

The background of the entire page is a monochromatic, sepia-toned photograph. It depicts a traditional Chinese landscape shrouded in thick fog. In the foreground, a small boat with two figures is silhouetted against the misty water. In the background, a traditional Chinese pavilion with a curved roof and ornate details is visible through the haze. The overall mood is serene and atmospheric.

Туманный пейзаж:
КИТАЙСКАЯ КИНОКУЛЬТУРА
1978–1998 годов

Дай Цзиньхуа

Дай Цзиньхуа

**Туманный пейзаж: китайская
кинокультура 1978–1998 гг.**

Международная издательская компания «Шанс»

1999

УДК 77
ББК 85.7

Цзиньхуа Д.

Туманный пейзаж: китайская кинокультура 1978–1998 гг. /
Д. Цзиньхуа — Международная издательская компания «Шанс»,
1999

ISBN 978-5-907853-12-6

В сборнике статей китайского культуролога и киноведа, профессора Института сравнительной литературы и культуры Пекинского университета Дай Цзиньхуа через призму киноискусства рассмотрены политические и культурные трансформации китайского общественного сознания двух последних десятилетий XX века. Опираясь на идеи марксизма, точнее, идеи китайских «новых левых», постструктурализм, лакановский психоанализ и гендерную теорию, автор анализирует китайское кино – как малоизвестные широкой российской публике фильмы, так и знаменитые, удостоенные крупнейших международных кинопремий. Книга предназначена для широкого круга читателей, интересующихся современным китайским кино, а также китайским киноведением и культурологией.

УДК 77
ББК 85.7

ISBN 978-5-907853-12-6

© Цзиньхуа Д., 1999
© Международная издательская
компания «Шанс», 1999

Содержание

Предисловие	6
Часть 1. Наблюдая с покосившейся башни	8
Покосившаяся башня: еще раз о «четвертом поколении»	8
Бегство и ловушка	9
Утраченная юность: скромное повествование о великой эпохе (1979–1982)	12
Откат назад: цивилизованность и невежество	15
Разрушенный мост: искусство «пятого поколения»	18
Закулисье «карнавала»	19
История и разрушенный мост	24
Появление героя и его исход	28
Конец ознакомительного фрагмента.	32

Дай Цзиньхуа

Туманный пейзаж: китайская кинокультура 1978–1998 гг

#####

(Sponsored by Chinese Fund for the Humanities and Social Sciences)

© ООО «Международная издательская компания «Шанс», перевод, оформление, 2026

© ООО «Издательство Пекинского университета», 2026

ООО «Издательство Пекинского университета» предоставляет исключительное право на издание и распространение данного произведения на русском языке во всем мире ООО «Международная издательская компания «Шанс». Все права защищены. Не допускается копирование и распространение текста без письменного разрешения правообладателя.

Предисловие

Книга «Туманный пейзаж» писалась на протяжении нескольких лет; события и явления кинематографа, о которых в ней идет речь, относятся ко всей двадцатилетней истории Китая конца XX века. На протяжении этого времени китайское общество переживало непрерывную трансформацию: переходный период рубежа 1970-х и 1980-х годов, неприкаянность и смятение, которые появились в конце 1980-х, охватили все 1990-е годы и завершились уже с приходом нового столетия.

Работа над книгой началась в конце 1980-х годов и велась на протяжении 1990-х – это было важнейшее десятилетие в моей жизни. За эти десять лет китайское общество претерпело такие головокружительные перемены, что у него не было времени оглянуться назад – будущее приходило на смену прошлому с неумолимой быстротой. В начале этого десятилетия, отмеченном мрачными событиями, на перекрестке двух эпох я встретила любовь, вернувшую меня к жизни из той пропасти уныния и одиночества, в которой я жила. В те же времена волна смерти унесла моего отца. С его уходом мой мир опрокинулся: жизнь в статусе единственной дочери завершилась, я взвалила на свои плечи заботу о семье, ее быте и пропитании.

В первые годы перемен люди чувствовали себя одинокими и подавленными, многие мои друзья поддались порыву и покинули страну. Затем резкий всплеск влечения к соблазнам и всеобщее поклонение золотому тельцу окончательно разрушили драгоценное прибежище моей души. Эти времена лишили меня почти всех моих единомышленников. В эпоху крупных потрясений я осталась одна на поле боя. Абсолютно беспомощная, я предпочла отступление туда, где я могла себя защитить. С болью в сердце я покинула Пекинскую киноакадемию, работу в которой считала главным делом своей жизни, и передала ее под командование Юэ Дайюнь. Как только мой корабль сменил курс, русло реки неожиданно резко расширилось. За десять лет, пока происходила незаметная перестройка системы собственности, а безликая жестокость и беззвучные страдания были на виду, я была вынуждена полностью пересмотреть свои взгляды на жизнь. Эти десять лет я регулярно ездила в Гонконг, на Тайвань, в Европу и Америку. Во время этих поездок по местам, с которыми я давно была знакома благодаря литературе и своему воображению, разнообразный и тяжелый опыт начал менять мои мышление и стиль письма.

Книга «Туманный пейзаж» представляет собой собрание изначально разрозненных заметок, которые я делала на протяжении десяти с лишним лет, но затронутые в ней вопросы возникли намного раньше. В центре внимания в большинстве глав – новые для того времени фильмы и явления, которые заставили меня пережить замешательство, недоумение и даже боль, которые полностью захватили меня в период взросления. Родившись спустя десятилетие после основания КНР, испытав на себе травмирующее давление страшного десятилетия «культурной революции»¹, я постоянно оглядывалась на прошлое, безвозвратно унесенное рекой времени, пытаюсь вернуться в те годы, чьи образы были уже еле различимы в тумане памяти. С тех пор глубоко в душе я ношу боль и страх, ненависть и любовь, цинизм и энтузиазм. Я по-прежнему во снах, порой кошмарных, вижу лица людей из той поры. История эпохи, когда я росла, – эпохи, когда небывалой жажде самовыражения сопутствовал полный на него запрет, –

¹ «Культурная революция» – политическая кампания, развернутая Мао Цзэдуном в 1966–1976 годах под формальным предлогом необходимости «преобразовать все области надстройки, не соответствующие экономическому базису социализма» («Постановление о Великой пролетарской культурной революции», принятое на XI пленуме ЦК КПК). Фактически была призвана обеспечить единоличное лидерство Мао в КПК. «Преобразования» проводились посредством репрессий среди партийной оппозиции, гонений на интеллигенцию, арестов, расстрелов и ссылок, разгрома общественных организаций. «Культурная революция» нанесла огромный урон китайской культуре и образованию, негативно отразилась на внешней политике страны. – *Примеч. ред.*

определила культурные и политические ориентиры не только лично для меня и для моего поколения, но и на несколько поколений вперед.

«Китайская специфика», или «китайский путь», всегда были и остаются особым мотивом официальной идеологии; что касается меня, то я предпочитаю называть это «внутренним опытом», связанным с особым геополитическим положением Китая в период холодной войны и сразу после нее. Взрослея в эпоху, насыщенную историческими событиями, проживая годы, бурлящие безумием и лишь впоследствии получившие вдохновляющие названия в учебниках истории, переживая явное или скрытое насилие, я всегда пыталась рассказывать такие истории и сюжеты, которые и историями-то назвать нельзя, такие, логику изложения которых невозможно уловить. Не знаю, насколько удалось мне осуществить задуманное и удалось ли вообще. Книга «Туманный пейзаж» – след, оставленный этими моими попытками.

В 1999 году я сдала в печать сразу четыре рукописи: «Туманный пейзаж», «Невидимые письма», «Лодка на переправе» и «Смутный образ в зеркале». Я писала эти работы попеременно в течение десяти лет, стремясь создавать узоры, где переплетались бы моя собственная жизнь и исторические события, которые я пережила. В тот год уже ощущались беспокойство и ожидание, которые доносил до нас рокот грядущего нового века. В тот год мне исполнилось сорок лет, и я вдруг очутилась в водовороте великого смятения. Внутренняя, но неподвластная мне сила унесла меня прочь с хорошо знакомого пути и вновь забросила в пустыню самопознания. Избегая чудовищного зловония, порождаемого властью в любом ее проявлении, я даже решила оставить ту сферу и тот путь, которые знала лучше всего, отложить в сторону киноведение и вместе с единомышленниками уехать в страны третьего мира. В джунглях Латинской Америки, африканских пустынях и азиатских деревеньках – в дальних краях я открыла и с радостью приняла в свои объятия огромный мир за пределами моего кабинета и продолжила в нем поиск так нужных мне ответов. Но это уже совсем другая история, не предназначенная для этой книги.

Несмотря на то что сейчас я всегда ношу с собой в сумочке электронную «читалку», я по-прежнему испытываю привязанность к бумажным книгам и не могу от них отказаться. И пускай меня все время гложет мысль о том, что я не успеваю прочесть все купленные книги и они продолжают копиться, все равно книги и книжные магазины – это моя стихия. Я выражаю особую благодарность издательству Пекинского университета. В 1999 году эта книга, которая изначально носила название «Наблюдая с покосившейся башни», была выпущена тайваньским издательством «Юаньлю» в рамках серии «Кинематограф», но в издательствах материкового Китая ее отвергали, и она никак не могла найти себе приюта. Первое издание в КНР увидело свет именно благодаря издательству Пекинского университета, которое приняло рукопись и напечатало ее. Позднее, после внесения изменений в структуру книги, оно же выпустило второе издание, а сегодня готовится к выходу в свет третье. Для любого автора книга – это своего рода бутылка с посланием, которую он бросает в бурные воды океана, никогда не зная, кто в итоге выловит эту бутылку и выловит ли вообще. Сейчас я забросила ее вновь в надежде увидеть, что кто-то выловит ее и откупорит. Желаю счастья всем, кто отправляется в путь.

Время летит незаметно, все вроде как прежде, но многих людей больше нет с нами. Главное, чтобы не исчезал исходный заряд энтузиазма. Я, как и все мы, пока еще в пути.

12 ноября 2014 года

Часть 1. Наблюдая с покосившейся башни

Покосившаяся башня: еще раз о «четвертом поколении»

«Четвертое поколение» кинематографистов² – это поколение, лишившееся покрова мифа. Они заявили о себе накануне начала новой эпохи; их искусство представляло собой попытку освободиться от мучительных вопросов, поставленных политической реальностью времени, порыв к чистому киноискусству, вдохновленному вечными ценностями. Они привнесли в кинематограф особую художественную атмосферу, наполненную печалью и в то же время не лишенную радости. Это нежный и долгий взгляд, в последний раз брошенный на ушедшую эпоху социальных бедствий и духовной разрухи, прежде чем окончательно и бесповоротно шагнуть в будущее; это несколько затянувшееся блуждание в страстном желании устремиться к «вратам Эдема», о которых давно мечталось. Фильмы режиссеров «четвертого поколения» – это взаимодействие с реальностью, осуществляемое в попытках уйти от нее. С помощью особой художественной атмосферы печали, смешанной с радостью, они создали пространство, в котором чувствовали себя в безопасности, искусственный рай в мире, где совсем недавно утихли бедствия и по земле еще блуждали искривленные тени погибших. С этим связана и позиция, которую заняли эти авторы по отношению к истории, политической реальности и широким массам – в каком-то смысле режиссеры их просто не видят, их оптика искажена, и их наблюдения в отношении общества и самих себя подобны «наблюдениям с покосившейся башни».

Ранние произведения режиссеров «четвертого поколения», равно как и их прославленные шедевры, транслируют скорее идеи неотвратимости судьбы и социальной отстраненности, нежели свойственные искусству авангарда решительный упор на антиисторизм, протест против общественных норм и стремление плыть против течения. Они разместили свой «наблюдательный пункт» на «покосившейся башне», нетвердо стоящей на земле. Они не освободились от социальной реальности, она остается для них единственной, хотя и не самой надежной опорой. Они не сбежали в мир чистого искусства, скорее, встали на путь, ведущий в никуда. И с каждым социальным потрясением, которое происходило на рубеже 1970–80-х годов, их «башня» все сильнее накренилась. «Покосившаяся башня» в конце концов рухнет, и «четвертое поколение» окажется среди суровой реальности, а его представителей вновь охватят растерянность и паника.

«Обзор с покосившейся башни» придал искусству режиссеров «четвертого поколения» невинность и чистоту, изящество и нежность. Однако их опыты в теории и практике киноискусства не открыли исторически и культурно значимых перспектив; они лишь оставили след на могильной плите эпохи, несколько глубоких царапин, подобных таинственным отметинам на блуждающих валунах.

² Под «четвертым поколением» понимается не просто группа кинематографистов, выделенная по возрастному критерию и периоду творчества (это режиссеры, окончившие Пекинскую киноакадемию до «культурной революции» или в самый ее разгар и начавшие свою деятельность после 1979 года). Оно включает конкретных режиссеров с их особым стилем и конкретные тенденции в искусстве. В эту группу входят режиссеры Дин Инънань, Тэн Вэньцзи, У Игун, Хуан Цзяньчжун, Се Фэй, Чжэн Дунтянь, Чжан Нуаньсинь, Ян Яньцзинь, Хуан Шуцин, У Тяньмин, Янь Сюэшу, Го Баочан, Лу Сяоя, Цун Ляньвэнь и Линь Хунтун. В 1990 году один из ключевых представителей «четвертого поколения» Хуан Цзяньчжун написал статью «Конец “четвертого поколения”». Фактически же «четвертое поколение» как художественное объединение распалось еще в середине 1980-х годов, тогда же связанные с ним тенденции в искусстве сошли на нет. Тем не менее режиссеры «четвертого поколения» и их фильмы, несомненно, входят в число важнейших явлений культуры и кинематографа новой эпохи. – Здесь и далее, если не указано иное, примеч. авт.

Бегство и ловушка

Начало карьеры представителей «четвертого поколения» относится к 1978–1979 годам. 1979 год имел огромное значение как в социально-политической истории Китая, так и в истории его культуры. Он стал моментом перехода от мрачных времен к свету, буквально возвращением к жизни из объятий смерти. Перемены в общественном сознании, определявшемся на тот момент установками III пленума КПК – «будем действовать, исходя из фактической обстановки», «практика – единственный критерий истины», – стали происходить с началом политики реформ и открытости, вызвавшей всеобщее возбуждение. Люди вдруг уловили совершенно новые ритмы. Они почувствовали наступление будущего, еще неизведанного, но полного соблазнительных возможностей. В сумраке, наполненном искривленными тенями погибших, вспыхнул луч надежды.

Однако тени истории не могли рассеяться быстро. Прекрасное будущее, которое все предвкушали, пока еще маячило где-то вдали. Китайской культуре на рубеже 70–80-х годов было свойственно скорее стремление рассмотреть исторические бедствия «культурной революции», нежели попытки избавиться от ее последствий. В результате на фоне всеобщего ожидания будущего, которое тогда еще представлялось светлым и безмятежным, еще контрастнее проступало наполненное катастрофами прошлое. Поверх накатывающих волнами по-детски искренних «демократических движений» хлынула бурным потоком «литература шрамов»; театральное искусство с небывалой дерзостью стало врываться в запретные зоны, начали заявлять о себе школа «туманной поэзии» и изобразительное искусство модернизма. За один этот год «литература шрамов» погрузила всю страну в пучину слез, а затем чувство боли сменилось политической рефлексией. Тень бедствий, расширяясь и накрывая собой все вокруг, показала свой мертвенно-бледный окровавленный лик. В то время творчество групп молодых поэтов и деятелей искусства еще не достигло широких социальных горизонтов, культурная реальность в Китае по-прежнему мыслилась в рамках традиционного дискурса. Система символов и образов социалистического реализма все еще определяла не творческий почерк художников, а само их понимание истории и реальности. В 1979 году социальный контекст культурного производства был обусловлен воспоминаниями о кипевших на политической арене страстях и о жестоких репрессиях. Искусство взяло на себя беспрецедентно тяжелую общественную задачу исторической рефлексии. Поэтому понимание глубокого, обширного и сложного социального контекста – необходимое условие для интерпретации художественных образов этого времени. Культура и искусство Китая буквально задыхались от небывало мощного натиска реализма и из последних сил сопротивлялись ему, используя явно недостаточную традиционную систему образов. Необыкновенному мужеству героев (можно вспомнить, например, суровый образ осужденного, наполнявший и поэтические строки, и политическое подсознание художников) сопутствовала необычайно хилая и примитивная художественная выразительность (шаблонность речи, затянутасть, притворное пробуждение самосознания), что стало характерной особенностью культуры этой переходной эпохи.

Именно в этом контексте на горизонте истории возникла плеяда режиссеров «четвертого поколения». Статья «О модернизации киноязыка», написанная Чжан Нуаньсинь и Ли То и опубликованная в третьем номере журнала «Дяньин ишу» в 1979 году, стала художественным манифестом режиссеров «четвертого поколения», а первые их фильмы, снятые в 1978–1979 годах, – «Смех сквозь слезы» (Ян Яньцзинь), «Восторг жизни» (Тэн Вэньцзи), «Вишневый цвет» (Чжань Сянчи), «Весенний дождь» (Дин Инънань), «Прохладный весенний дождь» (У Игун), «Маленький цветок» (Хуан Цзяньчжун), – несомненно, образовали абсолютно новую художественную реальность. Наконец-то кино стало великим делом культурной (а не только политической) жизни Китая.

В этой статье, особенно в той ее части, которая посвящена модернизации, провозглашалась концептуальная позиция искусства «четвертого поколения» – «эстетика действительности» Андре Базена³. Это можно считать лишь историческим искажением его теорий⁴, а можно – культурной стратегией, сознательно выбранной в конкретном историческом контексте. В тот момент представители «четвертого поколения» продвигали не столько философские тезисы Базена о «мифе тотального кино» и «другом реализме», сколько его суждения об искусстве: эстетику формы, технику длинного кадра и теорию глубинной мизансцены. Они не столько воспринимали экран как гигантское окно, сколько стремились сделать из него некое изящное обрамление для картины. В дискурс эстетики реальности у Базена вшиты осознание стиля и характера отображения, понимание ценности красоты образов и стремление к этой красоте. Что же касается режиссеров «четвертого поколения», то их страстное стремление к стилю – к стилю творческого самовыражения конкретной личности и к стилю изображения – определило их концепцию экрана, который они рассматривали не как способ беспрепятственного отображения действительности, а, напротив, как реконструированную преграду такому отображению. Это определило их сосредоточенность не на «реабилитации физической реальности»⁵, а на утверждении реальности духовной, на спасении души и человеческой личности.

Это некорректное, но исторически значимое толкование эстетики Базена предполагает беспрецедентное понимание кино как посредника, тягу к кино как таковому, к кино как искусству⁶. Называть ли такое самосознание и такие стремления базеновскими – абсолютно неважно, потому что это все равно что «заливать собственное горе чужим вином». Это толкование определено глубокой подсознательной политической мотивацией. То, что выбор пал на Базена (а не на Кракауэра), было абсолютно неизбежно. Это в первую очередь связано с тем, что теория Базена о документальности как форме дискурса весьма схожа с «творческим принципом реализма», который являлся частью господствующей идеологии. Это делало теорию Базена наименее враждебной и наиболее безопасной. При этом собственно базеновский взгляд на искусство как на «окно» в Китае подспудно подавлялся воспоминаниями о политических преследованиях внешних контактов. Похоже, любая значительная идея, едва появившись и будучи представленной миру, должна была быть перевернута с ног на голову неправильным толкованием. Только поставив форму выше содержания, а стиль выше прямого смысла, режиссеры «четвертого поколения» сумели совершить свой побег: уйти от четко заданной социально-политической роли, высвободиться из пут аристотелевской эстетики, избавиться от образцов шаблонного искусства, перестать быть частью толпы. Отсюда рассогласованность между творчеством режиссеров «четвертого поколения» и традиционным обликом искусства, а также общими тенденциями в китайской культуре в 1979 году.

³ Андре Базен (1918–1958) – французский киножурналист, издатель, просветитель, теоретик кино. Стоял у истоков движения «Новая волна» во французском кинематографе. – Примеч. ред.

⁴ В 1979 году, когда в среде китайских кинематографистов развернулось бурное обсуждение теории Андре Базена, ни один из ключевых его трудов по теории кино еще не был переведен на китайский язык, поэтому Базен цитировался в основном по различным косвенным источникам. На протяжении долгого времени китайские кинематографисты называли теорию Базена «теорией план-эпизода», пока в апреле 1987 года китайское издательство «Чжунго дяннин» не издало его труд «Что такое кино» в переводе Цуй Цзюньяня.

⁵ «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» – монография немецкого исследователя эстетики Зигфрида Кракауэра (1889–1966), посвященная теории кино. Перевод на китайский был выполнен Шао Муцзюнем и издан в октябре 1981 года издательством «Чжунго дяннин». В начале 1980-х годов, когда в Китае бурно обсуждались теории Андре Базена, а информации о нем было мало, его зачастую упоминали в паре с Кракауэром и формулировали суждения о нем, ссылаясь на Кракауэра.

⁶ «Кино как искусство» – теоретический труд немецкого исследователя эстетики и психологии искусства Рудольфа Арнхейма, написанный в 1930-х годах. В 1935 году он был переведен на китайский идеологом «мягкого кино» Лю Наоу. Под названием «Теория киноискусства» перевод публиковался с мая по август того же года в приложении к газете «Чэнь бао». Позже, в январе 1986 года, книга была издана усилиями издательства «Чжунго дяннин» в новом переводе Ян Юэ под редакцией Му Инь. Эта книга оказала огромное влияние на китайских кинематографистов.

Еще одна характерная черта киноискусства «четвертого поколения», гораздо менее явная и заметная, чем приверженность эстетике документальности, но более глубокая и значимая – это трансляция некоей популяризированной версии идеала гуманизма. После ужасов «культурной революции» – «бесчеловечной и антигуманной исторической катастрофы», пляски демонов, сопровождавшейся истреблением человеческого рода, – идеи гуманизма стали для кинематографистов «четвертого поколения» желанной альтернативой. Это означало, что есть путь и возможности для спасения общества. Наверное, никто не мог так глубоко понять связь между историей и личностью, как это поколение, чья молодость пришлась на годы бедствий; пожалуй, никто не был способен настолько остро прочувствовать отчаянную и полную безнадежности мысль Бернардо Бертолуччи, ставшую лейтмотивом его творчества: «Человек – заложник истории». Вот почему режиссеры «четвертого поколения» проявляют столь пристальное внимание к человеку – к личности и ее судьбе на фоне истории. Однако в их понимании идеал гуманизма предполагает не только ожидание общественного обновления, но и скрытое стремление отдельной души к самоискуплению и самозащите. Если в «литературе шрамов» исповедь героя захлестывается потоком общественного осуждения и тонет в море слез (Ван Сяохуа из рассказа «Шрамы» и Сун Вэй из повести «Сказание Заоблачных гор»)⁷, то в фильмах режиссеров «четвертого поколения» делается сентиментальная попытка через раскрытие сложности человеческого характера, способности к пониманию и интуиции и с опорой на чувство гуманности замаскировать забрызганную чужой кровью «одежду отдельной личности». Изображая тяжелые жизненные обстоятельства героев и пробуждение их самосознания, как в фильмах «Прохладный весенний дождь» и «Смех сквозь слезы», режиссеры «четвертого поколения» стремятся символически избавить и себя, и других от бремени воспоминаний об унижениях и зверствах. Они стараются вызволить «заложников» из цепких лап истории, очистить человеческую личность, запятнанную кровью, и тем самым освободить и очистить себя. Однако амнистия, которую они дарят стольким личностям и самой истории, явно не спасет огромное количество безвинно погибших душ. Искусство «четвертой волны» в период его расцвета (1979–1982) – это искусство, неразрывно связанное с историей – и в то же время оно антиисторично; это воскрешение минувшего в памяти – и в то же время его забвение. Художники «четвертого поколения» старались заслонить мрачные и пропитанные кровью небеса, замечать их взаимным утешением среди крохотных звезд, слабо мерцающих в просветах между облаками. В результате это поколение оказалось перед неразрешимой дилеммой: с одной стороны, они обвиняли историю, с другой стороны, пытались скрыться от нее; с одной стороны, на них давило бремя истины, с другой – они не в состоянии были его вынести, потому что эту истину невозможно было озвучить. Это обусловило характерные особенности стиля искусства «четвертого поколения», но главное – это привело к тому, что теоретические устремления и художественное творчество «четвертого поколения» знаменовали если не победу, то, во всяком случае, прорыв из окружения. Китайское кино избавилось от исторической роли вассала политики, которую оно играло до тех пор, была сформирована новая художественная действительность и обозначены новые отправные пункты искусства. Если принять тезис, что стиль воплощает преимущество пространства над временем и отражает реорганизацию реальности в некоторой пространственной структуре, то нетрудно понять, почему режиссеры «четвертого поколения» придают такое большое значение элементам стиля и пространственного изображения. Используя стиль и форму, они пытались приостановить время и сам ход истории. С помощью стиля и формы они стремились выстроить новый дискурс и новую систему символов,

⁷ Ван Сяохуа – героиня рассказа Лу Синьхуа «Шрамы» (опубликован в 1978 году), который дал название направлению «литературы шрамов». Сун Вэй – одна из главных героинь повести Лу Яньчжоу «Сказание Заоблачных гор» (опубликована в 1978 году). Вскоре после выхода повести режиссер Се Цзинь снял по ней одноименный фильм.

что дало им возможность поведать истории, отличные от сюжетов о «сынах и дочерях великой эпохи» и о «юности в огне войны», столь любимых режиссерами «третьего поколения».

Однако тут история вновь показала свое коварство. Представители «четвертого поколения» стремились к индивидуальному стилю, жаждали поведать истории о себе, но, будучи одним поколением, они составляли замкнутую общественную группу и их образ мыслей определялся конкретной исторической эпохой. Несмотря на то что у них нет коллективной памяти, которая есть у режиссеров «третьего поколения» в отношении «эпохи революционной войны» – «золотого века для духа», как они ее называли, – их жизнь и судьба, так же, как и у их преемников, наполнены важнейшими событиями социальной истории. Их «личность» не могла выделяться на фоне упорядоченной жизни общества, их судьба определялась только предписаниями эпохи, а их жизненные перипетии могли быть только историческими. Они жаждали рассказать о себе, но в итоге у них получилось поведать только о времени, в котором они жили; они рассчитывали рассказать о своей уникальной, искаженной личной судьбе, а в итоге смогли только раскрыть уникальную, хотя и искаженную их притворством, историю общества. Стремление режиссеров «четвертого поколения» к «индивидуализации» искусства закончилось лишь утверждением общих повествовательных моделей. Это по-прежнему искусство, принадлежащее к конкретной эпохе, искусство «социальных символических действий». Такова сеть, в которую они угодили в попытке сбежать.

Утраченная юность: скромное повествование о великой эпохе (1979–1982)

В начальный период творческого подъема «четвертого поколения» фильмы зачастую представляли собой добрые и наивные истории о положительных героях, наделенных чувствами, интуицией, пониманием вещей и отвагой, порожденной их жизненным опытом. Действие в этих фильмах разворачивается в замкнутых пространствах: на речном пароходе («Прохладный весенний дождь» У Игуна), на плоту («Река без буйков» У Тяньмина), в поезде («Весенний дождь» Дин Иньнана). В основе сюжета – духовное путешествие навстречу пробуждению – эмоциям, борьбе, бунту. Наивная модель повествования очень быстро сменилась индивидуализированным нарративом, более зрелой и стабильной формой. Это все те же истории о временах бедствий, но описываемые события в основном связаны уже не с репрессиями и бунтом, а с трагическими переживаниями в судьбе отдельной личности. Обычно в центре сюжета какая-либо потеря, предопределенная и невозполнимая. Это может быть трагическая история о том, как влюбленные навеки теряют друг друга, и для главного героя это связано с ощущением, что у него что-то отняли со всей жестокостью, причинив этим невыносимую боль. При этом те, кто это сделал, в повествовании напрямую не фигурируют, они могут быть представлены в нем как безымянные, жестокие, тиранические общественные силы или же как нечеловеческая, сверхчеловеческая сила. В фильмах «Узкая улица» (Ян Яньцин) и «Мои воспоминания о старом Пекине» (У Игун) их очертания неразличимы, они представлены как темные энергии общества, как толпа. В фильме «Песчаная птичка» (Чжан Нуаньсинь) это снежная лавина, в «Утраченной юности» (Чжан Нуаньсинь) – селевой поток, в фильме «Как пожелаешь» (Хуан Цзяньчжун) – безымянные злые силы, исторические бедствия и фатальное малодушие героя. Враждебная социальная среда, жизненные невзгоды и природные катастрофы – все это представляет во внешней структуре повествования бесчеловечную, чуждую разрушительную силу, которая безжалостно отнимает у героя все, так что он оказывается в ситуации, когда нет возможности ни действовать, ни сопротивляться. В этих фильмах объективное повествование от третьего лица сменяется повествованием от первого, от лица героя. Никогда раньше дистанция между героем и зрителем не сокращалась так сильно, здесь она практически сведена к нулю. Эти фильмы рассказывают историю молодежи, оказавшейся в

беде, молодежи искалеченной. Суть излагаемых событий можно описать так: «Все, что можно сжечь, уже сгорело, остались только эти камни» («Песчаная птичка»), «Все это давно уже в прошлом» («Мои воспоминания о старом Пекине»), «Каждый выдает желаемое за действительное, но в действительности никогда не бывает так, как пожелаешь» («Как пожелаешь»). Тон повествования нежен, оно звучит пронзительно и очень интимно, в нем слышится очарование юности, полной терзаний и смятения.

Большинство режиссеров «четвертого поколения» в свое время встречали препятствия на жизненном пути, и с их стороны это не попытка «сорвать пробку с бутылки, в которой заперта юность», а воспоминания о чувствах и жизни, запертых в четырех стенах без окон и дверей. Их юность пришлась на середину 60–70-х годов, когда социальная политика в Китае стала максимально жесткой. Этот безобразный и жестокий момент истории в памяти режиссеров «четвертого поколения» длится бесконечно долго. Как раз в этот период их и без того хрупкое ощущение коллективной идентичности и связи с обществом рухнуло, сменившись осознанием своей отчужденности и огромным страхом перед политическими репрессиями. Подобный жизненный опыт вызвал в психологии режиссеров «четвертого поколения» эффект «перманентного ощущения юности». Их искусство теснее, чем у кого бы то ни было, связано с жизненными обстоятельствами и опытом, пережитым ими в молодости. Режиссеры «четвертого поколения» накрепко привязаны к сожалениям юности и к юности сожалений, которые они берегут как священный амулет. Их пристальное внимание к этой теме сродни мазохизму, их полное колебаний и отчаяния чувство несправедливости – это настоящее проклятие и своего рода тупик. Эти исторические обстоятельства не только определили внешнюю повествовательную канву ранних работ режиссеров «четвертого поколения», но и стали основным мотивом всего их творчества.

Но глубинную структуру повествования фильма определяют не только потери и лишения. Главную роль здесь играет фактор подавления желаний, запрет на желание, введенный античеловеческими социальными силами. Попытка лишить субъекта желания представляет собой, по существу, акт социальной кастрации; в тексте этот акт всегда совершается беззвучно и быстро, без единой капли крови. Именно отсутствие желания и страх перед кастрацией составляют истинную причину «перманентного ощущения юности» в фильмах «четвертого поколения».

Однако в конечном счете это юность утраченная. Режиссеры «четвертого поколения» начали свою творческую карьеру уже в зрелом или почти зрелом возрасте, и это придало их повествовательной манере оттенок декаданса, слабости, беспомощности и меланхолии.

Действительно, их произведения раннего периода – это фактически жертвенный алтарь юности. В основе сюжетов фильмов лежат их собственные истории; в психологическом плане это самые настоящие автобиографии. Они рассказывают об эпохе, оставляя небольшую, но яркую запись о своем поколении, о своей потерянной юности. Однако, как и во всех произведениях искусства, на жертвенном алтаре юности «четвертого поколения» происходит не только обнажение истины, но и ее уничтожение в попытках ее ретушировать. Режиссеры «четвертого поколения» избегают вопросов и размышлений об исторических трагедиях, уделяя внимание трагедиям личным, и в то же время, не называя объективно действующие разрушительные силы и чрезмерно «очеловечивая» сюжет, они отталкивают от себя душевные муки и раскаяние, от которых не может избавиться ни один человек, прошедший через беды и лишения. Истории о юности действительно позволили спасти «заложников истории», но это избавление посредством самообмана, которое добавляет трещин и дисбаланса в тексте повествования.

Вот почему среди фильмов «четвертого поколения», построенных по этой модели, лучшим стала не история любви, как в фильме «Утраченная юность», а картина о детских воспоминаниях – «Мои воспоминания о старом Пекине». В этом фильме уход/потеря не только составляет основу сюжета: это двигатель повествования и основа его композиции. Суть не в

том, что «он (она) покинул (покинула) меня», а в том, что «все это давно уже в прошлом». Каждое повторение мотива ухода/потери увеличивает угрозу социального разрушения. Рассказчик – главная героиня Сяо Инцзы, совсем юное создание, а это значит, что она просто не может нести ответственность за свои действия как личность, как субъект истории. Более того, это уничтожает символическое значение отсутствия объектов желания в глубинной структуре повествования. Фактические же повествователи (У Игун/Линь Хайинь) слишком далеко оторваны от времени повествования, и это увеличивает нарративную дистанцию, наполняя тон повествования унынием. Сюжет разворачивается вовсе не в годы бедствий, а в некоторый произвольный момент времени в старом Китае. В результате создателям фильма удалось избежать эффекта спонтанного проявления вытесненных воспоминаний о политических репрессиях, создать трагическую, но естественную атмосферу постоянно повторяющегося, бесконечного хоровода смерти: едва различимую, но не внушающую отвращения, а вездесущую и неизбежную. В туманных сумерках к городским воротам неспешно движется караван верблюдов, в конце пустынной и однообразной улицы – колодец и торговцы водой, уединенный тихий переулок, наполненный стрекотом цикад. Есть в этой атмосфере нотки нежной грусти и поэтической красоты. В финале фильма мы видим семикратное наложение красных листьев – фрагмент, ставший классикой кино нового периода и придавший фильму структурную целостность и стройность. Его визуальное решение, характеризующее «обзор с покосившейся башни», задало новый уровень выразительности. На фоне остальных фильмов «четвертого поколения» «Мои воспоминания о старом Пекине» следует рассматривать как образец успешного «прорыва из окружения».

Если отказ от художественных норм времени и общества – это просто реалистичная стратегия, то режиссеры «четвертого поколения» часто попадают впросак, ведь «покосившаяся башня» в конце концов стоит на почве реальности. Несомненно, режиссеры «четвертого поколения» – это дети своей эпохи. Их чувство социальной ответственности и осознание важности своей миссии хоть и не очень четко выражены, но в конечном счете именно они определяют их творческий импульс. Вот почему в период расцвета «четвертого поколения» (1982) в творениях этих режиссеров глубоко укореняются социальные мотивы и принцип соответствия времени. Яркие примеры тому – «В лучах света» (Дин Иньнань) и «Деревня в мегаполисе» (Тэн Вэньцзи) (в то время как, например, фильм «Соседи» – еще одно исключение из общего ряда фильмов «четвертого поколения»). В этих картинах сюжет тоже строится вокруг злоключений молодых людей, но действие теперь происходит в то же время, когда создается фильм, то есть внимание режиссеров сосредоточено уже на более молодом поколении. Повествование здесь вновь ведется от первого лица – от лица главного героя, и мы опять наблюдаем печальные истории о чьем-то уходе и о потерях, однако теперь они отходят на задний план. К примеру, в начальном эпизоде фильма «В лучах света» одним длинным планом, который сопровождается закадровым голосом рассказчика, камера влетает в узкий переулок, сверкающий синевато-коричневым глянцем под морозящим дождем. Так зрителю дают понять, что повествование перестает быть личным и субъективным и превращается в повествование от лица стороннего наблюдателя. Концовка же выглядит как ироничный эпилог к истории о потере. Великолепна сцена «воссоединения», которой нет в других фильмах: камера останавливается между двумя бывшими несчастными влюбленными – рассказчиком Су Пинем и его бывшей возлюбленной («двоюродной сестрой») – и поочередно показывает их лица, после чего на среднем плане зритель видит, как герои, не оборачиваясь, расходятся в разные стороны. В этой последовательности кадров мужчина и женщина, стоящие лицом к лицу, уже не просто бывшие любовники. Это встретившиеся друг с другом предатель и преданный им человек, это победитель и проигравший. Лишая объект желания его ценности, картина дает полное раскрепощение субъекту. Это культурная развязка «истории» и в то же время очередная уловка

в нарративе, потому что отрицание ценности объекта желания не может компенсировать его утрату. Эта пустота неустраима.

Откат назад: цивилизованность и невежество

К 1982 году, который можно рассматривать как рубеж, режиссеры «четвертого поколения», похоже, устали от «скромных историй о любви в великую эпоху» (вышедший в 1987 году фильм «Утраченная юность» – скорее исключение). Этому способствовали три внешних фактора. Во-первых, с наступлением эпохи реформ мощностные социальные потрясения постепенно нарастали, а длина их цикла сокращалась. «Покосившаяся башня» день ото дня накренилась сильнее. Бушующие в общественной жизни волны света и звука вынудили режиссеров «четвертого поколения» повернуть голову и взглянуть в лицо социальной реальности. Во-вторых, движение культурной рефлексии образовало более глубокий историко-культурный контекст. Литература «поиска корней» сформировала устойчивую систему культурных координат. В киноиндустрии заявили о себе режиссеры «пятого поколения», вызвав новую ударную волну. Мотив «наложения образов» древнего и современного Китая в сознании героя картины «В лучах света» озаменовал начало второго периода творчества режиссеров «четвертого поколения». Это «наложение» нового и старого миров стало с 1982 года лейтмотивом их работ; повествование выстраивалось по принципу «столкновения цивилизованности и невежества». Конфликт между цивилизованностью (современная индустриальная цивилизация, общественный прогресс) и невежеством (аграрная экономика, система ценностей и образ жизни традиционного общества), который задавал внешнюю конструкцию повествования, на аудиовизуальном уровне выражался в противопоставлении двух типов изображения. Эта особенность видна уже в фильмах «В лучах света» и «Деревня в мегаполисе» – прежде всего в особом, отличном от общепринятого, изображении пространства, выполняющем функцию лейтмотива. Тесные трущобы, населенные рабочими, многолюдные, наполненные криками кур и лаем собак; «деревню в мегаполисе» сменяет современное промышленное пространство, очерченное простыми, но уверенными штрихами. Если в картине «В лучах света» роскошь улицы Наньцзинлу и нищета трущоб противопоставлены друг другу с классической целью подчеркнуть пропасть между богатыми и бедными, то в фильме «Деревня в мегаполисе» контраст между обширным индустриальным пространством судостроительной верфи и узкими, тесными улицами рабочих кварталов уже выражает тот самый дискурс конфликта между цивилизованностью и невежеством.

Тем не менее в последующих творениях режиссеров «четвертого поколения» (не считая фильма «Пляж», где вновь используется противопоставление цивилизованности и невежества), например, в таких шедеврах, как «Голоса родной деревни» (Ху Бинлю), «Благонравная женщина» (Хуан Цзяньчжун), «Девушка из Хунани» (Се Фэй), «Старый колодец» (У Тяньмин), заметна тенденция к своего рода «культурному откату назад». Режиссеры «четвертого поколения» постепенно переходят от взгляда на реальную жизнь «с покосившейся башни» (и от соприкосновения с ней в процессе бегства) к разочарованному взгляду в прошлое. Учитывая, что сведение счетов с историей «культурной революции» на рубеже 1970–1980-х годов вскоре сменилось бурным процессом модернизации, интересно отметить, что в это время режиссеры «четвертого поколения» наряду с другими деятелями искусства обратились к теме «старого Китая», к отрицательному полюсу этого конфликта, а именно – к миру «невежественному». Режиссер Ху Бинлю, говоря о том, что побудило его снять фильм «Голоса родной деревни», ставший одной из наиболее выдающихся работ «четвертого поколения», описывает, как представил себе следующую картину: в косых лучах заходящего солнца железная дорога, извиваясь, убегает вдаль и теряется среди гор, рельсы сверкают стальным блеском в закатных лучах. И он вдруг ощутил страстное желание изобразить мир, который лежит на том конце железно-

дорожных путей: людей, живущих в горной глубинке, за пределами «цивилизованного» мира, и их жизнь. И он снял этот фильм, историю о маленькой деревеньке, затерянной среди гор⁸.

С этими произведениями резко контрастируют ранние фильмы режиссеров «пятого поколения»: «Желтая земля» (Чэнь Кайгэ, 1983), «Конокрад» (Тянь Чжуанчжуан, 1984). На фоне этих культурных глыб новая сложная дилемма «четвертого поколения» стала более заметной. Оно погрузилось в рефлексию по поводу разрыва между разумом и чувством: разумом, представленным как стремление к цивилизации и прогрессу, и чувствами, то есть очарованностью особой прелестью грубой безыскусности и чистоты человеческих чувств в старом Китае. С одной стороны оказались ненависть и отвращение к традиционному обществу и его системе морали, с другой – растерянность и презрение перед лицом модернизации и коммерциализации общества. С одной стороны – осознание важности своей миссии, заключающейся в культурной рефлексии и поисках исторических корней, с другой – разрушение национальной культуры, к которому привели культурный раскол и полуюропейское образование, принесенные «Движением 4 мая»⁹. Фактически имел место глубокий регресс, сменивший движение вперед, некий сдвиг в оценке ценностей. Из-за этого режиссеры «четвертого поколения», пытаясь вскрыть уродство и абсурд мира «невежества», запутывались, поглощенные собственным давним интересом к «старой жизни». По этой же причине произведениям второго периода творчества этих режиссеров свойственна противоречивая, спутанная повествовательная манера.

Тенденция к движению вспять отчетливо проявляется и в фильме «Голоса родной деревни». В финальном эпизоде, который в народе уже разобрали на цитаты, муж героини Мушэн везет жену Тао Чунь на тачке через тихие и безмятежные дикие просторы, чтобы та могла посмотреть на поезд – таково одно из немногочисленных желаний умирающей женщины. Протяжный и монотонный скрип тачки сливается с доносящимся издали гудком поезда и перестуком его колес. В этом фильме звуки, издаваемые поездом, – единственный символ современной цивилизации: поезд представлен как ее образ, который, однако, так и не появляется в кадре. Зато во всей красе изображается мирная сельская жизнь в маленькой горной деревушке, низкие зеленые изгороди и усики тыквы у хижин, сумерки, окрашенные в теплые тона оранжево-розовых язычков пламени в очаге, мать с ребенком на руках, тихий и нежный голос, повествующий о сказочной птице Цзиньвэй, шутки и веселый смех, доносящиеся с парома и с лодок, тяжелый и ритмичный стук деревянных кольев в маслопрессе. Но больше всего трогают безграничное смирение и красота главной героини Тао Чунь (жертвы «невежества»). Каждое ее появление в кадре в красной блузке, которая по замыслу фильма является символом «цивилизации», равно как и ее раздражающе бойкая манера говорить, разрушает гармонию неторопливой, размеренной жизни. Невежество традиционного общества губит Тао Чунь. Этот вполне рациональный вывод транслируется простейшим образом – зритель видит пачку традиционных пилюль для «лечения» рака. Следующий, более общий и очевидный вывод напрашивается из текста повествования – необходимо отречься от невежества. Пусть это и смягчило трагедию Тао Чунь (смерть как таковую), но не стало для нее спасением, поскольку ей пришлось пожертвовать своей красотой и старым укладом жизни. Таким образом, смерть Тао Чунь – это не просто следствие невежества, а неизбежная жертва, принесенная во имя цивилизации.

Аналогичную дилемму мы наблюдаем в фильмах «Благонравная женщина» и «Старый колодец». В них делается попытка осмыслить масштабы исторической инерции, но эта рефлексия приводит к замкнутому кругу изоморфного самоанализа в стиле «лестницы Эшера»¹⁰. В

⁸ См.: Справочник киноискусства. 1982. № 3.

⁹ «Движение 4 мая» – массовое антияпонское и антиимпериалистическое движение в Китае в мае–июне 1919 года. Оно началось как студенческая демонстрация в ответ на решение Парижской мирной конференции передать Японии бывшие германские концессии в провинции Шаньдун. – Примеч. ред.

¹⁰ Книга Дугласа Хофштадтера (США) «Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда», составитель и переводчик Юэ

фильме «Старый колодец» все выглядит так, словно люди сопротивляются невежеству посредством самого невежества. Вызов невежеству (которое сравнивается с нищетой или с нехваткой воды) становится в сущности формой подчинения ему. В фильме даже появляется мотив расставания или утраты как непереносимой дани «невежеству», которая осуществляется в виде сознательной жертвы.

В этом смысле «Девушка из Хунани» Се Фэя выглядит как произведение более решительное и категоричное. На протяжении картины мы очень редко видим небо, в кадре оказываются преимущественно ряды зеленых черепичных крыш, квадраты рисовых полей и пестрящие камнями песчаные пляжи. Деревянные пестики, толкущие рис, и громадные каменные жернова, тяжелые, старые и потертые, в дополнение к отчетливо выраженной в фильме символике сексуальности – все это уникальным образом передает ощущение упадка древней цивилизации, реальности «невежества». Жизнь Сяосяо, ее отношения с окружающими людьми характеризует не столько гармония, сколько животное удовлетворение; ей присущи косность и безразличие, близкие к полной бесчеловечности. Фильм снят по роману Шэнь Цунвэня¹¹, и в самом начале цитируется его призыв воздвигнуть «маленький греческий храм» для «поклонения человеческим инстинктам». Однако достоинство общей культурной истории в нем не приносится в жертву ради совершенства конкретного гуманитарного дискурса. Фильм завершается кадром, в котором мы видим отчаянное выражение на лице бегущего молодого человека – конечно же, это отсылка к классической сцене из фильма «Четыреста ударов»¹², и в культурном контексте 1980-х она выглядит очень уместно.

Тем не менее произведения второго периода творчества режиссеров «четвертого поколения» в конечном счете вновь встречаются с историей, реальностью и обществом. Яркий тому пример – фильм «Дикие горы» (Янь Сюэшу, 1986). Хотя в этом фильме тоже поднимается тема «цивилизованности и невежества», но благодаря яркому, реалистичному изображению сельской жизни, мелодраматической цепочке событий и выразительному финалу, простому и скромному языку картина стала еще одним исключением из общих тенденций, характерных для «четвертого поколения».

Все это, похоже, уже стало вчерашним днем, стало историей. Сегодняшняя реальность – это пронесшийся над нами ураган. Волна потребительства смыла все подчистую, а от «покосившейся башни» остались лишь руины. Художественные поиски режиссеров «четвертого поколения», равно как и упорные изыскания «пятого», привели к поистине гамлетовской дилемме: «Быть или не быть».

Нам далеко до пророчицы Кассандры, мы не предсказывали крушения «покосившейся башни» и не можем сказать, что будет потом.

Но мы полны ожиданий, нам не терпится узнать, какой же выбор сделают деятели искусства после первой волны смятения и растерянности и как они будут действовать дальше.

Первая редакция: июль 1987 года

Вторая редакция: ноябрь 1998 года

Сюэнь, издательство «Сычуань жэньминь», 1984. В начале 1980-х годов она оказала глубокое влияние на китайских культурных деятелей. Она иллюстрирована многочисленными картинами Эшера. Термин «Замкнутая лестница Эшера» означает автореференцию и замкнутость на самом себе, какое-то время это был модный термин в критике.

¹¹ Шэнь Цунвэнь (1902–1988) – китайский писатель, публицист, искусствовед. Автор ряда работ по прикладному искусству Древнего Китая. – Примеч. ред.

¹² Французский фильм «Четыреста ударов» – первое произведение одного из ключевых представителей новой волны Франсуа Трюффо, классика мирового кинематографа. Фильм завершается знаменитым длинным кадром, где юный главный герой сломя голову отчаянно устремляется к морю, а камера следует за ним.

Разрушенный мост: искусство «пятого поколения»

Киноискусство «пятого поколения»¹³ выявило существование определенных исторических тупиков и попыталось осуществить отчаянный духовный прорыв. Кинематографисты предыдущего поколения старались интегрировать личные воспоминания в политическую историю, ломая пропитанную фальшью модель искусства мейнстрима и пытаясь создать собственную форму искусства, но в итоге сумели стать лишь центром маргинального дискурса. Их коллеги из «пятого поколения» старались преодолеть зону разлома между историей и культурой. Они стремились путем символизации травматических, «шоковых» переживаний индивида встретиться с исторической судьбой страны, утвердить новый киноязык и новые принципы эстетики. Но их попытки преодолеть этот разлом таким путем оказались несостоятельны, и их искусство застыло над пропастью остатками разрушенного моста. «Четвертое поколение» пыталось вызволить из ловушек истории ее заложников, добыть среди остатков мифов и легенд личную жизнь и индивидуальные ценности. Аппелируя к ситуации «удержания заложников», их искусство стало коллажем канонических исторических дискурсов в подражание старине. «Пятое» же поколение стремилось отыскать способы индивидуализированного выражения исторического опыта, но, будучи не в состоянии оценить враждебность истории и преодолеть культурные и языковые разрывы в ткани реальности, заблудилось в лабиринте самовыражения.

Важнейшей точкой соприкосновения между китайским киноискусством 1980-х годов и тогдашней общественной жизнью стали не экономика и производство, не ожидание перемен, а кошмары из общих воспоминаний: события «культурной революции» и психология восприятия истории. В искусстве «пятого поколения» «культурная революция» была представлена как масштабное «заочное присутствие». Хотя режиссеры «четвертого поколения» в первый период своего творчества (1979–1981) обращаются непосредственно к историческому опыту десяти лет «культурной революции», они все же ориентируются на некую «психологическую норму». Они представляют «злой рок» истории как трагедию молодости, в классическом стиле сопровождаемую историей любви, и горячо вызывают к пришедшим в упадок принципам гуманизма. Будучи непосредственными участниками событий «культурной революции», они берут историю жизни отдельного человека и пытаются слезами трагедии его молодости смыть кровавые пятна, оставленные его участием в безымянном отряде бессознательных убийц. С помощью общепринятых тезисов о человечности, человеческой природе, цивилизованности и варварстве они пытаются ослабить позицию об ужасающей абсурдности исторических бедствий и дать ей объяснение. У режиссеров «пятого поколения» «культурная революция» вездесуща, она незримо присутствует во всех их работах, несмотря на то, что прямого обсуждения этой темы они всячески избегают¹⁴. Их искусство уже само по себе указывает на то, что именно они (а не режиссеры «четвертого поколения») в духовном плане самые настоящие

¹³ Кинематографисты «пятого поколения», несомненно, заняли важнейшее место в истории китайского кино. Окончив Пекинскую киноакадемию после 1982 года, плеяда молодых режиссеров, пришедших в киноиндустрию после 1983 года, благодаря своим блестящим работам не просто влилась во всекитайское движение историко-культурной рефлексии, она изменила статус кинематографа, который ранее воспринимался как вторичный по отношению к литературе и театру вид искусства. Благодаря появлению фильмов «пятого поколения» китайский кинематограф привлек внимание всего мира. Первым фильмом «пятого поколения» считается картина режиссера Чжан Цзюньчжао «Один и восемь». К этому направлению в искусстве присоединились такие молодые режиссеры, как Чэнь Кайгэ, Чжан Имоу, Тянь Чжуанчжуан, У Цзыню, Чжан Цзэмин, Хуан Цзяньсинь, Чжан Цзюньчжао, Ху Мэй, Сунь Чжоу, Ли Шаохун, Чжоу Сяовэнь, Ми Цзяшань. Будучи довольно бурным и значимым явлением в киноискусстве, «пятое поколение» поставило точку в своем существовании в 1987 году фильмами «Царь детей» (Чэнь Кайгэ) и «Красный гаолян» (Чжан Имоу).

¹⁴ Эта тенденция сохранялась до 1992 года. Первым о «культурной революции» напрямую заговорил Тянь Чжуанчжуан в фильме «Синий бумажный змей», а позже события новейшей истории Китая, включая «культурную революцию», найдут непосредственное отражение в фильмах «Прощай, моя наложница» (Чэнь Кайгэ, 1993) и «Жить» (Чжан Имоу, 1994).

дети «культурной революции». Они и есть духовные преемники исторического и культурного разлома той эпохи, носители ее безмолвного исторического бессознательного. Можно сказать, что они совершили исторический акт отцеубийства и оказались перед перспективой исторической кастрации, которая противопоставляет внушительность восточной цивилизации мощному влиянию Запада. Они вели отчаянную борьбу на самом краю Воображаемого, но оказались не в силах примкнуть к поколению Символического. Искусство «пятого поколения» – это искусство «поколения сыновей». История «культурной революции» предопределила мучительное для них противоречие между незыблемостью иерархии в отношениях «отец-сын» и культурным фактом отсутствия «отца».

Искусство «пятого поколения» китайских кинематографистов представляло собой искусство «разрушенного моста», не сумевшее преодолеть исторический и культурный разлом. Усилия его представителей, направленные на создание нового киноязыка и нового изложения истории, стали летописью духовных скитаний «поколения сыновей».

Закулисье «карнавала»

Из-за обилия абсурдных образов «культурная революция» предстала как скорбное зрелище бедствий в китайском стиле. Первоначальным замыслом постановщика этой исторической трагедии было, вероятно, торжественное сведение счетов с историей и ликвидация ее долгов, но в итоге все свелось к череде мрачных эпизодов из китайской истории.

Тем не менее это утверждение абсолютного патриархата и принципа централизованной власти (иными словами, феодально-фашистской диктатуры) руководствовалось чрезвычайно величественной идеей отцеубийства. Инициация «культурной революции» – это акт отцеубийства «во имя отца», разрушение существующего порядка, производимое под тотальным контролем. Пожалуй, самое абсурдное здесь то, что «культурная революция» как концентрированное воплощение «культуры отцеубийства» началась с «детского карнавала», а именно – с шокировавшего весь мир движения *хунвэйбинов*¹⁵. С одной стороны, слепое преклонение в духе «трех преданностей» и «четырех безграничных понятий» («преданность председателю Мао, преданность идеям Мао Цзэдуна, преданность революционной линии председателя Мао»; «безграничная любовь, безграничная преданность, безграничная вера, безграничное почитание председателя Мао»), с другой – масштабные разрушения и кровавые расправы под громким лозунгом «восстание оправдано» (фраза из цитатника Мао Цзэдуна: «Учение марксизма – вещь сложная и запутанная, но в конечном счете оно сводится к одной простой истине: восстание оправдано»). С одной стороны – сверхъестественный образ непререкаемой власти («строго взращивать безусловный авторитет председателя Мао и его идей»), с другой – поправление и осквернение образов тех, кто действительно определяет происходящее, тех, кто имеет авторитет, тех, кто старше по возрасту, то есть отцов «физических»: причастен к власти – значит, каппутист¹⁶ – значит, враг в новой исторической обстановке. Авторитетное лицо – значит, рупор буржуазии – значит, отброс истории; старший по возрасту – значит, отсталый – значит, препятствие для революции. Таким образом, инициировав и признав власть имени отца («Огонь по штабам: моя дацзыбао» авторства Мао Цзэдуна¹⁷), Китай, казалось, за одну ночь ушел с головой в революцию, свергающую все установленные порядки, и погрузился в хаос. Если сравнивать этот процесс с «Движением 4 мая», которое и в самом деле представляло

¹⁵ Хунвэйбины (букв. красные охранники) – члены молодежных штурмовых отрядов, созданных в 1966–1976 гг., одни из наиболее активных участников «культурной революции». – Примеч. ред.

¹⁶ Каппутист – сторонник капиталистического пути развития. – Примеч. ред.

¹⁷ Во время «культурной революции» одним из основных рупоров пропаганды были рукописные стенгазеты дацзыбао («газета больших иероглифов»). В 1966 году Мао Цзэдун лично нарисовал такую стенгазету с лозунгом «Огонь по штабам!», что стало началом борьбы с каппутистами. – Примеч. ред.

собой исторический акт отцеубийства в общественном, политическом, культурном и языковом смысле, то «культурная революция» была, скорее, необычайно бурным и «веселым карнавалом детей». В эпоху «Движения 4 мая» сыновья еще слабого «молодого Китая» взвалили на свои плечи тяжкую ношу исторической судьбы, и, несмотря на всю мощь и высоту их душевного настроя, к нему примешивалось слишком много рациональных исторических размышлений, чувства вины и отчаяния. Это был боевой клич в духе «Записок сумасшедшего», блуждания в стиле «Одиноких страданий»¹⁸. Акт отцеубийства в «культурной революции» заранее получает прощение и признание трансцендентным «именем отца», сопровождаясь иррациональным энтузиазмом и чувством восторга. Представляя собой абсурдное историческое зрелище, первый акт «культурной революции» – «карнавал» сыновей-отцеубийц – это тем не менее воспроизводство уже не единожды разыгранного действия, реконструкция мифа о революционной войне. Главный смысл движения *хунвэйбинов* заключался именно в осуществлении или неосуществлении процесса обучения и «дознания» в этой идеологической конфигурации. В такой модели акт революционной войны (восстания) можно считать «обрядом инициации». «Культурная революция» предоставила им такую возможность. Однако, чтобы инсценировать этот исторический миф, необходимо осуществить рокировку его субъектов. Первоначально в легенде о революции именно «отцы» – храбрые и великие герои. Чтобы воспроизвести эту легенду, движение *хунвэйбинов* должно вновь и вновь, в режиме перманентной революции объявлять героев-отцов врагами. Таким образом, поколение сыновей в процессе инсценировки легенды о героях-отцах стало очевидцем крушения образа идеальных отцов. Это не столько жестокость, сколько осквернение и обесценивание. Если суть «Движения 4 мая» символически может быть выражена через оппозицию смерти-возрождения, как «переход феникса в нирвану», как восстановление культурной сущности в процессе сведения счетов с историей, то «культурная революция» – это прямое и безальтернативное разрушение культуры. На этом «карнавале» отцеубийц невозможно создать какой-либо союз и установить какой-либо порядок, потому что наличие подобной трансцендентной инстанции означало бы, что присутствие «имени отца» преодолеть невозможно. Параллельно с исторической деконструкцией «культурной революции» действует и колоссальная сила исторической кастрации. После, на первый взгляд, затянувшегося, а фактически ничтожно короткого «карнавала», мощная сила под названием «движение *хунвэйбинов*» была перенаправлена в деревни и пограничные районы и сменилась не менее грандиозным «движением образованной молодежи, направленной в горы и села». Для движения *хунвэйбинов* как такового это означало не ссылку и не увольнение, а продолжение «карнавала», они совершали свой обряд инициации «на открытых просторах». Однако безжалостная истина заключается в том, что этот «поход» стал финалом «карнавала». Их взросление бесконечно затянулось; в мрачных и тягостных условиях жизни в Китае они осознали суровость политизированного порядка отношений отца и сына и тот факт, что они оказались за пределами символического порядка, что они – сироты в культурном и психологическом смысле. Впереди их ожидали долгие духовные скитания.

И все же, если рассматривать «культурную революцию» как важнейший фактор, определявший психологический и культурный климат китайского общества в 1980-е годы в целом и искусства «пятого поколения» в частности, то нужно отметить, что деятели искусства в большинстве своем не были участниками движения *хунвэйбинов*¹⁹. Это движение составляли пять

¹⁸ «Записки сумасшедшего» и «Одинокое страдание» – рассказы Лу Синя и Бин Синь соответственно, знаменитые произведения «литературы “Движения 4 мая”».

¹⁹ См. статью Чэнь Кайгэ «Человек из царства Цинь», где он пишет о социальном происхождении Чжан Имоу (Чэнь Кайгэ. Человек из царства Цинь // Дандай дяньин. 1995. № 3.); книгу «Драцена» (в японском издании называется «Времена, когда я был хунвэйбином», в тайваньском – «Молодой Чэнь Кайгэ»), где он описывает отношения с отцом и свои переживания во времена «культурной революции» (книга выпущена гонконгским издательством “Cosmos Books” в 1992 году); интервью с Тянь Чжуанчжуаном о его опыте во времена «культурной революции» в документальном фильме У Вэньгуана «1966 год: как я был хунвэйбином» (1993).

особых, образующих иерархию категорий (рабочие, крестьяне-бедняки и низшие слои середняков, революционные военнослужащие, кадровые работники и отпрыски павших героев-революционеров). Основная часть деятелей искусства «пятого поколения», большинство из которых выросли в семьях кадровых работников, были выброшены из этого привилегированного круга в процессе смены героев мифа о революционной войне и стали чужаками в поколении сыновей. Хотя и у них тоже были и возможность, и задача «отмежеваться» с помощью отцеубийства, это не могло изменить их положения чужаков, которое определялось статусом их отцов. Как «обучаемым», господствующая идеология оставила им и обещание «дознания», и положение «ожидающих Годо», которое ничем не завершается. Если «движение образованной молодежи» возникло как заключительный акт этого карнавала, то для основных представителей искусства «пятого поколения» это с самого начала была самая настоящая ссылка. Для детей чужаков – пяти категорий дискредитировавших себя слоев населения (помещики, кулаки, контрреволюционные элементы, преступники, правые элементы) это был настоящий мрачный первоапрельский балаган. Это предопределило ряд потрясений и травм, которые пережили деятели искусства «пятого поколения» во времена «культурной революции», а также спад энтузиазма, приведший в конце концов к позору. Если *хунвэйбины* провозглашали «культурную революцию» актом собственной инициации («Поднебесная принадлежит нам, общество принадлежит нам»), то дети «чужаков» были лишены возможности говорить и действовать и могли только наблюдать за этим грандиозным историческим спектаклем абсурда со стороны. Этому поколению суждено пережить долгие духовные скитания, ведь существующий символический порядок не способен обеспечить предполагаемую связь между ними и реальной жизнью, он не может организовать и передать их шокирующий опыт. Странствия детей «чужаков» начались практически одновременно с этим «карнавалом». Как сторонние наблюдатели, как «квазисубъекты» в социальном смысле они не могут не испытывать сочувствия к «отцам». В то же время они гораздо более ясным взглядом и гораздо больше страдая, чем *хунвэйбины*, наблюдают за позором и разрушением героического образа «отца» и с ужасом осознают, что это разрушение представляет собой настоящую историческую «западню». Их внутренний мир разваливается на части в ходе осознания жестокой реальности и вызванных этим осознанием потрясений. Эти потрясения определяют противоречивую двойственность мышления «пятого поколения», оказывающегося не в ладу с собственной эмоциональностью. С одной стороны, желание плыть по течению, чтобы покончить с неприкаянностью и стать частью символического порядка, заставляет их встраиваться в господствующий дискурс. В эпоху их духовных скитаний, в период с 1976 по 1979 год, это должно было произойти путем повторной рокировки исторических мифов: они должны были привести в соответствие «имя» отцов и их сущность, еще раз изложив исторический миф о революционной войне. С другой же стороны, положение наблюдателей, «одиноких странников», оказавшихся за пределами карнавала, определяет их позицию вопрошающего в отношении трансцендентного отца, их апелляцию к иерархии «отец-сын» и обращение к исторической мифологии. Это приводит их к мучительному осознанию культурного и исторического разлома и недостаточности существующего языка. Отсюда их стремление создать новый язык: чтобы вырваться из состояния безмолвия и безымянности, нужно найти такой способ символизации, который бы дал словесный выход внутреннему потрясению. Они были вынуждены спрятать глубоко внутри сочувствие и жалость к себе и признать реальность, в которой они являются сиротами. После 1979 года у них появилась такая возможность. Неудивительно, что первое произведение кинематографистов «пятого поколения», фильм «Один и восемь»²⁰, по характеру излагаемых в нем событий представляет собой

²⁰ «Один и восемь», режиссер Чжан Цзюньчжао, операторы Чжан Имоу и Сяо Фэн, снят на Гуансийской киностудии. Съемки завершились в 1983 году. Это первый фильм «пятого поколения», но в свое время он так и не был выпущен. Картина увидела свет лишь после выхода фильма «Желтая земля» в 1984 году, после того как в нее было внесено более сотни правок.

классическую легенду о революционной войне. В основу сюжета легло произведение популярного поэта 1960-х годов Го Сяочуаня, для которого характерен мифологический мотив «подлинного золота героических страданий, которое не боится огня». В картине есть и непонятый окружающими, незаслуженно обиженный герой (в данном случае его позор и следующая за ним смерть представлены как испытание, подтверждающее бесконечную преданность). Коммунисты здесь наделены огромной способностью к духовному подвигу: есть моменты, когда герой бесстрашно действует в критической ситуации, проявляя поистине сверхчеловеческие качества, доселе скрытый героический энтузиазм. Это очередной пересказ классической героической легенды на фоне воспроизведения жизненного уклада конца 70-х – начала 80-х годов, скрупулезного воссоздания социальной реальности, в которой «отцы» возвращаются. И в то же время это своего рода самокритика, выраженная в автореферентности повествования, ведь деятели искусства «пятого поколения» некогда были «чужаками», находившимися в подчиненном положении. Этот «деконструирующий пересказ» (если воспользоваться терминологией Жака Деррида), с помощью новых понятий и эстетических форм разрывает на части всем знакомый мир экранной мифологии. Кинематографисты «пятого поколения» используют скачкообразный переход между эпизодами; их стиль характеризует большое количество сцен, снятых на фиксированный объектив, предпочтение панорамных кадров, дающих обзор с высоты или снизу вверх, автономное движение камеры, которая выходит за пределы кадра, использование необычных художественных образов, втискивание персонажа в углы композиции или отсечение части изображения персонажа. Все это способствовало процессу «отчуждения» исторического мифа и в форме сверхэкспрессии подтолкнуло историю в самый центр современности, сформировав таким образом рациональную повествовательную дистанцию. Сверхэкспрессия обнаружила существование «априорного субъекта» и камеры, обнажила эффекты работы идеологии исторического мифа и замысел сверхидеологии киноповествования. Режиссеры «пятого поколения» пытаются с помощью повторного изложения «выправить имена» героев-отцов (выправляя в том числе и свои собственные имена как подлинных сынов героев). В процессе саморазрушения повествования они стремятся воздать отцам, а также потерпевшей крах эпохе их легенды. Отклонение, вызванное сверхэкспрессией, помещает в кадр субъект творчества (а не персонажа), с помощью вертикального панорамирования «с наскока» оно реализует церемонии приветствия и прощания поколения сыновей. Это определяет повествовательную риторику в последней синтагме фильма «Один и восемь»: когда выжившие герои выходят из долины смерти, камера показывает сверху вниз, как Цумэймао в левом нижнем углу кадра вдруг падает на колени и, обеими руками держа над головой винтовку, заявляет о своей решимости уйти. Далее камера крупным планом снизу вверх с левого нижнего угла показывает нам добродушное лицо Ван Цзиня. Таким образом, эта историческая церемония прощания проводится под снисходительным наблюдением героя-отца. Однако сразу после этого Цумэймао, показанный крупным планом снизу вверх, поднятыми в знак прощания руками, держащими винтовку, как бы разрезает кадр на два симметричных треугольника. Это момент, когда субъективная и нарративная точки зрения меняются местами. Демонстрируя покорность, Цумэймао объявляет о своем уходе. Он заявляет о признании авторитетной фигуры, о готовности разделить общую историческую судьбу, но не о приятии норм и правил авторитетов. После этого панорамным изображением нам показывают, как Ван Цзинь принимает винтовку из рук Цумэймао, и тот, на мгновение смиренно склонив голову, вдруг резко поднимается с колен и широким шагом уходит вдаль. Затем следуют многократно сменяющие друг друга крупные планы лиц Ван Цзиня и начальника Сюя (в повествовании это авторитетные фигуры), которые провожают его взглядом, и панорамное изображение Цумэймао, уходящего вдаль с поникшей головой. После чего камера неожиданно выхватывает крупным планом Цумэймао со спины. Он медленно оборачивается, картинка меняется, и в глубине кадра появляются поддерживающие друг друга Ван Цзинь и Сюй. Камера слегка сдвигается вверх и останавливается, так

что герои оказываются вне фокуса в глубине кадра, а экран заполняет обширный, необъятный небесный свод, который начинают затягивать тучи. Становятся видны блики солнца по верхнему краю объектива, а расфокусированные очертания героев окончательно превращаются в туман и расплываются. Эта смена пейзажа и угла обзора знаменует делегирование права голоса. Она представляет лейтмотив искусства «пятого поколения» как своего рода «покорный бунт», самоопределение в искуплении.

Фактически история о человеке, который столкнулся с непониманием, пережил незаслуженные обиды и ссылку, а также об испытаниях, после которых его вновь признают, представляет собой коллизию, характерную для раннего творчества всех представителей «пятого поколения». Она демонстрирует их творческий инструментарий – систему сверхэкспрессивных образов, фиксированных за рамками повествования. Такова преданность, изображаемая в фильме «Конокрад», а также сама история конокрада, который в конце концов отправляется в изгнание, чтобы выразить свою преданность. Таково особое переживание времени, образуемое автономным движением камеры, попираемое и разрушаемое ритуальным, монументальным пространством-образом. Еще один такой образ – это бесконечный путь к бунту (и в то же время к благоговейной вере), который завершается после того, как небесный огонь сжигает алтарь (метафора уничтоженного авторитета), агнец божий заколот (саморазрушительный акт восстания, символический акт отцеубийства), а герой умирает на полпути к погребальной платформе, так и не дойдя до пункта назначения. Такой итог мы встречаем в фильмах «Инцидент с черной пушкой» и «Забытая мелодия»²¹. Если мы представим эту повествовательную модель в виде диахронической последовательности, то легко заметим, что там, где мифологический пересказ отклоняется от центральной оси, субъект в процессе падения уходит от «настоящего продолженного времени». Если в фильмах «Один и восемь» и «Конокрад» главные действующие лица культивируют стремление к «общению» и «участию», раскрывая и выражая свою беззаветную преданность и в заданном контексте действительно являясь героями, – то в фильмах «Инцидент с черной пушкой» и «Забытая мелодия» представляющие простой народ персонажи являются лишь пассивными носителями безличной, абсурдной, несправедливой судьбы, они не могут даже установить взаимодействие с другими действующими лицами. Более того, между ними – как жертвами и теми, кто совершает жертвоприношение, – постепенно устанавливаются гармоничные отношения. Если в первых двух фильмах энтузиазм и преданность фигурируют как предмет описания, а символическая сверхэкспрессия используется как повествовательный прием, придающий тексту напряженность, то в последних двух картинах на смену этому напряжению приходят снисходительный и ироничный тон, а также стилистические приемы, выражающие сострадание или равнодушие. Эти истории отсылают к «миру отцов», но возвратившиеся отцы теряют ореол отца идеального. В картине «Забытая мелодия» отец тихо умирает в безвестности, предав огню нотные партитуры, которым посвятил всю жизнь (позднее его сын Гуаньцзай тоже решительно откажется от своей карьеры, а оставшиеся нотные партитуры будут использованы в качестве декора и пойдут на обои). В то же время мы видим, как пианистка Юньчжи своим фортепианным концертом будто еще раз рвет на клочки ноты и сжигает древнюю душу музыки. В какой-то момент к музыке примешивается пронзительный звук: Гуанцзай начинает строгать дерево, и этот звук усиливает ощущение разбитых надежд и одиночества. В конце фильма виден лишь пустой и унылый переулок и шатающиеся по нему глупцы, которым нет дела до происходящих вокруг перемен. Они смеются, в то время как культура разрушена. Жизнь тем не менее идет своим чередом.

²¹ «Конокрад» – третий фильм режиссера Тянь Чжуанчжуана, производство Сианьской киностудии, 1985. «Инцидент с черной пушкой» – дебютная режиссерская работа Хуан Цзяньсиня, производство Сианьской киностудии, 1985. «Забытая мелодия» – дебютный фильм режиссера Чжан Цзэмина, Чжунцзянская киностудия, 1985.

История и разрушенный мост

Дилемма, с которой столкнулось «пятое поколение» как поколение оставшихся без отца сирот, заключается вовсе не в противоречии между поисками отца и его осуждением, между благоговением и бунтом, между чувствами и разумом. Проблема, перед которой оказалось поставлено «пятое поколение» режиссеров, заключается в том, что им приходится отыскивать способ выразить опыт лично ими пережитого потрясения, однако это потрясение было получено в результате фрагментации и рассеивания исторического опыта. Они должны превзойти историю (точнее, выйти за рамки исторического дискурса), только тогда они смогут пересмотреть свой персональный травматический опыт и органично выразить его на фоне исторических событий. Однако идея превзойти историю предназначена для того, чтобы заманить их в ловушку в вакууме, образовавшемся между выражением и языком. Их попытки выйти за рамки исторического дискурса, чтобы соприкоснуться с самой сущностью истории, не только приводят к отсутствию других в рассказанной им истории, но и изолируют это поколение за пределами Символического; взросление «пятого поколения» вновь откладывается на потом. Его художественная практика воспроизводит недостатки китайской интеллигенции времен «Движения 4 мая»: отказ от китайской культуры (иными словами, от феодальной культуры) – классического исторического дискурса – привел к потере языка/Символического; попытка прикоснуться к исторической «истине» раз за разом теряется в метаязыке; выражение исторической истины, или исторического бессознательного, по сути, состоит в том, чтобы выразить словами невербальный феномен, это «выражение невыразимого». Однако покориться языку/Символическому означает покориться трагедии наследования от отцов к сыновьям, трагедии исторической цикличности. Усилия «пятого поколения» – это очередной духовный прорыв поколения сыновей в Китае 1980-х годов, на заре слабого «молодого Китая». Они должны создать новый мир в пространстве дискурса о пяти тысячелетней истории – в языковом пространстве, кишасшем призраками мертвых, чтобы поколение сыновей могло в нем выживать, творить и свободно выражать себя. Они должны, подобно Цумэймао, выразить к истории величайшее почтение и поникнув головой удалиться, даже если перед ними простирается необъятный и бесплодный горизонт. Только в таком хронотопе они могут возложить венки на могилы, находящиеся в их поле зрения. Аналогичный визуальный импульс повторяется и Ханьханем в фильме «Желтая земля»²²: мальчик трижды пробирается сквозь людской поток навстречу движению, выбегая за пределы кадра. Это можно рассматривать как визуальную метафору духовного порыва «пятого поколения». Но этот порыв хоть и таит в себе огромную взрывную силу, не может изменить безмолвия Ханьхана. Ни в игривой песне «Помочился в постель», ни в громких и бессодержательных революционных песнях Ханьхань так и не смог обрести собственную речь – речь поколения сыновей. Фильм Чэнь Кайгэ – художественное воплощение этого трагического духовного порыва.

В фильме «Желтая земля» Чэнь Кайгэ с Чжан Имоу, создатели киноязыка «пятого поколения», с помощью режиссуры и операторской работы воплотили изложенный Лао-цзы принцип «сильный звук нельзя услышать, великий образ не имеет формы»²³. Таким образом они фактически заявили, что по-прежнему намерены выразить то, что в рамках исторического дискурса выразить невозможно. В фильме повествуется не о том, как боец Восьмой армии Гу Цин

²² «Желтая земля» – второе творение «Молодежного съемочного объединения» после фильма «Один и восемь», режиссер Чэнь Кайгэ, оператор Чжан Имоу. Картина получила награды французского Фестиваля трех континентов, проводимого в городе Нанте, и Гавайского международного кинофестиваля за лучшую операторскую работу. С тех пор китайское кино, представляемое «пятым поколением», привлекло внимание всего мира. На некоторое время Чэнь Кайгэ и его «Желтая земля» стали символом китайского кинематографа.

²³ Дао дэ цзин // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М.: Мысль, 1972. Т. 1. С. 127.

собирает народные песни и обычаи, и не о том, как крестьянская девушка Цуйцяо сопротивляется феодальному обычаю выдавать девушку замуж, не предоставляя ей выбора, и даже не об исторической трагедии как таковой – здесь в центре внимания находится сам исторический дискурс; мы имеем дело с метаисторией и метаязыком. Совокупность образных и технических приемов – «взгляд вдаль на воды Хуанхэ»²⁴ (Чэнь Кайгэ), «необъятность небосвода», «толстый и плотный слой земли»²⁵ (Чжан Имоу), желтая лёссовая почва, воды Хуанхэ, *яодун*²⁶, масляная лампа, отец Цуйцяо, сама Цуйцяо и Ханьхань, помещенные в зафиксированный объектив с большим фокусным расстоянием и рассеянной перспективой, – вместе с рамочной композицией «рассказ в рассказе» и повествовательной монотонностью задают изоморфный вневременной (то есть антиисторический) контекст. Все это (включая и персонажей, что находятся на лёссовых почвах) становится пространственным – и невербализуемым – бытием. Только следы дряхления и упадка, заметные в изображении пространства – взятое крупным планом лицо отца Цуйцяо и обрамляющие дверь выцветшие, рваные полосы бумаги для парных надписей, но без единого иероглифа на них – дают понять, что время движется. Противостояние между пространством и временем – это противостояние между образом и речью, между бессознательной тяжестью истории и осознаваемой сменой исторических событий. Единственный изменяющийся объект в фильме – Гу Цин, который появляется и исчезает, уходит и вновь приходит, но как образ времени и носитель речи, он не может прикоснуться к трехмерной реальности безмолвного пространства. «Речевую» мотивацию его поведения составляет неудачная попытка собрать народные песни, чтобы переделать их в революционные. Эта тема стала самореферентной для режиссеров «пятого поколения», в частности, Чэнь Кайгэ. Речь (в случае с Гу Цином – это «революционные песни», в фильме «Желтая земля» – вездесущая и не скрывающая своего присутствия камера) выступает как своего рода интрига на фоне молчащих лёссовых земель. Если любая языковая реальность предполагает заключение «истинной реальности» «в скобки», то в творчестве режиссеров «пятого поколения» (в особенности у Чэнь Кайгэ и Тянь Чжуанчжуана) эта схема как будто перевернута с ног на голову: реальность должна присутствовать, даже если из-за этого будут утеряны разборчивость речи и ее связь с эмпирическим миром, способность стать частью Символического. Однако особенность стиля Чэнь Кайгэ заключается в том, что у него экранный мир имеет два слоя. Первый представлен серией образов, реалистичных и фактурных, как никогда ранее в истории китайского кино; второй образует привлекательная, как никогда ранее, рамка, в которую эти реалистичные образы помещены; в зазоре между двумя этими планами формируется самоассоциирующий контекст фильма. Таким образом, проявление антиязыка завершается триумфом речи. В связи с этим «отменяется» бунт против истории и ее истины.

В фильме «Царь детей» Чэнь Кайгэ рассматривает эти проблемы максимально пристально. Он, наконец, описывает свою (их) историю с позиции того, кто прошел долгий путь духовных скитаний и одиноких раздумий. Это «история о красноземе», об образованной молодежи. В этом фильме «пятое поколение» предстает перед нами «в чем мать родила», зрителю предъявляется «доказательство того, что представители “пятого поколения” тоже люди»²⁷. Однако даже в этом фильме ощущается невидимое присутствие «культурной революции». Главный герой картины – не столько молодой интеллигент Лао Гань, сколько сам режиссер

²⁴ Чэнь Кайгэ, Чжан Имоу. Режиссура и операторская трактовка фильма «Желтая земля» // Вестник Пекинской киноакадемии. 1985. № 2.

²⁵ Там же.

²⁶ Яодун (букв. «дом-пещера») – вид традиционного жилища. Представляет собой горизонтальное, вырытое в склоне холма, или вертикальное углубление с укрепленными кирпичом стенами. Эти жилища, первые из которых относятся к бронзовому веку, распространены в северных провинциях Китая, на Лёссовом плато, которое считается одним из регионов формирования китайской нации. – Примеч. ред.

²⁷ Чжэн Дунтянь. Давным-давно на красноземье // Дандай дяньин. 1988. № 1.

«пятого поколения» Чэнь Кайгэ. В центре повествования здесь не столько переживания молодого интеллигента во время «культурной революции», сколько рефлексия «пятого поколения» об исторической дилемме их творчества. Недолгая учительская карьера молодого интеллигента Лао Ганя – это лишь подобранный сигнификат, который указывает на историю и речь, речь и невербальность, выражаемое и невыражаемое. В фильме с помощью съемок фиксированной камерой четырежды дается фронтальное изображение рамки, вписанной в другую рамку – Лао Гань (Чэнь Кайгэ) в дверях и в окне, что подчеркивает самореферентный характер фильма. В картине «Один и восемь» рассказчик, занявший место Ван Цзиня, повествует о травматичном потрясении, пережитом представителями «пятого поколения»: во-первых, японцы сожгли дотла деревню, после бойни повсюду оставлены трупы стариков, женщин и детей, наступил шок от зверств и жестокости, на которые способен человек. Во-вторых, посыпались громкие, необоснованные обвинения со стороны авторитетного Другого (субъекта или коллектива): «И ты еще осмеливаешься смотреть?! Это все вы же с японскими дьяволами и натворили!» Он (они) должны будут нести на своих плечах вину за эту жестокость. В фильме «Царь детей» источник мучений Лао Ганя и причину его подавленности следует так же искать в сопоставлении двух образов. Во-первых, из соседнего класса сквозь бамбуковые стены доносится отчетливый и уверенный женский голос, зачитывающий текст урока (о том, как «пожилой рабочий поднялся на трибуну и т. п.»), – это политический/исторический дискурс власти, вербальное бытие и определенный способ выражения. Во-вторых, неутраченный перезвон колокольчиков на шеях у коров на фоне синего неба и краснозема и бегущий вприпрыжку пастушок в белых одеждах – это невербальный объект, носитель исторического бессознательного, это бытие, которое не поддается выражению и отвергает всякое выражение в принципе. Этот мотив будет усиливаться. Например, кадр с крупным планом Лао Ганя в окне сменяется изображением полной луны на ночном небе (вечная, безмолвная природа как невербальный объект *par excellence*). В то же время за кадром слышится нестройный хор голосов, которые декламируют на разных диалектах «фамилии ста семей» и таблицу умножения, к ним примешиваются стук барабанов, звон колоколов из храма и праздная болтовня местных жителей²⁸. Затем нам крупным планом показывают руки Лао Ганя, который в свете лампы листает словарь иероглифов (источник речи, указание на Символическое), и при этом мы слышим, как звук реверберирует и к нему примешивается шум затрудненного дыхания. Это пространство языка, пространство, наводненное речью и языком истории, это момент наивысшего проявления сдерживающей и оскотпляющей силы истории. Внезапно реверберация прекращается и воцаряется тишина. Изображение сменяется, и мы видим приближающегося Лао Ганя с лампой в руке. Он ступает направо и выходит за пределы рамки. Где-то за кадром раздается скрип двери, и мы видим перед камерой, которая поднимается синхронно с рукой, держащей масляную лампу, бесстрастное и усталое лицо Лао Ганя, данное крупным планом. У дверей заметны изящные очертания теленка. Тот бежит налево и тоже покидает пределы рамки. Это Лао Гань (Чэнь Кайгэ) – так сильно зажатый между историческим дискурсом и вечно безмолвным бытием, что не может даже вдохнуть. Истинная мотивация «пятого поколения» в частности и бурной культурной рефлексии в целом на протяжении всего восьмого десятилетия XX века заключается в том, чтобы раскрыть внутреннюю сущность трагедии преемственности от отца к сыну и цикличности истории в Китае, а также найти реальную возможность прекратить этот цикл, изучив его скрытые основания. Тем не менее история – это далеко не то, что может изменить «Царь детей» (Чэнь Кайгэ). В фильме в качестве метафоры этой истории используется каменный жернов, Лао Гань много раз тягается с ним силой, пытаясь сдвинуть его с места, но жернов не двигается, лишь издает отчаянный скрип деревянный шест, будто протестуя. В конце концов,

²⁸ См. статью Се Юаня (исполнитель роли Лао Ганя в фильме «Царь детей») «Его зовут Чэнь Кайгэ»: Се Юань. Его зовут Чэнь Кайгэ // Дандай дяньнин. 1993. № 1.

когда Лао Гань готовится уехать (потому что его выгоняют), ему удастся, дурачась, наступить на жернов и соскользнуть вниз – и только. Трагедия таких, как Лао Гань, заключается вовсе не в том, что они не имеют возможности прикоснуться к истории как таковой, а в том, что они не могут изменить даже исторический дискурс, дискурс отцов об «отцах». Их стремление покончить с цикличностью истории рискует разбиться о цикличность исторического дискурса: «Давным-давно где-то в горах был храм, а в храме том монах рассказывал истории. О чем же он рассказывал? О том, как давным-давно где-то в горах...»

Лао Гань (Чэнь Кайгэ) и ему подобные прекрасно знают, что историческая истина (сущность истории, историческое бессознательное) вовсе не на их стороне, и она вовсе не в текстах учебника (дискурс трансцендентной власти отцов о «несметном народе с алыми сердцами»; дискурс идеологии классовой борьбы). Историческая истина пребывает в простершейся на много километров безмолвной, древней как мир красноземной почве (в фильме «Царь детей» Чэнь Кайгэ дважды прибегает к приему единого дубля, чтобы показать краснозем на протяжении всего промежутка от восхода до заката), на лёссовом плато, она пребывает на стороне отца Ван Фу – Ван Цитуна, в чистом звоне колокольчика, в скрипучем каменном жернове, в годичных кольцах на пне от спиленного дерева. Пастушок в белой рубашке – это тоже метафорическая отсылка к этой безмолвной истине. Таким образом, в фильме «Царь детей» самореференции представителей «пятого поколения» означают, с одной стороны, самоуважение, с другой – отвращение к себе. Они пытаются зажечь в светильнике пламя, чтобы осветить и рассмотреть при свете эту историческую истину/историческое бессознательное. Появляясь в поле зрения камеры, Лао Гань ведет уроки с масляной лампой в поднятой руке, ученики пишут при свете той же лампы, и это своего рода сравнение самого себя с Конфуцием, мудрость которого смогла изменить мир. А в следующем реалистичном эпизоде Лао Гань с лампой в руках в замешательстве смотрит на свое отражение в зеркале на стене. Разбитое пополам зеркало дает два абсолютно несимметричных друг другу отражения Лао Ганя; чуть подавшись вперед, он плюет в свое отражение – своеобразное проявление раздвоения личности. С одной стороны, это создание языковых выражений, раскрывающих истинное желание и осознание важности своей миссии; с другой стороны, это реальность бессловесная, лишенная речи. В темно-красном свете сумерек Лао Гань и пастушок оказываются вместе в кадре, взятые средним планом. Когда Лао Гань в статусе учителя пытается передать ему речь/выражение («Я знаю грамоту, давай я тебя поучу»), пастушок опускает голову и уходит прочь, не оглядываясь. Изображение пастушка, данное крупным планом, сменяется панорамным изображением Лао Ганя, камера медленно уходит вниз, а холмистый краснозем постепенно поднимается, скрывая Лао Ганя из виду. «Пятое поколение» неотступно следит за этой землей и за этой историей. Это истинное историческое видение окажется перекрыто полоской земли, а сами они окажутся парализованы под взглядом горгоны-истории, озирающим китайские просторы, поглощены и похоронены в ее безмолвной цикличности. Их попытки выразить историческую истину в итоге обернулись выражением их собственного «я», и в конце концов они оказались поглощены непередаваемой исторической истиной. Образ, стоящий в одном ряду с Лао Ганем и пастушком, – образ «сына». Речь идет о Ван Фу, сыне Ван Цитуна. Он упрямо стремится освоить грамоту, желая сменить отца (безмолвного носителя невыразимой исторической истины). Он изрекает: «Отец не может говорить. Я хочу выучиться, чтобы говорить вместо отца». Но единственное, что ему удастся – это повторять за учителем и переписывать иероглифы из словаря, то есть стать частью цикличного исторического дискурса. Лао Гань и Ван Фу (однажды он занимает место Лао Ганя в рамке внутри рамки – в одном из кадров, снятых фиксированной камерой) образуют еще один цикл – цикл душераздирающего отчаяния, поскольку он присутствует в прорыве блокады между циклом выражения и циклом трансценденции.

Самая выдающаяся попытка «пятого поколения» – создать новый киноязык, раскрывая исторические загадки старого Китая, и в конечном счете уничтожить дискурс исторической

цикличности – также терпит неудачу. Лао Гань придумывает собственный иероглиф, который представляет собой пиктографическое выражение реальной позы пастушка, и все же этот иероглиф – лишь описка, неформатная картинка, смысл которой никто не может распознать. Последние слова Лао Ганя – «Ван Фу, хватит, словарь не надо больше переписывать». Эти слова, написанные на громадном пне, и сами подобны годичным кольцам и темным трещинам, они становятся украшением безмолвной (невербальной) истины.

В конце концов Символическое отвергает «пятое поколение», им так и не удается перейти в статус «отцов». Их искусство – это по-прежнему искусство «поколения сыновей», а их попытки преодолеть разрыв представляют собой не более чем разрушенный мост, некий самореферентный образ, нацеленный на историческую истину, но так и не достигающий ее. В конце фильма за крупным планом пастушка следует монтаж из восемнадцати кадров, в которых камера переключается между Лао Ганем и искривленным остатком древесного ствола, напоминающим человеческую фигуру. После того как эта череда кадров сменяется крупным планом Лао Ганя, следует длинный кадр с изображением пожара на дамбе, изображение тонет в пляшущих языках пламени и густом дыму. Вспоминая образ феникса, восставшего из пепла, Чэнь Кайгэ вновь возлагает надежду на испепеляющую дотла силу огня. И пожар придет, но не в том виде, в каком его ждут представители «пятого поколения». Их ждет очередное потрясение.

Появление героя и его исход

Если в фильме «Царь детей» антигеройскими/антиотцовскими/антиисторическими художественными средствами создается образ героя-непослушного сына, а историческая/языковая дилемма «пятого поколения» предстает как трагедия, то в картине «Красный гаолян»²⁹, напротив, артикулируется позиция подчинения путем введения образа героя/отца/истории, и эта позиция своим достаточно фарсовым выходом из исторической/языковой дилеммы завершила затянувшийся процесс взросления «пятого поколения». Фильм «Красный гаолян» ознаменовал хоть и блистательный, но все же конец «героической эпохи “пятого поколения”»³⁰.

Если фильмы «Желтая земля» и «Царь детей» – это упадок в процессе спасения, то «Красный гаолян» – это спасение в упадке. Если первые представляют собой своего рода притчи Бенямина – рассеивание и фрагментация истории поручают «тяжелый завет земли» абсолютно чистому, незамутненному будущему – то последний с помощью повествования/выражения стремится представить нам фальшивую историческую целостность и преемственность. Если первые два фильма посредством деконструкции мифа о герое-отце стараются самоопределиваться и утвердиться в позиции сына, то последний с помощью повествования о герое-отце (именно повествования, а не пересказа мифа) пытается стереть с чела непослушного сына «печать небесных грома и молнии». Это исторический акт возвращения в социум, когда за счет «связи в воображении» объявляется амнистия и происходит взросление «пятого поколения». Причем речь идет не только о включении в историю жизни и сознания отдельного индивида: перед нами общественно значимый символический акт, который представляет собой успешный опыт идеологического поминального обряда.

²⁹ Окончив операторский факультет Пекинской киноакадемии в 1982 году и в качестве оператора приняв участие в создании фильмов «Один и восемь», «Желтая земля» и «Большой парад», Чжан Имоу снялся в главной роли в фильме «Старый колодец» (режиссер У Тяньмин, 1986, производство Сианьской киностудии), а затем в качестве режиссера самостоятельно снял художественный фильм «Красный гаолян». Эта картина удостоилась награды Берлинского кинофестиваля «Золотой медведь», став первым китайским фильмом, отмеченным наградой одного из трех крупнейших европейских кинофестивалей.

³⁰ См.: Чжан Сюйдун. Объект языка и объект истории на экране. Опыт исследования нового китайского кино // Дяньин ишу. 1989. № 5.

В фильме «Царь детей» Чэнь Кайгэ ощущает себя одиноким бродягой и отчаянно пытается спасти себя, рассуждая о спасении от истории. Он стремится расширить для поколения сыновей языковое пространство, которое переполняет дискурс отцов. При этом его рассуждения превратились в «формулирование формулировок», речь стала предвкушением некоей «речи как таковой». Но перед лицом истории такое предвкушение приобретает оттенок безнадежности в духе ожидания Годо. Чжан Имоу в фильме «Красный гаолян», напротив, «уравновешивает тяжелейший фактический материал философским и несколько шутливым к нему отношением»³¹. Он задействует фрагменты маргинального дискурса истории и замещает жажду слова словом о жажде, которое представлено, по выражению Кристиана Метца, в «историческом стиле» повествования. Он внедряет историю «чужаков», признает нормы и правила отцов – это реверсия позиции Цумэймао. Таким образом, «Царь детей» и «Красный гаолян» стали двумя полюсами творчества «пятого поколения».

Фактически в широком смысле представители «пятого поколения» – идейные воспитанники «культурной революции», а именно – инициаторы и участники так называемого «движения культурно-исторической рефлексии». Культурная рефлексия как бесконечно распространяемый и бесконечно разъясняемый сигнификат (в связи с этим можно даже создать целую библиотеку денотатов или же цепь сигнификатов) требует не только пересечь «духовную пустыню» «культурной революции» и освободиться от состояния безымянности, которое смущает младшее поколение, но также расширить культурный разлом «Движения 4 мая» и в то же время возвести над этим разломом мост. В дополнение к своей неопределенности, запутанности и многогранности, движение культурной рефлексии, как и любое другое культурное движение, существовавшее после «Движения 4 мая» в периоды военных смут, борьбы за спасение нации и общественных преобразований, возникло на почве парадокса. С одной стороны, поиски корней – возрождение национальной культуры, национальных традиций и национального духа. С другой – просвещение: критика, а далее и отрицание национальных культуры и традиций, вскрытие «пороков» и обрисовка «молчаливой души китайского народа». По существу, мы наблюдаем неспешное возведение моста над разломом и одновременно с этим – разрушение прекрасного сооружения, только-только построенного с целью избавления от аналогичных страданий и сложностей. Таким образом, славные творения, возникшие во время движения культурной рефлексии, можно сравнить с подвенечным платьем Пенелопы: днем супруга Одиссея ткала его, а ночью распускала сотканное за день. Исторически это движение раз за разом истолковывалось как некий разрушенный мост, навечно вверенное будущему завещание. Тупик, в котором оказалось «пятое поколение», – это миниатюрная копия современной и новейшей истории китайской культуры. Поскольку нет возможности перебраться на противоположную сторону истории, они всегда оказываются в окружении незримых враждебных сил и имеют дело с дискурсом исторического масштаба, им всегда приходится молча делать вымышленный выбор между вечной безвестностью сыновей и хороводом имен отцов. Они вынуждены или, подобно Чэнь Кайгэ, на морщинистом историческом пергаменте, где едва можно различить написанное, оставлять никому не понятные изречения, или же, подобно Чжан Имоу, выдумывать мифы об истории, чтобы в старой, ветхой, уже разваливающейся тетради с грубыми желтыми страницами намалевать картинки с вымышленными, хотя и правдоподобными сюжетами.

Если воспоминания о «КУЛЬТУРНОЙ революции» и периоде, который за ней последовал, – акт отцеубийства, «карнавал детей», восстание против порядка в рамках порядка, сила оскотления в иерархии отношений «отец-сын», низвержение и восстановление отца – представляют для «пятого поколения» историю дописанных эпох и социальный контекст,

³¹ См.: Мо Янь. Впечатления от фильма «Красный гаолян» // Дандай дяньнин. 1988. № 2. Мо Янь – автор романа «Красный гаолян», по которому снят фильм.

то Чжан Имоу в фильме «Красный гаолян» действительно создал «доисторическую» эпоху. Фраза «Это история моей бабки и моего деда» вводит в повествование момент беззакония, она позволяет в рамках сюжета совершить символическое отцеубийство – дедушка рассказчика убивает Ли Датоу, единственного в фильме представителя старшего поколения и при этом наделенную могуществом персону (настоящего хозяина винокурни), да еще забирает себе его женщину. Так получился легкий и увлекательный сюжет, который пришелся по душе всем и каждому, – искусно сочиненная сказка о китайцах и китайской истории.

В 1987 году одновременно выходят на экраны фильмы «Царь детей» и «Красный гаолян». Они обозначили два полюса в творчестве режиссеров «пятого поколения» и стали значимыми событиями в новейшей истории китайского кино. Фильмы были номинированы на международных кинофестивалях. «Царь детей» так и не взял «Золотую пальмовую ветвь» на фестивале в Каннах, зато «Красный гаолян» был признан лучшим фильмом на Берлинском кинофестивале. И хотя обе картины наполнены случайностями, возможностями и совпадениями, они выглядят как неизбежные составляющие «истории» как конечного поля обзора. Особенно это касается «Красного гаоляна», который своим сюжетом – исторической сказкой о воображаемом отцеубийстве и подчинении авторитету власти – поставил точку в затянувшемся процессе взросления «пятого поколения». Именно потому, что это историческая сказка, миф, в центре внимания оказывается «повествование о мифической эпохе». Именно потому, что это история о сыновьях, в ней неизбежно затрагиваются темы желания, бунта, порядка и подчинения. Эпоха, породившая этот фильм, в особенности 1987 год, является действительно одним из ключевых моментов в истории Нового Китая. Это год был наполнен историческими событиями и небывалыми поворотными моментами. За десять лет движение реформ успело накопить достаточно сил и как следует подготовиться к невиданному, стремительному взлету. Благодаря политике открытости Китай семимильными шагами продвигался по пути мировой экономической интеграции. Вместе с ускорением темпов урбанизации и индустриализации китайцы были застигнуты врасплох обрушившейся на страну волной коммерциализации. Внезапное появление в жизни китайцев западной коммерческой культуры стало для большинства населения, неожиданно заброшенного в «дивный новый мир», колоссальным потрясением, которое предстало как совершенно незнакомая, но и неотвратимая сила исторического оскотления. В новых условиях коммерческой цивилизации национальная культура подверглась полномасштабной атаке, а национальная история испытала слом, подобный разрушению льда на реке в период половодья – слом, сопровождавшийся утратой чувства истории. Предлагая конкретные шаги по реформированию экономической системы, ЦК КПК выдвинул и предварительные идеи относительно ее перспектив. Китайской нации предстояло воспользоваться этим беспрецедентным историческим шансом, протиснуться в чрезвычайно узкую дверь, чтобы выйти на мировую арену. Казалось бы, проигрыш «Царя детей» показал, что эта дверь захлопнулась перед «пятым поколением» и его идеологами, оставив их «за бортом» (или, может быть, отправив их в ссылку в будущее – «снимать кино в XXI веке»³²). Тем не менее фильм «Красный гаолян» мастерски прорвался через эту дверь, выведя китайский кинематограф и кино «пятого поколения» на мировой кинорынок.

В 1987 году, в «эпоху, когда пересказывались мифы», в период, определивший социальный контекст для фильма «Красный гаолян», основное противоречие заключалось в очередном обращении к структуре концентрического круга, с одной стороны, и мультицентрализации общественной жизни, с другой; в колоссальном потрясении, вызванном экспансией западной культуры, с одной стороны, и огромной силой исторической деконструкции и выхода из нее, которые проистекают из идеологии денег – с другой. Первый из пунктов проти-

³² Слова Тянь Чжуанчжуана. См.: Ян Пин. Режиссер, пытающийся перекроить зрителя – беседа с молодым режиссером Тянь Чжуанчжуаном // Дачжун дяннин. 1986. № 9.

воречия – результат первого десятилетия новой эпохи; последовательное отрицание «культурной революции» привело к возвращению «отцов», апелляции к трансцендентальному «отцу» и установлению нового порядка. «Царь детей», представляющий собой духовное жизнеописание «пятого поколения», при всем своем исключительном мастерстве и сложности показывает, что работа поколения сыновей суть не что иное, как сизифов труд: они вновь и вновь проходят один и тот же путь под гнетом истории и культуры. Этот фильм доказывает от противного, что «пятое поколение» должно обрести образ «отцов», они должны обернуться и посмотреть назад, достигнув чистого и прозрачного горизонта, они должны покончить с «боязнью формулировок», прийти к свободному самовыражению через обретение собственной истории. Последний же из пунктов противоречия состоит в том, что под воздействием ударной волны реформ возникает совершенно новый порядок: товарная экономика как фактор иноземной культуры, которая потрясла древнее и хрупкое автохтонное бытие. Не только «пятое поколение», но и вся китайская традиция подверглась выхолащиванию со стороны иной культуры и ее сомнению, ведь какое-то время существовало «только одно солнце»³³

³³ См.: Чжан Цзе. Есть только одно солнце. Пекин: Цзоцзя чубанышэ, 1989.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.