

DOI 10.26886/2520-7474.2(56)2023.2

УДК 791.31

**THEATRICAL THEMES IN THE CINEMATOGRAPHY OF THE
PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA (1980-2010)**

Chang Jie

<https://orcid.org/0000-0001-6365-2186>

e-mail: jck4ang@gmail.com

Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

The article studies the evolution of theatrical themes and imagery in the cinema of the People's Republic of China since the beginning of the reforms in the 1980s. It is emphasized that the democratization of public life and the rejection of the reformist doctrine of the “cultural revolution” inspired the “fifth generation” filmmakers to use the symbolism of the traditional Chinese shadow theatre and musical drama. The directors of the “sixth generation” of Chinese cinema in the 1990s turned to the lives of representatives of the avant-garde theatre.

The subject of the article is theatrical themes in the cinematography of the People's Republic of China (1980-2010).

The research methodology is based on search, system-historical, analytical, and comparative methods, which made it possible to achieve a comprehensive artistic analysis of theatrical themes and imagery in the cinema of the People's Republic of China 1980-2010.

Conclusions. Thus, in the early 2000s, in connection with the commercialization of performing arts in the PRC, the interpretation of theatre is changing: it appears as a spectacular form that extends to social life and captures it, creating a space for simulations and manipulations.

Keywords: Chinese cinema of the 20th and 21st centuries, theatrical themes, directors of the fifth and sixth generations of Chinese cinema, commercial cinema in the PRC.

Чанг Цзе, Театральна тематика в кінематографі КНР (1980-2010 рр.) / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

Стаття досліджує еволюцію театральної тематики та образності в кінематографі КНР від початку реформ 1980-х рр. Підкреслено, що демократизація суспільного життя та відмова від реформаторської доктрини «культурної революції» надихнули кінорежисерів «п'ятого покоління» до використання символіки традиційного китайського театру тіней і музичної драми. Режисери «шостого покоління» китайського кіно у 1990-х рр. звернулися до життя представників авангардного театру.

Предметом статті є театральна тематика в кінематографі КНР (1980-2010 рр.).

Методологія дослідження базується на пошуковому, системно-історичному, аналітичному та порівняльному методах, що дозволило здійснити комплексний художній аналіз театральної тематики та образності в кіно КНР 1980-2010 рр.

Зроблено висновок, що початку 2000-х рр., у зв'язку з комерціалізацією сценічного та екранного мистецтва в КНР, інтерпретація театру змінюється: він постає як видовищна форма, що поширюється на соціальне буття та захоплює його, створюючи простір для симуляцій і маніпуляцій.

Ключові слова: китайський кінематограф ХХ та ХХІ ст., театральна тематика, режисери «п'ятого та шостого поколінь» китайського кіно, комерційне кіно в КНР.

Вступ. Китайський кінематограф, який історично виникає від фільмування пекінської опери, надовго зберігає генетичні зв'язки з театром. Творчі пошуки національних кіновиробників протягом всієї історії охоплюють як традиційний китайський театр, як нові для країни жанри розмовної драми хуацзюй чи наробітки зарубіжних діячів сцени. Інтерес до театральної тематики є наскрізним для багатьох китайських кінорежисерів різних поколінь. Про це свідчать численні фільми, що перетворилися на національну класику та увійшли до скарбниці світового кіномистецтва. Театр присутній у китайському кіно в різноманітних видах і формах: як видовищні епізоди окремих стрічок, як тло, на якому відбувається драматичні події, як байопіки видатних акторів і режисерів, як матеріал для осмислення соціально-політичних процесів, як якісна та популярна серед глядачів драматургія, що перетворюється на кіносценарії, тощо. Осмислення театральних тем та образності в кіно безпосередньо залежить від світоглядних парадигм того чи іншого часового періоду, а також культурного бекграунду творців кіномистецтва. Тому питання типів присутності театру в національному кінематографі постає актуальним предметом для мистецтвознавчого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання взаємовпливу театального та екранного мистецтв у КНР вже неодноразово поставало предметом наукового аналізу різних авторів. Здебільшого вони висвітлюють питання генетичної спорідненості раннього китайського кіно та традиційної музичної драми (К. Беррі [1]), наявність прийомів китайської театральної драматургії у кіносценаристиці (П. Степанова [12]), екранізації класичних і революційних опер (Ц. Чанг [13], З. Чжао [11]), адаптації зарубіжної та національної театральної драматургії (С. Степанчук [9], Х. Ву [10]) тощо. Водночас, за виключенням невеликої за обсягом статті Х. Луо [5], немає спеціального

дослідження еволюції театральної тематики в кіномистецтві КНР, зміни авторського дискурсу щодо значення сценічного мистецтва в житті суспільства, специфіки акторської професії, соціальних проблем, пов'язаних із театральною практикою, тощо. Все це, разом із усвідомленням необхідності зробити порівняльний аналіз творчості режисерів різних поколінь у розробці театральної тематики, й обумовлює вибір теми даної наукової розвідки.

Мета– дослідити еволюцію відображення театральної тематики в творчості режисерів «п'ятого» та «шостого поколінь» китайського кіно, а також у сучасному комерційному кінематографі КНР.

Матеріали та методи дослідження. Матеріалами для здійсненого комплексного міждисциплінарного мистецтвознавчого дослідження театральної тематики та образності в сучасному китайському кіно стали стрічки режисерів різних поколінь материкового Китаю 1980-2010 рр. В процесі розробки теми були використані наступні дослідницькі методи: пошуковий (для збору інформації про умови створення фільмів, творчість окремих режисерів, її оцінку кінокритиками та кінознавцями); системно-історичний (для огляду соціально-політичних реалій, відображених у фільмах на театральну тематику); аналітичний (для аналізу типів присутності сценічного мистецтва в китайському кіно), порівняльний (для порівняння творчості режисерів різних поколінь), метод узагальнення (для написання висновків).

Виклад матеріалу. Після певного занепаду під час «культурної революції», з початку періоду реформ і лібералізації суспільно-політичного життя (з 1978 р.) національний кінематограф переживає розквіт і піднесення. 1980-ті рр. для кіномистецтва КНР стали часом оновлення і кіномови, і тематики. Завдяки зусиллям представників так званого «п'ятого покоління» режисерів відбулося відновлення спадкоємності культурних традицій, вихід китайського кіно на

міжнародну арену, сталася розробка нових, раніше табуйованих тем, притаманних західному кіномистецтву. Режисерському стилю представників «п'ятого покоління» були притаманні відмова від естетики соцреалізму, глибокий психологізм, експресивність у використанні кольору, надання переваги довгим монтажним планам тощо. Це відповідним чином позначилося й на відображенні театральної образності в кіно. Так, якщо протягом 1950-70-х рр. сценічне мистецтво впливало на кіно як чітко визначений ідеологічний стандарт (йдеться, зокрема, про фільмування революційних опер чи створення таких пропагандистських стрічок, як «Сестри по сцені» (1964) режисера Се Цзіня), то, починаючи з середини 1980-х рр., театральна тематика в кіно поступово позбавляється від норм цензури.

Революційною для свого часу стала стрічка «Жінка, демон, людина» (*Woman Demon Human*, 1987) режисерки Шуцінь Хуан (1939-2022), яка висвітлює проблему жінки на театральній сцені. Фільм зосереджується на складному житті оперної співачки Цю Юнь, яка працює в чоловічому ансамблі. Зірковою роллю героїні є образ володаря демонів на ім'я Чжун Куй, який, згідно з китайською міфологією, судить душі мертвих і нейтралізує негативний вплив бісів на світ живих. Цей містичний образ асоціюється у Цю Юнь з батьком, людиною, яка виростила і виховала її після втрати матері. Цю Юнь мріє повернути володаря демонів Чжун Куя до театру, адже за часів «культурної революції» вистави з такими сюжетами було заборонено. Нарешті, у 1980-х рр. акторка змогла зіграти цього персонажа та здобула визнання. Проте Юнь, на жаль, не знаходить особистого щастя: роль демона розмиває її гендерну ідентичність, породжує проблеми в приватному житті. Втративши левову частку своєї жіночності, вона так і не відчуває того ступеню самостійності та свободи, які можуть дозволити собі чоловіки. Все, що отримує актриса, – це

духовна ідентифікація зі своїм міфічним героєм. Фільм режисерки Шуцінь Хуан привернув увагу зарубіжних і китайських глядачів глибоким психологізмом, розумінням проблем гендерної самопрезентації акторів традиційного китайського театру. Показовою є й певна феміністична інверсія проблеми, адже жінок-акторок, які грали чоловічі ролі, було на порядок менше, ніж чоловіків, котрі працювали в жіночому амплуа дань.

Театральність притаманна стрічці *«Підніміть червоний ліхтар»* (*Raise the Red Lantern, 1991*) режисера Чжана Імоу (нар. 1950 р.), яка була знята за мотивами роману Су Туна «Дружини та наложниці» [6]. Саме місце подій, що розгортаються у маєтку китайського феодала, нагадує театральні декорації. Коли четверта дружина феодала Сунлянь, колишня студентка, потрапляє в будинок чоловіка, виникає драматична ситуація, посилена ревнощами і ворожнечею між дружинами. Крок за кроком, Сунлянь божеволіє від загальної атмосфери феодалської садиби та від глибокого почуття провини, адже її вчинок призводить до самогубства третьої дружини Мейшань, колишньої співачки південної опери юецзюй. З цим персонажем пов'язані безпосередні театральні мотиви кіноісторії: колишня актриса продовжує жити ідеалами своєї професії, лише ніби змінює амплуа, граючи роль дружини багатія. Кімната Мейшань нагадує декоровану сцену з театральними масками, а життя сповнене інтриг і хитрощів, як у прими театральної трупи: «Життя як театр. Ти обманюєш мене, я тебе, а не обдуриш інших – тебе саму обдурять», каже вона. Зрештою, мелодраматичним є й самогубство героїні, яка обирає покінчити з життям, аби не жити покараною.

Чжан Імоу використовує низку стилістичних прийомів, що походять з театральної естетики. Дія стрічки розгортається протягом одного року, а її архітектоніка узгоджена з природними сезонами. Кульмінація трагічних подій припадає на зиму: служниця Яньер вмирає на снігу,

третю наложницю вбивають морозною ніччю, Сунлянь божеволіє на зимовому холоді. Відтворений на екрані і сценічний принцип єдності місця: дія відбувається в обмеженому просторі кімнат, двориків і переходів. Масивні стіни грають свою роль у розвитку сюжету: театральна відсутність крупних планів, зображення персонажів у вигляді маленьких фігурок підкреслює мізерність та трагічність їхньої долі. При цьому взаємодія системи персонажів носить характер ритуальних актів. Камера майже не наближається до героїв, зокрема, неможливо розглянути обличчя господаря будинку: він відсторонений від життя дружин та обслуги. Операторська робота створює театральний ракурс із об'єктивацію глядацького погляду. З театром асоціюється й колористика стрічки, сповнена візерунків, повторюваних патернів, розкішних кольорів. Бутафорно-сценічними постають присутні на екрані предмети-символи. Винесений у назву стрічки червоний ліхтар перетворюється на символ пристрасних бажань і амбіцій (недарма його самовільно вивішує молода наложниця). Він є і маркером прихильності господаря, і асоціюється із плотським бажанням. Зі сценічною практикою перегукуються і наявні на екрані маленькі молоточки для масажу ніг дружин і наложниць. Цей ритуал є нагородою для переможниці боротьби за чоловічу увагу, а клацання молоточків лунає як музика традиційної китайської опери. Специфічним для кінострічки є й використання класичної музики та інструментів пекінської опери, які звучать і в кадрі, і за кадром, створюючи відповідний настрій. Тужлива мелодія бамбукової флейти, різкі удари гонгів та барабанів, жіночий хор за кадром у дусі давньогрецьких трагедій – все це доповнює жорстку конфліктність драми.

І приховану театральність, і безпосереднє відображення сценічного мистецтва містить стрічка Чжана Імоу «Цю Цзюй звертається до суду» (*The Story of Qiu Ju*, 1992), де молода вагітна селянка бореться за

справедливий вирок для старости, який жорстоко побив її чоловіка. Попри весь зовнішній соцреалізм та документалізм (велику частку матеріалу режисер знімав прихованою камерою, зображуючи реальне життя простих людей), драматургія розгортається тут методом театральних актів-циклів: вихід Цю Цзюй із дому, продаж перцю, зустріч з чиновниками, рішення по справі, незадоволення героїні, новий вихід. Кульмінаційним є епізод з пологами Цю Цзюй, коли саме на святкування нового року, їй стає дуже зле, староста організує рятувальну операцію й чоловіки несуть породіллю через засніжений гірський ліс у міську лікарню. Весь цей драматичний епізод режисер розігрує паралельно з демонстрацією пекінської опери, на виставу якої збирається уся сільська громада. Традиційна музика, актори в масках і костюмах, колоритне видовище – все це, з одного боку, різко контрастує з убогим селянським побутом, з іншого – додає до історії певної епічності, позачасовості. Побутова драма із соціальним конфліктом перетворюється на філософську притчу про справедливість і прощення.

Долі актора тіньового театру Сюя Фугуя присвячена кінодрама Чжана Імоу «Жити» (*To Live*, 1993). Життя і творчість Фугуя, усі колізії і нещастя, які доводиться переживати його родині, відображають важку історію Китаю середини ХХ ст. та духовну еволюцію самого героя. На початку дії (1940-х рр.) він постає як талановитий, але дуже розбещений актор зі шляхетної родини. Порочна пристрасть Фугуя до азартних ігор призводить до трагедії: будинок забирають за борги, батько гине, не витримуючи такого удару долі, а дружина кидає за негідність і недотримання обіцянок. Опинившись на самому дні, Фугуй отримує у подарунок скриню з маріонетками театру тіней, тож, зібравши трупу, вирушає на гастролі по селах. Але акторів хапають солдати Гоміньдану та примушують до участі в бойових діях. Дивом виживши, Фугуй потрапляє в полон до Червоної армії, де знову починає грати вистави.

Він демонструє чудову адаптивність і, спалюючи своїх ляльок за вимогою хуйвенбинів під час «культурної революції», Фугуй лише посилює свою мімікрію. Переживши нову трагедію – загибель доньки під час пологів, прийнятих акушерками-студентками (адже всіх лікарів зацькували як ворогів народу), родина Фугуя продовжує виживати. Тож, у фіналі порожня лялькова скринька наповнюється новим життям – маленькими жовтими курчатками, яких хоче розводити онук Фугуя.

Символізм театру ляльок був дуже важливим для задуму Чжана Імоу. Додаючи цю лінію (адже в оригінальному романі Фейгуй стає хліборобом, а не лялькарем), режисер запросив відомого майстра театру тіней Лу Вея у співавторі сценарію. За режисерською концепцією Чж. Імоу, використання гри тіней і лялькового театру мало створити іншу візуальну естетику й оновити сенс історії[2]. Театр тіней перетворюється тут на потужний символ: як і персонажі майданних вистав, Фугуй являє собою лише тінь, є маріонеткою, якою керують політики та обставини.

Фільм режисера Ченя Кайге «Прощавай, моя наложнице» (*Farewell My Concubine, 1993*) вразив міжнародне товариство потужною філософською рефлексією з приводу ролі традиційного театрального мистецтва в житті суспільства та трагічної долі акторів пекінської опери. Стрічка була високо оцінена критиками, здобувши Золоту пальмову гілку 46-го Каннського міжнародного кінофестивалю у 1993 р. та низку інших престижних нагород. В центрі уваги режисера колізії життя двох зірок пекінської опери, викликані трансформаціями суспільного життя та політичною нестабільністю Китаю середини ХХ ст. Простежуючи історію творчого шляху двох виконавців класичної драми «Прощавай, моя наложнице», глядач отримує величезну кількість інформації про сценічну практику традиційної пекінської опери, систему амплуа, методи виховання молодих акторів, особливості декламації, співу, гримування,

одягу. Герої переживають випробування славою, японську окупацію, зраду, проблеми з грошима, залежність від наркотиків, післявоєнні чистки контрреволюціонерів і погроми, «культурну революцію»– весь цей калейдоскоп швидко крутиться, змінюючи картини соціального буття. І попри марноту, ницість, особистісні негаразди та трагедії у масштабах цілого народу, театральне мистецтво залишається вічним мірилом справжніх духовних цінностей. Любовний трикутник між друзями-акторами Доуцзи (жіночих ролей), Дуанем (амплуа воїна та полководця) та повією Цзюсянь досягає апогею у найжахливіші для китайського мистецтва часи «культурної революції». Зрада призводить до самогубства головної героїні, а, зрештою, до спокутування вини через сакральну жертву на сцені: в фіналі Доуцзи теж накладає на себе руки.

Аналіз творчості режисерів «п'ятого покоління» підтверджує слушну думку Х. Луо, що вони «ідентифікували театральну сцену з китайською нацією та використовували традиційні мистецтва як метафору долі Китаю ХХ століття» [5, с.130]. До театральної тематики схильні й режисери «шостого покоління», які демонстративно відмовилися від естетизму й філософічності режисерів «п'ятого покоління» та протиставили їм граничний суб'єктивізм авторського дискурсу. Фільми Чжана Юаня, Лі Чуаня, Вана Сяошуая, Цзя Чжанке, чия творчість була стимульована драматичними студентськими протестами на площі Тяньаньмень (1989), тяжіють до документального стилю, натуралізму, психоаналітичної уваги до життя героїв-маргіналів, відкритих фіналів, довгих діалогів і далеких планів. Такий підхід, відповідно, позначився й на презентації та осмисленні сценічного мистецтва.

Вже в знаковому фільмі режисера Чжана Юаня (нар. у 1959 р.) «Пекінські вироуди» (*Beijing Bastards*, 1993), що, на думку критиків, свідчив про появу режисерів «шостого покоління» китайського

кінематографа [7, с. 374], тема творчості розкривається зовсім не так, як робили це попередні майстри кіно. В центрі уваги опиняється життя представників контркультури, концертна діяльність рок-музикантів. Драматична ситуація утворюється проблемою вибору: рокер на ім'я Карзі та його дівчина Маомао сперечаються, чи варто позбавитися небажаної вагітності та зробити аборт. І поки героїня втікає, аби прийняти рішення наодинці, Карзі продовжує жити життям звичайного «пекінського виродка». Він власник бару, і сенс його існування складається зі сну до полудня, випивки, вживання наркотиків, сексу та бійок. Його товариші живуть не краще: Цуй Цзяня та його групу виганяють із репетиційної бази; письменник Дацін загострює стосунки з другом через крадіжку грошей; художник Джин Лінг прагне залишитися в Пекіні, але не може... Усіх митців об'єднує песимізм, втрата сенсу життята ізолюваність від решти суспільства. Попри відсутність зовнішніх атрибутів сценічного мистецтва, фільму притаманна чимала театральність. Виступи перед фанатами, балачки, зіткнення – все це відбувається на фоні декорацій великого мегаполісу. Пекін стає таким самим персонажем, як кожен з «виродків». Режисер свідомо показує брудний виворіт міста: величезні натовпи, темні провулки та брудні квартири створюють задушливу й аморфну атмосферу. Цьому сприяє манера зйомки переважно нерухомою ручною камерою. І хоча навколо панує відчай та інерція, останні хвилини стрічки подають надію: крик немовляти накладається на галас великого міста та завзяту рок-музику: «Зміни життя, як революцію» [8].

Дуже цікавим є використання театральних символів Чжаном Юанем у фільмі «Східний палац, Західний палац» (*East Palace West Palace*, 1996). Його назва походить від двох однойменних парків, відомих у 1990-ті рр. як місце зустрічей гомосексуалістів. Хоча на ті часи такі взаємини не були поза законом, охоронці історичного комплексу регулярно

переслідували порушників порядку та карали їх. У центрі сюжету розповідь про письменника-гея А-Лана, який, захопившись поліцейським на ім'я Сяо Ши, дозволяє заарештувати себе. Історія життя А-Лана, яку він розповідає на допиті, є алегорією комплементарних стосунків між катами та жертвами, а душевні переживання героя метафорично відображають страждання китайського народу від тоталітаризму. Попри всі прагнення Сяо Ши принизити А-Лана, «виховати» чи «вилікувати» його, він не визнає своєї ницості: «Я не погань», – як мантру повторює юнак. І, в якості вагомої аргументації, він звертається до театрального мистецтва. У видіннях А-Лана виникають актори пекінської опери в жіночому амплуа дань, які завжди поставали еталоном жіночності та чия гендерна ідентифікація не викликала зневаги суспільства. Й у розіграванні сцени кохання крадійки до охоронця тюрми (А-Лан за вимогою Сіо Ши перевдягається у жіноче вбрання) герой говорить ключові слова: «Порок відсутній, вона чиста». Отже, в тому що жертва любить свого тюремника, винна не вона, – винна тоталітарна система. Специфічними і надзвичайно виразними є операторські прийоми фільму: камера нерідко використовує верхній ракурс, ніби втілюючи ідею домінування над маленькою людиною, «стежить» за персонажами через вікна, кущі, щілини, фіксує відображення обличчя у дзеркалі. Основна частина подій розігрується як камерна п'єса з двома персонажами, що перебувають у спеціально задекорованому павільйоні. Таким чином, театральність стрічки підкреслено як формально (через сцени з пекінської опери та фрагменти лицедійства), так і в більш імпліцитному запозиченні театральних засобів.

На відміну від Чжана Юаня, чия андеграундна творчість категорично не схвалюється урядом КНР, режисер Цзя Чжанке (нар. 1970) займає більш помірковану позицію. Його стрічка «Платформа» (*Platform*, 2000), присвячена сценічному мистецтву, більш обережно

підходить до викриття соціальних негараздів Китайської народної республіки. Дія фільму починається у 1979 р., невдовзі після закінчення «культурної революції». Група молодих артистів виступає у Феньяні з ідеологічно схваленою програмою у дусі революційних агітбригад 1930-х рр. Гастролі трупи тривають кілька років, і молоді люди дорослішають у дуже складних умовах. Головна героїня Інь Жуйцзюань, яка подобається талановитому режисеру Цюю Мінляну, не витримує та залишає трупу. Тим часом, влада дізнається про позашлюбні сексуальні відносини між іншою парою – Чжаном і Чжун, і Чжун виганяють з колективу. Зрештою, Цуй Мінлян теж повертається до Феньяну й починає зустрічатися з Інь, яка стала податковим інспектором. Паралельно з перипетіями приватного життя головних героїв фільмув Китаї набирає обертів політика відкритості та реформ. Відбувається приватизація трупи, від політично заангажованого репертуару актори переходять до різноманіття тем, які дивно накладаються на соціалістичну реальність. Танці фламенко, драматургія західних авторів, світові музичні хіти груп «Чінгісхан» і «Модерн токінг», іноземна мода на брюки клеш, лосини й т. п., – все це тільки підсилює відчуття, що насправді життя артистів анітрохи не змінилося. Лібералізація економіки та цензурне послаблення, по суті, не рятують від буденщини. І хоч керують творчістю не партійні бонзи, а підрахунок юаней, вміння підлаштовуватися під запити публіки пригнічує не гірше за ідеологічний тиск. Хоча трупа артистів перебуває в більш гідних умовах, ніж прості робочі та колгоспники, задуха провінційного життя руйнує будь-який натяк на дійсну свободу творчості.

Режисура фільму підкреслює його головний месидж: пореформений Китай відображає химерну еkleктику сучасного буття, а творча індивідуальність не може розкритися у такій атмосфері. Довгі кадри з обмеженим рухом камери створюють ілюзію статичності, і хоч у

стрічці є кілька великих планів, камера здебільшого залишається далеко від акторів – в деяких сценах їх навіть не видно, і ледь чутно лише діалоги. Панорами міських ландшафтів чергуються зі степними дорогами, вбогі інтер'єри домівок поєднуються з брудними, засміченими екстер'єрами вулиць, ознаки сучасності співіснують зі картинами старовинних фортечних мурів. Хоча режисерський почерк Цзя Чжанке вкорінений у конкретику, побутову деталізацію, долі головних героїв стрічки «Платформа» відображають не лише соціальні зміни в Китаї 1980-х рр., а й є метафорою нескінченних даоських перемін на фоні вічності. Знакові суспільні зміни накладаються на універсальні для всіх часів і країн екзистенційні проблеми самотності та туги за емпатією. Можливо, такий підхід й робить Цзя Чжанке «головним представником 'шостого покоління' китайського кінематографа, одним із найбільш інноваційних і важливих режисерів у світі»[7, с. 373].

Ще більш повноцінно й виразно розкривається театральна тематика в стрічці «*Swim*» (*World, 2004*) Цзя Чжанке. Ця кінодрама оповідає про долю кількох хлопців і дівчат, що переїжджають із села для роботи в Beijing World Park. Місце відпочинку, де реконструйовані видатні історичні та архітектурні пам'ятки п'яти континентів світу, стає сценою для глибоких драматичних колізій. Головна героїня Чжао Тао працює актрисою театральної трупи парку, яка щодня розважає відвідувачів розкішними костюмованими виставами. Тао переживає складні часи в любовних стосунках з охоронцем Тайшеном: попри наполегливість юнака, вона прагне зберегти цноту. Контрастним для цього персонажу є образ російської танцівниці Анни, яка, попри мовний бар'єр, стає подругою Тао. Анна без вагань кидає акторську роботу в парку та задля кращого заробітку починає займатися проституцією. Тао, на відміну від росіянки, зберігає моральні принципи та не може

пробачити своєму хлопцю зраду: вона тікає з парку, кидає акторську кар'єру, повертається до підвалів пекінських нетрів.

Парк-атракціон стає метафорою великого світу, символом глобалізації, культурного змішування, поверхової симуляції ідеалів братерства та єдності різних народів. Це місце, яке торгує розвагами, середовище, що розвиває комерційний підхід до театральної сцени. Тут все продається та купується, а за гарною картинкою процвітає корупція: охоронець краде гроші з гаманців в акторських гримерках, слуги закону підробляють документи, а танцівниць вербують у повії. Ідею гри з маленькими людьми підкреслюють застосовані режисером анімаційні вставки: навіть іграшковий світ веселоців і розваг є згубним для героїв. Кульмінаційним моментом драми стає смерть друга дитинства Тайшена, який гине на будівництві від нещасного випадку. В той час, як урбаністичний простір Пекіну вбиває людей, зовні ідилічний Beijing World Park з таким самим невблаганним механістизмом руйнує долі. Зрештою, Тайшен хоче поновити стосунки з Тао, але герої не можуть порозумітися, принаймні тут і зараз: вони вже виштовхнуті з фізичного світу та не можуть існувати в ньому. Режисер свідомо уникає показу загибелі молодої пари, глядач бачить їхні трупи на снігу, проте коли світло екрану згасає, чути діалог: «Ми мертві?», питає Тайшен; «Ні, – відповідає Тао, – це тільки початок».

З початку 2010-х рр. кінематограф КНР все більше втрачає ідейно-тематичну, стилістичну, естетичну монолітність. Тут починають співіснувати різноманітні форми виробництва та художні тенденції. Процес все більшої комерціалізації системи кіновиробництва та прокату стимулює випуск великої кількості розважального контенту (бойовики, мелодрами, історичні драми, комедії тощо), й це відповідним чином впливає на рецепцію театрального мистецтва в кіно. Показовим щодо сучасного підходу до розробки театральної тематики є фільм режисера

Реймонда Іпа (нар. у 1966) «*Привид театру*» (*Phantom of the Theatre*, 2016). Цей вишуканий трилер поставлений із очевидним запозиченням мотивів з класичного горору «*Північна пісня*» (1937) Масюя Вейбана, що був екранізацією роману «*Привид опери*» Гастона Леру. У фільмі Рейманда Іпа блискуче передана атмосфера Шанхаю кінця 1920-х – початку 1930-х рр. Історія починається з містичної оповіді про театр, сповнений привидами трупи провінційних акробатів: ціла родина трагічно загинула під час пожежі 13 років тому, тож місто повниться чутками про недобрих духів, що очікують помсти. Тим часом із навчання у Франції повертається молодий режисер Гу Вейбан, син воєначальника Гу Міншаня. Він знайомиться з кінозіркою Мен Сіфань, однією з переможниць акторського конкурсу, рейтинг яких визначався шляхом глядацького голосування (цей механізм дійсно мав місце у Шанхаї, починаючи з кінця 1920-х рр.). Сіфань погоджується взяти участь у новому проекті Вейбана, зйомки якого розпочинаються саме в приміщенні «театру привидів». Попри те, що головні герої неупереджені та не вірять в забобони, в театрі трапляється ряд дивних смертей. Подруга Гу Вейбана, лікарка й патологоанатом, теж не може зрозуміти причину загибелі жертв, аж поки не знаходить хімічну речовину, що викликала фатальні отруєння. Таким чином, стрічка з містичної площини очікувано переходить до детективного розслідування таємниці привидів. Розв'язка розкриває родинну драму молодого режисера Гу: 13 років батько Вейбана зажадав дівчину-акробатку, тож його ревнива дружина замкнула всю трупу в пастці та запалила приміщення; через муки сумління за скоєний злочин вона й наклала на себе руки. Антагоністом та носієм ідеї помсти постає батько молодої актриси Мен Сіфань, глава провінційної театральної трупи. Він дивом вижив, 13 років ховався у театрі, готуючи жахливу кару для родини Гу. Балансуючи між жагою помсти та людяністю, Мен Сіфань обирає свій бік конфлікту та

рятує Гу Вейбана. «Кохання краще ненависті», – такий висновок робить для себе героїня, вона відпускає минуле та полишає Шанхай.

Режисура фільму характеризується величезною динамікою, майстерно закрученою інтригою, яка тримає глядача в напрузі до останнього кадру. Візуальна складова картини дуже естетична, тут наявні добре продумані костюми та декорації, вибудовані епізоди та мізансцени. Комп'ютерні спецефекти поєднують зображення реального життя та шар фантазій, спогадів і сновидінь головних героїв, також сполучаються картини минулого та сучасності. «Привид театру» – це типовий комерційний фільм, випущений для масового прокату, який сполучає видовищність та повчальність, родинні цінності та ідею прощення. І театр тут постає метафорою живого організму суспільства, яке, долаючи старі травми, постійно оновлюється та рухається далі.

Висновки. Кінематограф КНР послідовно відображає характерне для китайського менталітету розуміння театру як мікрокосму, що моделює життя суспільства. Звернення до театральної тематики є однією з важливих рис творчості кінорежисерів «п'ятого покоління». В фільмах Чжана Імоу та Ченя Кайге естетика традиційного китайського театру на пряму впливає на систему образів, характер драматичного конфлікту, візуальну складову кінокартин. Водночас репрезентація традиційного сценічного мистецтва режисерами «п'ятого покоління» створює критичний дискурс відносно негараздів культурної політики та ідеології країни: тіньовий театр асоціюється з маленькою людиною-маріонеткою, невільницьке життя у панському маєтку може перетворитися на сцену з хенанської музичної драми, а робота в різностатевих оперних ампуа похитнути гендерну ідентичність. Режисерам «шостого покоління» китайського кіно, зокрема Чжану Юаню та Цзя Чжанке, театральна тема більш цікава з погляду андеграундного мистецтва, дослідження нетипових соціальних персонажів, що

випадають із загальної системи. Їм важливо довести, що представники богемки та контркультури мають право на гідність і незалежну творчість, що проблему вільного висловлення не вирішує перехід економіки до ринкових відносин, лібералізація суспільного життя та відкритість Китаю до культурних процесів глобалізму. Різноманітні форми сучасного сценічного мистецтва постають для режисерів «шостого покоління» метафорою розмаїття великого світу, тлом, де можна досліджувати долю маленької людини. Комерціалізація кінематографу КНР 2010-х рр. підштовхує сучасних режисерів до засвоєння та поєднання попередніх підходів рецепції театральної тематики в кіно. Тут сцена виступає відображенням яскравих цивілізаційних досягнень, театральність поширюється на соціальне буття та захоплює його, створюючи простір для симуляцій і маніпуляцій, а образи акторів постають зручним матеріалом для втілення неоднозначних соціальних типажів і прототипів. І поки офіційна кінематографічна культура повною мірою експлуатує театральну тематику для створення видовищних проєктів і масового прокату, яке місце займає сценічне мистецтво в творчості сучасного незалежного кіно (режисерів «сьомого покоління») залишається відкритим питанням, вартим подальших досліджень.

Література:

1. Berry, C. (1996). China before 1949. *The Oxford history of world cinema*. Ed. G. Nowell-Smith. New York: Oxford University Press. P. 409-413.
2. Berry, M. (2004). *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press. pp. 109–135.
3. Farquhar, M.A., & Berry, C. (2005). Shadow Opera: Toward a New Archaeology of the Chinese Cinema. *Post Script*. 20. 2/3 (Winter/Spring 2001): 25-42.

4. Lu, S. H. (1997). National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou. *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*. University of Hawaii Press, pp. 105-137.
5. Luo, Hui. Theatricality and Cultural Critique in Chinese Cinema. *Asian Theatre Journal*. Vol. 25, No. 1 (Spring, 2008), pp. 122-137
6. McFarlane, B. (2006). Women Beware Women: Zhang Yimou's "Raise the Red Lantern." *Screen Education*. (42), 111–115.
7. Mello, C. (2022). Jia Zhangke and Liu Xiaodong – An Intermedial Encounter with Reality. *Intermedial encounters: Studies in Honour of Ágnes Pethő*. Cluj-Napoca / Kolozsvár. Pp. 373-380.
8. Shaw, T. (2019). 'Beijing Bastards': An unsavory portrait of '90s Beijing with legendary rock star Cui Jian. *The China Project. Society & Culture*. August 2. URL: <https://thechinaproject.com/2019/08/02/beijing-bastards-an-unsavory-portrait-of-90s-beijing-with-cui-jian/>
9. Stepanchuk C. (2021). The Essentials: Secret Love in Peach Blossom Land/ *Engaging Asia: Film, Documentaries, and Television. Education About ASIA*. Volume 26, Number 2. P. 24-26.
10. Wu, H. (2009). To Seek Revenge or to Forgive: Two Chinese films about Hamlet. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. №27. p. 189-197. <https://doi.org/10.4000/shakespeare.1517>
11. Zhao, Z.Q. (2019) Interaction between Traditional Opera and Movie. *Open Journal of Social Sciences*. №7. P. 333-339.
12. Степанова, П. (2019). Влияние специфики драматургической структуры юаньской драмы на сценарные построения в китайском кинематографе на примере фильма «Весна в маленьком городке». *Философия и культура*. № 7. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.7.30533
13. Чанг, Ц. (2022). Кінотеатральна пластичність шедеврів китайського мистецтва («Червоний жіночий загін» Се Цзіня та «Підніміть

червоний ліхтар» Чжана Імоу). *Науковий Вісник КНУТКиТ*. № 31. С. 102-108.

References:

1. Berry, C. (1996). China before 1949. The Oxford history of world cinema. Ed. G. Nowell-Smith. New York: Oxford University Press. P. 409-413.
2. Berry, M. (2004). *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press. pp. 109–135.
3. Farquhar, M.A., & Berry, C. (2005). Shadow Opera: Toward a New Archaeology of the Chinese Cinema. *Post Script*. 20. 2/3 (Winter/Spring 2001): 25-42.
4. Lu, S. H. (1997). National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou. *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*. University of Hawaii Press, pp. 105-137.
5. Luo, Hui. Theatricality and Cultural Critique in Chinese Cinema. *Asian Theatre Journal*. Vol. 25, No. 1 (Spring, 2008), pp. 122-137
6. McFarlane, B. (2006). Women Beware Women: Zhang Yimou's "Raise the Red Lantern." *Screen Education*. (42), 111–115.
7. Mello, C. (2022). Jia Zhangke and Liu Xiaodong – An Intermedial Encounter with Reality. *Intermedial encounters: Studies in Honour of Ágnes Pethő*. Cluj-Napoca / Kolozsvár. Pp. 373-380.
8. Shaw, T. (2019). 'Beijing Bastards': An unsavory portrait of '90s Beijing with legendary rock star Cui Jian. *The China Project*. Society & Culture. August 2. URL: <https://thechinaproject.com/2019/08/02/beijing-bastards-an-unsavory-portrait-of-90s-beijing-with-cui-jian/>

9. Stepanchuk C. (2021). The Essentials: Secret Love in Peach Blossom Land/ Engaging Asia: Film, Documentaries, and Television. Education About ASIA. Volume 26, Number 2. P. 24-26.
10. Wu, H. (2009). To Seek Revenge or to Forgive: Two Chinese films about Hamlet. Actes des congrès de la Société française Shakespeare. №27. p. 189-197. <https://doi.org/10.4000/shakespeare.1517>
11. Zhao, Z.Q. (2019) Interaction between Traditional Opera and Movie. Open Journal of Social Sciences. №7. P. 333-339.
12. Stepanova, P. (2019). Vliyaniye spetsifiki dramaturgicheskoy struktury yuan'skoy dramy na stsenarnyye postroyeniya v kitayskom kinematografe na primere fil'ma «Vesna v malen'kom gorodke» [Influence of the specifics of the dramaturgical structure of the Yuan drama on scenario constructions in Chinese cinematography on the example of the film "Spring in a Small Town"]. Filosofiya i kul'tura [Philosophy and culture]. № 7. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.7.30533 [in Russian].
13. Chang, J. (2022). Kinoteatral'na plastychnist' shedevriv kytays'koho mystetstva («Chervonyy zhinochyy zahin» Se Tszinya ta «Pidnimit' chervonyy likhtar» Chzhana Imou). [Cinematic plasticity of masterpieces of Chinese art («The Red Detachment of Women» by Xie Jin and «Raise the Red Lantern» by Zhang Yimou)]. Naukovyy Visnyk KNUTKiT. [Scientific Bulletin of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University]. № 31. P. 102-108. [in Ukrainian].

Citation: Chang Jie (2023). THEATRICAL THEMES IN THE CINEMATOGRAPHY OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA (1980-2010). Frankfurt. TK Meganom LLC. Paradigm of knowledge. 2(56). doi: 10.26886/2520-7474.2(56)2023.2

Copyright Chang Jie ©. 2023. This is an openaccess article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.