

Женские образы в китайских игровых фильмах XXI века

Мо Чжэньюй

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

В Игровое кино Китая XXI века с точки зрения эволюции женских образов можно разделить на два периода: 1) 2000–2012 гг. – период трансформации женских образов в сторону независимости от мужских ценностных установок. Женщины полностью перестали быть зависимыми от мужчин и могут сами обеспечивать себе жизнь. У них появились новые социальные роли и социальный имидж. Женщины стали выдвигать требования гендерного равенства в условиях социальной конкуренции; 2) с 2012 г. по настоящее время – период возврата к «потребительской» точке зрения на женщин в кино, который был характерен для китайского кино в первой трети XX века во время расцвета коммерческих фильмов. Образ женщины в китайском кино совершил полный цикл и снова вернулся на отправную точку, только в современных условиях. 2012 год стал отметкой начала процесса индустриализации и интернационализации кино в Китае, поставив женские образы в условия коммерциализации китайского кинематографа. Женские образы приобрели внешне привлекательные черты, но при этом стали более «пустыми» внутри. Тем не менее даже в таких условиях редко, но можно встретить действительно прорывные женские образы в современных фильмах, которые отражают социальные изменения китайского общества последних лет.

Ключевые слова: кино XX века, игровое кино, китайское кино, современные китайские фильмы, общественная обстановка, женский образ, женский образ в кино, эволюция женских образов, будущее развитие.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 33–36)

Female Images in the XXIst Century Chinese Fiction Films

Mo Zhengyu

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

From the point of view of the evolution of female images, the fiction films of China in the XXIst century can be divided into two periods: 1) 2000–2012 – the period of transformation of female images towards independence from male values. Women completely ceased to be dependent on men and can provide their own life. They developed their new social roles and social image. Women began to put forward demands for gender equality in the context of social competition; 2) 2012 – the present – the period of return to the "consumer" point of view on women in cinema, which was characteristic of Chinese cinema in the first third of the XXth century during the heyday of commercial films. The image of a woman in Chinese cinema has completed a full cycle and returned to its starting point only in modern conditions. The year of 2012 marked the beginning of the industrialization and internationalization of cinema in China, putting female images into the commercial conditions of Chinese cinema. Women's images began to acquire more and more outwardly attractive features, but at the same time they became "emptier" inside. Nevertheless, even in such conditions, rarely, but can be found truly breakthrough female images in modern films that reflect the social changes in Chinese society in recent years.

Key words: the XXth century cinema, fiction films, Chinese cinema, modern Chinese films, social environment, female image, female image in cinema, evolution of female images, future development.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 33–36)

После начала политики реформ и открытости 1978 года в процессе изменения социального статуса женщин у них появилось больше возможностей для развития и выбора в жизни. Постепенно стал меняться и образ женщин

в киноискусстве. Еще в XIX веке на Западе возникло феминистское движение, которое впоследствии привело к зарождению феминистской теории кинокритики. В 1970-е годы внимание западных ученых, включая исследователей

Адрес для корреспонденции: e-mail: 13568602500@qq.com – Мо Чжэньюй

феминизма, привлекли такие вопросы, как образы женщин в кино и на телевидении, способность женщин руководить обществом, гендерное равенство [1, с. 326]. Новейшие западные феминистские мысли и труды начали влиять на споры о феминизме внутри Китая. По мере того как влияние реформы экономической системы Китая продолжало нарастать, различные социальные противоречия, порожденные экономическими проблемами, вызывали запрос аудитории на новые женские образы в кино.

Цель статьи – охарактеризовать эволюцию женских образов в китайских игровых фильмах XXI века и показать, как эти изменения встраиваются в общую систему трансформации женских образов в китайском игровом кино.

Трансформация женских образов на большом экране (2000–2012 гг.) в сторону независимости от мужских ценностных установок. Закон 2003 года «О противодействии домашнему насилию» способствовал защите и развитию институционализации китайского феминизма, что сыграло роль в признании социального статуса женщин в мужской общественной культуре. Расцвет многочисленных феминистских теорий и академических идей напрямую повлиял на формирование и позиционирование женских образов в китайском киноискусстве. Значение женского пола на экране из вторичного стало первичным.

В фильмах появились различные роды деятельности, в которых участвуют женщины. Красивая девушка А Янь из северо-востока округа Муданьцзян, живущая одна в Гонконге, из фильма «Дуриан Дуриан» (2000); Лай Шуаньян, девушка из Уханя, которая имеет очень низкое социальное положение, но всегда сохраняет позитивный настрой в фильме «Шоу жизни» (2002); писательница Хэ из фильма «Ушла та, для кого я была самой ценной в жизни» (2002), находящаяся рядом со своей матерью во время болезни до самой ее смерти; героиня Сяо Юй из фильма «Мой папа и я» (2003), вернувшаяся к отцу после того, как ее мать погибла в аварии; Гао Вэйхун из картины «Павлин» (2005) с очаровательными тонкими чертами лица, но твердым железным характером, готовая на всё ради своей мечты; Цин Хун из фильма «Шанхайские мечты» (2005), сопротивляющаяся патриархату и оковам традиций ради собственной свободы; амбициозная Е Жутан в фильме «Постмодернистская жизнь моей тети» (2007), в молодости покинувшая родные места и приехавшая работать в Шанхай, познавшая настоящие человеческие эмоции только после выхода на пенсию; Ван Цайлин

из картины «И наступает весна» (2008), имевшая талант к пению, но работавшая учительницей в уездном городке, верившая в добро, несмотря на все удары жизни; помешавшаяся на своей любви Нань Фэн, поющая в барах, и женщина средних лет Чан Юэцин, потерявшая мужа и сына из фильма «Богиня милосердия» (2003). Постепенно в фильмах о женщинах появляются личные качества, приписываемые обычно только мужчинам, такие как упорство (героини Сяо Ли и Чжэнь Ни из фильма «Идеальная жизнь», 2009), твердость (студентка Бай Сюэмэй, похищенная и увезенная в горы, из фильма «Слепая гора», 2007), смелость (Вэнь Сю, готовая на всё, чтобы вернуться домой, из кинофильма «Сосланная», 1998).

По неполным данным, в период с 2000 по 2012 год в Китае вышло около 26 фильмов на феминистскую и женскую тематику, получивших награды на международных кинофестивалях, из которых 23 были сняты женщинами-режиссерами.

Внимание представителей всех слоев китайского общества к равенству полов в это время достигло наивысшего уровня в китайской истории. Изменение отношения к женщинам стало новым направлением и точкой роста социальной массовой культуры, что в кино проявляется в трех аспектах.

Женщины полностью перестали быть зависимы от мужчин и могут сами обеспечивать себя. Выражая большую уверенность, оптимистичность и смелость сражаться, столкнувшись с трудностями, женщины готовы решительно взять на себя всю ответственность за свою жизнь (Ли Баоли из фильма «Фэншуй», 2012; Цянь Ехун из кинофильма «Зубы любви», 2007).

У женщин появились свои социальные роли и социальный имидж. Традиционный китайский образ домохозяйки, заботящейся о муже и воспитывающей детей, был вытеснен образом независимой женщины, добившейся успеха в том либо ином деле: только вышедшая на работу Ду Лала из фильма «Продвижение Ду Лалы» (2010), переехавшая в новый город Гуо Хайцзао из фильма «Узость жилища» (2008). В отличие от традиционного общества их мир больше не ограничивается только мужчинами.

Женщины стали выдвигать требования гендерного равенства в условиях социальной конкуренции. После 2000 года в связи с изменениями в социальной и экономической среде мужчины и женщины столкнулись с одним и тем же кризисом выживания и стрессом,

вызванным поиском работы. Это ярко видно в работах женщин-режиссеров: «Письмо незнакомки» (2005, реж. Сюй Цзинлэй), «Улица у дамбы» (2005, реж. Ли Юй).

Женский экранный образ снова вернулся к своей изначальной «потребительской» точке зрения (2012 г. по настоящее время). Число людей в Китае, которые смотрят фильмы, уменьшалось с каждым годом начиная с середины 1980-х годов. С 1992 года китайское правительство постепенно стало давать послабления механизмам управления коммерциализацией кинофильмов. 1994 год запомнился как год возрождения китайского кино: было выпущено большое количество фильмов, получивших признание как внутри страны, так и за рубежом. Рыночные реформы в киноиндустрии продолжились. Была сформирована ориентированная на рынок модель производства и проката кинофильмов, и 2012 год стал отметкой начала процесса индустриализации и интернационализации кино в Китае.

Согласно данным, опубликованным Государственным управлением радио, кино и телевидения Китая, «в 2012 году в Китае было произведено 893 фильма различных типов, что на 60% больше, чем за предыдущий год. Общие кассовые сборы фильмов составили 17,073 млрд юаней, что на 30,18% больше по сравнению с аналогичным периодом прошлого года. Из этой суммы 8,273 млрд юаней принесли отечественные фильмы, составив 48,46% от общих кассовых сборов. Впервые за 10 лет кассовые сборы отечественных фильмов оказались меньше сборов импортных фильмов» [2].

В связи с быстрым развитием экономики Китая в общественной культуре снова стали преобладать эстетические тенденции, заданные мужчинами. Основной компонент кино снова развлекательность, а женские фильмы в традиционном строгом понимании оказались не принятыми рынком.

Женские образы на потребительском рынке в условиях коммерциализации китайского кино. С 2013 года фильм «Юность» режиссера Го Цзинмина стал одним из лучших фильмов по выбору зрителей. От первой части фильма «Юность» и до четвертой «Юность 4: конец души» (2015) внешний вид женских персонажей соответствовал вульгарным и примитивным эстетическим предпочтениям мужской аудитории (нежная и белая кожа, сексуальное тело, привлекательное лицо, соблазнительная одежда). В фильме рассказывается история четырех девочек, с детства

испытывающих разные глубокие чувства, имеющих разные системы ценностей и взгляды на жизнь, переживших большие трудности в дружбе, любви и чувствах. Однако представленные в фильме поклонение деньгам, показное богатство и нечестная конкуренция оказывали на аудиторию свое влияние. Критерием оценки кинематографических явлений на потребительском рынке служит максимальная экономическая выгода. После того как образ женщины был полностью преобразован в то, что хотели мужчины, общие кассовые сборы всех четырех частей серии фильмов «Юность» составили ошеломляющие 1,781 млрд юаней, а количество зрителей побilo все рекорды [3].

В этот период стали один за другим появляться подобные фильмы. В качестве примеров можно привести: «игру для взрослых», которую ведут стремящиеся к богатству меркантильные девушки с абсолютно разными характерами в фильме «Пир моря и небес» (2013); героиню, решившую прибегнуть к пластической хирургии для достижения своей цели в любви и карьере из фильма «Правда о красоте» (2014); героиню фильма «Вечно молодые» (2015), запутавшуюся в своих мечтах и чувствах; девушек, которые учатся, как добиться своей мечты, из фильма «Чистые сердца: внутри китайского шоу-бизнеса» (2017); «главную героиню», на самом деле являющуюся переодетым мужчиной, демонстрирующую неприкрытое стремление к богатству, из кинофильма «Привет, миссис Деньги» (2018).

Рынок стал решающим фактором, определяющим образ женщины на экране. В погоне за прибылью фильмы намеренно игнорируют социально-культурное, ценностное и моральное содержание. В сравнении с женскими экранными образами 1949–2000-х годов женские персонажи вернулись к этапу развития китайского кино до 1934 г.

Прорывные женские образы в условиях коммерческих приоритетов. Несмотря на общие тенденции, один фильм совершил успешный прорыв женских образов, заставив зрителей снова сосредоточить внимание на проблеме гендерного равенства на экране. Это фильм «Фэн-шуй» (2012), показывающий обычную семью, живущую в Ухане (провинция Хубэй), в условиях быстрого развития национальной экономики. Муж, которого зовут Ма Сюэу, работает начальником заводской контрольной на одном государственном предприятии, а его жена Ли Баоли торгует на улице Ханьчжэн, у них есть сын по имени Сяо Бао. Предприятие, на котором трудится муж, выделило им

новую квартиру, но с момента переезда неожиданно друг за другом происходит череда несчастных случаев. Ма Сюэу подает на развод, и его жена узнает, что он ей изменяет, к тому же к ним в новый дом переезжает мать Ма Сюэу, которой больше негде жить. В конце концов, после серии таких ударов судьбы Ма Сюэу покончил жизнь самоубийством. Хороший друг Баоли Сяоцин объяснил все неудачи тем, что новый дом не соответствует фэн-шуй, назвал его «тысячью стрел, пронзающих сердце» (что дало название фильму в китайском прокате), но упрямая Ли Баоли не готова с этим согласиться и решает изо всех сил поддерживать этот дом.

В фильме зрители смогли увидеть и жалкую, и злобную, и милую, и достойную похвалы сторону Ли Баоли. Несмотря на то, что она принадлежала к низшему социальному слою, героиня с самого начала не была немым придатком мужа. У нее твердый, энергичный и прямолинейный характер, она любит своего мужа, но не понимает, как продемонстрировать свою любовь. Женскую нежность она заменяет беззаботным голосом, а за ее твердым характером на самом деле скрываются теплые чувства к мужу. Этот женский персонаж демонстрирует на экране настоящую жизнь низших слоев китайского общества. В связи с капитализацией китайского кино Ли Баоли стала редким и независимым женским образом.

Рыночная конкуренция безжалостна. Низкие кассовые сборы при высокой репутации заставили большинство выдающихся режиссеров бояться поднимать тему феминизма в кино. Поскольку рынок полностью

уничтожил эпоху серьезного кино, требования мужского «взгляда со стороны» стали тем, что определяет вид женских персонажей на экране.

Заключение. История циклична, формирование женского образа в китайской киноиндустрии, насчитывающей уже более 100 лет, завершило полный оборот. Женский образ в кино прошел следующие стадии: пробуждение женского сознания (1921–1934); гендерная борьба (1934–1937); установление независимых гендерных символов (1937–1949); отсутствие гендерных различий (1949–1967); особенности полов (1967–1977); стремление к материнству (1978–1992); женская независимость (1992–2012); возврат к истокам потребительского отношения (начиная с 2012).

ЛИТЕРАТУРА

1. 劳伦-拉比诺维茨, 肥皂剧新娘梦, 王政, 杜芳琴, 《社会性别研究选译》, 北京, 三联书店, 1998年, 页 486. – Ван, Чжэн. Избранные исследования гендерных вопросов / Чжэн Ван, Фанцин Ду. – Пекин: Изд-во Санлянь, 1998. – 486 с.
2. 中国证券报, 《2012年电影票房突破170亿, 国产片份额低于50%》, 2013年1月15日. <http://finance.people.com.cn/n/2013/0115/c70846-20202698.html>. 2021.05.20. – В 2012 году кассовые сборы фильмов превысили 17 миллиардов, но доля китайских фильмов составила менее 50% [Электронный ресурс] // Китайский журнал ценных бумаг. – 15.01.2013. – Режим доступа: <http://finance.people.com.cn/n/2013/0115/c70846-20202698.html>. – Дата доступа: 20.05.2021.
3. 中国广播, 《小时代3》票房、观影人数双破纪录, 2014.07.20. http://china.cnr.cn/ygxw/201407/t20140720_515982210.shtml. 2021.05.21. – Кассовые сборы и количество зрителей фильма «Юность 3» бьет все рекорды (от 20.07.2014) [Электронный ресурс] // Китайская радиовещательная компания. – 20.07.2014. – Режим доступа: http://china.cnr.cn/ygxw/201407/t20140720_515982210.shtml. – Дата доступа: 21.05.2021.

Поступила в редакцию 14.06.2021