но ни одна форма искусства не может иметь только одну природу: постепенно в сочетании с рынком начинают проявляться политические функции. В 1930-х годах, по мере того как социальная ситуация в Китае становилась все более и более сложной, кино как интегратор, объединивший все виды искусства, превратилось в инструмент пропаганды идеологической или политической власти. Таким образом, между 1933 и 1934 годами критики, которые имели разные мнения о функции кино, начали коллективные дебаты о независимых художественных характеристиках и функциях китайских фильмов [6, с. 210]. Это было впервые в истории китайского кино. Ядром дебатов о кино являлась разница между функциями фильма как развлечения и средства классового борьбы.

В истории китайского кино это называется «мягкий фильм» и «левый фильм».

Результаты дебатов стали поворотной точкой в направлении будущего развития китайского кино: в 1920-х годах, чтобы захватить внимание зрителей и настроения на рынке, фильмы про призраков и любовные фильмы были заменены серьезными художественными произведениями. Левые режиссеры боролись с помощью фильмов с классовыми проблемами. Сочетание идей привело к тому, что кино поднимается от уровня чистого развлечения до уровня пропаганды, просвещения и образования. В этот период ранние китайские кинематографисты начали трансформировать и совершенствовать культуру кино от формы к содержанию и идеям.

Под влиянием и вдохновением идеологии «Культурного движения левого крыла» в 1934 году был снят драматический фильм режиссера и сценариста Ця Чушэна «Песня рыбаков» – шедевр периода трансформации кинопроизводства. Он также является одним из репрезентативных китайских фильмов 1930-х годов. Фильм раскрывает тему социальных отношений и призывает к духу борьбы, он также коннотационно обогащен вопросами половой принадлежности. В «Песне рыбаков» показана судьба трех детей разных поколений в одну и ту же эпоху, контраст усиливается посредством стиля повествования. Фильм ослабил структурные сравнения, обычно используемые в кино в то время, и прекрасно отразил мысли автора о классовых противоречиях через различный жизненный опыт трех детей. «Песня рыбаков» была представлена известным кинорежиссером Ли Линсяном на Московском международном кинофестивале в 1935 году, где занял девятое место, и считается первым фильмом в Китае, получившим серьезную международную награду [6, с. 221].

В 1935 году, чтобы противостоять автономии Северного Китая и расколу страны, «Культурное движение левого крыла» под руководством Коммунистической партии Китая вступило в новую стадию работы. Борцы-патриоты в киноиндустрии выступили с инициативой взять на себя важную задачу использования экранного искусства для пропаганды идеи антияпонской войны. На фоне той эпохи постепенно формировалось понятие «оборонительный фильм», который выступал за сопротивление агрессии и призывал весь народ объединиться и вести войну. В то же время крупные киностудии откликнулись на призыв, и появилось большое количество выдающихся «фильмов о национальной обороне». Произведенный в 1937 году кинокомпанией

«Минсин» драматический фильм «Ангел дороги» режиссера Юань Мужу, является одним из них.

Фильм рассказывает о трудных условиях жизни людей из низов общества и истории любви между певицей Чжун Сяохун, которая была обманута в Шанхае и теперь работает в магазине чая, и барабанщиком группы Ченом Шаопином, падшим человеком. Чжун Сяохун и Чэнь Шаопин влюбляются. Когда их запугивают бандиты, они сначала думают о том, чтобы пойти к адвокату, но попытка завершается неудачей. Молодые люди решают покинуть родной город, чтобы сохранить свою любовь. В фильме используются живые комедийные приемы для передачи глубокого содержания трагедии. В дополнение к лирической любовной истории и трагическому концу, он также успешно сочетает в себе различные элементы: любовь, дружбу, грусть, комедию и гангстерский фильм. Весь фильм имеет не только быстрый ритм, но и юмористические детали. Посредством гуманистических приемов и с глубокой человеческой заботой созданы художественные образы персонажей. Женский образ выходит за рамки модного тренда коммерческих фильмов, которые предназначены только для мужской аудитории. Перед публикой представлен простой, невинный и чистый образ, который не только соответствует позиционированию женского персонажа на сюжете, но и более верно отражает текущее положение женщин, живущих на дне общества. В фильме Сяохун и Сяюнь – две сестры, которые были одновременно обмануты в Шанхае, – твердо верят, что должны жить с чувством собственного достоинства, поэтому они слабо сопротивлялись обстоятельствам, пока не оказались в опасной ситуации, которая угрожает не только их достоинству, но и жизни. В конечном итоге спасение пришло, но Сяохун выжила лишь за счет жизни Сяюнь. Хотя в этом фильме сценаристы определили два главных женских персонажа – Сяохун и Сяюнь, – певица и проститутка, соответственно, им все еще не удалось избежать ярлыка старого общества; однако мятежный дух двух женщин в борьбе за их выживание также добавил пунктов к изменениям их статуса [3, с. 130]. В тот мрачный век женщины все еще использовались привилегированными классами в качестве товара, но в фильме они не поддавались судьбе. Их смелость в борьбе стала великолепным примером в китайском киноискусстве. В то же время это послание того поколения кинематографистов всем зрителям, они использовали женский образ, чтобы показать национальный дух китайских

людей, которые клянутся умереть и вдохновить других продолжать борьбу против агрессии. В 2005 году фильм «Ангел дороги» был выбран в качестве «Лучшего китайского фильма за 100 лет» в рамках 100-летия Ассоциации кинопремии Гонконга.

В тот же период вышла еще одна сюжетная работа – «Богиня», которую международные критики назвал вершиной золотого века китайского кино, и до сих пор это классика, которую невозможно превзойти. Она является очень репрезентативной для этого периода с точки зрения показа трансформации женского образа в китайском игровом кино.

В 1934 году кинокомпания «Ляньхуа» и режиссер У Юнган сняли фильм «Богиня», рассказав темную историю о неназванной женщины, которая ночью жила как проститутка, вынужденно зарабатывая таким образом, а днем была любящей матерью своего ребенка, стойко несущей свое бремя, чтобы ее сын жил счастливо. Героиня фильма является типичной представительницей дна общества. В конце фильма она совершила непреднамеренное убийство, за которое была осуждена на 12 лет тюрьмы и разлучена с сыном, ради которого она делала все, что могла. Фильм показывает, что проститутка должна стоять на улице в ожидании гостей, чтобы выжить, а также показывает, что величие материнской любви не может быть уничтожено никакими действиями. Проститутку в фильме играет «королева немого кино» Жуань Линьюй. В ее исполнении цепкая и непреклонная материнская любовь трогает сердце каждого зрителя, внутреннее отчаяние и восстание, жалобы на жизнь – реальность того времени. В те дни ни один фильм не мог так показать контраст между двумя ролями «проститутка» и «мать», как фильм «Богиня». Проститутка, сыгранная Жуань Линьюй, была реальным отражением скрытых женщин, которые выживали за счет продажи собственной невинности. Роль матери кажется слабой, но ее сердце очень сильное, потому что ее вера нужна для того, чтобы защитить своего ребенка от тьмы той эпохи. Это сочетание и позволяет назвать ее «Богиня».

Если говорить об данном этапе, то можно сказать, что именно в это время произошла первая полная трансформация женского образа в китайском киноэкранном искусстве, и пик был достигнут в фильме «Богиня». В этом фильме как никогда ярко показан переход женского образа от образа-вассала, зависящего от мужчины, к образу-личности с конкретной позицией, независимой от внешней помощи и руководства со стороны мужчин.

Хотя главный герой-мужчина есть в фильме в качестве помощника, самосознание «Богини» полностью пробудилась, прежде чем он появился. К сожалению, эта трансформация, по сути, не изменила положение женщин в кино вообще. Тем не менее, фильм «Богиня» в истории китайского кино всегда будет провозглашать независимость женщин и никогда не будет заменен более поздними работами, потому что сам по себе он памятник женщине.

**1937–1949 гг. – период социальной трансформации женского образа.** Война – самая важная тема того времени на протяжении 12 лет. Китайцы выиграли войну, принесли беспрецедентные жертвы. В этот период истории Китая все промышленное производство служило военным нуждам, и роль кинопроизводства также претерпела огромные изменения. 7 июля 1937 года милитаристская Япония развернула заранее запланированные полномасштабные действия против Китая, и китайский народ начал сначала восьмилетнюю войну сопротивления, а затем стал частью Второй мировой войны. С началом войны самое непосредственное влияние на китайские фильмы оказало то, что модель кинопроизводства была быстро нарушена. Вертикально интегрированная модель рухнула. Развивающаяся национальная киноиндустрия была вынуждена прекратить работать, а миграция и банкротство сопровождалась звуком орудий.

21 ноября 1937 года национальное правительство Китайской Республики переехало в Чунцин, а в следующем месяце после падения Нанкина (Нанкинская резня) оно не смогло обеспечить выживание национальной киноиндустрии в этом городе. После начала Второго Шанхайского сражения (13 августа 1937 г.) некоторые из шанхайских кинопроизводителей выбирают переезд в Гонконг или другие временно невоенные районы, а студии, которые не могут переехать, для получения временного убежища переводятся в концессию – законное местожительство для иностранцев на оккупированной территории с административной автономией и экстерриториальной юрисдикцией. Лишь в декабре 1938 года «Центральная кинофабрика» и «Китайская киностудия», официально инвестировавшие средства в создание студии в Чунцине, смогли туда переехать, и к этому моменту образец китайского «фильма о национальной обороне» в основном сформировался [6, с. 69].

Структура производства кино в военное время включает в себя официальную систему студий, контролируемую Национальным Правительством (так

называемый «Великий тыл»), которая возглавляется Коммунистической партией Китая. Также в систему входят студии «Острова» (условное объединенное название всех частных киностудий, оставшихся в зоне концессии в Шанхае), студии, находящихся в зоне японской оккупации, и студии в Гонконге, снимающие «антияпонские военные фильмы» (студии, которые смогли переехать в Гонконг из Шанхая в начале оккупации). В этих условиях только студии «Великого тыла» и некоторые студии в Шанхайской концессии все еще имеют достаточные производственные мощности для работы. Нестабильная ситуация нанесла огромный ущерб китайскому кино, которое до войны находилось в стадии бурного развития: разделение и фрагментация производственной системы, серьезное снижение объема производства и значительное ухудшение производственных условий в значительной степени разрушили киностудии и кинопромышленность. Однако это также дало китайскому фильму второй шанс на возрождение.

В начале 1942 года в Чунцине была создана Китайская образовательная киностудия, которая непосредственно подчинялась Министерству образования Национального Правительства и могла снимать только 16-миллиметровые учебные фильмы. В начале следующего года департамент аудиовизуального образования Национального института социального образования был переведен в Китайскую образовательную киностудию. Осенью следующего года Министерство образования переименовало департамент аудиовизуального образования в Школу аудиовизуального образования, что ознаменовало создание первой официальной киношколы в Китае [7, с. 53].

Фильмы, снятые в этот период, в основном состояли из образовательных фильмов и документальных фильмов, посвященных неукротимому духу китайских военных и гражданских лиц, сражающихся против японцев. «Восемьсот храбрецов», «Защитим нашу землю», «Пылкая верная душа» представляют собой отличные сюжетные фильмы того периода. В картине «Восемьсот храбрецов» показана история о девушке-скауте, которая отдала национальный флаг офицерам и солдатам 19-й Шанхайской армии обороны. Этот фильм стал классикой. Женский образ в нем полностью вышел за пределы узкой гендерной концепции и явился символом национального духа.

Некоторые из студий «Острова» также нашли способ выжить во время Войны сопротивления против Японии. После «Возрождения

национального кинематографического движения» и «Развивающегося кинематографического движения» в начале 1930-х годов «несерьезные» коммерческие фильмы утратили свою популярность. Однако на «Острове» в Шанхае во время войны люди были вынуждены выбрать другой путь из-за японской цензуры. «Улыбка и грохот» в коммерческих фильмах вновь эхом отражаются на экране зрительного зала. «Секрет господина Вана», «Новый год господина Вана», «Господин Ван отправляется в деревню», «Господин Ван и второй хозяин», «Господину Вану трудно есть», «Господин Ван и третий арендатор», «Господин Ван делает жизнь» — серия легких комедийных фильмов, а также ряд других аналогичных произведений, принесли короткий период смеха под тенью войны. В этих фильмах женские персонажи, образы, повествования и роли по-прежнему похожи на фильмы 1920-х годов. Однако среди легких комедийных фильмов был снят ряд костюмных картин с серьезным отношением, боевым духом и темой верности, такие, как «Мулань идет в армию», «Юэ Фэй», «Небесное царство великого благоденствия, Тайпин Тяньго» и т.д. Они были поданы под упаковкой коммерческого кино, но при этом несли идеи национальной целостности, верности, силы духа, перекликались с темой войны сопротивления [1, с. 88].

После победы в Войне сопротивления против японской агрессии в 1947 году был выпущен драматический фильм «Дорога в восемь тысяч ли, луна и облака», снятый кинокомпанией «Куньлунь». В фильме рассказывается история студентки Цзян Линьюй, которая не приняла во внимание неодобрение семьи, и приняла участие в работе Шанхайской анти-японской демонстрационной команды по национальному спасению, и также история ее любви с музыкантом команды Гао Либином. Это не только отражает дальнейшую сублимацию женского познания, женщины перестают быть ограничены фиксированными канонами, такими как вышивка, женский красный, три из четырех добродетелей, это новая эра женщин, которые активно участвуют в войне сопротивления и стремятся к свободной любви [8, с. 93].

В годы тяжелой войны социальная идентичность женщин переместилась из «будуара» на линию фронта в деле освобождения страны. Они интегрировали свою молодость и жизнь в поток этой великой эпохи. Социальный статус женщин постоянно улучшался, самосознание и осознание пробуждения также постоянно усиливается. После долгого периода борьбы на экране стало появляться изображение

«новых женщин», женщины больше не презирались в кино как «активный реквизит», а изображались в качестве «воительниц» и «мучениц». Феодално-патриархальная идеология, традиционная этическая культура «три из четырех добродетелей», «мужняя жена» и «мужской вассал» и другие старые идеи, старая мораль и старая культура боролись с новыми явлениями. После тщательного анализа сюжетов фильмов можно понять, что новые идеи еще только зарождали перемены. Новые женщины рожают новые идеи независимости и равенства, но еще не способны полностью решать проблемы в своей жизни и отвергать социальное давление. У них может быть своя работа или высшее образование, но на фоне того времени им по-прежнему не хватает сил и смелости, чтобы сражаться за свои права в реальности. Они — силуэты настоящих современных женщин, но они все еще не настоящие «новые женщины». Тем не менее несмотря на то, сколько личностной независимости они достигли на экране и в реальной жизни, это событие является позитивной попыткой воплотить идеи феминизма в китайском киноискусстве, которые принесли свои плоды в будущем.

**1949 г. — настоящее время — период плюралистических женских образов.** После основания Китайской Народной Республики огромная идеологическая гравитационная сила включила кино в официальную систему единого фронта. Изменения в принятии политических решений и политическая обстановка в целом тесно и глубоко повлияли на тенденцию развития китайских фильмов кино с первых дней основания страны. От «фильма о героизме» до «культурно-революционного фильма», а затем до «фильма нового периода», «фильма периода реформы и открытости» и вплоть до настоящего времени, на экране появляются новые персонажи, разнообразные характеры и прогрессивные новые лица. Трудное путешествие «независимых фильмов» — это следы китайского кинематографического опыта. В течение этого периода академические дискуссии по теории женского кино усилились, особенно после того, как отложенные мысли и запреты были нарушены вслед за провозглашением политики реформ и открытости. После периода размышлений и знаний китайское сообщество кинематографистов начало изучать второй «пол» и какую важную роль и позицию он имеет в экранном искусстве.

Новое поколение китайских кинематографистов создало серию историй о росте женщин в эпоху «того времени» и после

переживания «боли культурной революции», таких как «Пять золотых цветков» (1959), «Красный женский отряд» (1960), «Сестры по сцене» (1964), «Ашима» (1964), «Маленький цветок» (1980), «Легенда о горе Тяньтай» (1981), «Город Фурунг» (1986) и т.д. Это фильмы о чистой любви, о горячей молодежи, у которой есть сильная революционная вера. Все без исключения женские образы в этих фильмах больше не являются зависимыми образами или видом мужской привязанности к прошлому, они более вдумчивые, более смелые и способны мыслить самостоятельно. Форма фильмов позволяет в определенной степени избежать ограничений времени и достичь пробуждения самосознания. В этих кинокартинах мужчины по-прежнему занимают главную позицию в сюжетной линии, направляя процесс «выкупа» женщин и участвуя в нем. Хотя это все еще не полностью независимый женский экранный образ, но уже виден значительный прогресс. В 1990-е годы рынок кинопроизводства вступил на путь диверсифицированного развития и реформы системы. Внедрение фильмов наподобие голливудских блокбастеров поразило рынок кассовыми сборами в материковом Китае, но выгода в том, что изображение женского образа больше не упрощается, фон больше не ограничен, и на экране снова появляется много «новых женщин».

**Заключение.** Таким образом, можно выделить четыре основных периода в развитии женского образа в китайском игровом кино в XX веке, каждый из которых в последующем может быть детализирован еще больше.

1) 1905–1921 гг. – начальный период становления женского образа. За этот период появление и развитие женского образа в игровом кино прошло этапы от полного отсутствия, воплощения абстрактных символов, образа-вассала, зависимого от мужского персонажа, до незаменимой роли с конкретной позицией в фильме.

2) 1922–1937 гг. – период становления полноценного женского образа. В этот период на экране сформировался образ женщины, которая имеет свою важную, целостную и очень определенную позицию в фильме. Женский персонаж является необходимым

для полноценного развития сюжета и теперь уже никогда не выполняет декоративную функцию, несмотря на то, что женский образ на экране все еще определялся мужским персонажем в картине.

3) 1937–1949 гг. – период социальной трансформации женского образа. Под влиянием военного периода сформировался образ женщин, которые активно участвуют в войне сопротивления и стремятся к свободной любви, появились образы «воительниц» и «мучениц», наравне с мужчинами несущие бремя военного времени; впервые на китайском киноэкране формируются идеи независимости и равенства женщин, способных самостоятельно решать проблемы и отвергать социальное давление.

4) 1949 г. – настоящее время – период плюралистических женских образов. Под влиянием политических, экономических, социальных и культурных изменений в Китае на киноэкранах начали появляться очень разносторонние женские образы, которые стали по сути отражением всех этих процессов. Это образы самостоятельных вдумчивых, смелых и способных женщин, соответствующих времени, в котором они живут.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. “中国电影史”钟大丰·舒晓鸣 著 中国广播影视出版社 2014. 226页. – Чжун, Дафэн. История китайского кино / Дафэн Чжун, Сяомин Шу. – Пекин: Изд-во китайского радио и телевидения, 2004. – 226 с.
2. “110年以来的中国电影”刘空 著 北京大学出版社 2016. 672 页. – Лю, К. 110-летие китайского кино / Конг Лю. – Пекин: Пекинский ун-т, 2016. – 672 с.
3. “中国电影艺术史”周星 著 北京大学出版社 2005. 472 页. – Чжоу, С. История китайского киноискусства / Син Чжоу. – Пекин: Пекинский ун-т, 2005. – 472 с.
4. “中国电影文化”戴锦华 著 北京大学出版社 2016-10-01. 600 页. – Дай, Ц. Культура китайского кино / Цзиньхуа Дай. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2016. – 600 с.
5. “现代妇女文学研究”戴锦华 著 北京大学出版社 2016-05-01. 297 页. – Дай, Ц. Исследования современной женской литературы / Цзиньхуа Дай. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2016. – 297 с.
6. “电影批评”戴锦华 著 北京大学出版社 2016-05-01. 296 页. – Дай, Ц. Кинокритика / Цзиньхуа Дай. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2016. – 296 с.
7. “电影杂志”杨小洲 著 北京大学出版社 2011-01-01. 53 页. – Ян, С. Киножурнал / Сяочжоу Ян. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2011. – 53 с.
8. “中国电影史研究专题”李道新 著 北京大学出版社 1995-12-01. 309 页. – Ли, Д. Специальные темы в изучении истории китайского кино / Даосинь Ли. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 1995. – 309 с.

Поступила в редакцию 04.05.2020