

Санкт-Петербургский государственный университет

ЧОН Вера

Выпускная квалификационная работа

Образ цзюньцзы в китайском кинематографе

Уровень образования: бакалавриат

Направление 58.03.01 «Востоковедение и африканистика»

Основная образовательная программа СВ.5035.2016

«Востоковедение и африканистика»

Профиль «История Китая»

Научный руководитель: доцент,
кафедра истории стран Дальнего Востока,
кандидат исторических наук
Мыльникова Юлия Сергеевна

Рецензент: заместитель директора
ИВР РАН по науке,
кандидат исторических наук
Пан Татьяна Александровна

Санкт-Петербург

2021

Содержание

Введение	3
Глава 1. Китайский кинематограф – как хранитель традиционной культуры	10
1.1. <i>Проблема определения трех кинематографических школ как представителей одной культурной традиции</i>	10
1.2. <i>Краткая история развития китайского кинематографа – как наследника характерных черт традиционных форм искусства</i>	12
Глава 2. Конфуцианский идеал человека – «благородный муж» цзюньцзы	25
Глава 3. Образ главных героев как носителей качеств цзюньцзы в фильмах жанра уся 1967 – 2017 годов	37
3.1. <i>Особенности жанра уся</i>	38
3.2. <i>Анализ портрета главных героев кинолент: «Отважные» (Кинг Ху, 1975) и «Бог Войны» (Гордон Чан, 2017)</i>	41
3.3. <i>Сравнение образа положительных героев фильмов: «Харчевня дракона» (Кинг Ху, 1967), «Таверна дракона» (Рэймонд Ли, 1992), «Врата дракона» (Цуй Харк, 2011)</i>	45
Глава 4. Образ главных героев как выразителей конфуцианского идеала человека в китайских исторических фильмах 1955 – 2017 годов	51
4.1. <i>Чжэн Цзюньли. «Сун Цзинши» (1955)</i>	51
4.2. <i>Хуан Цзумо. «Цюй Юань» (1977)</i>	54
4.3. <i>Хуан Цзумо. «Чжан Хэн» (1983)</i>	56
4.4. <i>Джон Ву. «Битва у Красной скалы» (2008)</i>	58
4.5. <i>Кристина Яо. «Империя серебра» (2009)</i>	62
4.6. <i>Гао Фэн. «Легенда о Фэн Мэнлуэ» (2017)</i>	65
Заключение	69
Список использованных источников и литературы	72
Приложение	83
<i>Список рассмотренных кинолент</i>	83

Введение

Современное китайское кино¹ богато жанровым многообразием, любопытным сюжетным содержанием и необыкновенными техническими решениями. Поэтому неудивительно, что оно занимает одно из лидирующих мест на международном рынке, конкурируя с блокбастерами Голливуда и киноработами крупных европейских кинокомпаний. О популярности китайских кинофильмов можно судить по кассовым сборам² и участию кинорежиссеров в международных кинофестивалях³. С выходом кинематографических школ КНР, Гонконга и Тайваня на мировой уровень художественного качества в относительно новой отрасли науки, «киноведении» (Film Studies), все чаще стали появляться исследования, посвященные разным вопросам китайского кино.

Актуальность темы. В богатой палитре жанров китайского кинематографа традиционно одним из самых популярных выступают исторические фильмы. Столь горячий интерес китайских деятелей искусства к историческим персонажам и событиям своей страны связан с глубокой традицией фиксации прошлого. Также причина кроется в том, исторические фильмы использовались в качестве инструмента пропаганды: образцовые герои

¹ Некоторые киноведы считают, что китайское кино необходимо разделять на несколько кинематографических школ – КНР, Гонконга, Тайваня и китайской зарубежной диаспоры, так как они развивались под влиянием разных социально-политических явлений. Однако, несмотря на четкие различия в кинематографических традициях, в научном сообществе также принято рассматривать все школы в качестве наследников одной и той же «китайской культуры». Поэтому в работах кинологов и западных, и азиатских стран мира можно встретить обобщающие названия всех кинематографических школ. Например, в работах профессора Королевского колледжа Лондона (King's College London) Криса Бэрри (Chris Berry), ученого Калифорнийского университета в Дейвисе (University of California, Davis) Шелдона Лу (Sheldon Lu), преподавателя Наньянского технологического университета (Nanyang Technological University) Стивена Тео (Stephen Teo) встречается такой термин как «межнациональное кино» (transnational cinema); также американским исследователем китайского происхождения Чжан Инцинем (张英进) предложен термин «межтерриториальное китайское кино» (translocal Chinese cinema). В данной работе русскоязычным вариантом обозначения всех кинематографических традиций выступают словосочетания – «китайское кино», «китайский кинематограф».

² Например, кинолента Джеки Ву «Война волков 2» (2017) входит в список самых кассовых фильмов за всю историю кинематографа, заработав в мире более 870 млн долларов США. Не менее поражают кассовые сборы и других работ китайских режиссеров: Цзя Лин «Привет, мама» (2021) – 825 млн долларов США, Франт Куо «Блуждающая Земля» (2019) – \$700 млн долларов США и др.

³ Например, фильм ведущего китайского режиссера Чжан Имоу «Герой» (2002) вошел в пятерку номинантов на «Оскар»; кинокартина «Черный уголь, тонкий лед» Дяо Инаня (2013) победила на Берлинском кинофестивале; Эдвард Янг получил приз Каннского кинофестиваля за лучшую режиссуру киноленты «Один и два» (2000).

прошлого были призваны воспитывать новое поколение согласно политическим лозунгам.

В глазах людей, выросших под влиянием культуры западного мира, исторические фильмы представляют собой нечто экзотическое, и поведение героев не всегда поддается объяснению. Такое видение объясняется тем, что китайская культура построена на совершенно других законах, которые часто непонятны западному зрителю. Стержнем китайской культурной традиции является конфуцианство, выработавшее сумму нравственных законов, правила и модели поведения человека в семье и обществе и разработавшее определенные «роли» (государя и подданного, отца и сына, мужа и жены, старшего и младшего и т.п.)⁴. И *цзюньцзы* (君子 благородный муж, совершенный муж) занимает одно из центральных мест в учении Конфуция, ему отведена роль идеального человека, наглядного примера для подражания в обществе. Благодаря суждениям Конфуция, зафиксированных в «Лунь юе», можно установить какими чертами должен обладать *цзюньцзы*: справедливость, скромность, правдивость, искренность, осторожность, умение сдерживать свои желания, отвращение к клеветникам и т.п.⁵

Отсюда возникает вопрос, возможно ли такое, что китайские режиссеры в своих киноработах наделяли положительных героев качествами, характерными для *цзюньцзы*? Ведь по определению центральные персонажи исторических фильмов по своему характеру и поведению должны представлять тот идеальный тип человека, считавшийся образцовым в реалиях прошлого. И как добродетели благородного мужа раскрываются в главных героях?

Целью данной выпускной квалификационной работы является проанализировать на материале ряда кинолент, относящихся к разным периодам времени, портрет центральных персонажей как носителей качеств

⁴ Фишман, О. Л. Некоторые проблемы традиционной китайской идеологии // Из истории традиционной китайской идеологии. – М., Наука, 1984. С. 6.

⁵ Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Пер. А.С. Мартынова. В 2 томах. Том 1. – СПб, 2001. С. 186.

конфуцианского идеала человека. Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Изучив историю развития китайского кино в трех регионах – КНР, Гонконге и Тайване, выявить его характерные черты и особенности, отличающие от западного кинематографа.
2. Выяснить, как проявляется влияние традиционной культуры Китая в работах режиссеров кинематографических школ КНР, Гонконга и Тайваня.
3. Составить общий портрет *цзюньцзы* на основе исследований и переводов конфуцианских трактатов.
4. Опираясь на конфуцианские представления о благородном муже, проанализировать образ центральных персонажей в кинокартинах.
5. Посредством анализа характера положительных героев выявить, какими качествами совершенного мужа они обладают.
6. Проследить как трансформируется образ главного героя под влиянием изменений в общественно-политической жизни трех регионов – КНР, Гонконга и Тайваня.

Научная новизна исследования состоит прежде всего в том, что впервые предпринята попытка проанализировать и составить портрет центральных персонажей как носителей качеств *цзюньцзы* одиннадцати исторических кинофильмов⁶. Стоит отметить, что автор работы при изучении данной темы обращался ко многим фильмам китайского кинематографа – было просмотрено около тридцати кинокартин. Однако автор ограничился одиннадцатью кинокартинами, которые наилучшим образом отображают образ главных героев как носителей характерных черт благородного мужа. Данная тема заслуживает дальнейшего изучения.

Поскольку данная работа носит междисциплинарный характер, стоящая на стыке таких наук, как история и киноведение, то в изучении образа центральных

⁶ См. приложение.

персонажей **методологической основой** составил сопоставительно-аналитический подход. Посредством изучения конфуцианских трактатов «Лунь юй» (論語) и «Чжун юн» (中庸) были собраны данные, помогающие сконструировать образ *цзюньцзы* и сравнить его с портретом положительных персонажей исторических кинокартин.

Хронологические и территориальные рамки. В данной работе рассматривается одиннадцать кинофильмов производства КНР, Гонконга и Тайваня. Несмотря на наличие точки зрения о том, три кинематографические школы необходимо рассматривать отдельно, так как они сформировались в рамках разных политических режимов, их правомерно изучать вместе, так как они обладают общими характеристиками и особенностями, которые объединяют их в общенациональный китайский кинематограф. Итак, среди одиннадцати кинолент семь являются производства КНР, два – Тайваня, один – Гонконга и последний создан в сотрудничестве кинокомпаний Гонконга и КНР.

Отобранные кинокартины принадлежат разным временным отрезкам, так как необходимо выяснить, изменяется ли образ центральных персонажей как носителей качеств *цзюньцзы* с течением времени. Поэтому были выбраны кинофильмы, созданные в период 1955 – 2017 годы.

Литература и источники. Во время работы над данным выпускным сочинением был использован ряд источников, литературы и исторических фильмов.

На настоящее время лидерство в изучении китайского кинематографа, безусловно, принадлежит исследователям материковых, гонконгских и тайваньских университетов. Огромное количество работ, посвященных жанровому разнообразию гонконгского кино, написаны крупным специалистом китайского кинематографа Цзя Лэй Лэем (贾磊磊). И при изучении особенностей жанра *уся* (武俠) автор данной работы обращался к исследованию этого ученого КНР, называемое «Мифы о «боевых танцах»: китайские фильмы в жанре уся и их культурная сущность» (Нанкин, 2007). Также в изучении особенностей китайского кино как хранителя традиционных культурных ценностей Китая

оказались полезными статьи профессора гонконгского университета Линнань Е Юэюй – «Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930's» (Austin, 2005) и «Translating Yingxi: Chinese Film Genealogy and Early Cinema in Hong Kong» (Ann Arbor, 2018).

Значительный вклад в изучении разных проблем и вопросов китайского кинематографа вложили и западные киноведы. Такими исследователями как Крис Бэрри, Стивен Тэо и Шэлдон Лу детально проработан вопрос изучения трех кинематографически школ как представителей одной культурной традиции. Ценные данные, касающаяся вопроса происхождения китайского кино и его особенностей, изложены в следующих трудах: «Remapping Contemporary Chinese Cinema Studies» (HK, 2010), написанный Крис Бэрри в соавторстве с Пан Лайвань; «Film Genre and Chinese Cinema» (NY, 2012) Стивена Тэо, «Historical Introduction. Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies» (USA, 1997) Шэлдона Лу.

Также известен отечественный китаевед, который сыграл особую роль в освещении истории развития китайского кино и его специфики – это С.А. Торопцев. Автор данной работы почерпнул знания о судьбе трех кинематографических школ – КНР, Гонконга и Тайваня – в «Очерке истории китайского кино 1896 – 1966 (М., 1979) и статье «Кинематография», размещенной в шестом томе энциклопедии «Духовная культура Китая». Кроме того, ознакомиться с историей гонконгского кинематографа можно с помощью монографии российского киноведа и кинокритика Д.Е. Комма – «Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии» (СПб, 2015)

Для установления главных постулатов конфуцианского учения и основных характеристик образцового конфуцианца автор данного выпускного сочинения обратился к трудам ведущих отечественных исследователей конфуцианства – это переводы и комментарии к конфуцианским канонам А.Е. Лукьянова («Чжун Юн». «Следование середине». М., 2004), А.С. Мартынова (Конфуцианство. «Лунь юй». Т.1, Т.2. М., 2001), Л.С. Переломова (Конфуций: «Лунь юй». М.,

1998; Конфуций: жизнь, учение, судьба. М., 1993). А.С. Мартынов в первом томе монографии «Лунь Юй» представил детальный анализ портрета совершенного мужа.

Также в данной работе были рассмотрены одиннадцать исторических кинофильмов китайских режиссеров, в которых представлены герои, обладающие качествами *цзюньцзы*. Это две киноленты гонконгского классика историко-приключенческих фильмов Кинга Ху (胡金銓 *Ву Камчхюнь*): «Отважные» (忠烈圖 *Чжунлэту*, 1975), снятый гонконгской киностудией, и «Харчевня дракона» (龍門客棧 *Лунмэнь кэчжань*, 1967), съемки которой подготовила тайваньская кинокомпания. Известны два ремейка к «Харчевне дракона» – это «Таверна дракона» (新龍門客棧 *Синь лунмэнь кэчжань*, 1992) Рэймонда Ли (李惠民 *Лэй Ваймань*), который сотрудничал с киностудиями КНР и Гонконга, и кинолента производства КНР «Врата дракона» (龍門飛甲 *Лунмэнь фэйцзя*, 2011) Цуй Харка (徐克 *Чхэй Хак*).

В сотрудничестве кинокомпаний КНР и Гонконга была создана кинокартина «Бог Войны» (蕩寇風雲 *Данкоу фэньюнь*, 2017) Гордона Чан (陳嘉上 *Чхань Каа*), которая является своеобразным продолжением истории о героях войны с японскими пиратами при династии Мин Кинга Ху – «Отважные».

Под инициативой крупных киностудий КНР были сняты следующие фильмы: «Сун Цзинши» (宋景詩 *Сун Цзинши*, 1955) Чжэн Цзюньли (鄭君裡), две киноленты Хуан Цзумо (黃祖模) – «Цюй Юань» (屈原 *Цюй Юань*, 1977) и «Чжан Хэн» (張衡 *Чжан Хэн*, 1983), «Битва у Красной скалы» (赤壁 *Чиби*, 2008) Джона Ву (吳宇森 *Ву Юсэн*) и, наконец, «Легенда о Фэн Мэнлуэ» (馮夢龍傳奇 *Фэн Мэнлун чуаньци*, 2017) Гао Фэна (高峰).

И, наконец, в данном выпускном сочинении рассмотрена киноработа гонконгского режиссера Кристины Яо (姚樹華 *Иу Сюва*) под названием «Империя серебра» (白銀帝國 *Байинь диго*, 2009), которая была снята при поддержке тайваньской киностудии.

Собранные и изученные автором материалы позволяют раскрыть заявленную тему в рамках поставленной цели.

Данная выпускная квалификационная работа состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованных источников и литературы и одного приложения.

Во введении обосновывается актуальность и научная новизна выбранной темы, формулируется цель, ставятся конкретные задачи, обозначены хронологические и территориальные рамки, описана методологическая основа и представлен историографический обзор.

В первой главе «Китайский кинематограф – как хранитель традиционной культуры» изложена история развития трех кинематографических школ и обозначены их общие характеристики и особенности.

Во второй главе «Конфуцианский идеал человека – «благородный муж» *цзюньцзы*» описан собирательный образ совершенного мужа и основные концепции конфуцианского учения, на которые опирается *цзюньцзы*.

В третьей главе «Образ главных героев как носителей качеств *цзюньцзы* фильмов в жанре *уся* 1967 – 2017 годов» проанализированы характер положительных героев историко-приключенческих кинолент 1967 – 2017 гг. и соответствие их поведения конфуцианским предписаниям о благородном муже.

В четвертой главе «Образ главных героев как выразителей конфуцианского идеала человека в китайских исторических фильмах 1955 – 2017 годов» представлен портрет центральных персонажей исторических кинокартин 1955 – 2017 гг. и установлено, насколько они близки к образу конфуцианского идеала человека.

В заключении автор подводит итоги проделанной работы и формулирует основные выводы.

Список используемых источников и литературы насчитывает 6 источников, среди которых 5 на русском языке и 1 на английском; 73 монографий и статей, среди которых 26 на русском, 27 на английском и 20 на китайском языках; 11 кинофильмов на китайском языке.

Глава 1. Китайский кинематограф – как хранитель традиционной культуры

1.1. Проблема определения трех кинематографических школ как представителей одной культурной традиции

Во второй половине XX в. в связи с бурным развитием киноиндустрии стала формироваться новая область науки, так называемое «киноведение» (Film Studies). И китайский кинематограф не миновал внимания исследователей кино западных стран мира. Так, например, американскому киноведущему Джей Лэйде (Jay Leyda, 1910 – 1988 гг.) посчастливилось в годы «Культурной революции»⁷ провести исследование в киноархивах КНР и написать монографию «Дяньин (Электрические тени): отчет о фильмах и кинозрителях в Китае» (Dianying (Electric Shadows): an Account of Films and the Film audience in China. USA, 1972). Вплоть до начала 90-х гг. XX столетия преобладали работы, в котором китайское кино разграничивалось на несколько школ – материкового Китая, Гонконга, Тайваня и китайских общин зарубежья. Существует немало работ, в которых написано о так называемых «китайских кино» (Chinese cinemas), а не о «китайском кино» (Chinese cinema). Обозначение этой «множественности» китайского кинематографа обуславливается тем, что существуют некоторые культурные и социально-исторические различия в истории развития кино КНР, Гонконга, Тайваня и китайской зарубежной диаспоры⁸.

Выделение нескольких кинематографических традиций вполне справедливо – ведь они сложились в рамках разных культурно-политических контекстов. Кинематограф КНР служил целям пропаганды коммунистической

⁷ «Культурная революция» (вэньгэ, вэньхуа да гэмин), «великая пролетарская культурная революция» (учань цзеци вэньхуа да гэмин). Идеино-полит, кампания 1966-1976 гг., развернутая и руководимая лично Мао Цзэдуном, «Культурная революция» привела к широкомасштабным репрессиям против интеллигенции, разгрому КПК, обществ, организаций (КСМК, профсоюзов, пионерской организации и т.д.), колоссальному урону культуре и образованию, уничтожению памятников культуры под лозунгом борьбы с феодальными нравами и традициями, изменению внешнеполитического курса, резкому повышению уровня антисоветизма в стране. [Усов В.Н. Культурная революция. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2009. – С. 519-522.]

⁸ Berry, Chris; Pang, Laiwan. Remapping Contemporary Chinese Cinema Studies. НК, 2010. P. 92.

партии Китая (КПК). Гонконг, как город, колонизированный Британией еще в середине XIX века в ходе Опиумной войны, оказался наполненным духом капитализма и демократии. Поэтому у гонконгских кинорежиссеров была та творческая свобода, которой не было в КНР, также их работы отличались тем, что были ориентированы на коммерческий успех. Что касательного тайваньского кинематографа – на начальном этапе его развития, было заметно сильное влияние гоминьдановского правительства (中國國民黨 Чжунго Гоминьдан)⁹, которое стремилось перевоспитать население острова, бывшее под гнетом японских колонизаторов¹⁰. Однако впоследствии пропагандистская направленность стала отступать перед конкурентоспособностью – неотъемлемым свойством рынка, формировавшегося на Тайване, и это заставляло даже правительственные студии пересматривать структуру и характеристики своей продукции¹¹. И, конечно же, китайские эмигранты в странах Юго-Восточной Азии и других частях мира снимали свое кино, изучение которого также заслуживает пристального внимания. Однако в данной работе изучаются фильмы кинокомпаний КНР, Гонконга и Тайваня, поэтому далее не будет учитываться история кинематографа китайской зарубежной диаспоры.

Несмотря на четкие различия в кинематографических традициях вышеуказанных регионов, начиная с 90-х гг. XX столетия, стали появляться исследования, в которых все школы рассматриваются в качестве наследников одной и той же «китайской культуры». Данную идею можно проследить в трудах кинологов как западных, так и азиатских стран мира, например: профессор

⁹ Гоминьдан – национальная партия Китая, образованная в 1912 г. под руководством Сунь Ятсена. Партия Сунь Ятсена возглавила работу по подготовке и проведению Синьхайской революции 1911г., предпринявшей попытку слома традиционной структуры старого Китая. После свержения маньчжурской династии Цин Сун Ятсен стал первым президентом Китайской Республики. Впоследствии после поражения в Гражданской войне КПК Гоминьдан в 1949 г. переехал на Тайвань и обосновался там. [Н.Л. Мамаева. Гоминьдан: история и современность. Национальная партия Китая (Чжунго Гоминьдан) в 1912 – 1929 гг. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2009. С. 254].

¹⁰ Торопцев, С. А. Очерк истории китайского кино 1896 – 1966. – М., 1979. С. 414.

¹¹ Торопцев, С.А. Кинематография. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. // Т.6: Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – М., 2010. С. 427.

Королевского колледжа Лондона (King's College London) Крис Берри (Chris Berry), ученый Калифорнийского университета в Дейвисе (University of California, Davis) Шэлдон Лу (Sheldon Lu), преподаватель Наньянского технологического университета (Nanyang Technological University) Стивен Тео (Stephen Teo) и другие.

1.2. Краткая история развития китайского кинематографа – как наследника характерных черт традиционных форм искусства

Проблема с определением общих характеристик кинематографических школ китайского культурного ареала связаны с непростой судьбой развития кино на материковом Китае, Гонконге и Тайване, историю которых автор данной работы предлагает разделить на четыре условных периода: 1) конец XIX – 1949 г.; 2) 1949 г. – 1970-е гг.; 3) 1970 – 1990-е гг.; 4) 1990-е – современность. Данный вариант периодизации, прежде всего, связан с изменениями внутривосточной ситуации на материковом Китае, Тайване, Гонконге и международной обстановки.

На рубеже XIX – XX вв. в империи Цин происходят сложные социально-политические, историко-культурные процессы: маньчжурская династия более не в силах определять эффективный политический курс, чиновники ради личной выгоды соглашаются на взятки, иностранные интервенты усилили свой контроль и влияние, появляются группировки людей, которые общими усилиями пытаются исправить положение на Родине. На этот же период приходится переход острова Тайвань под протекторат Японии и расширение зоны влияния Британии в Гонконге. Одним словом, в империи, как никогда прежде, кризисные явления достигли своего апогея.

Тем не менее, несмотря на децентрализацию власти и отсутствие стабильности в империи, в эту турбулентную эпоху китайские деятели искусства и материкового Китая, и Гонконга, и Тайваня знакомятся с западным

изобретением – синематографом¹². Этот аппарат на материковый Китай был завезен европейцами: 11 августа 1896 г. испанец А. Рамос представил «заморский аттракцион» в Шанхае¹³. В Гонконг новая западная технология была представлена в 1896 г. съемочной командой из студии братьев Люмьер. И в отличие от Гонконга и материкового Китая на Тайвань синематограф был привезен японскими колонизаторами в 1901 году¹⁴.

С одной стороны, заимствование нового западного изобретения можно трактовать как своего рода один из этапов вестернизации общества в Китае – ведь стали использоваться инородные для китайского искусства технологии, с другой стороны – синематограф стал новым инструментом трансляции традиционных ценностей и укрепления национального самосознания. Однако ввиду того, что Тайвань был под протекторатом Японии, в данный период на этом острове история развития местного кино разворачивалась по другому сценарию: в течение полувека вплоть до установления власти Гоминьдана в 1949 г. все фильмы производились исключительно на японском языке¹⁵. Поэтому только после освобождения Тайваня от японских захватчиков тайваньский кинематограф стал служить китайскому народу.

Итак, каким же образом это чужеродное изобретение западных империалистов могло естественным образом стать частью китайской культуры и получить большой отклик среди зрителей материкового Китая и Гонконга и привлечь внимание политических деятелей?

Во-первых, еще в древние времена в Поднебесной сложилась традиция «китаизации» (漢化 *ханьхуа*) всего, что не относилось к культуре ханьского этноса. Считается, что политика китаизации стала практиковаться со времен

¹² Огюст Люмьер (1862 – 1954 гг.) и Луи Люмьер (1864 – 1948 гг.) создали первую кинокамеру и проектор называющийся «Синематограф». [The Editors of Encyclopaedia Britannica. Lumière Brothers // Encyclopaedia Britannica. – [El. resource]. – URL: <https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers> –07.01.2021.].

¹³ Торопцев, С.А. Кинематография. Духовная культура Китая: энциклопедия в 6 т. // Т.6: Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – М., 2010. С. 412.

¹⁴ Fonoroff, Paul. A Brief History of Hong Kong Cinema. *Renditions*. HK, 1988. P. 305-306.

¹⁵ Vick, Tom. *Asian Cinema: a field guide*. NY, 2007. P. 195.

Конфуция (200 г. до н.э.), когда философам и государственным деятелям нужно было решить проблему выстраивания отношений с другими национальными меньшинствами, проживающими на северо-западных территориях. Позже для ханьцев «приручение» всего иностранного, экзотического и незнакомого стало стандартной практикой в общественно-политической жизни страны¹⁶. Поэтому можно предположить, что китаизация западной формы искусства, кино, стало естественным продолжением той древней традиции ханьцев.

Во-вторых, на своеобразную ассимиляцию западного вида искусства в китайской среде повлияла и международная политическая обстановка. Как уже было описано выше, на рубеже XIX – XX вв. особенно обострилось противостояние конфуцианского государства с западным империализмом. Китайцам в период угрозы потери своей страны со всеми её тысячелетними традициями и ценностями необходимо было подчеркнуть свою национальную идентичность, используя более современную форму искусства. Поэтому в течение последующих трех десятилетий китайские режиссеры и продюсеры решали вопрос, как сделать кино понятным для местных зрителей и при этом придать китайский дух западному виду искусства¹⁷. И как демонстрирует история, деятели киноискусства материкового Китая, Гонконга и в будущем независимого Тайваня успешно справились с задачей адаптации западного изобретения.

Согласно исследованиям киноведа Чэн Цзихуа (程季華, 1921 – 2015 гг.)¹⁸, первым в истории короткометражным фильмом, созданный китайским режиссером, является «Битва при Динцзюньшане» (定軍山 *Динцзюньшань*), который был снят в пекинской фотостудии «Фэнтай» (豐泰照相館 *Фэнтай*

¹⁶ Yeh, Yueh-yu. *Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930's*. USA, 2002. P. 82.

¹⁷ Yeh, Yueh-yu. *Ibid.* P. 82.

¹⁸ Чэн Цзихуа – известный китайский киноисторик. Занимал пост председателя наблюдательного совета Китайской ассоциации драмы песни и танца и преподавал в Сингапурской китайской академии искусств. Был главным редактором первых двух томов сборника «История развития китайского кино», который занимает авторитетное положение в научной среде. [Чэн Цзихуа. (程季華. Чэн Цзихуа). // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%A8%8B%E5%AD%A3%E5%8D%8E/5771876?fr=aladdin> – 11.01.2021.].

чжаосянгуань) в 1905 году¹⁹,²⁰. Главной особенностью этой работы представляется её жанровая многополярность – её можно отнести как к костюмно-историческому или оперному фильму, так как в неё включены сцены из Пекинской оперы, так и к киноленте о боевых искусствах²¹. После показа фильма «Битва при Динцзюньшане» эта фотостудия выпустила еще семь оперных короткометражек, и в будущем стала первой китайской кинокомпанией, которая специализировалась исключительно на съемках оперных произведений²².

В сюжетную основу первого короткометражного фильма Гонконга тоже легла опера, однако не пекинская, а кантонская. Название этой работы, снятой в 1913 году – «Чжуанцзы подвергает испытанию жену» (莊子試妻 Чжуанцзы ши ци)²³. Также известны и другие оперные киноленты, которые снимались под руководством разных кинокомпаний. Например, в 1918 г. шанхайская кинокомпания «Commercial Print Company» выпустила два оперных кинофильма с участием известного актера театра Мэй Ланьфана (梅蘭芳, 1894 – 1961 гг.)²⁴.

Безусловно, на начальном этапе развития китайского кинематографа создавались не только оперные фильмы, например, были попытки снимать художественные киноленты в стиле западных кинематографистов и пропагандистские кинокартины под влиянием идей коммунистов или Гоминьдана. Как бы то ни было, вышеприведенные примеры демонстрируют, что региональная опера была популярна среди режиссеров и стала одним из доминирующих жанров китайского кинематографа. По мнению китайских ученых, период 1917 – 1924 гг. был первым золотым веком китайского кино²⁵.

¹⁹ Yeh, Yueh-yu. Op. cit. P. 82.

²⁰ Sheldon, Hsiao-peng Lu. Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. USA, 1997. P. 4.

²¹ Teo, Stephen. Film Genre and Chinese Cinema: A Discourse of Film and Nation. NY, 2012, P. 290.

²² Yeh, Yueh-yu. Ibid. P. 83.

²³ Zhang, Yingjin. Transnationalism and Translocality in Chinese Cinema. USA, 2010. P. 137.

²⁴ Мэй Ланьфан – выдающийся актер, педагог, театральный и общественный деятель. [С. А. Серова. Мэй Ланьфан. Духовная культура Китая: энциклопедия в 6 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.6: Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2010. С. 677].

²⁵ Yeh, Yueh-yu. Ibid. 2002. P. 83.

Выбор оперы в качестве жанра кино китайскими режиссерами является вполне логичным решением исходя из того, что многие первые деятели кинематографа по своему образованию были специалистами театрального искусства²⁶. И, вероятно, не настолько диковинным и экзотичным изобретением для китайцев оказался синематограф, как утверждают многие киноведы. Об этом говорит один из вариантов перевода слова «кино» (cinema) на китайский язык, встречающийся в газетах и журналах начала XX века – «западный театр теней» (西洋影戲 *сиян инси*)²⁷. Согласно предположению гонконгского исследователя кино – Эмили Е Юэю, китайцы восприняли кино как новый вариант трансляции театральных постановок. Более того, киноленты представляли публике в чайных домах (茶園 *чаюань*), где на протяжении многих веков показывали традиционные формы сценического искусства: кукольный театр, театр теней, оперу, драму и другие.²⁸

Помимо оперных кинофильмов в годы правления Гоминьдана особую популярность стали набирать историко-приключенческие фильмы со сценами китайских единоборств – иными словами, кинофильмы в жанре *уся*²⁹. Считается, что период 1920 – 1927 гг. был особо плодотворен в разработке кинорежиссерами нового жанрового направления. Особо высоко была оценена кинокартина 1927 г. «Четверо благородных героев вана» (王氏四俠 *Ванши сыся*): «Этот фильм – словно лучик света, пробивший темное облако нашего отечественного кинематографа» – такими словами подчеркнул жанровую новизну один из кинокритиков того времени³⁰. В будущем не прекращались попытки разнообразить китайские кино захватывающими приключенческими

²⁶ Hui, Luo. *Theatricality and Cultural Critique in Chinese Cinema*. Modern Chinese Literature and Culture. USA, 2008. P. 127.

²⁷ Yeh, Emilie Yueh-yu. *Translating Yingxi: Chinese Film Genealogy and Early Cinema in Hong Kong*. USA, 2018. P. 35.

²⁸ Yeh, Emilie Yueh-yu. *Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930's*. P. 19-20.

²⁹ Crozier, Ralph C. *Review: Chinese Movies and Modern Chinese History*. USA, 1973. P. 502.

³⁰ Ли Пин. Синь шици чжунго уся дяннин сэцай ишудэ вэньхуа гуаньчжао. (李萍. 新世紀中國武俠電影色彩藝術的文化觀照 Изучение искусства использования цветов в китайских фильмах в жанре уся XXI века с точки зрения культуры). Аньхойский педагогический университет. 2020. С. 4.

историями о невероятных мастерах боевого искусства, и эти фильмы в жанре *уся* стали своего рода изобретением китайского кинематографа.

Также необходимо отметить, что китайским кинорежиссерам удалось адаптировать жанры западного кино, такие как комедия-буффонада, детектив, авантюра, исторический эпос и мелодрама. Например, мелодрамы стали называться фильмами *вэньи* (文藝電影 *вэньи дяньин*, художественные фильмы)³¹, в которых раскрывались истории любви и подчеркивались достоинства литературы и искусства Китая. Впоследствии эти кинокартины *вэньи*, ориентированные на женскую публику, стали противопоставляться историко-приключенческим историям в жанре *уся*³².

Таким образом, в период политической нестабильности, связанной с иностранной интервенцией и децентрализацией власти, китайским режиссерам в некоторой степени удалось адаптировать кинематограф, создав аутентичные жанры китайского кино.

Также интересно отметить, что зачастую производством и дистрибуцией фильмов в разные точки мира занимались одни и те же деятели киноискусства, и этот факт подкрепляет идею о том, что все кинематографические школы разных регионов волей-неволей унаследовали те же традиции культуры и искусства. Например, в 1920-х гг. кинокомпания Ло Минью³³ (羅明佑, 1900 – 1967 гг.) создала сеть дистрибьюторско-выставочных организаций в центральном и северо-восточном Китае, объединила несколько известных киностудий Шанхая и Гонконга, и в 1930-х гг. смогла выйти на рынок Сингапура и Сан-Франциско³⁴. Также известна другая влиятельная кинокомпания, которая

³¹ *Вэньи* – термин, означающий совокупность литературы и искусства. Таким образом, *вэньи дяньин* – фильмы, которые подчеркивают достоинства литературы и искусства.

³² Teo, Stephen. *Film Genre and Chinese Cinema: A Discourse of Film and Nation*. 2012. P. 290.

³³ Ло Минью – знаменитый китайский кинопродюсер. Основал «North China Film Company» в 1927 году и занимал должность генерального директора. В 1929 году он владел более чем 20 кинотеатрами в Тяньцзине, Тайюане, Цзинане, Шицзячжуане, Харбине, Шэньяне и других местах, а также контролировал показ и распространение фильмов в 5 северных провинциях. [Ло Минью. (羅明佑. Ло Минью) // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%BD%97%E6%98%8E%E4%BD%91/3906849?fr=aladdin> – 11.01.2021.].

³⁴ Zhang, Yingjin. *Transnationalism and Translocality in Chinese Cinema*. 2010. P. 138.

начала свой путь развития на материковом Китае – это студия «Shaw Brothers»³⁵. Основатели компании, братья Шао, открыли первую киностудию в Шанхае в 1925 году, и по мере роста востребованности распространения кинофильмов за границей они открыли дополнительные штабы в Сингапуре и Малайзии^{36,37}. К 1939 г. братья Шао достигли значительных успехов, показав 139 кинолент во многих кинотеатрах Юго-Восточной Азии³⁸. Однако после японской интервенции их студия была сожжена, и братьям, как и многим другим шанхайским кинематографистам, пришлось бежать в Гонконг, где им удалось добиться особых успехов в развитии кинобизнеса.

Таким образом, на основании изложенных материалов можно заключить, что основными тенденциями на начальном этапе развития китайского кино были: адаптация кинематографа под местные культурные традиции; поиск и обретение национальной идентичности в кинематографе; трансляция кинолент китайских режиссеров не только внутри границ материкового Китая и Гонконга, но и за рубежом для китайских эмигрантов; миграция деятелей киноискусства в турбулентную эпоху социально-политических потрясений в Гонконг, страны Юго-Восточной Азии и США в поисках благородной почвы для творчества.

В следующую эпоху в истории китайского кинематографа (1949 – 1970-е гг.) произошел раскол общенационального кино на три кинематографические школы, причиной этому стало установление власти коммунистической партии в КНР и Гоминьдана на Тайване в 1949 году. Руководители этих регионов оказывали существенное влияние на творчество деятелей киноискусства. Поэтому после 1949 г. три кинематографические традиции развивались в разных направлениях, но все они унаследовали общую задачу от первых китайских

³⁵ «Shaw Brothers» – крупная гонконгская киностудия, основанная тремя братьями Шао – Жун Жун (邵逸夫, 1907 – 2014, Жунмэ (邵仁枚, 1901 – 1985) и Жунцзе (邵醉翁, 1896 – 1975). Братья Шао начали бизнес в киноиндустрии в Шанхае в 1920-х. До начала японо-китайской войны перебрались в Гонконг. [Tom, Vick. Asian Cinema: a field guide. NY: Smithsonian; 2007. P. 120].

³⁶ Tom, Vick. Asian Cinema: a field guide. 2007. P. 120

³⁷ Комм, Д.Е. Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии. – СПб, 2015. С. 27.

³⁸ The Editors of Hong Kong Cinema. Shaw Brothers History // Hong Kong Cinema. – [El. resource]. – URL: <http://www.hkcinema.co.uk/Articles/shawbronews.html> – 11.01.2021.

режиссеров – освоить западную форму искусства. Также в этот период наблюдался активный межрегиональный обмен кинематографическими достижениями. Итак, каким же образом далее развивался кинематограф КНР, Гонконга и Тайваня?

Руководство КПК прекрасно понимало, что к кинематографу нельзя относиться легкомысленно, поскольку это была та форма искусства, потенциально наиболее доступная для широких масс. В этом смысле кино – это массовое искусство (popular art). Еще до 1949 г. Гоминьдан и коммунистическая партия пытались использовать кинематограф в качестве инструмента обучения и мобилизации народных масс. А после 1949 г. руководители КПК не могли не уделять бóльшего внимания кинематографу, ведь сам В.И. Ленин отозвался о нем следующими словами: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»³⁹. Любопытно, что несмотря на влияние советских кинематографистов и инкорпорирование коммунистических идей в фильмах КНР, при Мао Цзэдуне (毛澤東, 1893 – 1976 гг.) было выпущено много киноработ, в которых, опять же, отображались элементы традиционной культуры и искусства⁴⁰.

Лидер компартии, Мао Цзэдун, всячески поощрял классические театральные формы в кинематографе, объясняя свою позицию следующими словами: «Мы должны перенять богатое наследие литературы и традиционного искусства Китая и других стран, но цель по-прежнему должна заключаться в служении народным массам»⁴¹. Поэтому неудивительно, что большинство фильмов 1950–1970-х гг. были насыщены историями об образцовых героях прошлого, которые должны были стать примерами для подражания для народа. Иными словами, киноленты были дидактического характера, и именно эта особенность отличала кинематограф КНР от западного. Кинокартины западных стран мира не настолько сильно были насыщены поучительным содержанием⁴².

³⁹ Clark, Paul. *Film-Making in China: From the Cultural Revolution to 1981*. UK, 1983. P. 305.

⁴⁰ Mark, J. Scher. *Film Comment. Film in China*. USA, 1969. P. 10.

⁴¹ Mao, Zedong. *Talks at the Yan'an conference on literature and art*. A translation of the 1943 text with commentary by Bonnie S. McDougall. USA, 1980. P. 90.

⁴² Mark, J. Scher. *Ibid.* P.15.

Итак, самой популярной традиционной формой театрального искусства, которая стала использоваться в кинематографе КНР, опять же, стала опера. Этот вид искусства был давно известен народу, поэтому, предполагалось, что классический оперный фильм, включающий идеологию КПК, будет более доступен для широких масс. Более того, с помощью такого рода «оперно-пропагандистских» кинолент было удобно распространять идеологию Мао Цзэдуна среди зарубежных китайцев, которые тосковали по своей Родине⁴³. Таким образом, используя этот жанр, руководитель КНР убивал двух зайцев: с одной стороны, оперные фильмы вызывали ностальгию среди китайской диаспоры Гонконга и Юго-Восточной Азии и тем самым усиливали желание вернуться на Родину; с другой стороны – под оболочкой традиционных форм искусства распространял социалистические идеи.⁴⁴

Интересно отметить, что в отличие от предыдущей эпохи при Мао Цзэдуне не снимались кинофильмы в жанре *уся*: еще 1930-х гг. такие фильмы были жестко подвержены критике и цензуре за некие «феодалские», суеверные и анархические элементы⁴⁵. Также считалось, что подобные кинокартины о боевых искусствах бросают вызов устоявшим авторитетам, поэтому вплоть до 1980-х гг. этот жанр был запрещен в КНР⁴⁶.

Однако фильмы в жанре *уся* нашли свое применение в Гонконге и на Тайване и имеют свою популярность по сей день⁴⁷. Особую роль в популяризации этого жанра сыграла уже упоминавшаяся киностудия «Shaw Brothers». Один из руководителей этой компании, Ран Ран Шао, быстро понял, какого рода кино вызовет интерес среди эмигрантов в Гонконге: живописные

⁴³ Xu, Lanjun. The Southern Film Corporation, Opera Films, and the PRC's Cultural Diplomacy in Cold War Asia, 1950s and 1960s. USA, 2017. P. 239.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Yang, Wei. Voyage into an Unknown Future: A Genre Analysis of Chinese SF Film in the New Millennium. USA, 2010. P. 133.

⁴⁶ Комм, Д.Е. Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии. 2015. С. 31

⁴⁷ Yang, Wei. Ibid. P. 133.

фантазии о Китае, яркие и зрелищные истории, отвлекающие беженцев от неустроенного быта⁴⁸.

Прорыв в развитии этого жанра в гонконгском кино совершил эмигрант из Пекина, режиссер Кинг Ху (胡金銓 *Ву Камчхюнь*, 1932 – 1997 гг.)⁴⁹, который в будущем также оказал значительное влияние на кинематограф Тайваня⁵⁰. И это не единственный прецедент в истории гонконгского кинематографа, когда кинорежиссер, поработав в сотрудничестве с «Shaw Brothers» в поисках новых творческих возможностей отправился на Тайвань. Подобную судьбу разделяет знаменитый кинорежиссер Ли Ханьсян (李翰祥, 1926 – 1996 гг.), который считался специалистом в кинофильмах в жанре *хуанмэйтяо* (黃梅調 *Хуанмэйская музыкальная драма*)^{51,52}. Стоит отметить, что фильмы в этом жанре так же, как *уся*, играли важную роль в духовной жизни китайских эмигрантов, ведь в них, главным образом, воспроизводилась атмосфера былой Родины и отображалась традиционная культура⁵³.

⁴⁸ Комм, Д.Е. Там же. С. 28.

⁴⁹ Ху Цзиньцюань – уроженец уезда Юнньюнь, Хэбэй, режиссер, сценарист и продюсер из Гонконга, Китай. В 1958 г. он присоединился к компании «Shaw Brothers» в качестве актера, сценариста и помощника режиссера. В 1962 г. он был одним из режиссеров «Лян Шаньбо и Чжу Интай» с Ли Ханьсяном. В 1964 г. он снял независимый фильм «Дети Земли» (大地兒女 Дади эрню), а затем снял киноленты о боевых искусствах нового стиля, такие как «Выпей со мной» (大醉俠 Да цзуй ся) и «Харчевня дракона» (龍門客棧 Лунмэнь кычжань). В 1975 г. фильм в жанре *уся* «Прикосновение дзена» (俠女 Ся нюй) получил награду на 28-м Каннском международном кинофестивале «за техническое совершенство». В 1992 г. снял фильм «Раскрашенная кожа» (畫 ы 皮之陰陽法王 Хуапи чжи иньян фаван). Ху Цзиньцюань умер 14 января 1997 г. на Тайване в возрасте 65 лет. [Ху Цзиньцюань. (胡金銓 . Ху Цзиньцюань). // Baidu 百科 . – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%83%A1%E9%87%91%E9%93%A8> – 13.01.2021.].

⁵⁰ Комм, Д.Е. Указ. соч. С. 31.

⁵¹ Чжан Ян. Шаоши хуанмэйтяо дяньин даоянь цзифа яньцзю (張陽. 邵氏黃梅調電影導演技法研究 Исследование режиссерских приемов в фильмах в жанре хуанмэй братьев Шао). Национальная академия китайского театрального искусства, 2011. С.7.

⁵² Хуанмэйтяо (хуанмэйская музыкальная драма) – один из пяти основных видов оперы Китая, родом из провинции Аньхой. Популярен в Хубэе, Цзянси, Фуцзяне, Чжэцзяне, Цзянсу, Гонконге, Тайване и др. Хуанмэйтяо. [Хуанмэйтяо. (黃梅調 . Хуанмэйтяо) // Baidu 百科 . – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E6%A2%85%E6%88%8F/2677?fromtitle=%E9%BB%84%E6%A2%85%E8%B0%83&fromid=7871728&fr=aladdin> – 11.01.2021].

⁵³ Хоу Дунсяо. Шаоши хуанмэйтяо дяньинда цзяго сяньсян юй синбэй цзяньюу (侯東曉. 邵氏黃梅調電影的家國想像與性別建構 Изображение семьи и страны и гендерное конструирование в фильмах в жанре хуанмэй братьев Шао). 2020. С. 123.

Таким образом, под влиянием гонконгских режиссеров на экранах кинотеатров Тайваня часто появлялись кинофильмы о боевых искусствах или со сценами разных видов опер. Также существенный пласт в тайваньском кинематографе занимали пропагандистские работы на пекинском диалекте, в которых критиковался коммунистический режим под руководством Мао Цзэдуна⁵⁴.

В целом, в период 1949 – 1970 гг. в кинематографе КНР, Гонконга и Тайваня были схожие тенденции: привлечение традиционных форм искусства в кинематографе для удовлетворения духовных потребностей зрителей, укрепление идентичности китайского кино в условиях холодной войны, и, наконец, показ кинофильмов за пределами своего региона.

С окончанием «Культурной революции» и началом реформ политики и открытости на материке и смертью Чан Кайши на Тайване в истории трех кинематографических школ наступила новая эпоха (1980 – 1990-е гг.), примечательная новаторским духом кинорежиссеров и подъемом китайского кино на международную арену. В пост-маоистскую эру многие студенты, окончившие Пекинскую киноакадемию в 1982 году, сыграли особую роль в создании фильмов, где отразили культурную и историческую специфику Китая (文化反思 *вэньхуа фансы*, 歷史反思 *лиши фансы*) – ныне они известны нам как «Пятое поколение»⁵⁵. Примерно в тот же период сформировалось новое поколение режиссеров в Гонконге и на Тайване, которые ставили своей целью отображение в своих работах исторических событий и социальных явлений⁵⁶. И стоит отметить, что кинорежиссеры для создания своих кинопроизведений уже не выбирали старомодный жанр оперы⁵⁷.

⁵⁴ Tom, Vick. Asian Cinema: a field guide. 2007. P. 197.

⁵⁵ Наиболее известны: Чжан Имоу (張藝謀), Тянь Чжуанчжуан (田壯壯), Чэнь Кайгэ (陳凱歌).

⁵⁶ Sheldon, Hsiao-peng Lu. Historical Introduction. Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. Transnational Chinese Cinemas. 1997. P. 7.

⁵⁷ Ibid. P.8.

Начиная с 1990-х гг. немного иначе стал развиваться кинематограф трех регионов. Кинофильмы КНР, Гонконга и Тайваня под воздействием процесса глобализации стали сильнее подвергаться влияниям западного кинематографа. Также если раньше китайское кино было ориентировано в первую очередь на отечественную аудиторию, то теперь становится неотъемлемой частью международного кинорынка⁵⁸. Наконец, режиссеры трех регионов в целях привлечения большего внимания западных зрителей и извлечения выгоды стали чаще работать в сотрудничестве с иностранными киностудиями и пробовать себя в новых жанрах.

Таким образом, на основании кратко описанной истории развития китайского кинематографа и её особенностей можно заключить, что три кинематографические традиции на протяжении всего времени шли в одном направлении – стремились привлекать классические формы театрального искусства, использовать исторические мотивы и отображать традиционный быт, чтобы кино стало носителем характерных черт китайской культуры и напоминало зрителям о прошлом Китая. Поэтому справедливо сказать, что многие китайские киноленты в некоторой степени являются фольклорными⁵⁹.

Китайские кинокартины имеют большую ценность для изучения не только синологами, историками, кинокритиками и киноведами, но и социологами, антропологами, культурологами и искусствоведами. Ведь кино КНР, Гонконга и Китая – это вид искусства, где отражаются быт и культурные ценности Китая, политическая или социальная идея, которую хотели передать зрителям создатели (или цензоры)^{60,61}. Принимая во внимание особенности китайского кинематографа и его культурную преемственность, было бы интересным изучить, как отображен главный герой в исторических фильмах, какими

⁵⁸ Ibid. P.9.

⁵⁹ Zhang, Juwen. *Filmic Folklore and Chinese Cultural Identity*. USA, 2005. P. 272.

⁶⁰ Crozier, Ralph C. *Review: Chinese Movies and Modern Chinese History*. 1973. P. 502.

⁶¹ Дин Сюйдун. Цун дандай шэньмэй цзяююй шицзяоу шэньши цзиндянь дяньиндэ вэньхуа шусин (丁旭東. 從當代審美教育視角審視經典電影的文化屬性 Изучение культурных особенностей в классических фильмах с точки зрения современной эстетики и образования) // Журнал «Легенды и биографии», 2011. С.4.

качествами он наделен, и похож ли он по своему характеру на конфуцианский идеал человека.

Глава 2. Конфуцианский идеал человека – «благородный муж» *цзюньцзы*

Конфуцианство (儒家 *жуцзя*) – древнейшая философская система и одно из трех главных этико-религиозных учений наряду с даосизмом и буддизмом Дальнего Востока⁶². Основателем данного учения считается Конфуций (孔子 *Кунцзы*, 551 – 479 гг. до н.э.)⁶³, живший за три с лишним столетия до объединения Китая Цинь Шихуанди (秦始皇帝, 259 – 210 гг. до н.э.) в эпоху Чжаньго (戰國時代 *Чжаньго шидай*, 476/403 – 221 гг. до н. э.), когда Китай был разделен на множество государств. Конфуцианство было объявлено государственной идеологией при династии Хань (漢朝 *Ханьчао*, 206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), и в таком качестве оно продержалось вплоть до 1911 года⁶⁴. Безусловно, конфуцианство на протяжении всего времени претерпевало изменения, но ему всегда было присуще решение социально-политической и этической проблематики и стремление к её всесторонней и детальной разработки⁶⁵.

После краха конфуцианской монархии учение Конфуция, которое в течение тысячелетий играло важную роль в гармонизации общественных отношений, не могло из-за влияния новых политических идей прекратить свое существование – многие люди продолжали ориентироваться на морально-этические установки Кунцзы. Как известно, в республиканский период развития Китая правящие круги Гоминьдана помимо проведения радикальных социально-политических и общественно-экономических реформ обращались и к

⁶² Кобзев, А.И. Конфуцианство. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.1: Философия / ред. М.Л. Титаренко и др. – М., 2006. С. 28.

⁶³ «Конфуций» – латинизация имени человека, известного в Китае как Кунцзы, Учитель Кун. Его фамильный знак – Кун, а имя – Цю (孔丘). Родился в 551 г. до н.э. в государстве Лу, на юге нынешней восточно-китайской провинции Шаньдун. Его предки принадлежали к княжескому дому государства Сун, происходившему от правящего дома Шан, предшествовавшего Чжоу. Из-за политических смут семья еще до рождения Конфуция утратила знатное положение и переехала в Лу. В юности Конфуций был беден, но занял пост в государстве Лу и к пятидесяти годам получил высокий чиновничий ранг. Конфуций посвятил свою жизнь попыткам осуществить на практике свой идеал политических и социальных образований. [Фэн Юлань. Краткая история китайской философии. СПб, 1998. С. 58].

⁶⁴ Там же. С. 25.

⁶⁵ Кобзев, А.И. Понятийно-теоретические основы конфуцианской социальной утопии // Китайские социальные утопии. – М., 1987. С.58.

конфуцианским традициям с целью укрепления своей власти. С победой КПК на материковом Китае, Гоминьдан, утвердившись на Тайване, отказался от экономического и политического радикализма, провел собственную реорганизацию и постепенно нашел пропорции в синтезе жесткой дисциплины и традиционной культуры в форме конфуцианского капитализма⁶⁶.

С установлением власти КПК на материке руководители страны пытались создать новую духовно-политическую систему, которая была бы основа на коммунистической идеологии – конфуцианство считалось пережитком «феодализма», поэтому его необходимо было искоренить. Однако попытки КПК потерпели крах, так как инородная для китайского народа коммунистическая идеология не могла заменить конфуцианство, которое с древних времен определяло систему социальных отношений. В результате китайцы, желающие считаться «нормальными» членами общества, должны были придерживаться коммунизма идеологически и политически, а в повседневной жизни опираться на основные ценности традиционной культуры. Любопытно, что в настоящее время председатель КНР Си Цзиньпин (习近平) лично способствует возрождению конфуцианства, и это однозначно означает особое отношение к традиционной китайской культуре сверху⁶⁷. Таким образом, учение Кунцзы с древнейших времен по настоящее время играет важную роль в жизни китайцев.

Конфуция, как и многих мыслителей древнего Китая, интересовала природа человека. Он считал, что стремление к богатству и знатности, равно как и страх оказаться бедным и презираемым, одинаково присущи самой человеческой природе⁶⁸. Поэтому Кунцзы искал способы преодоления человеком порочных желаний и приобретения наилучших качеств и добродетелей, которые помогли бы выстраивать отношения с другими людьми.

⁶⁶ Виноградов, А.В. Китай на пороге современности: синтез идей и традиций // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – М., 2009. С. 199.

⁶⁷ Chen, Na; Fan, Lizhu. Confucianism as an “Organized Religion”. USA, 2017. P.25-26.

⁶⁸ Переломов, Л.С. Конфуций: «Лунь юй». Исслед., пер. с кит., коммент. Факсимильный текст «Лунь юя» с коммент. Чжу Си. – М.,1998. С. 143.

В решении этой проблемы Конфуций предложил «следовать установленному для них Дао-Пути» (道). Постигая Дао, человек вступал на Путь познания истины, и чтобы постичь истину ему нужно возвращать благую силу дэ (德) путем внутреннего самосовершенствования⁶⁹.

Благодаря переводам конфуцианских трактатов, таких как «Лунь юй» и «Чжун юн», которые составляют основу конфуцианского учения, можно узнать, какими качествами в идеале должен обладать человек, чтобы следовать Дао. И этот конфуцианский идеал воплощен в образе благородного человека *цзюньцзы*. Благородный муж в первую очередь должен руководствоваться четырьмя понятиями: *жэнь* (仁 гуманность, человечность, человеколюбие), *и* (義 долг, справедливость), *ли* (禮 этикет, ритуал), *чжи* (智 мудрость)⁷⁰. Все эти категории многогранны и обширны, поэтому ниже будет дана краткая характеристика данных понятий.

Предполагалось, что наилучшим способом удержать волю в пределах, безопасных для общественного порядка, заключался в сочетании с гуманностью: «Тот, чья воля устремлена на гуманность – не творит зла». Такое сочетание воли и гуманности превратилось в один из главных отличительных признаков совершенного мужа. Как указывает А.С. Мартынов в комментарии к своему переводу «Лунь юя», этот синтез должен был породить отвагу и жертвенность: «Благородный муж, наделенный возвышенными стремлениями и гуманностью, не станет цепляться за жизнь, если при этом он должен отступить от гуманности. Скорее, он пожертвует собой ради того, чтобы восторжествовала гуманность»⁷¹. Стремление *цзюньцзы* к высоким нравственным идеалам сказывается не только в критические моменты, оно также находит свое воплощение и в образе в жизни: «Совершенный муж не изменяет гуманности даже в момент принятия пищи. Он

⁶⁹ Переломов, Л.С. Указ. соч. С. 146.

⁷⁰ Карапетьянц, А.М. Первоначальный смысл основных конфуцианских категорий // Конфуцианство в Китае. Проблемы теории и практики. – М., 1982. 264 с.

⁷¹ Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Пер. А.С. Мартынова. В 2 томах. Том 1. – СПб, 2001. С. 190.

должен обладать ею даже при крайне спешке, даже во время стихийных бедствий»⁷². Таким образом, благородный муж, руководствуясь *жэнь*, стремился быть миролюбивым, храбрым, жертвенным и сдержанным.

Также интересно определение луским мыслителем гуманности как действенное средство достижения социальной цели – общественного спокойствия. Общаясь с себе подобными, *цзюньцзы* как бы должен перенести вовне свой внутренний покой, способствуя созданию мирной жизни во всей Поднебесной: «Не обладая гуманностью, человек не может долго жить в стесненных обстоятельствах, равно как не может долго пребывать в радости. Наделенный гуманностью покоится в гуманности, наделенный же мудростью использует гуманность»⁷³. Как отмечает А.С. Мартынов, воздействие гуманностью на общество для её гармонизации было одним из важных задач конфуцианства, так как люди, лишённые гуманности, не обладали стабильностью поведения и постоянно представляли собой источник возникновению хаоса⁷⁴.

Если первым ориентиром воли *цзюньцзы* является гуманность, то вторым – чувство долга *и*. Бином «гуманность и долг» покрывает основную часть конфуцианского этического пространства, в силу чего они часто употребляются как синоним конфуцианской доктрины в целом⁷⁵. В «Лунь юе» содержатся следующие слова о долге: «Совершенный муж опирается на долг как на сущность и соотносится с надлежащими правилами о своем поведении»⁷⁶; «если доверие между людьми основано на долге, то словам этих людей можно верить»⁷⁷; «видеть долг и не выполнять его – это отсутствие мужества»⁷⁸; «совершенный муж ни к кому в Поднебесной не должен иметь ни предвзятости, ни пристрасти. Ему надлежит поступать только в соответствии с долгом»⁷⁹.

⁷² Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Пер. А.С. Мартынов. В 2 томах. Том 2. – СПб, 2001. С. 231.

⁷³ Мартынов, А.С. Указ. соч. С. 137.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Т.1. С. 190.

⁷⁶ Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Т.2. С. 321.

⁷⁷ Там же. С. 215.

⁷⁸ Там же. С. 222.

⁷⁹ Там же. С. 231-232.

Отсюда можно заключить, что конфуцианец, проникшийся категорией *и*, умеет сдерживать свое слово, всегда честен и мужествен, не имеет предрассудков. Конечно, это не единственные качества, которые приобретал человек, познавший *и*.

Все критерии нравственности естественным образом объединяются в общий поведенческий блок, стоящий за термином *ли*. «Что называется долгом человека?» – спрашивал Кунцзы. На этот же вопрос он отвечал: «Отец должен проявлять родительские чувства, а сын – почтительность, старший брат – доброту, а младший – дружелюбие, муж – справедливость, а младшие – покорность, государь – человеколюбие, а поданные – преданность. Эти десять качеств считаются человеческом долгом»⁸⁰. Иными словами, согласно *ли*, у каждого человека были свои обязанности и роль.

Среди всех обязанностей центральное место занимает почтение к старшим, и в первую очередь к собственным родителям. Добродетели сыновней почтительности (孝 *сяо*) Конфуций придавал первостепенное значение, а на втором месте среди семейных добродетелей он называет любовь к старшим братьям (弟 *ди*)⁸¹. В выстраивании отношений со старшими Конфуций посоветовал своим ученикам следующее: «Служа родителям и видя, что они не правы, убеждай их с мягкостью»; «не уезжай далеко, пока живы твои родители. А если уж уехал, то имей постоянное место»⁸². Когда юноши находятся дома, они должны быть почтительными к родителям. Когда они выходят из дома, они должны уважительно относиться к старшим. Они должны быть искренними и пользоваться доверием, сильно любить окружающих и сближаться с гуманными людьми»⁸³.

Также проявление сыновней почтительности и следование ритуалу *ли* выражается в совершении жертвоприношения в Храме предков: «Сыновняя почтительность заключается в искусном продолжении деяний людей. Весной и

⁸⁰ Переломов, Л.С. Конфуций: жизнь, учение, судьба. – М., 1993. С. 215-216.

⁸¹ Рубин, В.А. Личность и власть в Древнем Китае. – М. 1993. С. 17.

⁸² Мартынов, А.С. Указ. соч. «Лунь юй». Т.2. 233.

⁸³ Там же. 213

осенью Уван и Чжоугун убрали свой родовой Храм предков, расставляли их (предков) ритуальную утварь, развешивали их одежды и подносили предкам сезонную пищу. Порядок проведения ритуала в Храме предков устанавливался по правилу *чжаому*⁸⁴»⁸⁵. Таким образом, конфуцианец должен был проявлять почтение и уважением не только в отношении живых родителей и старших, но и предков своего рода. Сам Конфуций стал примером для своих учеников, который совершал жертвоприношения предкам: «Учитель совершал жертвоприношения предкам, будто они были живые; совершал жертвоприношения духам, будто они были рядом»⁸⁶.

Стоит также отметить, что одним из важных элементов ритуала жертвоприношений в Храме предков было исполнение музыки (樂 *юэ*)⁸⁷. Если *ли* определяло правило, то музыка подчеркивала элементы ритуала – то есть они гармонично взаимодополняли друг друга, образуя органичное целое⁸⁸. Согласно конфуцианскому учению, музыкальное начало лежит в основе законов Вселенной, ибо звуками пронизан весь мир⁸⁹. Поэтому музыка, исполняемая людьми, должна была попадать в ритм Вселенной, словно настраивая и приводя в порядок общество⁹⁰. Согласно легенде, Кунцзы, прекрасно исполнявший игру на *гуцине* (古琴), считая важным передать современникам мудрость предков, отобрал наилучшие образцы песенно-поэтического творчества древности и изложил их содержание в «Ши цине» (詩經 «Канон стихов»)⁹¹.

⁸⁴ В Храме предков правителя дощечка с именем основателя династии помещалась в центре, дощечка с именами его потомков во втором, четвертом, шестом поколениях помещались слева. Такой порядок назывался *чжао*. Дощечка с именами потомков в третьем, пятом, седьмом, седьмом поколениях помещались справа. Такой порядок назывался *му*. Отсюда название правила – *чжаому*. [Лукьянов А.Е. «Чжун юн». «Следование середине». // Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу»). М., 2004. С.135].

⁸⁵ Лукьянов, А.Е. «Чжун юн». «Следование середине» // Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу»). – М., 2004. С.135.

⁸⁶ Переломов, Л.С. «Лунь юй» («Суждение и беседы») // Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу»). – М., 2004. С. 166.

⁸⁷ Лукьянов, А.Е. Самосовершенствование и управление людьми / «Чжун юн»: конфуцианское учение о середине // Конфуцианский трактат «Чжун юн»: переводы и исследования. – М., 2003. С. 165.

⁸⁸ Garrison, James. The Social Value of Ritual and Music in Classical Chinese Thought // Revista Internacional de Filosofía. Spain, 2021. P. 214.

⁸⁹ У, Генъир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник МГУКИ. 2008. С. 261.

⁹⁰ Garrison, James. Ibid. P.216.

⁹¹ Там же.

Также в конфуцианском каноне «Ли цзи» (禮記 «Записки о ритуале»), во главе «Юэ цзи» (樂記 «Записки о музыке»), записано: «Все музыкальные звуки рождаются в сердце человека. Чувства зарождаются внутри человека и воплощаются в виде звуков; когда же все эти звуки приобретают законченность, их называют музыкальными тонами. Вот почему в хорошо управляемом обществе музыкальные звуки мирные и тем доставляют людям радость, а управление там гармонично; в неупорядоченном обществе музыкальные звуки злобны и тем вызывают гнев людей, а управление там извращенное; в гибнущем государстве звуки печальны и тем вызывают тоску, а его народ в трудном положении. Пути развития музыки имеют много общего с управлением страной»⁹². Таким образом, музыка является неотъемлемой частью конфуцианского учения, и каждый конфуцианец должен был разбираться в ней, ведь правильная музыка могла способствовать совершенствованию общества и государства.

Луский мыслитель, размышляя о сущности идеального человека, искал образцов для подражания в образах правителей прошлого. И он считал, что именно древние правители были наделены той мудростью, которую утратили нынешние государи. Поэтому Конфуций призывал своих учеников изучать историю и находить в ней ответы на разрешение насущных проблем. Поэтому любой конфуцианец, желающий постичь *чжи* (мудрость), должен был усердно учиться и познать мудрость древних правителей: «Любовь к учебе ведет к мудрости, усердие в делах ведет к человеколюбию, сознание стыда ведет к мужеству»⁹³; «учиться и в надлежащее время применять то, чему вы научились, на практике. Разве это не доставляет радость? Разве вы не радуетесь, встретив друга, вернувшегося с краев? Люди не знают его, а он не печалится. Разве такой человек не является совершенным мужем?»⁹⁴.

⁹² Желоховцев, А.Н., Еремеев В.Е. Музыка. Значение музыки в китайской культуре. Духовная культура Китая: энциклопедия в 6 т. // Т.6: Искусство. – М., 2010. С. 334.

⁹³ Лукьянов, А.Е. «Чжун юн». «Следование середине» // Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу»). – М., 2004. С.137.

⁹⁴ Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Т.2. 211.

По мнению Конфуция, одним из «великих даров» династии Чжоу (周朝 Чжоучао, 1045 – 221 гг. до н.э.) является Чжоугун (周公, XI в. до н.э.), ведь он был необычайно талантливым человеком: «Если человек обладает великолепием талантов Чжоугуна, но при этом горд и скуп, то все остальное в нем не заслуживает рассмотрения»⁹⁵. В конфуцианской традиции он считается эталоном благородного мужа. Кунцзы изучил картину мира прошлой эпохи и деятельность человека, который повлиял на формирование этой картины, и сделал для себя открытие: Чжоугун – мудрец и великий правитель. Несмотря на то что он мог захватить власть, предпочел стать регентом при малолетним Чэнване (成王, 1042 – 1021 гг. до н. э.) и помогать ему в правлении. И именно этот поступок был расценен Конфуцием благородным и «героическим».

Как отмечает Т.П. Григорьева, следуя своим идеалам, совершенный муж должен быть внутренне свободен и, будучи внутренне свободным, достичь полноты. Достигая полноты, становится един со всеми вещами, поэтому, чтобы он ни делал, он воздействует на все, ибо вошел в ритм космоса.⁹⁶ Это значит, что если никакое идеальное устройство общественных институтов и упорядочивание норм общественного поведения само по себе не является достаточным для воцарения гармонии в Поднебесной, то необходимо искать тот источник, из которого эта гармония проистекает. Этим источником оказывается человеческая личность⁹⁷.

Именно совершенный муж способен гармонизировать мир, ощущать перемены, происходящие в мире, и своим поведением сообщать обществу естественный ритм, который общество, как правило, утрачивает⁹⁸. Поэтому необходимо, чтобы гармония царил внутри людей. Мало того, необходимо,

⁹⁵ Мартынов, А.С. Указ. соч. С. 256.

⁹⁶ Григорьева, Т.П. Человек и мир в система традиционных китайских учений // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М., 1983. С. 15.

⁹⁷ Мартынов, А.С. «Искренность» мудреца, благородного мужа и императора // Из истории традиционной китайской идеологии: научное издание. – М., 1984. С. 14.

⁹⁸ Григорьева, Т.П. Там же.

чтобы гармония начиналась именно изнутри, из личности, и уже затем распространялась на более широкие сферы⁹⁹.

Вероятно, луский мыслитель осознавал, что не каждый способен идти по Дао-Пути и обрести все качества *цзюньцзы*, поэтому он также ввел еще одно понятие, неизвестное в более ранних течениях древнекитайской философии и этико-политической мысли – *сяо жэнь* (小人 маленький человек, низкий человек)¹⁰⁰. *Сяо жэнь* выступает в качестве антипода *цзюньцзы*, который является носителем всех отрицательных качеств человека. Иными словами, *сяо жэнь* – это действительность. Если благородный муж – в Дао, в потоке, то маленький человек – скорее, препятствие на пути¹⁰¹.

Такими словами отзывается Конфуций о *сяо жэне*: «Совершенный муж заботится о своих благих потенциях, тогда как маленький человек заботится лишь о земле. Совершенный муж тревожится о наказаниях, тогда как маленький человек уповает на милосердие»; «совершенный муж осознает свой долг, тогда как низкий человек понимает только выгоду»; «тот, кто действует ради выгоды, у всех вызывает большое недовольство»¹⁰². Это характеризует *сяо жэня* как человека, который в первую очередь озабочен извлечением выгоды *ли* (利), приземленно думает только о насущных проблемах и не желает развивать духовное начало и в критических ситуациях трусливо уповает на спасение.

В отличие от *цзюньцзы*, который неустанно совершенствует свои нравственные качества, *сяо жэнь* поглощен лишь материальным процветанием: «Благородный муж стремится вверх, маленький человек стремится вниз»¹⁰³. Также, согласно «Лунь юю»: «Маленький человек не стремится к единству через разномыслие...»; «лишен чувства долга»¹⁰⁴.

⁹⁹ Мартынов, А.С. Указ.соч. С. 14.

¹⁰⁰ Переломов, Л.С. Конфуций: «Лунь юй». Исслед., пер. с кит., коммент. Факсимильный текст «Лунь юя» с коммент. Чжу Си. – М., 1998. С. 146.

¹⁰¹ Григорьева, Т.П. Указ. соч. С. 15.

¹⁰² Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Т.2. С. 232-233.

¹⁰³ Переломов, Л.С. Конфуций: «Лунь юй». Исслед., пер. с кит., коммент. Факсимильный текст «Лунь юя» с коммент. Чжу Си. – М., 1998. С. 155.

¹⁰⁴ Там же.

Интересно, что благодаря созданию образа человека с наихудшими качествами, конфуцианцам, желающим встать на путь Дао, было проще познавать добродетели, которыми должен обладать благородный муж. Портрет *сяо жэня*, наполненный темными красками всех отрицательных качеств человека, делает ярче образ *цзюньцзы*, подчеркивая его благородство и величие¹⁰⁵. И совершенный муж, встречая такого аморального человека, не мог не испытывать отрицательные эмоции: «Благородный муж питает отвращение к тем, кто, болтает о недостатках людей. Он питает отвращение к тем, кто, находясь внизу, клеветает тех, кто над ним. Питает отвращение к тем, кто проявляет храбрость, но не соблюдает ритуалы. Питает отвращение к тем, кто действует решительно, но необдуманно»¹⁰⁶.

Подытоживая, благородный муж – это человек, который идет Дао-Путем, воспитывая в себе морально-нравственные качества. Он стремится быть честным и справедливым, решительным и смелым, сдержанным в поведении и словах, также он считает необходимым чтить предков, родителей и старших, соблюдать ритуалы и выполнять свой долг. В поисках истины совершенный муж непрестанно изучает книги, чтобы познать мудрость древних правителей.

Несмотря на указание быть храбрым, *цзюньцзы* иногда должен был испытывать страх. Как учил Конфуций, «благородный муж в трех случаях испытывает страх: перед велением Неба, перед великими людьми и перед словами совершенномудрых. Маленький человек, не понимая воли Неба, не испытывает перед ним благоговейного страха, бесцеремонен с великими людьми и презирает слова совершенномудрых»¹⁰⁷. Иными словами, совершенный муж должен был понимать, когда можно действовать со смелостью и когда нужно проявить робость.

¹⁰⁵ Цю Тинтин. «Цзюньцзы, сяожэнь» чжэшэчудэ «Луныюй». (邱婷婷. «君子,小人» 折射出的 «論語» отображение цзюнь-цзы и сяожэня в «Лунь юе») // 教育探究 Журнал «Исследования в сфере образования», 2009. С. 77.

¹⁰⁶ Переломов, Л.С. Указ. соч. С. 228.

¹⁰⁷ Там же. С. 222.

Как отмечает А.Е. Лукьянов в комментарии к своему переводу «Чжун юна», «в общении с людьми благородный муж поступает в соответствии со своим положением, не вызывая зависти у тех, кто его окружает извне»¹⁰⁸, при этом он «держится ровно и с достоинством, но без высокомерия. Маленький человек высокомерен и не держится ровно и с достоинством»¹⁰⁹. То есть *цзюньцзы* обладал искусством скромно держаться в обществе.

Такой образцовый конфуцианец не мог не привлекать своей аурой людей, поэтому его непременно сопровождали единомышленники или ученики, которые желали стать подобными своему учителю. Как сказал Конфуций: «Добродетельный муж не может быть одиноким, у него непременно появятся соседи»¹¹⁰.

Интересно отметить, что историческая практика, несколько вопреки этической структуре, среди «долговых обязанностей» *цзюньцзы* на первое место выдвинула интересы всей Поднебесной¹¹¹. Возможно, последователи конфуцианской мысли, воспитывая в себе положительные качества, стремились улучшить положение в стране, выбрав себе карьеру в государственных структурах. Поэтому в истории Китая можно обнаружить немало персонажей, которые, тщательно изучив конфуцианские каноны, сдавали экзамены на государственную должность, лелея усовершенствовать политическую систему во благо народа.

По мнению отечественного синоведа А.С. Мартынова, основная историческая заслуга Конфуция состоит не в том, что он создал некую доктрину, а в том, что создал новый тип личности в духовной истории Китая¹¹². Также заслуга луского мыслителя заключается в том, что он расширил понятие *цзюньцзы*: совершенными мужами могли быть не только правители или

¹⁰⁸ Лукьянов, А.Е. «Чжун юн». «Следование середине» // Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу»). – М., 2004. С.132.

¹⁰⁹ Там же. С. 208.

¹¹⁰ Лукьянов, А.Е. Указ. соч. С. 172.

¹¹¹ Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Т.1. С. 233.

¹¹² Там же. С. 212.

чиновники с высоким постом, но и любые другие люди, которые имели желание возрасти свои добродетели. Теперь основным критерием оценки достойных людей стали его моральные качества, а не его принадлежность к престижному роду¹¹³.

Таким образом, конфуцианство предложило модель идеального человека, к образу которого должен был стремиться любой добросовестный конфуцианец. Ведь становление совершенным мужем было ключем постижения истины и возможностью оказать существенное влияние на улучшение положения в обществе и государстве. Такой конфуцианский идеал занимал центральное положение в духовно-политической доктрине Китая на протяжении многих столетий. И по сей день конфуцианство играет важную роль в жизни жителей КНР, Гонконга и Китая, и, вероятно, каждый китаец знаком с образом благородного мужа. Поэтому любопытным было бы изучить, проявляются ли конфуцианские идеи в китайских фильмах, и какими качествами обладают главные герои в этих кинолентах.

¹¹³ Brindley, Erica. «Why Use an Ox-Cleaver to Carve a Chicken? » The Sociology of the Junzi Ideal in the Lunyu. *Philosophy East and West*, Vol. 59, No. 1. USA, 2009. P.48.

Глава 3. Образ главных героев как носителей качеств *цзюньцзы* в фильмах жанра *уся* 1967 – 2017 годов

История иллюстрирует попытки деятелей киноискусства КНР, Гонконга и Тайваня поместить картину традиционного Китая в вымышленный мир киноплёнки. В этом художественном пространстве главные персонажи, словно унаследовав идеи и воззрения создателей из реального мира, воплощали в себе те качества, которые были некогда присущи героям прошлого. Кино – это своеобразная проекция ценностей и мировоззрений людей той эпохи, в которой оно было создано¹¹⁴.

Конфуцианство призывало людей искать идеалы среди мудрецов древности и с почтением относиться к своим предкам – другими словами, внимательно относиться к своему историческому прошлому. Вероятно, учение Конфуция сыграло определенную роль в воспитании привычки изучать историю в поисках ответов на насущные проблемы. Некий коллективный интерес к прошлому передавался из поколения в поколение, и он оказался свойственен и современным китайцам. Наверное, это является той особенной характеристикой китайского народа, которая отличает его от жителей других стран мира. Поэтому неудивительно, что исторические фильмы занимают огромный пласт в китайском кинематографе.

Как и в любых фильмах в исторических кинолентах главным героям отведена самая ответственная роль – оказавшись в специфической ситуации, своими поступками влиять на ход событий и передать зрителям главную мысль, которую хотел передать автор. Если герои не оказали эмоционального воздействия на публику, то нельзя сказать, что состоялась беседа между кинорежиссером и зрителями. Какими же должны быть центральные персонажи, чтобы впечатлить кинозрителей?

Принимая во внимание факт того, что китайский кинематограф насыщен традиционностью, интересным становится предположение о воплощении

¹¹⁴ Weng, Po-wei. *Masculinized China vs. The Feminized West: Musical Intersexuality and Cultural Representations in Once Upon a Time in China I and II*. UK, 2014. P.140.

некоторых качеств *цзюньцзы* в положительных персонажах. Ведь на протяжении многих веков китайцы стремились стать ближе к образу конфуцианского идеала человека. Возможно ли, что кинорежиссеры наделили своих героев качествами совершенного мужа? На этот вопрос автор данной работы и попытается ответить в последующих двух главах.

Стоит отметить, согласно конфуцианскому учению, каждый мог стать *цзюньцзы* посредством нравственного самосовершенствования, и как показывает практика, в императорском Китае к этому идеалу было принято стремиться только мужчинам. Поэтому автор сфокусируется только на анализе образа мужских персонажей. Однако среди выбранных для просмотра и изучения исторических фильмах главными героями, которые достойны звания благородного мужа, являются не только мужчины, но и женщины. Особенно это касается работ Гонконга и Тайваня, где, начиная с 1960-х гг., шел активный процесс эмансипации женщин¹¹⁵. И изучение трансформации образа женских героев заслуживает отдельного детального исследования.

3.1. Особенности жанра уся

В третьей четверти прошлого столетия одним из самых популярных жанров кино Гонконга и Тайваня было *уся* – историко-приключенческие фильмы с отважными мастерами боевого искусства. На первый взгляд может показаться, что такие киноленты призваны развлекать зрителей, поражая их изощренными техниками боевого искусства. Однако это не совсем так – кинорежиссеры и актеры не ставили своей целью только продемонстрировать изящно исполненные боевые действия, им также было важно детально проработать сюжет и роль каждого героя¹¹⁶. Какими же идеями руководствовались создатели кинолент в жанре *уся*?

¹¹⁵ Leung, William. *Crouching Sensibility, Hidden Sense*. Film Criticism. USA, 2007. P. 43.

¹¹⁶ Цзя Лэйлэй. Уу шэньхуа: чжунго уся дяньин цзици вэньхуа цзиншэнь. (贾磊磊. 武舞神话: 中国武侠电影及其文化精神 Мифы о «боевых танцах»: китайские фильмы в жанре уся и их культурная сущность). Нанкинский педагогический университет, 2007. С. III.

На самом деле фильмы со сценами исполнения боевых искусств имеют глубокую связь с традиционной культурой. Во-первых, существенное влияние оказали три древнейшие философские течения Китая – конфуцианство, даосизм и буддизм¹¹⁷. Во-вторых, немалую роль в формировании этого жанра сыграла повествовательная традиция конфуцианского историка Сыма Цына (司馬遷, 145 – 86 гг. до н.э.)¹¹⁸.

Считается, что два раздела из «Исторических записок» отца историографии – так называемые «Жизнеописания странствующих героев и рыцарей» (遊俠列傳 *юся лечуань*) и «Жизнеописания мстителей» (刺客列傳 *цзыкэ лечуань*) – стали прототипами художественных произведений о боевых искусствах. Драматурги из этих двух разделов позаимствовали не только формат повествования, но и образ «рыцарских персонажей» (俠 *ся*), которые и стали главными героями в произведениях о боевых искусствах¹¹⁹. В течение двух тысячелетий повествовательный характер о благочестивых мастерах боевого искусства изменялся, однако вариант изложения биографических историй Сыма Цяна всегда оставался образцом для всех деятелей литературного творчества и в будущем для кинематографистов¹²⁰.

Следующее описание странствующего рыцаря можно обнаружить в работе историографа: «Нынешние *юся*, пусть их дела и не соответствуют истинному долгу, если говорят – им обязательно верят, если действуют – всегда добиваются результатов, когда дают обещания, то обязательно выполняют. Не думая о себе,

¹¹⁷ Ли Пин. Синь шицзи чжунго уся дяннин сэчай ишудэ вэньхуа гуаньчжао. (李萍. 新世紀中國武俠電影色彩藝術的文化觀照 Изучение искусства использования цветов в китайских фильмах в жанре уся XXI века с точки зрения культуры). Аньхойский педагогический университет, 2020. С. 6.

¹¹⁸ Сыма Цянь – великий историк, мыслитель, «отец китайской истории», создатель выдающегося памятника китайской историографии «Ши цзи» (史記). «Ши цзи» состоят из 5 разделов, 130 глав (цзюаней). Сыма Цянь ввел в китайскую историографию биографический принцип изложения истории через жизнеописания исторических деятелей (разд. «Основные записи», «Наследственные дома», «Жизнеописания»), соединив его с хронологическими и тематическим (разд. «Трактаты») принципами. [Усов В.Н. Сыма Цянь. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит., 2009. – С. 621-622.]

¹¹⁹ Ma, Iris. Between Historicity and Fictionality. Foreign Language Publications, Vol. 17, No. 4. USA, 2010, P. 241.

¹²⁰ Ibid. P. 240.

они спешат на помощь попавшим в беду, пусть даже от этого зависит их жизнь или смерть. Не кичатся своими возможностями, стыдятся выставлять напоказ свои добродетели, что также достойно одобрения»¹²¹.

Центральные персонажи фильмов в жанре *уся* должны были руководствоваться конфуцианскими этическими нормами и бороться во имя справедливости. С кем же сражались отважные герои? Конечно же, со корыстолюбивыми и жестокими личностями, которые нарушали гармонию в обществе. Поэтому в кинолентах персонажи отчетливо разделяются на два лагеря – «хороших» (善 *шань*) и «плохих» (惡 *э*). И положительные герои бросают все свои силы, чтобы защитить угнетенных от злоумышленников, так как это их первостепенный долг¹²².

Согласно конфуцианскому учению, любое насилие считалось неуместным в решении проблем, поэтому использование боевых искусств главным героем в обязательном порядке должно было быть оправдано его благородными мотивами. Таким образом, в китайских кинолентах в жанре *уся* особенно акцентировалось внимание на справедливость практики применения техник борьбы.

Одним из самых известных кинорежиссеров Гонконга и Тайваня, который прославился за свои работы в жанре *уся* является Кинг Ху. Это человек, который смог довести до совершенства боевые фильмы, подарив им мировую славу¹²³. Жанровая специфика *уся* предоставила ему возможность в полной мере отобразить традиционную китайскую культуру в кинолентах и естественным образом изобразить картину жизни древнего Китая. Также этот жанр подарил кинорежиссеру возможность выразить свои патриотические чувства к Родине¹²⁴, которую он покинул ввиду политической нестабильности в 1949 году.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ни Цзюнь. Чжунго уся дяньиндэ лиши юй шэньмэй яньцзю. (倪駿. 中國武俠電影的歷史與審美研究 Исследование истории и эстетики китайских фильмов о боевых искусствах). Центральная академия драмы, 2005. С. 1.

¹²³ Ascarate, Richard John. About Chinese Cinema. USA, 2008. P. 72.

¹²⁴ Law, Ho-Chak. King Hu's Cinema Opera in his Early Wuxia Films Author. Music and the Moving Image, Vol. 7, No. 3. USA, 2014. P. 26.

Творческая оригинальность Кинга Ху проявилась в том, что он, не следуя по стопам своих предшественников, переработал устоявшиеся методы повествования историй со сценами применения боевых искусств, используя свои знания о кинематографе, чань-буддизме, истории и литературе Китая, каллиграфии и изобразительном искусстве. В частности, он стал применять акробатические постановки и музыку ударных инструментов (鑼鼓 *логу*) из Пекинской оперы¹²⁵.

Два фильма в жанре *уся* этого талантливого режиссера будут изучены для установления портрета положительных и отрицательных героев, которые, соответственно, являются наглядными носителями качеств *цзюньцзы* и *сяо жэня*. И его главные герои будут анализироваться в сравнении с персонажами более современных кинолент.

В данной главе будут рассмотрены пять фильмов в жанре *уся*, повествующие о событиях, которые разворачиваются во времена правления династии Мин (明朝 *Минчао*, 1368 – 1644 гг.). Первые два ниже описываемых кинофильма знакомят зрителей с историей о минских генералах, сражающихся с японскими пиратами *вокоу* (倭寇), другие три – о героях, которые прилагают все усилия, чтобы спасти детей несправедливо казненного чиновника от всемогущества жестокого, бессердечного евнуха.

3.2. Анализ портрета главных героев кинолент: «Отважные» (Кинг Ху, 1975) и «Бог Войны» (Гордон Чан, 2017)

Кинолента «Отважные» (忠烈圖 *Чжунлиту*, 1975) режиссера Кинг Ху была снята при поддержке киностудии Гонконга «Цзиньцюань»¹²⁶ – это классический гонконгский фильм в жанре *уся*. В данной работе есть несколько благочестивых персонажей, которые достойны звания конфуцианского идеала человека. Однако для детального разбора будет рассмотрен только один из

¹²⁵ Law, Ho-Chak. Op.cit. P. 24.

¹²⁶ 香港金銓電影公司 *Сянган цзиньцюань дяньин гунсы*.

главных персонажей – реальное историческое лицо, генерал Юй Даю (俞大猷, 1503 – 1579 гг.), который в истории Китая известен как национальный герой.

В течение XVII века южное и юго-восточные побережья Китая подвергались многочисленным нападениям от японских пиратов. Они контролировали морские пути, собирали налоги и зачастую устанавливали свою власть на некоторых территориях династии Мин^{127,128}. Данное положение дел на юге страны не могло не волновать императора и высокопоставленных чиновников, которые желали как можно скорей освободить народ от гнета чужеземцев с острова. И тогда они решили отправить в южные провинции одного из самых талантливых генералов – Юй Даю, который мог бы расправиться с пиратами.

Соответственно, в фильме «Отважные» главной целью генерала является спасти народ от неприятелей. Иными словами, как и следует благородному мужу, служение государству и народу становится первостепенным долгом Юй Даю. Интересным образом главный персонаж справляется со своей задачей: провинция истощена из-за постоянных набегов японцев, поэтому в его распоряжении ни большой армии, ни большого количества боеприпасов, однако он находит способ преодоления противников – без применения грубой силы уничтожение крупной армии ронинов. Генерал привлекает внимание пиратов, чтобы вычислить местоположение их лагеря и впоследствии сразиться с главарями. Подобный подход к положению дел характеризует героя как храброго человека, который не побоялся идти на риски в борьбе с многочисленной армией ронинов, также как мудрого человека, который смог разработать оригинальную военную тактику.

В осуществлении благородной цели Юй Даю помогают мастера боевого искусства. И, вероятно, одной из причин успеха военной операции генерала стала гармоничная командная работа. Несмотря на свое высокое положение, Юй

¹²⁷ MacKay, Joseph. *Maritime Pirates as Escape Societies in Late Imperial China*. UK, 2013. P. 551.

¹²⁸ Данная тема хорошо освещена в трудах отечественного историографа А.А. Бокщанина.

Даюй никогда не скуп на похвалу своих приближенных и не стесняется посоветоваться с ними. Однако, когда видит, что они неправы, делает им благоразумные замечания, но никогда не прибегает к насилию. А его спутники в свою очередь внемлют его словам и никогда не спорят с ним. Одним словом, отношения в этой команде основаны на взаимоуважении. Подобная картина взаимоотношений героев представляется ярким примером осуществления концепции о *ли* – когда каждому человеку отведена определенная роль: в данном случае Юй Даю, как старший, делает наставления младшим и заботится о них, а младшие с почтением относятся к нему.

Интересен один эпизод из фильма, где герои решали, как поступить с японским шпионом, который пробрался в их лагерь. Тогда как один из приближенных предложил жестоко наказать его, Юй Даю встает на защиту японского пирата, решив отпустить его. Также о милосердии генерала говорит еще один эпизод: команда мастеров боевого искусства разоблачила вероломного чиновника, который, сотрудничая с ронинами, крал деньги из казны, и его должны были подвергнуть наказанию. Однако Юй Даю дает возможность изменнику восстановить свое доброе имя следующими словами: «Если ты сдашься, попрошу у губернатора милости. Если сможешь поймать разбойников, то порекомендую тебя на высокий пост». Это однозначно характеризует героя как великодушного человека.

Таким образом, в киноленте второй половины XX в. центральный герой предстает благородным человеком, который руководствуется идеями о гуманности и справедливости в осуществлении своего долга перед государством. И его окружают отважные спутники, которые готовы отдать свою жизнь ради спасения жителей южного побережья от японцев.

В более современной версии фильма о войне с *вокоу* Гордона Чан (陳嘉上 *Чхань Ка(а)* «**Бог Войны**» (蕩寇風雲 *Данкоу фэнъюнь* , 2017) немного иначе представлен положительный герой. В создании этой дорогой киноленты

работали три киностудии – одна гонконгская и две материкового Китая¹²⁹. Так как кинокартина была ориентирована на широкие массы, создателям необходимо было сконструировать такого персонажа, который удивил бы зрителей своим героизмом и мужеством и естественным образом стал бы образцом для подражания. Более того, эта киноработа была призвана напомнить о том, что в истории Китая есть невероятные генералы, которые, ставя на кон свою жизнь, защищали свой народ.

В данной киноленте главным героем предстает генерал Ци Цзигуан (戚繼光 1528 – 1588 гг.), который тоже полностью посвящает себя спасению китайского народа от японских пиратов, ставя службу выше семьи. Конечно, это не значит, что генерал вовсе не заботился о своей жене, однако между ними возникали конфликты, вызванные чрезмерной увлеченностью героя государственными делами. Так, например, обиженная жена публично дала пощечину ему. Генерал был удивлен ее поведением, однако остался сдержанным в словах, пытаясь восстановить дружеские отношения с ней. Подобная реакция героя соответствует поведенческой модели *цзюньцзы* – человек в любой ситуации должен оставаться спокойным, чтобы не вызвать бурю горячих эмоций, который поставит точку гармоничным отношениям.

Как бы то ни было у Ци Цзигуана в общении с женой, он однозначно был талантливым и мудрым полководцем: ему удалось придумать план, который позволил бы китайской армии в десять тысяч человек победить японцев численностью в два раза больше. Несмотря на превосходство численности армии противников, генерал не испугался и решил обучить войско, которое смогло бы победить неприятелей. Однако были некоторые трудности в осуществлении его планов: например, когда он предложил жителям одной деревни, хорошо ориентирующихся в местности, вступить в ряды армии. Крестьяне, уставшие от набегов японцев и грабителей из соседней деревни, упорно отказывались от

¹²⁹ Гонконгская кинокомпания «Азия» (寰亞電影製作有限公司 *Хуанья дяньин чжицзо юсянь гунсы*), китайская кинокомпания (博納影業集團 *Бона инье цзитуань*), китайская киностудия «Дунхай» (東海電影集團 *Дунхай дяньин цзитуань*).

предложения Ци Цзигуана, однако он не пал духом – разумными речами и демонстрацией техникой единоборств вдохновил их на войну во имя защиты родной земли.

Таким образом, генерал является тем человеком, который умеет находить себе союзников и вдохновлять людей в борьбе с неприятелями. Также он наделен той мудростью и благоразумием, храбростью и отвагой, преданностью и любовью к стране, характерные конфуцианскому идеалу человека, желающему служить государству. Однако генерал Ци не лишен и отрицательных качеств. Например, в разговоре с Юй Даю он оклеветал чиновника, который хотел спасти его приятеля от отправления в ссылку.

3.3. Сравнение образа положительных героев фильмов: «Харчевня дракона» (Кинг Ху, 1967), «Таверна дракона» (Рэймонд Ли, 1992), «Врата дракона» (Цуй Харк, 2011)

Интересны для сравнения образы положительных героев следующих фильмов: кинолента Кинга Ху «Харчевня дракона» (龍門客棧 *Лунмэнь кэчжань*, 1967) и его ремейки – «Таверна дракона» (新龍門客棧 *Синь лунмэнь кэчжань*, 1992)¹³⁰ Рэймонда Ли (李惠民 *Лэй Ваймань*) и «Врата дракона» (龍門飛甲 *Лунмэнь фэйцзя*, 2011) Цуй Харка (徐克 *Чхэй Хак*). Киноработа Кинга Ху была снята на Тайване при поддержке киностудии «Содружество»¹³¹, его первый ремейк создан в сотрудничестве гонконгской и китайской кинокомпаний¹³², фильм 2011 г. выпущен крупной киностудией КНР «Бона»¹³³.

И в первом, и втором кинолентах положительные персонажи ставят на кон свою жизнь ради достижения благородной цели – спасения осиротевших детей чиновника, который был для них единомышленником в государственных делах, от приспешников вероломного евнуха. Главные герои осторожны и

¹³⁰ В российской базе данных «Кинопоиск» данный фильм называется, как «Таверна дракона». Однако по смыслу более близок к оригиналу перевод – «Новая харчевня дракона».

¹³¹ 台灣聯邦影業有限公司 *Тайвань лянъбан инъе юсянь гунсы*.

¹³² Китайская киностудия «Сяосян» (瀟湘電影制片廠 *Сяосян дяньин чжипяньчан*), гонконгская киностудия «Сьюань» (思遠影業公司 *Сьюань инъе гунсы*).

¹³³ 博納影業集團 *Бона инъе цзитуань*.

предусмотрительны в боевых операциях, сдержанны и невозмутимы в спорах с противниками, преданны и заботливы со своими союзниками. Два фильма насыщены кровопролитными сценами, где две противоборствующие стороны всеми силами пытаются уничтожить друг друга. Но, как бы то ни было, действия положительных героев оправданы их достойной целью спасти детей от жестоких неприятелей. И, вероятно, мастерам боевого искусства было не совсем по душе обнажать свои мечи в борьбе с противниками. Например, герои «Таверны дракона» с такими словами обратились к приспешникам евнуха: «Мы пришли освободить детей, а не убивать».

Главным антагонистом, с которым и борются благочестивые герои, безусловно, является главарь неприятелей – жаждущий власти евнух, который жестоко убивает всех его политических оппонентов – другими словами, он является носителем худших качеств *сяо жэня*. И обе кинокартины завершаются драматичными сценами борьбы центральных героев с беспощадным евнухом: в течение нескольких минут на экране разворачивается ожесточенная битва, в ходе которой несколько храбрых бойцов погибают. Как бы то ни было, два фильма предлагают зрителям счастливый конец, где добро побеждает зло – евнух погибает, и дети приобретают свободу.

Однако несмотря на многие сходства качеств главных героев в двух вышеописанных кинолентах, в фильме 1992 г. более отчетливо прослеживается любовная линия между главными персонажами, что нетипично для более ранних кинофильмов в жанре *уся*, ставшими классикой. Герою как благородному мужу по определению не следует публично демонстрировать симпатию к своей возлюбленной. Значит, в ремейке главный герой уже не типичный персонаж классических фильмов, который повторяет модель поведения образцового конфуцианца. Такое изменение в поведении героя связано с новыми веяниями в китайском кинематографе, пришедшими от западной культуры¹³⁴. Поэтому

¹³⁴ Цуй Цзюнь. Гудянь шэньмэй вэньхуа цзиншэнь цай уся дяньин чжундэ чжуаньхуа юй сяоцзе «Лунмэнькэчжань», «Синьлунмэнькэчжань» хэ «Цицзянь» Вэньбэнь бицзяо юэду (崔軍. 古典審美文化精神在武

отныне центральный персонаж, не стесняясь, может выражать свои любовные чувства. И здесь нужно отметить, что эта любовь является высоким благородным чувством – ведь героиня является единственной любовью всей жизни.

Третий вариант фильма «**Врата дракона**» отличается от двух предыдущих и по сюжету, и по характеру главных героев. С первых минут режиссер знакомит зрителей с политической обстановкой в стране при династии Мин: народ живет в страхе и ужасе из-за произвола евнухов, и защитниками справедливости выступает команда мастеров боевого искусства во главе с Чжао Хуайанем, чье прозвище Невидимка, и замаскированная под мужчину девушка по имени Лин Яньцю, которая действовала в одиночку.

Далее развиваются две сюжетные линии: команда храбрых бойцов отправляется в поселок, находящийся недалеко от Врат дракона, где расквартировалась армия алчного евнуха, который желает разбогатеть, присвоив себе сокровища призрачной столицы Си Ся (西夏, 1038 – 1227 гг.), скрытой под песчаным морем; воительница-одиночка спасает беременную наложницу от приспешников евнуха и отправляется с ней к Вратам дракона, откуда наложница смогла бы самостоятельно отправиться в более безопасные края. По мере развития истории судьба сводит положительных героев в таверне у Врат дракона, где они встречают команду авантюристов, которые тоже лелеют раздобыть золото в столице тангутов.

Как выясняется, главная героиня была влюблена в Чжао Хуайаня и всегда была верна в своих чувствах ему. Невидимка же считал её лишь своей давней приятельницей, и, несмотря на её чувства, не постеснялся полюбезничать с наложницей, ранив чувства героини. Подобный вариант взаимоотношений героев явно идет в противоречие с традиционными представлениями о любовных прелюдиях между персонажами: при классическом варианте изложения событий Чжао Хуайань из уважения к чувствам героини не мог бы

俠電影中的轉化與消解: «龍門客棧», «新龍門客棧» 和 «七劍» 文本比較閱讀 Трансформация и растворение традиционной эстетики и культуры в фильмах в жанре уся: сравнительный анализ фильмов «Харчевня дракона», «Таверна дракона» и «Семь мечей») // 當代電影 Ежемесячный журнал «Современное кино», 2005. С. 128.

даже иметь мысли положить глаз на другую девушку. Подобное поведение героя явно не подобает *цзюньцзы*. Поэтому в данной ситуации более невинной и чистой в своих побуждениях представляется Лин Яньцю, которая долгие годы трепетно хранила свои чувства к нему.

Однако кинорежиссер дает возможность своему главному герою реабилитировать свое доброе имя в кульминации фильма, где все персонажи оказываются в легендарном золотом дворце тангутов, которое обнажается из тяжелого песчаного одеяла раз в шестьдесят лет. Казалось бы, команде защитников справедливости и авантюристам, объединив силы, только необходимо сразиться с одним-единственным врагом – алчным, жестоким евнухом, чтобы осуществить свои цели, однако все оказалось не так просто. Бедная беременная наложница была вовсе не беременной и не возлюбленной императора – она оказалась шпионкой евнуха, прекрасно владеющей боевым искусством. Другой преградой в борьбе со злодеем стало взятие им в заложники одного из охотников за сокровищами. Под угрозой быть затопленным во дворце из-за быстро надвигающейся песчаной бури всем героям необходимо было как можно скорее решить свои задачи – евнуху с наложницей украсть золото, авантюристам тоже прибрать сокровища, а Невидимке с Ли Яньцю победить главного злодея. Оценив ситуацию, Чжан Хуайань предлагает евнуху взаимовыгодную сделку: «Я знаю, что ты жадный и еще осторожный. Все золото не унести за раз. Чтобы все были довольны, пусть каждая группа следит за двумя другими, а остальные понесут золото. Если мы остаемся, те, кто тащат золото, должны вернуться». Иными словами, авантюристы должны были взять сокровища и для себя, и для евнуха, далее вернуться во дворец, чтобы вместе выбраться из дворца. Договорившись с евнухом, он велит Ли Яньцю не возвращаться с охотниками за сокровищами во дворец, желая отдать свою жизнь ради уничтожения злодея. Далее в кинофильме разворачивается сцена ожесточенной борьбы двух противоборствующих сил, которая знаменуется победой добра над злом.

Кульминационная сцена демонстрирует главного героя как здравомыслящего и отважного, заботливого и жертвенного человека, который даже в критической ситуации не предаёт свой долг служить справедливости. Более того, это человек, который умеет признавать свои ошибки и совершенствовать свой нравственный облик. После битвы он отправился вслед за главной героиней, которая раньше всех покинула место происшествия – вероятно, он был благодарен её преданности и отваги в битве, поэтому решил стать ей верным другом. Таким образом, в фильме «Врата дракона» центральный персонаж не является образцовым *цзюньцзы*, однако он непрестанно стремится быть похожим на него и никогда не забывает о своем долге *и*.

Подводя итоги, можно заключить, что во всех вышеописанных кинокартинах главные герои полностью соответствуют классическим представлениям о «рыцарях» *ся*: они сражаются ради торжества справедливости и не боятся смерти. Поскольку герои стараются следовать конфуцианским предписаниям, согласно которым человеку необходимо исполнять свой долг *и*, опираться на *чжи* в решении проблем, соблюдать *ли* в общении с людьми, то справедливо предположить, что эти «рыцари» являются носителями качеств *цзюньцзы*.

Однако стоит отметить, что, если в фильмах Кинга Ху представлен идеальный конфуцианец без единого недостатка, то в более современных работах можно заметить, что герои не лишены отрицательных качеств, однако они стараются улучшить свой моральный облик и стать ближе к образу конфуцианского идеала человека. С одной стороны, идет процесс размывания образа *цзюньцзы*, с другой стороны – персонажи становятся более сложными и интересными по своему характеру. Вероятно, трансформация образа героев связана по двум причинам: во-первых, в эпоху глобализации китайский кинематограф сильно подвергся влиянию западного кинематографа, который построен на несколько иных законах; во-вторых, ремейки призваны не просто более захватывающее передать историю, но отвечать новым эстетическим

веяниям и отвечать запросам современных зрителей¹³⁵. Таким образом, ремейки классических фильмов становятся не только носителями некоторых характеристик традиционной культуры, но и зеркалом современного общества. И, вероятно, кинокартины в жанре *уся* и в будущем будут потрясать зрителей историями о благородных мастерах боевого искусства, которые сражаются со злодеями во имя справедливости.

¹³⁵ Мэн Вэнь. Дяньин цзешоу мэйсюэ шиюйся хуаюй цзиндянь дяньиндэ фаньпай чуанцзо яньцзю – Исаньбань «Цяньной юхунь» дэ фаньпай вэйли (孟雯. 電影接受美學視域下華語經典電影的翻拍創作研究—以三版《倩女幽魂》的翻拍為例 исследование ремейков классических китайских фильмов с точки зрения кинематографической эстетики – на примере третьего ремейка «Китайской истории о привидениях»). Дунбэйский педагогический университет, 2014. С. II.

Глава 4. Образ главных героев как выразителей конфуцианского идеала человека в китайских исторических фильмах 1955 – 2017 годов

В то время как гонконгские и тайваньские кинорежиссеры прошлого столетия отдавались съемкам приключенческо-исторических фильмов об отважных мастерах боевого искусства, деятели киноискусства материкового Китая заняли себя работой над созданием кинолент о знаменитых людях, занимающих одно из центральных мест на страницах исторического прошлого. Подобные кинофильмы, в которых раскрывается история об образцовых героях прошлого, были востребованы в КНР, так как их образ мог вдохновить зрителей на благородные поступки или же стать примером для подражания. Каким же образом справились со своей задачей китайские кинорежиссеры? Ответ на данный вопрос будет дан на основе анализа портрета трех главных героев фильмов 1955 г., 1977 г. и 1983 года.

Эти киноленты были сняты в разные историко-политические периоды, однако они по своему духу единообразны – это истории о гениальных, благочестивых героях, которые, несмотря на все трудности и преграды, всеми силами пытаются достичь свою цель. Особенно похожи два фильма легендарного кинематографиста КНР – Хуан Цзумо (黄祖模, 1921 – 2011 гг.)¹³⁶, которые, будто бы построены по одному и тому же принципу, лишь центральные персонажи представлены в разных исторических лицах.

4.1. Чжэн Цзюньли. «Сун Цзинши» (1955)

Фильм «Сун Цзинши» (宋景詩 Сун Цзинши, 1955) был снят одним из самых видных кинорежиссеров того времени, Чжэн Цзюньли (鄭君裡, 1911 –

¹³⁶ Хуан Цзумо начал свой путь по режиссера в 1946 г., окончив Национальную академию драмы в каком городе? по специальности режиссура. Самой известной работой стал фильм «Любовь на Лушане», который в 1980 г. получил престижную кинопремию «Сто цветов» в качестве лучшего художественного фильма. В 1982 г. в Италии был награжден на 13-м Международном кинофестивале в Монтане. Также был установлен мировой рекорд Гиннеса по непрерывным показам в кинотеатре Лушаня, что сделало его легендой в истории китайского кино. [Хуан Цзумо. (黄祖模. Хуан Цзумо). // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E7%A5%96%E6%A8%A1> – 16.01.2021.].

1969 гг.)¹³⁷, при поддержке одной из крупнейших киностудий «Шанхай»¹³⁸. Прежде чем переходить к описанию характера главного героя стоит обратить внимание на год появления киноленты на экранах кинотеатров КНР – это 1955 год, время, когда КПК прикладывала особые усилия, чтобы перевоспитать народ в социалистическом духе. По этой причине в 50-е гг. XX в. активно создавались кинофильмы с ярко выраженным дидактическим характером, и «Сун Цзинши» можно отнести к ряду таких.

Данный костюмированный исторический фильм повествует о реальном историческом лице, предводителе восстания крестьян XIX века – Сун Цзинши (宋景詩, 1824 – 1871 гг.), который не мог смотреть, сложа руки, на своих собратьев и семью, страдающих от голода и произвола местных властей. Этот герой прекрасно понимал смысл конфуцианского изречения: «Когда человек занимается самосовершенствованием, в порядке держит семью, способствует процветанию страны, в Поднебесной царит гармония» (修身齊家治國平天下 *сюшэнь цижэя чжиго пин тянься*)¹³⁹. Руководствуясь этой идеей, он и решает поднять флаг справедливости против маньчжурской династии, веря, что сможет улучшить положение деревенских семей. Крестьяне, вдохновленные мечтой о более лучшем будущем, стали следовать за ним, среди них даже были подростки и старые женщины, которые хотели бороться в первых рядах. Однако Сун Цзинши не брал их в свое войско, так как подростки были слишком молоды, чтобы терять свою жизнь, а женщины должны были следить за домашним очагом. Подобное отношение предводителя восстания говорит о его

¹³⁷ Чжэн Цзюньли – выдающийся актер, режиссер и сценарист материкового Китая. В 1949 г. участвовал в написании сценария к фильму «Ворона и полевой воробей», съемки которого в дальнейшем он осуществил самостоятельно, и за данную работу он получил награду от Министерства Культуры. Чжэн Цзюньли принадлежит ряд кинолент, которые вошли в собрание классических фильмов КНР: «Сун Цзинши», «Линь Цзэсюй», «Ли Шаньцзы» и др. В 1995 г. посмертно получил награду «Китайское кино века» в номинации лучшая режиссура. В 2016 г. была опубликована авторбиография «Полное собрание сочинений Чжэн Цзюньлина». [Чжэн Цзюньли. (鄭君裡. Чжэн Цзюньли). // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%83%91%E5%90%9B%E9%87%8C/11954> – 16.01.2021].

¹³⁸ 上海電影製片廠 *Шанхай дяньпин чжэпяньчан*.

¹³⁹ Чжан Чэньси. Цун сицюй дао дяньпин – лунь Сун Цзинши синсяндэ саньчжунь июнь (張晨曦. 從戲曲到電影 – 論宋景詩形象的三重意蘊 От традиционной оперы к кино – о трех скрытых смыслах образа Сун Цзинши) // 戲劇之家 Журнал «Дом драмы». 2014. С. 5-7.

заботливости и понимания необходимости соблюдения *ли*, согласно которому у каждого человека есть своя социальная роль, необходимая для сохранения гармонии в обществе.

Интересен эпизод, где Сун Цзинши со своими братьями-крестьянами отправился в город, чтобы заставить местного управляющего освободить их от неподъемных налогов. Одержав верх, обрадованные крестьяне ринулись в кладовку, чтобы забрать мешки риса. Однако этому помешал главный герой, который объяснил своим братьям, что красть чужое не совсем верно, более того, их цель – не разворовывать местных чиновников, а кардинально поменять положение в стране, чтобы все смогли жить в здравии. Тогда крестьяне, послушав его слова, покорно бросили эти мешки. Из этого эпизода можно сделать несколько выводов о центральном персонаже: во-первых, этот человек обладает достаточной мудростью, чтобы переубедить народ; во-вторых, он честен и благороден, так как не преследовал цели красть чужое. Также наличие большого количества последователей говорит о нем как о настоящем конфуцианце, ведь, как говорил Кунцзы: «Добродетельный муж не может быть одиноким, у него непременно появятся соседи»¹⁴⁰.

В течение всего фильма зритель наблюдает, как Сун Цзинши упорно сражается с несправедливостью в стране и ищет единомышленников среди других повстанцев, так, например, он присоединяется к тайпинам¹⁴¹. Складывается впечатление того, что это чрезвычайно храбрый и ответственный человек, чью волю не могут сломить никакие обстоятельства – нет ни одной сцены, где герой бы, боясь противников, убежал или, сомневаясь в себе, бросал крестьян-повстанцев. И, безусловно, мужественность, добросовестность, честность, мудрость – являются теми качествами, которые должен обладать *цзюньцзы*. Также в этом кинофильме прекрасно отображается сыновняя почтительность: Сун Цзинши, несмотря на несогласие с мнением матери, не

¹⁴⁰ Лукьянов, А.Е. «Чжун юн». «Следование середине» // Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу»). 2004. С. 172.

¹⁴¹ Тайпинское восстание (1851 – 1864) – крестьянское восстание против маньчжурской династии Цин.

споря, спокойным тоном пытается переубедить её, чтобы она отпустила его на войну против маньчжурской власти. Справедливо сказать, что центральный персонаж справился с ролью сына, который должен с почтением относиться к словам старших, ведь Конфуций сказал: «Служа родителям и видя, что они не правы, убеждай их с мягкостью»¹⁴². Таким образом, в кинокартине «Сун Цзинши» главный герой представляется образцовым конфуцианцем, который может служить прекрасным примером для подражания.

4.2. Хуан Цзумо. «Цюй Юань» (1977)

Среди всех фильмов, выпущенных киностудией «Шанхай», также известны две работы режиссера Хуан Цзумо – «Цюй Юань» (屈原) и «Чжан Хэн» (張衡), названия которых говорят сами за себя – они повествуют об одних из самых известных и высокоуважаемых людях в истории Китая.

Цюй Юань (ок. 340 – 278 гг. до н.э.) – первый исторически достоверный поэт и выдающийся государственный деятель Древнего Китая. Принадлежал к одному из знатных родов царства Чу, при Хуайване занимал высокий пост советника. Согласно словам Е.А. Серебрякова, «в поэзии Цюй Юаня впервые с проникновенной силой утверждалось главенство духовного, нравственного начала и воплощалась мысль об ответственности ученого сословия перед страной. Духовный облик поэта и характер творчества прежде всего определялись идеями конфуцианского учения. Желание поэта воодушевлять правителя, оказывать добродетельной силой *дэ* облагораживающее влияние на подданных диктовалось верой в высокое предназначение *цзюньцзы*»¹⁴³. И в киноленте 1977 г. запечатлен такой же образ благородного конфуцианского ученого, устремленного служить своей стране и народу.

Итак, в фильме сюжет разворачивается в эпоху Чжаньго, когда царство Цинь вело агрессивную завоевательскую политику, поэтому другие правители были вынуждены обременять крестьян высокими налогами и рекрутировать

¹⁴² Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Т.2. С. 233.

¹⁴³ Серебряков, Е.А. Цюй Юань. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.3: Литература. / ред. М.Л. Титаренко и др. – М., 2006. С. 535-536.

людей в армию – одним словом, истощать народ. В царстве Чу не было способного правителя, однако был мудрый поэт и чиновник Цюй Юань, чей талант был известен всей Поднебесной. Он рекомендует Хуайвану провести внутренние реформы, чтобы укрепить страну, и заключить союз с соседними государствами, чтобы противостоять Цинь. Однако его идеи кажутся слишком радикальными для других чиновников, поэтому герою непросто найти общий язык с ними. Как бы то ни было, у него были и ученики, которые восхищались его талантом. Среди всех последователей самой способной была его служанка, которая сходу поняла смысл стихотворения Цюй Юаня «В честь апельсинового дерева» (橘 頌 Цзюй сун), призывавшее людей стараться оставаться совершенными мужами даже в турбулентные времена.

Согласно содержанию кинофильма, в те времена еще были рабы, чья жизнь совсем не ценилась. И Цюй Юань был особенно обеспокоен несправедливым положением рабов, ведь они тоже люди, как и все другие жители Поднебесной. Особое отношение к ним можно понять через сцену, в которой герой не выдал стражам спрятавшегося в его усадьбе раба. Более того, он велел служанке вылечить его. Однако этого ни в чем невинного раба настигла горькая участь – стражники обнаружили его и убили. После этого инцидента Цюй Юань отправил многочисленное количество свитков *вану* с просьбой освободить всех рабов третьего поколения. Такой поступок однозначно характеризует центрального персонажа как гуманного человека.

Цюй Юань является не только гуманным и мудрым героем, но чрезвычайно скромным, честным и преданным государству. Жене *вана* абсолютно не нравилось, что правитель беспрекословно следует рекомендациям главного героя, поэтому она придумала способ отлучить его от государственных дел, предложив ему стать учителем своего сына и принять богатства. Однако Цюй Юань отказался от такого заманчивого предложения со словами: «Я человек обычный, как же могу учить сына Вашего? Я понял Вашу просьбу, но помочь *вану* реформировать страну важнее! Поэтому я не могу принять подарок». Жена *вана*, безусловно, осталась чрезвычайно не довольной отказом

героя, поэтому любыми способами пыталась сломить веру Хуайвана в своего советника. И, к сожалению, ей это удалось – Цюй Юань был вынужден отправиться в ссылку, в течение которой он не прекращал работать над планом усовершенствования царства.

Через год пребывания в ссылке бывшего советника *вана* вновь приглашают во дворец в надежде улучшить ситуацию в государстве, разоренное из-за войн с Цинь. Однако его встрече с правителем вновь помешала завистливая жена. Сильно обеспокоенный герой, чтобы умиротворить свой дух, играет на *гуцине*. И, немного успокоившись, он отправляется искать единомышленников, чтобы общими усилиями реформировать царство. Цюй Юань успешно находит себе товарищей и вечерами обсуждает с ними свои планы, однако он не мог победить недалёковидных противников: так в один из таких вечеров погибли все сторонники Цюй Юаня, и он остался один – без единомышленников и учеников – и ему предстояло в одиночку поднимать страну на ноги. На такой трагической ноте завершается история об этом гениальном ученом того времени.

Таким образом, в фильме «Цюй Юань» центральный персонаж наделен всеми наилучшими качествами благородного мужа – *жэнь, и, ли* и *чжи*. Это герой, который сдержан, скромен и доброжелателен в общении с людьми и который ни на секунду не забывает о своем долге служить во имя своего государства и народа. Это человек, который готов посвятить всю свою жизнь ради воцарения справедливости и гармонии в стране.

4.3. Хуан Цзумо. «Чжан Хэн» (1983)

Чжан Хэн (張衡, 78 – 139 гг.) – выдающийся философ, ученый-энциклопедист, литератор и государственный деятель Китая. Добился больших успехов в естественных науках, дважды занимал пост придворного историографа-астролога, ответственного за календарь и астрономические, атмосферные, сейсмологические наблюдения. Его авторству принадлежат несколько трудов по астрономии, математике, хронометрии и календарной науке. Также он считается родоначальником китайской количественной картографии и изобретателем нескольких сложных механизмов, среди которых

первый в мире сейсмокоп, регистрирующий землетрясения на больших расстояниях и определяющий направление к эпицентру¹⁴⁴. Именно о долгой и тернистой истории изобретения сейсмокопа Чжан Хэном повествует данный фильм 1983 года.

С первых минут режиссер представляет героя как трудолюбивого ученого, упорно работающего в конструировании макета сейсмокопа, который может помочь крестьянам спастись от разрушительных последствий землетрясения. Однажды чиновники, зная о трудах талантливого ученого, приглашают его служить при дворе, однако тот отказывается, объяснив, что еще недостаточно опытен и умен, чтобы принять должность. После отказа от должности он покидает дом, оставив невесту, и отправляется с другом в столицу Лоян, чтобы посоветоваться со своими друзьями и учителем о разработке прибора, определяющего направление землетрясения. Таким образом, уже в начале кинофильма складывается портрет скромного, трудолюбивого, самоотверженного ученого. И в течение всей кинодрамы зритель наблюдает, как герой, несмотря на потерю своих близких (невесту, учителя, ребенка), непонимание чиновниками ценности его изобретения, годами работает над совершенствованием сейсмокопа, странствуя по стране.

Как и в фильме «Цюй Юань» жизнь героя трагична, ведь мало кто поддерживает его идеи, и его работе мешают несведущие чиновники. Однако Чжан Хэн, как и Цюй Юань, неизменен в своей цели улучшить положение крестьян. Одним словом, это человек, с невероятным чувства долга.

Также этот персонаж не только талантливый изобретатель, но и верный ученик. В общении со своим учителем, который занимал должность придворного астронома, Чжан Хэн всегда проявлял почтение, прислушиваясь его словам и советам. Когда учитель, не выдержав критики со стороны чиновников, покончил жизнь самоубийством, герой, потрясенный его смертью, оставил свою должность и отправился в далекое странствие – он не хотел более работать во

¹⁴⁴ Еремеев, В.Е. Чжан Хэн. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.5: Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование / ред. М.Л. Титаренко и др. – М., 2009. С. 930-931.

враждебном ему дворце, который погубил наставника. Подобная картина взаимоотношений между учителем и учеником является очередным примером гармонизированного общения между старшим и младшим.

После гибели наставника Чжан Хэн продолжил исследовать способ совершенствования прибора – он не мог бросить свое изобретение, видя, как народ повсеместно страдает от землетрясений. Это характеризует героя как сострадающего, гуманного человека со стойким духом, чьи намерения не пошатнут никакие преграды.

Итак, в фильме «Чжан Хэн» представлен очередной образцовый *цзюньцзы*, не имеющий ни одного качества *сяо жэня*: хитрость, трусливость, эгоизм, корыстолюбие, приземленность и другие. Примечательно, что два центральных персонажа фильмов Хуан Цзумо одинаково обладают стойкостью духа. Эти герои никогда не жалуются и не гневаются на несправедливость ситуации. Они, смиренно приняв свою горькую участь, упорно борются за осуществление своих идей, которые могли бы улучшить жизнь народа. Одним словом, Цюй Юань и Чжан Хэн – мужественные и храбрые ученые, незнающие отступления от своих идеалов.

4.4. Джон Ву. «Битва у Красной скалы» (2008)

Фильм «Битва у Красной скалы» (赤壁 Чибя, 2008) снят знаменитым гонконгским кинорежиссёром Джоном Ву (吳宇森 Ву Юсэн) по заказу крупной государственной киностудии КНР «Китайская киногруппа»¹⁴⁵ по мотивам одного из четырех классических романов Китая – «Троецарствие» (三國演義 Саньго яньи). Данный кинофильм был высоко оценен как среди зрителей, так и среди специалистов кинематографа, добившись коммерческих успехов и получив различные отечественные и международные награды.

Как и в оригинале исторического романа в кинокартине герои разделяются на два лагеря: властный, беспощадный Цао Цао с его подчиненными и отважные, благородные герои, желающие мира в Поднебесной – Чжоу Юй, Чжугэ Лян,

¹⁴⁵ 中國電影集團 Чжунго дяньин цзитуань.

Сунь Цюань, Чжао Юнь, Лю Бэй, Гуань Юй, Чжан Фэй и другие. Цао Цао был известен своей жестокостью и непреклонностью характера, поэтому никто не осмеливался при дворе Хань идти против его воли, даже император пребывал в страхе и сохранял молчание. Этот герой мечтал подчинить себе всю Поднебесную, поэтому у него были грандиозные завоевательские планы на территории, правители которых не хотели быть зависимым от него. Также, согласно содержанию фильма, главной причиной этой кровопролитной войны была ревность Цао Цао к жене Чжоу Юя – Сяо Цяо, в которую он был влюблен еще с юношеских времен. И через эту войну жестокий полководец желал забрать её к себе. Но, конечно, как и полагается типичному кинофильму о борьбе добра и зла, история заканчивается проигрышем Цао Цао и победой положительных персонажей.

Итак, очевидно, что главным злодеем «Битвы у Красной скалы» выступает Цао Цао, который, безусловно, является носителем качеств *сяо жэня*. Он начинает войну из-за своих эгоистических целей, из-за которых Поднебесную накрывает волной хаоса и безграничного ужаса – крестьяне в поисках более безопасного места скитаются по всей стране, погибая от голода и бессилия, а военным приходится днями и ночами тренироваться и воевать на фронте. Этот императорский полководец заставляет свою армию в кратчайшие сроки преодолевать огромные расстояния, полностью истощая силы военных, также он беспощадно убивает всех, кто ослушивается его приказа. Одним словом, это эгоистичный и тиранический персонаж, незнающий гуманности и милосердия.

И в Поднебесной находятся много мудрых генералов и талантливых мастеров боевого искусства, которые готовы сразиться с этим воплощением зла. Каждый из этих положительных героев наделен качествами *цзюньцзы*, и наибольшее внимание привлекают два центральных персонажа – Чжугэ Лян и Чжоу Юй. Чжугэ Лян был советником Лю Бэя, и оба преследовали одну цель – прекратить войну, чтобы их народ мог жить в безопасности. И Чжугэ Лян, как один из самых способных и мудрых стратегов, понимал необходимость заключения союза с правителем Цзяндуна, Сунь Цюанем. Так он отправился к

Сунь Цюаню с просьбой помочь мягкосердечному Лю Бэю, который постоянно отступал в столкновениях с армией Цао Цао с целью без кровопролития защитить крестьян. И именно эта тактика отступления не совсем внушала доверия Сунь Цюаню, поэтому он медлил с принятием решения. Мудрый Чжугэ Лян не стал напористо настаивать на своем – он спокойно изложил преимущества заключения союза и стал восхвалять Сунь Цюаня за его военные успехи и таланты, убеждая, что он могущественнее Цао Цао. В конечном итоге, немного поразмыслив, правитель согласился на этот союз. Такой подход Чжугэ Ляна к Сунь Цюаню, безусловно, характеризует его как дальновидного мудрого тактика, знающего как подходить к делу.

Следующим человеком, которого нужно было убедить в пользу объединения сил, был один из самых могущественных полководцев Цзяндуна – Чжоу Юй. Этот человек был не менее озабочен бедственным положением народа в Поднебесной, поэтому заключение союза было в его интересах, однако ему необходимо было убедиться в том, что Чжугэ Ляну можно доверять. Тогда Чжоу Юй пригласил стратега сыграть на *гуцине*. Скромный Чжугэ Лян сначала отказался от его предложения, объяснив, что он не очень хорош в игре. Но Чжоу Юй переубедил его и в итоге услышал прекрасно исполненную музыку, по которой он смог оценить характер Чжугэ Ляна и довериться ему. Так стратегу удалось привлечь на свою сторону генерала и вместе с ним отправиться в свои края, чтобы познакомить его с Лю Бэем. Таким образом, уже в начале кинокартины Чжоу Юй представляется достаточно мудрым и благородным человеком.

Интересно отметить, что в землях Лю Бэя крестьяне не живут в достатке, однако стараются воспитывать народ в конфуцианском духе. Дети учатся по конфуцианским трактатам, и, не совсем понимая смысла этого занятия, спрашивают у наставника: «Зачем нужны книги, если нет еды?». Учитель отвечает: «Когда-нибудь вы поймете, что знания – хлеб насущный». Подобное отношение к образованию в этих краях характеризуют Лю Бэя и Чжугэ Ляна как людей, которые прекрасно понимают ценность конфуцианского учения.

В землях Лю Бэя только познакомившимся союзникам не сразу удалось найти общий язык, они стали спорить и драться – тогда Чжугэ Лян сделал замечание им, точно отметив: «Мы похожи на врагов, а не друзей». Чжоу Юй, согласившись с его словами, собирая разбросанные на земли стебельки, сказал: «Смотрите, даже если эти слабые стебли связать вместе, то они станут сильными. У нас одна цель – победить Цао Цао. Поэтому, если мы объединимся, то будем сильными». Послушав разумные слова Чжоу Юя, союзники затихли и решили больше не ссориться. И так начинается захватывающая история о борьбе союзников с Цао Цао.

В течение всего фильма Чжугэ Лян поражает всех удивительными планами и предсказанием ходов Цао Цао, которым непросто поверить всем. И верным союзником и другом Чжугэ Ляну всегда остается Чжоу Юй. Этот генерал представляется чрезвычайно сдержанным и мудрым человеком, который никогда не делает поспешные выводы и решения. Он всегда прислушивается советам Чжугэ Ляна и, немного поразмыслив, мужественно идет на риски ради победы. И, благодаря доверительным отношениям между Чжугэ Ляном и Чжоу Юем, союзникам удается победить Цао Цао. Чжоу Юй, столкнувшись на поле боя с проигрывающим Цао Цао, обратился к нему: «Ты не понял, чего хотят звезды. Ты не знал, за что ты бьешься. А мы слуги династии и враги тебе». Тогда разъяренный Цао Цао, который еще не мог поверить в свое поражение, ответил ему и его сторонникам: «Я первый министр! Мятежников ждет жестокая смерть! Встаньте на колени!». Однако никто, конечно, не послушался его, и генерал объяснил ему, что причина победы заключается в доверительных отношениях между союзниками. Цао Цао же ответил, что на войне не бывает друзей. Чжоу Юй, смотря на этого одинокого несчастного человека, незнающего настоящей любви и дружбы, отпустил его: «Ступай туда, откуда пришел, и не возвращайся». Таким образом, Чжоу Юй – не просто мудрый и преданный персонаж, умеющий верить союзникам и ценить дружбу, но и милосердный и гуманный человек, способный прощать своих врагов.

Фильм завершается сценой разлуки Чжоу Юя и Чжугэ Ляна:

- Встреча, союз, а теперь разлука.
- На свете много героев, но тебя, Чжоу Юй, я чту превыше всех.
- Не дай нам Небу стать врагами.
- Да, сейчас я вернусь домой и выплюсь.
- А с землей ты в ладу?
- Я посадил как-то лотосы, но они завяли.
- Не скромничай, этой земле ты принес мир. И в нашем союзе я обрел надежных друзей. Что бы ни случилось в жизни, я не забуду их имена.
- Я тоже тебя не забуду.

Таким образом друзья попрощались и отправились в свой путь.

Итак, в киноленте «Битва при Красном скале» представлены как минимум двое образцовых конфуцианца – Чжоу Юй и Чжугэ Лян. Наивысшим долгом обоих центральных персонажей представляется служба своему народу и претворение мира в жизнь людей, что является типичным для конфуцианского героя. Также они мужественны, скромны, милосердны и сдержанны – эти качества тоже считаются характерными чертами *цзюньцзы*. Благодаря этим качествам им удается выступать умелыми дипломатами, которые гармонизируют отношения между союзниками и убеждают их в правильности принятия тех или иных решений. Возможно, без них союз распался бы и Цао Цао одержал бы верх. Короче же говоря, эти герои, как и персонажи вышеописанных фильмов обладают наилучшими качествами совершенного мужа.

4.5. Кристина Яо. «Империя серебра» (2009)

«Империя серебра» (白銀帝國 *Байинь диго*) – история о семейном банковском бизнесе, переживающий серьезный кризис ввиду нестабильности страны в конце XIX века. Пожилой глава клана обеспокоен тем, что его сыновья не могут стать достойными наследниками семейного бизнеса, так как старший сын глухонемой, второй сын вспыльчив и недалек, а третий сын не заинтересован в банковском деле. Этот фильм, снятый гонконгским режиссером Кристиной Яо (姚樹華 *Иу Сюва*) при поддержке тайваньской кинокомпании

«Цзинвэй»¹⁴⁶, является ярким примером, демонстрирующий китайский тип семейных отношений, где подчеркивается необходимость проявления потомками почтения перед предками и сыном уважения перед отцом.

Итак, глава семьи, не желая зачехнуть банковскому делу, которое начали еще предки, пытается заставить своего третьего сына продолжить семейный бизнес, хотя он никак не устраивал его своим поведением. Сын, обиженный на своего отца, который женился на его бывшей возлюбленной, днями пил до беспамятства. Интересно, что этот молодой герой даже в пьяном состоянии держал себя как добрый человек высоких нравов, например, помогал обездоленным крестьян, давая им свои сбережения.

Хотя третий сын и был добр с окружающими ему людьми, он был непримирим со своим отцом, который, по сути, отобрал у него возлюбленную, и как непослушное дитя все делал против воли главы клана. Подобное отношение сына к отцу, конечно, не соответствует установкам конфуцианского учения, ведь герой не проявляет сыновнюю почтительность. Однако этого персонажа все-таки мучила та мысль, что никто кроме него не сможет продолжить семейное дело. Поэтому можно заключить, что этот немного эгоистичный человек задумывался о своем долге. В конце концов, он, смирившись с этой несправедливостью, решил заняться банковским делом, чему был очень рад его отец. Однако на этом не заканчивается конфликт между отцом и сыном.

У двух героев был разный взгляд на использование денежных сбережений. Глава, боясь утратить влияние клана, стремился извлекать выгоду любыми способами. Например, он заранее запасался огромным количеством соли, чтобы в период её дефицита продать в несколько раз дороже. Глава клана объяснял свою тактику тем, что нужно использовать слабости людей. Этот персонаж, вероятно, был слишком одержим желанием не разочаровать своих предков. С одной стороны, он старался выполнять свой долг держать в процветании семейный бизнес, с другой стороны – забывал о необходимости быть гуманным

¹⁴⁶ 精緯電影股份有限公司 *Цзинвэй дяньин гуфэнь юсянь гунсы.*

к окружающим людям. Отсюда складывается образ героя, сошедшего с пути Дао, который слишком увлекся извлечением выгоды *ли*. Поэтому глава клана – человек, который обладает качествами *и цзюньцзы*, и *сяо жэня*.

Мягкосердечный третий сын, конечно же, не мог согласиться с таким жестоким подходом отца к крестьянам и небогатым горожанам. Например, он хотел разменять своим клиентам из простонародья потерявшие свою ценность бумажные деньги на слитки серебра из семейной кладовой. Так он в один из вечеров спорит с отцом в Храме предков:

– Мы должны быть милосердны! Давайте поможем бедным. Наш предок получил серебро, так как отдал последнюю миску каши.

– Не думал, что пойдешь против семьи!

– Жизнь лишь одна, и она определяется тем, как она была прожита. Нужно уметь держать себя в руках.

– Ты меня поучаешь!

– Отец, мы сто лет боролись за свое доброе имя. Милосердие правит миром, мы сможем снова заработать.

Конечно, согласно Конфуцию, младшим нельзя напрямую спорить со старшим, но из этого диалога можно заключить, что главный герой, не лишенный и отрицательных качеств, все-таки наделен некоторыми характеристиками конфуцианского идеала человека, ведь им движет благородная цель – помочь бедным.

В ту же ночь разочарованный глава семьи бесследно исчез, оставив новорожденного четвертого сына. Третий сын же приказал открыть хранилище с запасами серебряных слитков, и в нем он обнаружил свиток предков, на котором символично было изображено два иероглифа – «仁義» (*жэнь и*) – гуманность и справедливость, являющиеся важнейшими постулатами конфуцианского учения. Увидев это послание от предков, герой воскликнул: «Отец! Мы не предали своих предков. Будь спокоен. Мы поступили правильно!».

Фильм завершается поучительными словами уже постаревшего четвертого сына, которые прекрасно характеризует центрального персонажа и замысел

режиссера: *«Под крылом брата я пережил войны. Я боготворил его не только потому, что он был моим приемным отцом, меня восхищала его тихая учтивость, с которой он держался несмотря на такие беспокойные времена. И теперь на закате жизни я могу с уверенностью сказать, что он никогда не поступал вопреки своей совести. Я оправдал все ожидания брата. Дети мои, берегите свиток предков, которую он передал – теперь он ваш. Относитесь к нашему наследию с почтением и оставайтесь верны себе. Пусть покой царит в ваших душах, и пусть предки гордятся вами. Я люблю вас. Ваш дедушка».*

Таким образом, в «Империи серебра» главный герой в ходе развития событий из эгоистичного человека трансформируется в образцового конфуцианца, который милосерден, честен, справедлив, мужественен. Также этот персонаж, несмотря на былую неприязнь к отцу, сумел простить его. Поэтому справедливо сказать, что третьему сыну удалось постичь тайну сыновней почтительности. И, как отметил четвертый сын, он всю жизнь с почтением относился к предкам и считал долгом семьи следовать их пути.

4.6. Гао Фэн. «Легенда о Фэн Мэнлуэ» (2017)

«Легенда о Фэн Мэнлуэ» (馮夢龍傳奇 Фэн Мэнлуэ чуаньци) – современная версия классических фильмов про исторических персонажей прошлого. Вероятно, сучжоуский канал радио и телевидения¹⁴⁷ посчитал необходимым создать кинокартину о выдающемся литераторе конца династии Мин Фэн Мэнлуэ (馮夢龍, 1574 – 1646 гг.)¹⁴⁸ по той причине, что он был уроженцем Сучжоу. И стоит отметить, что малоизвестный кинорежиссер Гао Фэн (高峰) успешно справился со своей задачей изображения идеального

¹⁴⁷ 蘇州廣播電視總台 Сучжоу гуанбо дяньши цзунтай.

¹⁴⁸ Фэн Мэнлуэ – выдающийся литератор конца эпохи Мин, автор крупнейшего собрания городских повестей «Сань янь» («Троеслово»). Родился в семье небогатого помещика, получил хорошее, традиционное образование. Вместе с двумя братьями прославился своими талантами. Однако на ученой и чиновной стезе Фэн Мэнлуэ особенных успехов не добился, хотя в последние годы жизни занимал пост начального уезда. Зато он имел широкую известность на литературном поприще: его признавали мэтром литературы и объявляли главою разных творческих сообществ. [Воскресенский Д.Н. Фэн Мэнлуэ. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.3: Литература. / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит., 2006. – С. 463.]

конфуцианского ученого Фэн Мэнлуна, который всем сердцем и душой был устремлен служению народа и гармонизации общества.

Кинокартина начинается с погружения зрителей в атмосферу красочного праздника середины осени (中秋節 *чжунцюцзе*) в Сучжоу – это день, когда воссоединяются семьи под ярким светом полной луны и делятся ломтиками «лунного пряника» (月餅 *юэбин*) друг с другом. Фэн Мэнлун, отпраздновав этот знаменательный день, по приказу сверху срочно отправляется в уезд, чьи жители страдали от *вокоу*, местных грабителей и тигров. Немолодой герой, обеспокоенный положением страдающих крестьян, настолько спешил к ним на помощь в непогоду, что по пути в уезд подвернул себе лодыжку. И его спутники еле отговорили Фэн Мэнлуна переждать грозу и отправиться в путь на следующий день. Таким образом, уже с первых минут центральный персонаж изображается как истинный ученый-конфуцианец, который посвятил свою жизнь служению народу и государству. Иными словами, это герой с четким представлением о своем долге.

Фэн Мэнлун был известен своими талантами всей Поднебесной, поэтому местные управляющие и крестьяне были чрезвычайно рады ему. По прибытию в уезд герой был особенно опечален из-за вида разрушенных домов и поспешил послушать жалобы людей. Интересно, что Фэн Мэнлун не стал тотчас отдавать приказы местным чиновникам по улучшению положения в регионе, он посчитал необходимым лично отправиться в наиболее опасные районы, чтобы лучше разобраться в ситуации. Взяв в качестве спутника всего лишь одного из своих слуг, он направился в лес, где его схватила шайка разбойников. Главарь бандитов хотел казнить ученого, однако тот не растерялся и стал с чувством, с толком, с расстановкой объяснять, что пришел к нему с благими намерениями. Разбойник сначала не поверил словам Фэн Мэнлуна, но, заметив, что этот человек обладает обширными знаниями и, в конце концов, осознав, что он является его любимым литератором, склонился перед ним, предложив ему свою помощь в поимке опасного зверя – тигра. Поэтому справедливо заключить, что Фэн Мэнлун является умелым переговорщиком и талантливый тактиком, который даже в

критической ситуации умеет держать себя в руках – это мудрый человек со стойким духом.

Далее в течение всего фильма зритель наблюдает, как герой успешно справляется со своей задачей по улучшению положения в уезде. Интересно отметить, что во время пребывания в уезде он обучал местных людей грамоте и пытался отменить традицию топить девочек, которые, как считалось, непригодны для работы в поле. Таким образом, в «Легенде о Фэн Мэнлуэ» как и в кинокартинах XX в. представлен образ идеального конфуцианского человека, который не имеет ни единого отрицательного качества. Фэн Мэнлуэ – великодушный учитель, желающий поделиться своими знаниями с окружающими, гуманный человек, волнуемый судьбы всех людей и мужественный чиновник, не боящийся идти на риски ради выполнения своего долга перед государством.

Итак, на основе анализа портрета центральных персонажей шести исторических фильмов можно заключить, что все они являются носителями качеств *цзюньцзы*. Во-первых, каждый из героев имеет одну общую цель – служение народу, то есть они выполняют свой долг *и*. Во-вторых, они являются начитанными и талантливыми людьми, понимающие необходимость владеть *чжи*. В-третьих, у героев обостренное чувство справедливости, отчего они сильно страдают и бросают все силы, чтобы помочь угнетенным. В-четвертых, они проявляют гуманность *жэнь* не только в отношении бедных крестьян, но и врагов, прощая их. В-пятых, в большинстве киноработ можно проследить, как положительные персонажи следуют сыновней почтительности в общении со старшими. Наконец, все главные герои мудры, скромны, отважны, сдержанны и честны.

Однако среди всех героев есть некоторые персонажи, являются носителями не только качеств *цзюньцзы*, но и *сяо жэня*. Например, это третий сын из фильма «Империя серебра» 2009 года, который немного сошел с Дао-Пути. Однако после преодоления своих эгоистичных желаний этот персонаж

стал ближе к конфуцианскому идеалу человека и своими качествами вызывал восхищения и уважения у окружающих людей.

Отсюда можно предположить, что влияние современного западного кинематографа коснулось не только кинофильмов в жанре *уся*, но и исторических кинолент. Поэтому, вероятно, в китайских кинокартинах XXI в. можно чаще встретить героев, которые пытаются справиться со своими глубокими внутренними переживаниями, сбивающими их с Дао-Пути.

Заключение

Эпоха Великих географических открытий привела к столкновению культурно чуждых друг к другу миров. Доминированию Китая в дальневосточном регионе был брошен вызов, силу и опасность которого Поднебесная сначала не осознала¹⁴⁹. В турбулентную эпоху политических потрясений маньчжурской династии Цин было непросто справляться с вторжением западной культуры, ценности которой шли в разрез с конфуцианскими установками. Также в Поднебесную было привезено огромное количество западных изобретений, в частности, синематограф. С XIX в. китайцы пытались найти способ преодоления огромной культурной пропасти, возникшей между двумя цивилизациями: одни пытались заимствовать политический опыт западных держав, другие старались адаптировать инородную культуру. Например, кинематограф вопреки своему западному происхождению стал новым видом искусства, с помощью которого на экранах кинотеатров проецировали картину старого Китая. Режиссеры Гонконга и Тайваня, будучи наследниками традиционной культуры, считали необходимым создавать костюмированные исторические кинодрамы, чтобы утешать сердца эмигрантов, которые тосковали по Родине.

Современный Китай – уникальная страна, являющаяся представителем двух диаметрально противоположных идейно-политических систем – конфуцианства и марксизма, которые органично взаимодополняют друг друга. «Культурная революция», оказавшая пагубное влияние на традиционную китайскую культуру, несколько исказила представление об отношении КПК к конфуцианству. А ведь в КПК с момента её зарождения сложилась традиция уважительного отношения к Конфуцию и гуманистическому ядру его учения¹⁵⁰. И, согласно легенде, вождь КНР Мао Цзэдун семь раз перечитывал «Ши цзи» (史

¹⁴⁹ Виноградов, А.В. Китай на пороге современности: синтез идей и традиций // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. М., 2009. С. 194.

¹⁵⁰ Переломов, Л.С. Конфуцианство и легизм в политической культуре КНР // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. М., 2009. С. 209.

記) конфуцианского историографа Сыма Цяня. После завершения «Культурной революции» руководители страны занялись переоценкой культурного и исторического наследия, особенно конфуцианства¹⁵¹. И с тех пор учение Конфуция занимает одно из центральных мест в духовной жизни китайского народа. Также стоит отметить, что конфуцианство играет важную роль в гармонизации общества не только КНР, но и Гонконга и Тайваня. Поэтому неудивительно, что китайские режиссеры работали над созданием исторических фильмов о благородных мужах, ведь они были интересны зрителям. Более того, политики и деятели киноискусства трех регионов считали необходимым снимать подобные кинокартины, чтобы воспитывать народ на идеале *цзюньцзы*.

И, действительно, исторические киноленты XX в. КНР, Гонконга и Тайваня пестрят историями о совершенных мужах, которые одинаково самоотверженно борются за справедливость. Интересно отметить, что в западном кинематографе тоже есть герои, которые напоминают китайских благочестивых персонажей – это джентльмены и рыцари. Однако они не могут быть идентичны по своему характеру героям китайских кинофильмов, ведь на Западе представление об идеальном человеке складывалось на основе христианского учения и других философских течений¹⁵².

Стоит обратить внимание, что в кинофильмах прошлого столетия центральные персонажи являются идеальными конфуцианцами, которым свойственно быть мужественными и честными в борьбе за справедливость и выполнении долга перед государством. Более того, они являются рассудительными, уравновешенными, внимательными и милосердными в общении с окружающими им людьми. Иными словами, главные герои обладают теми качествами, которые характерны *цзюньцзы* – *и*, *чжи*, *жэнь* и *ли*. Однако в работах современных китайских кинорежиссеров главным героям стало свойственно ошибаться и, тем самым, отступать от моральных канонов

¹⁵¹ Переломов, Л.С. Указ. соч. С. 210.

¹⁵² Ма Янь. Цзюньцзы жэньэдэ сяньши ии. (馬艷. 君子人格的現實意義 Подлинное значение личностных качеств цзюнь-цзы) // 學術探討 Журнал «Научные исследования», 2019. С. 55.

конфуцианства. Они стали похожими на типичных западных персонажей, которым в ходе событий необходимо справиться не только с внешними проблемами, но и побороть свои сомнения и страхи, чтобы прийти к правильному выбору. Теперь китайские режиссеры предлагают зрителям героя с гамлетовским отношением к жизни, но с традиционным представлением об идеальном образе человека.

Тенденция прививать центральным персонажам модель поведения западных героев вполне объяснима – это стремление создавать кинофильмы, которые могли быть более похожи на шедевры западного кинематографа, и желание Китая привлечь внимание зрителей, продюсеров и кинорежиссеров Запада¹⁵³. Также причина кроется в том, режиссерам приходится подстраиваться под изменившиеся вкусы современной публики.

Как бы то ни было, вероятно, исторические кинокартины всегда будут востребованы среди китайских деятелей киноискусства и зрителей. Во-первых, обращение к историческим сюжетам с утвердившейся научной оценкой безопасно с точки зрения режиссеров и КНР, и Гонконга, и Тайваня, поскольку они не могут подвергнуться жесткой цензуре. Во-вторых, подобные киноленты оказывают положительное влияние на широкие массы, так как главные герои выступают в качестве образцов для подражания. В-третьих, трансляция исторического прошлого с помощью киноискусства помогает КНР, Гонконгу и Тайваню поднять свой международный авторитет. И, наконец, китайцы всегда с особым интересом относились к своей истории, поэтому исторические фильмы не могут оставить зрителей равнодушными.

¹⁵³ Жэнь Юньань. Инсюн синсян шаньбяньсядэ «Данкоу фэньюнь» (任永安. 英雄形象嬗變下的《蕩寇風雲》) // 電影文學 Журнал «Кино и литература», 2019. С. 127.

Список использованных источников и литературы

Источники

на русском языке:

1. Чжун юн. «Следование середине». Введение, пер. с кит. и коммент. А.Е. Лукьянова // Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу»). Пер. кит. и коммент. А.И. Кобзева, А.Е. Лукьянова, Л.С. Переломова, П.С. Попова при участии В.М. Майорова. – М.: Вост. лит., 2004. С.125-148.
2. Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Пер. А.С. Мартынова. В 2 томах. Том 2. – СПб: «Петербургское Востоковедение», 2001. – 384 с.
3. Переломов, Л.С. Конфуций: «Лунь юй». Исслед., пер. с кит., коммент. Факсимильный текст «Лунь юя» с коммент. Чжу Си. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 588 с.
4. Сыма Цянь. Исторические записки: Ши цзи: [В 9 т.]: Т. 9 / пер. с кит. и коммент. под ред. А.Р. Вяткина. – М.: Вост. лит., 2010. – 623 с.
5. Лунь юй («Суждение и беседы»). Введение, пер. с кит. и коммент. Л.С. Переломова // Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы шу»). Пер. кит. и коммент. А.И. Кобзева, А.Е. Лукьянова, Л.С. Переломова, П.С. Попова при участии В.М. Майорова. – М.: Вост. лит., 2004. С. 151-235.

на английском языке:

6. Mao, Zedong. Talks at the Yan'an conference on literature and art. A translation of the 1943 text with commentary by Bonnie S. McDougall. USA: University of Michigan; 1980 – P. 108.

Литература

на русском языке:

7. Воскресенский, Д.Н. Фэн Мэнлун. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.3: Литература. / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2006. – С. 463.
8. Виноградов, А.В. Китай на пороге современности: синтез идей и традиций / Политическая культура новейшего времени / Духовная культура Китая:

- энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2009. – С. 194-201.
9. Григорьева, Т.П. Человек и мир в система традиционных китайских учений // Проблема человека в традиционных китайских учениях / отв. ред. Т.П. Григорьев. – М.: Наука, 1983. С. 6-16.
10. Еремеев, В.Е. Чжан Хэн. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.5: Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2009. – С. 930-932.
11. Желоховцев, А.Н., Еремеев, В.Е. Музыка. Значение музыки в китайской культуре. Духовная культура Китая: энциклопедия в 6 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.6: Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2010. – С. 330-339.
12. Карапетьянц, А.М. Первоначальный смысл основных конфуцианских категорий // Конфуцианство в Китае. Проблемы теории и практики: [сборник статей] / отв. ред. Л. П. Делюсин. – М.: Наука, 1982. – 264 с.
13. Кобзев, А.И. Конфуцианство. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.1: Философия / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2006. – С. 280-284.
14. Кобзев, А.И. Понятийно-теоретические основы конфуцианской социальной утопии // Китайские социальные утопии. Отв. ред. Л.П. Делюсин, Л.Н. Борох. – М.: Наука, 1987. С.58-104.
15. Комм, Д.Е. Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии. – СПб: БХВ-Петербург, 2015. – 192 с.
16. Лукьянов, А.Е. Конфуцианский тип человека, «человеческое» в «человеколюбии» / «Чжун юн»: конфуцианское учение о середине // Конфуцианский трактат «Чжун юн»: переводы и исследования / сост. А.Е. Лукьянов, отв. ред. М.Л. Титаренко. – М.: Вост. лит., 2003. С.140-154.

17. Лукьянов, А.Е. Самосовершенствование и управление людьми // Конфуцианский трактат «Чжун юн»: переводы и исследования / сост. А.Е. Лукьянов, отв. ред. М.Л. Титаренко. – М.: Вост. лит., 2003. С.154-166.
18. Мамаева, Н.Л. Гоминьдан: история и современность. Национальная партия Китая (Чжунго Гоминьдан) в 1912 – 1929 гг. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2009. – С. 254-262.
19. Мартынов, А.С. «Искренность» мудреца, благородного мужа и императора // Из истории традиционной китайской идеологии: научное издание. – М.: Наука, 1984. – С. 11-52.
20. Мартынов, А.С. Конфуцианство. «Лунь юй». Пер. А.С. Мартынова. В 2 томах. Том 1. – СПб: «Петербургское Востоковедение», 2001. – 368 с.
21. Переломов, Л.С. Конфуций: жизнь, учение, судьба. – М.: Вост. лит., 1993. – 440 с.
22. Переломов, Л.С. Конфуцианство и легизм в политической культуре КНР / Политическая культура новейшего времени / Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2009. – С. 209-216.
23. Рубин, В.А. Личность и власть в Древнем Китае: избр. труды / сост. и отв. ред. А.И. Кобзев. – М.: Иголи, 1993. – 316 с.
24. Серебряков, Е.А. Цюй Юань. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.3: Литература. / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2006. – С. 535-536.
25. Серова, С. А. Мэй Ланьфан. Духовная культура Китая: энциклопедия в 6 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.6: Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2010. С. 677-678.

- 26.Торопцев, С.А. Кинематография. Духовная культура Китая: энциклопедия в 6 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.6: Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2010. С. 411-429.
- 27.Торопцев, С. А. Очерк истории китайского кино 1896 – 1966. – М.: Наука, 1979. – 302 с.
- 28.Усов, В.Н. Культурная революция. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2009. – С. 519-522.
- 29.Усов, В.Н. Сыма Цянь. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко // Т.4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура / ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит, 2009. – С. 621-622.
- 30.У, Генъир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник МГУКИ. – 2008. – №6. – С. 261-263.
- 31.Фишман, О. Л. Некоторые проблемы традиционной китайской идеологии // Из истории традиционной китайской идеологии / сост. О.Л. Фишман. – М.: Наука, 1984. С. 5-10.
- 32.Фэн, Юлань. Краткая история китайской философии. Пер. на русский Р.В. Котенко, науч. ред. Е.А. Торчинов. – СПб: Евразия, 1998. С. 58-67.
- на английском языке:*
- 33.Ascarate, Richard John. About Chinese Cinema // *Film Quarterly*, Vol. 62, No. 2. USA: University of California Press; 2008, pp. 72-76.
- 34.Berry, Chris; Pang, Laiwan. Remapping Contemporary Chinese Cinema Studies // *China Review*, Vol. 10, No. 2. HK: The Chinese University of Hong Kong Press; 2010, pp. 89-108.
- 35.Brindley, Erica. «Why Use an Ox-Cleaver to Carve a Chicken? » The Sociology of the Junzi Ideal in the Lunyu // *Philosophy East and West*, Vol. 59, No. 1. USA: University of Hawai'i Press; 2009, pp. 47-70.

- 36.Chen, Na; Fan, Lizhu. Confucianism as an “Organized Religion” // *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol. 21, No. 1. USA: University of California Press; 2017, pp.5-30.
- 37.Clark, Paul Film-Making in China: From the Cultural Revolution to 1981 // *The China Quarterly*, No. 94. UK: Cambridge University Press; 1983, pp. 304-322.
- 38.Crozier, Ralph C. Review: Chinese Movies and Modern Chinese History // *The Journal of Asian Studies*, Vol. 32, No. 3. USA: Association for Asian Studies; 1973, pp. 501-505.
- 39.Garrison, James. The Social Value of Ritual and Music in Classical Chinese Thought // *Revista Internacional de Filosofía*, Vol. 31, No. 3. Spain: University of Oviedo; 2021, pp. 209-222.
- 40.Fonoroff, Paul. A Brief History of Hong Kong Cinema. *Renditions*, Vol. 30. Hong Kong: CUHK; 1988, pp. 293-308.
- 41.Gilman Dr. La Jolla. Yingjin Zhang // Official site of UC SanDiego. – [El. resource]. – URL: <https://literature.ucsd.edu/people/faculty/yzhang.html> – 09.01.2021.
- 42.Hui, Luo. Theatricality and Cultural Critique in Chinese Cinema // *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol. 25, No. 1. USA: University of Hawai'i Press; 2008, pp. 122-137.
- 43.Leung, William. Crouching Sensibility, Hidden Sense // *Film Criticism*, Vol. 81, No. 4. USA: Board of Regents of the University of Oklahoma; 2007, pp. 42-55.
- 44.Law, Ho-Chak. King Hu’s Cinema Opera in his Early Wuxia Films Author // *Music and the Moving Image*, Vol. 7, No. 3. USA: University of Illinois Press; 2014, pp. 24-40.
- 45.Ma, Iris. Between Historicity and Fictionality // *Foreign Language Publications*, Vol. 17, No. 4. USA: Brill; 2010, pp. 304-352.
- 46.MacKay, Joseph. Maritime Pirates as Escape Societies in Late Imperial China // *Social Science History*, Vol. 37, No. 4. UK: Cambridge University Press; 2013, pp. 551-573.

47. Mark, J. Scher. *Film Comment // Film in China*. Vol. 5, No. 2. USA: Film Society of Lincoln Center; 1969, pp. 8-20.
48. Sheldon, Hsiao-peng Lu. *Historical Introduction // Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. Transnational Chinese Cinemas*. USA: University of Hawai'i Press; 1997, pp. 1-31.
49. Teo, Stephen. *Film Genre and Chinese Cinema: A Discourse of Film and Nation*. In: Yingjin Zhang (ed.) // *A Comparison to Chinese Cinema*. NY: Blackwell Publishing; 2012, pp. 284-298.
50. The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Lumière Brothers // Encyclopaedia Britannica*. – [El. resource]. – URL: <https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers> – 07.01.2021.
51. The Editors of Hong Kong Cinema. *Shaw Brothers History // Hong Kong Cinema*. – [El. resource]. – URL: <http://www.hkcinema.co.uk/Articles/shawbronews.html> – 11.01.2021.
52. Vick, Tom. *Asian Cinema: a field guide*. NY: Smithsonian; 2007. – 274 P.
53. Weng, Po-wei. *Masculinized China vs. The Feminized West: Musical Intersexuality and Cultural Representations in Once Upon a Time in China I and II // Yearbook for Traditional Music*, Vol. 46. UK: International Council for Traditional Music; 2014, pp. 140-158.
54. Xu, Lanjun. *The Southern Film Corporation, Opera Films, and the PRC's Cultural Diplomacy in Cold War Asia, 1950s and 1960s // Modern Chinese Literature and Culture*, Vol. 29, No. 1. USA: Foreign Language Publications; 2017, pp. 239-282.
55. Yang, Wei. *Voyage into an Unknown Future: A Genre Analysis of Chinese SF Film in the New Millennium // Science Fiction Studies*, Vol. 40, No. 1. USA: SF-TH Inc; 2010, pp. 133-147.
56. Yeh, Yueh-yu. *Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930's // Cinema Journal*, Vol. 41, No. 3. USA: University of Texas; 2002, pp. 78-97.

57. Yeh, Emilie Yueh-yu. *Translating Yingxi: Chinese Film Genealogy and Early Cinema in Hong Kong // Early Film Culture in Hong Kong, Taiwan, and Republican China: Kaleidoscopic Histories*. USA: University of Michigan Press; 2018, pp. 19-50.
58. Zhang, Juwen. *Filmic Folklore and Chinese Cultural Identity // Western Folklore*, Vol. 64, No. 3/4. USA: Western States Folklore Society; 2005, pp. 263-280.
59. Zhang, Yingjin. *Transnationalism and Translocality in Chinese Cinema // Cinema Journal*, Vol. 49, No. 3. USA: University of Texas Press; 2010, pp. 135-139.

на китайском языке:

60. Дин Сюйдун. Цун дандай шэньмэй цзяюй шицзяо шэньши цзиндянь дяньиндэ вэньхуа шусин (丁旭東. 從當代審美教育視角審視經典電影的文化屬性 Изучение культурных особенностей в классических фильмов с точки зрения современной эстетики и образования) // 傳奇, 傳記 Журнал «Легенды и биографии», 2011. С. 3-4.
61. Ду Инцзе. Лунь чжунго лиши дяньшицзюйдэ цзибэнь мэйсюэ тэчжэн (杜瑩傑. 論中國歷史電視劇的基本美學特徵 Об основных особенностях эстетики китайских исторических телесериалов). Университет коммуникаций Китая, 2005. – 208 с.
62. Жэнь Юньань. Инсюн синсян шаньбяньсядэ «Данкоу фэньюнь» (任永安. 英雄形象嬗變下的《蕩寇風雲》 Изменение героического образа в фильме «Бог войны») // 電影文學 Журнал «Кино и литература». – 2019. – №736. – С. 127-131.
63. Ли Пин. Синь шицзи чжунго уся дяньин сэцай ишудэ вэньхуа гуаньчжао. (李萍. 新世紀中國武俠電影色彩藝術的文化觀照 Изучение искусства использования цветов в китайских фильмах в жанре уся XXI века с точки зрения культуры). Аньхойский педагогический университет, 2020. – 93 с.

64. Ло Минью. (羅明佑. Ло Минью) // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%BD%97%E6%98%8E%E4%BD%91/3906849?fr=aladdin> – 11.01.2021.
65. Ма Янь. Цзюньцзы жэньэдэ сяньши ии. (馬艷. 君子人格的現實意義 Подлинное значение личностных качеств цзюнь-цзы) // 學術探討 Журнал «Научные исследования». – 2019. – №12. – С. 54-55.
66. Мэн Вэнь. Дяньин цзешоу мэйсюэ шиюйся хуаюй цзиндянь дяньиндэ фаньпай чуанцзо яньцзю – Исаньбань «Цяньной юхунь» дэ фаньпай вэйли (孟雯. 電影接受美學視域下華語經典電影的翻拍創作研究—以三版《倩女幽魂》的翻拍為例 Исследование ремейков классических китайских фильмов с точки зрения кинематографической эстетики – на примере третьего ремейка «Китайской истории о привидениях»). Дунбэйский педагогический университет, 2014. – 44 с.
67. Ни Цзюнь. Чжунго уся дяньиндэ лиши юй шэньмэй яньцзю. (倪駿. 中國武俠電影的歷史與審美研究 Исследование истории и эстетики китайских фильмов о боевых искусствах) // Центральная академия драмы, 2005. – 102 с.
68. Хоу Дунсяо. Шаоши хуанмэйтяо дяньиндэ цзяго сянян юй синбэй цзяньоу (侯東曉. 邵氏黃梅調電影的家國想像與性別建構 Изображение семьи и страны и гендерное конструирование в фильмах в жанре хуанмэй братьев Шао) // 文化藝術研究 Журнал «Исследования в области культуры и искусства». Сер.13. – 2020. – №13 С. 122-128.
69. Ху Цзиньцюань. (胡金銓. Ху Цзиньцюань) // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%83%A1%E9%87%91%E9%93%A8> – 15.01.2021.
70. Хуанмэйтяо. (黃梅調. Хуанмэйтяо) // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E6%A2%85%E6%88%8F/2677?fromtitle=%E9%BB%84%E6%A2%85%E8%B0%83&fromid=7871728&fr=aladdin> – 11.01.2021.

71. Хуан Цзумо. (黃祖模. Хуан Цзумо). // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E7%A5%96%E6%A8%A1> – 16.01.2021.
72. Цзя Лэйлэй. Уу шэньхуа: чжунго уся дяньбин цзици вэньхуа цзиншэнь. (賈磊磊. 武舞神话：中国武侠电影及其文化精神 Мифы о «боевых танцах»: китайские фильмы в жанре уся и их культурная сущность). Нанкинский педагогический университет, 2007. – 103 с.
73. Цуй Цзюнь. Гудянь шэньмэй вэньхуа цзиншэнь цзай уся дяньбин чжундэ чжуаньхуа юй сяоцзе «Лунмэнькэчжань», «Синьлунмэнькэчжань» хэ «Цицзянь» Вэньбэнь бицзяо юэду (崔軍. 古典審美文化精神在武俠電影中的轉化與消解：《龍門客棧》，《新龍門客棧》和《七劍》文本比較閱讀 Трансформация и растворение традиционной эстетики и культуры в фильмах в жанре уся: сравнительный анализ фильмов «Харчевня дракона», «Таверна дракона» и «Семь мечей») // 當代電影 Ежемесячный журнал «Современное кино». – 2005. – №6. – С. 127-128.
74. Цю Тинтин. «Цзюньцзы, сяожэнь» чжэшэчудэ «Луньюй». (邱婷婷. «君子，小人» 折射出的《論語》 Отображение цзюнь-цзы и сяожэня в «Лунь юе») // 教育探究 Журнал «Исследования в сфере образование». Сер.4. – 2009. – №1. – С. 75-77.
75. Ху Цзиньюань. (胡金銓. Ху Цхиньюань). // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%83%A1%E9%87%91%E9%93%A8> – 13.01.2021.
76. Чжан Ян. (張陽. 邵氏黃梅調電影導演技法研究 Исследование режиссерских приемов в фильмах в жанре хуанмэй братьев Шао). Национальная академия китайского театрального искусства, 2011. – 43 с.
77. Чжэн Цзюньли. (鄭君裡. Чжэн Цзюньли). // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL:

<https://baike.baidu.com/item/%E9%83%91%E5%90%9B%E9%87%8C/11954>
– 16.01.2021.

78. Чжан Чэньси. Цун сицюй дао дяньин – лунь Сун Цзинши синсяндэ саньчжунь июнь (張晨曦. 從戲曲到電影 – 論宋景詩形象的三重意蘊 От традиционной оперы к кино – о трех скрытых смыслах образа Сун Цзинши) // 戲劇之家 Журнал «Дом драмы». – 2014. – №15. – С. 5-7.

79. Чэн Цзихуа. (程季華. Чэн Цзихуа). // Baidu 百科. – [Эл.ресурс]. – URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%A8%8B%E5%AD%A3%E5%8D%8E/5771876?fr=aladdin> – 11.01.2021.

кинофильмы:

80. Гао Фэн. «Фэн Мэнлун чуаньци». (高峰. «馮夢龍傳奇», «Легенда о Фэн Мэнлуэ»), канал радио и телевидения «Сучжоу» (蘇州廣播電視總台 Сучжоу гуанбо дяньши цзунтай), 2017 // YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=tnC85w11r5g> – 12.01.2021.

81. Гордон Чан. «Данкоу фэньюнь». (陳嘉上. «蕩寇風雲», «Бог Войны»), китайская киностудия «Бона» (博納影業集團 Бона инье цзитуань), гонконгская кинокомпания «Азия» (寰亞電影製作有限公司 Хуанья дяньин чжицзо юсянь гунсы), китайская киностудия «Дунхай» (東海電影集團 Дунхай дяньин цзитуань), 2017 // DoramaTV: https://doramatv.live/god_of_war_2017_/series0 – 02.01.2021.

82. Джон Ву. «Чиби». («吳宇森. «赤壁», «Битва у Красной скалы»), китайская кинокомпания «Китай» (中國電影集團 Чжунго дяньин цзитуань), 2008 // DoramaTV: https://doramatv.live/the_battle_of_red_cliff/series0 – 30.01.2021.

83. Кинг Ху. «Лунмэнь кэчжань». (胡金銓. «龍門客棧», «Харчевня дракона»), тайваньская кинокомпания «Содружество» (台灣聯邦影業有限公司 Тайвань лянбан инье юсянь гунсы), 1967 // DoramaTV: https://doramatv.live/dragon_gate_inn/series0 – 10.12.2020.

84. Кинг Ху. «Чжунлету». (胡金銓. «忠烈圖», «Отважные»), гонконгская киностудия «Цзиньцюань» (香港金銓電影公司 *Сянган цзиньцюань дяньин гунсы*), 1975 // DoramaTV: https://doramatv.live/the_valiant_ones/series0 – 28.12.2020.
85. Кристина Яо. «Байинь диго». (姚樹華. «白銀帝國», «Империя серебра»), тайваньская кинокомпания «Цзинвэй» (精緯電影股份有限公司 *Цзинвэй дяньин гуфэнь юсянь гунсы*), 2009 // DoramaTV: https://doramatv.live/empire_of_silver/series0 – 20.01.2021.
86. Рэймонд Ли. «Синь лунмэнь кэчжань». (李惠民. «新龍門客棧», «Таверна дракона»), китайская киностудия «Сяосян» (瀟湘電影制片廠 *Сяосян дяньин чжипяньчан*), гонконгская киностудия «Сьюань» (思遠影業公司 *Сьюань инье гунсы*), 1992 // YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=W2Vpaag7gg> – 12.12.2020.
87. Хуан Цзумо. «Цюй Юань». (黃祖模. «屈原», «Цюй Юань»), китайская киностудия «Шанхай» (上海電影製片廠 *Шанхай дяньин чжипяньчан*), 1977 // YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=7DpG9-k9QOY> – 02.02.2021.
88. Хуан Цзумо. «Чжан Хэн». (黃祖模. «張衡», «Чжан Хэн»), китайская киностудия «Шанхай» (上海電影製片廠 *Шанхай дяньин чжипяньчан*), 1983 // Bilibili: <https://www.bilibili.com/s/video/BV1q7411q7oU> – 01.02.2021.
89. Цуй Харк. «Лунмэнь фэйцзя». (徐克. «龍門飛甲», «Врата дракона»), китайская киностудия «Бона» (博納影業集團 *Бона инье цзитуань*), 2011 // YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=gm76JN3gHG8> – 15.12.2020.
90. Чжэн Цзюньли. «Сун Цзинши». (鄭君裡. «宋景詩», «Сун Цзинши»), китайская киностудия «Шанхай» (上海電影製片廠 *Шанхай дяньин чжипяньчан*), 1955 // YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mBkLLbhkwLo> – 14.01.2021.

Приложение

Список рассмотренных кинолент

Режиссер	Наименование фильма на китайском	Официальный перевод	Авторский перевод	Год выпуска	Место производства
Чжэн Цзюньли (鄭君裡)	宋景詩 (Сун Цзинши)	Сун Цзинши	Сун Цзинши	1955	КНР
Кинг Ху (胡金銓)	龍門客棧 (Лунмэнь кэчжань)	Харчевня дракона	Постоялый двор «Врата дракона»	1967	Тайвань
Кинг Ху (胡金銓)	忠烈圖 (Чжунлету)	Отважные	Преданные стране	1975	Гонконг
Хуан Цзумо (黃祖模)	屈原 (Цюй Юань)	Цюй Юань	Цюй Юань	1977	КНР
Хуан Цзумо (黃祖模)	張衡 (Чжан Хэн)	Чжан Хэн	Чжан Хэн	1983	КНР
Рэймонд Ли (李惠民)	新龍門客棧 (Синь лунмэнь кэчжань)	Таверна дракона	Новая история о постоялом дворе «Врата дракона»	1992	КНР, Гонконг

Джон Ву (吳宇森)	赤壁 (Чиби)	Битва у Красной скалы	Битва у Красной скалы	2008	КНР
Кристина Яо (姚樹華)	白銀帝國 (Байинь диго)	Империя серебра	Империя серебра	2009	Тайвань
Цуй Харк (徐克)	龍門飛甲 (Лунмэнь фэйцзя)	Врата дракона	Летающие воины Врат дракона	2011	КНР
Гордон Чан (陳嘉上)	蕩寇風雲 (Данкоу фэньюнь)	Бог войны	Война с японскими пиратами	Май 2017	КНР
Гао Фэн (高峰)	馮夢龍傳奇 (Фэн Мэнлун чуаньци)	Легенда о Фэн Мэнлуне	История о Фэн Мэнлуне	Июль 2017	КНР