

Лю Юйцин

(Университет Британской Колумбии, Канада; yuqingwheat@gmail.com)

## ПРИЗРАК БУДУЩЕГО: МНОЖЕСТВЕННАЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ ГОНКОНГА В ФИЛЬМЕ «РУМЯНА»

**Аннотация:** В данной статье рассматривается то, как фильме «Румяна» (1987) адаптированы и изменены традиционные сюжеты о призраках и как кинематографическая обеспокоенность ходом времени связана с темпоральностью обратного отсчета времени в Гонконге 1980-х гг. Я утверждаю, что в фильме «Румяна» были модифицированы два сюжета традиционной китайской литературы: *цайцзы-цзяжэнь* («ученый и красавица») и «историческая сказка о призраках». Сделано это для того, чтобы вывести на передний план особую темпоральность Гонконга. Во-первых, возвращение женщины-призрака и ее неудача в поисках любви обостряют конфликт между современным линейным временем и космологическим временем призраков и ярко демонстрируют невозможность неизменной верности на протяжении пятидесяти лет. Во-вторых, в отличие от традиционных «исторических сказок о призраках», где появление призраков было связано с трагедиями крушения старых династий, в фильме вернувшаяся с того света героиня попадает в мир живых для заранее подготовленной травмы в будущем из-за собой темпоральности обратного отсчета времени, с которой Гонконг столкнулся в 1982 г. Обратный отсчет времени вынудил Гонконг перейти в циклическое время и пройти через заранее запланированное бедствие в будущем. Таким образом, я утверждаю, что в этом фильме инсценируется потеря занимаемого Гонконгом положения, что усугубляет, а не облегчает тревогу и боль, связанные с этим травматическим опытом.

*Ключевые слова:* Румяна, темпоральность, обратный отсчет, Гонконг, призрак.

Liu Yuqing

(The University of British Columbia, Canada; yuqingwheat@gmail.com)

## GHOST FROM THE FUTURE: HONG KONG TEMPORALITIES IN THE FILM *ROUGE*

**Abstract:** This paper explores how the film *Rouge* (1987) adapts and transforms traditional ghost narratives and how the cinematic anxiety of time is associated with the countdown temporality of Hong Kong in the 1980s. I argue that *Rouge* transforms two narrative structures of traditional Chinese literature — *Caizi-jieren* (*scholar-beauty*) and the “historical ghost tale” — to foreground the particular temporality of Hong Kong. Firstly, the returning of the female ghost and her failure in pursuit of love intensifies the conflict between the modern linear time and the cosmological ghostly time and poignantly manifests the impossibility of a fifty-year unchanged commitment. Secondly, unlike traditional “historical ghost tales” in which ghosts were called back by traumas of the collapse of old dynasties, the revenant of the heroin in this film returns to the living world for the prearranged trauma of the future, due to the particular temporality of countdown Hong Kong has confronted since 1982. The countdown forced Hong Kong to enter a circular time and to experience the prearranged calamity in the future. Thus, I contend that this film rehearses a demise of Hong Kong, which exacerbates, rather than alleviates, the anxiety and pain associated with the traumatic experience.

*Keywords:* *Rouge*, Temporality, Countdown, Hong Kong, Ghost.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2021

## ВВЕДЕНИЕ

Конец 1980-х и начало 1990-х гг. застали расцвет гонконгского кино. Среди всех типов фильмов наибольшее внимание исследователей привлекло развитие так называемого жанра *гуйнянь* (фильма о привидениях)<sup>1</sup> [1, с. 9], распространившегося в гонконгском кино. По словам И Чжотао, «начиная с 1983 г. в гонконгском кинематографе в среднем выпускалось десять фильмов ужасов в год» [2, с. 352]. Многие критики связывают возрождение фильмов о привидениях с подписанием в 1984 г. Объединенной китайско-британской декларации по вопросу передачи Гонконга, указывая на «совпадение возрождения жанра ужасов с царящей в регионе тревогой о будущем и с обеспокоенностью передачей власти Китаю в 1997 г.» (цит по [2, с. 353]). Таким образом, подобное «совпадение» привело ко взгляду на гонконгское кино, совмещающему социальный психоанализ и аллегорическое прочтение. С одной стороны, элементы китайских классических произведений, боевых искусств и оперы в этих фильмах обращают внимание на близость между кинематографом Гонконга и материкового Китая<sup>2</sup>, с другой — китайские призраки в качестве чудовищных «других» в фильмах указывают на «апокалиптические предзнаменования грядущей опасности» [5, с. 229] и изменение субъективности Гонконга<sup>3</sup>.

Призраки имеют особое значение для этого исследования не только из-за важной роли, которую они играют в гонконгском кино, но и из-за связанной с ними литературной традиции, а также из-за разрыва во времени, который они создают. Поэтому в данной статье я сосредоточусь на фильме режиссера Стэнли Квана «Румяна» (1987), типичной ленты 1980-х гг. о привидениях, чтобы проанализировать то, как и с какой идеологической целью фильм видоизменяет и искажает традиционные сказки о привидениях, через призму различных темпоральностей внутри и вне фильма.

Большинство критиков выделяют фильм «Румяна» за особую атмосферу, акцентируя внимание на ностальгическом аспекте фильма [7, с. 59–78], конструировании гонконгской идентичности [8, с. 81–98], репрезентации массовой культуры [9, с. 119], а также на гендерных вопросах [10, с. 12–19]. Хотя некоторые критики идентифицируют в сюжете фильма «пародию на традиционный сюжет *цайцзы-цзяжэнь* (才子佳人, “ученый и красавица”))» [11, с. 198], мало кто детально анализирует связь между этим фильмом и историях о призраках в традиционной литературе.

В этой статье я доказываю, что фильм «Румяна» заимствует сюжетную линию и мотив поиска *цин* (情)<sup>4</sup> в историях о призраках из классической литера-

---

<sup>1</sup> Я не отношу эти фильмы к «хоррорам» по той причине, что гонконгский фильм *гуйнянь* в основном связан с привидениями, но не нацелен на создание эффекта ужаса.

<sup>2</sup> Наиболее общее обсуждение такой точки зрения на сходство между кино Гонконга и Шанхая см.: [3], [4].

<sup>3</sup> Кроме того, Сек Кей замечает, что зомби в одежде времен династии Цин являются призраками материкового Китая. Он утверждает, что «призрак 1997 г., преследующий жителей Гонконга, материализовался в привидениях, бродящих по городу» [6, с. 13].

<sup>4</sup> Любви. — *Примеч. пер.*

туры. Однако в фильме также видоизменяется традиционный литературный сюжет в трех аспектах, связанных с темпоральностью. Во-первых, вместо использования «космологического времени» как дополнения к секулярному времени, в фильме ярко проявляется конфликт между космологической и современной линейной темпоральностью и тем самым отрицается возможность «пятидесяти лет без изменений». Во-вторых, в отличие от традиционных «исторических сказок о привидениях», где призраки связаны с тревожными болезненными воспоминаниями о старых династиях, призрак Жухуа был вызван заранее предусмотренным потрясением в будущем, созданным особой темпоральностью обратного отсчета времени в Гонконге.

### ЛЮБОВЬ И ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ

Краткое изложение сюжета этого фильма выглядит следующим образом: 1930-е гг., героиня Жухуа (如花, Флер), проститутка из Шитанцзюй (западный район Гонконга), влюбляется в Шиэр Шао (十二少, «двенадцатый молодой господин»), молодого господина из уважаемой и богатой семьи предпринимателя. Семья Шиэр Шао не позволяет им вступить в брак, так как они озабочены неравенством их социального положения. Чтобы быть вместе, они снимают дом и стараются жить самостоятельно. Шиэр Шао становится учеником кантонского мастера оперы, но родители вынуждают его вернуться домой, поскольку не могут принять, что он стал презираемым в обществе актером. Зная, что иного выхода нет, однажды ночью 1934 г. они совершают самоубийство, дав клятву друг другу снова встретиться в потустороннем мире. Через пятьдесят лет после смерти, так и не встретившись с Шиэр Шао, Жухуа возвращается в мир людей, чтобы разыскать его. В мире 1987 г. призрак Жухуа встречает пару влюбленных, Юань Юндина и Лин Чуцзюань. Они тронуты ее историей любви и хотят помочь ей в поисках Шиэр Шао. Но когда они наконец находят его, оказывается, что он выжил после попытки самоубийства и нарушил обещание, данное Жухуа.

Рей Чоу отмечает, что история любви между Жухуа и Шиэр Шао содержит типичные черты романов начала XX в. жанра «утки-мандаринки и бабочки», а именно: схожие «сюжетные повороты, восхищение любовными отношениями между целомудренной проституткой и романтическим юношей, возложение на женщину рокового бремени любви, а также ее печальный исход» [7, с. 59–78]. Действительно, в целом эту историю любви вполне уместно классифицировать как вариацию романов типа «утки-мандаринки и бабочки», особенно учитывая «идеал свободной любви», выраженный в сюжете, который, по словам Ли Хайянь, относится к «чувственной модели эпохи Просвещения»<sup>5</sup>. Однако вы-

<sup>5</sup> Ли Хайянь проводит различие между «чувственной моделью эпохи Просвещения» и «конфуцианской чувственной моделью». Она указывает, что «чувственная модель эпохи Просвещения» делает ставку на то, что «свобода выбора партнера по браку рассматривается как фундаментальное право в том смысле, что люди являются независимыми моральными акторами и имеют неотъемлемое право действовать без преднамеренных препятствий

шеупомянутые особенности, перечисленные Чоу, также можно найти и в традиционных сказках о призраках начиная с эпохи Шести династий и позднее. Эта романтическая история содержит определенные элементы и нарративные структуры из сюжетов *цайцзы-цзяжэнь* и *минци* (才子佳人/名妓, «ученый и красавица» / «роман с куртизанкой»), где молодой человек и красавица влюбляются друг в друга, несмотря на разницу в социальном положении.

Дэвид Ван сравнивает оригинальный роман «Румяна», написанный Ли Лиан Ли, с рассказом «Янсывэнь яньшань фэн гужэнь» (杨思温燕山逢故人) из сборника «Юйши Минъянь» (喻世明言, «Слово назидательное, мир наставляющее») и указывает на аналогичный мотив *хуаньхунь* (还魂, воскрешения) в обоих сюжетах [14, с. 271]. Эта мысль обращает наше внимание на интертекстуальные связи, скрывающиеся за сюжетом. Есть множество китайских литературных и фольклорных произведений, где рассказываются истории, похожие на представленную в фильме. Фрагменты сцен традиционных опер в фильме также демонстрируют интертекстуальные отношения между этими произведениями. Например, до того как Жухуа снова встречается с Шиэр Шао, Юндин и Чуцзюань встречают ее на опере «Шаньбо Линьчжун» (山伯临终, «Смерть Шаньбо»), эпизоде кантонской оперы «Лянчжу Хэньши» (梁祝恨史, «История любви Лян Шаньбо и Чжу Интай»), основанной на широко известном сюжете из любовного фольклора, где герой и героиня умирают во имя любви, чтобы преодолеть запрет со стороны их семей. В тот момент сквозь слезы Жухуа ошибочно принимает актера, который играет Лян Шаньбо, за Шиэр Шао. Другой ключ к разгадке — традиционная песня *наньинь* (南音) «Кэту Цюхэнь» (客途秋恨, «Песня изгнания»), которую Жухуа исполняет в самом начале и в конце фильма, когда она впервые встречает Шиэр Шао и когда находит его спустя пятьдесят лет. В тексте песни рассказывается история молодого человека, тоскующего по проститутке, которую он любит и предает. Все эти тексты искусно переплетены с основными сюжетными линиями фильма и вписывают роман Жухуа и Шиэр Шао в многовековую историю литературы, напоминая о традиционной чувственности, или же культе *цин*.

Во времена династий Мин и Цин любовь (*цин*) почиталась как центральный элемент человеческой природы. Многие романы и драмы об ученом и красавице включают сюжет, где дух героини остается в мире людей или возвращается в него в виде призрака для обретения любви. Пьеса «Пионовая беседка» (牡丹亭), написанная Тан Сяньцзу (汤显祖, 1550–1616), является типичным примером сочетания традиционного сюжета об ученом и красавице с мотивом *хуаньхунь*. Самоубийство Жухуа и Шиэр Шао, а также возвращение Жухуа в земной мир в поисках любви напоминают об известной фразе Тан Сяньцзу, написанной в конце XVI в. в предисловии к пьесе «Пионовая беседка»:

---

со стороны других, включая родителей», в то время как конфуцианская чувственная модель поддерживает примирение *цин* и установленного морального порядка [12, с. 95–186]. Также см.: [13, с. 50–64].

情不知所起，一往而深，生者可以死，死者可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。

*<...> чувство возникает неведомо откуда и становится все глубже. Живой от него умирает, мертвый — воскресает. Если же живой не может от любви умереть, а мертвый — воскреснуть, то все это еще недостойно называться любовью [15, с. 449].*

«Пионовая беседка» повествует о невероятной сказочной истории любви между Ду Линянь (杜丽娘) и Лю Мэнмэем (柳梦梅). Ду Линянь, юная дочь уважаемого чиновника, засыпает в саду и встречается во сне молодого ученого Лю Мэнмэя. Во сне начинается их пламенный роман. Вскоре после пробуждения Линянь становится одержимой любовной тоской и умирает. Глава подземного мира называет союз между ней и Лю Мэнмэем предначертанным судьбой, и призрак Линянь возвращается в земной мир. Лю Мэнмэй находит портрет Линянь, когда оказывается в саду, где ей приснился тот роковой сон. Узнав ее, он откапывает тело и возвращает Линянь к жизни. Эта пьеса высоко ценится за выражение силы *цин*, которая выходит за рамки времени и преодолевает границы между жизнью и смертью. Учитывая, что в «Румянах» Жухуа возвращается в мир живых благодаря схожей верности в любви (*ю-цин*), эту историю можно рассматривать как воплощение традиционной чувственности в современном мире.

Как замечает Ся Чжицин, в «Пионовой беседке» есть два различных типа темпоральности: «секулярное время» и «космологическое время», что подтверждает и Дэвид Ван [16, с. 7]. Ся Чжицин рассматривает соотношение *шэн* (жизни), *цин* (любви) и *мэн* (сновидения) в философии Тан Сяньцзу и приходит к выводу о том, что для Тана *цин* является первоначальным и неотъемлемым условием жизни. Однако функция сновидения в пьесе «ставит под вопрос тотальную верность Тана *цин* и *шэн* во временном измерении» [18, с. 128]. Сны становятся вневременной реальностью, где Линянь может победить время силой своей любви.

*Только когда Линянь погружается в сон, где ход времени перестает исчисляться, она оказывается вне времени и испытывает наиболее яркую жизнь и совершенное переживание любви. Более того, она достигает вершин смелости и страсти в поиске возлюбленного именно в момент наслаждения эфемерным существованием в качестве призрака. Как только она воскресает и возвращается во временное измерение, Линянь перестает быть той в высшей степени преданной любви девушкой, о которой говорится в предисловии [17, с.128].*

Две обозначенные темпоральности в «Пионовой беседке» показывают пример для анализа темпоральности в «Румянах». В отличие от оригинального романа Лилиан Ли «Яньчжи коу» (1984), повествование в фильме «Румяна» не ведется от лица мужского персонажа Юань Юндина. Фильм задает «двойной временной контекст» [18, с. 42] благодаря сопоставлению сцен из 1980-х и 1930-х гг. таким образом позволяя сравнить две эпохи.

Контраст между 1930-ми и 1980-ми гг. в фильме очевидно проявляется в том, как по-разному устроены их мизансцены. Лай Пань, арт-директор фильма, использует две цветовые схемы, чтобы показать различия эпох: цветовая гамма сцен 1930-х гг. намного насыщеннее, чем цвета эпизодов 1980-х гг., что отражает интенсивность любовных переживаний Жухуа и Шиэр Шао. Кроме того, герои в сценах 1930-х гг. почти всегда находятся в замкнутом пространстве: в борделе, театре или в арендуемом доме. Когда Жухуа возвращается в мир людей в 1987 г., она, напротив, может бесцельно бродить по городу как «фантомная блуждающая душа» [17, с. 128] в поисках Шиэр Шао. Большинство сцен 1987 г. снято на открытом пространстве: разговоры в трамвае, ожидание у ворот детского сада, просмотр оперы на улице.

Замкнутое пространство 1930-х гг. намекает на самодостаточность рассказанной истории, как если бы это была драма, разыгранная в театре. Замкнутое пространство позволяет создать «вневременное состояние», подобное сну Ду Линян в «Пионовой беседке», которое Акбар Аббас называет «реальностью абсолютов»<sup>6</sup>. Эта идея подкрепляется знанием о том, что любовная линия — всего лишь часть воспоминания, истории, которой Жухуа делится с Юндином и Чуцзюань. Подобно сну, воспоминания Жухуа обитают в пространстве вне времени, независимом от его привычного хода. Таким образом, мы с трудом понимаем, как идет время в этой истории, не зная, когда наступают день и ночь. Это ощущение времени также сравним с тем, что Бахтин называет хронотопом древнегреческого романа: «В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был, биографически жизнь героев тоже не меняется, чувства их тоже остаются неизменными, люди даже не стареют в этом времени. Это пустое время ни в чем не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего течения» [19, с. 128]. Такое статичное время очень похоже на темпоральность сна в «Пионовой беседке», и поэтому его также можно назвать «космологическим временем», сохраняющим «наиболее интенсивную форму жизни и самое полное воплощение любви» по наблюдению Ся Чжицина и Дэвида Вана. Единственная временная отметка, «3811», дата и время их запланированного ухода из жизни, появляется только в последней сцене самоубийства, соединяя их любовь с секулярным миром.

Неожиданно открытое пространство, где развивается история 1987 г., создает резкий контраст между настоящим и прошлым, одновременно привнося в повествование неопределенность и нестабильность. В отличие от истории 1930-х гг., где течение времени неощутимо, этот мир наполнен суетливой тревогой. Такое беспокойство в основном обусловлено тем, что время Жухуа в мире людей ограничено семью днями. Когда Юндин и Чуцзюань с тревогой подсчитывают, сколько дней осталось Жухуа, течение времени становится явным, очевидным и значимым. Помимо этого, в мире 1987 г. ускоряющаяся темпоральность

---

<sup>6</sup> «Опера связана с реальностью абсолютов, где короли могут позволить себе любить своих жен больше, чем королевство». Цит. по: [17, с. 43]

подчеркнута во всем. Когда Жухуа встречает Юндина в редакции газеты, важность времени проговаривается, когда она нетерпеливо спрашивает его, можно ли опубликовать объявление о поиске Шиэр Шао до 8 марта, годовщины их смерти. Более того, тот факт, что Юндин и Чуцзюань работают репортерами в газете, также подчеркивает линейность современной темпоральности, поскольку газета, в сущности, является продуктом уточнения и ускорения времени.

Хотя течение времени незначимо для истории 1930-х гг., оно становится заметным, ощутимым и измеряемым в мире 1987 г. В диалоге с Юндином Жухуа рассказывает, что ее отношения с Шиэр Шао длились всего шесть месяцев до самоубийства. Более того, Юндин признается, что его знания о прошлом весьма ограничены и он всегда проваливается на экзаменах по истории. Как газетный репортер, он озабочен только последними новостями и не испытывает особого энтузиазма к истории до встречи с Жухуа. Несмотря на то что он очарован рассказом Жухуа и прилагает большие усилия, чтобы узнать историю Гонконга 1930-х гг., ностальгия, которую он испытывает по этой эпохе, похожа на своего рода фетишизм. В одной из ироничных сцен фильма Юндин делает покупки в антикварном магазине, где все товары имеют цену, и хозяин с гордостью сообщает ему, что старая газета, которая в прежние времена продавалась всего за один цент, сегодня стоит гораздо больше. Как отмечает Мао Цзянь, антикварный магазин можно рассматривать как место, где продается время [11, с. 206]. Таким образом, магазин, где время становится товаром, служит метафорой эпохи 1980-х гг., когда время и чувства ценны только потому, что их можно обменять на деньги.

В отличие от «Пионовой беседки», где космологическое время сновидений и мира мертвых «дополняет обыденную реальность и секулярное время, не противоречит им» [13, с. 56], реальности 1930-х и 1980-х гг. вступают в конфликт. В отличие от остановленного и пустого времени 1930-х гг. в воспоминаниях Жухуа, время 1980-х — линейное, ускоряющееся и необратимое, оно подчеркивает постоянно меняющийся мир. Мы могли бы сказать, что персонаж призрака Жухуа основывается на традиционном сюжете об ученом и красавице. Она привносит статичное, призрачное и застывшее время в мир 1987 г.; ее возвращение в 1987 г. сталкивает космологическую и современную линейную темпоральность.

Одна из самых впечатляющих сцен в «Румянах» — та, в которой Жухуа и Юндин едут по городу в трамвае. Пока за окном движется пейзаж, они делятся друг с другом воспоминаниями о Гонконге. После того как Жухуа замечает изменения в городском ландшафте, следует монтаж кадров прошлого и настоящего. Вера Жухуа в неизменность сталкивается со свидетельством крушения всего, что, по ее мнению, должно оставаться прежним. Она плачет в глубоком разочаровании, когда понимает, что все, что было ей знакомо в Шитанцзюй, изменилось или исчезло. Далее Шиэр Шао не появляется в то время и на том месте, где раньше находилось здание Ихунлоу, и это скорее сбивает ее с толку, чем расстраивает. Когда Чуцзюань спрашивает, не опоздает ли Шиэр Шао, Жухуа решительно отрицает такую возможность, настаивая на том, что «он всегда пунктуален и никогда не

опаздывал на свидания». Самый же драматический конфликт двух темпоральностей происходит в финальной сцене, когда Жухуа наконец узнает, что Шиэр Шао выжил после самоубийства, женился на Шу Сянь (женщине, которую сосватали его родители) и нарушил свою клятву.

То, что переживает Жухуа в 1980-х гг., вместо классической романтической истории и торжества *цин* оборачивается злой шуткой. Этот поворот сюжета вызывает глубочайшее сочувствие горю Жухуа и демонстрирует, что вера в постоянство любви может существовать только в космологическом пространстве-времени, созданном ее собственным воображением. В отличие от Ду Линяна и других героинь историй об ученом и красавице, которые умирают из-за любви и возвращаются в мир в виде призраков, чтобы отомстить или вернуть свою любовь, путешествие Жухуа не делает ее любовь совершенной, а оставляет после себя бесконечную печаль из-за того, что возвышенная и неизменная любовь невозможна в реальном мире.

### ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ ОБРАТНОГО ОТСЧЕТА

Встреча Жухуа с Юань Юндином в 1980-х гг. также следует структуре сюжета *чжигуай сяошо* (志怪小说). Романтическая встреча женщины-призрака и молодого интеллектуала в этом типе сюжетов имеет долгую историю в китайской литературе. Мы можем найти доказательства в оригинальном романе «Яньчжи лоу»: после встречи с призраком Жухуа молодой человек считает себя «несчастливым шушэном» (书生, молодым книжником), который внезапно стал одержим призраками» [20, с. 103]. Другой известный гонконгский фильм о призраках, «Китайская история призраков» (1987), выпущенный в том же году, что и «Румяна», является типичным примером адаптации любовной истории «Ляо Чжай чжи и» (聊斋志异), где молодой интеллектуал влюбляется в красивую женщину-призрака и помогает ей освободиться от контроля духа старого дерева. «Румяна» и «Китайская история призраков» стали двумя самыми популярными фильмами 1987 г., что в некоторой степени свидетельствует о наличии общего интереса к подобным экранизациям в Гонконге 1980-х гг.

Однако возвращение духа Жухуа в 1980-х в качестве призрака является не только переосмыслением традиционной сказки об ученом и красавице-призраке. Я рассматриваю эту историю как современную интерпретацию традиционной «исторической сказки о призраках»<sup>7</sup>. Джудит Т.Цейтлин относит к этой литературной категории особый вид сказки о привидениях, для которой характерна связь с историей. В таких сказках присутствие смертного человека на месте исторических событий и переживаемое им чувство ностальгии пробуждают дух красоты, скрытый в тайных камнях. Такие духи, будучи воплощением падения

---

<sup>7</sup> Концепция «исторической сказки о призраках» выдвинута Джудит Т.Цейтлин в ее статье «The Return of the Palace Lady: The Historical Ghost Story and Dynastic Fall» в сборнике под редакцией Дэвида Вана и Шан Вэй. См.: [21, с. 151–199].

династий, могут спровоцировать исторические катастрофы, связанные со взлетом и падением ушедшей династии. Смерть героинь-красавиц ассоциируется с концом правления династии и окончанием золотого века. Таким образом, главная проблема, которую затрагивают такие сказки, — не индивидуальный опыт смерти, а «проблема исторических изменений, течения коллективной истории человечества, измеряемой через падение одной династии и приход другой» [21, с. 151].

Одна из типичных сказок о привидениях такого рода — «Тэн Му цзуй ю Цзюйцзинъюань» (滕穆醉游聚景园记, «Посещение пьяным Тэн Му садов Цзюйцзин») в сборнике начала правления династии Мин «Цзяньдэн Синьхуа» (剪燈新話, «Новые сказки, поведанные у фитиля»). В этой сказке молодой ученый Тэн Му отправляется сдавать экзамен для поступления на государственную службу и проводит ночь в Линьане (臨安), бывшей столице династии Южная Сун. Тэн Му напивается и не может заснуть ночью. Из-за этого он идет гулять к руинам старого императорского сада, где встречает красивую женщину-призрака, которая утверждает, что она придворная фрейлина династии Сун. Женщина приглашает Тэн Му вместе полюбоваться пейзажем<sup>8</sup>. Скорбь ученого об ушедшем прошлом вызывает ее любовь и восхищение. Затем она возвращается с ним домой и живет с ним в браке, пока не обнаруживает, что больше не может существовать в человеческом мире<sup>9</sup>.

Придворная фрейлина — не единственный женский персонаж, который после смерти возвращается в земной мир. В других сказках могут встречаться персонажи непорочной мученицы и благородной куртизанки, которые возвращаются в мир живых. Общей чертой таких героинь является то, что каждая из них «умерла преждевременно и продолжила существование как беспокойный дух старой династии»; они еще не полностью исчезли и «поэтому могут вернуться, чтобы преследовать живого человека из нового мира» [21, с. 171]. Цель их возвращения состоит в том, чтобы «в этом призрачном существовании облегчить и успокоить болезненные воспоминания, пока они не забудутся»<sup>10</sup>.

Схожим образом в фильме «Румяна» показано значимое историческое место — район Шитанцзюй, где Жухуа и Юндин влюбляются. Фильм следует сюжету исторической сказки о призраках в своем глубинном стремлении вспомнить то, что забыто, в намерении найти то, что исчезло и затерялось на этом месте.

<sup>8</sup> Придворная дама также просит свою горничную принести ей «фиолетовое шерстяное одеяло, белые нефритовые сосуды для вина с размолотыми цветами, сосуды с изумрудной глазурью и прекрасное вино», которые относятся к старому императорскому дому Сун и «больше не существуют» (「須臾，携紫氍毹，设白玉碾花樽，碧琉璃盏，醪醴馨香，非世所有」), чтобы усилить чувство ностальгии.

<sup>9</sup> Джудит Цейтлин указывает на эротический подтекст, лежащий в основе пресловутого китайского преклонения перед прошлым: история «представляет настойчивый взгляд современного мужчины, который оборачивается назад, изголодавшийся по желанному, неуловимому прошлому» [22, с. 95–96].

<sup>10</sup> Schmitt, *Ghost in the Middle Ages*, pp. 5–6. Цит. по [21, с. 198–199].

Мягкость, верность и благородство, которые проявляет Жухуа, — это не только ее личные качества, но также и символ ушедшей эпохи, по которой тоскуют люди 1980-х гг. Из-за Жухуа Юндин, который утверждал, что не знает истории, становится одержим Шитанцзюй эпохи 1930-х гг. В попытках восстановить прошлое он слушает рассказы Жухуа, читает старую газету и берет интервью у стариков в Наньбэйхане.

Заимствуя сюжет из традиционной сказки о привидениях, фильм встраивается в литературную традицию, имеющую долгую историю. Важно отметить, что в этой традиции сказок о призраках смерть человека переплетается с падением династии, победами и падением режима, а также подавленными историческими потрясениями. Появление мертвой красавицы в них тесно связано с трауром по ушедшей династии. В своем анализе таких сказок о призраках Цейтлин указывает, что их основная цель — не реконструкция прошлого, а разрешение кризиса в настоящем времени, вызванного травматическими воспоминаниями. Если историческая боль стоит в центре такого рода историй, то какая боль приводит призрак Жухуа в конкретный момент и место в фильме «Румяна»?

Как упоминалось выше, возвращение Жухуа в мир живых ограничено сроком в семь дней. Беспокойство о времени, вызванное обратным отсчетом оставшихся ей дней, имеет огромное значение в политическом контексте 1980-х гг. Тогда Гонконг столкнулся с обратным отсчетом времени до момента передачи власти в 1997 г. и грядущими в течение следующих пятидесяти лет изменениями. Слова-омонимы «призрак» (*зуй*) и «возвращение» (*зуй*) в китайском языке связывают популярность фильмов о привидениях в 1980-х гг. с этим политическим контекстом. Кроме того, Гонконгу пришлось столкнуться в 1982 г. с двумя важными отсчетами времени: визит Маргарет Тэтчер в Китай в 1982 г. положил начало обратному отсчету до перехода Гонконга к Китаю; подписание Объединенной китайско-британской декларации по вопросу передачи Гонконга положило начало отсчету периода «пятидесяти лет без изменений». В отличие от непрерывного, устремленного в бесконечность линейного времени «время в Гонконге отсчитывалось обратно, до момента прихода изменений... Когда обратный отсчет достиг нуля, Гонконг был возвращен Китаю, страна начала жить в новой темпоральности» [23, с. 51]. Конечная точка обратного отсчета была предопределена, он вел к порогу, за которым прошлая эпоха исчезнет навсегда. Таким образом, эта перевернутая темпоральность указывает на своеобразную «гибель династии», которая предопределена в будущем, а не случилась в прошлом.

Период обратного отсчета до момента передачи Гонконга в 1997 г. был точно определен, но обратный отсчет «пятидесятилетия без изменений» может вызывать еще большую неуверенность в будущем, а также подозрения относительно соблюдения Китаем взятых обязательств. Когда Чуцзюань спрашивает Жухуа, как ее одежда смогла сохраниться в таком хорошем виде в течение пятидесяти лет, она цитирует китайско-британское совместное заявление: «Пятьдесят лет без изменений? Как эта ткань могла быть схороненной под землей пятьдесят лет и остаться такой плотной, что я не могу ее порвать?» Ее вопрос демонстрирует

неверие в данное Китаем обещание и выражает тревогу по поводу приближения *дасянь* (大限, судного дня), который начнет отсчет пятидесяти лет. Беспокойство, вызванное утекающим временем, и страх перед неопределенным будущим напрямую передаются зрителям через отсчет времени, в течение которого Жухуа разрешено оставаться в мире живых. В этом смысле призрак Жухуа олицетворяет тревогу по поводу времени или же коллективную *хронофобию*<sup>11</sup> Гонконга 1980-х. Страх и неуверенность в будущем призывают призрак Жухуа и побуждают ее блуждать между 1980-ми и 1930-ми гг., чтобы подвергнуть сомнению соблюдение пятидесятилетнего обязательства. По сравнению с традиционной исторической сказкой о призраках, где появление призрака вызвано хаосом, случившимся в прошлом, призрак Жухуа возвращается из-за травмы, которая произойдет в будущем.

Функция зеркал показана в одной из сцен 1930-х гг. Когда Жухуа впервые появляется в самом начале истории, мы видим ее образ, отраженный в зеркале, и она поет песню «Кэту Цюхэнь». И сразу после того, как Жухуа и Шиэр Шао проглотили опиум, чтобы совершить самоубийство, наступает еще один момент, когда они смотрят в зеркало на стене. В этом зеркале мы видим отражение их размытых и болезненных лиц. Использование здесь зеркального отражения может напомнить нам о теории Лакана о нарциссической и воображаемой природе любви [26, с. 132, 180]. В «Пионовой беседке» зеркало также играет важную роль в пробуждении *цин* Линян. Как утверждает Ли Хуэйи, «своевольная сила страсти происходит от взгляда в зеркало, восприятия себя с точки зрения желающего другого» [13, с. 54]. Фильм также напоминает нам о нарциссизме и субъективности рассказанной Жухуа истории в сцене, когда Чуцзюань узнает, что Жухуа романтизировала историю своей любви и умолчала о том, что она положила снотворное в воду Шиэр Шао. Она — единственный рассказчик этой истории, голос Шиэр Шао полностью отсутствует в повествовании. Настойчивость Жухуа в поисках Шиэр Шао обусловлена ее стремлением к переживанию собственной цельности, а не ожиданием воссоединения с возлюбленным.

Заключительная сцена фильма особенно важна. Прежде чем Жухуа, Юндин и Чуцзюань встречают Шиэр Шао возле съемочной площадки, одна актриса жалуется на нелепость того, что она одновременно играет роль призрака и воительницы. В следующих сценах, когда Жухуа и Шиэр Шао наконец встречаются, эта актриса несколько раз пролетает на тросах в воздухе на заднем плане их печального воссоединения, привнося абсурд в ситуацию. Более того, когда Жухуа возвращает Шиэр Шао румяна, символ их любви, и в конце уходит от него, вокруг них валяется какое-то съемочное оборудование, а над головой Жухуа светит ряд прожекторов. Эта тревожная мизансцена намекает на то, что Жухуа — не что

---

<sup>11</sup> Памела Ли описывает хронофобию как «переживание беспокойства и тревоги по поводу времени; чувство того, что события развиваются слишком быстро и поэтому их трудно осмыслить» [24]. А Пауль Лихтенштейн и Петер Аннас связали эту фобию с некоторыми травматическими переживаниями в детстве [25, с. 27–37].

иное, как вымышленный персонаж, созданный кинематографом. Эта сцена, являясь пародией на кино само по себе, подчеркивает, что персонаж Жухуа, а также сам сюжет фильма являются вымышленными.

История Жухуа, таким образом, может быть рассмотрена как инсценировка конца самого города и проекция будущей травмы. В перевернутой темпоральности фильм «Румяна» предугадывает падение Гонконга, которое еще не произошло, но кажется уже случившимся. Дэвид Ван изобретает понятие «постлоялист» (*хоуиминь*) для обозначения современного человека, который сталкивается с противоречиями, трудностями и неуверенностью, вызванными изменением пространства и разрывом времени в эпоху модерна и постмодерна<sup>12</sup>. Основываясь на его теории, я утверждаю, что Жухуа следует рассматривать как «предлоялиста», дрейфующего в «предыстории» города, который еще не сформировался, но, кажется, уже исчез. Вместо того, чтобы смягчить болезненные воспоминания о прошлом, ее появление усугубляет и усиливает их, заставляет их постоянно беспокоить город.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной статье проводится анализ того, как в фильме «Румяна» (1987) адаптированы и видоизменены традиционные сюжеты о призраках и как кинематографическое беспокойство о времени связано с темпоральностью обратного отсчета времени в Гонконге 1980-х гг. Помещая «Румяна» в контекст генеалогии сюжетов о призраках и конкретную политическую обстановку, я утверждаю, что в «Румянах» трансформируются традиционные сюжеты *цайцзы-цзяжэнь* и «историческая сказка о призраках» с целью создания особой темпоральности обратного отсчета времени в Гонконге. Конфликт между современным линейным временем и космологическим призрачным временем подразумевает невозможность неизменной верности и, следовательно, ставит под сомнение достоверность обещанных «пятидесяти лет без изменений». Кроме того, именно темпоральность обратного отсчета времени в Гонконге подготавливает травму в будущем и призывает в мир призрак Жухуа, чтобы инсценировать гибель Гонконга.

## Литература

1. *Li Cheuk-to*. Introduction // *Phantoms of the Hong Kong Cinema*. The 13<sup>th</sup> Hong Kong International Film Festival. Hong Kong: Urban Council, 1989. P. 3–9.

---

<sup>12</sup> Первоначально термин *иминь* (лоялист) обозначает того, кто отказывается служить новому правлению при смене династий, демонстрируя тем самым свою приверженность старому режиму. Такие люди отделяются от хода времени, которое кажется исчезнувшим из современного им мира. В каком-то смысле призрак Жухуа, с ее преданностью любви, является лоялистом, или, скорее, предлоялистом, изобретением тех постлоялистов, которые стремятся создать новую историческую легитимность, сопротивляющуюся дискурсу, ориентированному на Китай [16, с. 7].

2. *Cheung Esther M. K.* The City that Haunts: The Uncanny in Fruit Chan's Made in Hong Kong // *Between Hong and World: a Reader in Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Oxford University Press, 2004. P. 353–368.
3. *Fu Poshek.* *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
4. *Lee Leo Ou-fan.* *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
5. *Teo S.* *The Extra Dimensions*. London: British Film Institute, 1997.
6. *Sek Kei.* *The Wandering Spook // Phantoms of the Hong Kong Cinema*. The 13<sup>th</sup> Hong Kong International Film Festival. Hong Kong: Urban Council, 1989. P. 13–16.
7. *Chow R.* *A Souvenir of Love // Modern Chinese Literature*. 1993. № 7 (2). P. 59–78.
8. *Fujii Rumi.* *How and Why Fictions Enable People to Memorize Hong Kong // Literary Hong Kong and Lilian Lee / ed. by Kwok-Kou Chan*. Taipei: Rye Field Publications, 2000. P. 81–98.
9. *Chen Li-fen.* *Popular Culture and Historical Association // Literary Hong Kong and Lilian Lee / ed. by Kwok-Kou Chan*. Taipei: Rye Field Publications, 2000. P. 119–140.
10. *Leung Ping-kwan.* *Stanley Kwan: Between China and Hong Kong // In Critical Proximity: The Visual Memories of Stanley Kwan*. Hong Kong: Joint Publishing, 2007. P. 12–19. (In Chinese)
11. *Mao Jian.* *Hong Kong Tense // Literary Hong Kong and Lilian Lee / ed. by Kwok-Kou Chan*. Taipei: Rye Field Publications, 2000. P. 198–206.
12. *Lee Haiyan.* *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900–1950*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
13. *Lee Wai-ye.* *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese*. Literature. Princeton: Princeton University Press, 1993.
14. *Wang David Der-Wei.* *The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*. Berkeley: University of California Press, 2004.
15. *Тан Сянь-цзу.* *Пионовая беседка / перевод Л. Н. Меньшикова // Классическая драма Востока*. М.: Художественная литература, 1976. С. 449–471.
16. 王德威. 後遺民寫作. 台北: 麦田, 2007. 328頁. [Ван Дэвэй. Постлюблистское творчество. Тайбэй: Майтянь, 2007.] (На кит. яз.)
17. *Hsia C. T.* *C. T. Hsia on Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 2004.
18. *Abbas A.* *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997.
19. *Бахтин М.* *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
20. 李碧华. 胭脂扣. 香港: 天地图书有限公司, 2008. 193頁. [Ли Лилиан. Румяна. Гонконг: Тяньди тушу юсянь гунсы, 2008.] (На кит. яз.)
21. *Zeitlin J. T.* *The Return of the Palace Lady: The Historical Ghost Story and Dynastic Fall // Dynastic Crisis and Cultural Innovation from the Late Ming to the Late Qing and Beyond / David Derwei Wang and Shang Wei (eds)*. Cambridge MA and London: Harvard University Press, 2005. P. 151–199.
22. *Zeitlin J. T.* *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.
23. *Ren Hai.* *Neoliberalism and Culture in China and Hong Kong: The Countdown of Time*. London: Routledge, 2010.
24. *Lee P.* *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge: MIT Press, 2004.

25. Lichtenstein P, Annas P. Heritability and Prevalence of Specific Fears and Phobias in Childhood // *Child Psychology & Psychiatry & Allied Disciplines (Psychology and Behavioral Sciences Collection)*. 2000 Oct. 41 (7). P.927–937.
26. Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*. Book XX. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

## References

1. Li Cheuk-to. Introduction. *Phantoms of the Hong Kong Cinema. The 13<sup>th</sup> Hong Kong International Film Festival*. Hong Kong, Urban Council, 1989. P.3–9.
2. Cheung Esther M. K. The City that Haunts: The Uncanny in Fruit Chan's *Made in Hong Kong*. *Between Hong and World: a Reader in Hong Kong Cinema*. Hong Kong, Oxford University Press, 2004. P.353–368.
3. Fu Poshek. *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford, Stanford University Press, 2003.
4. Lee Leo Ou-fan. *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945*. Cambridge, Harvard University Press, 1999.
5. Teo S. *The Extra Dimensions*. London, British Film Institute, 1997.
6. Sek Kei. The Wandering Spook. *Phantoms of the Hong Kong Cinema. The 13<sup>th</sup> Hong Kong International Film Festival*. Hong Kong, Urban Council, 1989. P.13–16.
7. Chow Rey. A Souvenir of Love. *Modern Chinese Literature*. 1993. No. 7 (2). P.59–78.
8. Fujii Rumi. How and Why Fictions Enable People to Memorize Hong Kong. *Literary Hong Kong and Lilian Lee* / ed. by Kwok-Kou Chan. Taipei, Rye Field Publications, 2000. P.81–98.
9. Chen Li-fen. Popular Culture and Historical Association. *Literary Hong Kong and Lilian Lee* / ed. by Kwok-Kou Chan. Taipei, Rye Field Publications, 2000. P.119–140.
10. Leung Ping-kwan. Stanley Kwan: Between China and Hong Kong. *In Critical Proximity: The Visual Memories of Stanley Kwan*. Hong Kong, Joint Publishing, 2007. P.12–19. (In Chinese)
11. Mao Jian. Hong Kong Tense. *Literature Hong Kong and Lilian Lee* / ed. by Kwok-Kou Chan. Taipei, Rye Field Publications, 2000. P.198–206.
12. Lee Haiyan. *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900–1950*. Stanford, Stanford University Press, 2010.
13. Lee Wai-ye. *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1993.
14. Wang David Der-Wei. *The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*. Berkeley, University of California Press, 2004.
15. Tang Xianzu. *Peony Pavilion* / transl. by L. N. Menshikov. *Classical Drama of the Orient*. Moscow, Khudozhestvennaia Literatura Publ., 1976. P.449–471. (In Russian)
16. Wang David Der-Wei. *Post-Loyalist Writing*. Taipei, Rye Field Publication, 2007. (In Chinese)
17. Hsia C. T. *C. T. Hsia on Chinese Literature*. New York, Columbia University Press, 2004.
18. Abbas A. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong, Hong Kong University Press, 1997.
19. Bakhtin M. Forms of Time and Chronotope in the Novel. *Bakhtin M. Issues of Literature and Aesthetics*. Moscow, Khudozhestvennaia Literatura Publ., 1975. P.234–407. (In Russian)
20. Lee Lilian. *Rouge*. Hong Kong, Cosmos Books, 2008. (In Chinese)
21. Zeitlin J. T. The Return of the Palace Lady: The Historical Ghost Story and Dynastic Fall. *Dynastic Crisis and Cultural Innovation from the Late Ming to the Late Qing and Beyond* / David

- Derwei Wang and Shang Wei (eds). Cambridge MA and London, Harvard University Press, 2005. P. 151–199.
22. Zeitlin J. T. *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2007.
  23. Ren Hai. *Neoliberalism and Culture in China and Hong Kong: The Countdown of Time*. London, Routledge, 2010.
  24. Lee Pamela. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge, MIT Press, 2004.
  25. Lichtenstein Paul, Annas Peter. Heritability and Prevalence of Specific Fears and Phobias in Childhood. *Child Psychology & Psychiatry & Allied Disciplines (Psychology and Behavioral Sciences Collection)*. 2000 Oct. No. 41 (7). P. 927–937.
  26. Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge. Book XX*. New York, W. W. Norton & Company, 1999.