

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРЫ «ВЕРНОСТИ И СЫНОВНЕГО БЛАГОЧЕСТИЯ» НА ОБРАЗ КИТАЙСКИХ ЖЕНЩИН В КИНО ВО ВРЕМЯ ЯПОНО-КИТАЙСКОЙ ВОЙНЫ 1937–1945 ГГ.¹

Мо Чжэньюй

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск
Западно-Китайский педагогический университет, Наньчун

В статье рассматривается трансформация женского образа в китайском игровом кино, возникшая под влиянием японо-китайской войны 1937–1945 гг. и оказавшая сильное влияние на последующее развитие женского образа в игровом кинематографе Китая. В основу подобной трансформации легла традиционная культура «верности и сыновнего благочестия», нашедшая воплощение и новую интерпретацию на киноэкране в это время. Развитие китайского игрового кино в предшествующие годы подготовило зрителей и режиссеров к актерским возможностям женщин на экране. Произошла эволюция женского образа от первоначальных мужчин-актеров в женских платьях и женщин-актрис в образах на уровне «меблировки» для создания фона, от образа женщины-«вассала мужчины» до гендерных образов реальных женщин на экране, имеющих равный статус с мужскими персонажами. Необходимость национального сопротивления в ограниченных условиях цензуры и возможностей коммерческого кино вызвала появление уникальных фильмов, которые под прикрытием развлекательной формы несли глубокие идеи борьбы и независимости от захватчиков. «Мулань идет в армию» стала образцовой кинокартиной периода японо-китайской войны 1937–1945 гг. и вошла в историю золотого фонда китайского игрового кино. Это репрезентативная работа китайского коммерческого кино, поднявшая знамя нового женского образа в китайском обществе.

Ключевые слова: кино XX века, игровое кино, китайское кино, китайское военное кино, женский образ, женский образ в кино, эволюция женского образа в китайском кино, Хуа Мулань(ь).

(Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 45–50)

INFLUENCE OF THE CULTURE OF “LOYALTY AND FILIAL PIETY” ON THE IMAGE OF CHINESE WOMEN IN THE FICTIONAL CINEMA DURING THE SECOND SINO-JAPANESE WAR OF 1937–1945

Mo Zheng Yu

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk
China West Normal University, Nanchong

The article examines the transformation of the female image in Chinese feature films, which arose under the influence of the Second Sino-Japanese War and had a strong influence on the subsequent development of the female image in the fictional cinema in China. This transformation was based on the traditional culture of “loyalty and filial piety”, which was embodied and reinterpreted on the movie screen at that time. The development of Chinese feature films in previous years prepared viewers and filmmakers for the possibilities of women on the screen. The evolution of the female image that took place by that time from the original male actors in women’s dresses and female actresses in images at the “furnishing” level

¹На примере фильма «Мулань идет в армию» (1939), реж. Бу Ваньцань.

to create a background, passing through the image of a woman – a “male vassal”, it finally grew up to gender images of real women on the screen having equal status with male characters. The need for national resistance in the limited conditions of censorship and the possibilities of commercial cinema led to the emergence of unique films that, under the guise of an entertainment form, carried deep ideas of struggle and independence from invaders. “Hua Mu Lan Joins the Army” became an exemplary motion picture during the Second Sino-Japanese War and went down in the history of the golden fund of Chinese fiction cinema. This is a representative work of Chinese commercial cinema that raised the banner of a new female image in Chinese society.

Key words: *the cinema of the 20th century, fiction films, Chinese cinema, Chinese war films, female image, female image in cinema, evolution of female image in Chinese cinema, Hua Mulan.*

(Art and Cultur. – 2021. – № 1(41). – P. 45–50)

Идея «верности государю и сыновнего благочестия» поддерживала социальное и нравственное развитие Китая более 2000 лет и оказала влияние на ход и реформу его исторического процесса. Уже в начале периода правления династии Цинь был опубликован труд Цзюнь Энья о культурном этикете родителей. В нем в качестве моральных аллюзий и ориентира для поколений используются «анекдоты с рынка», содержащиеся в исторических книгах или передающиеся из уст в уста. За тысячи лет в китайском народе произошло много великих изменений, внешнее поведение и внутренние привычки продолжали интегрироваться в мир. Но верность Родине (государю) и сыновнее почтение к родителям по-прежнему являются основными компонентами идеологической и нравственной конструкции современного китайского общества, а также ключевыми элементами реализации «китайской мечты».

В истории Китая нет недостатка в войнах. Хотя война настолько жестока, что «была уничтожена и исчезла» как форма, но в случае необходимости сопротивление китайского народа при боевых действиях по-прежнему может использоваться в качестве источника силы.

Эта культура не могла не найти своего отражения в китайском кино. Верность и сыновнее благочестие проявляются в кино также по отношению к женским персонажам, приобретая свою форму и создавая женский образ в китайских фильмах. Значимый образец воплощения этой идеи на примере женского персонажа – известный фильм «Мулань идет в армию» (1939, режиссер Бу Ваньцань), ставший одним из ярких символов олицетворения национального самосознания в китайском кино первой половины XX века.

Цель статьи – на примере фильма «Мулань идет в армию» выявить, как культура «верности и сыновнего благочестия» изменила образ женщин в китайском игровом кино военного периода.

Исторический фон для появления новых женских образов в китайском игровом кино в 1930-х годах. С 1930-х годов Япония принесла катастрофу в Китай. Неисчислимые преступления, совершаемые японскими военными, усилили сопротивление китайского народа, начиная с фронта битвы, возглавляемого Национальным правительством, заканчивая полем сражений под руководством Коммунистической партии. Стихийная борьба всех народов Китая против врага началась. К ней подключились все отрасли китайской литературы и искусства, активно сотрудничая для целей национальной фронтовой борьбы, пропагандируя сопротивление внешнему миру и поощряя решимость на внутреннее противодействие.

После предшествующих 15-ти лет интенсивного развития китайского киноискусства в 1931 году (с момента вторжения Японии в три северо-восточные провинции Китая) происходят изменения в тематике кино и его художественных направлениях. Большинство киностудий имеют ограниченную ответственность в формировании общенациональных ценностей, так как являются частной собственностью. Из-за влияния «культуры левых» крупные студии уже не так «радуют» зрителей, как это было в 1920-х годах. Удовлетворение рынка как самый важный стандарт производства перестает доминировать. Вместо этого киностудии направляют зрительское внимание с позитивного и веселого на трудно воспринимаемое и серьезное содержание и внушают аудитории необходимость сопротивления. В то же время меняются и характеристики героев на экране. Это больше не легендарные персонажи, такие как силы и боги, а основа сюжета уже не просто чистая любовь мужчины и женщины. С начала 1930-х годов в китайском кинематографе возникло «Движение возрождения китайского кино», которое трансформировало сущностное содержание фильмов и образы героев.

Среди них наиболее значительным является преобразование женских образов

в кино. После тяжелой работы первого поколения китайских киноактрис статус и значение китайских женщин в экранном искусстве значительно изменились: от первоначальных мужчин-актеров в женских платьях и женщин-актрис в образах на уровне «мелирования» для создания фона, от образа женщины-«вассала мужчины» до гендерных образов реальных женщин на экране, имеющих равный статус с мужскими персонажами. Если обобщить сказанное, то присутствие китайских женщин на киноэкране с 1915 по 1930 год было обусловлено двумя характеристиками-причинами: «любопытством рынка» и «тяжелой жизнью женщин». Однако с возникновением «Движения возрождения китайского кино», инициированного кинопроизводственной компанией «Ляньхуа», и «Движения развивающегося кино», продвигаемого «культурой левых», изображение китайских женщин на экране стало меняться, и неукротимый дух сопротивления выступает как наиболее очевидный признак. Ниже представлены краткие рекламные описания репрезентативных фильмов, в которых можно увидеть это явление:

1. «Дикие травы и полевые цветы» (1930): «После большого смеха и слез [влюбленные] наконец храбро прорвались сквозь темные облака и объединились; даже если в будущем путешествии будет больше трудностей. Жду их!» [1].

2. «Свободная душа» (1931): «Мы тоже люди! Пришло время, и мы можем сделать что-то энергичное, чтобы заставить этих ходячих мертвецов, буйных, так называемых людей высшего класса, умереть от стыда!» [1].

3. «Двойная звезда Млечного Пути» (1931): «Кто сказал, что у китайского кино нет надежды? Есть, пока люди придерживаются духа служения обществу, стремятся к формальности искусства, клянутся быть авангардом художественной революционной армии, чтобы бороться со злом» [1].

4. Мать, которую сыграла Руан Линью в «Божественной деве» (1934), восстала против мужской гегемонии и в конечном итоге отправилась в тюрьму ради защиты своего сына.

5. Сестры, которых сыграли Сюань Цзинлинь и Ху Ди в «Сестринских цветах» (1934), встретились после недоразумения, и семья наконец воссоединилась, объединив свои силы, чтобы противостоять мужскому авторитету ради справедливости.

6. В «Новой женщине» (1935) интеллектуальная молодежь, которую играет Руан Линью, скорее умрет за справедливость и

собственную невинность, чем будет соучастником оскверненного общества.

Китайское киноискусство в пропагандистской борьбе опирается на фильмы, демонстрирующие национальное сопротивление и антияпонские идеи. Духовное ядро национальной свободы и независимости начало искать поддержку в истоках китайской культуры. Такие традиционные устои, как верность и сыновняя почтительность к родителям, больше не используются исключительно в качестве подсказок и фона для киноповествования, отныне это рассматривается как духовная сущность и основа ядра антияпонского кино.

Официальное начало военных действий и их влияние на китайское игровое кино.

7 июля 1937 года Япония начала полномасштабную войну против Китая, и китайская нация вступила в историческую стадию всеобъемлющей войны сопротивления. После того как Шанхай был оккупирован японцами в 1937 году, система кинопроизводства Китая серьезно пострадала: основные студии закрылись или переехали из-за войны, и лишь немногие остались в Шанхае. Под влиянием международного сообщества японские войска временно не оккупировали иностранные концессии Шанхая, и в течение относительно короткого периода времени (до начала войны в Тихом океане в 1941 году) они стали самым безопасным местом в Шанхае. Студии, оставшиеся в Шанхае, перешли в концессию и продолжили производство фильмов. Пострадавшие от жесткой системы цензуры киностудии не могли напрямую отражать жестокость и боевой дух японской армии в фильмах. Однако национальная боль существовала глубоко в сердцах людей, и создатели кинокартин могли использовать только коммерческую и развлекательную оболочку кинофильма, чтобы выразить эту боль. В подобном контексте на экране была представлена историческая костюмированная драма «Мулань идет в армию», которую последующие поколения называли образцом коммерческого фильма. Это не только возвращение коммерческих костюмированных фильмов на экран после почти семилетнего перерыва, но и очевидная трансформация китайского женского образа на экране, появившегося на фоне антияпонской войны. Женщины больше не выступают в качестве второстепенных персонажей или персонажей, нужных для раскрытия мужских сюжетных установок фильма. Вместо этого женщина появляется в качестве единственного главного героя в мужском окружении.

Хотя костюмированные драмы в то время и костюмированные драмы 1920-х годов были примерно одинаковыми по форме и содержанию, так как были созданы на основе китайских исторических документов и народных аллюзий, они не совпадают по духу. Производственным ядром костюмированных драм 1920-х годов выступала чисто коммерческая прибыль, а костюмированные драмы, произведенные позже, были более серьезными с точки зрения производственного процесса и выбора содержания и тем, причем не только в коммерческих, но и в пропагандистских целях. Именно в этом особом окружении появилась идея «заимствовать древнюю метафору для настоящего» и «воспринимать историю как зеркало», чтобы популяризировать верность и сыновнее благочестие, а также поставить традиционную культуру китайской нации на путь служения антияпонской войне.

«Мулань идет в армию» – образцовая кинокартина периода японо-китайской войны 1937–1945 гг. Сюжет фильма «Мулань идет в армию» взят из народной песни Северной Вэй «Песнь о Мулань» из «Сборника стихов Юэфу», составленного Го Маоцяном во время династии Сун. В ней рассказывается о том, как Хуа Мулань, одетая как мужчина, вместо отца идет в армию, чтобы противостоять внешней угрозе. Но после триумфа, уже будучи высокопоставленным офицером армии, она просит об отставке, чтобы вернуться в семью и быть достойной своих родителей. Фильм полностью восстанавливает содержание оригинальной работы и отображает яркий образ верности Мулань и идеи сыновнего благочестия. История Мулань хорошо известна в Китае. Имя Мулань больше не является именем человека в Китае, оно концентрированное выражение китайской традиционной культурной духовности, включающей мудрость, верность, сыновнее благочестие, любовь к людям и доброту. Это символ совершенства.

В китайской культуре при продвижении конфуцианской доктрины наиболее часто в описании известных исторических деятелей фигурирует то, что верность (государю) и сыновнее благочестие не могут существовать одновременно. Однако культура верности и сыновнего благочестия – ключевой компонент китайской культуры. Следовательно, незавершенность отражает выбор исторических фигур в этой дилемме (большую часть времени герои предпочитают быть преданными стране), что подчеркивает благородный характер и бесстрашную концепцию

страны. Однако «Мулань идет в армию» изменяет мнение, что герой может обладать только одной честью. В конце концов, «боготворческое» движение в литературных и художественных кругах должно было позволить героям найти двустороннее решение в тысячелетней истории, помогая людям вернуться от самоотверженного величия Бога к человеческим отношениям.

«Февраль 1939 года – Праздник весны. Фильм «Мулань идет в армию» выпущен в Большом театре Шанхая «Хугуан», который был только что построен на шанхайской дороге Айдуоя (ныне Яньань Ист-роуд). Фильм, произведенный «Изолированным островом», стал сенсацией, был установлен 850-тидневный рекорд продаж полного зала на него в этом кинотеатре» [1].

В «Великих вечерних новостях» от 17 февраля 1939 года была также статья «Рекомендуется «Мулань идет в армию»», подписанная 14 кинокритиками, в которой указывалось, что ««Мулань идет в армию» через историю, чтобы дать силу нынешнему Китаю, насколько это возможно. Фильм говорит нам, как бороться, как победить ... Только следуя по этому пути, шанхайская киноиндустрия сможет обеспечить победу в борьбе и создать самый прочный фундамент» [1].

Успех «Мулань идет в армию», с одной стороны, обусловлен близостью зрителям предмета и основной темы призыва к сопротивлению агрессии, с другой стороны, повествовательной структурой с Хуа Муланью в качестве главного героя в превосходном исполнении актрисы Чэнь Юньшан, образы которых стали неотделимы друг от друга. В фильме Хуа Мулань, сыгранная Чэнь Юньшан, достоверно соответствует описанию Хуа Мулань в китайской классической литературе: «В древние времена Мулань была женщиной из народа. Она практиковала верховую езду с раннего возраста, и когда она стала старше, ее навыки продолжали совершенствоваться. Когда прибыли вербовщики императора, имя ее отца также было в списке, а многие молодые люди из той же деревни уже были в армии. Ее отец не мог пойти на службу из-за своей старости и болезни. Тогда Мулань замаскировалась под мужчину, купила лошадь и седло и пошла вместо своего отца. Она прошла Хуанхэ, пересекала Черные горы, ездила на лошадях, неоднократно совершала подвиги и сражалась в общей сложности более десяти лет. Ха! Женщины не могут делать то, что могут делать мужчины. Я видел военные дела Мулань, и я стал более убежденным в этой правде (первоначально написано

на древнем китайском, содержание текста было переведено на современный китайский язык» [2].

В фильме «Мулань идет в армию» в первой сцене Мулань скачет на лошади, одетая в костюм для верховой езды, держа изогнутый лук, чтобы стрелять гусей. Зрительская аудитория думает о ней как о герое, который проделал большую работу (понятие «герой» в контексте мужского общества больше относится к мужчинам). Тем не менее актеры в этом фильме неоднократно подчеркивали превосходство женщины, чтобы, как ни странно, показать мужественность и силу мужчин. По возвращении домой после охоты (из-за нарушения феодального ритуала «хорошие женщины не выходят из дома» отец обвиняет ее) через глаза актрисы и осторожное поведение ее героини раскрывается деликатная и утонченная красота женщин. Это Инь и Ян. Актерская игра Чэнь Юньшан заставляет зрителей радоваться. Женский образ в китайском коммерческом художественном кино больше не является «вазоподобным украшением», женщина становится героем, который спасает страну и народ.

В фильме, узнав, что ее отца призывают сражаться с врагом, Хуа Мулань немедленно отложила ткань, которую держала в руках (символ принадлежности к дому); надев шлем и держа меч, она просит родителей помочь ей присоединиться к армии вместо отца. В этой сцене зрители увидели быстрое изменение личности женщины: от традиционной женщины, которая занимается ткачеством, до солдата, готового сражаться с врагом. Объемный многогранный женский образ и идея равенства людей в борьбе с агрессией сыграли важную роль в трансформации китайского женского образа в киноискусстве. То же самое касается сопротивления внешнему унижению и ненависти к направленной на страну и разрушение родины агрессии. Образ борьбы женщин за независимость вошел в историю китайского кино после выхода этого фильма.

Стоит отметить, что фильм «Мулань идет в армию» имеет не одно измерение для раскрытия образа исторического персонажа Хуа Мулань. Фильм объективно показывает, что женщина как герой по-прежнему не Бог, у нее тоже есть свои страсти, она жаждет красивой любви. Но если на вас находится военная форма, даже если вы знаете, что человек, которого вы любите, рядом с вами, вы можете только подавить свои личные мысли и выполнить свои обязанности, реализуя клятву верности стране. В этот момент фильм не

изображает женских персонажей монолитными и односторонними, как в предыдущих фильмах. В новом образе не существует само собой разумеющихся моральных ограничений, и не они символизируют роль женщины в фильме.

Наиболее обсуждаемая сцена в фильме «Мулань идет в армию» – это сцена, где армия во главе с Мулань победила врага и праздновала успех вне палатки. В этой сцене демонстрируется, что возлюбленный Хуа Мулань знает, что из-за ее статуса и нераскрытого секрета, она не может признаться в своих чувствах, а он не может ответить ей взаимностью. Поэтому им двоим остается только выразить свою любовь и печаль в песне.

Мулань (женщина): Где луна, луна там, она светит в мою комнату, она светит на мою кровать, светит на разбитое поле битвы, светит на мой милый родной город, время, чтобы попасть в мои объятия и рассказать о моей сердечной душе.

Юаньду (мужчина): Где луна, луна там, она светит в ее комнату, она светит на ее кровать, светит на мое разбитое сердце и ходит со мной всю ночь, она несколько раз попадала в мои объятия и говорила с моим сердцем.

Мулань (женщина): Луна там, луна рядом со мной, я вижу лицо луны, я окунаюсь в свет луны, я смотрю на небо, я думаю о небе, я не сойду с ума и не потеряю рассудок в конце концов, все еще есть небо на земле.

Мулань (женщина): Луна там, луна рядом со мной, вы видите лицо луны, вы лелеете свет луны, знаете, что смотрите каждый год, знаете, что думаете каждый день, не суетитесь и знаете, что в конце концов фея Луны Чанъэ спустится.

Припев: Не суетитесь, не беспокойтесь, в конце концов фея Луны Чанъэ спустится.

Эта песня не только полностью и объемно представляет женский образ Мулань зрителю, но и позволяет им в процессе просмотра фильма проникнуть в прекрасную традиционную культуру Китая. Беспристрастность, сила, честность, храбрость и другие качества создали новый женский экранный образ для аудитории.

В конце фильма Хуа Мулань отказалась от награды императора и только забрала возлюбленного в свой родной город. Родители, сестры дома и боевые братья изменились с течением времени. Однако, когда героиня кинокартины сняла доспехи и переоделась в девичью одежду, сцена вызвала удивление не только у солдат, которые сражались бок о бок с ней на протяжении нескольких лет,

она также шокировала зрителей: не столько из-за красивой внешности актрисы Чэнь Юньшан, но больше из-за изменений самой Хуа Мулань. Ее преображение вызывает чувство удовлетворения у всех зрителей, поскольку верность и сыновнее благочестие одновременно не часто встречаются в традиционной китайской культуре. Мулань обладает не только красотой и скромностью дочери, но и храбростью мужчины. Она соединяет в себе две центральные составляющие китайской культуры верности и сыновнего благочестия, что не может не шокировать и не впечатлить каждого китайца.

Заключение. «Мулань идет в армию» – репрезентативная работа китайского коммерческого кино. Она родилась в военном мире во время антиимперской борьбы. Ее появление вдохновило решимость и сопротивление китайского народа на оккупированных врагами

территориях, усилило национальную уверенность в себе и в том, что агрессоры должны быть побеждены. Фильм представил новый женский образ в китайском обществе.

Современные китайские женщины, как и все китайцы, находятся под влиянием традиционной культуры, они наравне с мужчинами могут бороться с захватчиками и защитить свою страну.

ЛИТЕРАТУРА

1. 史博公, 不可忽视的传世经典—重读卜万苍版《木兰从军》-当代电影, ISSN:1002-4646 01-08-2011, 62–65页, 北京. = Ши, Богонг. Классика, которую нельзя игнорировать: пересматривая фильм Бу Ваньцана «Мулань идет в армию» / Богонг Ши // Современный фильм. – 2011. – 1 авг. – С. 62–65. – ISSN: 1002–4646.
2. Мулань идет в армию (древние исторические аллюзии) [Электронный ресурс] // Энциклопедия Байдю. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9C%A8%E5%85%B0%E4%BB%8E%E5%86%9B/10030490#2>. – Дата доступа: 01.04.2020.

Поступила в редакцию 23.09.2020