

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ПЕРСОНАЖА В КИНОИСКУССТВЕ КИТАЯ

Обобщение накопленного материала китайской кинематографии помогает выстроить определенную модель создания и развития художественного героя. История развития качеств персонажа напрямую связана с особенностями того или иного периода в жизни Китая, а также с его идейно-моральными ценностями.

Традиционно любое искусство рассматривалось Китаем как воспитательный процесс, а воспитание- это пропаганда идеальных образцов, требующих подражания. Так и кино, выступающее сильным регулятором общества, не осталось в стороне. В фильмах установка делалась на героев, отвечающих требованиям властных структур, вследствие чего появилась типизация художественного образа.

Так почти на всем протяжении истории китайского кино преобладающим был экстравертный тип: не столько было важно отражение его внутреннего мира, сколько связь с общественным организмом. В 1-й четверти века в фильмах Китая преобладали этические мотивы роли человека в обществе: соответствие нормам жизни, исполнение долга, сыновняя подчинительность. Сюжет большинства произведений строился на вознаграждении страдальца, твердого в своих убеждениях либо наказания за неисполнение долга. Такое откровенное нравоучение пришло из конфуцианской культуры и являлось яркой особенностью кино того периода.

Следующее десятилетие дало иные характеристики персонажа: он тверд в своих социалистических убеждениях, занят общественным делом, уклонение от которого считалось равносильным социальной и физической смерти. Такие особенности определялись военной ситуацией тогдашнего времени с его идейно-политической замкнутостью. В этот период родилось «левое кино» коммунистов, но и его рамки не смогли стеснить резкой и боевой тональности фильмов на тему борьбы против иноземного агрессора.

Новый ракурс открылся в китайском кинематографе после военного периода, когда в 1946 году возобновилось прерванное кинопроизводство. Тема войны не ушла, но сменилась тональность, в центр внимания попала проблема взаимоотношений человека и общества, а точнее долга общества по отношению к индивиду, где обнаруживалась несправедливость этого общества. Индивид теперь не связан с обществом, его взгляды в том числе политические, имеют право на существование, даже если они отличаются от умозрений общества.

В 1949 году также произошла резкая смена ракурса в киноискусстве Китая. Усилился политический аспект: если прежде фильмы вызвали к национальному единству, то теперь соединяющим фактором выступал идейно-политический элемент, где герой не противопоставлялся обществу как оппозиции, а находился в гармоничном созвучии. Однако установка киноискусства была не на человека, а на тему, где герой не являлся индивидуальной личностью, его поступки «стерилизовались» до обобщенного рецепта, а монологи и диалоги напоминали лозунги.¹[1, с.51]

1 Киноискусство Азии и Африки/ Издательство «Наука», главная редакция Восточной литературы// А.В. Караганов, С.А. Торопцев,- М.- 1984, с 51.

После 1976 года кинематограф КНР стал идти к тому, чтобы уверенно называться серьезным, глубоким искусством. Это уже путь не предписаний и рецептов, а размышлений. Из фильмов ушли шаблоны, персонажи совершают нестандартные действия с индивидуальной реакцией на действительность. Теперь реалии мира воспринимались героем с позиции характера и были окрашены его личным созерцанием.

Стоит отметить, что сложность характера не так уж привычна для китайских зрителей. В фильмах КНР герои обычно поглощены самореализацией в обществе, что не оставляет художественного пространства на личную жизнь, раскрытие внутреннего мира, чувств и переживаний. Во многом это определилось установкой на «правильных» героев, свободных от эмоциональной окраски, и насаждение эмоционально-психологических качеств отводилось «средним» героям, занимающих промежуточное положение между отрицательными и положительными героями. В результате само понятие характера не закрепилось в китайском кинематографе.

Современное кино Китая стоит на пути постижения формы трагедии, которой кинематограф КНР ранее не знал. Здесь обнаруживается внутренняя неустойчивость, нестабильность, психологическая незавершенность и тревожное восприятие мира. Такие интонации кино встречались и ранее, но подвергались критическим нападкам. Трагедийность связана с неодолимыми препятствиями, воздвигаемых перед героями и ведущих к гибели. А в прежних фильмах Китая, создававшихся по единому канону соединения реализма с романтизмом, перед героическими личностями должны были располагаться слабые враги, легкопреодолимые препятствия, с тем чтобы их путь не изобиловал сложностями и завершался «хеппи-эндом». В настоящее время наблюдается отход от этого шаблона мифологизирования. Теперь физическая смерть на экране рассматривается как трагедия, и это непременно связывается с индивидуальными особенностями героев.

На сегодня важным для кинематографии Китая является поиск нового положительного героя, который бы воплотил идеал активного деятеля в нынешнее глобализирующееся время. Важно, чтобы сознание героя находилось в гармонии с жизненными ситуациями, в которые он попадает. Художественный герой такого типа еще пока не раскрылся в полной мере в фильмах Китая. Путь приближения к таким героям поможет китайскому киноискусству преодолеть характерную ранее для него поверхность, шаблонность, нормативность в изображении жизни, и стать поистине заслуживающим внимания культурным феноменом, несущем в себе свои, характерные для его истории и менталитета особенности.