

пова // Terra Linguae: сб. науч. ст. – Вып. 4. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. – С. 195–198

3. *Bennett Ch. I.* Comprehensive multicultural education: theory and practice / Ch. I. Bennett. – 7th ed. Pearson Education, 2010. – 410 p.

4. *Kearney E.* Intercultural Learning in Modern Language Education: Expanding Meaning-Making Potential / E. Kearney // Multilingual Matters, 2016. – 200 p.

5. *Parmon P.* Educating Immigrant Children: Bilingualism in America's Schools / P. Parmon // Social Sciences Journal: Vol. 10: Iss. 1, Article 14. – URL: <http://repository.wcsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=ssj> / (датаобращения 05.02.2019).

6. *Willey T.* Beyond the foreign language crisis: Toward alternative to xenophobia and national security as basis for US language policies. // The Modern Language Journal 91 (2), 2007. – pp. 252–255.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ГОНКОНГСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Халиков Р.И.

Соловьева Е.Г.

В статье исследуется процесс становления, развития и упадка гонконгского кинематографа как отдельной школы кино в контексте мирового кинематографа на протяжении многих лет – от британской колонии 70-х годов до наших дней в составе Китая.

Ключевые слова: Гонконг, кино, история кино, Китай.

The article deals with the process of formation, progression and decline of Hong Kong cinema as a school of cinema in the context of world cinema, for many years – from the British colony in 70-ies to the present day as a part of China.

Key words: Hong Kong, cinema, film history, China.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что гонконгский кинематограф является уникальным примером взаимного влияния двух разных культур – восточной и западной, отражением того, как ценности одной культуры, её идеи и методы их реализации интегрируются или полностью переосмысляются и создают новые явления в другой. Гонконгский кинематограф к тому же является важным источником для изучения истории и культуры острова, изменений, происходящих с момента его популяризации в мире, когда он становился все более «осмысленным»,

передавал настроения эпохи, поднимал социальные проблемы и фиксировал все это в сюжетах и персонажах. Актуальна данная тема и в связи с тем, что в мировом кинематографе все заметнее становится новая волна азиатского кино, где Гонконгу, как одному из важнейших поставщиков, отводится особая роль.

Выступая в роли свободной площадки для распространения и реализации творчества, Британский Гонконг надолго сместил центр азиатского кино на свою территорию. В 70-е годы молодые режиссеры имели возможность знакомиться с трудами западных режиссеров, чье новаторство в подаче материала производило на них большое впечатление, стимулируя их желание сделать нечто подобное или лучше. Это и послужило основой для создания условий, в которых гонконгское кино стало одним из важнейших игроков на мировом рынке на несколько десятилетий.

В ранний период, когда революция в кино только начиналась, гонконгские фильмы часто снимались похожими на японские, но переделанными под свои реалии – brave воины на мечях сражались между собой или боролись со злом. Зрители охотно ходили на подобные фильмы, где известные им герои мифологии могли взаимодействовать на экране, побеждать заклятого врага, а в конце видеть торжество справедливости. Спрос на такие фильмы был огромный, окупаемость их высокая. Это стало причиной того, что 70-е годы прошли под знаменем сюжетов о древних бойцах.

Уникальность Гонконга, находящегося под юрисдикцией Британии, была в том, что на острове разрешалось снимать фильмы про восточные единоборства, запрещенные на территориях материкового Китая еще правительством Гоминьдана. Возможность снимать те фильмы, которые режиссерам интересны, стимулировала развитие азиатского кинематографа и его выход на мировой рынок.

Таким образом, принимая на своей территории творцов с материкового Китая, находящихся под давлением цензуры, Гонконг породил новое культурное явление: фильмы про кунг-фу и каратэ, имя которому «Уся», отсылающие нас к китайскому жанру в искусстве, демонстрирующему единоборства.

Фильмы «Уся» можно разделить на две категории:

– Классические «Уся» – фильмы, сюжетом которых становились истории, вдохновленные древними книгами, мифами, историческими событиями, героями, настоящими войнами. Режиссеры старались соблюдать исторический контекст: сюжеты, костюмы, предметы и декорации делались максимально похожими и не вырывающимися из периода действия, т.к. восточные народы очень чутко относятся к своим традициям и истории.

– второй вид «Уся» – фильмы, где действие происходит в разные периоды времени, чаще это прошлое, основной акцент делается на демонстрации восточных боевых искусств и развлечении зрителя. В них и стали появляться первые заметные эксперименты в творчестве. Сюжеты повествовали о персонажах, имеющих что-то общее с современностью, жанры становились все более легкими. Так, характерной чертой позднего «Уся» 70-х годов стала комедийная составляющая. Героями картин могли стать переселенцы, бедные люди или те, кто пострадал от несправедливости и ищет управы на своих обидчиков. Но упор все-таки был сделан именно на то, чтобы зритель акцентировал свое внимание не на сложной сюжетной линии, а на хореографии и постановке драк – драки становились главным двигателем сюжета. В то же время в гонконгский кинематограф проникает символизм, и через него при представлении о контексте времени можно с легкостью прочесть настроение общества.

Основным различием при производстве фильмов «Уся» было то, что экранизация традиционных историй могла продолжаться достаточно долго и требовать больших денежных вливаний, в то время как производство второго вида фильмов было проще и быстрее, а значит дешевле, и благодаря новаторским идеям режиссеров, занятым их созданием, могло передать те же смыслы, но в более легкой форме, что увеличивало зрительскую аудиторию.

Классическое «Уся» – отправная точка для изменения всего гонконгского кинематографа, давшего уникальный продукт – «Уся», которое можно назвать «кунг-фу боевиками», полными новаторств в сфере производства и содержания фильмов – внедрение новых приемов при съемке, создание особой школы постановки трюков и хореографии драк, а также усложнение сюжетов путем введения дополнительных смыслов.

Классическое «Уся» дало миру классику азиатского кино. Производство «Уся» второго вида продолжало эту традицию и вывело кино и режиссеров на мировой рынок. Фильмы с Брюсом Ли стали массовыми и привлекли внимание к Джеки Чану, ныне известному актеру, постановщику боевой хореографии и режиссеру; Джону Ву – сценаристу и режиссеру, одному из важнейших фигур гонконгского кинематографа. Они же в дальнейшем провели революцию и внутри своей киноиндустрии – в фильмах стали появляться драматизм и психологизм.

На фоне возрастающего реализма в производстве западного кино, его востребованности у зрителей, а также все более заметных экспериментов уже сформировавшихся режиссеров гонконгский кинематограф 80-х сильно изменился. Начало 80-х годов для киноиндустрии Гонконга – период резкой смены жанровой конъюнктуры. На смену «Уся» приходят современные полицейские, зарождается жанр «полицейского боевика». Вы-

бор главного героя – ответ на ухудшение криминогенной обстановки на территории Гонконга. Главный герой сделан по той же формуле, что и ранее – он добрый, храбрый, мужественный, дружелюбный, любит и чтит закон, всегда противостоит несправедливости, но все же более сложный, чем ранее. Иногда идет параллельная сюжетная линия о неудачной любви героя, которая рушится из-за его профессии, о конфликте с его кругом общения, чаще упоминается его происхождение или реакция на происходящие вокруг изменения в обществе.

Наиболее яркий представитель «полицейского боевика» – Джеки Чан, быстро применивший свой опыт работы в фильмах про единоборства в новом жанре, чьи заслуги и методы работы в этом направлении раскрываются в книге Д. Комма [3, с. 85]. Его фильмы отличались артистизмом, хорошо поставленной хореографией боев, масштабом съемки. Влияние «полицейских боевиков» можно проследить в дальнейших фильмах гонконгских режиссеров. Джеки Чан первым начал использовать сложные спецэффекты и каскадерские трюки, а также новые технологии в кинопроизводстве. Чана можно считать последним носителем классической традиции фильмов о боевых искусствах.

Фильмы Джеки Чана, вторые по важности после Брюса Ли, с комедийными сюжетами и элементами боевика, драмы и сложными трюками усиливают интерес к азиатскому кино. Восточное кино стало привлекать большое количество зрителей по всему миру, что принесло индустрии Гонконга большие средства, а режиссеры могли рассчитывать на поддержку студий, которые стали снимать совершенно новое кино.

Последствия бума начала 80-х годов привело к тому, что можно назвать «золотой эрой» гонконгской киноиндустрии, временем её расцвета и появления новых популярных режиссеров (Ринго Лэм, Вонг Карвай, Джон Ву, Джонни То).

Фильмы со второй половины 80-х годов, в противовес предшествующему «полицейскому боевику», принято называть «гангстерским боевиком». Фильмы часто поднимают социальные проблемы (например, низкое социальное положение героя, из-за которого он в поисках заработка становится гангстером и не может найти свое место в жизни).

Характерной особенностью гонконгских фильмов стала постоянная игра на чувствах зрителя, драматичность, параллельный сюжет в судьбе героя, будь то его отношения с братом, стоящим по другую сторону закона или любовная линия, которая всегда находится на грани полного ее разрушения, но напомним о себе в конце фильма. Драматизм тут не для того, чтобы создать ощущение объемности персонажа, а для того, чтобы заставить зрителя переживать за судьбу отпетого преступника так, как будто вы знаете его много лет.

Заметен и возросший реализм – на смену всегда безоблачным, солнечным и светлым территориям Гонконга приходят темные тона будничного загруженного города, основным временем действия становится ночь. Герой теперь всегда находится среди людей, перемещается с ними по городу или может сидеть в ночном клубе, а через несколько мгновений, обменявшись парой фраз со своим другом, он выходит на дождливую улицу с горящими вывесками заведений, магазинов, вдоль стен сидят бездомные, а рядом стоит дорогостоящий автомобиль. Теперь город в глазах режиссера – такой же герой фильма, историю которого стоит проработать.

Несмотря на все вышесказанное, гонконгские фильмы все равно остаются аттракционом, совмещающим развлечения и философию. Хореография, присущая предыдущим эпохам кинематографа, где сражения двух противоборствующих сторон играют одну из важнейших ролей, никуда не исчезла: поменялось время действия и оружие, которым они сражаются вследствие развития технологий и отточенного мастерства постановщиков трюков. Сражения в рукопашном бою или перестрелка выглядят как идеально поставленный танец. Каждое задействованное лицо знает, что ему надо сделать, – каждое движение происходит ровно тогда, когда оно нужно.

Фильмы поздних 80-х полны символизма, ибо, по мнению режиссеров, символизм лучше любых слов передает то, что происходит с героями фильма. Важным становится «мексиканская дуэль», когда три противника в момент максимального напряжения достают свое оружие и наводят его друг на друга. Камера фиксирует момент, когда герой находится в сложной ситуации, в которой каждый из противников имеет свои причины наставить оружие на другого и выстрелить и причины, чтобы не делать этого, а знаменитые белые голуби воспринимаются как символ приближающейся битвы.

Результатом трудов гонконгских мастеров в 80-е годы стал выход фильмов, тепло принятых на западе. Гонконгское кино получило свое заслуженное признание. Это не могло не вызвать внимания со стороны больших западных студий. Студии из США стали приглашать мастеров из Азии на свои проекты или пытались снимать на их территории.

Гонконгские фильмы 90-х годов – это продолжение нашумевших фильмов с бюджетом, которого хватит на все задуманное режиссером, либо очень «авторское кино». Это 10 лет, которые смогли совершить то, чего боялись все почитатели самобытного кинематографа – большие деньги пришли в мир малобюджетных картин, а большинство из этих фильмов были малобюджетными по европейским и тем более голливудским меркам [4], снятыми с невероятной находчивостью, перфекциониз-

мом и выработанным уникальным стилем, привнесшим туда хаос западного кинопроизводства.

Но 90-е – это не только нарушение устоявшегося порядка. Приход нового капитала, технологий и появление интереса со стороны западного зрителя дали возможность высказаться не только авторам боевиков, на сцене появились звезды «личного кино», самая яркая среди которых – Вонг Карвай со своим поэтическим киноязыком, представляющим уникальный авторский стиль, где при помощи большого количества планов, игры со светом или того, как расставлены вещи в кадре, рассказывается история. «Личное кино» – новая жанровая доминанта в киноиндустрии острова. Изменение жанровых предпочтений у режиссеров подтверждает и Владимир Захаров в своей статье о гонконгском кино [2]. В нем все чаще и громче стали звучать остросоциальные высказывания режиссеров – настроения в обществе из-за передачи Гонконга Китаю, одиночество людей, преступность – все находило отражение на экране.

Процесс съемок стал заметно проще. Местные режиссеры ценили качество, старались делать все «максимально человеческим», создавая эффект присутствия и усиливая эмоциональную вовлеченность зрителя, что свидетельствует о том, что наработки предыдущих поколений режиссеров чтутся и сохраняются.

Произошедшая в 1997 году передача Гонконга под власть КНР сильно ударила по кинематографу. Для того чтобы сделать фильм, надо было получить одобрение правительства, которое в ходе рассмотрения могло убрать большую часть задумки автора. Подобная ситуация случалась с тем же Карваем, которому запрещено было снимать в Пекине, и из-за этого пропала важная сюжетная и смысловая задумка [1]. Но даже при одобрении фильма снять его попросту было некому, т.к. мастера из Гонконга уехали на запад, где стали реализовывать свои проекты и снимать фильмы.

С наступлением нового тысячелетия гонконгский кинематограф потерял свою уникальность, и теперь его можно расценивать как часть не самого выдающегося китайского кино. Местный рынок стал производить фильмы, работающие на власть и похожие друг на друга один в один. Уникальные авторские решения в таких фильмах не находят своего места. В течение последних 20 лет лишь небольшая часть фильмов выходит из современного Гонконга, ибо наступил культурный кризис, заставивший молчать одну из ярчайших кинотрадиций в мире.

Несмотря на все трудности, с которыми сталкиваются авторы фильмов в Гонконге и Китае, на фестивалях все же можно заметить кинокартины, которые и спустя 20 лет напоминают о некогда важной единице на кинорынке, заставляющей о себе говорить. Выработанная гонконгская

традиция продолжает соблюдаться, т.к. большинство заметных режиссеров Китая – выходцы из островного кинематографа – работают по принципам прошлого. Азиатское кино, как и говорилось ранее, все больше привлекает современного зрителя, и хочется верить, что о гонконгских фильмах снова заговорят во всем мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хохлов Б.* Интервью с Вонгом Кар-Ваем / Б. Хохлов. – URL: <https://hkinema.ru/article/318/> (дата обращения: 30.03.2019).
2. *Захаров В.* История гонконгского кино в 20 фильмах / В. Захаров. – URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/istoriya-gonkongskogo-kino-v-20-filmah/> (дата обращения: 30.03.2019).
3. *Комм Д.Е.* Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии / Комм Д.Е. – СПб.: БХВ-Петербург, 2015. – 192 с.
4. *Кузнецов С.* Кино исчезнувшей страны / С. Кузнецов. – URL: <https://seance.ru/n/16/ст/кино-исчезнувшей-страны/> (дата обращения: 30.03.2019).