

The image of Chinese society in the art of Jia Zhangke

Abstract

China is an inexhaustible resource for both artists and researchers in various fields of science. Since the 1980s, the country has been in a process of complex and ambiguous transformation: collectivism with roots much deeper than the communist doctrines of the 20th century has faced integration into a culture of individualism. This spectrum of creative and destructive processes, which coexist at different levels of society, is reflected in the work of sixth-generation directors, particularly in the cinema of Jia Zhangke. The study reveals and describes the image of Chinese society in Jia Zhangke's works: the main meaning-making characteristics of the films (aesthetic and contextual) are recorded and the corresponding cinematic methods of the author are analyzed.

Keywords: China, globalization, image of Chinese society, film studies, sixth generation of directors

Образ китайского общества в творчестве Цзя Чжанкэ

Александра А. Кузнецова¹

Аннотация

Китай являет собой неисчерпаемый ресурс, как для творцов искусства, так и для исследователей разных областей науки. С 1980-х годов страна находится в процессе сложных и неоднозначных трансформаций: коллективизм с корнями куда глубже коммунистических доктрин XX века столкнулся с интеграцией в культуру индивидуализма. Этот спектр созидающих и разрушающих процессов, которые сосуществуют на разных уровнях жизни общества, нашел свое отражение в творчестве режиссеров шестого поколения, в частности в кинематографе Цзя Чжанкэ. В исследовании выявлен и описан образ китайского общества в работах Цзя Чжанкэ: зафиксированы основные смыслообразующие характеристики фильмов (эстетическая и контекстуальная) и проанализированы соответствующие кинематографические методы автора.

Ключевые слова: Китай, глобализация, образ китайского общества, киноведение, шестое поколение режиссеров

Введение

¹ Сибирский федеральный университет. Электронная почта автора: alexandra_k01@mail.ru. (ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-9169-0200>)

Трансформации китайского общества последние несколько десятилетий неизменно вызывают к себе интерес исследователей области социологии, философии, истории и искусствоведения. Начиная с 1980-х годов, Китай становится на путь модернизации, вступая в глобальную экономическую систему и открывая тем самым двери для западного влияния на самых разных уровнях жизни общества. Традиционные ценности, основанные на коллективизме и семье, начинают подвергаться умалению под давлением западного индивидуализма, которое с большими надеждами встречается молодым поколением, особенно больших городов (Шилов А.П., 2009). Государство не только лишь законами и правилами сверху пытается пересоздать реальность граждан, но и конструирует новое визуальное поле для быстрой адаптации, от старых маоистских лозунгов и портретов вождей до новых офисных зданий и торговых центров в каждом городе (Антонов И. В., 2022).

Одним из контейнеров этого комплекса процессов, одновременно являющимся и автономным путем их осмысления, выступает кинематограф, в частности, авторское кино шестого поколения китайских режиссеров. Следует обозначить, что, несмотря на разность формальных подходов и сюжетных ядер кинолент, авторов этого поколения объединяет тяга к анализу влияния глобализации на китайского человека (Михайлова К., 2020). Это поколение, вошедшее в киноведение под эпитетами «уличные» и «городские» режиссеры. Таковыми их сделала тесная связь с Китаем без декораций, в чем-то развивающейся, а в чем-то навсегда исчезающей родиной авторов.

Одним из кино-исследователей китайского общества по праву считается режиссер шестой волны Цзя Чжанкэ. Как известно, наиболее полноводными местами для кинематографической среды исторически считаются Пекин и Шанхай. С 1980-х же годов этот статус только актуализировался и укрепился, так как в этих городах гораздо ярче протекал процесс интеграции зарубежных тенденций. Ритмы города и потоки новшеств захватывают внимание весомой части творцов кино. Однако Цзя Чжанкэ отходит от этого вектора, чем и вызывает особый интерес исследователей. Неустанно снимающий родную провинцию Шаньси Цзя Чжанкэ тем самым открывает возможность увидеть скорость глобальных трансформаций совсем на другом уровне, после большого количества фильтров других городов и сквозь куда менее подвижный социальный слой: рабочих, шахтеров, людей периферии. Самобытность кино Чжанкэ, признанное при этом мировым сообществом кинематографистов, заставляет обратить внимание на особенности методов создания художественного пространства его картин. Таким образом, целью исследования становится выявление образа китайского общества в кинематографе китайского режиссера шестого поколения Цзя Чжанкэ. Для достижения цели необходимо обозначить

картографию творчества режиссера, зафиксировать основные смыслообразующие характеристики фильмов и проследить вытекающие из них кинематографические методы автора.

Методы

Методологическим основанием исследования являются концептуальные положения теории изобразительного искусства В. И. Жуковского, Н. П. Копцевой (Жуковский, Копцева, 2004). Методологией исследования выступает философско-искусствоведческий анализ, активно применяемый для анализа произведений искусства (Пашова, 2020; Лещинская, Колесник, Омелик, Ермаков, 2023; Ситникова, 2022) и метод контент-анализа.

Исследование

Творческий путь Цзя Чжанкэ, 15 короткометражных игровых и документальных фильмов и 19 полнометражных игровых картин, в рамках данного исследования можно разделить на 2 больших периода: фильмы до 2013 года и фильмы после 2013 года. Интерес для анализа общества представляет именно первый период, который отличается привлечением меньших финансовых вложений, игрой с границей документального и игрового, тягой к провинции Китая, отрицанием формального кинонарратива, то есть отсутствия каких-либо жанровых паттернов. Во второй же период режиссер все больше отходит от изучения социальных процессов, переходя к строительству выверенных историй, в которых четко прослеживается европейский и голливудский формат конструирования кинопространства. Полностью игровой мир фильма препарировывает социальные процессы куда более опосредованно, и требует отличных от данного исследования инструментов анализа.

Поиск кинематографической реальности автора следует начать с обозначения карты творчества, временной и пространственной. В интервью Эндрю Чену Цзя Чжанкэ рассказывает: «Я вырос в провинции Феньянь, Шаньси, и жил там до тех пор, пока мне не исполнился 21 год. Четыре года в Пекине я обучался кинематографии и обнаружил, что не было ни одного фильма, который имел бы хоть какое-то отношение к моей жизни. Я хотел выразить все памятные вещи, которые я пережил, и думаю, что это и есть моя первейшая ответственность, как кинорежиссера». Так, центром притяжения историй в фильмах Чжанкэ становится его родная провинция Шаньси, небольшой по китайским меркам город Феньянь. Смотря шире – это маленький уездный город, который разрывается между укладом деревенским и современным городским. Двойственность, или, скорее, двунаправленность, этого пространства поддерживается и сосуществованием двух

диалектов – Цзинь (родившемся и распространенным в Шаньси) и Путунхуа (прибывшем из Пекина). Фэньян – город шахтеров, которые неизбежно задают тон близости к земле, корням, традициям. Не зря эмблематичной для творчества Чжанкэ становится не великая китайская стена, а черепаховая крепость древнего города Пеньяо. История для него пульсирует в каждом маленьком городе Китая, а не только лишь в мегаполисах. Время историй чаще берет начало в 1990е, реже в конце 1970-х и тянется десятилетия вперед. Это задает картинам пессимистическую атмосферу, это время юности и молодости режиссера. Родившись в интеллигентной семье врачей и учителей, Цзя Чжанкэ впитал неспешную картину провинциального Китая сразу с высоты философской мысли. Его достаточно трудно обнаружить в состоянии активной критики коммунизма или капитализма, он просто позволяет процессам приходить и уходить сквозь его фильмы.

Можно выделить 2 основные смыслообразующие характеристики, формирующие образ китайского общества в фильмах Цзя Чжанкэ: эстетическую и контекстуальную.

1. Главную эстетическую особенность фильмов Цзя Чжанкэ первого периода его творчества (1998-2013 гг.) можно обозначить понятием «документальность». Придуманная история главных персонажей, впрочем, ничем не отличающаяся от сотни таких же историй из реальной жизни, -единственное, что роднит эти киноленты с миром игрового кино. Стоит детальнее разобрать приемы, создающие на кинополотне документальную текстуру, чувство реализма.

1.1 Камера и планы. Уже традиционно ручная камера, легкая и «субъективная», считается эстетической отсылкой именно к миру документального хроникального кино. В фильме «Вор-карманник» 1998 г. киноглаз практически отождествляется с человеческим взором. Это не взгляд вуайериста или Бога, это взгляд равноправного участника событий, всегда стоящего рядом с персонажами на уровне глаз, иногда не успевающий, а иногда опережающий события сцены. Эта сверхдинамичность полностью ликвидирует возможность фильма пойти по той или иной жанровой канве. Камера как бы фиксирует все случайно, стихийно, предугадать следующий поворот или шаг героя невозможно. Помимо этого, не всегда фокус камеры сосредоточен на том, что является двигателем сцены. Иногда мы заостряем внимание на менее важных элементах, что сближает этот прием с подвижным человеческим взглядом.

Активность операторского движения, однако, сбалансировано внедрением длинных планов, часто панорам. Наиболее выразительно этот прием проявляется в фильме «Натюрморт» 2006 г. Достаточно длительное время, уделенное этим планам, позволяет, с одной стороны, гармонизировать темп и ритм макрокомпозиции фильма, и, с другой,

здать чувство пространства. Масштабы локаций становятся доступными понимающему зрителя: протяженность крепости Пеньяо дана доподлинно без использования титров или обозначающих диалогов. Таким образом, движение камеры и выборы планов работают на создание реалистичной картины, в некоторой степени миметичной по отношению к действительным аудиовизуальным способностям восприятия человека.

1.2 Актеры. Свои первые фильмы Цзя Чжанкэ снимал за небольшие бюджеты и без поддержки государства. Это послужило одной из причин привлечения непрофессиональных актеров или актеров с образованием, но без опыта (как, например, Ван Хунвэй в «Воре-карманнике»). Некоторые же актеры выросли из непрофессионалов в признанных артистов за годы работы с Цзя Чжанкэ, как, например, Чжао Тао, которая исполнила практически все главные роли в фильмах режиссера, начиная с «Платформы» 2000 г. Художественному же пространству отсутствие опыта актеров дает их реакции документальной природы. Стоит отметить, что в этой ситуации от актера не ждут неожиданно великого мастерства, это не сделка вслепую. Напротив, в фильмах Чжанкэ взгляд героев то и дело случайно падает на объектив камеры, реакции и мимика не всегда имеют внутрихудожественную причину своего появления: человек просто задумывается о чем-то своем, и его лицо непроизвольно принимает соответствующий вид. Эта опция исключена в профессиональном актере, так как на время съемок он равен своему персонажу, и иные размышления если не полностью ликвидированы, то крайне ограничены.

1.3 Звук. Если и можно отыскать кинематографическую инновацию в творчестве Цзя Чжанкэ (помимо всегда индивидуальных сюжетов и влияния собственной биографии на процесс в целом), то это совершенно точно будет работа со звуком. Съемка на 16-миллиметровую камеру имеет специфическую особенность, вызванную в первую очередь технической неразвитостью аппаратуры, — это абсолютное отсутствие приглушения посторонних звуков. В микрофон попадает абсолютно все, что находится в кадре и за ним: шум дорог, топот ног, ветер, разговоры мимо идущих людей и др. Голоса необходимых зрителю персонажей мало чем отделяются от пространства, их окружающего. А с учетом заданной темы меняющихся городов в фильмах часто можно обнаружить звуки мегафонов, концертов или их репетиций, уличных представлений, отголосков манифестов. В доме это скрипы, треск досок, лезвия ножей, бормотание из телевизора. Переозвучки или выхолащивания звукового пространства нет. Это доминирование звука над изображением не просто характеризует кинематограф Цзя Чжанкэ, но являет собой новость и редкость для мира кино в целом. Все это обилие, очевидная чрезмерность дает

нам как зрителям образ голоса социальной коллективности. Одно практически невозможно отделить от другого, и не просто так. Если индивидуализм и проникает в Китай, то он точно еще не утвердил свои позиции в этом социуме, агрессия коммунальной (и коммунистической) музыки сильнее отдельно взятого звука.

2. Под контекстуальной характеристикой в данном исследовании понимаются пространство художественное (сюжет, фабула, темы) и пространство историческое (социальные процессы). Модернизация, глобализация и урбанизация представляют собой в фильмах Цзя Чжанкэ не отдельные дискретные процессы, но нечто слитное, что единым фронтом идет на Китай с Запада. И эта некая целостность вкупе с сюжетной канвой проявляется в следующих содержательных элементах кинолент.

2.1 Время и уходящая текстура. Цзя Чжанкэ и его постоянный оператор Ю Ликвай – хроникеры уходящей текстуры, даже если сюжетная история совершает прыжки во времени. Этот творческий тандем стремится запечатлеть вещи на грани их исчезновения.

Натура в фильме «Натюрморт» буквально уходит под воду, новый гидроузел «Три ущелья» погружает целый город на дно. Это не декорации разрушения, а документирование действительных процессов в городе Фэнцзе: бригады рабочих-демонтажников в домах без стен, берега-руины из бетона и металла, ненадолго побеждающая сила природы, — все это становится фоном для двух историй главных персонажей, которые ищут в этом месте своих супругов. Эта совокупность условий и сюжета задает образы течения времени, утраты связей, скорости перемен и длины их последствий.

В фильме «Вор-карманник» экстерьер истории столь же документален. Сяо У, главный герой, по большей части слоняется весь фильм по небольшому городу Фэньнянь, крадет кошельки в автобусах и в основном сразу же тратит награбленное. Сяо У репрезентирует человека, застрявшего во времени. Некогда соратники по воровству его друзья теперь потихоньку находят себя в других ролях: женятся, открывают сигаретный бизнес, вливаются в новые капиталистические реалии. Семья главного героя, напротив, олицетворяет старый китайский уклад, коммунистический коллективизм, даже дома мать и отец сидят в одинаковых рабочих формах, что сливает их воедино и обезличивает. Сам же Сяо У уже не разделяет традиционного мировоззрения, но и не успевает за современными процессами. Все, что ему остается, - это бродить по городу и открывать зрителю такой же подвешенный во времени город Фэньнянь, в котором портреты вождей соседствуют с плакатами новоиспеченным китайских звезд на западный лад.

События нескольких лет и даже десятилетий у Цзя Чжанкэ умещаются в один день. Уловить точный переход между эпохами невозможно, отдельные маленькие события не переворачивают картины мира основной массы людей, а, скорее, просто смущают и смешат. Однако именно эти малые изменения и являются каждый раз предвестниками надвигающихся катаклизмов. Фильмы режиссера показывают, что в деревнях и маленьких городах хотя бы есть возможность увидеть эти резкие детали, на мегаполисы же все сваливается единовременной тяжелой волной.

2.2 Пространство. Выбор места действия в небольших городах, которые довольно опосредованно взаимодействуют с мегаполисами, задает фильмам Цзя Чжанкэ дихотомию замкнутости и открытости. Наиболее очевидное проявление: часть людей открыта к переменам, часть нет. Однако гораздо важнее погрузиться в причины этой открытости и закрытости мышления общества. Применим дедуктивный метод в реконструировании социального мира в кинолентах Цзя Чжанкэ. Китай для его же жителей, или персонажей фильмов, — это весь мир с обрывом по границам территорий. Неловкие попытки поговорить о том, что находится вне, заканчиваются обнаружением неграмотности и отчужденности китайцев от мирового сообщества. Герои «Платформы» рассуждают: «А на Востоке что?» — «Внутренняя Монголия». — «А еще восточнее?» — «Внешняя Монголия». Сквозь несколько картин режиссера персонажи скромно, практически про себя, мечтают побывать в Улан-Баторе, о других городах они просто не ведают.

Замкнутость в Китае развивалась декларировано и закономерно, что непросто для страны с таким количеством людей. В фильме «Мир» главным персонажем выступает парк с одноименным названием. Лозунг парка «Мир» - «Увидеть все, не покидая Пекин». Это попытка создать объемную симуляцию, об оригинале которой посетители даже не задумаются. Это пространство подчеркивает ограниченность Китая и невыездной по ряду причин характер его жителей. Персонажи фильма делятся и тем, что даже не имеют знакомых, кто хотя бы раз летал на самолете. Замкнутость территориально-политическая стала замкнутостью когнитивной.

Внутри же Китая дихотомия выглядит как «мегаполис-деревня». Кинолента «Платформа» открывает историю небольшой театральной труппы, которая пытается, во что бы то ни стало просто продолжать выступать. Начиная в конце 1970-х с пропагандистской постановки о Мао Цзэдуэне, к 1990-м коллектив уже пропитан веяниями с больших городов, вот только провинциальная обработка западных тенденций не интересует даже местных зевак. Молодежь культуры, которой больше негде реализовываться, ведь свои сюжеты их сочинять никто не учил, хватается за модные

веяния, за слухи и пересказы о них. Парень в джинсах клеш посреди шахтеров и первая биозавивка волос в салоне, вызывающая смех и неловкость, — вот как модернизация выглядит в маленьких городах.

Открытость же не столько заявляет о себе, сколько просачивается в эту страну, и от больших городов проникает в места поменьше, где их с радостью встречает молодежь. Политическая либерализация и западное влияние размыкает пространство как Китая в целом, так и деревень в частности, и этот новый мир крайне опасно и неспешно исследуют люди периферии.

2.3 Сюрреализм в работах Цзя Чжанкэ – это мост между эстетикой и контекстом. Одно из определений гласит, что сюрреализм – это реализм более высокого порядка. Рождаясь из объектов действительности, элементы сюрреализма обретают не характерные для этих объектов функции или трансформируются в иной внешний вид. Документальность фильмов, излишнее обилие элементов, в конце концов, может вытеснить зрителя из своего художественного пространства. Смотреть на то, что есть за собственным окном, не представляет интереса ни для кого. Чжанкэ внедряет эпизоды, которые актуализируют для зрителя мир художественности. По стройке в фильме «Натюрморт» ходят люди в белых скафандрах, едва ли визуально знакомые хоть одному из жителей этого места. В этом же фильме герой Саньмин, уже покидающий «Три ущелья», видит, как между зданиями высоко в небе движется фигурка канатоходца. Другая героиня, Шень Хунь, видит, как ввысь, словно ракета, поднимается абстрактная фигура нового квартала. Символизируя неестественную скорость социальных трансформаций, эти сюрреалистические элементы проявляют и героев, способных быть свидетелями и визионерами, видящих больше, чем основная масса общества.

Заключение

Исследование первого периода творчества Цзя Чжанкэ позволяет обнаружить собирательный образ китайского общества маленьких городов в эпоху модернизации и глобализации. Режиссер, вопреки многим рецензиям и описаниям его творчества, никогда не заставляет своих персонажей переживать социальные катаклизмы резко и в одиночку. Изменения общества в фильмах Чжанкэ – это не концентрированное и драматическое столкновение культуры старого и нового времени, Азии и Запада. Это, скорее, маленькие события повседневности, смущающие людей и перенаправляющие их на новый вектор мышления. Глобальный разрыв, о котором принято говорить со всем масштабом трагедии, в кинолентах автора существует, но только где-то на фоне, далеко в Пекине или Шанхае и никогда в Фэньяне.

Режиссер позволяет документальности кроить игровое полотно его картин: через звук, через операторские приемы, через актеров и общую композицию каждого фильма. Именно благодаря этим элементам автору удается зафиксировать ускользающую текстуру меняющихся под влиянием глобализации и модернизации городов и деревень. Ситуативный характер инструментария документалистики позволяет Цзя Чжанкэ безболезненно совмещать обилие деталей и достаточно четкую сюжетную форму фильма.

Китайское общество Чжанкэ – это общество, которое застряло в лучшем для них времени, а лучшее – это то, что может функционировать без перемен. Режиссер изучает чувства и мысли людей в эпоху трансформаций. В сцене фильма «Натюрморт» женщина пытается достать компенсацию за производственную травму брата, на что ей отвечают, что он поранился на другом заводе. В свою очередь, она продолжает убеждать, что если бы брата не уволили с этого места, он бы не ушел и не потерял бы руку. Эта отчаянность даже второстепенных персонажей говорит, что в обществе нарушены причинно-следственные связи. Герои никогда не знают, кого и в чем конкретно обвинить, они просто печально, иногда нервно, а иногда с завистью к более пластичным людям, наблюдают, как их собственный мир растворяется. Английский перевод фильма «Натюрморт» звучит как «Still life». Эта еле пульсирующая жизнь и является ведущим качеством общества маленьких китайских городов. В них еще нет энергии и желания активно интегрироваться в новые вызовы мира, но все еще остается инерция существования и смиренное принятие происходящего.

Список литературы

1. Абадиева М. М. Элементы визуальной антропологии в игровых фильмах // *Apriori*. Серия: гуманитарные науки. – 2016. – №1. – С. 1–8.
2. Антонов И. В. Городские и социальные трансформации как предмет репрезентации в китайском кино XXI века // Издательство К. Тублина, Санкт-Петербург, 2022. – с. 58-80.
3. Бусыгина А. Ф. Фундаментальные категории духовной культуры Китая: Тай цзи и Инь-ян // *Вестник* №3, 2018. – с. 84-94.
4. Бусыгина А. Ф. Образ города в кинофильмах Цзя Чжанкэ // Ленинградский государственный университет, 2014. – с. 167-176.
5. Верченко А.Л., Проникновение атрибутов материальной культуры Запада в жизнь китайцев в начале XX века // *Общество и государство в Китае: XLI науч. конф., Ин-т востоковедения РАН.* – М.: Вост. лит., 2011. – С. 18–189

6. Жуковский В. И. Пропозиции теории изобразительного искусства / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева // уч. пособие: – Красноярск, 2004. – 266 с.
7. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности – М.: «Искусство», 1974. – 238с.
8. Михайлова К. Особенности метамодернизма в азиатском авторском кинематографе // Университет «Туран», Central Asian Journal of Art Studies 5, 2020. – с. 50-70.
9. Пчелинцев В.С. Урбанизация в азиатском регионе на рубеже веков: от мегаполисов к «мировым» городам // Мегаполисы в условиях глобализации: сб. обзоров рефератов, РАН. ИНИОН. Центр науч.-информ. исслед. глобал. и регион. пробл. Отд. глобал. пробл. – М., 2008. – С. 87–114.
10. Чен Э. «Я хочу, чтобы мои фильмы организовывали чувство равенства и демократии», Интервью Цзя Чжанкэ // URL: <http://www.cinematheque.ru/post/140118>
11. Шатова Е. Н. Философия культурного текста: практика семиотической интерпретации: учеб.-метод. пособие. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2016.
12. Шилов А.П. Конец древности. О духовном кризисе современного китайского общества и поиске новых ценностей // – М.: ИДВ РАН, 2009. – С. 134–190.
13. Alvarez I. V. Urban Transformations in China through the Cinema of the Sixth Generation // URL: https://www.academia.edu/7756967/Urban_Transformation_in_China_through_the_Cinema_of_the_Sixth_Generation