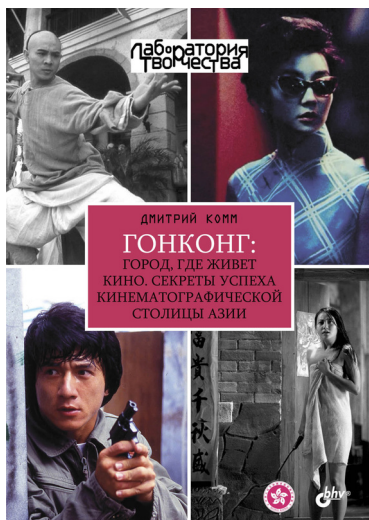




Лаборатория творчества

Дмитрий Комм

**Гонконг: город, где живет
кино. Секреты успеха
кинематографической
столицы Азии**

«БХВ-Петербург»

2015

УДК 791.4(512.317)
ББК 85.37(5)

Комм Д. Е.

Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха
кинематографической столицы Азии / Д. Е. Комм — «БХВ-
Петербург», 2015 — (Лаборатория творчества)

Новая книга петербургского кинокритика Дмитрия Комма рассказывает о феномене гонконгской киноиндустрии, основных этапах ее стремительного развития, художественных концепциях. В ее основе серия статей и цикл лекций, прочитанных автором в Санкт-Петербургском государственном университете. Книга может быть рекомендована студентам гуманитарных вузов и широкому кругу любителей кино.

УДК 791.4(512.317)
ББК 85.37(5)

© Комм Д. Е., 2015
© БХВ-Петербург, 2015

Содержание

Гонконг. Город, где живет кино	6
Вместо предисловия	7
Глава 1	10
Глава 2	20
Глава 3	30
Конец ознакомительного фрагмента.	38

Д. Е. Комм
Гонконг: город, где живет
кино. Секреты успеха
кинематографической столицы Азии

© Комм Д. Е., 2015

© Оформление, издательство «БХВ-Петербург», 2015

Гонконг. Город, где живет кино

Эта книга имеет цель познакомить читателя с основными этапами развития одной из самых влиятельных кинематографий наших дней, ее художественными и идейными поисками, а также социокультурным контекстом, в котором она существует. Данный труд не является энциклопедией гонконгского кино и не претендует на то, чтобы представить его детальную хронологию.

Все гонконгские фильмы имеют два названия: китайское и англоязычное. Оба эти названия являются официальными, поскольку даются самими создателями картины в момент ее выхода на экран. Как правило, оба они присутствуют в титрах фильма. Китайское название предназначено для внутреннего рынка, англоязычное – для международной аудитории. Разумеется, в тексте использованы переводы англоязычных названий.

Читателю, не знакомому со спецификой азиатских языков, полезно знать, что в китайских именах фамильный иероглиф всегда идет первым. Пример: в имени Чоу Юньфат Чоу – это фамилия. Большинство гонконгцев имеют также европейские имена; в этом случае к написанной латиницей фамилии спереди добавляется имя. Пример: Люн Цзывай = Тони Люн.

Унифицированной и официально утвержденной системы транскрибирования китайских имен и терминов в русском языке не существует; все справочники носят рекомендательный характер. Общепринятая русская транскрипционная система Палладия, равно как и китайский фонетический алфавит (КФА) на латинице, воспроизводят нормы произношения на путунхуа (мандарине), в то время как в Гонконге говорят на кантонском диалекте, в котором практически все иероглифы звучат иначе. Системы русскоязычной транскрипции кантонского диалекта нет. На Западе же имеется сразу несколько систем романизации кантонских слов, а потому в различных текстах можно встретить одни и те же имена, написанные по-разному.

При транскрипции имен гонконгских кинематографистов я стремился ориентироваться на их кантонское произношение (когда знал его), в ряде случаев использовал пособие Л. Р. Концевича «Китайские имена собственные и термины в русском тексте» (Москва, 2002) или прибегал к калькам с наиболее распространенного написания латиницей. Если в российском киноведении уже существовало устоявшееся написание имени кинематографиста, я использовал его, даже когда оно заведомо являлось ошибочным. Примеры: Цуй Харк, Вонг Карвай. Разумеется, без неточностей в таком деле обойтись не могло, а потому я буду признателен читателям за поправки и дополнения.

Я благодарю Анжелику Артюх и Андрея Плахова за помощь и поддержку при написании этой книги.

*Дмитрий Комм,
сентябрь 2014 года*

Вместо предисловия

Пять причин, по которым я люблю азиатское кино

«Когда все правильные люди – хороший режиссер, хороший сценарист, хорошие актеры – собираются вместе, это как настоящий оргазм!»

Карина Лам, гонконгская актриса

В последнее время, когда я смотрю фильмы из Европы, Америки, России, то уже с первых минут начинаю испытывать странное неудобство. Возникает ощущение, что чего-то не хватает, отсутствует важная составляющая, без которой фильм просто не может быть удачным.

После некоторого размышления я понял, чего мне не хватает в этих картинах. Азиатов. Японских, китайских или корейских фамилий в титрах. Каким-то образом, за годы отсмаривания дюжины фильмов в неделю я, сам того не осознавая, пришел к мысли, что кино и Азия – это своего рода синонимы. А фильм без азиатов – оксюморон, нечто вроде безалкогольного коньяка.

Любопытно, что европейские и американские картины, снятые до 1980-х годов, не вызывают у меня подобной реакции. Я бесконечно могу пересматривать «Сладкую жизнь» или «Кабаре», чего не скажешь об «Аватаре» или «Догвилле». Озадаченный этим открытием, я задумался о его природе и в итоге сформулировал пять причин, по которым азиатское кино является сегодня, с моей точки зрения, лучшим в мире.

1. Кино в Азии по преимуществу зрительское и жанровое. Большинство крупных азиатских кинематографий почти не получает субсидий и дотаций от государства. Тамошних кинематографистов почему-то не привлекает перспектива пихаться локтями у государственной кормушки. Они ориентируются не на заказ сверху, а на спрос снизу, и кропотливо, годами, формируют и воспитывают собственную аудиторию. В Азии также отсутствует система блокбастеров и пакетного производства (только в последние годы эта ситуация начала меняться). Бюджеты большинства фильмов относительно скромны, а значит, азиатским кинопроизводителям приходится рассчитывать в основном на увлекательность сюжетов, харизму звезд и мастерство режиссеров – как в эпоху Золотого века Голливуда. Одним словом, типичная азиатская киноиндустрия – это честная девушка, зарабатывающая на жизнь своим трудом, а не находящаяся на чьем-либо содержании.

2. Азиатские кинематографисты обладают высоким профессионализмом. Профессиональное мастерство в кино – это не когда картинка глянцева, а каждая минута фильма стоит миллион долларов (как убеждены некоторые студенты наших киношкол). Наоборот – непрофессионально и безнравственно тратить на производство фильма деньги, на которые можно было бы накормить целую африканскую страну. Вот сделать фильм для трех актеров – он, она и бритва – и поддерживать напряжение в этой камерной истории на протяжении полутора часов – это, действительно, испытание мастерства. Профессионализм – это когда режиссеры занимаются режиссурой, а не самовыражением, сценаристы пишут тексты, а не словесный понос; когда женщины на экране – яркие и сексуальные, а мужчины выглядят как мужчины, а не как Леонардо Ди Каприо. И еще это значит – уважать свою аудиторию. Тот, кто считает публику быдлом, не способен снять хорошее кино по определению. (Русские режиссеры и продюсеры часто используют стыдливый эвфемизм «массовый зритель», который, по сути, означает то же самое.)

3. Азиаты сегодня производят лучшие образцы почти всех существующих жанров. У некоторых кинематографий есть свои «фирменные блюда»: например, корейцы лучше всех

делают триллеры и мелодрамы, Гонконг же никому не уступит по части гангстерских и полицейских фильмов, а также романтических комедий. Что касается японцев, то они хороши во всем, включая порнографию. Даже Китай в последние три-четыре года выпустил обойму первоклассных жанровых картин, которые еще десять лет назад не имели бы шансов пройти местную цензуру. Были времена, когда киношники из Азии зверски подражали Голливуду, – теперь все наоборот. Уже в конце 70-х годов в голливудских фильмах, типа «Звездных войн» и «Конана-варвара», лучшие идеи были, мягко говоря, позаимствованы из азиатских картин. Сегодня это стало правилом. Все эти «Бешеные псы», «Миссия: невыполнима», «Матрица», «Убить Билла», «Люди Х», «Голодные игры» и так далее есть подражания азиатским фильмам, по большей части меркнувшие рядом с оригиналами. А количество прямых ремейков уже побilo все рекорды. Азиаты буквально диктуют кинематографическую моду всему миру. Смотрите, что в Азии снимают сегодня, и вы узнаете, чему в Голливуде станут подражать завтра.

4. В азиатских фильмах мы не встречаемся с бэтменами, хоббитами, пауками-мутантами и говорящими плюшевыми медведями. Тамошним режиссерам по какой-то странной причине до сих пор интересны люди и отношения между ними. Сюжеты картин могут быть сколь угодно фантаσμαгоричны, но действующими лицами в них всегда будут обычные люди с узнаваемыми характерами и продуманными психологическими мотивировками. Что наполняет эти фильмы драматизмом и часто превращает их в высказывания об актуальных проблемах общества. Азиатское жанровое кино – это кино социальной ответственности, которое чутко реагирует на любые изменения в обществе и почти никогда не бывает только развлечением, побегом от реальности. При этом меседж азиатских картин впечатляет гуманизмом. Там немыслимы фильмы с тараканьей моралью «сожри другого, пока он не сожрал тебя». Азиатское кино не только про людей – оно еще и делается людьми, имеющими вполне человеческие представления о том, что такое хорошо и что такое плохо. Их персонажи могут иметь весьма экзотическую мораль, но мы, зрители, всегда чувствуем дистанцию между ними и авторами картины.

5. И, наконец, главное – то, что является первоосновой всех вышеперечисленных свойств. Когда я смотрю азиатские фильмы (признаюсь, я также смотрю их телесериалы и слушаю их музыку), то вижу общества, не испугавшиеся модернизации. Их считали традиционалистскими и патриархальными, и, наверное, они были такими – лет сто или сто пятьдесят назад. Но они взяли курс на модернизацию, которая в Азии обычно понималась как принятие и адаптация западных идей. (Как сказал Дэн Сяопин, в шестнадцать лет отправляясь учиться во Францию: «Я хочу овладеть западной наукой и с ее помощью спасти Китай от нищеты».) Модернизация в азиатских странах проходила трудно и нередко трагически, однако азиаты не отшатнулись в ужасе, не спрятали голову в песок традиционализма. Япония достигла успеха на пути модернизации первой; за ней последовали Гонконг, Тайвань, Южная Корея, Сингапур, отчасти Китай и Таиланд. Сегодня в Азии имеются гибкие, мобильные общества, передовые по уровню жизни и системе социальных ценностей, открытые и не склонные к ханжеству, способные успешно метизоваться с другими культурами и создавать гибридные формы, которые можно рассматривать как прообраз культуры человечества будущего. Они не фетишизируют традиции и прекрасно понимают, что небоскребы, хайвеи и компьютеры не создаются «мудростью предков». И их кино сейчас имеет такой же общечеловеческий характер. В этом легко убедиться с помощью следующего теста. Когда вы смотрите фильм производства Гонконга, Южной Кореи, Китая и так далее, задайтесь вопросом: можно ли сделать его ремейк, перенести действие в Нью-Йорк, Париж или даже Москву? В девяти случаях из десяти окажется можно (разумеется, речь не идет об исторических фильмах), поскольку их стиль и проблематика универсальны.

Одним словом, я люблю азиатское кино за то, что в нем от будущего, а не от прошлого. Азия сама и есть будущее – наиболее динамично развивающийся регион на планете. Уже очевидно, что XXI век будет веком Азии, так же как XX век был веком Америки. Никакой катастрофы здесь нет. У азиатов есть чему поучиться. Если, конечно, быть способными к обучению в принципе.

Эта книга – моя попытка научиться.

*Дмитрий Комм,
сентябрь 2014 года*

Глава 1

Что такое Гонконг? Значимость гонконгского кино в современном кинопроцессе. Общая историческая справка. Три волны эмиграции из Китая. Изолированность от «исторической родины». Кино 50–60-х годов: уже не китайское, еще не гонконгское.

Любители азиатской экзотики будут разочарованы, приехав в Гонконг, – он совершенно не экзотичен. Это космополитичный мегаполис, подобный Нью-Йорку, Лондону или Токио. Но, как и эти города, Гонконг, не будучи экзотичным, обладает собственным лицом. И это лицо не только выразительно, но и – так уж получилось – очень кинематографично.

Если сегодня появится новый Фриц Ланг, который захочет поставить «Метрополис-2», ему не нужно будет строить декорации в павильоне. Достаточно просто поехать в Гонконг и снять город будущего на натуре. Однако в действительности Гонконг похож не только на Метрополис, но и на все футуристические киногорода одновременно. Занимая первое место в мире по количеству небоскребов и плотности их застройки на километр площади, этот город представляет собой настоящий шедевр современной архитектуры и дизайна. Его многоярусные автострады, эскалаторные переходы из одного небоскреба в другой (можно пройти несколько кварталов, ни разу не выходя на тротуар), колоссы из стекла и металла, переливающиеся всеми цветами радуги, вызывают у приезжего ощущение нереальности – как будто находишься внутри декорации на гигантской съемочной площадке.



Тони Люн и Мэгги Чун на съемках фильма «Любовное настроение»



Так выглядит современный Метрополис

Гонконг буквально создан для кино. Почти любой уголок его, каждый ресторан, офис или супермаркет, кажется, спроектированы специально, чтобы стимулировать творческую фантазию. Не случайно кульминационные сцены классических гонконгских фильмов, от «Полицейской истории» Джеки Чана до «Слепого детектива» Джонни То, часто разворачиваются в офисных зданиях и торговых центрах, где в прямом смысле слова даже стены (а также лифты и эскалаторы) помогают кинематографистам придумывать эффектные визуальные решения. Видимо, поэтому американский киновед Дэвид Бордуэлл, впервые побывав в Гонконге, написал: «Я провел три недели в киноманском раю».

Но главное отличие Гонконга от ланговского Метрополиса заключается в том, что в нем совершенно нет холодности и отчужденности, которую принято приписывать мегаполисам. Это теплый, уютный город, населенный приветливыми и добродушными людьми, где все продумано и организовано так, чтобы его жителям и гостям было комфортно. Даже упомянутые выше многочисленные переходы из одного небоскреба в другой сделаны не ради шика: они защищают людей от жары и дождя. Я сам убедился в этом, когда в разгар тропического ливня сумел пройти несколько кварталов от станции метро Ваньчай до своего отеля, ни разу не оказавшись под дождем.

На всех крупных станциях гонконгского метро установлены компьютеры с бесплатным доступом в Интернет. Прямо в стену вмонтированы мониторы, рядом клавиатура с мышкой. Нужно срочно воспользоваться компьютером или войти в сеть – подходи и работай. И никто не пытается выломать из стены монитор, оторвать клавиатуру и унести к себе домой или хотя бы написать на них свое мнение о гениталиях.

А ведь еще каких-то сорок лет назад в том же Гонконге на станциях метро приходилось вешать объявления: «Свиньям вход воспрещен». В те времена на Новых территориях оставалось немало крестьянских хозяйств, и пейзажи регулярно приезжали в город вместе

со своей живностью. Я нахожу это символичным. В сущности, рецепт прогресса прост, как мычание. Хотите жить как люди – запретите вход свиньям.

Общеизвестно, что гонконгцы очень много работают. В китайском языке вообще нет выражения «идти на работу», вместо этого там говорят «возвращаться на работу». То есть предполагается, что работа – это место, где человек проводит большую часть жизни, изредка отлучаясь домой, чтобы потом вернуться обратно. Сами гонконгцы шутят, что работа заменяет им секс. Однако отдыхать и развлекаться они тоже умеют на славу. После восьми часов вечера едва ли не все население города, стар и млад, вываливается на улицы. Шумные, оживленные толпы наводняют Натан Роуд, Таймс-сквер, Лань Квай Фон и другие популярные районы. В бесчисленных кафе, барах и ресторанчиках, занимающих первые этажи большинства гонконгских зданий, в эти часы невозможно найти свободный столик. Сначала я думал, что в городе какой-то карнавал, но потом убедился, что так бывает каждый вечер. И до утра. Гонконг не спит никогда, на его улицах даже поздней ночью светло как днем (и безопасно, вопреки тому, что показывают в местных гангстерских фильмах). Этот феномен, характерный для многих мегаполисов, называют «световым загрязнением», благодаря ему в Гонконге можно снимать кино даже по ночам, не применяя специальное освещение, – просто потому, что это не требуется.

Здесь понимаешь, почему книги про этот город так часто имеют названия типа «Гонконг – Вавилон» или «Планета Гонконг». На улицах можно встретить людей всех мыслимых рас, национальностей и цветов кожи и услышать едва ли не все языки мира, но чаще всего – чинглиш, невероятную смесь кантонского и английского. Большинство из этих «вавилонян» – не туристы, а граждане Гонконга, постоянно живущие и работающие здесь. Гонконг – это живое воплощение мультикультурализма.

Наверное поэтому гонконгцы никогда ничему не удивляются. По улице среди бела дня может пройти группа полуголых людей, с головы до ног выкрашенных в синий цвет – и никто вокруг даже головы не повернет, чтобы получше их разглядеть. На девушку, одетую в костюм египетской фараонши, и на парня, нарядившегося капитаном Америка, будут смотреть с точки зрения сексуальной привлекательности или прикидывая «а мне такое пойдет?», – но без малейшего удивления, не говоря уже об осуждении, столь популярном сегодня у наших соотечественников.

Туристы и любители «сладкой жизни» по вечерам чаще всего заполняют Лань Квай Фон – район в центральной части Гонконга, целиком занятый ночными клубами, барами и ресторанами. Вот там действительно можно увидеть экзотические сцены: например, буддийских монахов, ищущих нирвану под вывеской «В нашем баре официантки обслуживают вас топless». Слава этого небольшого района оказалась так велика, что он даже стал самостоятельным «героем» кинематографической франшизы. Эпос про ночные развлечения гонконгской молодежи под названием «Лань Квай Фон» был начат режиссером Уилсоном Чинем в 2011 году и имел такой успех у публики, что на сегодняшний день выпущено уже три серии. И вряд ли на этом дело кончится.

Вообще, трудно найти другой город, который так полно сумел бы запечатлеть себя в кинематографе – разве что Нью-Йорк в 40-е годы и Рим в 60-е. Конечно, на Западе более всего известны и пользуются заслуженной культовой славой гонконгские экшен-фильмы. Но на самом деле, главное достоинство гонконгских картин – как и самих жителей Гонконга – это ирония, отсутствие штампов и интерес к новизне. Гонконгское кино – самое свободное и раскованное в мире, отрицающее власть любых правил и догм.

И лишь один серьезный недостаток есть у Гонконга. Это город, в котором категорически нельзя быть одиноким. Лучше всего в Гонконге вдвоем, хотя впятером тоже здорово. Но не дай вам Бог оказаться одному среди пестрой и шумной гонконгской толпы. Мельвилевское «одиночество тигра в джунглях» – сущий пустяк по сравнению с чувством, кото-

рое придется испытать изгоя на этом празднике жизни. По сути, все лучшие фильмы Вонг Карвая – именно об этом. Не об абстрактном экзистенциализме, а попросту о том, как это невыносимо грустно – быть одному в Гонконге.

* * *

Когда в конце 70-х годов вышел роман Василия Аксенова «Остров Крым», он фактически воплотил мечту многих отечественных интеллектуалов о создании иной русской культурной идентичности. Не искалеченной сталинизмом, не сломленной ГУЛАГом и не отравленной лицемерием эпохи развитого застоя. Об идентичности русского европейца, чья культура не изолирована и не противопоставлена остальному миру, но является его составной частью, обогащая его и развиваясь сама в непрерывном процессе взаимной «метизации». Среди достоинств свободного острова у Аксенова, помнится, значилась и мощная киноиндустрия, созданная, видимо, наследниками Ермольева, Мозжухина, Волкова и Туржанского.

Увы, нам не повезло. Альтернативная русская идентичность осталась всего лишь литературной фантазией. Зато повезло китайцам. У них оказалось сразу несколько островов, куда не дотянулись руки товарища Мао и его хунвейбинов и которые выработали иную, не изуродованную коммунизмом китайскую культурную идентичность: Тайвань, Макао, Сингапур, Гонконг. И все эти по разным причинам оставшиеся вне Китая, но населенные китайцами территории, продемонстрировали сходный алгоритм развития, быстро добившись экономического процветания и создав неагрессивные, созидательные культуры с акцентом на индустрии развлечений.

Дальше всех на этом пути продвинулся Гонконг, бывшая британская колония в Южно-Китайском море, ставшая в 70-е годы одним из главных «азиатских тигров», а сегодня выполняющая функцию одного из локомотивов глобализации. В отличие от провалившейся попытки искусственно сконструировать идентичность китайского строителя коммунизма, уникальную гонконгскую социокультурную идентичность никто не планировал создавать специально: ни англичане, ни китайцы. Никто даже не предполагал, что подобное может возникнуть в принципе.

Иногда кажется, что на этих людях Бог немного поэкспериментировал. Не советуясь с земным начальством, Он кинул кости – чтобы посмотреть, каким может стать человечество будущего, если не истребит себя по глупости и из предрассудков. Выпал Гонконг. Мировая финансовая столица, не имеющая ни полезных ископаемых, ни промышленности и зарабатывающая деньги исключительно своими мозгами. Витрина капитализма, выпускающая лучшие в мире фильмы о чести, достоинстве и великодушии. Парадоксальное пространство, на котором Запад и Восток вот уже много лет плодотворно уживаются друг с другом.

Как утверждает выпущенный Российской академией наук справочник «Гонконг (Сянган)», Гонконг – это «один из немногих глобальных мировых финансовых, деловых и коммуникационных центров; одна из наиболее свободных, конкурентоспособных и сервисно-ориентированных экономик мира»¹. Гонконг – узловым центром современной цивилизации, уже двадцать лет удерживающий за собой первое место в рейтинге мировой экономической свободы (для сравнения: Россия в 2014 году заняла в этом рейтинге 140-е место). Говорят, что на экономических факультетах американских университетов после кризиса 2008 года профессора стали заявлять студентам: «Если хотите увидеть, как должен работать капитализм, – поезжайте в Гонконг!»

¹ «Гонконг (Сянган)»: Справочник. М.: Огни, 2004. С. 161.

И кинематограф Гонконга является одной из ведущих жанровых школ в современном кино. Почти стопроцентно коммерческая, никогда не получавшая дотаций и субсидий от правительства (любого) и счастливо не знакомая с понятием «артхаус», эта кинематография на протяжении последних десятилетий определяет основные тенденции развития кино во всем мире, от Нью-Йорка до Токио. Сегодня американские киноведы пишут о «гонконгизации» Голливуда и не случайно: такие влиятельные американские хиты, как «Бешеные псы», «Миссия: невыполнима», «Матрица», «Убить Билла», «Люди Х», «Человек-паук» и многие другие, сделаны как подражания гонконгским картинам и/или при активном участии кинематографистов из Гонконга (это не считая прямых ремейков, от фильма ужасов «Глаз» и триллера «Опасный Бангкок» до полицейской драмы Мартина Скорсезе «Отступники»). Не проходит года, чтобы не вышла новая книга, посвященная культуре Гонконга в целом или кинематографу в частности. «Гонконгская кинематография – это многонациональное предприятие, она производит фильмы в Сингапуре, Шанхае, Тайпее, Токио, Сан-Франциско и самом Гонконге», – пишет американский киновед Чарльз Лири, отстаивая тезис, согласно которому гонконгскому кино больше всего подходит определение «всемирное» или «глобальное»².



Кадр из фильма Вонг Карвая «2046» (2004)

Феномен успеха гонконгского кино не имеет аналогов в истории. Уже к началу 90-х годов прошлого века маленькая британская колония производила более 200 фильмов в год, во всех мыслимых жанрах, выйдя на третье место в мире (после Индии и США) по количеству выпускаемых фильмов и на второе место в мире (уступая только США) – по экспорту

² Charles Leary. «Electric Shadow of an Airplane: Hong Kong Cinema, World Cinema». В сборнике «East Asian Cinemas». UK, 2008. P. 57.

своих фильмов в другие страны. Актеры и режиссеры Гонконга – такие как Джеки Чан, Чоу Юньфат, Мэгги Чун, Мишель Йео, Джон Ву, Вонг Карвай, Джет Ли, Джонни То, Стивен Чоу – стали интернациональными звездами. При этом население Гонконга составляло на тот момент всего 6,5 миллионов человек. Очень похоже на чудо.

После присоединения Гонконга к Китаю в 1997 году и экономического кризиса 1998 года темпы кинопроизводства в Гонконге существенно снизились. Однако Гонконг сохранил автономность, собственное законодательство, основанное на английском праве, многопартийную политическую систему, собственное правительство, собственное гражданство и собственную валюту (гонконгский доллар). КНР рассматривает гонконгские фильмы как иностранные, благодаря чему они не должны проходить жесткую китайскую цензуру и сохраняют возможность свободного, оригинального высказывания. В силу этих причин Гонконг сегодня часто называют городом-государством, гонконгское кино рассматривают в качестве самостоятельной киношколы, а самих жителей Гонконга даже именуют «квазиацией». Этот статус определяется оригинальной культурой Гонконга, синтезирующей китайские, европейские, американские и японские влияния, а также самоидентификацией его обитателей, связанной прежде всего с их городом, а не с этнической или религиозной принадлежностью. Социолог Чу Юнчи прямо называет гонконгцев «нацией с двойственной геополитической идентичностью» и утверждает, что именно кино (наряду с телевидением) сыграло центральную роль в «конструировании квазинационального статуса Гонконга»³. В свою очередь именно эта уникальная идентичность, положение перекрестка, где встречается множество культур, и предопределила международный успех гонконгского кинематографа.

* * *

Гонконг в Азии именуют городом беженцев. Понятия *native hongkonger* практически не существует: когда англичане в ходе опиумной войны с Китаем в 1841 году захватили группу островов в Южно-Китайском море, все население их составляло менее десяти тысяч человек. Когда в 1860 году Британская империя присоединила к этому архипелагу (уже носившему общее название второго по величине острова – Гонконг) еще и материковую часть – полуостров Коулун – численность жителей колонии выросла до тридцати тысяч. Население нынешнего Гонконга (включающего около 250 островов, Коулун и так называемые Новые территории) составляет 7,2 миллиона человек. Подавляющее большинство из них – не потомки коренных жителей, а дети, внуки и правнуки китайцев, эмигрировавших с материка в период с 1930 по 1980 годы. Это нетрудно заметить даже по биографиям тех, кто составил славу гонконгского кино в 80–90-е годы. Одни, как Джеки Чан и Питер Чан (они не родственники), родились уже в Гонконге, но их родители являлись беженцами из Китая. Другие, как Джон Ву и Вонг Карвай, родились в Китае, но в раннем детстве были вывезены родителями в Гонконг.

Гонконг фактически создан тремя большими волнами эмиграции. Первая из них нахлынула в 30-е годы и была связана с нестабильностью в Китае, гражданской войной, а после 1937 года – с японской оккупацией. В числе беженцев этого периода оказались многие шанхайские кинематографисты, которые позднее заложили основы кино Гонконга. Вторая волна эмиграции с материка началась в 1946 году, после возобновления гражданской войны, и продолжилась в 50-е. Наконец, третья, самая многочисленная волна пришлась на период культурной революции и продолжилась в 70-е годы. Также в Гонконг приезжало немало людей из китайских общин, разбросанных по миру, – из Малайзии, Вьетнама, Кореи, Австралии и т. д. Население Гонконга в этот период растет в геометрической прогрессии:

³ Yungchi Chu. «Hong Kong Cinema. Colonizer, Motherland and Self» // New York, 2003, p. 91.

если в 1946 году оно составляет 1,6 миллиона человек, то в 1956-м – уже 2,5 миллиона, а в 1970-м – 5 миллионов.

Разными были социальный статус и уровень образования этих эмигрантов, равно как и цели, которые они преследовали. Для кого-то из них Гонконг был примерно тем же, чем Америка являлась для европейцев в начале XX века – землей второго шанса, возможностью начать жизнь заново в более свободном и бурно развивающемся обществе. Другие рассматривали Гонконг в качестве перевалочного пункта на пути к дальнейшей эмиграции – в Европу, США или Канаду. Наконец, третьи просто боролись за выживание, спасая себя и свою семью от репрессий, лагерей и возможной гибели в Китае.



Гонконгская улица в 50-е годы прошлого века

Но было у всех у них и нечто общее, что очень важно для понимания того, как возникла гонконгская идентичность. Эти люди не воспринимали себя в Гонконге как «местное население»; наоборот, у них была психология эмигрантов, приехавших на чужую землю, где официальным языком был (и остается по сей день) английский, где нужно жить по другим законам и адаптироваться к новым порядкам. Также гонконгцев 50–60-х годов объединяла тоска по навсегда утраченной родине – докоммунистическому Китаю. «Китайская политика закрытых дверей давала жителям колонии чувство потерянной родины, которое объединяло беженцев с материка, выходцев из Юго-Восточной Азии и местных жителей, заставляя их сотрудничать в конструировании новой китайской культурной идентичности, отличной от коммунистического Китая»⁴.

Осознание необходимости определить свое место в радикально изменившемся мире стало одной из главных причин стремительного развития гонконгского кино на раннем этапе его существования. (Хотя первый фильм в Гонконге был снят еще в 1909 году, его сделали не гонконгские, а шанхайские кинематографисты.) Настоящая гонконгская киноиндустрия возникла после Второй мировой войны, когда в колонии были созданы первые кинокомпа-

⁴ Yungchi Chu. «Hong Kong Cinema. Colonizer, Motherland and Self» // New York, 2003, p. 28.

нии, самыми значительными из которых являлись Shaw Brothers (основана как филиал сингапурской киностудии в 1934 году, окончательно переведена в Гонконг в 1957 году), Yonghua (основана в 1947-м, в 1955 году поглощена компанией Cathay) и Great Wall Company (основана в 1949 году)⁵.

В 50-е годы население колонии по самоощущению – еще не гонконгцы, а скорее «китайцы в изгнании». Неудивительно, что и кино, создающееся в Гонконге в эти годы, стало, по терминологии Чу Юнчи, «кинематографом китайских диаспор». Это подтверждается и тем, что большинство гонконгских фильмов в этот период снимается на самом распространенном китайском диалекте – мандарине, хотя повседневный язык общения в Гонконге – кантонский.

Кинематограф Гонконга начинает фактически замещать собой китайское кино – малочисленное и снимающееся для внутреннего потребления. Это косвенно подтверждается беспрецедентным решением правительства Тайваня рассматривать гонконгские фильмы как «национальное китайское кино» (за неимением в те годы собственной киноиндустрии) – что открыло для Гонконга большой мандариноязычный тайваньский рынок.

Однако, несмотря на «общекитайский» характер кинематографа Гонконга 50–60-х годов, в нем уже возникают фильмы, отражающие формирующуюся гонконгскую идентичность. Возможно, первым истинно гонконгским по духу и идеологии фильмом следует считать «Дикую, дикую розу» – причудливый сплав нуара и мюзикла, созданный в 1960 году и намного опередивший свое время. Эта картина была поставлена ведущим режиссером студии Cathay Ван Тяньлинем специально для тогдашней гонконгской суперзвезды Грейс Чан (эмигрировавшей в Гонконг из Шанхая в 1948 году). В равной степени популярная как актриса и как певица, свободно говорящая на пяти языках и делящая свое время между Гонконгом и Лондоном, 27-летняя Грейс была живым воплощением нового типа китайской женщины – не робкой, застенчивой, во всем зависящей от мужчины домохозяйки, но самостоятельной и уверенной в себе городской жительницы. Именно этот ее имидж, очень нравившийся молодежи, была призвана закрепить «Дикая, дикая роза».

В фильме, переносящем сюжет «Кармен» в современный гонконгский ночной клуб, *femme fatale* Грейс поет «Хабанеру», а также арии из «Риголетто» и «Мадам Баттерфляй», вперемешку с джазовыми хитами японского композитора Рюити Хаттори, и на пари соблазняет скромного учителя музыки, ради заработка переквалифицировавшегося в ее аккомпаниатора. Учитель теряет голову, совершает преступление, садится в тюрьму. Заканчивается все так же плохо, как и в литературном оригинале, но не по той же причине. Герой фильма убивает певицу из кабаре Дэн Сицзя не потому, что она ему изменила (она этого не делала), но потому что он, оставшийся после выхода из тюрьмы безработным, не в силах перенести ее независимость и способность самой зарабатывать на жизнь. Таким образом конфликт из сферы борьбы полов перемещается в область социальных ролей. Спившийся и опустившийся на самое дно бывший учитель воспринимает как личное оскорбление возвращение героини на работу в ночной клуб. Противопоставление внутренней свободы Дэн Сицзя и вековой патриархальности китайского общества еще более заметно на образах матери и невесты героя: вечно плачущих, жалующихся, что-то вышивающих, сидя дома, а в кульминационный момент попросту доносящих на него в полицию – из лучших побуждений, разумеется, дабы помочь ему вернуться на путь добродетели.

⁵ Lisa Odham Stokes. «Historical Dictionary of Hong Kong Cinema» // UK, 2007.



Грейс Чан в роли китайской Кармен

Тексты, которые произносит героиня Грейс Чан, до этого невозможно было даже представить в устах китайки. «Я жила на улице с четырнадцати лет. Я воровала и мошенничала. Я видела все типы мужчин. Я была замужем. И я непостоянная девушка. Моя любовь не будет длиться вечно: рано или поздно я тебя брошу. Ты не боишься всего этого?» – с таким монологом обращается Дэн Сицзя к своему возлюбленному в начале их романа. Не то что китайцы – даже американские феминистки того времени не могли и мечтать, чтобы услышать нечто подобное в голливудском фильме.

Еще одной важной чертой «Дикой, дикой розы», которая позднее станет отличительным признаком всего гонконгского кинематографа, является универсальность киноязыка. Чтобы понять конфликт и проблематику этого фильма, вовсе не нужен экскурс в область китайской культуры. Подобно тому как саундтрек картины смешивает европейские оперные арии с японским джазом, ее визуальное решение явно вдохновлено фильмами Джозефа фон Штернберга «Голубой ангел» и «Марокко», образчиками японского квазинуара 50-х годов, такими как «Я жду» и «Пирс женской плоти», и даже движением итальянского неореализма. Способность не замыкаться в рамках национальной культуры, мыслить себя в контексте мирового кинопроцесса, продемонстрированная здесь режиссером Ван Тяньлинем (кстати, тоже выходцем из Шанхая), станет в 80-е годы настоящим счастливым билетом, выгодно отличающим гонконгское кино от других азиатских кинематографий.



Нуар, гонконгский стиль. «Дикая, дикая роза» (1960)

В том же 1960 году был снят и первый голливудский фильм, действие которого целиком разворачивалось в Гонконге – «Мир Сюзи Вонг». Созданный на студии MGM и заимствующий сюжет «Американца в Париже», он рассказывал историю американского художника, приехавшего в Гонконг и влюбившегося в китайскую проститутку Сюзи. Финал оказывался неожиданным: вопреки всем стереотипам эпохи, герой отвергал любовь богатой англичанки, чтобы жениться на женщине не своей расы и не своего социального круга. «Мир Сюзи Вонг» обрел культовый статус в Америке и сделал исполнительницу роли Сюзи, девятнадцатилетнюю балерину Нэнси Кван, первой жительницей Гонконга, ставшей международной кинозвездой: после этого фильма Нэнси переехала в США и еще не раз снималась в голливудских фильмах.

Однако, несмотря на то, что «Мир Сюзи Вонг» выглядит весьма дерзким по голливудским меркам в сравнении с «Дикой, дикой розой», он обнаруживает свой консерватизм: китайки представлены в нем исключительно как Золушки, ждущие прекрасного белого принца, который избавит их от нищеты. И хотя в Гонконге вряд ли найдется человек, который не видел этот фильм, многих местных зрителей он раздражал тенденциозным показом своих соотечественниц; это раздражение в 1985 году вылилось в картину с говорящим названием «Меня зовут не Сюзи!» (реж. Энджела Чан).

Тем не менее, через эти и другие образцы кросс-культурного сотрудничества, которых было немало в 60-е годы, гонконгское кино обретало собственный стиль и темы, а также умение выражать свое видение мира языком, понятным и Востоку, и Западу. Но появление в общественной жизни первого поколения, в полной мере обладающего гонконгской идентичностью, состоится лишь в начале 70-х годов и ознаменует стремительный расцвет экономики и культуры колонии.

Глава 2

Ран Ран Шао и студия Shaw Brothers. Кино боевых искусств 60–70-х годов: Кинг Ху, Чу Юань. Выход гонконгского кино на международную арену.

В фильме Квентина Тарантино «Убить Билла» есть шутка (лучшая), которая понятна только посвященным, таким же поклонникам гонконгского кино, как и сам режиссер. На титрах картины возникает логотип студии Shaw Brothers – эмблема, украшающая собой более тысячи классических гонконгских фильмов, и прямой намек на то, что все экранное действие представляет собой объяснение в любви кинематографу Гонконга.

Эта легендарная компания, далеко не единственная в Гонконге, но фактически отождествившаяся для многих киноманов с понятием «гонконгское кино», была основана в 1957 году шанхайским эмигрантом Ран Ран Шао – младшим из шести братьев Шао, первопроходцев китайского кинематографа. Свою первую кинокомпанию братья Шао создали еще в 1925 году в Шанхае, и юный Ран Ран в те годы занимался черновой работой, вплоть до расклейки афиш в городе. Именно братья Шао спродюсировали в 1931 году первый китайский звуковой фильм «Весна на сцене». Однако после японского вторжения их студия была сожжена, большинство фильмов уничтожено, а самим братьям, как и многим шанхайским кинематографистам, пришлось бежать.

Поначалу они обосновались в Сингапуре. Глава семейного бизнеса третий из братьев Ранмэ Шао был убежден, что именно Сингапур станет центром кинопроизводства в Юго-Восточной Азии, и активно начал строить там кинотеатры. Но душа Ран Ран Шао лежала к Гонконгу, где он в 1937 году снял свою первую и единственную режиссерскую работу – комедию «Деревенщина навещает родственников».

В середине 50-х Ран Ран Шао построил в живописном районе Гонконга Clearwater Bay огромный Movietown, превративший Shaw Brothers в самую большую частную кинокомпанию в мире, а к середине 60-х годов – и в самого крупного кинопроизводителя Азии.

Гонконг в те времена представлял собой пестрое и экзотическое место. Уже почти два десятилетия он принимал бесконечный поток беженцев: сначала от японской оккупации, потом – от гражданской войны в Китае, далее – от захвативших власть коммунистов. Тогдашний британский губернатор Александр Грэнтэм растерянно докладывал в Лондон: «Раньше большинство китайцев не считали Гонконг своим домом. Но картина изменилась после того, как Китай стал коммунистическим. Сегодня мало кто из китайцев собирается возвращаться в страну своего рождения. Они теперь стали нашими гражданами»⁶.

Ран Ран Шао быстро понял, какого рода кино нужно этим людям: живописные фантазии о Китае, помогающие справиться с ностальгией, яркий и зрелищный эртертейнмент, отвлекающий беженцев от неустроенного быта. Однако его амбиции простирались дальше, чем просто развлечение жителей британской колонии. Он хорошо владел английским языком и с ранних лет пристрастился к голливудскому кино. Создавая собственную компанию, он ориентировался на стиль американского кино классической эпохи, вынашивал мечту о создании «китайского Голливуда» – и не жалел средств на реализацию этой мечты. Кино, которое производила его студия, предназначалось не только для жителей Гонконга – это было кино китайских диаспор, разбросанных по всему миру, от Нью-Йорка до Сиднея, от Лондона до Сингапура. Фильмы Shaw Brothers снимались на мандарине (несмотря на то, что повседневным языком общения в Гонконге был кантонский), должны были обязательно быть

⁶ John M. Carroll. «A Concise History of Hong Kong» // Hong Kong University Press, 2007. P. 167.

цветными и широкоэкранными, с высоким по тогдашним азиатским стандартам производственным качеством, живописными декорациями и гламурными костюмами, эффектными операторскими работами. С начала 60-х студия выпускала 40–50 фильмов ежегодно, причем средний бюджет одной картины составлял 50 тысяч долларов – значительная сумма по меркам того времени. Шао даже создал собственную систему звезд, которые отбирались им самим через многочисленные конкурсы, проходившие во всех китайских диаспорах, от Америки до Тайваня.



Ран Ран Шао (в центре) организовал свою студию по образу и подобию Голливуда

Формула кинозрелища Ран Ран Шао и разработанный им студийный стиль имели колоссальный успех. «Китайцы в изгнании» оказались благодарными зрителями и активно ходили в кинотеатры. Фильмы производились во всех жанрах: мюзиклы и шпионские триллеры а-ля Джеймс Бонд, исторические драмы и молодежные комедии, фильмы ужасов и даже эротические картины – а также, конечно, кино о боевых искусствах. Благодаря Shaw Brothers, гонконгское кино фактически подменило собой китайское, поскольку в КНР в эпоху культурной революции фильмы вообще не снимались, а почти все кинематографисты были отправлены в трудовые лагеря на перевоспитание.

Киношкола в Гонконге тогда не было, и люди учились прямо на съемочных площадках, работая с юных лет в качестве ассистентов режиссера или оператора (именно так начинал свою карьеру, например, Джон Ву). Квалифицированных специалистов не хватало, и Ран Ран Шао активно нанимал кинематографистов из Японии. В их числе были оператор Тадаси Нисимото, впоследствии снявший ряд гонконгских классических фильмов, включая новаторский шедевр Кинга Ху «Пойдем, выпьем со мной», один из основоположников японской новой волны Ко Накахира и мастер мюзиклов Умецугу Иноэ, умудрившийся подписать с Shaw Brothers контракт на постановку аж ста фильмов. Сто фильмов ему снять не удалось, но работал он бесперебойно и создал немало отличных картин, включая «Гонконгский ноктюрн» (1967) – самый голливудский из всех гонконгских мюзиклов.

Так гонконгское кино получило прививку не только американской, но и японской кинематографической школы. Однако не следует думать, что тон на студии задавали иностранцы. Наоборот, сегодня особенно впечатляет бесстрашие гонконгских кинематографистов, брав-

шихся за покорение жанров, доселе совершенно неизвестных китайцам. В картинах Shaw Brothers вы можете увидеть китайских девушек, отплясывающих французский канкан или бразильскую самбу, элегантных гангстеров в широкополых шляпах, словно бы вышедших из голливудского фильма 30-х годов, роковых женщин, соблазняющих свои жертвы в лучших традициях Риты Хейворт. При условии следования общему студийному стилю, Ран Ран Шао давал своим постановщикам довольно большую свободу действия – и в результате с Shaw Brothers вышла целая плеяда выдающихся режиссеров, мастеров кинематографической формы, таких как Кинг Ху, Чан Чэ, Чу Юань. А в 1962 году историческая драма «Блистательная наложница» (реж. Ли Ханьсян), повествовавшая о легендарной китайской красавице Ян Гуйфэй, стала первым гонконгским фильмом в истории, завоевавшим приз Каннского кинофестиваля (за лучшую операторскую работу).

Однако особенно ярко новаторство гонконгцев проявилось в фильмах о боевых искусствах, точнее в жанре со смешным (для русского уха) звучанием – уся. Но значимость его для современного кинематографа, причем не только азиатского, отнюдь не смешная. Уся – это старейший жанр китайского кино (первый фильм такого рода, «Сожжение монастыря Красного Лотоса», был снят в Шанхае еще в 1928 году), а также один из популярнейших. Его слава выходит далеко за пределы Азии, немало его поклонников имеется сегодня и на Западе, а голливудские фантастические картины активно заимствуют его стилистику и художественные приемы.

Буквально слово «уся» означает «благородный воин», – но благородный не по происхождению, а по духу, своего рода китайский рыцарь. Картины в этом жанре часто именуют «кино боевых искусств». На самом же деле это скорее аналоги западных фильмов «плаща и шпаги» с характерным представлением о национальной истории как о «гвозде», на который можно повесить авантурный сюжет с интригами, заговорами, переодеваниями, потайными ходами, чудесными спасениями в последний момент и, разумеется, погонями и поединками на мечях. Иногда в этот сюжет добавляются мистические персонажи – лисы-оборотни, демоны, живые мертвецы – тогда фильм, и без того далекий от реализма, приобретает характер фэнтези.

Истоки уся уходят в далекое прошлое Китая, в эпоху династии Тан (VII–X века н. э.), когда в китайской литературе возник жанр чуаньци – чудесные истории. «Прародители уся – чуаньци танской эпохи – рассказывали о героях-одиночках, наделенных чудесными познаниями в боевых искусствах. Но правительственные чиновники, подозрительно относившиеся к стремлению молодежи порвать с традицией, усматривали в этих „полетах свободы“ признак упадка общественной морали»⁷. Иными словами, произведения о боевых искусствах с самого рождения – жанр бунтарский, бросающий вызов устоявшимся авторитетам. Таковыми же они воспринимались и властями коммунистического Китая до недавних времен, а потому вплоть до 80-х годов прошлого века жанр уся находился там под запретом, развиваясь только в Гонконге и на Тайване.

Прорыв в развитии этого жанра в гонконгском кино совершил эмигрант из Пекина, режиссер и художник Кинг Ху (Ху Цзиньцюань) в 1966 году. Вдохновляясь постановками классического китайского театра – пекинской оперы, голливудскими вестернами, а также японским жанром «тямбара» – псевдоисторическими боевиками с поединками на мечях, вроде «Семи самураев», он снял для Shaw Brothers фильм «Пойдем выпьем со мной»: авантурную историю про девушку-воина, вступившую в опасную игру с бандой разбойников, которые захватили в плен ее брата. Именно в этой картине сцены экшен впервые были поставлены как танцевальные номера, со сложной и изящной хореографией (за нее отвечал опытный театральный актер Хань Инцзэ) и позаимствованными из пекинской оперы поле-

⁷ Odham Stokes Lisa & Hoover Michael. «City on Fire. Hong Kong Cinema» // London – New York, 1999, p. 90.

тами по воздуху на тросах. В соответствии с этой же концепцией на главную роль была приглашена вообще не знавшая кунфу балерина Чэн Пэйпэй.

Кинг Ху также сформулировал важный художественный принцип, который во многом объясняет программный эклектизм гонконгского кино. «Западное кино зажато между двумя полюсами – реалистическим и фантастическим, – говорил он. – Но в китайской культуре нет этого противопоставления. Мы можем показывать реальное событие как фантастическое и наоборот». Соединение стремительной вестернизации гонконгского кино с китайской культурной спецификой, очевидно, и породило его уникальный стиль.



Хореографически выстроенный экшен в фильме «Пойдем выпьем со мной» (1966)



Летающие герои в фильме «Печать дзен» (1972)

Кинг Ху развил и усовершенствовал свои идеи в последующих картинах, снимавшихся в Гонконге, на Тайване и в Южной Корее – «Таверна Дракона» (1967), «Печать дзен» (1972), получившая специальный приз Каннского кинофестиваля с формулировкой «за техническое совершенство», «Доблестный» (1975), «Дожди в горах» (1979). Одновременно с этим другой классик жанра Чан Чэ своими картинами «Убийца» (1967), «Однорукий меченосец» (1967), «Золотая ласточка» (1968) привносит в уся чуждую Кингу Ху маскулинность. Фильмы Чана Чэ пользовались большим успехом в 70-е годы, однако исповедуемая им идея «янган» – мужского братства – не стала мейнстримом для уся. А вот образы женщин-воинов, введенные Кингом Ху, являются почти неизменным достоянием этого жанра, что придает ему несколько феминистический характер.

Со времен Кинга Ху и по сей день реализм в постановке боевых сцен не считается достоинством фильмов уся. Напротив, максимально ценится постановка боев как изобретательных, поражающих воображение балетов. В Гонконге возникает уникальная профессия «экшн-хореограф»: кинематографист, придумывающий и воплощающий на экране эти танцевальные боевые сцены, подобно шоууперам из голливудского мюзикла.

Так, вошедшие сегодня в арсенал Голливуда полеты персонажей по воздуху и пробежки по стенам, были изобретены именно в павильонах Shaw Brothers, однако воплощались они на экране не с помощью спецэффектов, а посредством съемки и монтажа. Полет снимался несколькими камерами с разных ракурсов или одной, но с многими дублями. За две-три секунды действия перед зрителями мелькало несколько монтажных склеек. Прыжок, план снизу, план сбоку, удар на крупном плане, приземление. Ошеломленный зритель не успевал осознать, что в этом полете герой умудрялся нарушить едва ли не все законы физики. Гонконгские кинематографисты 60–70-х годов реанимировали также многие приемы немого кино, в частности рапид и реверс, экспериментировали с разными техниками освещения, использовали сложные тревеллинги кинокамеры и зум для создания оптических иллюзий. Их изобретательность заставила влиятельного современного теоретика кино Дэвида Бордуэлла заявить: «Я утверждаю, что фильм о боевых искусствах был важнейшим коллективным вкладом Гонконга в эстетику кино, таким же значительным, как советская монтажная теория, движение немецкого экспрессионизма и другие стилистические школы»⁸.

В 1967 году Ран Ран Шао стал первопроходцем еще в одной области: он основал первый гонконгский телевизионный канал TVB (спустя год у него появился конкурент – канал RTHK). Значимость этого события для формирования гонконгской идентичности невозможно переоценить. Появление телевидения на кантонском диалекте стало одной из причин того, что британское колониальное правительство в 1974 году признало его, наряду с английским, официальным языком в Гонконге (так и остается по сей день). Телевидение также стало «храмом Шаолинь современного гонконгского кино». Из него вышли почти все его звезды. На TVB начинали свою карьеру Чоу Юнфат, Мэгги Чун, Анита Муи, Лесли Чун, Вонг Карвай и многие другие. Сегодня TVB – это один из крупнейших создателей синоязычных телепрограмм в мире, чье вещание охватывает тридцать стран, включая США и Канаду.

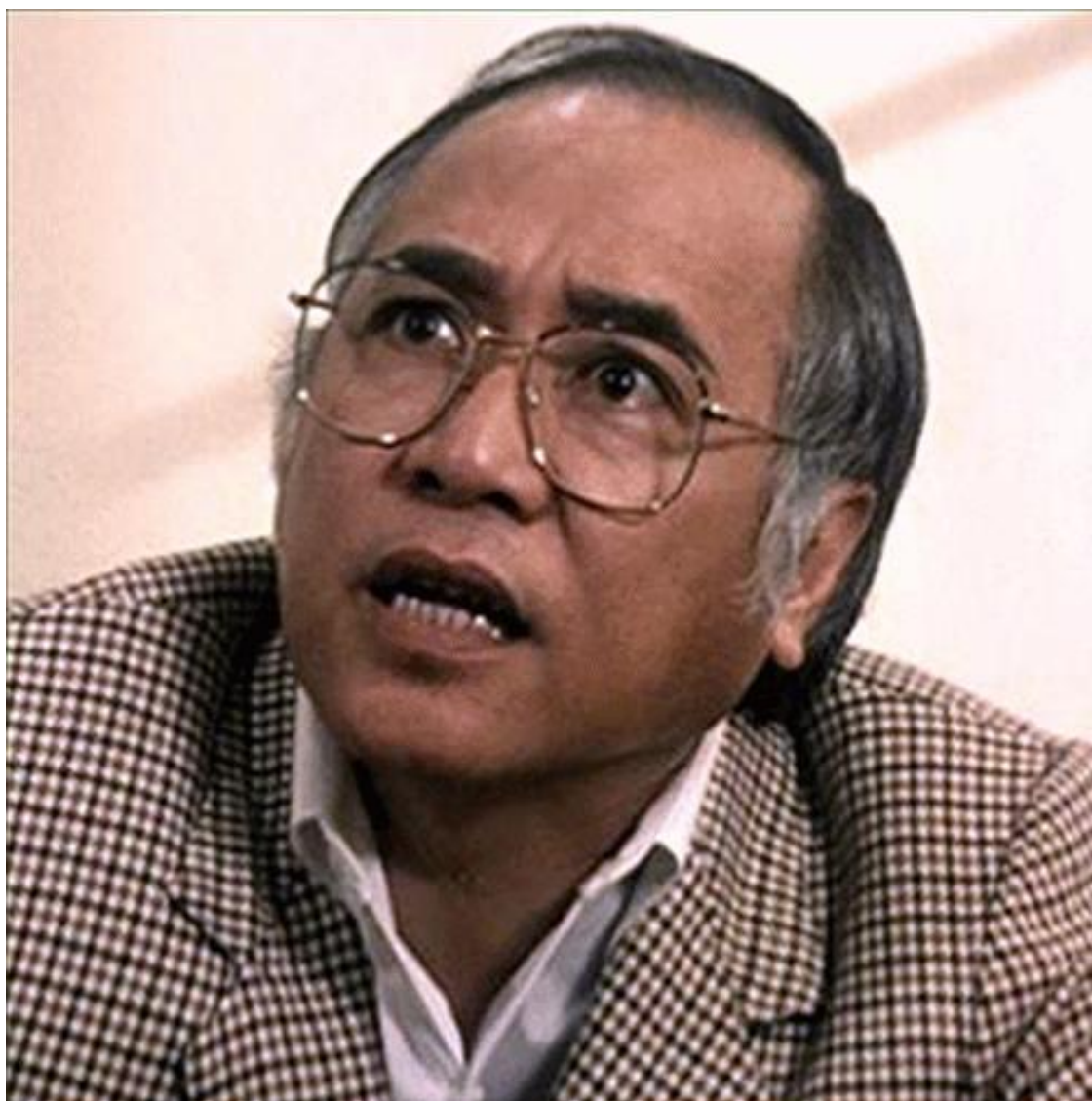
В конце 70-х Shaw Brothers уступила первенство на гонконгском рынке другим, более динамичным, соответствующим вкусам молодежи студиям. По сравнению с фильмами Цуй Харка, Джеки Чана, Патрика Тама и других молодых кинематографистов, ее стиль начал восприниматься как «классический» – что для большинства зрителей означало «старомодный». Однако сами режиссеры гонконгской новой волны почти в один голос называли среди источников своего вдохновения фильмы именно Shaw Brothers. Сегодня об этом говорят уже голливудские режиссеры. Кстати, Ран Ран Шао периодически инвестировал деньги в

⁸ David Bordwell. «Another Shaw Production. Anamorphic Adventures in Hong Kong».

голливудские проекты; самый известный американский фильм, снятый при его участии, – «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта. А в 1977 году он был посвящен английской королевой в рыцари и с тех пор именовался «Сэр Ран Ран Шао». На Западе его торжественно называют «человек, открывший миру фильм о боевых искусствах», а в Азии совсем просто: «царь азиатского кино».

* * *

В 2014 году исполнилось восемьдесят лет классикау гонконгского кино, режиссеру, сценаристу и актеру Чу Юаню. Российским зрителям он знаком, в основном, как исполнитель роли главного злодея в первых двух сериях «Полицейской истории» Джеки Чана. Мало кто знает, что этот «злой наркоторговец» в прошлом – один из ведущих режиссеров Гонконга, чья фильмография насчитывает сто двадцать три картины, по большей части снятые на Shaw Brothers.



Чу Юань в фильме «Полицейская история» (1985)

Чу Юань – не тот режиссер, с которого нужно начинать знакомство с гонконгским кино. Но для тех, кто уже знает и любит, его фильмы могут стать источником особенного удовольствия. Как экзотическая приправа к и без того вкусному блюду.

Выходец из актерской семьи, Чу Юань начинал свою карьеру в кино как сценарист, но очень быстро переквалифицировался в режиссера. В 60-е годы он снимал малобюджетные молодежные комедии и мелодрамы – примерно по четыре штуки в год. Его мастерство и производительность в итоге заметил Ран Ран Шао – и Чу Юань получил приглашение в высшую лигу.

В это время студия переживала трудные времена. Ее покинули два ведущих режиссера – Кинг Ху и Чан Чэ. Более того, у Shaw Brothers появился мощный конкурент. Только что образованная компания Golden Harvest успешно раскручивала новых звезд – Брюса Ли и Энджелу Мао. Shaw Brothers срочно нуждалась в новых идеях, чтобы сохранить свое лидерство на азиатском рынке.

И Чу Юань смог их предложить. Брутальной маскулинности Брюса Ли он противопоставил утонченность цветовой гаммы классической китайской живописи, интеллектуальный шарм хитроумно закрученной интриги и неожиданный для фильмов о боевых искусствах эротизм. Чу Юань является создателем первого в истории гонконгского кино эротического триллера – «Интимные признания китайской куртизанки» (1972). Героиня этой картины, обманом проданная в бордель, становится там жертвой группового изнасилования и вдобавок вынуждена терпеть домогательства хозяйки борделя, лесбиянки с садистскими наклонностями, виртуозно владеющей боевыми искусствами. Кажется, у нее только два пути: покориться или покончить с собой. Но героиня находит третий: она становится любовницей хозяйки борделя в обмен на обещание научить ее кунфу и терпеливо готовит изощренную месть своим насильникам.



Страсть и коварство в фильме «Интимные признания китайской куртизанки» (1972)

Секс + саспенс + боевые искусства – такая комбинация была невиданной в гонконгском кино, и студия сильно рисковала, выпуская эту картину. Но ее колоссальный кассовый успех

показал, что направление выбрано правильно, а Чу Юань после этого на целое десятилетие стал ведущим режиссером Shaw Brothers.

В 70-е годы он работает в разных жанрах, но больше всего – в кино боевых искусств. На его счету целая серия картин, ныне считающихся стопроцентной классикой жанра: «Дуэль за золото» (1971), «Ящерица» (1972), «Злодеи» (1973), «Паутина смерти» (1975), «Волшебный клинок» (1976), «Кланы убийц» (1976), «Сентиментальный меченосец» (1977), «Нефритовый тигр» (1977), «Меченосец и соблазнительница» (1978), «Клан амазонок» (1979) и ряд других. В эту эпоху Чу Юань фактически создал новый канон жанра уся, фильма о боевых искусствах.

К его чести, нужно сказать, что он не злоупотреблял элементами экшпштейн, хотя эротические сцены часто встречаются в его фильмах. Вместо этого он сконцентрировался на детективной интриге, привнес в жанр элементы, позаимствованные из спагетти-вестернов и даже фильмов-нуар. Представьте себе Хичкока, снимающего фильм о боевых искусствах, и вы получите точное представление о творчестве Чу Юаня. Завязки большинства его фильмов типично хичкоковские: героя обвиняют в преступлении, которого он не совершал, все вокруг хотят его убить, и единственный способ выжить – найти настоящего злодея. И весь этот саспенс совмещается с боевыми искусствами и полетами по воздуху.

Сексуальные мотивы в его уся тоже быстро приобретают почти хичкоковский, невротический оттенок. Так, главный герой фильма «Сентиментальный меченосец», очевидно, страдает эдиповым комплексом. В картине «Интригующие кланы» (1977) присутствуют уже трансгендерные мотивы: герой-сыщик сначала уверен, что убийца был мужчиной, потом приходит к выводу, что это была женщина, а в итоге оказывается, что это гермафродит, да еще прикидывающийся буддийским монахом.

Существенное отличие Чу Юаня от британского мэтра заключается в том, что он мало интересовался развитием характеров. Точнее, снимая драмы или комедии из жизни современного Гонконга, такие как «Дом на 72 жильца» (1972) или «Секс, любовь и ненависть» (1974), он продумывал характеры персонажей детально, а вот работая над уся, интересовался ими весьма мало. Герои его фильмов о боевых искусствах больше похожи на фигуры в сложной шахматной партии, изобилующей неожиданными поворотами и многоходовыми комбинациями. Аналогию с шахматами Чу Юань проводил сознательно: в ряде его фильмов есть сцены, где герои играют в них, а в картине «Волшебный клинок» даже присутствует сцена, в которой персонажи сражаются на огромной шахматной доске.

Однако, в отличие от шахмат, правила игры, в которую играют герои Чу Юаня, постоянно меняются. Здесь любой может оказаться не тем, кем кажется. Благородный воин вдруг обнаруживает личину коварного злодея, верная боевая подруга оборачивается демонической *femme fatale* – в фильмах Чу Юаня нельзя доверять никому: у всех есть скрытые мотивы и каждый ведет свою игру. В изобретении этих мотивов режиссеру немало помогал тайваньский писатель Гу Лун, по романам которого он поставил многие свои фильмы. Если проводить аналогию с современными уся, то ближе всего к стилю Чу Юаня и в визуальном, и в тематическом отношении стоит фильм Чжана Имоу «Дом летающих кинжалов» (2004), где все персонажи ведут двойную игру, и каждый – не тот, за кого себя выдает. Гонконгский кинокритик Ли Чу рассматривает фильмы Чу Юаня как отражение нестабильности гонконгского общества в период стремительного экономического роста и социального расслоения, замечая, что мир боевых искусств в них «характеризуется страхом перед политикой, властью и авторитетами; безостановочной погоней за материальными благами; ощущением незащищенности, когда эти блага, наконец, достигнуты; распушенностью в отношениях с женщи-

нами; и фатализмом. Все это имеет параллели с психологией гонконгцев, которые воспринимали себя как маргиналов»⁹.

Чу Юань являлся автором в том буквальном значении, как это понимали в «Кайе дю синема» 50-х годов. Подобно Хичкоку, Хоуксу и Минелли, он работал в рамках жесткой студийной системы, снимал исключительно жанровые фильмы и не всегда мог выбирать материал, с которым работал. Однако, подобно этим же голливудским классикам, он умел делать чужой материал своим за счет яркого, узнаваемого стиля и умения вычленять и развивать в нем собственные, индивидуальные, авторские темы. Лучшие фильмы Чу Юаня представляют собой законченное мировоззрение, цельную и личностную картину мира, которая переходит из одной ленты в другую.



Сейчас прольется чья-то кровь. Кадр из фильма «Кланы убийц» (1978)

В начале 80-х Чу Юаню приходится уступить дорогу режиссерам новой волны. Учившиеся в западных киношколах, набившие руку на телевидении, они владели приемами динамичного американизированного сторителлинга, который был больше по вкусу новому поколению зрителей. Чу Юань пытался встроиться в новый бренд, снимая урбанистические драмы вроде фильма «Последняя песня в Париже» (1986) – трагической истории любви во французской столице между спивающимся, вышедшим в тираж гонконгским поп-идолом (Лесли Чун) и тяжело больной вьетнамской беженкой (Сесилия Ип). Но это уже была не его чашка чая.

За последние 25 лет Чу Юань не снял ни одного фильма. Однако его картины, наряду с фильмами других классиков гонконгского кино 60–70-х годов, навсегда изменили расхожее представление о китайцах. Ориенталистские мифы, бытовавшие на Западе, рисовали китайскую культуру как патриархальную и традиционалистскую. Благодаря Гонконгу эта культура неожиданно обрела мощный кинематографический голос. И весь мир с изумлением увидел, что китайское кино – совсем не про традиции, мудрость предков и прочий дзен. Это драйв,

⁹ Yingchi Chu. «Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self» // P. 68.

юмор, зрелищность, фантазия и дерзость. Энергия, о которой многие другие кинематографии могут только мечтать.

Глава 3

Гонконгская новая волна и начало «золотого века» кинематографа Гонконга. Цуй Харк, Патрик Там и другие. Окончательное становление гонконгской социокультурной идентичности. Мультикультурализм и выработка универсального киноязыка.

В книге «Гонконгская новая волна» Пак Тончу замечает, что уже в 60-е годы молодое поколение гонконгцев, родившихся после Второй мировой войны, имело слабое чувство национальной идентичности, училось в условиях европейской образовательной системы и находилось под сильным влиянием западной популярной культуры. «Те, кто родились и выросли в Гонконге, уже не ощущали культурной и политической связи с Китаем. Старшее поколение постепенно сходило со сцены истории, а их молодые преемники не имели собственных воспоминаний о Китае. К тому же бурный экономический рост способствовал урбанизации и интернационализации Гонконга и, как следствие, – развитию местного самосознания. Но, хотя это самосознание возникает еще в 60-е годы, лишь в 70-е, когда телевидение закрепит кантонский диалект в качестве основного коммуникативного медиума и когда возникнет „новая волна“, процесс локализации гонконгского кино будет окончательно завершен»¹⁰.

Однако не следует думать, что все культурные процессы в Гонконге ограничивались лишь активной вестернизацией. Напротив, пока на материке Великий Кормчий в свободное от истребления воробьев-контрреволюционеров время реформировал (а по сути – уничтожал) классический китайский театр, так называемую пекинскую оперу, только в Гонконге и на Тайване сохранялись ее полноценные отделения, из которых впоследствии вышли многие кинематографисты, такие как Джеки Чан, Энджела Мао, Саммо Хун, Кори Юэнь и другие. Пока в КНР приверженцы культурной революции громили музеи и библиотеки и устраивали на площадях костры из вредных книг, лишь в Гонконге и в других «тиграх» китайские литературные памятники могли пребывать в безопасности.

На деле культурный кругозор гонконгской молодежи начала 70-х годов был, возможно, даже шире, чем у их сверстников на Западе. Они были воспитаны примерно на тех же фильмах и той же музыке, что и подростки в Англии или США, но, в отличие от них, знали также и то, что происходило на японской музыкальной и кинематографической сцене, а также в Индии, Австралии и, разумеется, на Тайване. Статус Гонконга как перекрестка цивилизаций уже оказывал позитивное воздействие на новое поколение молодых людей, пришедших во взрослую жизнь в 70-е годы.

Возникновение в 1967–1968 годах двух собственных гонконгских телеканалов, TVB и RTHK, вещающих на родном кантонском диалекте, сыграло в формировании гонконгской идентичности роль, которую действительно можно назвать исторической. Благодаря телевидению разношерстное комьюнити эмигрантов и их детей, заброшенных на территорию британской колонии часто не по собственной воле, обрело некое коллективное зеркало, отражавшее его быт и проблемы и помогавшее находить взаимопонимание и общие ценности. В своей деятельности новорожденное гонконгское телевидение ориентировалось на своего старшего британского собрата, а телевидение Великобритании было в те годы, вероятно, лучшим в мире и очень внимательным к социальным и культурным проблемам общества.

Однако телеканалам Гонконга хронически не хватало квалифицированных специалистов. И потому в начале 70-х годов большая группа молодых сотрудников телевидения

¹⁰ Pak Tong Cheuk. «Hong Kong New Wave Cinema» // UK – USA, 2008, p. 13–14.

отправляется на учебу в киношколы Англии, США и Канады. Среди них: Цуй Харк, Патрик Там, Энн Хой, Аллен Фон, Ронни Ю, Алекс Чун, Им Хо, Питер Юн, Лау Шинхонь и еще целый ряд будущих классиков гонконгского кино. Им и предстояло стать той самой новой волной, которая коренным образом изменит кинематограф Гонконга, заставив его заговорить на универсальном, ультрасовременном киноязыке.

Все эти кинематографисты были очень молоды – средний возраст 23–24 года, все принадлежало к тому поколению, которое никогда не бывало в Китае (и, основываясь на том, что они слышали от своих родителей, не испытывало острого желания там оказаться). Единственной родиной, которую они знали, был Гонконг, единственной культурой, которой они владели, была его эклектичная, урбанистическая культура. Их социальное происхождение – почти все они были выходцами из низов среднего класса – дало им определенный уровень европеизированного образования; но в целом их можно было охарактеризовать как типичных гонконгцев своего поколения.

Эти ребята оказались на Западе в один из самых бурных и интересных исторических моментов. Это была эпоха триумфа сексуальной революции и победы борцов за права этнических и сексуальных меньшинств. Время политических скандалов и стремительных общественных перемен. А в кино – это был период Голливудского Ренессанса. Молодые гонконгцы изучали историю и теорию кинематографа, – но также они жадно смотрели фильмы, которые шли в местных кинотеатрах, и неожиданно узнавали в них истории про себя и свой город. Они видели «Полуночного ковбоя» и «Разговор», «Сестер» и «Французского связного», «Злые улицы» и «Таксиста» – и обнаруживали, что практически любой из этих фильмов мог быть снят в Гонконге. Пребывание в Лондоне или Нью-Йорке, Сан-Франциско или Лос-Анджелесе помогло им окончательно избавиться от остатков изоляционизма, содержащегося в классической китайской культуре, и начать воспринимать себя гражданами уникального урбанистического мира, целой планеты под названием Гонконг.

Особенно сильным оказалось сходство Гонконга с Нью-Йорком. Цуй Харк позднее скажет в интервью: «Нью-Йорк был в точности как Гонконг. Очень деловой, очень перенаселенный, очень вонючий, и люди тоже очень нервные»¹¹.

Для Патрика Тама же похожую функцию выполнило пребывание в Сан-Франциско и учеба в университете Беркли, где он в Pacific Film Archive знакомился с фильмами Жан-Люка Годара, Алена Таннера, Миклоша Янчо, Робера Брессона, а также активно читал Алена Роб-Грийе и Ноэля Берча. Выходец из католической семьи, с детства приученный слушать религиозную музыку Баха и Бетховена, Патрик Там впоследствии будет тяготеть к европейскому кинематографическому стилю, хотя на остальных его коллег по новой волне окажет более сильное влияние динамичная американская повествовательная модель.

Вернувшись в середине 70-х годов на родину в Гонконг и отработав положенные несколько лет на телевидении, все названные выше режиссеры дебютировали в полнометражном игровом кино, демонстративно создавая свои ленты на кантонском диалекте и отвергая принятые тогда каноны однотипных кунфу-боевиков или гламурных мелодрам для среднего класса. Их кадры были часто неотшлифованы и хаотичны – как сама городская среда Гонконга, изобиловавшая провокационными сценами насилия и сексуальных актов, впечатляли энергией, драйвом и раскованностью фантазии. На экране предстал неожиданный новый Гонконг, увиденный глазами молодых, хорошо образованных, повидавших мир китайцев; Гонконг, похожий сразу на все мегаполисы планеты вместе взятые и ни на один из них в отдельности. Это кино открыто игнорировало правило старшего поколения делать фильмы для разбросанных там и сям китайских диаспор. «Мы снимаем про Гонконг и для жителей Гонконга» – так можно сформулировать неофициальный девиз представите-

¹¹ F. Dannen, B. Long. «Hong Kong Babylon» // NY, 1997, p. 133.

лей новой волны (поскольку сами они никогда не утруждали себя сочинением манифестов и догм). Но, парадоксальным образом, именно начав отражать собственную гонконгскую идентичность, кинематограф британской колонии и стал интересен всему остальному миру.

Важную роль сыграл и тот факт, что молодые гонконгские кинематографисты выросли в недрах ультракоммерческой жанровой киноиндустрии и, прекрасно овладев приемами удержания зрительского внимания, вовсе не собирались менять ее направленность. Все будущие лидеры новой волны дебютировали жанровыми картинами: Энн Хой – детективом «Секрет» (1979), Питер Юн – фильмом ужасов «Система» (1978), Алекс Чун – полицейской драмой «Сыщики и воры» (1979), Патрик Там – фильмом о боевых искусствах «Меч» (1980), Цуй Харк – готической фэнтези «Убийства бабочек» (1979). Ведущий гонконгский кинокритик Стефен Тео напишет впоследствии: «Сила режиссеров новой волны была выкована в жанровом кино, где установившиеся конвенции и формы были ими критически и стилистически переизобретены, чтобы соответствовать запросам новой аудитории»¹².

Вокруг режиссеров новой волны вскоре сложилось окружение из других кинематографистов этого поколения, не учившихся на Западе, но также уставших от однообразия и провинциальности гонконгского кино 70-х и впечатленных тематическим и эстетическим новаторством приезжих. Среди них были мечтающие о режиссуре актеры Джеки Чан и Сильвия Чен, молодые экшен-хореографы Юань Хэпин, Чин Сютун и Кори Юэнь, начинающие сценаристы Эдди Фон и Вонг Карвай. К этой группе можно также причислить создателей так называемой «кантонской комедии» – актера и режиссера Майкла Хоя и двух его братьев, Рикки и Сэма. Эта троица стала для Гонконга чем-то вроде местного аналога братьев Маркс, создав собственную киностудию Hui Brothers Company и выпустив в конце 70-х – начале 80-х годов целую обойму кассовых хитов, таких как «Частные сыщики» (1976), «Контракт» (1978) и «Безопасность без границ» (1981). Когда к середине 80-х подросло второе поколение учившихся за границей режиссеров – таких как Ринго Лам, Питер Чан, Клара Ло, Стэнли Кван, – процесс локализации гонконгского кинематографа и превращение его в самостоятельную квазинациональную киношколу был окончательно завершен.



Лесли Чун и Сесилия Ип в фильме «Кочевник» (1982)

¹² Stephen Teo. «Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions» // London, 1997, p. 149.

Одной из наиболее значительных работ кинематографа новой волны стал «Кочевник» Патрика Тама (1982) – архетипически гонконгский фильм, во многом определивший будущее развитие кино британской колонии. Вся программа кинематографа Вонг Карвая фактически вышла из этого фильма (что неудивительно, поскольку Вонг начинал свою карьеру как ассистент и сценарист у Патрика Тама). Вынесенное в заглавие слово *Nomad* – это название красивой черной яхты, имеющей важное значение для действия. Но это определение также может подойти любому из четырех главных героев картины, представляющих разные слои гонконгской молодежи. Луи (Лесли Чун) и Кэти (Пат Ха) – представители истеблишмента, хорошо образованные и ни в чем себе не отказывающие, Пон (Кент Тунь) – выходец из низов, безалаберный, хвастливый и неспособный задержаться ни на одной работе дольше трех дней, прибившаяся к их компании симпатичная бродяжка Томато (Сесилия Ип) – девушка без прошлого, кочующая от одного парня к другому. Несмотря на социальную разницу, всех героев роднит неустроенность, отсутствие цели в жизни, которое, тем не менее, не осознается ими как трагическое. Они живут одним днем, заводят романы друг с другом, устраивают вечеринки и вынашивают инфантильную мечту однажды уплыть на яхте *Nomad* в какую-то сказочную Аравию. «Мы ничего не делаем для общества», – говорит в одной из сцен Томато. «Для какого общества? – отвечает ей Луи. – Мы сами и есть общество». Этот диалог представляет собой насмешку над конфуцианской этикой, требующей от «благородного человека» посвятить свою жизнь служению обществу. И лишь неожиданный шоковый финал (смонтированный продюсером Джеффом Лау без участия режиссера и потому вызывающий неприятие у многих поклонников фильма) возвращает героев из сладкой грезы в жестокий мир, где нужно бороться за выживание.

Самый большой эстет из всех режиссеров новой волны, Патрик Там строит конфликт своего фильма через столкновение европейских и японских культурных влияний на гонконгскую молодежь. Европа представлена Бетховеном, Дэвидом Боуи и Ницше, томик которого носит с собой Томато, хотя и не прочла в нем ни строчки. Япония – театром Кабуки, выставкой вымышленного модельера Оки Масао, а также японской Красной армией, реально существовавшей левацкой террористической организацией, печально известной своей жестокостью. Собственно китайские же мотивы предстают на экране в ироничном виде: в сцене с патриархальным семейством, пытающимся выдать свою взрослую дочь за несовершеннолетнего парня, или в эпизоде с надоедливymi соседями, усаживающимися играть в маджонг как раз тогда, когда один из героев ждет в гости девушку.

«Сразу же после премьеры „Кочевник“ вызвал серьезную критику со стороны ревнителей нравственности, возмущенных „негативным“ показом молодежи, ее сексуальной распушенности и декадентской скуки, – пишет Стефен Тео. – На самом деле, социальный анализ в фильме Тама находится в тени стилистических экспериментов, но, безусловно, эта картина является едким комментарием к гонконгскому обществу потребления: молодежь в ней одновременно дезориентирована и заморожена материальным изобилием, жадно потребляя популярную культуру с Запада и из Японии. Это первые молодые персонажи в кино Гонконга, которые воплощают духовную опустошенность постиндустриального общества»¹³.

Последующие фильмы Патрика Тама, такие как «Шери» (1984), «Окончательная победа» (1987), «Горящий снег» (1988) и, в особенности, неонуар «Мое сердце – это вечная роза» (1989), подтвердили правоту Стефена Тео: для этого режиссера настоящим содержанием фильма является его стиль. Что тоже может считаться характерной чертой гонконгского кино, которое критики на Западе нередко называют «одержимым стилем».

Но проявляется эта одержимость по-разному. Например, режиссерский дебют Алекса Чуна «Полицейские и воры» (1979), в противовес европеизированному эстетизму Патрика

¹³ Stephen Teo. «Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions» // London, 1997, p. 157.

Тама, внедрил в гонконгском кино стилистику brutальных и реалистичных американских полицейских триллеров, вроде «Буллита», «Французского связного» и «Грязного Гарри». Спродюсированная рок-звездой Тедди Робинот Кваном, эта лента показывает полицейскую работу глазами неопытного новобранца и отличается недюжинным саспенсом и шокирующими сценами насилия. С момента выхода этой картины и по сей день Гонконг является мировым лидером в области полицейских и гангстерских фильмов – ни в одной другой стране этот жанр не отличается такой стилистической изобретательностью и сложностью нравственных коллизий. А в мелодраме «Гонконг, Гонконг» (1983) режиссер Клиффорд Чуй успешно использовал стилистику, близкую к итальянскому неореализму, для показа неустроенного быта беженцев из материкового Китая. Этот фильм сделал суперзвездой молодую актрису Шери Чун, которую прозвали «китайской Мэрилин Монро», и имел большой общественный резонанс, заставивший даже правительство Гонконга серьезно озаботиться проблемами беженцев. Так проявилась еще одна характерная черта, свойственная не только для Гонконга, но и для современного азиатского кино в целом: сочетать увлекательную интригу с актуальной социальной проблематикой.

«Кочевник», «Полицейские и воры», «Гонконг, Гонконг» и многие другие фильмы режиссеров новой волны служат отличной иллюстрацией того, каким космополитичным и универсальным стало гонконгское кино в 80-е годы. Благодаря новой волне, фильмы этой маленькой территории оказались понятны и близки жителям разных стран и континентов.



Фильм «Полицейские и воры» (1979) задал канон гонконгского полицейского триллера



Характерное симметричное построение кадра в фильме «Кочевник»

К этому много лет стремится Голливуд – создавать универсальное, «планетарное» кино. Однако Голливуд делает это за счет ухода от проблем современности – отправляя персонажей в космос или в будущее, заставляя их сражаться с инопланетянами или роботами и т. п. Гонконгская новая волна же предложила другую модель успеха: в увлекательной жанровой форме рассказывать о реальных проблемах жителей современного мегаполиса, в равной степени актуальных в Нью-Йорке и Токио, Москве и Лондоне.

Подобная стратегия успеха не требует слоноподобных бюджетов, дорогостоящих спецэффектов и зомбирующей рекламы. Она требует лишь одного – умения говорить на современном, динамичном, универсальном киноязыке.

Но, может быть, это и есть самое сложное?

* * *

В 2014 году на Международном кинофестивале в Риме гонконгский режиссер, сценарист и продюсер Цуй Харк получил почетный приз Maverick Director Award. Слово maverick – американский жаргонизм, означающий самоуверенного индивидуалиста, даже отщепенца, который никогда не ходит проторенными тропами и превышает любых общественных установок ценит свободу. Это не обязательно позитивная характеристика. Ближе всего по смыслу maverick стоит к гумилевскому «пассионарию». Таковы, например, герои классических американских вестернов – упрямые первопроходцы, покорители Дикого Запада. И это определение как нельзя лучше подходит знаменитому гонконгскому кинематографисту.

Кто же такой Цуй Харк? Человек-оркестр, способный, как Юлий Цезарь, снимать один фильм, продюсировать другой, писать сценарий третьего и играть роль в четвертом – причем все это сразу. Злой гений, чуть ли не единолично развернувший гонконгское кино от статуса экзотической диковины к позиции одной из самых влиятельных и коммерчески успешных киноиндустрий мира. Открыватель огромного числа талантов в гонконгском кино – и, одновременно, безжалостный их эксплуататор. Единственный режиссер в мире, чья главная проблема – это переизбыток идей, иногда делающий его фильмы трудными для восприятия зрителей, воспитанных на бедном фантазией голливудском мейнстриме.

Одна из самых ярких и противоречивых фигур гонконгского кино, Цуй Харк в то же время может считаться живым символом его мультикультурализма: родившийся в Китае,

выросший во Вьетнаме, учившийся в Америке и живущий в Гонконге, он является настоящим гражданином мира, впитавшим, как губка, самые разные влияния, но сохранившим собственную культурную идентичность. О его творчестве пишут книги, по его работам защищают диссертации. Проще говоря, Цуй Харк – это типичный гонконгский кинематографист.

Именно Цуй Харку принадлежит идея «соединять западные принципы сторителлинга с китайским визуальным стилем», ставшая правилом для постановщиков новой волны. Он же своими первыми фильмами – «Убийства бабочек», «Мы пришли съесть вас» (1980) и, в особенности, скандальным, чуть не запрещенным британскими властями триллером «Опасные контакты первой степени» (1981) – заложил основу эклектичного, комиксового стиля гонконгского кино. В этих фильмах сцена кровавого убийства может соединяться с гэггами в духе немой комической, а жизнерадостный музыкальный номер – переходить в эпизод brutalного изнасилования.

Однако ранние его фильмы, хоть и высоко оцененные критиками, не были успешны в коммерческом отношении. Публика в Гонконге, приученная к конвенциональным жанровым фильмам, с недоумением взидала на безумные фантазмагии Цуй Харка. К тому же многие его придумки выглядели, мягко говоря, экстравагантно (например, «Опасные контакты первой степени» открываются сценой, в которой главная героиня развлекается, втыкая булавки в голову мыши). И тогда Цуй Харк, не меняя свой стиль, сумел приспособить его к производству тех жанров, которые исторически были популярны в британской колонии: фильма о боевых искусствах («Зу. Воины с волшебной горы», 1982), мюзикла («Шанхайский блюз», 1984) и авантюрной комедии («Блюз Пекинской оперы», 1986). Цуй Харк фактически переизобрел эти жанры под себя – и завоевал мировое признание. Эти картины стали кассовыми хитами не только в Гонконге, но во всей Юго-Восточной Азии, а также в Японии.

Именно этого не могут простить Цуй Харку твердолобые поклонники фестивального «арт-кино». Своим примером и колоссальной энергией он убедил почти всех режиссеров новой волны перейти к коммерческому кинопроизводству (что у большинства из них прекрасно получилось). Сам Цуй Харк на волне успеха основал в 1984 году вместе со своей женой, продюсером Ши Наньсунь, компанию Film Workshop. Когда журналисты спросили у него, почему он решил заняться продюсированием, наш герой ответил как типичный maverick: «У меня слишком много идей. Я не успеваю реализовать их все, поэтому вынужден нанимать других режиссеров».



Шери Чун, Бриджет Лин и Салли Е в фильме «Блюз Пекинской оперы» (1986)

В последующие десять лет Film Workshop производит астрономическое количество хитов азиатского и мирового проката. Среди них: три серии «Светлого будущего» и «Наемный убийца» Джона Ву, трилогия «История китайского призрака» Чин Сютуна, популярнейшая франшиза «Однажды в Китае» и не менее успешная трилогия «Меченосец». Ко всем этим фильмам Цуй Харк имеет прямое или косвенное отношение; он заработал репутацию весьма жесткого продюсера, вмешивающегося в работу своих режиссеров, переписывающего сценарии прямо по ходу съемок, перемонтирующего и даже переснимающего целые сцены в чужих фильмах (включая ленты своего протеже Джона Ву) и не желающего слушать лепет об авторском самовыражении. Дэвид Бордуэлл так описывает его манеру работы: «Этот человек может снимать тридцать шесть часов подряд, потом смонтировать, озвучить, субтитрировать и напечатать копии фильма за пять дней, и все еще вносить „маленькие исправления“ в картину за четыре часа до премьеры»¹⁴. Одним словом, Цуй Харк – не тот режиссер, который будет делать один фильм десять лет. Вот снять десять фильмов за год – это в его стиле.

¹⁴ David Bordwell. «Planet Hong Kong» // Harvard University Press, 2000. P. 135.

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.