

Лаборатория
ТВОРЧЕСТВА



ДМИТРИЙ КОММ
ГОНКОНГ:
ГОРОД, ГДЕ ЖИВЕТ
КИНО. СЕКРЕТЫ УСПЕХА
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ
СТОЛИЦЫ АЗИИ



bhv®

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.

- [Д. Е. Комм](#)

-
- [Гонконг. Город, где живет кино](#)
- [Вместо предисловия](#)
- [Глава 1](#)
- [Глава 2](#)
- [Глава 3](#)
- [Глава 4](#)
- [Глава 5](#)
- [Глава 6](#)
- [Глава 7](#)
- [Глава 8](#)
- [Глава 9](#)
- [Глава 10](#)

- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)

- [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)
 - [27](#)
 - [28](#)
 - [29](#)
 - [30](#)
 - [31](#)
 - [32](#)
 - [33](#)
 - [34](#)
 - [35](#)
 - [36](#)
 - [37](#)
 - [38](#)
 - [39](#)
-

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 отсатривания 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 глянцевая, 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 X», «Голодные игры» и так далее есть подражания азиатским фильмам, по большей части меркнувшие рядом с оригиналами. А количество прямых ремейков уже побило 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 фантастическими, 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 месседж азиатских картин впечатляет гуманизмом. Там немислимы 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 символическим. В сущности, рецепт прогресса прост, как мычание. Хотите жить как люди – запретите вход свиньям.

Общезвестно, 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 топлесс». 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 Чином 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. Мельвиллевское «одиночество тигра в джунглях» – сущий пустяк по сравнению с чувством, которое придется испытать изгою 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 – узловой центр 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!»

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 киноведа 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 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 автономию, 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 квазиационального 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 пришла 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: 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 кинокомпании, 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.



Грейс Чан в роли китайской Кармен

Тексты, которые произносит героиня Грейс Чан, до этого невозможно было даже представить в устах китаянки. «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 обрело 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.

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 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, бравшихся 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 авантюрный сюжет с интригами, заговорами, переодеваниями, потайными ходами, чудесными спасениями в последний момент и, разумеется, погонями и поединками на мечах. 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, бросавший 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 мечах, 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 полетами 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 непременным 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 «экшен-хореограф»: кинематографист, придумывающий и воплощающий на экране эти танцевальные боевые сцены, подобно шоуупперам 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].

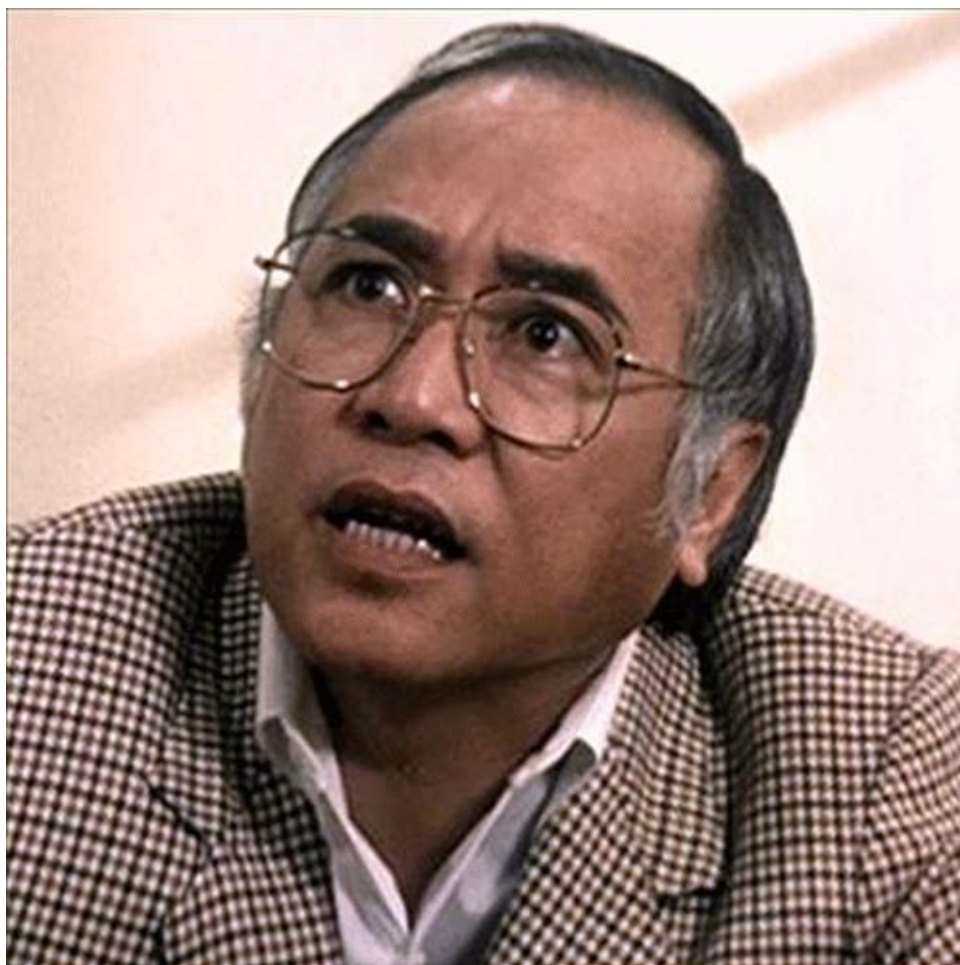
В 1967 году Ран Ран Шао стал первопроходцем еще в одной области: он основал первый гонконгский телевизионный канал TVB (спустя год у него появился конкурент – канал RTHK). Значимость этого события для формирования гонконгской идентичности невозможно переоценить. Появление телевидения на кантонском диалекте 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 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 классику 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 «злбный 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 экшн-эротических сцен, 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 помог 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 женщинами; 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 вычлнять 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, юмор, зрелищность, фантазия и дерзость. Энергия, о которой многие другие кинематографии могут только мечтать.

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 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 принадлежали 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, изобиловали 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 представителей 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)

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 надоедливыми 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 распущенности 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 Тама, внедрил в гонконгское кино стилистику брутальных и реалистичных американских полицейских триллеров, вроде «Буллита», «Французского связного» и «Грязного Гарри». Спродюсированная рок-звездой Тедди Робинотом 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 гэгами в духе немой комической, а жизнерадостный музыкальный номер – переходить в эпизод brutального 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.



Джой Вонг и Мэгги Чун – сексуальные змеи-оборотни из фильма «Зеленая змея» (1993)

Невероятная работоспособность Цуй Харка, помноженная на столь же буйную фантазию, порождает на свет коммерческие фильмы, которые выглядят намного более «арт», чем 99 % европейской фестивальной продукции. Его фантазмагорический стиль в 80-е годы стал стилем гонконгского кино в целом. Мало найдется в истории кино сцен экшен, способных сравниться с финальным поединком из его фильма «Лезвие» (1995), но еще меньше окажется режиссеров, способных столь изощренно подобные сцены монтировать – а из тех, кто способен, большинство будет проживать в Гонконге. Не хуже, чем в экшене, Цуй Харк проявляет себя в эротических эпизодах. Сексуальной энергии, которой пронизаны приключения девушек-змей из фэнтези «Зеленая змея» (1993), позавидовал бы и Тинто Брасс.

С той поры и по сей день те, кто любит гонконгское кино, любят его не за то, что люди там летают по воздуху и бегают по стенам (хотя именно гонконгцы изобрели технику полетов на тросах, которой весь мир сегодня подражает), но за то, что это самое озорное кино в мире, демонстративно отрицающее власть любых правил и догм. И благодарить тут нужно Цуй Харка.

В начале 2000-х Цуй Харк и его студия переживают нелегкие времена. Но, поссорившись с большинством своих протеже и потерявший немало денег во время финансового кризиса 1998 года, наш герой-одиночка и не думает сдаваться. Его попытки пробиться в Голливуд оказались неудачными – это можно было предвидеть, учитывая характер Цуй Харка и принципы кинопроизводства в Америке. И тогда находящийся уже на шестом десятке постановщик решительно разворачивается в сторону материкового Китая, где его старые работы почти неизвестны публике (КНР не закупала гонконгские фильмы до 1993 года) и нужно завоевывать репутацию заново.

Его первые копродукции с китайскими компаниями не были особенно успешны – гонконгские режиссеры вообще плохо представляли себе вкусы материковой аудитории, с которой по большей части не сталкивались в жизни. Но энергия и мастерство взяли свое: Цуй Харк в очередной раз сумел изобрести новую концепцию зрелища, ранее совершенно незнакомую кинематографистам материкового Китая. Эту концепцию можно назвать «паназиацкий блокбастер»: высокобюджетный фильм, как правило, с фэнтезийным сюжетом и голливудского размаха спецэффектами, над созданием которого работают творческие силы из разных стран, ориентированный на бурно растущий китайский рынок. Сегодня Цуй Харк занял в китайской киноиндустрии почти такую же позицию, которую раньше занимал в гонконгской, так что солидный американский журнал «Филм Коммент» даже поименовал его «самым влиятельным современным китайским режиссером».



Буря и натиск в фильме «Лезвие» (1995)

И фильмы Цуй Харка по-прежнему остаются кинематографическим аналогом американских горок: их зрители не могут даже предполагать, что случится за следующим сюжетным поворотом. Такова и его картина «Молодой детектив Ди», показанная на Римском фестивале в 2014 году. Это продолжение его же хита «Детектив Ди и тайна призрачного пламени» (2010), только еще более разухабистое. Зеленое чудо-юдо пытается похитить прекрасную куртизанку (которую играет гонконгская актриса и фотомодель со сногшибательным именем Angelababy); весь императорский двор отравлен неизвестными злоумышленниками, причем противоядием может служить только моча евнухов – и ее приходится пить всем, включая императора; ну а кульминацией выступает сцена, в которой герой бодро скачет на коне по морю (!), а за ним вприпрыжку несется гигантское, клацающее зубами чудище...

Вы смотрите фильм Цуй Харка. Слабонервных и пафосных просят не беспокоиться.

Жанр как контракт со зрителем. Что такое шоуупер. Экшен-хореографы и их роль в гонконгском кино. Чин Сютун, Юэнь Упин, Кори Юэнь.

Каким образом кинематограф Гонконга, будучи почти стопроцентно коммерческим, смог при этом обрести славу одного из самых новаторских и оригинальных по части художественной формы? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно разобраться, что есть жанр и каким образом работает жанровое произведение.

Рик Олтман, ведущий современный специалист по жанровой теории кино, выделяет понимание жанра как *контракта со зрителем*. Контракт этот заключается в момент, когда создатели фильма позиционируют свое творение как относящееся к тому или иному жанру. Видя на афише картины ее жанровую идентификацию – «мелодрама» или «комедия», публика фактически считывает обещание определенных эмоций, которые ждут ее в зрительном зале. Разумеется, комедии бывают разные – гэгов, характеров, ситуаций и т. п. – однако, даже самый неискушенный зритель четко представляет себе диапазон переживаний, который обещают ему авторы фильма. Эти эмоции нередко бывают вынесены в само название жанра – например, триллер или хоррор. За них зритель платит деньги, покупая билет, и если не получает эти эмоции при просмотре, если комедия не смешит, а фильм ужасов не пугает, то, выходя из кинотеатра, он чувствует себя обманутым. Контракт нарушен, создатели фильма не выполнили своего обещания.

Манипулирование зрительскими переживаниями, которое часто трактуется интеллектуалами как действие низшего порядка, на самом деле есть основополагающая, родовая черта кинематографа. Да, кино хуже, чем литература, приспособлено для трансляции философских идей, зато ни один другой вид искусства не сравнится с ним в способности программировать чувственную реакцию публики. Это обстоятельство прекрасно понимали уже Гриффит, Де Милль и Чаплин, оно получило теоретическое обоснование в трудах Эйзенштейна и было блистательно доказано на практике экспериментом Кулешова. Андре Базена колоссальные возможности кинематографа в этой области даже пугали – отсюда его настойчивые требования «онтологического реализма». Перед глазами Базена был печальный опыт первой половины XX века, когда многие кинематографисты, в первую очередь Сергей Эйзенштейн и Лени Рифеншталь, поставили манипулятивную природу кино на службу политической пропаганде. Однако само кино не было в этом виновато. Посредством ножа можно резать хлеб, а можно резать людей – все зависит от того, в чьих руках этот нож находится.

Когда в конце 50-х годов ученики Базена на страницах «Кайе дю синема» канонизировали Альфреда Хичкока в качестве образцово-показательного автора, манипулятивная природа кинематографа оказалась реабилитирована. (Не здесь ли кроется одна из причин бурного расцвета киноформы в 60-е годы?) Хичкок никогда не скрывал, что главная цель его фильмов – манипулировать чувствами зрителей. «Я играл на публике, как на органе!» – гордо заявил он Франсуа Трюффо, рассказывая о «Психозе». С тех пор и по сей день, от Хичкока до Спилберга, утверждающего, что «счастье – это когда весь зрительный зал одновременно подсакивает в креслах, причем именно тогда, когда ты это задумал!» – умение вести изощренную игру со зрительским восприятием становится основным критерием кинематографического профессионализма. Возникшее в 80-е годы так называемое артхаусное кино можно рассматривать как бунт неудачников, иногда не желающих, а чаще просто не способных быть

профессионалами. «Если скуку считать новаторством, то Антониони, безусловно, великий новатор», – это высказывание Лукино Висконти можно применить к большинству современных фестивальных кумиров.

Арсенал художественных приемов, посредством которых кинематограф осуществляет программирование эмоций, неисчерпаемо велик. Само понимание жанра как «формулы» (по терминологии Джона Кавелти) или «чертежа» (по терминологии Рика Олтмана) исходит из следующего принципа: формула ценна не сама по себе – она лишь средство, которое служит для эффективного выполнения контракта со зрителем. Распространенное среди российских кинематографистов убеждение, что так называемый массовый зритель отвергает любой эксперимент и новаторство, что жанровый фильм обречен состоять из одних лишь штампов, является ошибочным, порочным и опровергается всей историей мирового кино. В реальности публика принимает формалистические эксперименты в жанровом кино – но лишь в том случае, если они служат выполнению контракта. Проще говоря, если благодаря новаторским изысканиям режиссера фильм ужасов становится страшнее, а мелодрама – увлекательнее, зрители будут ему только благодарны. И наоборот: широкая публика никогда не примет эксперименты, ведущие к разрушению формулы, уменьшению ее способности воздействовать на эмоции. Гонконгское кино никогда не относилось к своим зрителям высокомерно, всегда рассматривало себя, в первую очередь, как эртертейнмент – и как раз поэтому превратилось в самую новаторскую кинематографию конца XX века.



Экшен-шоустоппер из фильма «Проклятие Золотого цветка»

В числе средств выразительности жанрового кино центральное место занимает особый принцип построения ключевых сцен, которые на жаргоне американских кинокритиков именуется «шоустопперами» (showstoppers), а в киноведческих исследованиях – set pieces. Поскольку в русском киноведении аналога этим терминам нет, я некогда использовал академический термин set piece, но отказался от него, когда обнаружил в работах своих студентов устрашающее словосочетание «сет пьесы», часто еще и склоняемое в разных падежах. Похоже, близкий по значению, но более жаргонный термин «шоустоппер» имеет лучшие шансы прижиться в русском контексте.

Понятие «шоустоппер» пришло в кино с Бродвея, где оно означало эффектный музыкальный номер, вызывающий бурный восторг и экзальтацию в зрительном зале. Непрерывающаяся

оация, вызовы исполнителей «на бис» в буквальном смысле останавливали шоу – так и возник этот термин. Не случайно первые настоящие шоутопперы в кино появились с рождением мюзикла (хотя уже многие сцены в немых фильмах можно рассматривать как прото-шоутопперы: ураган из «Пароходного Билла» Бастера Китона, гонка на колесницах из «Бен Гура» Фреда Нибло или расстрел на одесской лестнице из «Броненосца „Потемкин“»). Однако человеком, внедрившим саму эту концепцию в умы кинематографистов, является Басби Беркли. Не случайно книга, написанная о нем киноведом Мартином Рубином, называется «Шоутопперы: Басби Беркли и традиция зрелища» (Showstoppers: Basby Berkeley and the Tradition of Spectacle).

В мюзиклах компании «Уорнер бразерс», над которыми работал Беркли, проходные сцены, служащие для развития весьма условного сюжета, чередовались с длинными и эффектными музыкальными номерами, которые часто не имели вообще никакой связи с нарративом фильма. Они четко отделялись от остального действия по ритму монтажа, визуальному решению и, разумеется, музыкальному оформлению. По сути, шоутопперы Басби Беркли представляли собой фильмы внутри фильма, имея собственную логику и драматургию. Это был неожиданный и радикальный прорыв маньеризма внутри классического «бесшовного» голливудского повествования.

Однако сам Беркли не видел развития концепции шоутоппера в других жанрах, кроме мюзикла. Когда ему доводилось снимать детектив или мелодраму, он следовал конвенциональным для той эпохи нарративным требованиям. Поэтому главными проводниками идеи шоутоппера в американском кино оказались другие режиссеры: Винсенте Минелли, Орсон Уэллс и Альфред Хичкок.

Минелли, также пришедший в кино с Бродвея и поначалу специализировавшийся исключительно на мюзиклах, в конце 40-х годов начинает эффективно привносить мышление музыкальными шоутопперами в жанры мелодрамы и комедии. Стопроцентными шоутопперами являются сцена бала из «Мадам Бовари» (1949), сновидение Спенсера Трейси из «Отца невесты» (1950), эпизод убийства героини Ширли Маклейн из «Некоторые подбежали к нему» (1956) и, конечно же, гангстерская разборка в финале комедии «Создавая женщину» (1957). Для последней Минелли нанял не каскадеров, как это было принято, а легендарного бродвейского хореографа, основоположника джазового танца Джека Коула и его команду танцовщиков. Совместными усилиями Минелли и Коула на свет родилась не имевшая аналогов в тогдашнем американском кинематографе **балетная потасовка**, очень похожая на будущие экшен-аттракционы гонконгского кино.

Орсон Уэллс, судя по всему, не развивал идею шоутоппера сознательно, однако, будучи убежденным формалистом, он часто придавал ударным, кульминационным сценам в своих фильмах, вроде перестрелки среди зеркал в «Леди из Шанхая» (1948) или открывающей сцены «Печати зла» (1958), характер самодостаточного визуального аттракциона.

Наконец Альфред Хичкок, осознавая важность сцен саспенса в своих фильмах, умышленно отделял их от остального повествования, придавал им намного большую продолжительность, чем того требовал нарратив, и задействовал всю свою недюжинную изобретательность по части киноформы, чтобы создать из них зрелища, которые зрителю невозможно будет забыть. В каждом из его шедевров можно найти не один или два, но, как минимум, три или четыре полновесных шоутоппера с саспенсом и убийствами. Назовем лишь самые знаменитые: покушение на премьер-министра во время концерта в Альберт-Холле из «Человека, который слишком много знал» (1956), кстати, проводящее прямую параллель между сценой саспенса и музыкальным номером, убийство в ванной из «Психоза» (1960), атака чаек на школьников из «Птиц» (1963) и – абсолютная вершина кинематографического set piece – сцена погони самолета

за человеком из «К северу через северо-запад» (1959). Чтобы реализовать этот абсурдный шоуостоппер, Хичкоку пришлось сделать логически не обоснованное ответвление в сценарии: искусственно затормозить действие (читай – остановить шоу), вывезти своего героя из городского пространства в сельскую местность, а затем вернуть его обратно, чтобы сюжет мог развиваться далее. Никакой нарративной необходимости в этом стилистическом упражнении не было, если не считать таковым желание режиссера совершить очередной новаторский прорыв в технике саспенса.

В целом отличительная особенность шоуостопперов 40–50-х годов, включая сцены из мюзиклов, – их более органичная связь с нарративом. Они не изолированы от основного действия, как это было у Басби Беркли. В них кто-то спасается от преследования, кого-то убивают, кто-то объясняется в любви – одним словом, повествование в этих сценах развивается. Однако их продолжительность, равно как и их стилистическая изощренность, обоснованы не столько нарративными требованиями, сколько необходимостью мощного эмоционального воздействия на зрителей.

Итальянский киновед Донато Тотаро определяет концепцию set piece следующим образом: «это хореографически выстроенная сцена, которая обычно, хотя и не всегда, происходит в одной местности. Концептуальный set piece в моем понимании – это ситуация или последовательность действий, где нарративная функция (развитие сюжета или характеров персонажей) уступает дорогу чистому зрелищу»^[15]. Джонатан Розенбаум прямо использует термин «шоуостопперы» по отношению к сексуальным сценам и сценам убийств в своей статье об итальянском триллере «Торсо» (1975). Дэвид Калат пишет о заключительной сцене из фильма Жоржа Франжю «Глаза без лица» (1958), где злодейского доктора разрывают собаки, так: «И вот он наступает. Шоуостоппер. И, как выразился журнал „Л'Экспресс“, зрители падали, словно мухи»^[16].

Любопытно, что все три высказывания относятся к итальянским (или итало-французским, как в случае с «Глазами без лица») фильмам ужасов. В 60-е годы именно итальянская традиция хоррора, не без существенного влияния Хичкока, активно перенимает концепцию шоуостопперов для постановки кульминационных сцен. Театральная, «оперная» эстетика итальянских фильмов ужасов располагала к подобным стилистическим решениям. Причем итальянцы продвинулись здесь еще дальше, чем их американские предшественники.

Не меньшее значение шоуостоппер обрел в спагетти-вестернах. Например, у Серджионе Леоне любая сцена перестрелки имеет откровенно театральный характер эффектного музыкального номера. Кульминация этого принципа – в финале фильма «Хороший, плохой, злой» (1966), где герои в буквальном смысле оказываются на сцене и двигаются в ритме танца, а монтаж осуществляется на уже готовую музыку Эннио Морриконе.

Не будет преувеличением сказать, что во второй половине XX и начале XXI века практически любой режиссер, работающий в жанровом кино и не чуждый формотворчеству, просто обречен на то, чтобы тем или иным образом создавать в своих фильмах шоуостопперы. Как правило, ими становятся ключевые жанрообразующие сцены, без которых невозможно представить данный жанр. Экшен немислим без погонь и перестрелок, триллер – без саспенса и убийств, мюзикл – без танцев и песен, комедия – без гэгов и т. д. Именно эти эпизоды и становятся объектом приложения творческой энергии создателей картины, в них реализуются авторские стратегии и стилистические поиски. Невозможно перепутать сцену перестрелки у Сэма Пекинпа с аналогичной сценой Джона Ву, равно как никто не припишет сцену убийства в фильме Брайана Де Пальмы, скажем, Уэсу Крейвену. Ударные, кульминационные моменты в фильмах этих режиссеров – как их визитные карточки, как роспись художника на своем холсте.

Нетрудно также заметить, что лучше всего концепцию шоуостоппера воспринимают кинематографисты из стран с мощной традицией музыкального театра, вроде Америки или

Италии. В России такой традиции нет, и, возможно, этим (наряду со скверно поставленным кинообразованием) объясняется неумение и нежелание отечественных режиссеров придумывать и ставить оригинальные жанровые шоу-стопперы. Хотя есть на кого ориентироваться: наверное, одним из самых знаменитых шоу-стопперов в истории мирового кино является сцена пляски опричников из второй серии «Ивана Грозного», обособленная от остального действия не только монтажно и смыслово, но даже цветом. Увы, похоже, уроки Эйзенштейна лучше усвоили в американских киношколах, нежели в российских.

Несмотря на то, что именно американское и итальянское кино узаконили концепцию шоу-стоппера как основного структурного элемента в жанровом кино, своего кульминационного развития шоу-стоппер достиг в гонконгских фильмах 80-х годов. Практически все названные выше режиссеры оказали влияние на кинематограф Гонконга. Мюзиклы в классической голливудской стилистике начали сниматься в Гонконге еще с конца 50-х годов. Шоу-стоппер с поединком среди зеркал из «Леди из Шанхая» был обыгран в фильме Брюса Ли «Выход дракона» (Роберт Клауз, 1973). Альфред Хичкок и Серджо Леоне относятся к числу наиболее часто цитируемых в гонконгском кино постановщиков. Кинематографисты Гонконга всегда стремились любой ценой захватить и удержать внимание зрителя, воздействовать на эмоции, а не на логику, сплошь и рядом возвращаясь к стилистике немого кино. А потому в гонконгских фильмах абсолютно любая сцена может стать самостоятельным визуальным аттракционом. Секс, перестрелка, игра в бильярд или маджонг, обед с родителями и вообще все, что угодно, превращалось в гонконгском кино в шоу-стопперы, причем это могло даже не зависеть от жанра картины.

Как и в случае с американцами и итальянцами, кинематографисты из Гонконга нередко прибегают к «музыкальным» метафорам, когда говорят о своих фильмах. «Перед тем как приступить к съемкам, я уже располагаю музыкальной идеей будущего фильма, – рассказывал знаменитый гонконгский режиссер и продюсер Джонни То российскому кинокритику Анжелике Артюх. – Уже до съемок я приблизительно представляю, как буду резать материал в монтаже. Музыка всегда у меня в голове. Съемка для меня подобна сочинению музыки – я чувствую себя музыкантом»^[17].

В Китае издавна существовала мощная традиция музыкального театра – пекинской оперы, из которой в гонконгское кино пришла, например, должность экшен-хореографа. Но влияние пекинской оперы этим не исчерпывается. С западной точки зрения, шоу пекинской оперы эклектично, оно сочетает в себе элементы многих искусств: танец, пение, даже акробатические цирковые номера. Возможно, именно в традиции классического китайского театра лежат истоки программной эклектичности гонконгского кинематографа.



Джеки Чан, один из самых знаменитых выпускников школы пекинской оперы, в интервью рассказывал, как он со своей съемочной группой работает над фильмом: «Вначале я придумываю сцены экшен, всегда с привязкой к конкретному месту. И так, у нас будет одна потасовка в бассейне, одна в ресторане и еще одна на крыше небоскреба. О'кей. Но как мой герой попадет из бассейна в небоскреб? Значит, между этими сценами должен быть эпизод погони. И так далее. Американские кинодраматурги просто падают в обморок, когда узнают, как мы в Гонконге работаем над сценариями»^[18].

Чан демонстрирует образ мыслей истинного кинопримитива; он думает не о сюжете, не о том, чтобы «рассказать историю», – нет, он мыслит визуальными аттракционами, а сюжет рассматривает только как способ перекинуть мостик от одного шоуупопера к другому. Такое – почти что авангардистское – мышление демонстрируют многие ведущие режиссеры гонконгского кино. И не случайно концепция шоуупопера достигла своей кульминации в фильмах жанра уся, снимавшихся в 80–90-е годы, поскольку именно этот жанр ближе всего стоит к шоу пекинской оперы.

* * *

В 70-е годы уся выходит из моды в Гонконге, сменяясь непритязательными, но эффектными кунфу-боевиками. Романтические поединки на мечях и фэнтезийные полеты по воздуху вытесняются реалистичными и жестокими сценами рукопашных боев. Дорогу им проложил успех фильмов Брюса Ли, после чего многие режиссеры, специализировавшиеся на уся, переключились на картины про кунфу. В художественном отношении эти фильмы не представляли особого интереса; как заметил Дэвид Бордуэлл, «единственная качественная вещь в фильмах Брюса Ли – это сам Брюс Ли». Они могли выглядеть забавными – и в силу этого имели большой успех в американских грайндхаусах: благодаря своей чрезмерной, почти карикатурной брутальности. Ее характерным примером может служить финальная сцена из фильма Чан Чэ «Боец из Шаньдуна» (1973), в которой герой пятнадцать минут дерется с многочисленными злодеями, не обращая внимания на топор, торчащий у него из живота. Исключение отчасти составляет серия так называемых «шаолиньских боевиков», которые снимал опытный экшен-хореограф Лю Цзялян на студии Shaw Brothers: «36 ступеней Шаолиня» (1978), «Шаолинь против ниндзя» (1978), «Стиль шаолиньского богомола» (1979), «Возвращение к 36 ступеням» (1980). Эти фильмы имели чуть более высокое производственное качество, а детальная реконструкция различных боевых стилей в них может представлять этнографический интерес. Они сделали звездой брата режиссера Гордона Лю – настоящего мастера боевых искусств, по счастливому совпадению обладавшего и хорошими актерскими способностями.

Кунфу-боевики 70-х, благодаря своей примитивности, выявили характерную черту кинематографа Гонконга. Подобно тому как мюзиклы зрители смотрели не ради сюжета, а ради танцевальных номеров, эти фильмы не зависели от качества драматургии и актерских навыков исполнителей (и то, и другое сплошь и рядом были весьма скромными). Действие в них выполняло функцию своеобразной нитки для бус, на которую, подобно жемчужинам, нанизывались сцены боев-шоупперов, каждый из которых мог длиться на экране семь-восемь минут.

Это качество вскоре начали использовать режиссеры новой волны, с их пристрастием к

формализму и стилистическим экспериментам. Однако, поскольку фильмы про кунфу давали немного простора для творческой фантазии, новая волна в начале 80-х возродила жанр уся, преодолев его условность и старомодность именно за счет окончательного уподобления структуры фильма мюзиклу. Гэри Нидэм прямо утверждает, что «взаимоотношение хореографически выстроенных экшен-сцен и нарратива в уся очень схоже с тем, которое наблюдается между нарративом и зрелищем в мюзиклах»^[19].

Идея возрождения уся принадлежит Цуй Харку, чей первый фильм в Гонконге «Убийства бабочек» (1979) был создан под влиянием «Маски красной смерти» Роджера Кормана и повествовал о группе воинов, которые пытаются раскрыть тайну загадочных убийств в средневековом китайском замке. Но в прокате этот фильм провалился – возможно, из-за того, что Цуй не смог найти баланс между детективным сюжетом и экшеном.

Революционным прорывом в жанре стал режиссерский дебют в кино Патрика Тама «Меч» (1980), ныне считающийся архетипическим уся новой волны. Верный себе, Там создал на экране нетипичную для уся меланхоличную атмосферу, выстроил картинку, утонченностью цветовой гаммы напоминающую о классической китайской живописи, и, совсем уж неожиданно, снабдил фильм пацифистским месседжем. Герой картины, одержимый жаждой славы (которую символизирует доставшийся ему проклятый меч), ищет возможности сразиться с лучшим меченосцем страны и в этом стремлении разрушает собственную жизнь и губит всех, кто был ему дорог. На своем пути он встречает других меченосцев, которых подобная страсть свела с ума или превратила в расчетливых негодяев, и в финале, осознав ее пагубность, выбрасывает меч в море. Но прозрение пришло слишком поздно: у героя больше нет ни друзей, ни любимых, и в заключительных кадрах мы видим его, одиноко бредущим по каменной пустыне, в которую превратилась его жизнь.



Не менее новаторской оказалась постановка боевых сцен. Камера в «Мече» не просто фиксирует сложнейшие экшен-балеты, но и является в них активным участником. Подобно тому как легендарный режиссер и хореограф Боб Фосс утверждал, что видит каждое движение в отдельной рамке, здесь почти каждое движение персонажей снимается с нового ракурса, а последовательность действий выстраивается при помощи монтажа. Рапидная съемка и реверс (запуск пленки в обратном направлении) стали после «Меча» наиболее популярными техническими приемами в уся, а резкий контраст света и тьмы превратил боевые сцены в экспрессионистские танцы теней. Заслуга подобной съемки и монтажа экшен-сцен принадлежит не только Патрику Таму, который никогда более не снимал уся, но и 27-летнему экшен-хореографу Чин Сютуну (ныне иногда фигурирующему в титрах фильмов под именем Тони Чин). Сын известного гонконгского режиссера Чин Гана, также прошедший школу пекинской оперы и начавший свою карьеру в качестве актера и каскадера еще в десятилетнем возрасте на фильме «Пойдем выпьем со мной», Чин Сютун в будущем станет одним из ведущих экшен-хореографов и режиссеров гонконгского кино.

Впечатленный постановкой боев в «Мече», Цуй Харк нанял Чин Сютуна для работы на собственных проектах – в триллере «Опасные контакты первой степени» и фэнтези «Зу. Воины с волшебной горы» (1982) – ставшей хитом в прокате и окончательно утвердившей уся в качестве наиболее популярного жанра гонконгского кино. Действие этого фильма, повествовавшего о спасении мира от вселенского зла, разворачивалось в Древнем Китае эпохи междоусобных войн, изобиловало откровенно комиксовыми персонажами (особенно хорош был герой по имени Длиннобровый, в бою пользовавшийся своими бровями как удавкой) и развивалось со стремительностью несущегося на всех парах локомотива. Головокружительная смена событий напоминала об эстетике видеоклипов, а гротескная пышность костюмов и декораций вызывала ассоциации с фантазмагориями Кена Рассела. Позаимствовав у старых фильмов студии Shaw Brothers образность и экзотический колорит, Цуй Харк воспользовался своими американскими связями и сумел привлечь к работе техников из лукасовской P&M. Это предопределило американизированность спецэффектов – включая, например, поединки на лучевых мечах, – но одновременно способствовало развитию гонконгской школы F/X, которая в те годы все еще находилась в зачаточном состоянии.

Благодаря успеху «Меча» и «Зу», Чин Сютун получает возможность самому дебютировать в режиссуре. Его первая режиссерская работа «Смертельная дуэль» (1983) продемонстрировала не только высочайший класс экшен-балетов и отличное владение техникой кино, но и стала одним из самых причудливых фильмов за всю историю уся. Снятый по стандартному сюжету о ритуальном поединке между великими китайским и японским воинами, фильм был насыщен сюрреалистическими образами (среди самых ярких – эпизод, в котором плененные герои висят на тонких серебряных нитях в бездонной темноте подземелья) и фарсовым юмором по отношению к «священным коровам» жанра (в одном из боев седобородый шаолиньский сифу – наставник – доблестно противостоит дюжине японских ниндзя, пока один из них не скидывает одежду, оказываясь прекрасной девушкой; узрев нагое женское тело, непобедимый старец моментально теряет концентрацию и оказывается поверженным). К тому же этот фильм был лишен традиционного для кино Гонконга антияпонского пафоса. Его герои, вынужденные драться по велению предков, испытывали друг к другу симпатию, но, не сумев преодолеть власть предрассудков, выходили на поединок и погибали. Это поднимало «Смертельную дуэль» над средним уровнем уся, превращая ее в притчу о трагедии двух родственных народов, где дети вынуждены расплачиваться за конфликты отцов.



Дамиен Лау и Норман Чу сошлись в «Смертельной дуэли» (1983)

Стремление раздвинуть жанровые рамки сблизило Чин Сютуна с Цуй Харком, и когда Цуй создал собственную кинокомпанию, Чин стал его правой рукой. На новой студии Цуй Харка Film Workshop Чин Сютун освоил чуть ли не все кинематографические профессии – режиссера, сценариста, художника-постановщика, актера и – чаще всего – хореографа боев. Там же он снял и многие свои шедевры – три части «Истории китайского призрака» (1987–1989), «Терракотовый воин» (1989), «Меченосец-2» (1991) и «Меченосец-3: Восток в крови» (1993), а также руководил постановкой экшена в фильмах «Блюз Пекинской оперы» (1986), «Меченосец» (1990), «Новая таверна Дракона» (1992), «Бабочка и меч» (1993).

Чин Сютун прославился тем, что не только всегда сам монтирует поставленные им боевые сцены, но и сам снимает их в качестве оператора. Он стал кем-то вроде Басби Беркли от уся: его работа окончательно уподобила этот жанр голливудскому мюзиклу 30-х годов, в котором драматические сцены ставил один режиссер, а музыкальные шоуостопперы – другой. Поставленные Чинем сцены легко узнать даже в фильмах других режиссеров по маньеристской насыщенности кадров, монтажу, часто производящемуся на уже готовую музыку, пируэтам камеры, которая то мечется у самой земли, то пикирует на героев сверху. Его любимый прием – длиннофокусная съемка с нижней точки, превращающая низкорослых китайских актеров в монументальных исполинов. Его фильмография на сегодняшний день (включая работы на телевидении) превышает 1500 наименований, и в ней присутствуют такие знаменитые картины, как «Наемный убийца» (Джон Ву, 1989), «Героическое трио» (Джонни То, 1992), «Шаолиньский футбол» (Стивен Чоу, 2001), а также уся-трилогия Чжан Имоу «Герой» (2002), «Дом летающих кинжалов» (2004), «Проклятье золотого цветка» (2006).

Интересно, что самой популярной режиссерской работой Чин Сютуна является не уся, а фэнтези по мотивам рассказов Пу Сунлина «История китайского призрака» (1987), повествующая о любви бедного книжника (Лесли Чун) и прекрасной девушки-привидения (Джой Вонг). Эта картина, также спродюсированная Цуй Харком, впервые продемонстрировала ту балансирующую на грани сна и реальности атмосферу действия, что сегодня с первых же кадров позволяет распознать фэнтези, произведенную в Гонконге. Опасная зыбкость

окружающего мира – ее основная тема. «История китайского призрака» завораживает красотой пейзажей, старинных храмов и дворцов, однако красота эта хрупка и то и дело оборачивается отвратительным уродством монстров, в них обитающих, подобно тому, как деревья в зачарованном лесу могут оказаться когтистыми лапами демона-андрогина.



Характерный ракурс съемки из «Истории китайского призрака»

Боевых сцен в «Истории китайского призрака» на удивление мало, зато в ней присутствует невероятный сплав жанров – хоррора, мелодрамы, комедии, а в одной из сцен пожилой воин-даос в буквальном смысле читает рэп о том, как трудно найти свой путь в жизни. Это комиксовое смешение, тем не менее, выглядело на экране вполне органично и принесло картине такой успех, что за первым фильмом последовали два продолжения и мультсериал, а также бесчисленное количество подражаний.



Влюбленная покойница из фильма «История китайского призрака» (1987)

Новаторские идеи Чин Сютуна оказали большое влияние на других гонконгских экшен-хореографов. Отныне эта профессия включает не только умение выстроить на съемочной площадке эффектное балетное кунфу, но и доскональное владение приемами съемки и монтажа. Сцены боев в гонконгском кино утрачивают даже намек на аутентичность; они ставятся специально «на камеру», монтируются в эстетике видеоклипа и совершенно непредставимы в реальном мире. Персонажи теперь не просто совершают высокие прыжки, но буквально ввинчиваются в небо эффектным вращательным движением. Они также могут пробегать по воздуху значительные расстояния или несколько минут парить в невесомости, фехтуя на мечах. Все эти поражающие воображение полеты и парения ставились не при помощи компьютерных спецэффектов, а с использованием старинной техники полетов на тросах, позаимствованной из спектаклей пекинской оперы – что привело к возникновению в западном киноведении иронического термина wire-fu (от слов wire – трос – и kung-fu).



Балетное кунфу в фильме Юань Хэпина «Настоящая легенда» (2010)

В Гонконге любой успешный фильм всегда порождает волну подражаний, а потому

тамошний рынок уже к началу 90-х годов оказался переполнен историями про летающих по воздуху и бегущих по стенам героев и героинь. Эти фильмы были еще в меньшей степени «историчны», чем их предшественники 60-х годов, являясь, по сути, эффектным энтертейнментом, чистой фантастикой без малейшей примеси реализма. Действие их, как правило, разворачивается в фэнтезийном пространстве цзянху – мире бродячих воинов, тайных сект, боевых кланов, интриг и борьбы за власть. Истерическая взвинченность, охватившая гонконгское кино с середины 80-х, после известия о грядущем присоединении к Китаю, также оказала влияние на стилистику уся, сделав ее еще более экстравагантной. В уся этого времени нередко можно найти политический подтекст, облеченный в сказочную, фэнтезийную упаковку. Впрочем, каноны жанра никогда не были четко обозначены. В гонконгском кино можно встретить самые разные типы уся, в диапазоне от медитативного на грани занудства «Праха времен» (Вонг Карвай, 1994) до динамичного и жестокого «Выжженного рая» (Ринго Лам, 1994).

Новые требования к боевым сценам привели к тому, что практически все ведущие гонконгские экшен-хореографы начали снимать собственные фильмы, наряду с постановкой боев в картинах других режиссеров. Так, потомственный экшен-хореограф Юань Хэпин, некогда прославивший Джеки Чана фильмом «Пьяный мастер» (1979), в 90-е создает серию популярнейших «стилевых фильмов», посредством *wire-fu* воплощая на экране боевые стили: «Мастер тай-цзы» (1993), «Железная обезьяна» (1993), «Вин Чунь» (1994), «Боец тай-цзы» (1996). Обаятельный толстяк Саммо Хун специализировался на авантюрных комедиях с кунфу – таких как «Победители и грешники» (1983), «Экспресс миллионеров» (1986), а также выступил первопроходцем в специфическом жанре цзянши – комедии ужасов про живых мертвецов, в которых нередко сам играл главные роли: «Контакты призрачного рода», 1 и 2 (1980, 1990). Наконец, еще один выпускник школы пекинской оперы Кори Юэнь успешно привнес элементы фильма о боевых искусствах в жанр полицейского триллера. Его картины, такие как «Есть, мадам!» (1985), «Спаситель души» (1991), «Женщины в бегах» (1993), «Телохранитель из Пекина» (1994), «So Close» (2002), обрели культовый статус на Западе и способствовали приглашению режиссера сначала во Францию, где Люк Бессон нанял его поставить боевые сцены в фильме «Перевозчик» (2002), а потом и в США. («Женщины в бегах» знамениты еще и хрестоматийным эпизодом, в котором полностью обнаженная героиня отважно сражается с бандой насильников.)

Wire-fu оказалось настолько зрелищным, что гонконгские кинематографисты стали использовать его не только в экшен-фильмах, но даже в эротических картинах. В таких фильмах, как «Секс и дзен» (Марко Мак, 1991) и «Китайская камера пыток» (Боско Лам, 1994), можно увидеть полеты по воздуху и невероятные кульбиты в невесомости, но не в боевых, а в любовных сценах.

Итогом бума на уся стало вручение «Оскара» фильму «Крадущийся тигр, невидимый дракон» (Ан Ли, 1999) и международный успех картины Чжан Имоу «Герой», а также то, что голливудские экшены начинают активно заимствовать приемы этого жанра и приглашать для постановки боевых сцен специалистов из Гонконга. Герои американских фантастических фильмов последнего времени, вроде «Матрицы» или «Людей X», бегут по стенам и парят в воздухе, что неудивительно – ведь экшен-хореографом «Матрицы» был Юань Хэпин, а «Людей X» – Кори Юэнь. Американские критики заговорили о «гонконгизации Голливуда». Однако ни одному из голливудских боевиков, снятых «в гонконгском стиле», пока что не удалось даже приблизиться к уникальной поэтике классических уся 80–90-х годов.



Кадры из «Истории китайского призрака» и клипа Милен Фармер L'Âme-stram-gram выглядят похоже, что неудивительно: и тот, и другой ставил Чин Сютун

Кругосветное кинематографическое путешествие Джеки Чана. Возникновение «кунфу комической».

Все будущие реформаторы гонконгского кино пришли в профессию в 70-е годы и к середине 80-х уже добились права на самостоятельность. Однако двигались они разными путями. Один предполагал обучение будущих кинематографистов в университетах США, Европы или Канады. Второй путь пролегал через долгое и всестороннее постижение основ профессии в процессе работы ассистентом или статистом-каскадером на больших студиях, вроде Shaw Brothers и Golden Harvest. Часто, хотя и не всегда, этому предшествовали годы муштры в гонконгском отделении пекинской оперы. Джеки Чану, равно как Саммо Хуну, Чин Сютуну, выпал второй путь.

В начале 70-х снимавшиеся на кантонском диалекте боевики с кунфу, благодаря успеху фильмов Брюса Ли, выбрались из категории Б и начали вытеснять с кинорынка Гонконга высокобюджетные мюзиклы и исторические драмы, основным языком которых был мандарин. Этот жанр требовал большого количества каскадеров, умеющих стоически переносить боль, готовых сниматься за гроши и без страховки. За плечами у Джеки Чана было гонконгское отделение пекинской оперы, и это делало его идеальным каскадером. Ибо в числе главных добродетелей китайского оперного артиста наряду с умением петь, танцевать и знанием боевых искусств была способность невозмутимо терпеть боль. Она воспитывалась традиционным китайским способом: за малейшую провинность учеников нещадно били палками, причем если наказуемый хоть как-то показывал, что ему больно, начинал кричать или плакать, наказание возобновлялось. Кстати, умение читать и писать в число приоритетов в пекинской опере не входило, а потому Джеки Чан был практически неграмотен.



Брюс Ли в фильме «Игра смерти» (1973)

Каскадерское амплуа Чана – дублер главного злодея, получающий сокрушительный удар от героя и пробивающий собой стену (вариант: падающий с третьего этажа головой вниз). Ему

посчастливилось даже получить пару-тройку оплеух от Брюса Ли в «Кулаке ярости». Но потом Брюс умер, и кинематограф боевых искусств почти на десять лет погрузился в бесплодные поиски замены. Пробриться на главную роль можно было лишь доказав, что станешь новым Брюсом. Включиться в эту гонку – означало подвергнуть себя тяжелому психологическому испытанию. Ценой весьма недолговечной славы могла стать полная утрата индивидуальности, как это случилось с актером Хо Чунтао, безвозвратно превратившимся в марионеточного Брюса Лая. Но статус каскадера был еще более бесперспективен, да и век представителей этой профессии, как правило, оказывался недолгим. Джеки решает испытать удачу и принимает правила игры, уже сломавшей не одного актера. Вилли Чан (они не родственники) – характерный актер, ставший его другом и менеджером, – знакомит Джеки с режиссером Ло Вэем, создателем двух самых успешных фильмов Брюса Ли – «Большой босс» (1971) и «Кулак ярости» (1972), который только что основал собственную кинокомпанию и искал новую звезду.

Принято считать, что Ло Вэй пытался сделать Джеки еще одним Брюсом Ли. Это не совсем верно. Ло Вэй был режиссером старой школы, выходцем со студии Shaw Brothers. Его фильмы выглядели красочными спектаклями масок с поединками на живописных лесных опушках, одинаково чуждыми как брутальности, так и любой травестии классических канонов. Для них требовался скорее не Брюс Ли, а романтический герой в духе легендарного красавца 60-х Джимми Ван Ю. Джеки Чана же даже выкрашенное белилами лицо, нарисованные брови и подведенные глаза не могли превратить в прекрасного принца из китайской сказки. Впервые в жизни получив главные роли, он был смешным и тем приводил в бешенство Ло Вэя, который беспощадно вырезал из фильмов все его комические импровизации.

За два года Ло Вэй снял Джеки в семи фильмах, и все они провалились в прокате. Джеки в отчаянии подумывал уйти из кино. Но неудачи заставили его серьезно задуматься о природе своего актерского дара. Вскоре он понял две вещи. Во-первых, что он совсем не хочет быть вторым Брюсом Ли, а во-вторых, что никто из действующих режиссеров не поддержит его в этом стремлении. Он нашел для себя образ, который был вызовом всем неписанным правилам киноиндустрии боевых искусств, – своего рода анти-Брюс Ли, плутоватый недотепа из народной сказки, берущий свое не физической силой, а смекалкой и ловкостью. «Когда Брюс бьет – он супергерой. Когда я бью – ой, больно, я ушиб руку!» – так Джеки Чан характеризует своего героя.

Идея эта была кощунственна не только потому, что в корне меняла устоявшееся представление о герое. В каноническом «шаолиньском» кино герой мог реализовать себя только в бесконечной череде поединков, которые подчас занимали три четверти экранного времени. Главной задачей этих фильмов было максимально эффектно показать технику того или иного стиля кунфу, вследствие чего их действие помещалось в некое абстрактное, почти фэнтезийное прошлое, а сами бои были лишены внутренней драматургии. Как правило, они происходили на лесных опушках или пустынных площадях, где противники могли беспрепятственно – и бесконечно долго – медитировать в движении. Им не приходило в голову поднять с земли палку или кинуть во врага камень – ведь это нарушило бы чистоту боевых стилей. Образ комического кунфуиста, придуманный Чаном, требовал новой режиссуры, в которой поединок был бы насыщен драматизмом, а его пластический рисунок раскрывал характеры соперников.

Возможно, уже тогда Джеки начал понимать, что должен стать играющим режиссером. Но ни один продюсер Гонконга, находясь в здравом уме, не дал бы непопулярному актеру деньги на подобную затею. Однако времена менялись. Джеки Чан не был единственным кинематографистом, понимавшим, что «папины» представления о кино нуждаются в решительном реформировании. Уже вернулся в Гонконг после окончания тexasской киношколы Цуй Харк, одержимый идеей сочетать американские технологии с китайским визуальным стилем, уже начал работать на гонконгском телевидении молодой ассистент режиссера Ринго

Лам. Но тогда судьба свела Джеки не с ними, а с начинающим режиссером и экшен-хореографом Юань Хэпином.

Невзирая на протесты руководства студии Golden Harvest, Юань Хэпин пригласил Джеки Чана на главную роль в своем дебютном фильме «Змея в тени орла» (1977), впервые явившем миру Джеки – комического кунфуиста. Образ был развит в последовавшем году позже «Кунфуисте-недоучке», но своей вершины достиг во второй совместной картине Юань Хэпина и Джеки Чана – легендарном «Пьяном мастере», породившем целый субжанр – «кунфу комическая».

Ставший самым кассовым гонконгским фильмом после картин Брюса Ли, «Пьяный мастер» явился своеобразным компромиссом между каноном старой стиливой школы и неизвестными раньше кинематографу боевых искусств традициями комедии гэгов. Травестированию подвергся, пожалуй, самый мифологизированный образ гонконгского кино – непобедимый мастер кунфу и врачеватель Вонг Фейхун. В хрестоматийном исполнении Кван Такхина (с участием которого с 1949 по 1970 год было снято более ста картин о Вонг Фейхуне) мастер Вонг представал лишенным слабостей героическим персонажем-маской. Вонг Фейхун Джеки Чана оказался обаятельным лентяем, выгнанным из школы кунфу и постигающим основы «стиля пьяных богов» под началом непрсыхающего бродяги. Даже сегодня «Пьяный мастер» впечатляет откровенным наслаждением, с которым раскрепощенный, получивший наконец право на импровизацию Джеки выворачивает наизнанку священные нормы искусства кунфу.

Но, предельно демократизировав образ героя в своем фильме, Юань Хэпин не решился окончательно порвать с традицией. И дело не только в том, что он использовал стандартные принципы съемки и построения действия. Сам выбор стиля пьяных богов – кстати, не существующего в реальности, придуманного совместно Юанем и Чаном и позволившего последнему проявить в полной мере свой комедийный талант – одновременно стал для авторов фильма чем-то вроде индульгенции на право снимать смешно; в том, что такая индульгенция необходима, похоже, не сомневались ни Юань Хэпин, ни его ведущий актер. В результате герой, как и весь фильм, постоянно балансирует между объяснением в верности традиции и абсурдистской насмешкой над ней. Это был еще не Джеки Чан, но уже и не второй Брюс.



«Пьяный мастер» (1978). Джеки Чан вот-вот станет суперзвездой

В решительности, с которой Джеки Чан в 80-е приступил к реформированию гонконгского

боевика, был повинен не столько его новый статус играющего режиссера, полученный по контракту со студией Golden Harvest сразу же после триумфа «Пьяного мастера», сколько его первая – неудачная – попытка покорить Америку. Чтобы лучше понять произошедшую в нем перемену, надо вспомнить, что поначалу Джеки не имел особых режиссерских амбиций. Встать по другую сторону камеры его заставила убежденность, что никто из других постановщиков не сможет снимать его так, как нужно. И хоть Джеки отказался тиражировать образ пьяного мастера («Если все вокруг ходят пьяными, я буду оставаться трезвым!»), в своих первых режиссерских работах он не смог избежать повторения штампов кунфу-боевика – возможно, просто потому, что еще не знал, как можно снимать по-другому.

В Гонконге от него никто не требовал большего – после «Пьяного мастера» любой фильм с участием Джеки Чана автоматически становился хитом. Однако глава Golden Harvest Реймонд Чоу, некогда открывший Брюса Ли и мечтавший повторить свой американский успех, буквально вытолкнул свою новую звезду за океан.

Первые американские фильмы с участием Джеки Чана вроде «Драки в Бэттл-Крик» (1980) не стоили бы внимания, если бы не переворот, который они учинили в его взглядах на кинематограф. Все они провалились в прокате. (Голливуд готовился пылко возлюбить австрийского культуриста с труднопроизносимой фамилией, а потому путавшемуся под ногами азиату не прощало ничего – ни его неуклюжий английский, ни настойчивые попытки выглядеть смешным, ни отсутствие рельефной мускулатуры.) Однако подлинным шоком для Джеки стало осознание архаичности и провинциальности гонконгского кино на фоне голливудского профессионализма и жанрового разнообразия. Голливуд был несправедлив к Джеки, но несправедливость эта была отражением низкого реноме гонконгской кинематографии в целом.

Вместе с тем Джеки не мог не видеть, что во многом превосходит голливудских звезд экшена и практически во всем – американских постановщиков драк. Его раздражала неповоротливость голливудских каскадеров, и он искренне не понимал, что значит «двигаться слишком быстро». Осознав, что «азиатской мартышке» в обозримом будущем не светит стать голливудской звездой, он вознамерился внедрить американские принципы зрелищности и полижанровости в Гонконге. Проще говоря, поняв, что ему не удастся переехать в Голливуд, Джеки Чан решил перевезти Голливуд в Гонконг. И направил на решение этой задачи всю свою феноменальную энергию.

Голливуд подсказал Джеки необходимость шлифовать себя, подыскивать своему образу уникальные характеристики и опознавательные знаки (как когда-то это делали великие Китон, Ллойд и Чаплин). Общность между великими комиками и Джеки Чаном обнаруживалась сама собой – в его образе мышления и художественном чутье. Не умеющий читать и писать Джеки словно бы вырос в стенах легендарной студии Keystone с ее начертанным над воротами правилом: «В книгах нет гэгов».

Соединив принципы американского немого кино, популярных кантонских комедий 70-х годов и фильмов о боевых искусствах, Джеки Чан создал концепцию кинозрелища, которого мир раньше не знал.

«Проект А» (1983) концентрирует в себе всю программу будущего кинематографа Джеки Чана. Комиксовый сюжет, в центре которого все тот же плутоватый шалопай, выгнанный из полиции за строптивость и вынужденный героически сражаться как с терроризирующими Гонконг пиратами, так и с тупостью начальства, дал шанс неистовой фантазии Джеки, отныне не скованной никакими канонами. И этот шанс не был упущен. Построенный в павильонах Golden Harvest шикарный и отчаянно веселый Гонконг конца XIX столетия, населенный едва ли не всеми мыслимыми персонажами авантюрного кино – пиратами, игроками,

контрабандистами, английскими аристократами, моряками, городской шпаной в помятых цилиндрах и, разумеется, обожающей потасовки полицией, – выглядел чем-то средним между ковбойским городком Дикого Запада и Одессой времен Гамбринуса. Это был один из первых случаев в гонконгском кино, когда город являлся полноправным участником действия, а не просто фоном для поединков.

«Проект А» также стал первым трюковым фильмом в биографии Джеки Чана. Здесь он не только вытворял привычные кунфу-кульбиты, но и устраивал феерические гонки на велосипедах, и впервые в жизни пытался модернизировать знаменитые гэгги. Например, гэг Гарольда Ллойда, висящего на стрелках башенных часов, Джеки трансформировал в опасный трюк (выпустив из рук часовую стрелку, он летел вниз, замедляя падение тем, что пробивал телом матерчатые навесы), и это стало фирменной чертой его стиля. В придуманных им сценах гэгги и трюки срастались неразрывно, образуя идеальные шоуstopперы внутри одного большого и переливающегося всеми цветами радуги фильма-аттракциона.



Наконец в опасности! Джеки Чан обыгрывает трюк Гарольда Ллойда в «Проекте А» (1982)

Так, Джеки сумел извлечь поединок с лесных опушек и поместить его в обыденную среду – на узенькие гонконгские улочки, в портовые кабаки и уважаемые клубы, где его герои могли вволю ломать друг о друга стулья, кидаться бутылками и тарелками с лапшой. Извлеченные из тепличных условий поединки немедленно стали похожи на обычные потасовки, а гэгги, придуманные Джеки в огромном количестве, заставляли их выглядеть еще более бестолковыми. Такова была цена новаторства. Отныне по фильмам Джеки Чана нельзя будет изучать кунфу.

* * *

Поединок в азиатском кино всегда больше, чем поединок. Там, где взгляд европейца видит просто драку, китайский или японский зритель обнаруживает ритуальное столкновение различных ценностных систем и мировоззрений. И, как в любом ритуале, в поединке имеет значение каждая деталь: движение персонажа, его взгляд, исповедуемая им техника боя, оружие, которым он пользуется; для азиатского зрителя все это – опознавательные знаки, раскрывающие суть образа. «Кунфу – это не просто физическая техника, – утверждает звезда кино боевых искусств Гордон Лю. – Кунфу – это Знание». Таким образом, поединок превращается в противостояние различных знаний, каждое из которых претендует на роль истинного. Можно сказать, что поединок – это ритуализированный поиск истины.

Гонконгская новая волна не изменила статус поединка, напротив, закрепила его в качестве главного конфликтообразующего элемента, сделала более изощренным и разнообразным и использовала все технические достижения современного кино, чтобы усилить его и без того почти сакральное значение. Джон Ву в «Наемном убийце» сколько угодно может надевать на Чоу Юньфата плащи и белые шарфы, объясняясь в любви Жан-Пьеру Мельвиллю, но когда начинается сражение в церкви, фильм становится похож на урбанистическую версию героических эпосов 60-х, которые снимал ведущий режиссер Shaw Brothers Чан Чэ. Гений фэнтези Чин Сютун, в чьих фильмах герои, сражаясь, проводят больше времени в воздухе, чем на земле, а элементы боевых стилей артифицированы настолько, что их невозможно узнать, все же периодически заставляет противников замирать в канонических позах – видимо, чтобы зритель не забыл, что ему показывают поединок. И что уж говорить о Цуй Харке, который в «Воинах с волшебной горы» даже мастеров спецэффектов из лукасовской P&M ухитрился использовать для реанимации архаических канонов китайского фольклора.

И лишь Джеки Чан в своих фильмах 80-х пытается лишить поединок нарочито романтического пафоса (сохраняя за ним центральное место в фильме). Его герой не знает безоговорочной истины или, точнее, наделен знанием, что этой истины не существует. В столкновениях с многочисленными и намного более сильными противниками это знание не делает его сильнее, зато ослабляет врагов, которым нечего противопоставить не признающему никаких правил герою с его почти мультяшным темпераментом (и такой же выживаемостью). Злодеи могут быть сколь угодно cool, но Джеки отчаянно smart, и у них нет никаких шансов. Сражаясь в фильме «Закусочная на колесах» (1984) с чемпионом мира по кикбоксингу непобедимым Бенни Уркидесом, Джеки одерживает верх благодаря тому, что привлекает противника в непредсказуемое пространство игры, где суровый, мускулистый Уркидес начинает выглядеть тяжеловесным и неповоротливым, как деревянный чурбан, на котором практикуются начинающие бойцы.

Хореографией боев Джеки впервые занялся в девятнадцать лет на фильме Джона Ву «Игра смерти» (1974). Позднее он продемонстрировал зачатки «кунфу комической» в экшен-хореографии «Танца смерти» (1976) с участием Энджелы Мао, однако тогда это было скорее способом приятно провести время, чем видом искусства. Искусством поединков Джеки стал в 80-е годы. Несмотря на то что элементы кунфу в нем почти невозможно отделить от гэггов и акробатики (а возможно, как раз благодаря этому), авторитет Джеки Чана как хореографа боев непререкаем, что доказывают восемь наград Гонконгской киноакадемии (Hong Kong Film Awards) в сакраментальной номинации Best Action Choreography.

Новая хореография требовала новых каскадеров – тем более что старые зачастую отказывались работать с сумасшедшим юнцом, требовавшим вместо привычных фигур кунфу исполнения сложных и опасных трюков. Джеки приходит к выводу, что ему нужна не дешевая рабочая сила, какой в те годы считались каскадеры, а высокооплачиваемые профи новой формации, способные составить его единую команду и рисковать не меньше, чем он сам. И он создает собственный «Клуб каскадеров Джеки Чана» (Jackie Chan's Stuntmen Club), вербует их по всему миру, из собственного кармана оплачивает их работу, снаряжение и лечение травм, ибо нет страховой компании, которая согласилась бы на такой риск – выдать страховку Джеки Чану и его трюкачам. Воспитанники Джеки не просто исполняют десятибалльные по шкале риска трюки, но и могут стилизовать их под требуемые жанровые стандарты – например, трюки в стиле немой комической («Крестный отец из Кантона»), или бондовские трюки («Первый удар»), или трюки а-ля Индиана Джонс («Доспехи Бога» и «Доспехи Бога – 2») – в зависимости от того, что нужно их неистощимому на идеи боссу.

«Клуб каскадеров» дебютировал в «Полицейской истории» (1985) – одном из первых

модернизированных полицейских триллеров Гонконга, наглядно продемонстрировавшем преимущества современного городского ландшафта в качестве арены для боевых и трюковых сцен.

Раздражителем для Джеки опять выступил Голливуд, а точнее, американский фильм «Защитник», в котором он снялся перед тем, как приступить к «Полицейской истории». Режиссер «Защитника» Джеймс Гликенхауз имел собственные представления о том, как нужно снимать американо-азиатский боевик: он хотел превратить Джеки Чана в подобие китайского Клинта Иствуда. Идиотизм этой затеи был настолько очевиден, что Джеки даже не пытался спорить с постановщиком, он просто старался впихнуть в фильм как можно больше своих фирменных драк. Но Гликенхауз вырезал поставленную Джеки потасовку в гимнастическом зале, а его финальный поединок с чемпионом США по кикбоксингу Биллом Уоллесом снял общими планами, редко прибегая к помощи монтажа, что выглядело невыносимым ретроградством. Джеки не мог допустить, чтобы подобную сцену увидели зрители в Азии, поэтому он, договорившись с Уоллесом, переснял и по-новому смонтировал финал, а также изменил еще несколько сцен в фильме (причем сделал это в нарушение всех авторских прав), и его версия «Защитника» имела большой успех в Гонконге. Сразу после этого он приступил к съемкам собственного полицейского фильма, и один из членов группы Гликенхауза впоследствии признавался: «Когда „Полицейская история“ Джеки Чана вышла на экраны, мы все поняли, каким должен был быть „Защитник“».

Уже открывавшая «Полицейскую историю» сцена автомобильной погони в гонконгских новостройках (машины, несущиеся по склону холма, буквально сносят расположенные там трущобы) представляла собой новаторский жанровый аттракцион. Что до пятнадцатиминутного финального побоища в ультрасовременном супермаркете среди сверкающих металлом эскалаторов, неоновых огней и разлетающихся вдребезги витрин (каскадеры даже переименовали фильм в «Стеклянную историю»), то оно и поныне остается чем-то вроде недостижимого Эвереста в жанре городского боевика. Уже через пару лет Джон Ву, Ринго Лам и другие выстрелили целой обоймой фильмов, пошедших куда дальше шедевра Джеки Чана в романтизации поединка в каменных джунглях Гонконга. Но если бы в 1985 году «Полицейская история» не была названа лучшим гонконгским фильмом, вряд ли это светлое будущее наступило уже в 1986-м.



Кадр из фильма «Полицейская история» (1985)

В «Полицейской истории» Джеки Чан окончательно суммировал свои принципы хореографии боевых сцен. Прежде всего, они требовали схватки одновременно с несколькими

врагами, причем старомодный вариант, когда противники подбегали к герою по очереди, категорически отвергался. Чтобы добиться реалистично выглядящих сцен в стиле «один против всех», Джеки разработал систему голосовых сигналов, при помощи которых он и каскадеры во время съемок схватки могли координировать свои действия. Так, вопль «о-о-о!» означал, что нападает противник спереди, а боевой клич «у-у-у!» подсказывал, что удар готовится нанести противник сзади.

Впрочем, позднее Джеки Чан вспоминает об истоках и нарушает свое любимое правило драться с коллективным противником: «Пьяный мастер – 2» (1994), завершающийся феноменальным поединком один на один с семикратным чемпионом Китая по кунфу Кеном Ло, – большой привет традициям того самого стиливого кино, которое он некогда столь радикально реформировал. На поверку являясь вызовом Цуй Харку и его успешно раскрученному киносериалу «Однажды в Китае», «Пьяный мастер – 2» ненавязчиво напоминает зрителям, что шедевры Джеки иногда все же могут быть школой кунфу.

К началу 90-х фильмы про кунфу уже перестали восприниматься гонконгской публикой как старомодные и тормозящие творческую фантазию художников. Они превратились в изящное ретро и вызывали у зрителей не раздражение, а легкую ностальгию. Цуй Харк сыграл на этом, возобновив прерванный было в 70-е годы кинематографический эпос о Вонг Фейхуне. Несмотря на высокий технический и профессиональный уровень его сериала (с 1990 по 1996-й было снято шесть серий «Однажды в Китае», не считая бесчисленных подражаний), образ легендарного китайского героя, созданный восходящей звездой гонконгского кино Джетом Ли, не особенно отличался от хрестоматийной трактовки – все тот же человек без недостатков, монополюльно владеющий правом на истину. Но Джеки Чан, для которого роль Вонг Фейхуна когда-то оказалась счастливой, имел совсем иное представление о том, каким должен быть этот персонаж.



Джет Ли изображает Вонг Фейхуна в «Однажды в Китае – 2» (1991)

«Пьяный мастер – 2» явил публике памятного еще по первому фильму симпатичного оболтуса, способного драться в полную силу лишь приняв, и немалую, порцию спиртного. Джеки не собирался снимать эту ленту сам, для постановки был приглашен ветеран кинематографа боевых искусств Лю Цзялян. Однако его старомодная манера работы и специфическое чувство юмора грозили погубить картину. В итоге Джеки отстранил Лю и сам

поставил финальную схватку, ныне признанную одной из лучших сцен рукопашного боя в истории гонконгского кино. Можно сказать, что Джеки Чан выиграл свой заочный поединок с Цуй Харком столь же уверенно, сколь герой его фильма победил в финале крутого вожака шайки контрабандистов. В финальной сцене противники демонстрируют высший класс балетного кунфу, а герой Джеки, выпив для бодрости технический спирт, еще и ходит колесом, сражается, стоя на голове, а также в буквальном смысле изрыгает огонь.

Доказывая, что за прошедшие годы он не забыл стиль пьяного, Джеки, по обыкновению, игнорировал технику полетов при помощи тросов и прочих ухищрений, ставшую популярной в гонконгском кино 80-х и активно использовавшуюся тем же Цуй Харком и его хореографами боев. В результате «приземленные» поединки Джеки Чана выглядели в сравнении с полетами по воздуху героев «Однажды в Китае» настоящим авангардом.



Главное – вовремя выпить

Но если стилистически фильмы Джеки Чана многим обязаны немой комической, то идейно его можно сравнить с... Альфредом Хичкоком – как бы ни покорило снобов это сравнение. Между картинами тучного английского остроумца и полуграмотного китайского трюкача всегда существовало определенное тематическое сходство. Хичкок, как известно, очень не любил делать героями своих фильмов полицейских, секретных агентов и прочих суперменов, его истинный герой – рядовой обыватель, средний человек, волею роковых обстоятельств оказавшийся в экстремальной ситуации. «Синий чулок» от психиатрии, влюбившаяся в пациента и променявшая научную карьеру на статус пособницы вероятного маньяка. Священник, услышавший на исповеди признание убийцы. Незадачливые туристы, вынужденные спасать своего ребенка, похищенного шайкой анархистов. Рекламный агент, ставший жертвой неведомых ему шпионских игр. Все они – герои поневоле, «случайные шпионы», выброшенные из привычной среды обитания и, по сути, борющиеся лишь за то, чтобы в эту среду вернуться.

Дипломат Ван Мейер из «Иностранного корреспондента» говорит похитившим его нацистам: «Вам никогда не победить маленького человека, который кормит птиц хлебными крошками». Эта фраза – ключ к пониманию идейной концепции хичкоковского кинематографа. Хичкок часто выступает своеобразным наследником своего соотечественника Г. К. Честертона, превозносившего здравый смысл и практичность «заурядного человека» как главную созидательную силу цивилизации, требовавшего вознести на пьедестал «идеального почтальона,

лавочника и паяльщика» и считавшего фамилию Смит самой благородной из всех возможных. Впутавшись в не ими начатую войну, хичкоковские обыватели, столь презируемые всевозможными пламенными революционерами и сверхчеловеками (этот тип мини-наполеончиков блестяще воплощает Петер Лорре в первой версии «Человека, который слишком много знал»), неожиданно оказываются именно той силой, которая разрушает хитроумные планы самых могущественных и изворотливых противников.

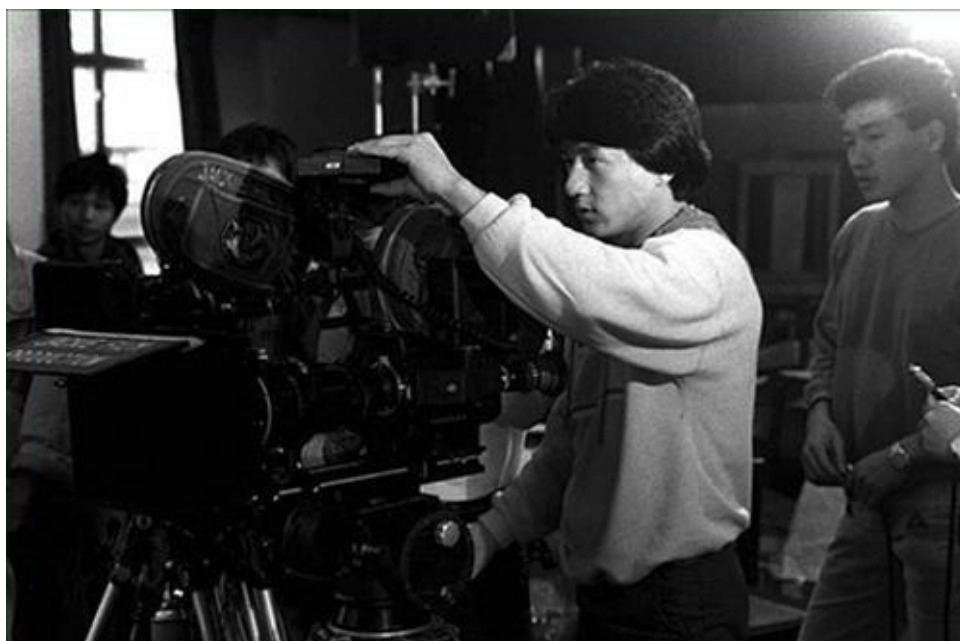
Консерватор в хорошем смысле слова («По натуре я демократ, но что касается денег, здесь я республиканец»), Хичкок оказался выбранным историей на роль агента, а лучше сказать, знаменосца в захлестнувшем XX век «восстании масс». С этим связано и его уникальное, не имеющее аналогов в кинематографе умение соответствовать зрительским запросам на протяжении добрых сорока лет. Менялись стили и моды, процветал или рушился Голливуд, но в 50-е фильмы Хичкока продолжали привлекать в кинотеатры тысячи зрителей так же, как и в 30-е. И именно таким агентом – с поправкой на национальный менталитет – оказывается для Восточной и Юго-Восточной Азии Джеки Чан. (Нужно учитывать, что восстание масс в Азии происходит позже, чем в Европе, в 60–70-е годы XX века.) Имя Джеки Чана вот уже более 30 лет служит синонимом колоссального зрительского успеха. Сходят с дистанции американские звезды его поколения – Шварценеггер и Сталлоне. И только Спилберг, которого неслучайно называют преемником Хичкока, может сравниться с Чаном по своему коммерческому долголетию.

Джеки Чан, в отличие от персонажей Хичкока наделенный действительно недюжинными физическими возможностями, должен был приложить немало усилий, чтобы заставить публику поверить в свой негероический имидж. За исключением «Доспехов бога», где представлен комический вариант Индианы Джонса, он никогда не выступает в первых эпизодах фильмов в качестве супермена и часто выбирает для своих героев нарочито прозаические занятия – хозяин авторемонтной мастерской («Удар грома»), безработный эмигрант из материкового Китая («Крестный отец из Кантона»), повар из телешоу («Мистер Крутой»), неудачливый адвокат («Драконы навсегда»), провинциал, приехавший в Нью-Йорк навестить богатого дядюшку («Разборка в Бронксе»), продавец в магазине («Случайный шпион»). Даже когда он играет полицейского – учтем, что полицейский в конце XX века отнюдь не такая могущественная фигура, как во времена Хичкока, – то делает все, чтобы сбавить крутизну своего героя. Так, самым длинным эпизодом в «Полицейской истории» является не финальная драка в универмаге, а тот, в котором Джеки за канцелярским столом пытается разговаривать одновременно по двум телефонам – на одной линии взывает о помощи жертва изнасилования, по другой какой-то крестьянин требует найти пропавшую корову – и, разумеется, Джеки постоянно их путает. (Этот эпизод был вырезан из американской прокатной версии – не исключено, что как раз из-за его «антигероичности» – и, соответственно, не попал на российский лицензионный рынок. Но в оригинальной версии – а именно она признана лучшим фильмом Гонконга 1985 года – этот фрагмент есть, равно как и еще несколько других, не менее ярких.) «Полицейская история – 2» начинается сценой, где герой регулирует уличное движение, – что может быть менее героического в профессии копа?

Герой Джеки Чана – всегда просто «мистер хороший парень», маленький человек, втянутый в крутую игру сильными мира сего, но не соглашающийся на статус «униженного и оскорбленного». «Что вам от меня нужно? Я ничего не сделал! Я просто шел по улице!» – отчаянно кричит Джеки-повар преследующим его гангстерам в «Мистере Крутом» (1997). Однако повара, автомеханики, продавцы и адвокаты, сидящие в зале, твердо знают: в конечном итоге пощады будут просить бандиты, а не Джеки. Это ведь и про зрителей Джеки Чана некогда сказал Честертон: «У заурядного читателя, быть может, весьма неприятные вкусы, зато он

на всю жизнь уяснил себе, что отвага – это высшая добродетель, что верность – удел благородных и сильных духом, что спасти женщину – долг каждого мужчины и что поверженного врага не убивают. Эти простые истины не по плечу литературным снобам – для них этих истин не существует, как не существует никого, кроме них самих».

Для выполнения этой «миссии» пришлось очень кстати маска комического простака, которую Джеки надел на себя еще в 70-е. Варьируя ее, он мог сколь угодно дерзко снижать героический пафос фильма о боевых искусствах, приближаясь к своему зрителю. А его комиковая эстетика оказалась близка как воспитанным в традициях визуальной культуры жителям Гонконга, так и эклектичному мироощущению западной молодежи конца века. Джеки сумел синтезировать едва ли не все мифы азиатского и европейского приключенческого кино и закончил тем, что сам превратился в миф: для миллионов своих поклонников он нечто вроде живого Индианы Джонса, снимающего кино про собственные подвиги. Актер, режиссер, продюсер, сценарист, исполнитель и постановщик трюков – далеко не полный перечень кинематографических профессий Джеки Чана; в некоторых картинах он еще и поет. Он жестко контролирует каждый свой фильм на всех стадиях производства, от написания сценария и подбора актеров до окончательного монтажа, и неважно, сам ли он сидит в режиссерском кресле или кто-то другой, на выходе все равно получится фильм Джеки Чана. В Гонконге ему всегда открыт карт-бланш, и ни один даже самый именитый постановщик здесь не пользуется такой творческой и финансовой свободой. В 1990 году Джеки снимал финальную сцену «Доспехов Бога – 2» четыре месяца – срок, за который по гонконгским стандартам можно сделать четыре фильма. Перерасход бюджета на съемки уникального побоища в работающей аэродинамической трубе оказался огромен, но, как говорит один из менеджеров Golden Harvest, «когда кино снимает Джеки Чан, деньги и сроки не имеют значения». Признанием роли Джеки Чана в формировании нового облика гонконгского кино служит, в частности, его избрание президентом созданной на рубеже 90-х Гильдии режиссеров Гонконга, куда вошли Цуй Харк, Джон Ву, Ринго Лам, Вонг Карвай и многие другие ведущие режиссеры.



Джеки Чан руководит съемками

В Европе и Америке Джеки Чан долгое время являлся скорее культовой фигурой, чем звездой. Но после успеха в США «Разборки в Бронксе» (1995) и триумфа фильма «Первый удар» (1996) в мировом прокате, после огромных прибылей, которые принес продюсерам «Час пик»

(1998), и, наконец, после премии MTV и поощрения со стороны официального Голливуда в виде права оставить свои ладони на Сансет-бульваре, аттракцион по имени Джеки Чан приобрел поистине планетарный размах. В самый раз строить «Джекиленд» или «Чанский парк».

Голливуд возлюбил Джеки столь же пылко, сколь презрительно некогда отвергал, именуя «азиатской мартышкой». Сегодня здесь в ходу совсем иные эпитеты: «клоун-принц от кунфу», «Будда драк и трюков», для более интеллектуальных зрителей – «наследник Бастера Китона». Чану даже удалось потеснить Брюса Ли в качестве имени нарицательного для обозначения всех китайцев. Если несколько лет назад в сознании американского обывателя всех азиатов звали Брюсами, то сегодня герой популярного сериала «Сетевая мощь», обращаясь к китайцу, говорит: «Эй ты, Джеки Чан, иди сюда!» Разве это не слава?

Однако, подобно многим звездам, Джеки Чан является пленником собственного имиджа и хорошо это понимает. «Если какой-нибудь продюсер даст мне деньги и скажет: „Джеки, сними кино, где не будет драк, а будут только поцелуи и любовь“, – я сделаю это с огромным удовольствием», – однажды заявил он. Судя по тому, что такой фильм до сих пор не снят, ни один продюсер не захотел видеть Джеки в качестве героя-любовника. Более того, когда Чэнь Кайге пригласил его на главную роль в фильме «Прощай, моя наложница» (1993) и Джеки уже дал предварительное согласие, руководство студии сделало все, чтобы сорвать эту договоренность, убоявшись, что многочисленные поклонницы примут его за гомосексуалиста.

«В моей профессии, чтобы быть первым, нужно отказаться от всего. Еда? Никакой еды. Друзья? Никаких друзей. Семья? Никакой семьи. Вот что значит быть номером один!» Это высказывание Джеки Чана подтверждает замечание английского журналиста Бея Логана: «Подобно большинству великих клоунов, Джеки Чан гораздо более одинок в жизни, чем на экране».

На самом деле у Джеки Чана есть жена и сын, но он никогда не появляется с ними на публике, мотивируя это заботой о поклонницах. Он хорошо помнит то время, когда в ответ на известие о его предстоящей свадьбе одна из его японских фанаток бросилась под поезд и погибла, а другая пыталась принять яд прямо перед дверями студии Golden Harvest (к счастью, неудачно).

Сейчас Джеки Чану уже нет надобности соревноваться с Голливудом или с кем-то из коллег-звезд. Он бросает вызов самому себе и – заодно – законам природы. Чем старше он становится, тем выше поднимает планку сложности и опасности исполняемых им трюков. На съемках «Первого удара» он семь раз исполнял смертельный прыжок с горной вершины на парящий в воздухе вертолет, а последующее падение с вертолета в ледяную прорубь – аж двадцать четыре раза! В «Кто я?» (1998) он совершает головокружительную пробежку по стене небоскреба в Роттердаме. «Я знаю, что зрители хотят видеть на экране Джеки Чана, а не его дублеров. Поэтому я должен исполнять все трюки сам». Так Джеки Чан оправдывает свой вошедший в легенду каскадерский фанатизм. Традиционно завершая свои хиты нарезкой из дублей самых сложных трюков, раскрывающей, какими травмами и ушибами сопровождаются его сногшибательные шоу-стопперы, Джеки Чан словно бы говорит зрителям: я играю с вами честно и так будет всегда.

Но в последние годы что-то неладно с маской Джеки Чана. Временами она на секунду спадает, и тогда на зрителей смотрит лицо усталого солдата, привыкшего рисковать жизнью, знающего цену боли и славе, победе и поражению. И внезапно становится очевидным, что глаза, в которых отражается это знание, просто не могут принадлежать клерку из магазина. И хочется рассмотреть повнимательнее этого неожиданного нового героя, однако, миг проходит – маска возвращена на место и опять сияет во всю ширь простецкой улыбкой. Но зрителю уже трудно радоваться даже самым лихо придуманным трюкам и гэгам, ибо он видел настоящего Джеки –

старого солдата на службе его развлечения.

Много лет подряд все считали, что Джеки Чан – супермен, прикидывающийся обычным парнем. Это и была главная ложь его маски, заботливо им самим поддерживаемая. «Как ты, Джеки?» – спрашивает его кто-то из съемочной группы «Часа пик – 2» (2001), когда он в очередной раз обрушивается на пол после неудачного трюка. «Джеки – противоударный!» – бодро рапортует наш герой в объектив, в то время как его трижды сломанный нос вопиет об обратном. Корреспондент американского «Премьера», побывав на съемках «Первого удара» и понаблюдав со вставшими дыбом волосами, как Джеки двадцать четыре раза подряд падает с вертолета в ледяную прорубь, написал историческую фразу: «Я знаю, в это трудно поверить, но Джеки Чан – всего лишь человек!» Сегодня Джеки Чан – это человек, которому все труднее скрывать на экране, что он героически преодолевает себя в каждом фильме. И дело не в физической форме, а в самоощущении.

Хичкок никогда не был равен своим персонажам, он прятался за их спинами и в любой момент, если нужно, мог подкорректировать ракурс. Джеки Чан сросся со своей маской настолько, что даже подарил ей свое имя. (На самом деле, Джеки Чан – и есть имя маски, придуманное специально для западных зрителей.) Когда-то он сконструировал эту маску по примеру звезд «немой комической» и теперь оказался в схожей с ними ситуации: он должен выстраивать отношения не только с публикой, но и с собственной маской, когда она стала ему слишком тесной. Проблема в том, что рецепты великих комиков прошлого для Джеки не годятся. Превращение в месье Верду для него исключено.

Решение правительства Тэтчер о передаче Гонконга под юрисдикцию КНР в 1997 году. Кино в ожидании конца света. Жанр «героического кровопролития» как истерическая реакция на грядущий хэндовер. Джон Ву и Ринго Лам. Похитители тел из материкового Китая.

1985 год был отмечен двумя знаковыми для Гонконга событиями. В этом году знаменитый британский архитектор Норман Фостер закончил строительство небоскреба Банка Шанхая и Гонконга (HSBC), на долгие годы ставшего символом британской колонии, воплощением ее экономической мощи и процветания. В том же году была обнародована китайско-британская декларация, объявлявшая о грядущей передаче Гонконга под юрисдикцию КНР в 1997 году.

Переговоры между Маргарет Тэтчер и китайским лидером Дэн Сяопином длились два года – с 1982 по 1984-й. Ключевым пунктом в них был статус Новых территорий, взятых Великобританией в аренду у Китая в 1898 году сроком на 99 лет и составлявших более 80 % территории колонии. Срок аренды истекал в 1997 году, и китайское правительство отказывалось его продлевать, требуя полного возвращения Гонконга. Дэн Сяопин, начавший сложные рыночные реформы в Китае, нуждался в мощной банковской системе Гонконга и его статусе самого вестернизированного мегаполиса в Азии, Гонконг представлялся ему как окно в мир, своего рода цивилизованный посредник между КНР и глобальной экономикой. (Что в итоге и произошло: сегодня две трети всех инвестиций в китайскую экономику проходят через гонконгские банки.)

Известие о грядущем присоединении к КНР вызвало настоящую панику в Гонконге. Несмотря на то, что договоренность между Британией и Китаем предполагала для Гонконга высокий уровень автономности и сохранение прежнего экономического и политического устройства (в рамках изобретенного Дэн Сяопином принципа «одна страна – две системы»), мало кто из гонконгцев верил, что китайское правительство станет соблюдать эти договоренности. Представители правительства Гонконга были фактически исключены из процесса переговоров (по требованию китайской стороны), и жители мегаполиса имели все основания полагать, что их мнение будет игнорироваться властями КНР и в дальнейшем.

«Согласно опросу 1988 года, более половины респондентов считали, что переход под юрисдикцию Китая приведет к нарушению гражданских прав и личной свободы. Почти половина опрошенных заявляли, что доверяют правительству Гонконга, около 30 % доверяли правительству Великобритании, но только 20 % доверяли властям КНР. Более 70 % опрошенных хотели, чтобы правительство Гонконга избиралось демократическим путем (несмотря на то, что только 25 % поддерживали идею создания политических партий). События в Пекине весной 1989 года (имеется в виду бойня на площади Тяньаньмэнь. – Д. К.) окончательно подорвали всякое доверие к китайскому правительству»^[20].

Потомков эмигрантов, чьи родители, часто рискуя жизнью, бежали из коммунистического Китая, вовсе не радовала перспектива снова туда вернуться – даже несмотря на то, что в эпоху Дэн Сяопина Китай далеко отошел от безумия культурной революции. Помимо политических, были и экономические причины для тревоги: по сравнению с Гонконгом, КНР представляла собой экономику третьего мира, с высоким уровнем коррупции, отсутствием многих рыночных механизмов и низкой социальной защищенностью. Как результат, по данным справочника «Гонконг (Сянган)» в начале 90-х годов из Гонконга ежегодно уезжало по шестьдесят тысяч

человек. Для города с населением в семь миллионов это весьма значительные цифры.

Как ни странно, паника способствовала развитию киноиндустрии Гонконга. Многие гонконгские бизнесмены в преддверии хэндовера стремились быстро заработать деньги и уехать из колонии до 1997 года – а инвестиции в кино были хорошим способом сделать это. Деньги в кинопроизводство потекли рекой, однако они способствовали не увеличению бюджетов и повышению производственного качества, а наоборот – росту количества малобюджетных картин. Фильмы должны были быстро сниматься и так же быстро окупаться, принося инвесторам прибыль, которая, в свою очередь, могла быть вложена в производство новых картин. Чего стесняться, если конец света близок и дата его точно известна?



Символический кадр из фильма «Светлое будущее» (1986)

Значительную роль в гонконгской киноиндустрии того времени сыграли триады – представители мафии, которых кинематографисты делили на две категории: хорошие и плохие. Хорошими считались те триады, которые инвестировали в кино, стремясь таким образом выйти из тени и приобрести репутацию честных бизнесменов. Парадоксально, но именно «хорошие триады» были среди тех немногих продюсеров, которые брались финансировать в Гонконге некоммерческое арт-кино, поскольку их целью было не получение прибыли, а приобретение респектабельности. Справочник *Hong Kong Babylon* рассказывает о случае, когда один из немногих «артхаусных» режиссеров Гонконга Стэнли Кван после коммерческого провала сразу двух своих фильмов несколько лет сидел без работы, и единственный продюсер, выразивший желание профинансировать его новую картину, был У Тунь – в прошлом наемный киллер, приговоренный на Тайване к пожизненному заключению, отсидевший шесть лет в тюрьме и выпущенный «за хорошее поведение». Выйдя на свободу, У Тунь завязал и переквалифицировался в кинопродюсеры; его самым известным фильмом является уся «Бабочка и меч», где снимались звезды гонконгского кино Мишель Йео, Тони Люн и Дэнни Юэнь. У Тунь принадлежал к «хорошим триадам», а потому сказал Стэнли Квану: «Я не требую, чтобы ваш фильм принес прибыль, я только хочу, чтобы вы привезли мне приз какого-нибудь фестиваля». – «Я постараюсь, босс, – отвечал режиссер. – Но если вдруг у меня не получится – вы меня убьете?»^[21]

Общение же с «плохими триадами» грозило серьезными неприятностями. Они не собирались отказываться от криминальной деятельности, а потому не задумывались о престижности. Связавшуюся с ними звезду могли буквально под дулом пистолета вынудить сниматься в порнофильме или просто заставить работать на износ безо всякой оплаты. Бандитские разборки внутри киноиндустрии были нередким делом – так, например, менеджер экшен-звезды Джета Ли Джим Чой был застрелен в 1992 году прямо у дверей собственного

офиса. Во время следствия выяснилось, что и сам Джим Чой был гангстером из материкового Китая, сколотившим состояние на торговле героином.

В течение десятилетия с 1986 до 1996 года гонконгское кино буквально бьется в лихорадке. Количество снимаемых картин растет с невероятной скоростью. К началу 90-х годов Гонконг выпускает 220–230 фильмов в год, преимущественно для экспорта в Юго-Восточную Азию, выйдя по объемам производства на третье место в мире после Индии и США. Кинопроизводство принимает истерический характер: средний съемочный период составляет две недели; сценарии сочиняются прямо на коленке и переписываются десять раз по ходу съемок; ради удешевления и ускорения процесса черновой звук на площадке не пишется вообще – фильмы снимаются немыми и озвучиваются в ходе постпродакшн, причем, поскольку сценарий успел измениться, актеры во время озвучивания говорят совсем не тот текст, который произносили на съемочной площадке. «Ни времени, ни денег – просто сделай это!» – так описывает гонконгскую киноиндустрию того времени режиссер Ринго Лам.

Но именно в этот период кино Гонконга превращается в культовый феномен и завоевывает целую армию страстных поклонников по всему миру. Суть этого культа – в том, что гонконгское кино становится одновременно самым халтурным и самым гениальным на планете. Скорость кинопроизводства приводит к увеличению роли режиссера на съемочной площадке, поскольку у продюсеров часто нет денег и времени что-то переснять или изменить в отснятом материале. Гонконгские кинематографисты совершают настоящие творческие подвиги, компенсируя отсутствие бюджета самыми оригинальными и дерзкими художественными решениями, которые только можно увидеть в кинематографе XX века. В условиях растущего невероятными темпами кинопроизводства даже самый безумный замысел может быть реализован, если есть хоть малейший шанс, что он принесет прибыль. Перефразируя известный афоризм про бразильскую футбольную сборную, можно сказать, что кино Гонконга той эпохи исповедует принцип: «Вы нам покажете все, что сможете, а мы вам – все, что захотим».

* * *

Режиссер Джон Ву неоднократно признавался, что любит классические голливудские фильмы, особенно мюзиклы. Выходец из бедной семьи китайских эмигрантов, он с детства привык прятаться от тяжелого быта в кинотеатре. «Моя мать была большой поклонницей американской классики, так что мы часто ходили в кино, – рассказывал он позднее. – Детей тогда в кинотеатры пускали бесплатно. Поскольку мы жили в трущобах, фильмы стали для меня убежищем от этого ада. А в мюзиклах я нашел свой рай. В них люди, дома, чувства – все и вся были прекрасны»^[22]. Он не уточнял, какие именно мюзиклы ему нравились, но можно предположить, что это были картины студии MGM, вроде фильмов Винсенте Минелли, с их чрезмерностью, фэнтезийностью и утонченностью визуального решения.

Все эти черты присутствуют в кинематографе Джона Ву, особенно в шести его картинах, созданных в период с 1986 по 1992 годы и заложивших фундамент специфически гонконгского субжанра, который вошел в западное киноведение под ироничным названием «героическое кровопролитие» (heroic bloodshed): две серии «Светлого будущего», «Наемный убийца», «Пуля в голову», «Вор в законе» и «Круто сваренные». Все эти картины ныне являются классикой гонконгского кино: в рейтинге справочника Hong Kong Babylon «Пуля в голове» занимает 1-е место, «Светлое будущее» и «Наемный убийца» делят 5-е место, «Круто сваренные» стоят на 6-м и «Вор в законе» – на 14-м. К этой обойме примыкает поставленный в 1983 году в Таиланде военный экшен «Герои не плачут», а также снятые в Голливуде ленты «Сломанная стрела» и «Без

лица». Данные картины составляют нечто вроде канона кинематографа Джона Ву, на них базируется общепринятое представление о его авторском стиле (от которого сам Ву, впрочем, в последние годы отошел).

В действительности, в фильмах Джона Ву имеются признаки самых разных жанров и стилей. Будучи не представителем новой волны, а продуктом гонконгской студийной системы, он начинал свою карьеру на студиях Cathay и Shaw Brothers в качестве ассистента режиссера у знаменитого мастера фильмов о боевых искусствах Чан Чэ. Жесткая система малобюджетного студийного производства приучила Ву работать быстро, компенсировать нехватку денег и технических средств изобретательностью и нестандартными постановочными решениями, а также, по его собственному признанию, «никогда не жаловаться». Заняв режиссерское кресло в начале 70-х, Ву снимал фильмы о боевых искусствах, мелодрамы и комедии, причем именно последние принесли ему на раннем этапе его карьеры наибольший коммерческий успех.

Однако сотрудничество с Чан Чэ привило молодому режиссеру вкус к брутальным историям о чести, рыцарстве и мужском братстве. Именно такие картины он мечтал снимать. И первой пробой пера здесь стал созданный в Таиланде на очень скромные даже по гонконгским меркам деньги фильм «Герои никогда не плачут». Это была история о группе наемников, вступивших в схватку с местным наркобароном и его многочисленной армией. В этой картине впервые в творчестве Джона Ву появляются характерные рапидные съемки перестрелок а-ля Сэм Пекинпа, а также многочисленные цитаты из итальянских спагетти-вестернов. Но в ней еще нет «балетных» баталий и изощренного монтажа его более поздних картин.

Увы, Рэймонд Чоу, босс студии Golden Harvest, на которой снимался фильм, счел его слишком мрачным и жестоким, а потому он вышел в широкий прокат только в 1987 году, после колоссального кассового успеха следующего фильма Ву – первой серии «Светлого будущего».

Большинство гонконгских критиков и сегодня подпишутся под утверждением, что «Светлое будущее» (1986) – лучший фильм Джона Ву. (Большинство их западных коллег с этим не согласятся, поставив на первое место «Наемного убийцу» или «Пулю в голове».) Основанное на сюжете классического гонконгского фильма 60-х годов, «Светлое будущее» повествует о взаимоотношениях двух братьев. Старший из них по имени Хо (опытнейший Ти Лун) – вышедший из тюрьмы гангстер, в то время как младший брат Кит (Лесли Чун) – выпускник полицейской академии. Конфликт между братьями был формальным двигателем сюжета, однако его настоящим мотором оказался считавшийся второстепенным персонажем Марк – старый приятель и партнер Хо. Исполнивший эту роль Чоу Юньфат продемонстрировал класс и чувство стиля, достойные звезды Золотого века Голливуда. Образ Марка строится на контрасте между первой и второй частями фильма. В начале картины он – элегантный и уверенный в себе король преступного мира, в длинном плаще с плеча Алена Делона, в солнечных очках на манер звезды японских якудза-фильмов Кена Такакуры, эффектно закуривающий от стодолларовой банкноты. Во второй половине фильма Марк – опустившийся, потерявший лицо калека, вынужденный прислуживать мафиозному боссу Шину и подбирать с земли его мелкие подачки. Между ними – знаменитая сцена перестрелки, в которой Марк принимает неравный бой ради своих друзей и оказывается искалеченным. Эта трансформация выглядела настолько же неожиданной, насколько и несправедливой – и была столь убедительно сыграна Чоу Юньфатом, что многие зрители плакали прямо в зале.



Чоу Юньфат и его «Светлое будущее» (1986)

Тем эффектнее оказывался финал картины, в котором Марк возвращает себе утраченное достоинство, хотя бы и ценой жизни. Сопереживание ему в этот момент достигало апогея; во время кульминационного побоища зрительный зал в едином порыве поддерживал Марка возгласами: «Вперед!» «Задай им жару!» «Не сдавайся!» По свидетельству гонконгских критиков, ни один другой фильм Джона Ву не вызывал столь сильной эмоциональной реакции у публики. «Светлое будущее» задало еще одну фирменную черту «героического кровопролития»: сочетание сентиментальности и невероятной жестокости – часто выглядящее странным в глазах западных зрителей.

В «Светлом будущем» мы также впервые встречаемся с фирменными сценами перестрелок Джона Ву – хореографически выстроенными, просчитанными до мельчайших деталей и кропотливо сконструированными на монтажном столе из многочисленных микроэпизодов. Здесь эти перестрелки еще не столь масштабны, как в последующих картинах Ву, но уже вполне концептуальны и вызывают очевидную ассоциацию с танцевальными номерами из мюзиклов, столь любимых режиссером. Эти идеи Ву развил в снятом годом позже «Светлом будущем – 2», который, помимо изобретательных шоу-стопперов-перестрелок, запомнился анекдотичным сценарным решением: чтобы вернуть в действие понравившегося публике Чоу Юньфата, создатели картины, не мудрствуя лукаво, придумали погибшему в первой серии Марку брата-близнеца.

В 1987 году молодой режиссер Ринго Лам вступил в заочную конкуренцию с Джоном Ву, сняв полицейский триллер «Город в огне», ныне также считающийся хрестоматийной классикой гонконгского кино. Как и Ву, Лам начинал свою режиссерскую карьеру в качестве постановщика комедий, правда не на Golden Harvest, а на студии Cinema City. До этого он успел поработать на телевидении и поучиться в киношколе в Торонто – что сближает его с кинематографистами новой волны. «Город в огне» был его первым авторским проектом, который он вынашивал несколько лет.

В отличие от Ву, создавшего в двух сериях «Светлого будущего» фантазию на тему современного рыцарства, чести и самопожертвования, Лам посвятил свою картину рассказу о человеке, живущем двойной жизнью и вынужденном предавать тех, кто считает его своим другом, – полицейском осведомителе. Фэнтезийным, балетным перестрелкам Джона Ву Лам противопоставил мрачную атмосферу каменных джунглей, за что пресса прозвала его «темным

богом». «Город в огне», где главную роль сыграл все тот же Чоу Юньфат, тоже имел большой кассовый успех и создал Ринго Лама репутацию своего рода антипода Джона Ву. А финальные сцены картины, в которых гангстеры после неудачного ограбления выясняют в заброшенном ангаре, кто среди них стукач, подарили Квентину Тарантино идею фильма «Бешеные псы». Причем Тарантино позаимствовал у Лама как сюжетные ходы, так и многие визуальные решения, включая иконический кадр, в котором все персонажи одновременно наставляют друг на друга пистолеты, – чем спровоцировал впоследствии обвинения в плагиате. (Некий студент нью-йоркской киношколы даже сделал короткометражку под названием «Кого ты хотел обмануть? История одного ограбления», в которой смонтированы параллельно сцены из «Города в огне» и «Бешеных псов».)



После выхода «Бешеных псов» (1992) любимым развлечением киноманов стало сравнивать сцены из него со сценами из «Города в огне» (1987)

Впрочем, нужно сказать, что и Ринго Лам всегда откровенно ориентировался на американские полицейские фильмы 70-х годов, с их жестким и реалистичным показом «злых улиц» большого города. Например, в его триллере «Дикий поиск» (1988) присутствует немало цитат из «Французского связного» Уильяма Фридкина.

С середины 80-х годов и на целое десятилетие Джон Ву и Ринго Лам стали олицетворениями двух противоположных полюсов, между которыми располагались все остальные картины жанра «героическое кровопролитие». Там, где у Джона Ву – дружба, выдерживающая все испытания, у Ринго Лама – предательство, разрушающее самую прочную дружбу. Там, где Джон Ву ставит изящную, «танцевальную» перестрелку, Ринго Лам снимает хаотическую кровавую мясорубку (которая, впрочем, выглядит на экране не менее эффектно). Общими у этих двух режиссеров является увлеченность визуальными аспектами фильма, часто в ущерб психологии персонажей, а также техническая изобретательность. Герои Ву летают по воздуху, стреляя из пистолетов с обеих рук; у Лама люди чаще ползают по земле, зато сама кинокамера может летать, подобно ракете, вслед за пулями, выпущенными друг в друга

противниками – как в гангстерском триллере «Полный контакт» (1992).

Фильмы Джона Ву и Ринго Лама с их гипертрофированным урбанизмом и взвинченной, истеричной атмосферой действия, где хэппи-энд был редкостью, а гибель героев в финале – почти правилом, идеально отвечали невротическому самоощущению гонконгцев в преддверии воссоединения с Китаем. Что и предопределило их колоссальную популярность у гонконгской аудитории в конце 80-х годов, в полном соответствии с утверждением Ринго Лама: «Мои фильмы рождаются изнутри моей собственной психики. Я человек, я – часть этого мира, и то, что я чувствую, могут чувствовать и другие»^[23]. Как следствие, начиная со второй половины 80-х и до середины 90-х годов, гонконгская кинематография выпускает десятки полицейских и гангстерских фильмов в традициях «героического кровопролития». Среди наиболее ярких: «Стрелки» (1988) и «Бюро по борьбе с организованной преступностью» (1994) Кирка Вонга, «Большая жара» (1988) и «Герой никогда не умирает» (1997) Джонни То, «Мое сердце – это вечная роза» (Патрик Там, 1989), «Момент романтики» (Бенни Чан, 1990).



Снимая «Наемного убийцу», Джон Ву вдохновлялся фильмом Ж.-П. Мельвиля «Самурай» (1967)

Вершинным достижением «героического кровопролития» является, без сомнения, снятый в 1989 году фильм Джона Ву «Наемный убийца». С этой картины, вдохновленной гангстерскими фильмами француза Жан-Пьера Мельвиля и японца Тэруо Исии, началась культовая слава гонконгского кино на Западе – и неслучайно. Сюжет об одержимом чувством вины профессиональном киллере (Чоу Юньфат, разумеется) и не менее одержимом чувством долга полицейском (Дэнни Ли), волею судьбы оказавшихся партнерами в противостоянии мафиозному клану, стал в «Наемном убийце» основой для эпической оргии насилия, где все черты «героического кровопролития» доведены до той грани, за которой начинается самопародия. В

каждой перестрелке здесь погибает не менее десятка человек, в пистолетах почти никогда не заканчиваются патроны, а снятые рапидом полеты персонажей по воздуху длятся так долго, что начинают напоминать уся (неслучайно постановщиком трюков в этом фильме был знаменитый экшен-хореограф Чин Сютун).

Протестант по вероисповеданию, Ву наполнил фильм христианской символикой, а грандиозную финальную перестрелку мизансценически выстроил как оборону церкви от полчищ варваров. Эта сцена своей масштабностью вызывает ассоциацию с финалом второй серии «Нибелунгов» Фрица Ланга, где горстка персонажей героически противостоит несметным ордам гуннов. Откровенным стремлением поражать воображение зрителя даже не в каждой сцене, но буквально в каждом кадре, Джон Ву сделал «Наемного убийцу» похожим уже не на мюзикл, а на самую настоящую оперу: в его чрезмерности и преувеличенной страстности нетрудно увидеть нечто величественное – это настоящий триумф стиля над содержанием. «По сравнению с „Наемным убийцей“ большинство американских фильмов выглядят так, словно страдают анемией», – печально констатирует Леонард Молтин в своем справочнике Movie and Video Guide.



Хрестоматийный кадр из фильма «Наемный убийца» (1989)

Последовавшая в 1990 году «Пуля в голове» стала результатом конфликта между Джоном Ву и Цуй Харком, до тех пор продюсировавшим его картины. Сценарий этого фильма был изначально написан Ву для третьей серии «Светлого будущего» и представлял собой приквел первых двух серий, рассказывая о юности героя Чоу Юньфата. Действие картины было перенесено во Вьетнам конца 60-х годов и повествовало о приключениях трех друзей из Гонконга, отправившихся туда в разгар войны в надежде быстро разбогатеть. Но Цуй Харк, выросший во Вьетнаме как раз в этот период, справедливо считал, что лучше понимает тамошние реалии, нежели Джон Ву, который там никогда не был. Кроме того, он имел собственные представления о том, как нужно снимать экшен, и, возможно, немного завидовал успеху своего протеже. В итоге он отстранил Ву от съемок, радикально переписал сценарий, введя в него *femme fatale* в исполнении Аниты Муи, и сам поставил «Светлое будущее – 3: Любовь и смерть в Сайгоне» в 1989 году. Этот фильм отличается характерным для Цуй Харка комиксовым темпом действия и абсурдными сценами экшен, в одной из которых Анита Муи стреляет с обеих рук уже не из пистолетов, а из автоматических винтовок. Тем временем, конфликт между Ву и Цуй зашел так далеко, что во время работы над «Наемным убийцей» съемочная группа фактически осталась без финансирования, и менеджеру Джона Ву Теренсу Чану пришлось в спешке договариваться с другой компанией, Golden Princess, чтобы суметь

завершить фильм. Рассказывают, что Джон Ву и Цуй Харк, некогда считавшиеся лучшими друзьями, не разговаривают и по сей день.

После этого Джон Ву ушел с Film Workshop и поставил свой оригинальный сценарий «Светлого будущего – 3» под названием «Пуля в голове» в качестве независимого продюсера. Увы, этот проект ждала неудача в прокате. Возможно, гонконгская публика просто не была готова смотреть два фильма на вьетнамскую тему подряд. Или же дело в том, что в картине не принимал участия Чоу Юньфат (главные роли сыграли Тони Люн, Джеки Чун и Уайз Ли). Но, скорее всего, проблема заключается в том, что в картине продолжительностью 136 минут оказалось слишком мало фирменных перестрелок шоуупперов Джона Ву: на сей раз он сконцентрировался на психологических нюансах и развитии характеров, что никогда не было сильной стороной его таланта. Вместе с тем, этот причудливый ретроэпос, снятый под влиянием «Охотника на оленей» Майкла Чимино, может считаться одним из самых личных фильмов Ву. Сцены в бедном квартале Гонконга 60-х годов, где живут трое друзей, вдохновлены юношескими воспоминаниями режиссера, а предательство одного из них в кульминационный момент недвусмысленно отсылает к истории взаимоотношений Джона Ву и Цуй Харка.

Джон Ву сделал выводы из провала «Пули в голове». Его следующая картина – «Вор в законе» (1991) – представляла собой динамичное и непритязательное объяснение в любви старым «каперским» фильмам 60-х годов, историям об обаятельных мошенниках, таким как «Афера Томаса Крауна», «Топкапи» и «Как украсть миллион». Ву придал этому фильму элегантный, европеизированный облик (изрядная часть съемок проходила во Франции), а один из шоуупперов превратил в настоящий музыкальный номер: сцена на благотворительном балу, где тройка симпатичных жуликов в исполнении Чоу Юньфата, Лесли Чуна и Шери Чун крадет у директора аукциона ключи от сейфа, поставлена как серия сменяющих друг друга танцев, а кульминацией ее становится танец Чоу в инвалидном кресле. Эпизод же похищения картины Поля Дезире Троильберта «Служанка гарема» недвусмысленно объясняет, почему Том Круз впоследствии пригласил именно Джона Ву для постановки фильма «Миссия: невыполнима – 2». Есть в «Воре в законе» и балетная перестрелка в финале, однако на сей раз она сделана в комедийном ключе.



Новый стиль экшена в «Круто сваренных» (1992)

Наконец, последний гонконгский фильм Джона Ву, созданный в жанре «героического

«Круто сваренные» – «Круто сваренные» (1992), является настоящей энциклопедией этого направления. Ву снимал эту картину уже фактически имея в кармане билет в США и вложил в нее все, что знал и любил в кино, словно предчувствуя, что больше ему уже не придется иметь такой творческой свободы, какой он располагал в безумном гонконгском кинопроизводстве той поры. Например, восьмиминутная сцена в чайной могла бы стать кульминацией для любого голливудского боевика, но в «Круто сваренных» она служит всего лишь прологом действия. Джон Ву буквально начинает свой фильм там, где режиссеры типа Джеймса Кэмерона и Майкла Бэя их заканчивают.

В «Круто сваренных» нет барочной взвинченности «Наемного убийцы»; в техническом отношении это самый совершенный фильм Джона Ву, выглядящий неожиданно расчетливым по сравнению с его предыдущими работами. С другой стороны, никогда раньше визуальная анархия гонконгской киноиндустрии не выливалась в столь безупречный образец стиля. От вступительного эпизода в джаз-клубе до не имеющей аналогов в истории кино, длящейся почти час баталии в госпитале Джон Ву демонстрирует владение практически всеми техническими приемами, существующими в современном кинематографе. Его камера то взмывает под облака на кране, то преследует героев Чоу Юньфата и Тони Люна в режиме ручной съемки. Одна сцена перестрелки создается как гигантская мозаика посредством монтажа, а уже следующая – снимается одним кадром, без единой монтажной склейки. Техника *slow-motion*, подаровские *jump-cuts*, зум, бесчисленные панорамы и тревеллинги дали возможность авторам справочника *Hong Kong's Heroic Bloodshed* сравнить этот фильм с картинами Дарио Ардженто по стремлению развивать действие через серию тщательно продуманных и хореографически выстроенных *set-pieces*, а также заявить, что «в любых 10 минутах „Круто сваренных“ можно найти больше экшена и изобретательности, чем в целом фильме про Джеймса Бонда»^[24].

Но стилистическое совершенство и зрелищность картин в жанре «героическое кровопролитие» не заслоняет их нравственного меседжа. В этих фильмах впервые возникает уникальная концепция героя, сочетающая конфуцианский стоицизм и чувство долга с европейской идеей рыцарского служения и самопожертвования. С того времени и по сей день герой в гонконгских фильмах – не тот, кто спасает мир, а тот, кто жертвует собой во имя других, принимая бой, который заведомо невозможно выиграть. По сути, Гонконг изобрел концепцию рыцарства в постиндустриальную эру. Причем понятную как на Западе, так и на Востоке. И это изобретение – возможно, главное, чем ценно гонконгское кино.

Также в этих фильмах нередко присутствует и политический подтекст. Например, в прологе «Круто сваренных» напарники-полицейские обсуждают тему эмиграции – одну из самых популярных в Гонконге того времени – а в финале мы видим персонажа Тони Люна уплывающим вдаль на белой яхте, что одновременно отсылает как к фильму Патрика Тама «Кочевник», так и к грядущему переезду в Америку самого Джона Ву, который уже на следующий год выпустит свою первую англоязычную картину «Трудная мишень». Наконец, сражаются герои в этой ленте уже не с местными гонконгскими триадами, но с бандой торговцев оружием из материкового Китая, выглядящих как беспощадные, нерассуждающие машины для убийства. Что отражает еще одну характерную черту кинематографа Гонконга: подозрительность и даже неприязнь по отношению к выходцам из КНР.

* * *

В отношении гонконгцев к жителям материкового Китая есть очевидное противоречие. Как уже говорилось, большинство обитателей Гонконга являются детьми или внуками беженцев с

материка. Тем не менее, уже родившиеся и выросшие в британской колонии китайцы рассматривали Гонконг в качестве своей единственной родины; большинство из них никогда не бывало в Китае и ощущало гораздо более тесную связь со своими европейскими или японскими сверстниками, чем с подданными Мао Цзэдуна. К тому же, во время культурной революции в Китае была фактически разрушена система образования, а потому приезжавшие в Гонконг жители материка неприятно шокировали своим невежеством и низким уровнем бытовой культуры. В гонконгском кино даже возник персонаж-маска А-Цань, который лучше всего характеризуется словом «деревенщина». Именно его использовали тамошние кинематографисты для показа «мэйнлендеров» – жителей материкового Китая. Лайза Одхэм-Стоукс пишет, что А-Цань воплощает все те качества, которых не может быть у настоящего гонконгца: «необразованность, невоспитанность, отсутствие вкуса и стиля, вкупе с деревенскими замашками»^[25].

В лучшем случае материковых китайцев показывали в гонконгском кино в качестве симпатичных простаков – как в мелодраме Питера Чана «Товарищи, почти история любви» (1996). В худшем – как в полицейском триллере «Ожидай неожиданности» (Патрик Яу, 1998) – в качестве агрессивных отморожков, смысл жизни которых заключается в том, чтобы нелегально пробраться в Гонконг и кого-нибудь там ограбить или изнасиловать.

Это может быть не всегда заметно постороннему наблюдателю, но в большинстве гонконгских триллеров в качестве злодеев и по сей день выступают выходцы из материкового Китая. Начало этой тенденции положил классический фильм новой волны «Длинная рука закона» (Джонни Мак, 1984), повествовавший о жестокой банде грабителей из КНР, пробравшихся в Гонконг в надежде на легкую наживу. В этой картине мэйнлендеры еще вызывали относительную симпатию: их жестокость была вызвана отчаянным стремлением выбраться из нищеты. Более современные фильмы, повествующие о проникших в Гонконг материковых гангстерах, такие как «Любовная битва» (Сой Чен, 2004) или «Горячие новости» (Джонни То, 2007), уже не утруждают себя придумыванием оправдательных мотивов для персонажей: чем же еще заниматься выходцам с материка, если не совершать преступления? В прошлом году жительница Гонконга на мой вопрос, как работает принцип «одна страна – две системы», ответила буквально следующее: «Когда мэйнлендерам становится нечего жрать, они приезжают в Гонконг и грабят магазин. Это и называется „одна страна – две системы!“»

Тем не менее, в 80-е годы известие о грядущем присоединении к Китаю потребовало от гонконгского кино если не пересмотреть свое восприятие жителей материка, то, по крайней мере, начать рефлексировать на тему взаимоотношений с ними. Одним из продуктов такой рефлексии стала комедия «Величайший любовник» (Кларенс Фок, 1988). В этом фильме Чоу Юньфат, вопреки своему амплу крутого парня, играет типичного А-Цань – деревенского олуха по прозвищу Паровоз, сбежавшего из Китая в Гонконг, попавшего в обучение к «лучшей специалистке по имиджу» Аните (Анита Муи) и со временем превратившегося в настоящего светского льва. В этой вариации на тему «Пигмалиона» Паровоз и Анита представляют собой карикатуру на расхожее противопоставление «мэйнлендер – гонконгер»: Чоу Юньфат в большинстве сцен демонстрирует простоту, граничащую со слабоумием, в то время как гламурная до невозможности Анита Муи даже ругаться предпочитает английскими словами *shit* и *fuck*. Благодаря этому их финальный роман неожиданно вызывает в памяти высказывание Реймонда Чандлера: «Она была настолько утонченной, что возбудить ее могла лишь идея соблазнить грузчика в потных подштанниках».



Столкновение цивилизаций: Анита Муи и Чоу Юньфат в «Величайшем любовнике» (1988)

Другие гонконгские фильмы не были так доброжелательны к материковым китайцам. Триллер «День без полицейского» (Джонни Ли, 1993) рассказывает о банде дезертиров из китайской армии, которые высаживаются на один из удаленных островов, входящих в состав Гонконга. Перебив местных полицейских, бандиты облачаются в их форму и терроризируют жителей деревни, произнося тексты вроде: «Все гонконгцы – капиталистические свиньи! Мы будем резать вас, как животных!» В одной из сцен бандиты, изнасиловав местную девушку, начинают обсуждать перспективу забрать ее с собой на материк; услышав их разговор, девушка выхватывает у одного из насильников нож и всаживает его себе в грудь, видимо, решив, что лучше умереть, чем попасть в материковый Китай. В фильме «Незванная гостья» (Цан Каньчун, 1997), спродюсированном Джонни То, проститутка из Шэньчжэня (китайский город на границе с Гонконгом), задушив свою подругу и завладев ее документами, проникает в Гонконг, где берет в заложники таксиста Мину. Планы героини остаются неясными вплоть до шокирующей сцены, где она отрезает Мину обе руки; выясняется, что ей нужны его отпечатки пальцев, чтобы получить гонконгский паспорт для своего мужа. Такого рода фильмы базировались на страхе гонконгцев утратить свою идентичность; выходцы с материка предстают в них своего рода «похитителями тел», присваивающими не только территорию, но и сами личности обитателей британской колонии.

Многие фильмы этого периода выражали страх перед грядущим присоединением метафорически, без прямой демонстрации «злых мэйнлендеров». К их числу относятся две серии фэнтези «Героическое трио» (Джонни То и Чин Сютун, 1992). Первая из них рассказывает о футуристическом мегаполисе, где под небоскребами из стекла и бетона располагаются владения демонического евнуха, мечтающего восстановить императорское правление. Евнух и его приспешники похищают новорожденных младенцев – то есть, в буквальном смысле, крадут будущее жителей города. Кастрату-монархисту противостоят три амазонки (Анита Муи, Мэгги Чун и Мишель Йео). Сам город, выстроенный над ужасным царством евнуха, и легкость перехода из одной реальности в другую – нужно только поднять крышку канализационного люка – в мифологической системе фильма символизируют хрупкость свободного общества, искусственно привитого на тысячелетнее древо китайского тоталитаризма. Эти идеи были развиты в фильме «Героическое трио – 2: Палачи», который переносит зрителей в постапокалиптическое будущее, в одной из сцен проводит аналогию с бойней на площади Тяньаньмэнь в Пекине и завершается гибелью одной из амазонок, вызывая ощущение трагической безысходности.

В сатирической комедии «Небеса не могут ждать» (Ли Чингай, 1995) опытный мошенник Фон (Тони Люн) проворачивает аферу, используя слабоумного парня по имени Чунь (Джордан

Чан), которого выдает за реинкарнацию легендарного буддийского монаха Дада. Чунь успешно творит фальшивые чудеса, вызывая колоссальный ажиотаж и принося немалую прибыль Фону. Но все меняется, когда Чунь, после покушения на свою жизнь, начинает вытворять чудеса уже по-настоящему. К этому моменту он побывал в Раю, где встретился с Элвисом Пресли и Джоном Ленноном, пребывающими там в статусе «пророков 2-го ранга». Беседа с ними наводит Чуня на мысль, что он должен публично принести себя в жертву во искупление грехов жителей Гонконга. Что выливается в грандиозное телешоу под названием «Судная ночь в Гонконге», во время которого по Натан-роуд идет настоящий крестный ход с Чунем во главе, а трансляцию ведет буддийская монахиня с выбранной головой (Карен Мок), не забывающая по ходу дела собирать пожертвования и рекламировать спонсоров. Эта фантазмагория недвусмысленно намекает, что Гонконг будет зарабатывать деньги даже на собственном апокалипсисе.

Тревоги, связанные с грядущим переходом под юрисдикцию КНР, также ускорили процесс выработки гонконгской идентичности, поскольку обитатели колонии столкнулись с невозможностью полностью отождествить себя как с Британией, так и с материковым Китаем, и были вынуждены постоянно задавать себе вопрос: кто мы? Метафорой этого поиска идентичности стал квазивестерн «Отель мира» (1995) – режиссерский дебют известного сценариста Вай Кафая. Действие этого фильма разворачивается в 30-е годы прошлого века, во время гражданской войны в Китае, и по стилистике он очень близок к итальянским спагетти-вестернам. Бывший бандит, известный только под именем Убийца (Чоу Юньфат, к этому времени уже превратившийся в своеобразный символ Гонконга), открывает посреди пустыни гостиницу для беженцев. Его отель мира принимает всех, не задавая вопросов от кого и почему они бегут, – и никогда никого не выдает. Репутация Убийцы надежно защищает обитателей гостиницы от вторжений из внешнего мира. Но все меняется, когда в гостиницу приезжает таинственная незнакомка, выдающая себя за жену Убийцы (Сесилия Ип). Вслед за ней появляется целая армия бандитов, которых в фильме именуют «людьми из большого замка». Пришельцы окружают гостиницу и дают ее обитателям неделю на то, чтобы сдаться. Разношерстной компании беженцев теперь предстоит решить: оставаться ли в гостинице и защищать ее до последнего или выйти наружу с поднятыми руками, надеясь на милость победителей?

Таверна, гостиница на перекрестке дорог, где встречаются люди самых разных социальных групп, служила метафорой Гонконга еще со времен фильмов Кинга Ху 60-х годов. Это одно из самых популярных мест действия в гонконгском кино. Безликая масса «людей из большого замка», понимаете, намекает на материковый Китай. Месседж картины, обращенный к гонконгцам, в финале картины оказывается однозначным: не бегите, не бросайте свою «гостиницу», которая много лет служила вам домом; если мы будем вместе, будем помогать друг другу, то справимся со всеми трудностями. «Отель мира» – это первоклассный приключенческий фильм, с увлекательной интригой и колоритными персонажами, однако вряд ли его послание выглядело очень убедительным для жителей Гонконга. Ведь продюсером картины выступил Джон Ву, который к этому моменту уже три года работал в Америке, а исполнитель главной роли Чоу Юньфат отправился туда же едва ли не на следующий день после окончания съемок.



Убийца против бандитов в фильме «Отель мира» (1995)

Истории большого города. Жозефина Сяо, Вонг Карвай, Стэнли Кван, Питер Чан. Гонконгский декаданс и расцвет кинематографа категории III.

Если смотреть гонконгские экшены и триллеры, может показаться, что этот город населен исключительно гангстерами и полицейскими, любимое развлечение которых – носиться по улицам и палить друг в друга из всех видов оружия. Однако в действительности Гонконг является одним из наиболее безопасных городов мира. В 2014 году журнал «Лайфстайл» опубликовал рейтинг самых безопасных стран мира, основываясь на данных ФБР об уровне преступности. Четыре первых места в нем заняли азиаты: 1-е – Япония, 2-е – Тайвань, дальше Гонконг, потом Южная Корея. Любопытно, что при этом именно японская, гонконгская и корейская кинематографии производят самое brutальное и кровавое кино в мире. Вполне возможно, что между обилием жестокости в кино и отсутствием ее в реальной жизни есть прямая связь, в полном соответствии с высказыванием Реймонда Борда и Этьенна Шометона: «До тех пор, пока люди убивают друг друга на экране, все мы можем спать спокойно».

На самом деле, хотя фильмы о боевых искусствах, а также гангстерские и полицейские боевики на протяжении многих лет являются главным экспортным продуктом бывшей британской колонии, они составляют лишь небольшую часть ее киноиндустрии. В Гонконге производились и производятся картины всех мыслимых жанров, но особенной популярностью пользуются урбанистические драмы и комедии из жизни среднего класса.

Начало этому направлению было положено в 60-е годы фильмами с участием «кантионской принцессы» Жозефины Сяо. Начав сниматься еще в четырехлетнем возрасте, став звездой к восьми годам, Жозефина, повзрослев, не только не утратила популярности, но стала одной из самых ярких звезд в истории Гонконга. Актриса, певица, танцовщица, позднее – еще и сценаристка, продюсер и режиссер, Жозефина Сяо даже по меркам богатого на колоритные личности гонконгского кинематографа представляет собой уникальный случай. Она снялась более чем в 250 фильмах, в промежутке умудрившись получить степень магистра детской психологии в одном из американских университетов, выиграла «Серебряного медведя» за лучшую женскую роль на Берлинском кинофестивале 1995 года (в фильме Энн Хой «Летний снег»), написала книгу о европейском этикете, ставшую бестселлером в Гонконге и на Тайване, и была посвящена королевой Елизаветой в члены рыцарского ордена Most Excellent Order of the British Empire. А спродюсированный ею и снятый в качестве сорежиссера полицейский триллер *Jumping Ash* (1976) считается в Гонконге одним из провозвестников новой волны.



Жозефина Сяо

В 60-е годы Жозефина, благодаря ролям в молодежных драмах, комедиях и мюзиклах «Пестрая юность» (1966), «Молодые» (1967), «Я люблю гоу-гоу» (1968), «Девушки-бунтарки» (1969) – и еще десяткам других, – превратилась в настоящую икону стиля для юных представителей среднего класса. Прозванная за безупречную элегантность «китайской Одри Хэпберн», Жозефина Сяо создала архетипический образ гонконгской девушки: смышленной и острой на язык, но, одновременно, утонченной и мечтательной. Этот образ сильно отличается, например, от героини Грейс Чан из «Дикой, дикой розы», которая была девушкой из низов, фактически с городского дна; ее отвага и уверенность в себе базировались на трудном жизненном опыте, соответственно, зрители могли ей сопереживать, но вряд ли были способны полностью с ней идентифицироваться. Персонажи Жозефины Сяо – представительницы среднего класса, чья независимость и чувство собственного достоинства являются не столько результатом жизненных испытаний, сколько следствием изменений в гонконгском обществе, становящемся в 60-е годы все более европеизированным. А потому их проблемы оказываются близки и понятны большинству молодых зрителей. Так, фильм «Девушки-бунтарки» начинается с суда над героиней Жозефины, которая учинила драку на дискотеке; судья готов ограничиться устным внушением, но девушка неожиданно сама требует, чтобы ее отправили в исправительную школу для несовершеннолетних, протестуя таким образом против равнодушия своей матери, которая уделяет больше внимания бизнесу и любовникам, чем дочери. Подобные роли превратили Жозефину Сяо фактически в символ своего поколения – почти каждый парень в Гонконге той эпохи мечтал иметь подружку, похожую на нее; почти каждая девушка мечтала стать ею.

Новая волна в конце 70-х годов привнесла в эстетику городской драмы социальный реализм и, одновременно, постмодернистское смешение жанров и стилей. Примером последнего может служить «Дом лютни» (Лао Шинхонь, 1979) – ироничная и печальная метафора упадка

классической китайской культуры, вытесняемой индустриальным обществом потребления. (Речь в фильме идет, конечно, не о европейской лютне, а о старинном китайском инструменте гуцинь, который в классической китайской литературе часто служит символом гармоничных отношений между мужем и женой – деталь, важная для понимания иронического подтекста.) «Дом лютни» начинается как эротическая драма в стиле «Любовника леди Чаттерлей», повествующая о любви жены богатого землевладельца и молодого садовника в ее поместье; продолжается в лучших традициях фильма-нуар, вроде «Почтальон звонит дважды»; в последней трети приобретает черты мистического хоррора; а завершается откровенной сатирой. Весь этот полижанровый коктейль скрепляется общей для всех сцен элегической интонацией повествования, сходной с декадентской поэзией фильмов Лукино Висконти.



Кадр из фильма «Дом лютни» (1979)

Вторжение новой волны с ее пристрастием к стилистическим экспериментам и, одновременно, ориентацией на коммерческий кинематограф привело к феномену, о котором уже говорилось ранее: гонконгские жанровые картины сплошь и рядом выглядят авангардно по сравнению со своими западными аналогами; и наоборот – немногочисленные фильмы, проходящие в Гонконге по разряду «артхауса», кажутся до неприличия коммерческими рядом с европейской фестивальной продукцией. Дэвид Бордуэлл даже изобрел новый термин для описания этого явления: *avant-pop cinema* (что можно расшифровать как «авангардное популярное кино»). Наиболее яркими представителями данного направления он считает Стэнли Квана и Вонг Карвая.



Леон Лай и Карен Мок в фильме Вонг Карвая «Падшие ангелы» (1995)

Оба эти режиссера принадлежат ко второму поколению новой волны – Стэнли Кван дебютировал в режиссуре в 1987 году, Вонг Карвай – в 1988-м. На обоих оказал большое влияние Патрик Там, с которым они работали в качестве ассистентов: Стэнли Кван на «Кочевнике», а Вонг Карвай на «Окончательной победе». Патрик Там не только познакомил Вонг Карвая с оператором Кристофером Дойлом, чья работа позднее станет визитной карточкой его фильмов, но и научил его искусству монтажа, лично смонтировав его ранние фильмы «Дикие дни» (1990) и «Прах времен» (любопытно, что оба получили призы Гонконгской киноакадемии за лучший монтаж). Но всемирной славы Вонг Карвай добился не с этими картинами, а с фильмами «Чунгкинский экспресс» (1994) и «Падшие ангелы» (1995), где характерная для гонконгских драм меланхоличная атмосфера парадоксальным образом сочетается с визуальным решением в стиле клипов MTV и динамичными годаровскими jump-cuts. Эта своеобразная диалогия («Падшие ангелы» выросли из новеллы, изначально придуманной для «Чунгкинского экспресса») выглядит квинтэссенцией одержимого стилем гонконгского кинематографа 90-х годов, идеальным воплощением всех его достоинств и недостатков. Выйдя из кинотеатра после просмотра этих фильмов, вы не сможете вспомнить ни одной сюжетной линии, однако образы из них впечатаются в вашу память на годы, если не навсегда.

Это заметил известный американский критик Роджер Иберт, написавший в рецензии на «Чунгкинский экспресс»: «Вы получите удовольствие от этого фильма благодаря тому, что вы знаете о кино, а не тому, что вы знаете о жизни»^[26]. Но в действительности Вонг Карвай своим вычурным стилем лишь подчеркнул кинематографичность реальной жизни в Гонконге, снимая сцены в настоящих барах, магазинах, на станциях метро и даже в домах участников съемочной группы: так, квартира, в которой в «Чунгкинском экспрессе» живет герой Тони Люна, принадлежала оператору фильма Кристоферу Дойлу. Кстати, австралиец Дойл, сегодня считающийся одним из лучших кинооператоров мира, своей блестящей карьерой обязан исключительно анархичности гонконгского кинопроизводства той эпохи: он является самоучкой, не заканчивал киношколы и не состоял в операторском профсоюзе, а потому в других странах его бы даже не пустили на съемочную площадку.

Стэнли Кван же раз за разом пытался воспроизвести в своих картинах богемную, декадентскую атмосферу, свойственную лентам Патрика Тама. Его дебютный фильм «Румяна», спродюсированный Джеки Чаном, представлял собой мистическую мелодраму и рассказывал о куртизанке (Анита Муи), совершившей самоубийство из-за любви в 30-е годы и вернувшейся из загробного мира в современный Гонконг, чтобы найти своего потерянного возлюбленного (Лесли Чун). Обилие ироничных деталей – например, на том месте, где раньше был бордель,

героиня обнаруживает детский сад – не затмевает ностальгического тона повествования: обитателям Гонконга 80-х сама идея умереть из-за любви кажется нелепой, а утонченность классической китайской культуры теперь свелась к аттракционам фильма о боевых искусствах (на съемках которого героиня оказывается в финале), где наряженные в старинные костюмы статисты принимают картинные позы и размахивают бутафорскими мечами.

Идею столкновения между современностью и прошлым Стэнли Кван развил в своем самом знаменитом фильме «Центр сцены» (1992), героиней которого стала звезда китайского немого кино Жуань Линью. Начав сниматься с шестнадцати лет, Жуань сыграла в тридцати картинах, произведенных в Шанхае в конце 20-х – начале 30-х годов, была прозвана на Западе «китайской Гретой Гарбо» и покончила с собой в двадцать четыре года, доведенная до отчаяния переутомлением и скандальными статьями в шанхайских таблоидах о подробностях ее личной жизни. Квазидокументальная драма Стэнли Квана, где игровые сцены перемежаются фрагментами фильмов с участием реальной Жуань Линью и интервью участников съемочной группы, провалилась в прокате, но была высоко оценена критикой; она получила пять премий Гонконгской киноакадемии, а Мэгги Чун, исполнившая главную роль, выиграла «Серебряного медведя» на Берлинском кинофестивале.



Любовь и опиум в фильме «Румяна» (1987)

Ярким представителем avant-pop cinema можно также считать Тони Ау, художника-постановщика, переквалифицировавшегося в режиссера, чьи фильмы, такие как «Любовники из мечты» (1986), «Прости меня» (1989), «Оревуар, мон амур» (1991), «Комната с видом» (1993), будучи традиционными мелодрамами по сюжету, отличаются исключительной красотой изображения и, нередко, новаторскими экспериментами с освещением. Подходит под это определение и творчество одной из самых известных женщин-режиссеров Гонконга Клары Ло, дерзко, хотя и не всегда успешно, экспериментирующей с самыми разными жанрами – от мистического триллера «Реинкарнация Золотого Лотоса» (1989) до исторической драмы «Искушение монаха» (1993).

Традиция фильмов для среднего класса в Гонконге получает существенное развитие в 1992 году, благодаря созданию студии UFO (United Filmmakers Organization). К этому времени непрерывный экономический рост на протяжении более двадцати лет, развитие банковской сферы и сервисной экономики привели к тому, что две трети населения колонии стали составлять так называемые churrie (от слов chinese yuppie – китайские яппи). Это новое поколение белых воротничков, молодых городских профессионалов по своему образу жизни и системе ценностей практически не отличалось от своих западных собратьев. Относительную

легкость, с которой китайцы усваивают западные идеи, многие исследователи объясняют тем, что ряд положений конфуцианской этики, на протяжении двух тысяч лет служившей основой китайского общества, близок к протестантской трудовой этике, на которой базируются англосаксонские страны. Так, английская писательница Клэр Викерс, почти двадцать лет прожившая в Гонконге, утверждает: «Приезжим Гонконг представляется образцом „общества среднего класса“. Большая часть людей хорошо одевается, ведет себя солидно, трудолюбива и верит в „буржуазные ценности“ – такие, как образование, труд и благо семьи. Из этой традиционной западной системы взглядов непросто выделить типично китайские ценности, поскольку они мало отличаются от европейских»^[27].

Режиссер и сценарист Питер Чан стал первым, кто сделал сознательную ставку именно на этот сегмент аудитории, когда вместе с популярным комедийным актером и режиссером Эриком Цаном основал UFO. Российским любителям кино Питер Чан известен как продюсер хорроров «Глаз» (2002) и «Три экстрима» (2004), однако в Азии его знают в качестве постановщика остроумных драм, таких как диалогия «Он женщина, она мужчина» (1994–1995) и «Товарищи, почти история любви» (1996), снятых как раз на UFO. Учившийся в престижной американской киношколе UCLA и работавший в качестве ассистента режиссера с Джеки Чаном и Джоном Ву, Питер Чан внедрил на своей студии куда более высокие производственные стандарты, чем было принято в Гонконге той поры: сценарии продумывались специально созданной группой авторов, звук записывали на съемочной площадке, и постпродакшн делался весьма тщательно. Вместе с тем, фильмы UFO сохраняли все фирменные черты «партизанского» гонконгского кинопроизводства – в частности, быстроту и дешевизну съемок.

По стилю эти картины представляют собой странный гибрид – как если бы Вуди Аллен снимал картину Норы Эфрон: нечто промежуточное между «Энни Холл» и «Неспящими в Сиэттле», но с местным колоритом и характерной гонконгской разухабистостью, придающей действию особый шарм. Так, в первой серии «Он женщина, она мужчина» мы сталкиваемся с типичными для гонконгских комедий трансгендерными мотивами, совмещенными с ехидной пародией на нравы шоу-бизнеса. Самоуверенный музыкальный продюсер (Лесли Чун) решает совершить «настоящее чудо шоу-бизнеса» – раскрутить никому не ведомого и не наделенного особыми талантами обычного парня до статуса поп-звезды. С этой целью объявляется прослушивание потенциальных кандидатов; фанатка героя («мисс Гонконг» 1990 года Анита Юэнь) заявляется на него, переодевшись мужчиной, – и выигрывает. После чего сексуальная ориентация персонажа Лесли Чуна подвергается серьезному испытанию. (Двусмысленность усиливает тот факт, что Лесли Чун был первой гонконгской поп- и кинозвездой, открыто заявлявшей о своей гомосексуальности.)



Анита Муи и Лесли Чун в фильме «Кто женщина, кто мужчина» (1996)

В сиквеле, носящем название «Кто женщина, кто мужчина?», подобная проблема возникает уже у героини Аниты Юэнь, а в качестве исполнительницы выступает элегантная бисексуальная кинозвезда Фаньфань, очень похожая на Марлен Дитрих (Анита Муи). Кульминацией становится сцена, в которой обе героини снимаются в ремейке «Унесенных ветром», причем по оригинальной задумке режиссера, мужчина должен исполнять в нем женскую роль, а женщина – мужскую; соответственно, Аните Юэнь, продолжающей выдавать себя за мужчину, достается Скарлетт О’Хара, в то время как Анита Муи должна сыграть Ретта Батлера. Репетиция знаменитого поцелуя между Реттом и Скарлетт превращается в настоящий комический шоу-стоппер и, возможно, является лучшей пародией на «Унесенных ветром» в истории.

После успеха этой дилогии Анита Юэнь (названная за «Он женщина, она мужчина» лучшей актрисой года в Гонконге) стала своего рода талисманом для UFO – в больших или маленьких ролях она появляется в большинстве картин этой студии.

Другая работа Питера Чана «Товарищи, почти история любви», которую Гонконгская киноакадемия признала лучшим фильмом 1996 года, сделалась своеобразной метафорой трансформаций, которые происходили с гонконгцами в последние десятилетия. В первой трети картины ее герои – в исполнении Леона Лая и Мэгги Чун – типичные А-Цань, деревенщины, перебравшиеся в Гонконг из материкового Китая и пытающиеся разбогатеть, продавая пиратские аудиокассеты с записями тайваньской певицы Терезы Тэн. Пройдя через ряд трагикомических испытаний, они преобразуются в ушлых и практичных «гонконгеров», но оказываются вынуждены расстаться. Наконец, в последней трети фильма герои случайно встречаются на улице Нью-Йорка – теперь они стали гражданами мира, и вся планета открыта для них (герой Лая в предшествующей сцене даже обсуждает возможность открыть на крыше Эмпайр Стэйт Билдинг свой ресторан под названием «Вершина мира»). Внешние и внутренние метаморфозы персонажей, которые в реальности вряд ли могут происходить в столь короткие сроки, вбирают в себя опыт сразу трех поколений гонконгцев: нищих беженцев с материка; процветающих жителей одного из «азиатских тигров»; гонконгской эмиграции начала 90-х годов. Но в отличие от панических фильмов, описанных в предыдущей главе, «Товарищи, почти история любви» имеет оптимистический месседж: материковые китайцы здесь вызывают симпатию и уважение своим любопытством к окружающему миру, стремлением учиться и готовностью идти на любые испытания, чтобы изменить свою жизнь.

Одновременно с этими процессами Гонконг также становится одним из мировых лидеров по части производства эротических картин. Конечно, его достижения в этой области не идут ни в какое сравнение с успехами Японии, вот уже много лет удерживающей мировое первенство на ниве софт-порно. Однако в пятерку лидеров он точно входит. Дэвид Бордуэлл по этому поводу замечает: «В 1992 году (время наибольшего расцвета кинопроизводства в Гонконге. – Д. К.) примерно половина всех произведенных в Гонконге картин представляли собой „категирию III“ и выпускались в расчете на местный рынок»^[28]. А накануне присоединения к Китаю целая делегация гонконгских кинематографистов отправилась в Пекин, дабы получить от тамошних властей заверения, что всенародно любимая категория III не будет запрещена после 1997 года. (Заверения были получены, и фильмы категории III по сей день производятся в Гонконге, правда, в большинстве своем сразу на видео.)

Что такое категория III? Это не жанр и не показатель художественного качества (или некачества). Это рейтинг, аналогичный американскому NC-17, запрещающий просмотр фильма зрителям моложе восемнадцати лет. Категория III присваивается не только за откровенные сцены секса, но также за показ экстремального насилия и разнообразных перверсий. Учитывая, что гонконгское кино и так имеет весьма высокий уровень насилия, создателям картины нужно произвести на свет что-то совсем уже скандальное, чтобы получить данный рейтинг. Категория III была учреждена правительством Гонконга в 1988 году, и первым фильмом, удостоившимся этого рейтинга в тамошнем прокате, стало «Последнее искушение Христа» Мартина Скорсезе.

Разумеется, секс-фильмы и экшн производились в Гонконге и до 1988 года. Можно вспомнить картину классика гонконгского экшн Му Тунфея «Потерянные души» (1980) – настоящую вакханалию секса и садизма, закрученную вокруг судьбы группы беженцев из материкового Китая, попавших в руки жестоких гангстеров и претерпевающих все надругательства, которые только может породить человеческая фантазия. (Впоследствии режиссер продолжил тему фильмами «Люди за солнцем» и «Черное солнце», посвященными злодеяниям японцев в оккупированном Китае и включавшими многочисленные шокирующие сцены, вроде снятого на пленку настоящего вскрытия трупа молодой женщины.)

Куда более утонченной была (вопреки названию) лента «Извращенная страсть» (1985). Снятая режиссером-ветераном Ян Чуанем в традициях гламурной французской «Эммануэли», она повествовала о манекеннице Тине, ради денег вышедшей замуж за преуспевающего политика и только после этого обнаружившей, что ее новоиспеченный муж имеет странные сексуальные вкусы.

Любопытно, что обе эти картины были произведены крупнейшей гонконгской киностудией Shaw Brothers, имели очень неплохие по тамошним меркам бюджеты и прокатывались в мейнстримовых кинотеатрах. Однако до 1988 года прокатчики не слишком охотно брали такого рода фильмы, поскольку никаких рейтингов в Гонконге не существовало, и все смотрели все. Введение рейтинговой системы, включая категорию III, не только не повредило развитию экшн, но напротив – стимулировало его. Здесь сказалось существенное различие между американской и гонконгской киноиндустриями. В США рейтинг NC-17 – это, фактически, приговор фильму, гарантия провала, поскольку большинство зрителей там – тинейджеры. В Гонконге основную массу кинозрителей составляют молодые люди в возрасте от 17 до 30 лет, а потому категория III оказалась исключительно выгодной и востребованной публикой. После ее учреждения прокатчики могли уже не бояться претензий от ревнителей нравственности: поставив на афишу значок III, можно было крутить картину с утра до ночи.

Так начинается бум на фильмы категории III. В середине 90-х – это самый многочисленный и коммерчески успешный пласт гонконгских фильмов. В некоторые годы производится более ста картин с этим рейтингом, во всех жанрах и направлениях. Какие-то из этих картин являлись откровенным трэшем, другие имели весьма высокое художественное качество. Дэррел Дэвис и Е Юэй в статье «Осторожно: категория III» приводят следующие данные по кинопрокату Гонконга в 90-е годы:

Год – Всего – Категория III

1990 – 1294 – 524 (40,5 %)

1991 – 1337 – 563 (42 %)

1992 – 1190 – 473 (39 %)

1993 – 1083 – 503 (46 %)

1994 – 879 – 391 (44,4 %)

1995 – 1807 – 697 (38 %)

1996 – 761 – 298 (39 %)

1997 – 867 – 376 (43 %)

1998 – 963 – 450 (47 %)

1999 – 640 – 303 (47 %)

Нужно заметить, что данные в этой таблице касаются не только фильмов, произведенных в Гонконге, но всех картин, вышедших в гонконгский кино– или видеопрокат^[29].

Первым суперхитом категории III стал эротический триллер под названием «Хорошенькая женщина» (1991), собравший в прокате более 30 миллионов гонконгских долларов и катапультировавший малоизвестную актрису Веронику Ип в статус кинозвезды. С этого момента производство фильмов категории III становится прибыльной, хорошо организованной отраслью, и инвесторы стоят в очереди, чтобы вложить деньги в картины этого рода. В категории III снимаются звезды: так, Лесли Чун сыграл режиссера порнофильмов в ленте «Вива, эротика!» (Дерек И, 1996), а нынешняя суперзвезда гонконгского кино Шу Ци, обладательница всевозможных кинематографических наград в Гонконге и на Тайване, сделала себе имя съемками в эротических картинах. Другой популярный актер Саймон Ям снялся примерно в трех дюжинах фильмов категории III, самым знаменитым из которых является «Доктор Лэмб» (Дэнни Ли и Билли Тан, 1992), повествующий о серийном убийце-некрофиле и показывающий его «подвиги» в мельчайших подробностях. Суперзвезды Луис Ку и Исон Чан сыграли роли королей порноиндустрии в секс-комедии «Голые амбиции» (Данте Лам, 2003). А спустя десять лет популярнейший гонконгский комик Чэпмен То снялся в продолжении этой картины «Голые амбиции в 3D» (Ли Кунлу, 2014), где изображал... японскую порнозвезду.

Неполиткорректность гонконгских фильмов категории III вошла в легенду и может серьезно шокировать неподготовленного зрителя. В фильме «Беги и убей» (Билли Тан, 1993) Саймон Ям играет сумасшедшего вьетнамского гангстера, который в одной из сцен заживо сжигает на костре пятилетнюю девочку. Однако этим его злодеяния не ограничиваются; держа в руках обугленное тело девочки, он подходит к ее связанному отцу и, имитируя детский голосок, произносит: «Папочка, ты меня узнаешь? Я теперь такая загорелая!» Другая знаменитая лента категории III, «Обнаженный киллер» (Кларенс Фок, 1993), повествует о банде наемных убийц-лесбиянок, отрезающих половые органы своим жертвам. Этот эффектно и изобретательно сделанный фильм, обретший культовую славу в Европе и США, содержит не только откровенные эротические эпизоды и сцены насилия, но еще и юмор за гранью добра и зла. Например, в одной из сцен полицейский инспектор по ошибке кладет в свой хот-дог отстреленный пенис одной из

жертв и, с аппетитом поедая его, удивляется: «Почему сосиска такая холодная?»



Гонконгская афиша фильма «Обнаженный киллер» (1993)

К категории III относятся такие известные фильмы, как «Искушение монаха» Клары Ло, «Счастливы вместе» Вонг Карвая, «Разноцветные бутоны» (2004) режиссера и модного фотографа Янфаня, а также «Мечь. История любви» (Вонг Чинпо, 2010), получившая приз за лучшую режиссуру на Московском кинофестивале. Даже Джеки Чан умудрился засветиться в фильме категории III: «Остров в огне» (правда, получившем эту классификацию не за секс, а за чрезмерную жестокость).

Изрядная часть фильмов категории III – это триллеры и хорроры. Но есть и чисто эротические картины. Самой знаменитой здесь является франшиза «Секс и дзен» – своего рода китайский «Декамерон», основанный на классическом старинном романе «Цинковка для телесных молитв». Главный герой, похотливый школяр, обзавелся путем сложной хирургической операции пенисом жеребца – и соответствующими повадками. Начальный фильм данной франшизы был произведен в 1991 году, а последний на сегодня – в 2011-м, причем эта лента под

названием «Секс и дзен: экстремальный экстаз» стала первым эротическим фильмом, снятым в технологии 3D. Что в свою очередь побудило Такеси Китано заявить: «Формат 3D годится только для съемок секс-фильмов!»



Кадр из фильма «Секс и дзен. Экстремальный экстаз» (2011)

Но лучшим фильмом категории III последних лет оказался не «Секс и дзен» 3D, а лента писателя и режиссера Пан Хочуна (иногда выступающего под именем Эдвард Пан) «Дом мечты», снятая в 2010 году. В прошлом журналист и автор бестселлера Fulltime Killer (экранизированного Джонни То), Пан Хочун, переквалифицировавшись в режиссера, обнаружил пристрастие к черному юмору, гротеску и сатире. Уже его дебютный фильм «Ты стреляешь – я снимаю» (2001) представлял собой пародию на «Наемного убийцу» Джона Ву и рассказывал о незадачливом киллере, который предлагает своим клиентам новый вид услуг: он не только убивает заказанную жертву, но и предоставляет заказчику видеокассету с записью убийства. Конкуренты героя вынуждены тоже вносить усовершенствования в свой бизнес: они провозглашают лозунг «Больше убиваешь – больше экономишь!» и разрабатывают для заказчиков убийств систему бонусов и скидок. Однако кульминации черный юмор Пан Хочуна достиг в «Доме мечты». Героиня этого фильма Чэн Лайшэн (Джози Хо) страстно мечтает о квартире в престижном доме на набережной Виктории. Ради этого она годами работает на трех работах, не отдыхает, отказывает себе во всем, включая личную жизнь, практически убивает своего отца, отказываясь платить за его дорогостоящую операцию. Наконец, необходимая сумма набрана, первый взнос внесен – но тут случается экономический кризис. Цены на квартиры взлетают до небес, и у Чэн Лайшэн сносит крышу. Она отправляется в этот дом и совершает там массовое убийство, садистским образом истребляя жильцов в соседних квартирах – дабы снизить цену на эту недвижимость. «Дом мечты» – гибрид фильма ужасов и сатирической комедии, а также лучший фильм на тему недавнего экономического кризиса, который будет актуален где угодно – в Нью-Йорке, в Москве или в Токио.

Истории про безумцев и безумства вообще фирменный бренд фильмов категории III. Когда актер и режиссер Энтони Вонг завоевал приз Гонконгской киноакадемии за лучшую главную роль, сыграв в гиперсадистском триллере «Нерассказанная история» (реж. Герман Яу, 1993) психопата-убийцу, делающего из трупов мясной фарш для блюд в своем ресторане, респектабилизация категории III была завершена. Сам Энтони Вонг, ныне один из популярнейших актеров Гонконга, прокомментировал свой успех следующим образом: «Все

жители Гонконга – сумасшедшие. Просто одни в большей степени, другие в меньшей. Я – в большей».

Но дело, разумеется, не в безумии. Азиаты в принципе не отличаются ханжеством, а уж жителей мегаполиса, находящегося более полутора веков на перекрестке цивилизаций, вообще трудно чем-либо удивить; в Гонконге даже поп-концерты могут содержать музыкальные номера, поставленные как оргии, коллективные совокупления во всех возможных комбинациях и позах из камасутры. Что касается фильмов категории III, Дэррел Дэвис и Е Юэй отмечают: «Несмотря на предостерегающий рейтинг, не существует никакой сегрегации в кинотеатрах и видеопрокатах между этими фильмами и „пристойной“ продукцией. „Секс и дзен – 3“ стоит прямо на той же полке, что и фильм Джеки Чана „Мистер Крутой“»^[30].



Квартирный вопрос испортил героиню триллера «Дом мечты» (2010)

Кабаре Гонконг: расцвет шоу-бизнеса и его тесная связь с кинематографом. Анита Муи, Лесли Чун, Энди Лау, Сэмми Чэн и другие.

На Каннском кинофестивале 2013 года состоялась премьера «Слепого детектива» Джонни То – типично гонконгского фильма, где перемешаны все жанры и совершенно невозможно предугадать, что произойдет на экране в следующую минуту. Энди Лау играет в нем гениального сыщика с истинно китайским именем Джонстон. (Само это имя уже представляет собой гэг: по ходу действия мы узнаем, что настоящее имя героя звучит как Чон Ситон, и он, по гонконгской моде, переделал его на английский лад.) Некогда Джонстон был звездой полицейского управления Гонконга, однако от излишнего служебного рвения ослеп и теперь подхалтуривает в качестве частного сыщика: разыскивает преступников, за чьи головы назначена награда. Никаких неудобств в связи со слепотой Джонстон не испытывает, ориентируясь по звукам и запахам лучше японского Затоичи, и надеется, что достижения современной медицины смогут вернуть ему зрение.

Приключения начинаются, когда женщина-детектив Хо (Сэмми Чэн), сочетающая невероятную крутизну с трогательной неуверенностью в себе, нанимает Джонстона найти давно исчезнувшую подругу детства. Но у героя другие планы: он собирается использовать наивную Хо в качестве партнерши в своей охоте за головами. С этого момента фильм словно бы сходит с ума. То, что начиналось как полицейский триллер, превращается в кинематографическое подобие американских горок: каждые пять минут действие совершает неожиданный кульбит, каждая новая сцена решается в другом жанре по отношению к предыдущей, диапазон этих жанров колеблется между мистическим хоррором и романтической комедией, а сюжетных поворотов хватит на целую дюжину картин. В одной из сцен героиню на улице сбивает машина, после чего она взлетает в воздух и приземляется аккурат на заднее сиденье другой машины, принадлежащей персонажу, в которого она тайно влюблена; это событие становится началом их романа. Другая героиня, узнав, что ее бойфренд переезжает, решает тайком последовать за ним и прячется в его платяном шкафу. Когда она вылезает из шкафа, то оказывается... в Рио-де-Жанейро; выясняется, что бойфренд переехал не на другую улицу, а в другую страну.



Безумная афиша фильма «Слепой детектив» (2013) вполне соответствует его содержанию

Юмор картины имеет несколько раблезианский характер, как в сцене, где Джонстон, впервые оказавшись в квартире Хо, отчаянно мечется в поисках туалета, натыкаясь на все, обо что можно споткнуться, и в итоге едва не падает в ванную, где, разумеется, в этот момент моется героиня. Не менее впечатляют дедуктивные способности персонажей. «Что может отвлечь вас от убийства человека? – размышляет Джонстон и приходит к ошеломляющему прозрению. – Необходимость срочно убить другого человека!» С убийствами, кстати, в фильме тоже все в порядке. Количество маньяков на единицу экранного времени просто зашкаливает: по ходу действия герои избивают аж четырех, и еще пара злодеев остаются не пойманными – видимо, в расчете на сиквел.

На Каннском фестивале критики испытывали явные проблемы с описанием этого разухабистого фильма. По утверждению Дерека Элли, еще большие трудности были у западных прокатчиков, не понимавших, в каком жанре им следует позиционировать данное кино. Сам Джонни То ходил в Канне довольный, как слон, и гордо сообщал прессе, что снял «настоящий гонконгский фильм».

– Гонконгские фильмы не используют обывательскую логику, – говорил он. – Мы можем показать на экране все, что угодно. Сцену автомобильной погони, потом музыкальный номер, потом убийство. Мы можем комбинировать самые разные элементы в одном фильме.

– Почему гонконгские фильмы такие безумные? – поинтересовался у него корреспондент журнала «Голливуд Репортер». – Откуда это взялось?

– Потому что Гонконг – это не Америка, где все контролируется студиями, – был ответ. – У нас все решает режиссер. Бюджет, съемку, подбор актеров. Режиссер является настоящим хозяином своего фильма.

Фантасмагоричность гонконгских картин когда-то навела одного отечественного критика на мысль, что китайцы вообще не понимают, что такое жанры. Это, разумеется, ошибочное суждение. В 60-е годы в Гонконге снимались чистейшие образцы всех жанров, от мюзикла до шпионского фильма. Да и сегодня сам Джонни То, почти одновременно со «Слепым детективом», снял в Китае вполне конвенциональный полицейский фильм «Война с наркотиками» (2013). Эклектичность и визуальное безумие пришли в кинематограф Гонконга в конце 70-х годов, вместе с вторжением режиссеров новой волны. Причем большинство из этих режиссеров училось в европейских или американских киношколах. С чего бы им не понимать, что такое жанры?

Дэвид Бордуэлл предложил более убедительное объяснение этого феномена, сочтя эклектичность гонконгских картин китайской версией постмодернизма. Но также это укоренено и в особенностях развития самого Гонконга – колониального портового города, центрами культуры которого долгое время были ночные клубы и кабаре. Это придало гонконгской культуре качество, которое на Западе называют *playfulness* – озорство, способность не воспринимать себя слишком серьезно, а заодно породило целую плеяду уникальных исполнителей – таких как Энди Лау и Сэмми Чэн, сыгравших главные роли в «Слепых детективах».

Их обоих можно назвать любимыми актерами Джонни То: Энди снимался в десяти его режиссерских работах и еще в двух фильмах, которые он продюсировал; для Сэмми «Слепой детектив» стал восьмой совместной картиной с То. Оба имеют внушительные фильмографии: Сэмми Чэн снялась в тридцати картинах, Энди Лау – ветеран гонконгского кино и один из самых кассовых актеров Азии, имеет послужной список из 160 фильмов. (Русским зрителям лучше всего известны его роли в фильмах «Двойная рокировка» и «Дом летающих кинжалов».) И оба работали едва ли не со всеми ведущими режиссерами Гонконга, исполняя самые разноплановые роли и неоднократно выигрывая престижные актерские премии. В общем, их актерским карьерам может позавидовать любая кинозвезда мира.



Энди Лау в «Слепом детективе» ничего не видит, но стреляет без промаха

Но жители самой бывшей британской колонии при упоминании имен Энди Лау и Сэмми Чэн первым делом скажут: это поп-звезды, фактически король и королева кантопоп (популярной музыки на кантонском диалекте), продающие многомиллионные тиражи своих альбомов, собирающие полные залы на свои концерты и выступающие по всему миру – от Шанхая до Лас-Вегаса.

Иными словами, Энди Лау и Сэмми Чэн являются типичными представителями безумного гонконгского шоу-бизнеса, где едва ли не каждая поп-звезда снимается в кино, а многие актеры записывают музыкальные альбомы; где исполнитель может сегодня играть в фильме, завтра выступать с концертом в гонконгском Колизеуме, послезавтра – вести телешоу и т. п. Проще говоря, там все делают все. Даже Чоу Юньфат и Тони Люн, хоть и не дают поп-концертов, нередко выступают с музыкальными номерами на телевидении. Гонконг невелик по размерам, там нет системы блокбастеров и пакетного производства, поэтому громкое имя звезды на афише фильма – одна из главных приманок для публики. И местным звездам приходится вкалывать за десятерых.

Здесь нужно сделать отступление. Во многих странах, от США до Японии, поп-звезды снимаются в кино. Даже в России, например, Жанна Фриске была весьма эффектна в роли сексуальной ведьмочки Алисы из «Дневного дозора». В этих случаях обычно кинематографисты используют имидж, который у звезды уже сложился на поп-сцене. Совершенно немислимо, чтобы поп-звезда на Западе согласилась сыграть роль, противоречащую ее сценическому имиджу. Представьте реакцию Бритни Спирс, если бы ей, в пору ее наивысшей популярности, когда она изображала из себя ролевою модель для тинейджеров и клялась, что будет хранить девственность до брака, вдруг предложили сыграть в кино малолетнюю проститутку и наркоманку – вроде той, что Джоди Фостер играла в «Таксисте». Даже если бы Бритни, в минуту слабости, согласилась на это, ее менеджер не позволил бы ей взяться за такую роль, поскольку это повредило бы ее имиджу. Равно как Мадонна даже в молодости ни за что не смогла бы изобразить шекспировскую Джульетту. Ну как может «материальная девушка» скромно стоять на балкончике, потупив глаза, и слушать романтическую чушь ботаника Ромео? Мадонна должна уже на второй секунде объяснения схватить этого лопуха за шиворот и потащить в койку – иначе поклонники не поймут.

Но с гонконгскими поп-звездами дела обстоят по-другому. Роли, которые они играют в кино, редко имеют отношение к их имиджу на музыкальной сцене, а иногда и прямо противоречат ему. Так, Стефи Тан, завоевавшая популярность романтическими балладами про любовь с первого взгляда, в фильме ужасов Дэнни Пана «Любовь к мертвецу» (2007) играет женщину, умирающую от рака и медленно теряющую рассудок. По ходу действия ее героине приходится, например, поедать собственную рвоту. Она также теряет волосы и пол-фильма ходит

с проплешинами на голове. Где еще, кроме Гонконга, гламурная молодая поп-звездочка, фотографиями которой заполнены модные журналы, согласится исполнять такую мазохистскую роль? А самая знаменитая певица в истории Гонконга Анита Муи сыграла за свою двадцатилетнюю карьеру в кино едва ли не все на свете: от японской шпионки в фильме «Кавасима Есико» (Эдди Фон, 1990) до замученной бытом домохозяйки в «Июньской рапсодии» (Энн Хой, 2002), от печального привидения в «Румянах» до комиксовой суперженщины в «Героическом трио». Ей даже довелось исполнить роль китайского императора в комедии Джонни То «У Юэнь» (2000) и в этом качестве выслушивать признания в любви от двух других поп-звезд – Сэмми Чэн, игравшей неустрашимую воительницу, и Сесилии Чун, изображавшей лису-оборотня.



Анита Муи в фильме «Кавасима Есико» (1990)

Примеры можно приводить до бесконечности, и все они докажут одно: в Гонконге поп-звезды непостижимым образом превращаются в киноактеров. Применительно к ним, имеющим на счету десятки, а иногда и сотни ролей, даже не совсем правильно употреблять термин «поп-звезда». Скорее, они похожи на универсальных исполнителей с Бродвея или из лондонского Вест-энда, в обязанности которых входит умение сочетать пение, танец и актерскую игру. Боб Фосс, один из таких бродвейских универсалов, в фильме «Весь этот джаз» именовал себя (точнее, свое альтер эго, Джо Гидеона) «энтертейнером». Именно термин «энтертейнер» применим к звездам вроде Лесли Чуна, Энди Лау, Аарона Квока, Исона Чана, Аниты Муи, Салли Е, Сэмми Чэн, Карен Мок и многих других. Тем более что актерская игра в Гонконге – вне зависимости от того, является ли исполнитель поп-звездой или нет – всегда отличалась эксцентричностью: там мало кто использует систему Станиславского, а отточенность пластики ценится выше, чем «хлопотание лицом».



Аарон Квок. Танцуют все

Отчасти причина такой трансформации в том, что гонконгские звезды 80–90-х годов в большинстве своем – не «проекты». Они не похожи на гламурные манекены, словно вырезанные из журналов мод и раскрученные анонимными командами пиарщиков по заказу такого же безликого продюсера. Конечно, бессмысленных мальчиков и девочек хватает и там, однако настоящие, «топовые» звезды – это, как правило, люди, которые сами себя сделали, работая так много и упорно, как и не снилось их западным коллегам. «Гонконгские звезды усердно трудятся, – пишет журнал „Тайм“. – Одни за год снимаются в дюжине фильмов; другие записывают по четыре CD в год, имея при этом жесткий график гастролей и телевизионных выступлений»^[31]. Иногда трудовые подвиги гонконгских звезд выходят за грань разумного. Например, Энди Лау попал в Книгу рекордов Гиннеса, умудрившись одновременно сниматься в четырех фильмах (он переезжал с одной съемочной площадки на другую, а в промежутках отсыпался в своем автомобиле). Актриса Анита Юэнь поставила другой мировой рекорд, сыграв

за один год в четырнадцати картинах, причем во всех – главные роли. Самое интересное: она не халтурила и в том году выиграла приз Гонконгской киноакадемии за лучшую женскую роль в фильме «Се ля ви, мон шер» (Дерек И, 1994).



Джеки Чан тоже поет

Поющий и танцующий актер – это совсем не то же самое, что поп-звезда, играющая себя самое в кино. Именно данное обстоятельство придает гонконгскому кино пресловутую playfulness. Когда-то, в 60-е годы прошлого века, этим качеством в избытке обладало европейское и американское кино. Оттого, наверное, его и было так увлекательно смотреть. Достаточно вспомнить, с каким вдохновением дурачатся на экране Жанна Моро и Брижит Бардо в фильме «Вива, Мария!» или с какой непрошибаемой серьезностью спасает мир Кэри Грант в «Севере через северо-запад». Феллини и Хичкок, Шон Коннери и Майкл Кейн, Софи Лорен и Марчелло Мاستроянни – всем им не нужно было по два раза объяснять, что значит с толком, кайфом и страстью озорничать на экране.

Сегодня в американском кино разве что Джонни Депп способен продолжать эту традицию. Но когда смотришь гонконгское кино 80–90-х годов или даже просто телешоу или поп-концерты, складывается впечатление, что там каждый второй – Джонни Депп. Описать это веселое безумие невозможно, его нужно просто видеть.

Как рассказать, чем именно хорош Джеки Чан, танцующий акробатический рок-н-ролл с Анитой Муи, в процессе чуть не роняющий ее на пол, но успевающий в последний момент подхватить и даже скорчить испуганную гримасу? Как объяснить секрет успеха актрисы и певицы Салли Е – англоязычной китайки, которая даже не умеет читать иероглифы, а потому тексты песен ей пишут латинскими буквами? В своих ранних интервью она путалась в китайских словах и могла ляпнуть нечто настолько несуразное, что все в телестудии покатывались со смеху, а сама Салли очень сексуально изображала крайнюю степень растерянности, трогательно хлопая своими огромными раскосыми глазами. (В буквальном смысле за прекрасные глаза Джон Ву и пригласил ее в свой фильм «Наемный убийца» – ведь глаза героини там фактически самостоятельный персонаж.) Но в безумном мегаполисе, где население говорит на жаргонной смеси кантонского и английского, именно такой и должна быть настоящая звезда. Салли Е снялась в двадцати пяти фильмах, а песни записала к доброй сотне – правда, не всегда понимая, о чем поет. И уж совсем невозможно описать на бумаге

празднование Рождества в Гонконге. В пересказе это будет выглядеть примерно так: Энди Лау, подвешенный на тросе, летает над сценой в костюме ангела и поет: «I wish you Merry Christmas!», а тысячи китайцев в зале подпевают и машут разноцветными люминесцентными трубками (в темноте очень напоминающими светящиеся фаллосы). Сам именинник, наверное, хихикает в этот момент на небесах.

Кино и музыка в Гонконге делаются живыми людьми, а не гибридом банкомата с компьютером. В чем разница? У людей есть мозги и чувство юмора.

Поэтому я не был удивлен, когда в 2011 году именно гонконгские кинематографисты сняли первый в истории эротический фильм в технологии 3D (им стала четвертая серия знаменитой франшизы «Секс и дзен»). Конечно, ведь у них имеется здравый смысл, легко подсказывающий, какие именно художественные формы нужно запечатлеть в трехмерном изображении. (Тот, кто думает, что это гигантские пауки, заслуживает звания почетного трансформера.) Политкорректность тоже несвойственна гонконгскому кино и шоу-бизнесу, равно как и излишняя добропорядочность. Видимо, по этой причине сюжетные ходы, которые выглядят невыносимо фальшивыми в американских романтических комедиях, в гонконгских внезапно обретают драматизм и человечность.

Не менее оригинальны и гонконгские музыкальные шоу, те, что регулярно идут на сцене огромного гонконгского Колизеума или еще более вместительного Asia World Arena. Эти действия часто представляют собой фантазмагорическую смесь музыкального ревю а-ля Мулен Руж, бродвейского спектакля, показа мод, – а нередко на сцену прорывается еще и настоящее кабаре в духе Веймарской республики. Для этих шоу нередко делается сложная сценография и хореография (включая прямые вариации на темы популярных бродвейских и голливудских мюзиклов). Так же как в гонконгских фильмах невозможно предсказать, что произойдет на экране в следующий момент, на тамошних концертах нельзя угадать, что зрители увидят или услышат в ближайшие пять минут. И на каком языке: несмотря на объединяющий термин «кантопоп», в действительности, ведущие гонконгские энтертейнеры мультиязычны – они поют на кантонском, мандарине, обязательно на английском и часто на японском языке. Кроме того, мне доводилось слышать в гонконгских концертах песни на итальянском, французском, испанском – и даже на суахили!

Тот же Боб Фосс, очень любивший ставить коллективные танцевальные номера в спектаклях и фильмах, как crazy party, безумные вечеринки, плавно переходящие в оргии, порадовался бы, видя своих гонконгских последователей – хореографов вроде Санни Вонга (тоже, кстати, снимающегося в кино) или таинственной личности, выступающей под псевдонимом HighKing, способных целое отделение концерта превратить в имитацию группового совокупления. Таковым является, например, отделение «Падший ангел» в шоу самой высокооплачиваемой женщины гонконгского шоу-бизнеса Джой Юн с хорошим названием «Концерт № 6» (2010). Действо начинается с того, что Джой выходит в белоснежной «ангельской» шубке от Шанель, но по ходу сбрасывает ее, перевоплощаясь в сексуального чертика с черными крыльями на плечах и шляпке-улитке с рожками. Далее на сцене возникают граждане обоего пола в садомазохистских костюмах из змеиной кожи (надо полагать, это змеи-искусители), которые, не утруждая себя долгими соблазнами, учиняют пятнадцатиминутную оргию при активном участии самой звезды, героически не прекращающей петь даже в весьма сложных позах Камасутры. Финал эпичен: откуда-то сверху (видимо, из Рая) спускается белоснежный лифт; уже порядком затраханный к этому времени ангелочек Джой забирается в него и... возносится на небеса, а граждане в змеиной коже как ни цеплялись за лифт, но в итоге остаются внизу. И над всем этим безумием возвышается кабаретная декорация из раздвинутых женских ног, напоминающая о «Голубом ангеле» Джозефа фон Штернберга.

Номер вызвал ожидаемый скандал в Китае, где его сочли порнографическим. (Забавно, что когда в 2011 году Джой Юн выступала в лондонском Альберт-Холле, этого номера в шоу тоже не было.) Зато зрители Гонконга, Сингапура и Токио могли насладиться им по полной программе, а публика в Атлантик-Сити в 2012 году – даже без змеиных костюмов.

А в феврале 2012 года Джой Юн порадовала своих поклонников травестийной версией знаменитого номера Мэрилин Монро «Бриллианты – лучшие друзья девушки», с самой Джой в черном фраке и цилиндре, а также кордебалетом, наряженным в розовые платья а-ля Мэрилин, с глубоким декольте, огромным бантом на попе, – и состоящим исключительно из мужчин. По ходу танца эти псевдоженщины вытаскивают из декольте красные бумажные сердца и предлагают их псевдомужчине Джой, а когда получают отказ, начинают снимать с себя бриллианты. Показывалось это десятиминутное трансгендерное хулиганство не в специальном ночном клубе, а на сцене огромного гонконгского Колизеума, на глазах у двенадцати тысяч зрителей, среди которых, как на любом поп-концерте, было немало подростков. Если бы такое случилось в России, то один питерский депутат, наверное, умер бы от ужаса прямо в зале. Но и мои знакомые американцы удивлялись, что такое вот кабаре показывается в мейнстримном шоу. А гонконгцы ничего, радуются (и опять-таки машут разноцветными «фаллосами»). Им не привыкать: по сравнению с тем, что можно увидеть в гонконгском кино и на поп-сцене, самые дерзкие эскапады Леди Гага выглядят невинными проделками школьницы.



Гонконгский декаданс в шоу Джой Юн «Концерт № 6»

Кстати, когда Леди Гага в 2011 году совершила большое турне по Азии, некоторые тамошние обозреватели отпускали шутки в духе «к нам привезли гонконгскую певицу пятнадцатилетней давности» или «этот стиль в Гонконге вышел из моды десять лет назад». Апеллировали при этом, как правило, к концертам Сэмми Чэн второй половины 90-х годов. Сэмми, имевшая в юности прозвище wild girl, выступала на концертах с рогами на голове, окруженная полуобнаженным мужским кордебалетом в масках, нередко украшенных распятиями. Кэмповость ранних концертов Сэмми Чэн, которая откровенно подражала Мадонне, действительно напоминает Леди Гагу; однако существенная разница между ними заключается в том, что Сэмми – настоящая китайская красавица, в отличие от «мамы монстра» совершенно не похожая на транссексуала, неудачно сделавшего операцию по изменению пола.



Сэмми Чэн в «Слепом детективе»

Эти разухабистые шоу обнаруживают то же качество, за которое поклонники любят азиатское кино вообще и гонконгское в частности. Развитые азиатские страны являются, по сути, витринами капитализма, однако их фильмам и поп-музыке странным образом удается избежать буржуазности. Я не хочу сказать, что они антибуржуазны (демонстративная антибуржуазность может быть не менее отталкивающей, чем самые мещанские повадки). Скорее, они находятся вообще вне этих понятий. Когда часто смотришь азиатские фильмы, даже самые мейнстримовые, создается впечатление, что респектабельность, престижность, хороший вкус и прочий понятийный мусор словно бы вовсе не присутствует в головах их создателей. Отсюда непредсказуемость, озорство и позитивная энергетика даже в самых мрачных сюжетах. Все это было свойственно европейскому и американскому кино в 60-е годы, но оказалось утраченным с приходом культуры яппи.

Те, кто закладывал основы кантопоп в 70-е годы, не были продуктами «научного менеджмента». Будь то Сэм Хой – певец, композитор и актер, занимающий в культуре Гонконга примерно такое же положение, какое Владимир Высоцкий занимает в русской культуре; или уникальный Тедди Робин Кван – карлик-горбун, который не только сам сочинял и исполнял рок-баллады на кантонском диалекте, но также продюсировал фильмы, писал сценарии, занимался режиссурой и даже исполнял второстепенные комические роли, – все они были личностями, людьми, которые «сами себя сделали». Их последователи 80-х годов, от Аниты Муи, с четырнадцати лет выступавшей в кабаре и ночных клубах, до Лесли Чуна, который пошел даже на разрыв отношений со своей семьей, лишь бы не заниматься семейным бизнесом, а иметь возможность петь и сниматься в кино, продолжили традицию ярких, харизматичных эртертейнеров, которые знают и умеют в шоу-бизнесе буквально все.

Возникновение в Гонконге в середине 90-х мощных продюсерских компаний типа EEG, пытавшихся создавать звезд при помощи «культурных технологий», особого успеха не принесло. В 2000-е годы шоу-бизнес Гонконга подарил миру немного новых имен, способных стать вровень со звездами 80–90-х годов. Место профессиональных эртертейнеров в новом тысячелетии заняли так называемые «лэн мо» – гламурные персонажи светской хроники, занимающиеся всем понемногу: иногда фотомодели, иногда поп-звезды, иногда актеры, – но всегда остающиеся любителями сладкой жизни и быстрой популярности. Некоторые из них наделены актерскими способностями и, при наличии хорошего режиссера, могут выглядеть на экране весьма убедительно. Например, триллер Дэнни Пана «Семь в одном» (2009) предъявил публике великолепную семерку молодых, симпатичных лэн мо, неожиданно качественно сыгравших свои роли. Критики даже заговорили о приходе в гонконгское кино нового актерского поколения. Но

отсутствие профессиональной целеустремленности привело к тому, что практически ни один из этих исполнителей не стал выдающимся актером в последующие годы.

Отчасти причина изменений в структуре шоу-бизнеса заключается в повысившейся конкуренции: сегодня гонконгские кинематографисты могут приглашать высококлассных и талантливых актеров из материкового Китая, готовых работать с полной самоотдачей за весьма скромные гонорары, – и не нуждаются более в услугах поп-идолов. С другой стороны, поп-звезды нового поколения часто сами не испытывают интереса к кино. Так, в 2011 году настоящий фурор произвел концерт в Колизеуме девятнадцатилетней певицы и композитора G.E.M. (Глория Тан). Несмотря на юность, G.E.M. продемонстрировала мастерство исполнения и хорошо поставленный джазовый вокал; при этом многие звучавшие в шоу композиции были написаны ею самой. В 2009 году G.E.M. исполнила главную роль в молодежной комедии «Обмани или сжульничай», и с тех пор не выказывает никакого стремления продолжать актерскую карьеру. Вероятно, эпоха универсальных, харизматичных эртертейнеров для Гонконга осталась в прошлом; настало время специалистов узкого профиля.

Черные времена для гонконгского кинематографа. Сокращение инвестиций, падение кинопроизводства, потеря внешних рынков. Поиск новых стратегий выживания – дома и за границей. Джонни То, Эндрю Лау.

1 июля 1997 года Гонконг перестал быть британской колонией и вернулся в состав Китая. Накануне этого события на площади Тяньаньмэнь в Пекине было установлено гигантское электронное табло, отсчитывавшее часы, остающиеся до присоединения. Вечером 30 июня перед ним собралось сто тысяч человек, чтобы в прямом эфире понаблюдать, как принц Чарльз украдкой смахивает слезу во время церемонии передачи Гонконга. Вопреки паническим ожиданиям, присоединение к Китаю почти не повлияло на образ жизни гонконгцев. КНР тремя годами ранее получила от США режим наибольшего благоприятствования в торговле и готовилась к вступлению в ВТО, а потому меньше всего была заинтересована в том, чтобы создавать проблемы Гонконгу, который к тому времени уже инвестировал в ее экономику десятки миллиардов долларов. Кроме того, двадцать лет реформ к этому моменту радикально изменили материковый Китай. «Темпы перемен в Китае впечатляют. Нет никаких оснований опасаться, что Гонконг может быть принужден к какому-то странному коммунистическому образу жизни, потому что улицы китайских городов уже становятся похожими на гонконгские»^[32]. Статус «особого административного региона» предусматривал передачу Китаю функций обороны и внешней политики, в то время как экономические и внутривластные вопросы оставались прерогативой правительства Гонконга. В связи с этим многие аналитики рассматривали переход самой процветающей колонии в мире под юрисдикцию Китая не как деколонизацию, а как реколонизацию – с переносом метрополии из Лондона в Пекин.



Последний британский губернатор Гонконга Крис Паттен снимает английский флаг

Тем не менее, по чисто случайному совпадению, многие гонконгские кинематографисты в 1997 году ощутили необходимость снимать фильм за границей. Едва ли не полдюжины гонконгских картин этого года были сняты в Праге, Вонг Карвай работал над «Счастливы вместе» в Аргентине, Джеки Чан и Саммо Хун делали «Мистера Крутого» в Австралии, а

режиссер Стивен Шин и актриса Джейд Люн добрались аж до Москвы, где соорудили жизнерадостную бульварщину под названием «Черная кошка: покушение на президента Ельцина».

Хотя все заинтересованные стороны стремились избежать проблем, они все же случились, но носили не политический, а экономический характер. В 1998 году разразился мировой экономический кризис. Он начался с обвала на рынке недвижимости в Гонконге, а далее эффектом домино распространился по всему миру (для России закончившись дефолтом), что лишний раз подтвердило высокую степень интеграции Гонконга в глобальную экономику.

Для гонконгской киноиндустрии это стало настоящей катастрофой. Уже накануне присоединения к Китаю инвестиции в кинобизнес упали в два раза, а кризис и вовсе оставил кино почти без источников финансирования. В довершение всех бед в конце 90-х бурно развивающиеся киноиндустрии Южной Кореи, Тайваня и Таиланда начинают вытеснять гонконгское кино с рынков Восточной и Юго-Восточной Азии. В результате этих процессов кинематография, которая еще в 1994 году выпустила 230 фильмов, в 2000 году смогла произвести лишь 30. В 1998 году, впервые за почти двадцать лет, первое место в гонконгском прокате занял не местный фильм, а голливудский блокбастер «Титаник». На следующий год лидером оказался японский «Звонок». Целый ряд кинокомпаний, включая легендарную Golden Harvest, обанкротились, и Стефен Тео объявил о смерти гонконгского кино.

К концу тысячелетия гонконгский кинематограф фактически раскололся на две части: маленький Гонконг образовался в Голливуде, в то время как немногочисленные уцелевшие после кризиса киностудии продолжали производить фильмы в Азии. Но и тем, кто уехал, и тем, кто остался, приходилось бороться за выживание в весьма неблагоприятных условиях.

* * *

Было время, когда все китайцы выглядели для западных зрителей на одно лицо. И на одно имя – всех их звали Брюс Ли. Но, благодаря триумфу гонконгского кино в начале 90-х годов, эти времена остались в прошлом. К концу века наиболее продвинутые голливудские боссы уже могли с первого взгляда отличить Чоу Юньфата от Мишель Йео. Сегодня, если в съемочной группе современного американского экшена нет ни одного китайца, можно с большой долей уверенности утверждать, что это не шибко стоящее кино.

Дорогу в Голливуд для гонконгских кинематографистов проложил Джон Ву, логично рассудивший, что его родители не для того бежали из Китая, чтобы их отпрыск снова в нем оказался. Он перебрался в Америку раньше других – еще в 1993 году – и первым испытал на себе прелести голливудской студийной системы.

Поначалу казалось, что все будет хорошо. С легкой руки Тарантино и К° романтика «героического кровопролития» в каменных джунглях, со снятыми в рапиде перестрелками, стала образцом для американских независимых режиссеров, а спустя пару лет пробралась и в Голливуд. Оливер Стоун и Джеймс Кэмерон объявили себя поклонниками Джона Ву, а постановщики калибром поменьше откровенно воровали его находки. От Ву ждали теперь уже англоязычных шедевров. Но уже на съемках «Трудной мишени» (1993) эти иллюзии рассеялись. Джон Ву был фактически отстранен продюсерами от окончательного монтажа, фильм переделывался семь раз и даже исполнитель главной роли Жан-Клод Ван Дамм за спиной у режиссера смонтировал собственную версию (которая, впрочем, тоже была отвергнута студией). «В Гонконге даже хозяин студии не влезал в мой материал, – жаловался Ву в интервью. – Американская же система для меня непонятна. Продюсеры боятся любых новаций, боятся

сделать решительный шаг. Бесконечные встречи, согласования, дипломатия. Множество посторонних людей влезает в сценарий. На все это приходится тратить время и энергию»^[33].

Не слаще пришлось и другим гонконгским мэтрам. Отношение к ним боссов крупных голливудских студий мало чем отличалось от отношения к режиссеру-новичку, только что закончившему киношколу. «Я чувствую себя маленьким мальчиком в начале большого туннеля», – признавался Цуй Харк. Ему саркастически вторил Ринго Лам, чей «Максимальный риск» (1996) студией был изрезан так, что от оригинального варианта остались лишь несколько сцен: «Сначала вам дадут Ван Дамма на главную роль, а потом зверски перекроют ваш фильм, потому что кино с Ван Даммом должно быть очень простым и понятным, не правда ли? Я должен быть счастлив уже тем, что мне дали снимать в Голливуде. Везучий парень этот Ринго Лам! Мистер Счастливчик»^[34].

Назойливость, с которой всем новоприбывшим режиссерам из Гонконга сватали на главную роль Ван Дамма, действительно наводит на мысль о своеобразной проверке на вшивость: тому, кто сможет снять хорошее кино с Ван Даммом, уже ничего в этой жизни не страшно.

Суть проблемы заключалась в том, что в США, в отличие от Гонконга, основной аудиторией для кино являются подростки. Гонконгские фильмы всегда парадоксально сочетали фэнтезийность и стилистическую изобретательность с социальным реализмом – и это была их сильная сторона. В Америке же гонконгские режиссеры, не слишком хорошо разбираясь в проблемах местного общества, вынуждены были полагаться только на стиль, – но именно этот аспект жестче всего контролировался студиями. Фильмы должны были получать рейтинг PG-13 («детям до 13 лет разрешено смотреть в сопровождении родителей») или хотя бы R («кроме детей до 13 лет»), а потому в них по определению не могло быть ничего недоступного разумению четырнадцатилетнего тинейджера. Так, одному из режиссеров новой волны Ронни Ю, создателю культового уся «Невеста с белыми волосами» (1993) и готического мюзикла «Любовник-призрак» (1995), в США пришлось снимать детсадовскую белиберду про кенгуриндзя «Доблестные воины» (1997) и подростковую комедию ужасов «Невеста Чаки» (1998).

Некоторые режиссеры сломались и вернулись в Гонконг, как Цуй Харк после провальных «Двойной команды» и «Взрывателя» (все с тем же Ван Даммом). Другие пытались усидеть на двух стульях, снимая фильмы попеременно в Голливуде и Гонконге. Так начал работать Ринго Лам, снявший целую обойму фильмов с Ван Даммом, но реабилитировавшийся своими гонконгскими работами вроде полицейской драмы «Боевая тревога» (1997) и мистического триллера «Жертва» (1999).

Вот Джон Ву не допускал даже мысли о поражении. После «Трудной мишени» он не снимал почти год. И когда ему принесли сценарий Грэма Йоста под названием «Сломанная стрела», он согласился почти не глядя. Сюжет о злодее, укравшем ядерные боеголовки, и героическом летчике, пытающемся его остановить, представлял собой то, что в Америке называют popcorn movie – бездумное развлекательное кино. Джон Ву взялся за него только потому, что ему надоело сидеть без дела, а еще потому что он был человеком упорным и хотел все-таки покорить Голливуд. А для этого требовался фильм со звездами и большим бюджетом, каковым и должна была стать «Сломанная стрела». На главные роли в этом фильме были приглашены Джон Траволта и Кристиан Слейтер, а бюджет составлял 60 миллионов долларов – в двадцать раз больше, чем Ву мог получить для съемок в Гонконге.

Трудности не замедлили возникнуть. Для начала студия «XX век Фокс» заменила гонконгскую съемочную группу Ву на американцев. Режиссеру также пришлось забыть о своих фирменных перестрелках, герои которых буквально летают по воздуху с пистолетами в руках: Траволта и Слейтер явно не обладали легкостью и пластикой Чоу Юньфата и Тони Люна. Джону Ву пришлось сконцентрироваться на взрывах и спецэффектах – вещах, которые в его гонконгских

лентах всегда отходили на второй план.

И тем не менее, Ву выиграл этот раунд. Пусть получившийся фильм не носил характерных примет его стиля, он сделал хорошие сборы в прокате и проложил своему создателю дорогу к его самым знаменитым на сегодня голливудским проектам: «Без лица» и «Миссия: невыполнима – 2».



Джон Траволта и Николас Кейдж копируют знаменитый кадр из «Наемного убийцы» в фильме Джона Ву «Без лица»

О создании сценария «Без лица» существует колоритная легенда. Она гласит, что его авторы, Майк Верб и Майкл Коллери, не видели раньше ни одного фильма Джона Ву. Окончив работу над сценарием, они решили сходить в кино и случайно попали на «Наемного убийцу». Спустя два часа, когда экран погас и ошеломленные драматурги начали приходить в себя, Коллери воскликнул: «Боже мой, мы написали сценарий фильма Джона Ву!»

На самом деле, история о полицейском, который в прямом смысле одевает на себя лицо преступника и садится под его именем в тюрьму, а потом обнаруживает, что злодей в свою очередь напялил лицо самого полицейского и занял его место (в том числе и в постели жены), имеет мало отношения к фильмам Ву – она, скорее, выглядит дикой смесью Дэшила Хэммета, Филиппа Дика и Кафки. От Ву здесь лишь тема столкновения двух сильных персонажей, которые при иных обстоятельствах могли бы стать друзьями.

Джона Ву в этом фильме вырубил эффектный визуальный стиль, умение придумывать яркие экранные метафоры, преодолевающие абсурдность сценария. Примером такой метафоры является сцена, где герои, разделенные стеной, стреляют друг в друга сквозь зеркальные панели. Они стреляют в собственные отражения, но, поскольку персонажи к этому времени уже поменялись лицами, эти отражения являют каждому из них лишь ненавистную физиономию врага.

«Без лица» вошел в пятерку самых кассовых картин 1997 года, сделал Джона Ву популярнейшим режиссером в США и подарил ему контракт на постановку «Миссии: невыполнима – 2», на сегодня являющейся его самым коммерчески успешным фильмом. Соответственно, изменился и тон его интервью, ставший более оптимистическим. «В Гонконге я работал как художник. В Голливуде я тоже пытаюсь работать как художник, но иногда чувствую себя так, словно мои руки связаны, и я должен прилагать колоссальные усилия, чтобы сделать хотя бы движение. Но я все еще думаю, что смогу снимать здесь хорошие фильмы»^[35].

Режиссеры, конечно, могли жаловаться на недалеких продюсеров-счетоводов, жадных юристов, студийную систему и прочие голливудские радости. Но у них, по крайней мере, оставалась возможность спрятаться за спину звезды – например, Джона Траволты или Тома Круза – и тем сразу решить большую часть финансовых и производственных проблем. А вот актерам из Гонконга пришлось куда тяжелее. Зрители боевиков на Западе, конечно, не ждут от их героев глубокой психологии, но справедливо рассчитывают хотя бы понимать, о чем говорят персонажи. Между тем, далеко не все гонконгские кинозвезды обладали хорошим английским произношением, так что для большинства из них дорога в Голливуд оказалась закрыта изначально.

Среди тех, кому повезло, оказалась Мишель Йео. Эта бывшая мисс Малайзия, балерина, окончившая Королевскую академию балета в Лондоне и ставшая главной экшен-дивой Гонконга, выросла в семье англоязычных китайцев. Английский язык был для нее первым, а китайским – вторым. Поэтому она без труда получила роль в фильме о Джеймсе Бонде «Завтра не умрет никогда». Йео всегда сама исполняла собственные трюки, чем и заслужила репутацию Джеки Чана в юбке, и вдобавок входила в число пятидесяти красивейших людей мира (по версии журнала People) – проще говоря, представляла собой взрывную смесь сексуальности и атлетизма. «Джеймсу Бонду не придется меня спасать в этом фильме, – уверенно заявляла она во время съемок. – По правде говоря, я сама могу спасти Джеймса Бонда».



Мишель Йео

Примерно так и получилось. После выхода фильма канал MTV включил в свой традиционный список лучших экранных драк года сцену с участием Мишель Йео, а не Пирса Броснана, игравшего в те годы Бонда. После же триумфа «Крадущегося тигра, невидимого дракона», где Мишель сыграла непобедимую воительницу Шу Льен, она стала самой популярной азиатской актрисой на Западе.

Ее партнер по «Крадущемуся тигру, невидимому дракону» Чоу Юньфат тоже прошел в Голливуде нелегкий путь. Фильмы Джона Ву и Ринго Лама сделали его второй по величине звездой гонконгского кино, уступающей в популярности только Джеки Чану. Но слава человека, постоянно палящего на экране из всех видов оружия, начала удручать его. А в Голливуде актер как раз угодил в некий замкнутый круг и в своих первых американских работах, вроде «Убийц на замену» (1998) и «Коррупционера» (1999), был вынужден имитировать собственных персонажей из гонконгских экшенов, играть очередного киллера с добрым сердцем или крутого копа. «Все продюсеры хотят видеть мистера Чоу, размахивающего пистолетом, – печально говорил он. – Никто не ждет от меня чего-нибудь новенького».

Но, в конце концов, удача улыбнулась ему: он получил главную роль в исторической мелодраме «Анна и король», где не нужно было стрелять и где его партнершей являлась Джоди Фостер.

А вот Джет Ли никогда не комплексовал из-за того, что ему не давали серьезных ролей. С одиннадцати лет, с того самого дня, когда он выступил в Белом доме перед президентом Никсоном на празднике в честь установления дипломатических отношений между США и КНР, он мечтал жить в Америке. И вот, наконец, получил возможность оказаться там, да еще и в качестве кинозвезды. В отличие от Джеки Чана с его кунфу-комической, Ли всегда был романтическим героем и именно по его фильмам многочисленные западные поклонники кино боевых искусств знакомились с канонами жанра. Его пластику в боевых сценах американские критики сравнивали с танцевальными па Михаила Барышникова. Ему, а вовсе не Чоу Юньфату, предназначалась главная роль в «Крадущемся тигре, невидимом драконе». Но уже связанный контрактом на съемки в американском фильме «Ромео должен умереть», Джет Ли был вынужден отказаться. Зато он снялся с Мелом Гибсоном в «Смертельном оружии – 4» и с Бриджит Фондой в «Поцелуе дракона», продюсером которого выступил Люк Бессон. Далее роли в американских экшенах пошли у Джета Ли косяком.

Но самую головокружительную карьеру сделал в Голливуде Джеки Чан. Уже за «Шанхайский полдень» он получил гонорар 15 миллионов долларов, что сразу поставило его в один ряд с крупнейшими звездами американского кино. Его суммарный гонорар за три последующие голливудские картины превысил 60 миллионов долларов, что ввело его в «клуб двадцатимиллионщиков» – самых дорогостоящих актеров планеты.

* * *

Если главной проблемой гонконгских кинематографистов в Америке оказался чрезмерный контроль со стороны студий, то в Гонконге конца 90-х, наоборот, бедой стала привычка к «партизанскому кинопроизводству» (по выражению Питера Чана). Снимать быстро, дешево и гениально в условиях сокращения инвестиций и ужесточившейся конкуренции получалось все реже. Фильмы из Японии, Южной Кореи и Тайваня к концу десятилетия имели куда более высокое производственное качество, чем гонконгские, хотя часто и уступали им в раскованности фантазии и стилистической изощренности. Китайский кинопрокат после присоединения для гонконгских картин так и не открылся; на материке они по сей день рассматриваются как

иностранные. А эпических масштабов пиратство, процветавшее в КНР, по сути, лишило гонконгских производителей прибылей от видеорынка.

В результате гонконгское кино не только потеряло восточноазиатские рынки, но и начало терпеть поражения у себя дома. «В 1992 году десятка самых кассовых фильмов в Гонконге целиком состояла из картин местного производства, – пишет Люн Винфай. – Но в 1998 году только три гонконгских фильма сумели войти в топ-десятку»^[36].

Однако те, кто поспешил похоронить гонконгское кино, существенно недооценили его волю к жизни. Созданная, подобно Голливуду, эмигрантами, для которых кино стало пропуском в светлое будущее, никогда не получавшая субсидий и дотаций от властей и закаленная в битвах за освоение чужих рынков, гонконгская киноиндустрия обладала невероятным запасом прочности. Даже оказавшись в нокауте, она не сдалась, а, напротив, мобилизовала все силы для выживания. Конец 90-х и начало 2000-х годов стали не только периодом кризиса гонконгского кино, но и временем его существенной перестройки, активного поиска новых стратегий успеха.

Некоторые продюсеры рассчитывали, что на волне охватившей весь мир моды на «гонконгский стиль», они смогут производить фильмы целенаправленно для западной аудитории. В США и Европе еще со времен «Героического трио» и «Обнаженного киллера» культовыми хитами неизменно становились картины, именуемые GWG (girls-with-guns) и повествующие о современных амазонках, в равной степени сексуальных и смертоносных. И вот целая обойма таких картин производится в Гонконге на рубеже столетий; самыми известными стали «So Close» Кори Юэня (вышедший на наш видеорынок под идиотским названием «Боевые ангелы») и «Обнаженное оружие» Чин Сютуна. Первый из них, названный в честь популярной песни, явил публике великолепную троицу азиатских красавиц – Шу Ци, Чжао Вэй (Вики Чжао) и Карен Мок, усердно размахивавших ногами и пистолетами. Второй, снятый сразу на английском языке, катапультировал к славе евроазиатку Мэгги Кью, получившую после него приглашение в Голливуд и сделавшую там неплохую карьеру. Обе картины были поставлены знаменитыми экшен-хореографами и впечатляли зрелищными сценами боев, где исполнительницы, даже убивая или умирая на экране, не забывали выглядеть сексуально (хрестоматийным в этом смысле может считаться десятиминутное побоище между девушками в клетке из «Обнаженного оружия»). Обе завоевали широкую популярность в узких кругах – но дальше этого дело не пошло. Ставка на любителей азиатской экзотики в финансовом плане себя не оправдала.

Другую стратегию предложил Джонни То, основавший в 1996 году совместно с кинодраматургом Вай Кафаем собственную киностудию Milkyway Image. Опытнейший режиссер, сценарист и продюсер Джонни То дебютировал в кино еще в 1980 году, поставив «Загадочное дело» – новаторский уся, сочетающий детективный сюжет с мотивами спагетти-вестернов. Однако этому фильму не повезло: он вышел в прокат одновременно с суперхитом Патрика Тама «Меч» и в результате остался незамеченным публикой. Джонни То пришлось вернуться на телевидение, где он и проработал следующие пятнадцать лет, изредка выстреливая разножанровыми кинокартинами, не имевшими еще характерных признаков его стиля. По собственному утверждению То, свой стиль он нашел только после создания Milkyway.

Стратегия этой студии заключалась в чередовании снятых для интернационального рынка брутальных криминальных драм с рассчитанными на гонконгских яппи мелодрамами и романтическими комедиями. Фильмы снимались бесперебойно один за другим, по пять-шесть в год, актеры и съемочная группа переходили из картины в картину; для ускорения работы Джонни То и Вай Кафай делили режиссерские обязанности: Вай отвечал за сценарную идею, которую в дальнейшем разрабатывала целая группа драматургов, То – за съемочный процесс, а монтаж они делали вместе.

Джонни То также подверг ревизии стиль гонконгских триллеров. Сохранив характерное поступательное развитие от одного экшен-шоуостопера к другому, он заменил их барочную страстность отчужденным взглядом стороннего наблюдателя. На место истерической взвинченности действия пришла холодная геометрия тщательно просчитанных мизансцен, акробатические полеты по воздуху сменились статичными композициями из целящихся друг в друга фигур, а монтажные эксцессы – длинными и сложными траекториями движения камеры. Среди наиболее ярких образчиков этого нового стиля – финальное побоище из «Ожидай неожиданности» (режиссером этого фильма значится Патрик Яу, но в действительности большая часть материала была снята Джонни То, фигурирующим в титрах в качестве продюсера), абсурдистская автомобильная погоня из «Наперегонки со временем» (1999), перестрелка в торговом центре из «Миссии» (1999), уникальный семиминутный пролог «Горячих новостей», снятый одним кадром, без единой монтажной склейки, перестрелка среди зеркал из «Безумного детектива» (2007), а также весь «PTU – Полицейский патруль» (2003), который То считает своей самой личной работой.



Враг в отражении из фильма «Миссия» (1999)

Когда в 2000 году сразу четыре фильма Milkyway Image оказались в программе Берлинского кинофестиваля, западные критики практически в один голос провозгласили Джонни То «автором» и главной надеждой гонконгского кино. Его идеи начали оказывать большое влияние на кинематограф Гонконга. Они заметны как в снятой в 2004 году криминальной драме «Ночь в Монгкоке» Дерекка И (символично, что Джонни То сыграл небольшую роль в этой картине), так и в главном гонконгском хите того времени «Двойной рокировке» (Эндрю Лау и Алан Мак, 2002)^[37].

Этот полицейский триллер был необычен для гонконгского кино уже тем, что решительно переносил акцент с экшена на саспенс. Он рассказывал о противостоянии двух осведомителей – внедренного в мафию полицейского агента Чан Винъяна (Тони Люн) и члена триад Лау Киньмина (Энди Лау), занявшего высокий пост в полиции. Оба они – чужие среди своих, и оба испытывают серьезные психологические проблемы из-за необходимости на протяжении многих лет вести двойную жизнь. Но их положение становится еще более запутанным, когда и мафиозный босс, и полицейское начальство одновременно понимают, что в их рядах находится «моль» – агент противной стороны. Чан и Лау получают задание найти эту моль, то есть вычислить друг друга.

Пожалуй, никогда еще полицейский фильм в Гонконге не снимался по столь тщательно продуманному и психологически убедительному сценарию (авторы – Алан Мак и Феликс Чан).

Не менее изобретательным было визуальное решение картины. Эндрю Лау – опытный оператор, работавший с Ринго Ламом (именно он снимал самый знаменитый фильм Лама «Город в огне») и Вонг Карваем, переквалифицировавшись в режиссера, не утратил интерес к изобразительным экспериментам. В «Двойной рокировке» мы видим сюрреалистический ночной Гонконг, где стекло и металл гигантских зданий тонут в кобальтово-синем небе, а ослепительное сияние неоновых огней лишь подчеркивает глубокие, мрачные провалы неосвещенных маленьких улиц и переулков. Нуаровский контраст света и тьмы дополняется стоической сдержанностью и безупречным чувством стиля двух главных героев (Энди Лау сыграл здесь лучшую роль в своей карьере), придающими современной детективной истории трагическое звучание древнего эпоса.



Тони Люн, Энтони Вонг и Энди Лау в фильме «Двойная рокировка» (2003)

«Двойная рокировка» также несла в себе социально-политический подтекст, хорошо понятный гонконгцам. Объясняя триумф фильма в гонконгском прокате, Анжелика Артюх пишет: «Публика приветствует тех, кто не согласен с уделом вечной „моли“, кто совсем не желает забывать о былом героическом индивидуализме, кто протестует против навязанной кем-то извне идентичности. Можно сказать и так: на данном этапе истории гонконгского криминального фильма его зрители выбирают тех героев, которые все еще держатся за прежние ценности, предпочитая одинокую, но красивую жизнь бледному прозябанию в коллективе. Безусловная фига в кармане Китаю»^[38].

Говоря о высоком производственном качестве «Двойной рокировки», Люн Винфай замечает, что этот фильм символизирует сдвиг гонконгского кино от поточного выпуска малобюджетных картин к мейнстримному, дорогостоящему штучному производству, близкому к американской идее high-concept. Такие изменения стали возможными благодаря продюсерской компании Media Asia, исповедовавшей голливудского стиля менеджмент и тщательное бюджетное планирование. И в полном соответствии с голливудской практикой, уже на следующий год были выпущены приквел и сиквел «Двойной рокировки».

Сказать, что «Двойная рокировка» имела большой успех – значит изрядно поскромничать. По сути, она стала тараном, которым гонконгское кино заново пробило себе ворота в азиатский и мировой прокаты, убедительно продемонстрировав, что слухи о его смерти были сильно преувеличены и оно по-прежнему остается влиятельной киноиндустрией глобального уровня. «Двойная рокировка» стала одним из самых кассовых иностранных фильмов в истории

американского проката, собрав почти 170 миллионов долларов. Уже в 2006 году Мартин Скорсезе сделал ее голливудский ремейк под названием «Отступники», с Марком Уолбергом и Леонардо Ди Каприо в главных ролях. Ремейки «Двойной рокировки» также были сняты в Южной Корее и в Индии.

Пока Джонни То, Эндрю Лау и иже с ними восстанавливали статус Гонконга как законодателя мод в области жанрового кино, Вонг Карвай окончательно утвердил себя в качестве фаворита международных кинофестивалей. В 1997 году он стал первым китайцем в истории, завоевавшим приз за лучшую режиссуру на Каннском фестивале. Эта награда досталась ему за фильм «Счастливы вместе», повествующий о гомосексуальной любви двух китайских эмигрантов в Аргентине, роли которых сыграли Тони Люн и Лесли Чун.

Еще больший критический и фестивальны́й успех имел его следующий фильм «Любовное настроение» (2000), получивший пять наград Гонконгской киноакадемии, европейскую премию «Сезар» и призы Каннского кинофестиваля за лучшую мужскую роль и лучшую операторскую работу.

Действие этого фильма развивается в Гонконге в 1962 году – в тот самый год, когда родители будущего режиссера эмигрировали из Китая. Журналист Чоу (Тони Люн) и вечно затянутая в ченсам секретарша Сю (Мэгги Чун) живут по соседству и однажды обнаруживают, что их супруги являются любовниками. Так начинается история их странных отношений. Чоу и Сю вместе гуляют, ужинают и даже сочиняют роман о боевых искусствах, но так и не решаются признаться, что их неудержимо влечет друг к другу.

«В те времена люди старались выглядеть добропорядочными, скрыть неприглядные стороны своего бытия, – рассказывал режиссер, которому в год приезда в Гонконг было пять лет. – Мои герои вынуждены притворяться и делать вид, что ничего не произошло. Но они все время чувствуют боль».

Герои «Любовного настроения», может быть, и чувствуют боль, но зрителю гарантировано удовольствие от погружения в атмосферу фильма – эротичную и таинственную, как раскосые глаза Мэгги Чун. Клубы сигаретного дыма заволакивают экран. Вальс японца Сигэру Умэбаяси «Юмэдзи» сменяется ритмами Нэта Кинга Коула. Невысказанная страсть наполняет экран почти физически ощутимым сексуальным напряжением. Эпизод, в котором Сю касается руки Чоу, выглядит более возбуждающим, чем сцена допроса Шэрон Стоун из «Основного инстинкта».



Вонг Карвай любит отражения в зеркалах. Кадр из фильма «Любовное настроение» (2000)

Оператор Кристофер Дойл отказался от привычной ручной камеры и снимал фильм длинными, композиционно выверенными планами. Мэгги Чун и Тони Люн, хоть и играют неудачников, ютящихся в крохотных комнатухах, но по части эффектного пребывания на экране могут дать сто очков вперед современным звездам Голливуда. Тони Люн закономерно получил приз за лучшую мужскую роль на Каннском фестивале 2000 года. Мэгги Чун приз не достался – его в том году утащила Бьорк за роль в стиле «я у мамы дурочка» в «Танцующей в темноте».

Любопытно, что в фильме с названием «Любовное настроение» нет ни одной сцены секса и даже ни одного поцелуя. На самом деле, Вонг Карвай отснял любовную сцену между героями, но выбросил ее при окончательном монтаже. Однако не пропадать же добру – и режиссер вставил эту сцену в свой следующий фильм «2046», который поставил в 2004 году на только что основанной собственной кинокомпании Jet Tone Films.

Среди других значительных гонконгских картин, снятых в конце 90-х или начале 2000-х годов, можно назвать фильм Цуй Харка «Время не ждет» (2000). Окончательно распрощавшись с надеждой покорить Голливуд, Цуй расслабился и явил публике свой характерный разухабистый стиль в истории про незадачливого частного сыщика Тайлера (Николас Цзэ), который впутывается в противостояние с бандой мексиканских профессиональных киллеров – почему-то разговаривающих между собой по-португальски. Это в хорошем смысле старомодный гонконгский экшен, с непредсказуемыми сюжетными поворотами (Цуй Харк, по обыкновению, раз десять переписывал сценарий во время съемок) и фантасмагорическими шоуупперами. В одном из них персонажи в буквальном смысле бегут по стене многоквартирного дома, паля друг в друга из автоматов. В другом – Тайлер во время перестрелки принимает роды у главной героини, причем роженица в промежутках между схватками умудряется отстреливаться от бандитов.

В это же время братья-близнецы Дэнни и Оксид Пан, в Гонконге специализировавшиеся на выпуске комиксов, снимают в Таиланде серию копродукций, среди которых выделяется гангстерский фильм «Опасный Бангкок» (1999) и хоррор «Глаз» (2002), имевшие недюжинный кассовый и критический успех. Позднее в Голливуде были сделаны ремейки обоих этих фильмов, причем режиссерами американской версии «Опасного Бангкока» (2008) с Николасом Кейджем в главной роли выступали сами братья Пан. Вернувшись в Гонконг и начав работать порознь, братья зарекомендовали себя как мастера триллеров и хорроров; Оксид с фильмами «Красота безумия» (2004), «Дневник» (2006) и «Сыщик» (2007), а Дэнни – с картинами «Лес смерти» (2006), «Любовь к мертвецу» (2007) и «Сказочный убийца» (2012). Мировой бум на азиатские хорроры заставил многих гонконгских режиссеров освоить этот жанр, ранее не слишком успешно развивавшийся в бывшей британской колонии; среди тех, кто добился в нем наибольшего успеха, оказался режиссер и оператор Герман Яу, своей комедией ужасов «Беспокойная ночь» (1997) положивший начало популярнейшей франшизе, в которой в общей сложности было снято девятнадцать картин.

В этот период состоялся и целый ряд удачных дебютов. Бывшая королева красоты, а ныне популярный диджей на радио Кристал Квок в 1999 году дебютировала в режиссуре, сняв остроумную и изящную драму «Любовница», одним из продюсеров которой выступил Джеки Чан. Писатель, перекавалифицировавшийся в режиссера, Пан Хочун выпустил целую серию мелодрам и комедий, немного напоминавших продукцию студии UFO 90-х годов; самой интересной из них является «За гранью понимания» (2004). Молодой режиссер и сценарист Сой Чен добился международной известности брутальными триллерами и гангстерскими фильмами «Любовная битва» (2004), «Дом, милый дом» (2005), «Пес грызет пса» (2006), «Несчастный

случай» (2009); доказательством этой известности стала его персональная ретроспектива на Венском кинофестивале 2011 года. Опытный член сценарной команды Milkyway Image Ю Найхой в 2007 году поставил, при продюсерской поддержке Джонни То, оригинальный по замыслу и полный саспенса триллер «Глаз в небесах».

Наконец, признанный мастер комедий, актер и режиссер Стивен Чоу в какой-то момент оказался самым кассовым кинематографистом Азии, поставив подряд два интернациональных хита – «Шаолиньский футбол» (2001) и «Разборка в стиле кунфу» (2004).

Ретроспективный взгляд на эти и многие другие значимые гонконгские фильмы рубежа веков заставляет задуматься: а так ли серьезны были проблемы гонконгского кино, как это принято утверждать? И если это кризис, то что же тогда считать успехом? Во всяком случае, многие кинематографии, включая российскую, рассматривали бы такой бесперебойный поток фильмов во всех мыслимых жанрах как признак исключительного здоровья и состоятельности индустрии.

Впрочем, успехи были омрачены потерей в 2003 году двух крупнейших звезд гонконгского кино и поп-музыки. 1 апреля того года, прыгнув с крыши небоскреба Mandarin Oriental, покончил с собой Лесли Чун. А 30 декабря умерла от рака Анита Муи, которой двумя месяцами ранее исполнилось 40 лет. Вместе с ними, по сути, ушла целая эпоха в гонконгской культуре. Но словно бы в качестве компенсации за тех, кто умер или уехал за границу, в Гонконг в это же время перебралась группа молодых амбициозных китайцев из Америки, которых местные жители прозвали АВС (American-born Chinese). Они мечтали о карьере кинозвезд, и некоторым из них, действительно, удалось ее сделать. Среди этих счастливцев – Дэниел Ву, Кристи Чун и Эдисон Чэн.

К концу первого десятилетия нашего века, хотя гонконгское кино и не вышло на прежний уровень производства, уже никому не приходило в голову его хоронить. Однако смотрелось оно теперь совсем не так, как раньше. Экстравагантности изрядно поубавилось, производственное качество стало намного выше, сценарии – сложнее, актерские работы – профессиональнее. В целом это кино выглядело куда более конвенциональным по западным стандартам, чем то, которое снималось в Гонконге еще двадцать лет назад. Но дух импровизации и авантюризма, порожденный партизанским способом кинопроизводства 80-х, пал жертвой этой борьбы за выживание, сменившись трезвым расчетом и тщательным планированием каждого проекта.

Новое начало. Расцвет кинопроизводства в Китае и роль в нем кинематографа Гонконга. Главный секрет гонконгского кино.

В 2010 году Китай вышел на второе место в рейтинге самых богатых экономик мира, уступая по объему ВВП только США. В течение последнего десятилетия китайский кинопрокат по сумме сборов рос на треть ежегодно и в 2012 году по сумме кассовых сборов также занял второе место после США. При этом по количеству кинотеатров на душу населения Китай находится на одном из последних мест в мире. Но ситуация стремительно меняется: китайцы сейчас открывают по мультиплексу в день (в среднем с девятью экранами) и полны решимости довести количество залов до сорока тысяч. Китайская частная корпорация Dalian Wanda Group, которой принадлежит шесть тысяч кинозалов в КНР, в 2012 году купила американскую кинопрокатную сеть AMC Entertainment и стала самым крупным кинопрокатчиком в мире, а ее владелец Ван Цзянлинь – самым богатым человеком в Китае. «Голливуд Репортер» сообщает, что в ближайших планах компании – строительство 120 кинотеатров IMAX в КНР и покупка кинопрокатных сетей в Европе.

Это лишь несколько фактов из богатой статистики кинопроката в Китае. Конечно, можно задаваться вопросами, насколько стабильна китайская экономика, не приведет ли ее гиперфорсированный рост в последнее десятилетие к экологической катастрофе, а стремительное социальное расслоение – к гражданской войне. Ответа на эти вопросы не знает никто, включая само правительство Китая, по одной простой причине: в истории человечества еще никогда не проводились столь масштабные реформы в стране с таким огромным населением и в такие сжатые сроки. Пришедший к власти в 2013 году тандем Си Цзиньпин – Ли Кэцян обещал дальнейшую либерализацию экономики, сокращение роли государства в ней, а также выдвинул идею «китайской мечты», имеющую умеренно националистический оттенок. Видимо, посредством этой идеи китайские власти будут пытаться преодолеть усиливающуюся социальную напряженность. Проще говоря, китайцам теперь официально разрешено не мечтать о коммунизме.

Еще один бесспорный факт – стремительный рост городского населения в Китае. Уже сегодня в городах живет 690 миллионов китайцев, и, поскольку правительство активно поощряет урбанизацию, их становится больше с каждым днем. Среди городского населения быстро увеличивается число людей со средним и высшим образованием, занятых в сервисной экономике. Иными словами, в Китае уже сформировался весьма значительный средний класс, доходы которого по статистике растут на 15–20 % в год. Именно он и является главным потребителем кино.

Так что, даже при существенном замедлении экономического роста в Китае, тамошний кинопрокат уже в ближайшие годы может опередить американский по общей сумме сборов. Если же вспомнить, что третьим по величине кинорынком в мире является Япония, то окажется, что азиаты лидируют уже сегодня. А это значит, что впервые с момента рождения кино Азия выходит на лидирующие позиции в области коммерческого кинопроизводства, отбирая у Голливуда пальму первенства, которую он удерживал почти сто лет. Значимость этого события невозможно переоценить.

Гонконг до недавнего времени игнорировал китайский рынок. Жители самого космополитичного мегаполиса в Азии (Asia's World City, как сами гонконгцы его именуют)

относились к своим материковым собратьям с высокомерным пренебрежением. «Крестьяне, жаждущие бессмысленных фильмов про кунфу», – так отозвалась о китайской публике в 1997 году Энн Хой.

Все изменилось в последнее десятилетие. Потрепанная экономическим кризисом гонконгская индустрия внезапно обнаружила, что сказочное Эльдorado образовалось прямо у нее под носом, и создали его те самые деревенщины с материка. Презируемые мэйнлендеры, как только их перестали заставлять ходить строем, продемонстрировали фантастические способности к предпринимательству, недюжинную тягу к образованию (желательно за границей) и попутно вестернизировались так, что представители среднего класса в богатых южных городах, типа Шанхая и Гуанчжоу, стали уже мало отличаться по вкусам и образу жизни от самих гонконгцев.

И Гонконг пошел в Китай.

Главная проблема, возникающая у гонконгцев при выходе на китайский рынок, заключается в том, что в Китае гонконгские картины считаются иностранными. Да и сам Гонконг, несмотря на присоединение в 1997 году, остается для китайцев практически за границей. Между КНР и Гонконгом существует настоящая граница, с пропускными пунктами и буферной зоной, где запрещено строительство. Языковой барьер тоже существует: в КНР государственным языком является путунхуа (мандарин), а в Гонконге – кантонский и английский. Кроме того, гонконгские кинематографисты, привыкшие работать в условиях самой свободной в мире экономики, неуютно чувствуют себя на рынке Китая, с его цензурой, высоким уровнем коррупции и бюрократизации. Значительную роль поначалу также играла культурная разница между хорошо образованной, космополитичной гонконгской аудиторией и выросшей в условиях изоляции китайской публикой.

В итоге образовалась своего рода вилка. Гонконгцы могут снимать фильмы для своего внутреннего рынка, не рассчитывая на прокат в Китае; в этом случае от них не требуется соблюдать правила китайской цензуры, однако такие картины могут быть только малобюджетными. Либо можно делать копродукции с китайскими киностудиями – тогда данные фильмы рассматриваются в КНР как национальное кино и не подпадают под квотирование, они могут иметь большие бюджеты, но, одновременно, это влечет за собой необходимость выполнять требования китайской цензуры и вообще играть по правилам авторитарного государства. Как заметил Дэвид Бордуэлл, «раньше от гонконгских фильмов требовалось быть просто прибыльными, теперь же им нужно быть еще и политически корректными»^[39].

Но голь на выдумки хитра, и гонконгские кинематографисты быстро нашли выход. Обнаружилось, например, что китайские цензоры весьма придирчивы к фильмам на современную тематику, но смотрят сквозь пальцы на кино про «преданья старины глубокой». Что сделало весьма выгодным жанр уся – причем и в политическом, и в коммерческом смысле. Благодаря колоссальному успеху первых копродукций такого рода – «Крадущегося тигра, невидимого дракона», «Героя» и «Дома летающих кинжалов» – во всем мире возникла мода на фильмы о боевых искусствах.



Несмотря на то, что фильм называется «Герой», в нем куда эффектнее смотрятся героини

Снятый в 2002 году ведущим китайским режиссером Чжан Имоу «Герой», в котором оператором был Кристофер Дойл, экшен-хореографом – Чин Сютун, а главные роли исполняли гонконгские звезды Джет Ли, Тони Люн, Мэгги Чун и Донни Юэнь, был одним из первых пан-азиатских блокбастеров. Он стал на тот момент и самым высокобюджетным (30 миллионов долларов), и самым кассовым фильмом в истории Китая. «Герой» также вошел в пятерку номинантов на «Оскар», и, возможно, единственное, что помешало ему получить приз Киноакадемии, – редкостная нерасторопность американского прокатчика, студии Miramax, умудрившейся к моменту вручения наград даже не выпустить фильм в широкий прокат в США.

Действие «Героя» относится к III веку до нашей эры, полумифической эпохе становления государственности в Китае. Это героический эпос, нечто вроде китайских «Нибелунгов», где на фоне тысячных массовок действуют герои, способные останавливать сыплющиеся дождем стрелы, парить в кронах деревьев, одним движением меча поднимать буран из опавших листьев. Благородство этих персонажей, чистота их помыслов, спокойствие, с каким они отправляются на смерть, выглядят эпическими, божественно совершенными. И визуальный ряд фильма, где каждой эмоции, лежащей в основе эпизода, соответствует свой цвет, оказался столь фантастически красив, что становилось больно глазам, поскольку обычному земному человеку трудно выносить божественное совершенство.



Экшен-хореограф Чин Сютун ставит поединок между Джетом Ли и Чжан Цзыи в фильме «Герой» (2002)

В отличие от мифологического «Героя», действие «Дома летающих кинжалов» разворачивается в рамках четко определенной исторической реальности: 859 год нашей эры, закат династии Тан – золотого века Поднебесной империи. Китай охвачен волнениями, правительство коррумпировано, полиция беспомощна. Наибольший страх у властей вызывает тайное общество под названием «Дом летающих кинжалов», ставящее целью борьбу с императорской династией до последней капли крови. Двое блюстителей порядка Ляо и Цзинь (Энди Лау и Такэси Канэсиро) разрабатывают план поимки лидера этой организации. Для этого они хотят использовать слепую куртизанку Мэй, которая на самом деле является отлично тренированной убийцей из «Дома летающих кинжалов». Цзинь должен притвориться странствующим воином, симпатизирующим «Дому летающих кинжалов», и спасти Мэй из тюрьмы, дабы она привела его в логово этой организации. Но у Мэй есть свой план, о котором не догадываются герои, во всяком случае, один из них...

«Дом летающих кинжалов» – история трехдневного путешествия, которое совершают персонажи в поисках одноименного тайного общества, причем путешествие это становится своего рода воспитанием чувств. Сюжет фильма причудливо сочетает элементы исторического боевика, костюмной мелодрамы и детектива, а выстроен он таким образом, что практически каждая новая сцена заставляет публику под другим углом зрения переоценить предыдущие. И китайское название у него соответствующее: «Повсюду обман», или «Повсюду засады».

Трое главных действующих лиц «Дома летающих кинжалов» – отнюдь не герои. Их взаимная ложь является основным двигателем сюжета, а несовершенство их моральных принципов могло бы вызвать лишь презрительную усмешку у богоподобных персонажей «Героя». Это отразилось и на сценах боев. По настоянию режиссера Чин Сютун выстроил принципиально иной рисунок боевых сцен, чем в «Герое». Они стали умышленно приземленными и почти что реалистическими (по меркам жанра, разумеется).

Одним словом, «Дом летающих кинжалов» совсем не похож на фэнтези. Но его нельзя отнести и к реалистическому типу исторической драмы. В этом фильме нет обязательной для данного направления брутальности. Костюмы героев, созданные японской художницей Эми Вада, которая прославилась сотрудничеством с Курасавой и Гринуэем в кино и Питером Штайном в театре, тоже лишь в малой степени соответствуют реалиям эпохи. Зато здесь имеется типичная для Чжан Имоу экранная живопись, когда изменения в природе импрессионистски

воплощают душевное состояние персонажей.

Любопытно, что психоделические пейзажи фильма по большей части не китайские, а украинские. Изрядная часть картины снималась в Гуцульщине, заповеднике на юго-западе украинских Карпат, и именно этим съемкам она обязана впечатляющей финальной сценой поединка во время снежной бури. Это не было запланировано изначально, съемки проходили в октябре, и когда внезапно пошел густой снег, в течение дня полностью изменившийся ландшафт, для Чжан Имоу такой поворот событий стал полной неожиданностью. Тем не менее он не растерялся и, по своему обыкновению, использовал изменившуюся натуру для передачи чувств персонажей. Схватка между ними начинается на фоне огненно-красного, словно раскаленного от ненависти осеннего леса, а заканчивается в белоснежной пустыне, как бы символизирующей душевную опустошенность.

Драматургически «Дом летающих кинжалов» напоминает снятую Чжан Имоу в 1999 году «Дорогу домой». И там, и здесь в центре действия – камерная любовная история. И там, и здесь сюжет движим ярким женским характером. И там, и здесь этот характер воплощает Чжан Цзыи. И там, и здесь присутствует четкое разделение мужского и женского начал: в «Дороге домой» символом «мужского» служил город, откуда приезжали два главных героя фильма, а олицетворением «женского» – деревня, с целой стайкой скучающих возле колодца девушек; в «Доме летающих кинжалов» все солдаты правительства – мужчины, а воины тайного общества – женщины.



Чжан Цзыи в фильме «Дом летающих кинжалов» (2004)

Однако философия Чжан Имоу связана не с войной полов, как может показаться на первый взгляд, а с идеей бунта личности против отведенной ей социальной функции. Неординарная пластика Чжан Цзыи (актриса окончила Пекинское балетное училище) дает ему возможность артикулировать свою магистральную тему с еще большей силой. Все самые эффектные шоу-стопперы в «Доме летающих кинжалов» созданы именно для Чжан Цзыи, включая феерические танцы в борделе, в первую очередь, «игру в отображение», в ходе которой Мэй

кружится подобно бабочке, отбивая заданный ударами горошин о барабаны ритм не только ногами, но и длинными рукавами платья. Сцена, где женщина точно повторяет все усложняющийся ритм, который задает ей мужчина – в данном случае офицер городской стражи Ляо, – смотрится как метафора презируемого Чжан Имоу патриархального уклада. Ляо одновременно и мужчина, и представитель власти, призванный блюсти общественный порядок, а потому неожиданный финал танца, в котором Мэй выхватывает меч и набрасывается на него, символизирует бунт и против первого, и против второго. На контрасте с ним существует еще один танцевальный номер Мэй – эротический танец обольщения, исполненный уже не для грозного Ляо, а для его молодого друга Цзиня.

В кульминационной сцене герои покинут свои враждующие лагеря, чтобы стать свободными, как ветер, то есть предпочтут личное счастье борьбе за общее благо. В очередной раз «недостойное» с точки зрения конфуцианской этики поведение выглядит образчиком героизма в интерпретации Чжан Имоу. «Многие режиссеры снимали фильмы про то, как люди влюбляются, – говорил он. – Но моя концепция – рассказать о том, чем они готовы пожертвовать, чтобы сберечь свою любовь. В конце концов, именно любовь выражает триумф человеческого духа». В столкновении индивидуализма и социума трагический финал неизбежен, причем, как обычно у этого режиссера, героическая – и, соответственно, жертвенная – роль в нем достается женщине.

«Дом летающих кинжалов», подобно лучшим гонконгским уся 80-х годов, гармонично сочетал художественный эксперимент с жанровой состоятельностью, а потому имел колоссальный успех, как у критиков, так и у зрителей. Его премьера на Каннском фестивале 2004 года была встречена двадцатиминутной овацией, а сборы от мирового проката составили более 90 миллионов долларов.

Однако последующие копродукции между Китаем и Гонконгом в жанре уся, включая фильм самого Чжан Имоу «Проклятие Золотого цветка» (2006) и ленту Чэнь Кайгэ «Клятва» (2005), оказались неудачными. У китайских кинематографистов имелось мало опыта работы в жанровом кино, а гонконгцы не слишком хорошо представляли себе запросы материковой аудитории. Относительно успешной стала картина Гордона Чана «Раскрашенная кожа», снятая в 2008 году и выдвигавшаяся от Гонконга на «Оскар». (Гонконг, считаясь самостоятельной кинематографией, выдвигает своих претендентов на «Оскар» в номинации «лучший неанглоязычный фильм» отдельно от Китая; и еще одного кандидата ежегодно выдвигает Тайвань.)

Гордон Чан, опытный мастер экшена, прославившийся еще в середине 90-х годов постановкой фильмов с участием Джеки Чана и Джета Ли, являлся на тот момент еще и главой Гонконгской киноакадемии. В своей картине он соединил эффектные боевые сцены с фэнтезийным сюжетом, основанным на рассказе Пу Сунлина, про прекрасную лису-оборотня, мечтающую стать человеком. Комбинация оказалась выигрышной, равно как и подбор актеров: экшен-звезда из Гонконга Дэни Юэнь, плюс две красавицы с материка Чжоу Сюнь и Чжао Вэй. Несмотря на серьезные купюры, сделанные китайскими цензорами, фильм стал хитом в прокате КНР и Гонконга, собрав около 15 миллионов долларов.



Экшен XXI века в «Детективе Ди» (2010)

Альтернативную модель предложил Цуй Харк в фильме «Детектив Ди и тайна призрачного огня» (2010). В его картине мистики не было – она лишь подразумевалась, но в итоге все тайны получали вполне рациональную разгадку – зато имелась порция дворцовых интриг, связанная с приходом к власти первой женщины-императрицы, заговор и убийства, а также эффектный древнекитайский сыщик судья Ди (нашим любителям детективов хорошо известный по циклу романов Роберта ван Гулика) в исполнении Энди Лау. Все действие немного напоминало старые европейские фильмы плаща и шпаги типа «Тайн бургундского двора», но было сделано куда более лихо, весело и с феерической экшен-хореографией гонконгского ветерана Саммо Хуна.

Эти две модели – назовем их условно уся-фэнтези и уся-триллер – доминируют сегодня в фильмах этого жанра.

Гордон Чан продолжил свои мистические эксперименты картиной «Настенная роспись» (2011), сначала заявленной как сиквел «Раскрашенной кожи», но потом отделившейся от оригинала и превратившейся в самостоятельный фильм. Также вдохновленная историями Пу Сунлина, эта лента, где экшен откровенно уступает место фэнтези и эротике, повествует о наивном школяре, прошедшем сквозь древнюю фреску на стене монастыря и оказавшемся в сказочном мире, населенном исключительно женщинами неземной красоты (актрис для фильма, наверное, выращивали в специальном инкубаторе, поскольку существ с такой внешностью в реальности быть не может). Однако ангельский облик этих дам скрывает пламенные страсти – в чем незадачливому школяру придется вскоре убедиться. Помимо увлекательных сюжетных перипетий и зрелищных приключений, «Настенная роспись», над сценарием которой Гордон Чан работал два года, содержит прозрачную метафору гендерных проблем в современном китайском обществе, в частности, актуальности эмансипации женщин. «Исторические темы в стиле канала „Дискавери“ меня не интересуют, – сказал Чан журналу „Голливуд Репортер“. – Ключ к моим фильмам всегда лежит в современности. Иначе какой в них смысл?»

К числу же костюмных триллеров в жанре уся можно причислить не только последние фильмы Цуй Харка, в частности ремейк «Врат Дракона» (2011), каким-то чудом побывавший в российском прокате, но и впечатляющие «14 клинков» (Дэниел Ли, 2010), с неутомимым Дэни Юэнем в качестве какого-то древнекитайского опричника, и «мисс Гонконг» 2004 года Кэти Чай в роли демонической киллерши с волосами, как у горгоны Медузы, и таким же гипнотизирующим взглядом. Также маэстро Гордон Чан, уже превратившийся в главного современного специалиста по уся, отметился в этом жанре трилогией «Четыре» (2012–2014), основанной на одноименном гонконгском телесериале и романе малайзийского писателя Уэнь Уяня «Четыре великих стражника».

На сегодня можно сказать, что уся-фэнтези в целом превосходят по художественному качеству уся-триллеры. Подтверждение тому служит триумф долгожданного сиквела «Раскрашенной кожи» – «Раскрашенная кожа: воскрешение» (2012), вошедшего в тройку самых кассовых фильмов года в Китае. Поставленная режиссером с материка Уэшанем, эта картина – пожалуй, единственная на сегодняшний день способна выдержать полноценное сравнение с гонконгской классикой 80-х, вроде «Истории китайского призрака». Ее отличает такая же раскованность фантазии, обилие колоритных персонажей, эффектные визуальные решения и характерное сочетание юмора, хоррора и мелодрамы.

Лидером в области копродукций оказался классик гонконгской новой волны, режиссер, сценарист и продюсер Питер Чан. Он первым понял, что для материковой аудитории требуется новая художественная стратегия, и радикально изменил свой стиль.

Пробным камнем стал мюзикл «Возможно, любовь» (2005). Это был один из первых пан-азиатских блокбастеров, созданных для китайского рынка. Над его производством работали лучшие силы из Гонконга (включая операторов Питера Пяу и Кристофера Дойла, а также актеров Такеси Канесиро и Джеки Чуна вкупе с китайской красоткой Чжоу Сюнь), Китая, Малайзии и даже Индии, что позволило американским критикам прозвать фильм «Боб Фосс встречается с Болливудом». Влияние Фосса действительно велико в этой картине, с ее квазибрехтовскими музыкальными номерами, злыми текстами песен, социальной сатирой и вызывающей сексуальностью. Китайская публика никогда не видела ничего подобного на отечественном материале.

В итоге «Возможно, любовь» побила рекорд сборов в Китае и стала хитом номер один в прокатах Гонконга и Тайваня. Фильм был показан на закрытии Венецианского фестиваля и выдвинут от Гонконга на «Оскар», а также собрал астрономическое число наград в Азии.

«Рынок меняется, и мы должны меняться вместе с ним, – сказал мне Питер Чан в интервью. – Китай сегодня – это огромный рынок, совсем новая экономика, очень перспективная. Значит, мы должны делать много копродукций с Китаем и встроиться в этот рынок. Фильм „Возможно, любовь“ был еще очень близок к моим предыдущим работам. Его успех показал, что я должен двигаться в этом направлении дальше, делать еще более зрелищные фильмы. И тогда я снял „Полководцев“ и „Уся“. Это была совсем незнакомая территория, исторические фильмы о боевых искусствах, самые высокобюджетные мои картины. Поскольку я совсем не знал, как снимать такого рода кино, у меня получились скорее драмы, замаскированные под экшен».

Питер Чан поскромничал. «Полководцы» (2007), где главные роли играли Джет Ли, Энди Лау и Такеси Канесиро, а экшен-хореографом выступал Чин Сютун, ворвались на азиатские экраны, как ураган, легко окупив свой бюджет в 40 миллионов долларов. А после кассового триумфа «Уся» (2011) и спродюсированных Чаном полицейского триллера «Протеже» (Дерек И, 2007) и экшена «Телохранители и убийцы» (Тедди Чан, 2009), Торговая палата Гонконга назвала его «самым успешным гонконгским кинематографистом». Он также неоднократно признавался лучшим режиссером года в Гонконге, на Тайване и в материковом Китае.

Сегодня уже ясно, что гонконгцы приходят на китайский рынок не только, чтобы заработать деньги, – их цели амбициознее. Они не просто встраиваются в китайскую индустрию, но и стремятся возглавить ее. Как утверждает журнал «Чайниз Филм Маркет», главной проблемой материкового кино остается нехватка специалистов по жанровым коммерческим фильмам. Гонконг же готов предоставить в распоряжение китайских товарищей опытных профессионалов, способных делать первоклассные фильмы во всех жанрах, причем намного дешевле и быстрее, чем их голливудские коллеги. Вслед за гонконгизацией Голливуда, о которой сегодня говорят, идет и гонконгизация китайского кино, что уже очень заметно по фильмам с лейблом Made in

China. Это новое китайское кино, ведомое гонконгскими ветеранами покорения чужих рынков, очевидно, унаследует коммерческую хватку бывшей британской колонии. Имея в качестве тыла второй кинопрокат мира, эта индустрия сможет завоевать всю Азию и двинуться дальше, как и положено настоящей акуле капитализма.

«Гонконг всегда делал коммерческое кино, – говорит со скромной улыбкой Питер Чан. – Мы вкладываем в фильмы личные идеи, но это не отменяет для них необходимости быть прибыльными. И мы впредь будем делать все более дорогие и зрелищные фильмы, причем не только для китайского рынка. Знаете, сила Гонконга в том, что он всегда был ориентирован на экспорт...»

Тут я понял, что улыбка самого успешного гонконгского кинематографиста предвещает много проблем киноиндустриям Японии, Южной Кореи, Тайваня, и, возможно, не только им.

* * *

В декабре 2013 года в Макао прошла очередная церемония вручения китайской премии Хуадин (Huading Award), присуждаемой по итогам голосования зрителей за достижения в области шоу-бизнеса – во всех его направлениях, включая кино, поп-музыку, театр и телевидение. Эта церемония радикально отличалась от предыдущих. Раньше эта награда, учрежденная в 2007 году, ограничивалась азиатским контекстом. На данную церемонию же прибыл внушительный американский десант, включавший Квентина Тарантино, Николь Кидман, Николаса Кейджа, Джереми Айронса, Мэтью Перри, Аврил Лавин и Сэма Уортингтона (последний очень популярен у китайской публики в связи с успехом «Аватара», собравшего в прокате Китая рекордные 220 миллионов долларов).

Премия, таким образом, вышла на мировой уровень и обзавелась номинациями типа «лучший иностранный режиссер» (best global director). Тарантино, ставший первым обладателем этого приза, заявил после церемонии: «Тот, кто не придет получать награду, вручаемую от лица 800 миллионов китайских зрителей, будет просто эгоистичным ублюдком!» Николас Кейдж, снимающийся в очередной американско-китайской копродукции, сообщил журналу «Голливуд Репортер», что принял решение купить квартиру в Гонконге. «Я хочу иметь постоянную базу в Азии, и Гонконг – это идеальное место для меня», – сказал он. И вскоре стало известно, что следующая церемония вручения премии Хуадин пройдет в Лос-Анджелесе.

А тремя неделями ранее в городе Циндао, находящемся на берегу Желтого моря, началось строительство огромного комплекса под названием Oriental Movie Metropolis. Он задуман как классический киногород в духе Золотого века Голливуда, но по размерам будет превосходить любую из голливудских студий. Помимо десятков павильонов (включая один для подводных съемок), в нем будут отели, рестораны, кинотеатры, парк развлечений, музей кино и даже музей восковых фигур. Oriental Movie Metropolis рассчитан на производство 130 китайских и иностранных фильмов в год, и для этой цели его основатели уже заручились поддержкой четырех крупнейших актерских агентств в Голливуде.

Конечно, это «деньги говорят», и в Китае сегодня денег, наверное, больше, чем в любой другой стране. Но дело не только в этом. Уже сейчас понятно, что мир на ближайшие полвека станет в большой степени определяться отношениями между США и КНР. И скорее всего это не будет военное противостояние, как между США и СССР в прошлом столетии. Сегодня обе страны усиленно демонстрируют друг другу свои мирные намерения и готовность к партнерству. Китай даже избегает позиционирования себя в качестве сверхдержавы, скромно именуясь «развивающейся страной» и всячески подчеркивая отсутствие притязаний на мировую

гегемонию. Когда китайские дипломаты открывают рот, они очень походят на кота Леопольда из старого мультика: «Ребята, давайте жить дружно!»

Разумеется, главная проблема заключается в том, что Китай весьма далек от демократии. Впрочем, регулярная смена высшего руководства страны, коллегиальный принцип принятия политических решений и высокая степень экономической самостоятельности провинций пока позволяют КНР избегать непредсказуемости, свойственной авторитарным режимам. Американские аналитики даже придумали специальный термин, описывающий нынешнее китайское устройство: регионально децентрализованный авторитаризм (РДА). Экономист Марк Харрисон так объясняет суть данного термина: «Китай – это страна, у которой тридцать одна экономика. Все эти экономики – это провинции Китая, которые больше интегрированы с глобальной экономикой, чем со своими соседями». В целом вектор развития Китая, очевидно, направлен от меньшей свободы к большей – и это хорошо заметно по современному китайскому кинопроцессу. За последние годы КНР существенно расширила квоты на иностранные фильмы – с двадцати фильмов в год до сорока четырех, что не мешает их отечественному продукту лидировать в топ-десятке, и запускает огромное количество копродукций с другими странами, от США до Южной Кореи.

Голливудские же компании давно озаботились перспективой заработка на безразмерном китайском рынке. Проблему представляют протекционистская государственная политика и жесткое квотирование иностранных картин. ВТО десять лет требовало от китайских властей отменить или хотя бы расширить эту квоту. Но куда большее значение, чем требования ВТО, сыграл кассовый успех «Аватара», в 2010 году побившего в китайском прокате все рекорды сборов. Деньги решают все в современном Китае – и вот в 2012 году правительство идет на серьезные уступки: во-первых, увеличивает долю прибыли иностранных компаний от китайского проката с 13 до 25 %, во-вторых, расширяет квоты на иностранные фильмы и, в-третьих, разрешает частным компаниям прокатывать иностранные картины (раньше это была госмонополия). Результатом этих реформ и стал стремительный рост сборов.

Другой путь – создание американско-китайских копродукций, активно приветствуемых властями. Так, в 2012 году американская компания Fox International, дочернее подразделение голливудского гиганта «Двадцатый век Фокс», и одна из ведущих китайских киностудий Wona Film заключили контракт на производство серии копродукций для китайского рынка. Однако и до этого соглашения Fox International активно работала в Китае. К ее успехам относится открытие нынешнего кассового фаворита, создателя «Раскрашенной кожи – 2», режиссера и сценариста Уэшаня. Его первый полнометражный фильм «Мясник, повар и меченосец» (2010) являлся копродукцией между США, Китаем, Гонконгом и Японией (с американской стороны продюсером выступал Дуг Лайман, известный нашей публике как постановщик «Идентификации Борна»). Эта пародия на уся, своей разухабистостью, драйвом и черным юмором напоминающая ранние фильмы Цуй Харка, обрела культовый статус на Западе и стала первой китайской картиной, показанной в программе Midnight Madness кинофестиваля в Торонто (в этой программе демонстрируются только самые экстравагантные и провокационные фильмы).

Главный стимул копродукций заключается в том, что китайский средний класс, особенно в южных провинциях, сильно вестернизирован, любит голливудские блокбастеры и хорошо знает американских кинозвезд. Поэтому сниматься в Китай уже отправились Кристиан Бейл, Кевин Спейси, Эдриан Броуди, Тим Роббинс, Питер Стормаре. Киану Ривз поставил в Китае свой режиссерский дебют «Мастер тай цзы» (2013), а в 2015 году должен выйти снятый в Гонконге триллер голливудского мэтра Майкла Манна «Черная шляпа», повествующий о совместной борьбе американских и китайских спецслужб с кибертеррористами.

Ироничным портретом китайского среднего класса является фильм «Неразделимые» (2011), где главные роли сыграли Кевин Спейси и популярный гонконгский актер Дэниел Ву. Он также стал первой целиком китайской картиной, в которой участвует голливудская звезда. Причем режиссер его не менее символическая фигура: уроженец Тайваня Дайан Ин, евроазиат, закончивший киношколы в Пекине и Вашингтоне и ставший первым иностранцем, номинированным на премию Китайской киноакадемии.

Фильм начинается с того, что приезжий американец по имени Чак (Спейси) спасает от самоубийства брошенного женой молодого китайца по имени Ли (Ву). (Имена героев отсылают к знаменитой экранной паре Брюс Ли и Чак Норрис.) Сообщив ошеломленному китайцу, что является менеджером по продажам и, одновременно, наемным убийцей из ЦРУ, герой Кевина Спейси принимается учить его жизни. Обучение заключается в том, что оба надевают костюмы суперменов и отправляются на улицы ночного Гуанчжоу бороться со злом. Однако вскоре выясняется, что американец существует исключительно в голове у китайца, поскольку никто другой его не видит. Попытки изгнать пришельца при помощи антидепрессантов успехом не увенчиваются. Вместо того чтобы исчезнуть, Чак открывает Ли невероятную тайну: «Ладно, расскажу тебе, хотя нам и не положено... Ты не сошел с ума. На самом деле, я – твой ангел-хранитель!» И это еще далеко не последний неожиданный поворот в этой сюрреалистической комедии...

«Уолл Стрит Журнал» включил «Неразделимых» в десятку самых значительных азиатских картин 2011 года, а американские критики прозвали Дайана Ина китайским Дэвидом Линчем. Однако на самом деле этот фильм просто точная иллюстрация раздвоенного существования молодых, вестернизированных китайцев, которых в Азии именуют «бананами» – имея в виду, что они желтые снаружи, но белые внутри.

И еще, конечно, это метафора американо-китайских отношений. Вчерашним идеологическим противникам сегодня просто некуда деваться друг от друга и нужно становиться партнерами в точном соответствии с древнекитайской мудростью: если не можешь победить своего врага – подружись с ним.

Объявленная Дэн Сяопином политика открытых дверей, сильные влияния Голливуда и Гонконга изменили китайское кино почти до неузнаваемости. Оно преодолело провинциальные комплексы и с каждым годом становится все более космополитичным, раскованным и зрелищным. Цензура тоже смягчается: за последние три-четыре года в Китае вышла целая обойма первоклассных картин, которые еще десятилетием ранее там невозможно было представить. Еще двадцать лет назад в Китае фактически не было жанрового кино, а подавляющее число фильмов финансировалось государством. Сегодня Китай ежегодно выпускает сотни картин во всех возможных жанрах, от мюзикла до хоррора, а частные инвестиции в кино намного превышают государственные. Как уже говорилось ранее, важную роль в этом процессе занимает кинематограф Гонконга. Однако и кинематографисты с материка принимают самое активное участие в создании собственной жанровой традиции, адаптируя формулы классических жанров для китайской аудитории. Первоклассные образцы жанрового кино, снятые в Китае за последнее десятилетие, такие как «Мир без воров» (Фэн Сяоган, 2004), «Месть Софи» (Ива Цзин, 2009), «Ничья земля» (Нин Хао, 2013), продемонстрировали, что китайские кинематографисты умеют и любят сочетать изощренность формы с увлекательностью повествования.

Среди наиболее интересных фильмов последнего времени – «Смертельная заложница» (режиссер Чен Э, 2012), гангстерская драма, снятая под явным влиянием фильмов Жан-Пьера Мельвилля. Актер и режиссер с материка Ян Шупин (иногда выступающий под именем Леон Ян), прославившийся в 2009 году историческим экшеном «Грабители», утвердил свою

репутацию мастера приключенческого кино фильмом «Неточные воспоминания» (2012), представляющим собой не что иное, как настоящий спагетти-вестерн, адаптированный под реалии маленького китайского городка начала 30-х годов. Эта картина изобилует впечатляющими визуальными находками, вроде перестрелки в лабиринте подземных пещер, снятой одним кадром и достойной того, чтобы встать в один ряд с лучшими экшен-сценами Джона Ву. И буквально протаранил цензуру гонконгский классик Джонни То, который в своем первом целиком снятом в Китае триллере «Война с наркотиками» (2013) радикально поднял планку допустимой жестокости, а также умудрился показать полицейских, которые бьют арестованных, нюхают кокаин и вообще ведут себя совсем не по уставу.

Еще более радикальную вещь проделал в фильме «Ночной кошмар» (2012) другой мэтр гонконгского кино Герман Яу, вот уже много лет целенаправленно разрабатывающий жанры хоррора и триллера. Китайская цензура запрещает показывать привидения как реально существующие. Исключение делается лишь для фильмов сказочного, фольклорного типа, вроде ремейка «Истории китайского призрака» (2011). В связи с этим появившиеся в последние годы китайские хорроры часто строились по сюжетной модели, напоминающей мультфильмы про Скуби Ду: в начале там возникает призрак и всех пугает, а в конце дается рациональное объяснение, превращающее фильм из мистического в детективный. Герман Яу ввел в действие психоанализ, стер границу между реальностью и сновидениями – и тем сделал «Ночной кошмар» фактически первым настоящим китайским мистическим фильмом. Более того, он открыл дорогу жанру психоаналитического триллера, еще недавно немыслимого для Китая. В это трудно поверить, но сегодня в китайском кино существует колоссальная мода на фильмы про психоанализ, сопоставимая лишь с аналогичным бумом в американском кинематографе 40-х годов. Современные китайские триллеры, такие как «Куколка» (Ци Чуцзи, 2013), «Смертельные пряди» (Чжао Сяои и Чжао Сяоси, 2013), «Великий гипнотизер» (Лесте Чэн, 2014), представляют собой настоящий mind-bending trip, в котором сновидение на сновидении едет и галлюцинацией погоняет; в них также можно обнаружить множество цитат из Хичкока, Брайана Де Пальмы и других классиков жанра. Эти фильмы неизменно пользуются успехом у местной публики; так, снятый всего за 8 миллионов долларов «Великий гипнотизер» уже в первый уик-энд проката собрал 25 миллионов, а за три недели – более 44 миллионов. А спустя несколько месяцев хитом китайского проката стал другой мистический триллер «Дом, который никогда не умрет», собравший 55 миллионов. На сегодняшний день в Китае ежегодно снимается более семидесяти картин, подходящих под жанровое определение «триллер» или «хоррор», и, если цензура будет ослабевать, Поднебесная имеет хорошие шансы стать мировой столицей остросюжетного кино.

Герман Яу также внес в свой «Ночной кошмар» элементы социальной сатиры. Изрядная часть действия разворачивается в загнивающей деревне, где под портретами и бюстами Мао Цзэдуна процветают все мыслимые пороки и злодеяния. «Ночной кошмар» – это не только фильм ужасов, но и метафора существования «новых китайцев», успешных и состоятельных представителей среднего класса, чье детство пришлось на 80-е годы и кто сегодня пытается забыть, вытеснить воспоминания о жестокости и преступлениях, свидетелями которых они стали. Однако, как доказывает фильм, даже помощь лучших психоаналитиков не избавит их от ночных кошмаров, связанных с недавним прошлым Китая. «Ночной кошмар» – это образец характерной для азиатского кино способности сочетать увлекательный эртертейнмент с серьезным социальным месседжем.



Кадр из фильма «Ночной кошмар»

Немаловажную социальную функцию, правда, иного рода, выполняет и копродукция между Китаем и Южной Кореей – мелодрама «Опасные связи» (2012). Создатели этой картины, экранизируя классический французский роман, не изменили ни одной сюжетной линии и просто перенесли действие в Шанхай 30-х годов. Тем самым они словно бы говорят публике: смотрите, мы ничем не отличаемся от французов. Шанхаю, где в сентябре 2013 года была открыта свободная экономическая зона, ленты, подобные «Опасным связям», могут быть очень полезны для выработки новой самоидентификации.

Судя по фильмам, Китай сегодня представляет собой настоящую страну контрастов. Когда-то так называли Америку, и в это время американское кино было самым интересным в мире. В 30–40-е годы даже Великая депрессия, кодекс Хейса и Вторая мировая война не могли помешать бурному развитию Голливуда. Но сегодня американское общество куда более гомогенно, 90 % его составляет средний класс, с контрастами проблема, и, возможно, здесь кроется причина того, почему американское кино стало менее увлекательным и драматичным.

Зато переживающее стремительное экономическое развитие и социальное расслоение китайское общество дает кинематографистам множество интересных сюжетов. В современном китайском кино есть все то, за что мы любим старый Голливуд: невероятные драматические коллизии, колоритные персонажи, пестрый, хаотичный быт больших городов, Джек Лондон и О’Генри в одном флаконе. И, подобно тому, как было в Голливуде 40-х годов, даже цензура не может помешать этому живому, чувственному, сохраняющему непосредственную связь со зрителями кинематографу стремительно завоевывать популярность не только внутри страны, но и за ее пределами.

В связи с этим символичной выглядит победа китайского фильма «Черный уголь, тонкий лед» (Дяо Инань, 2013) на Берлинском кинофестивале. Картины из Китая побеждали на международных фестивалях и раньше, однако до сих пор это были некоммерческие фильмы, проходившие по разряду арт-кино. Но «Черный уголь, тонкий лед» – психологический детектив, имеющий многие признаки фильма-нуар, и его «Золотой медведь» – знак того, что китайское жанровое кино вышло на мировой уровень художественного качества. Это жесткий и даже мрачный портрет провинциального китайского города рубежа веков, где отставной полицейский берется за расследование серии убийств и влюбляется в загадочную молодую женщину, которая, возможно, является убийцей. Уже предыдущая работа Дяо Инаня «Ночной поезд» (2009) носила черты неонуара, а в новом фильме они оказались значительно усилены. «Черный уголь» сочетает

бытовой реализм с поэтичностью, таинственностью и юмором – характерный микс для современного китайского кино.

Знаковым также является успех фильма Питера Чана «Американская мечта в Китае» (2013). Если бы такой фильм был снят в Америке, тамошние левые интеллектуалы просто распяли бы режиссера за то, что он сделал столь откровенную капиталистическую агитку. В Китае же эта капиталистическая агитка получает премию от коммунистического правительства как лучший фильм года. Страна контрастов, как и было сказано выше. Но логика здесь есть. «Американская мечта в Китае» – это патриотический фильм в лучшем смысле слова. Нет, он не про спецназ, он про то, что быть умным, хорошо образованным очкариком, свободно владеющим английским языком и обожающим все американское, – это патриотично. А еще патриотичнее – когда трое таких очкариков, которые, возможно, даже не умеют собирать автомат Калашникова, создают собственный бизнес, поначалу чуть ли не подпольно учат других английскому языку, много работают, становятся богатыми и знаменитыми и выходят с акциями своей суперуспешной компании на нью-йоркскую фондовую биржу. Хотите знать, почему китайские реформы имели такой успех? Посмотрите «Американскую мечту в Китае» – и вам все станет понятно.

Противоречивость, конфликтность китайского общества выражает судебная драма «Немой свидетель» (2013). Уже провозглашенный влиятельным американским критиком Дерекком Элли «краеугольным камнем нового китайского кино», этот фильм обладает необычной структурой: каждый сюжетный поворот в нем показывается с трех точек зрения – и всякий раз в нем обнаруживаются иные смыслы и подтексты. Режиссер и сценарист Фэй Син мастерски манипулирует эмоциями зрителей, попутно делая высказывания на тему коррупции, прокурорской предвзятости и ошибок судебной системы. То, что такие фильмы сегодня выходят в Китае, говорит о многом.

Эти и еще десятки других картин доказывают, что в КНР рождается мощная, динамичная киноиндустрия, ориентированная на производство жанровых коммерческих фильмов и находящаяся в благоприятных условиях общего экономического роста и серьезных изменений в социальной структуре. Как выражается основатель Oriental Movie Metropolis Ван Цзянлинь: «К 2018 году Китай будет самым богатым кинорынком в мире. Кто поймет это раньше других – тот и останется в выигрыше».



Капиталистическая агитка Питера Чана получила приз за лучший фильм года от коммунистического правительства Китая

Каким окажется будущее гонконгского кино? Сохранится ли оно в качестве самостоятельной киношколы? Сегодня многие опасаются, что оно растворится без остатка в

мощном потоке синоязычных фильмов, рассчитанных на китайский рынок. Этот вариант, в принципе, возможен, но только в случае полной отмены цензуры в КНР, чего вряд ли стоит ожидать в ближайшие годы. А до тех пор всегда будут находиться неконформисты, готовые снимать пусть малобюджетные, но неподконтрольные цензорам фильмы.

В действительности, гонконгское кино обладает запасом прочности, которым могут похвастаться лишь немногие киноиндустрии на нашей планете. Секрет его жизнеспособности никогда не поймут представители протитутуирующих кинематографий, живущих, выполняя госзаказы, выпрашивая подачки у богатых меценатов, и готовых обслужить любого, у кого есть деньги и власть. Гонконгская киноиндустрия с самого своего рождения и по сей день служит только одному хозяину, но зато верой и правдой, с полной самоотдачей. Этот хозяин могущественнее любого правительства и богаче любого миллиардера. И он умеет быть благодарным.

Его зовут – зрители.

notes

Примечания

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Цит. по: Fear Without Frontiere. УК, 2003. С. 162.

Там же. С. 274.

Цит. по Артюх А. Джонни То: «Для меня в кино возможно все!» // Искусство кино. № 7. 2001.

Цит. по интервью Джеки Чана с американского DVD-релиза «Полицейской истории».

Gary Needham. «Fashioning Modernity: Hollywood and the Hong Kong Musical». В сборнике «EastAsianCinemas» // UK, 2008. P. 51.

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

Frederic Dannen and Barry Long. «Hong Kong Babylon» // USA, 1997. P. 35.

Lisa Odham Stokes, Michael Hoover. «City on Fire. Hong Kong Cinema» // London – New York, 1999. P. 39.

Lisa Odham Stokes, Michael Hoover. «City on Fire. Hong Kong Cinema» // London – New York, 1999. P. 65.

«Hong Kong's Heroic Bloodshed» // Great Britain, 2000. P. 37.

Lisa Odham Stokes. «Historical Dictionary of Hong Kong Cinema» // UK, 2007. P.2.

Chicago Sun Times, March, 15, 1996.

Викерс К. Гонконг. Быт, традиции, культура. М., 2008. С. 52.

David Bordwell. «Planet Hong Kong» // Harvard University Press, 2001. P. 128.

Ibid. P. 13.

«Cantopop Kingdom». Time, Sept. 15, 2001.

«Hong Kong's Heroic Bloodshed» // UK, 2000. P. 15.

Frederic Dannen and Barry Long. «Hong Kong Babylon» // UK, 1997. P. 44.

Ibid. P. 103.

Ibid. P. 45.

В сборнике «East Asian Cinemas». Edited by Leon Hunt and Leung Wing-Fai // UK, 2008. P. 71.

Поскольку этот фильм был в российском прокате, в тексте использовано наше прокатное название. Англоязычное название картины – *InfernalAffairs*.

Артюх А. Человек человеку моль // Искусство кино. 2004. № 4.

David Bordwell. «Planet Hong Kong». Second Edition // US, 2011. P. 214.