

Санкт-Петербургский государственный университет

Чжан Пучжунтянь

Исследование стилистики режиссёра Вонг Карвая

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5671.2020 *«Арт-критика»*

Научный руководитель: к.ф.н., ст.
преподаватель, **Двинятина Ж. Р.**

Студент: **Чжан Пучжунтянь**

Санкт-Петербург
2022

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ	2
ВВЕДЕНИЕ	4
1. Эстетика кинематографа Вонг Карвая.	8
1.1 Воплощение культурного бэкграунда Гонконга в кинопродукции Вонг Карвая	8
1.2 Воплощение эстетики в фильмах Вонг Карвая в период рождения на примере фильма «Пока не высохнут слёзы» и в период становления на примере фильма «Дикие дни»).	14
1.3 Выводы по первой главе	25
2. Повествовательная характеристика фильмов Вонг Карвая.	27
2.1 Подвижность и неопределенность заднего плана	27
2.2 Линейная структура повествования	37
2.3 Нелинейная структура повествования	42
2.4 Выводы по второй главе	47
3. Художественная техника фильмов Вонг Карвая.	49
3.1 Язык операторского кадра (портативный передвижной объектив, широкоугольный объектив, приложение для определения положения камеры и фокусировки)	49
3.2 Использование цветовой составляющей (цвета для выражения развития сюжета, цвета для передачи эмоций, цвета для прояснения тем) ..	60

3.3 Использование музыкальной составляющей (музыка передачи атмосферы окружающей обстановки, музыка для выражения процесса развития повествования, музыка для отображения внутреннего мира персонажей).....	66
3.4 Выводы по третьей главе	71
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	73
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	80

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы.

Вонг Карвай является известным гонконгским режиссёром и сценаристом, представителем Новой Волны, которая заключается в инновационном подходе к киносъёмке. Вонг Карвай известен своим поэтическим киноязыком и эмоциональностью кинематографического повествования.

Кинематографический мир, созданный Вонг Карваем, уникален тем, что режиссёр создаёт красочные миры с разнообразными персонажами. Важно то, что эмоции людей в них реальны. Люди, которым довелось испытать те же чувства, часто эмоционально проникаются фильмами Вонг Карвая. Многие считают, что чувства, которые вызывают его фильмы, не похожи на чувства, которые можно испытать при просмотре работ других режиссёров.

Фильмы режиссёра имеют психологическую направленность. Они помогают зрителю понять внутренний мир героев повествования. Его кинематографические произведения показывают противоречия во внутреннем мире героев, их внутреннюю борьбу. Режиссер показывает одиночество, нерешительность и тревогу героев и героинь, вызывая у аудитории сильнейший эмоциональный резонанс. Персонажей его фильмов объединяет постоянное чувство одиночества в условиях растущей урбанизации.

Следовательно, изучение фильмов Вонг Карвая может помочь лучше

понять любовные настроения городских жителей и их психологические проблемы, а также их эмоциональные переживания.

Многие режиссеры нового поколения в той или иной степени вдохновлены авангардными приемами съемки и повествовательными приемами режиссера Вонг Карвая. Они используют элементы стилистики и эстетики данного режиссёра в своих кинематографических работах.

В рамках настоящего исследования анализируются как ранние, так и зрелые работы Вонг Карвая. Анализ раннего творчества режиссёра осуществляется на примере его фильма «Пока не высохнут слёзы» (1988 год). В качестве примера зрелого творчества Вонг Карвая приводится кинематографическое произведение «Дикие дни» (1990 год).

Целью работы является анализ стиля кинематографа режиссёра Вонг Карвая, в частности, элементов гонконгской культуры в фильмах режиссёра.

Для реализации поставленной в рамках исследования цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

1. Провести подробный анализ эстетики кинематографа Вонг Карвая.
2. Рассмотреть повествовательную характеристику фильмов Вонг Карвая
3. Провести разбор художественной техники фильмов Вонг Карвая

Объектом исследования является кинематограф режиссёра Вонг Карвая.

Предмет исследования представляет собой эстетическая стилистика кинопродукции режиссёра Вонг Карвая на примере следующих фильмов: «Пока не высохнут слёзы» и «Дикие дни».

В рамках настоящего выпускного квалификационного исследования

планируется использовать следующие методы:

1. Анализ литературных источников на русском, английском и китайском языках
2. Теоретический анализ
3. Сравнительный анализ ранних (на примере фильма «Пока не высохнут слёзы») и зрелых (на примере фильма «Дикие дни») работ Вонг Карвая

Теоретическая составляющая работы.

В рамках теоретической составляющей исследования с целью анализа повествовательной структуры кинематографа режиссёра Вонг Карвая использовалась нарративная теория Роланда Барта и теория семиотики кино, которая была выдвинута Кристианом Мецом и Умберто Эко.

Новизна выпускной квалификационной работы заключается в том, что был проведён подробный анализ художественных особенностей фильмов Вонг Карвая. В частности, была дана характеристика таким составляющим его работ, как структура повествования, операторская техника, музыкальное сопровождение, культурно-исторический контекст.

Теоретическая значимость исследования.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что его материалы можно использовать для дальнейшего создания научных и исследовательских работ на тему азиатского кинематографа в целом, а также на тему исследования работ режиссёра Вонга Карвая в частности.

Практическая значимость исследования.

Результаты проведённого исследования можно использовать в процессе

преподавания различных дисциплин, которые связаны с теорией и историей кинематографа, а также с практикой создания художественных фильмов.

Помимо этого, материалы настоящей работы могут найти практическое применение в процессе планирования и дальнейшего создания новых произведений киноискусства.

Структура работы. Логика настоящего выпускного квалификационного исследования диктует следующую структуру: работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы.

В первой главе (которая называется «Эстетика кинематографа Вонг Карвая») анализируется воплощение культурного бэкграунда Гонконга в кинопродукции Вонг Карвая, а также воплощение стилистической эстетики в ранних фильмах рассматриваемого режиссёра (на примере фильма «Пока не высохнут слёзы») и в его зрелом творчестве (на примере фильма «Дикие дни»).

Во второй главе (которая носит название «Повествовательная характеристика фильмов Вонг Карвая») рассматриваются такие элементы его фильмов, как подвижность и неопределенность заднего плана, а также линейная и нелинейная структуры повествования.

В третьей главе (под названием «Художественная техника фильмов Вонг Карвая») подробно разбирается язык операторского кадра фильмов рассматриваемого режиссёра, а также использование цветовой и музыкальной составляющей в его фильмах.

В конце каждой главы делаются краткие выводы по изложенным в

материалах глав тезисам. После этого цели и задачи исследования можно будет считать полностью реализованными.

1. Эстетика кинематографа Вонг Карвая.

1.1 Воплощение культурного бэкграунда Гонконга в кинопродукции

Вонг Карвая

Вонг Карвай (кит. 王家卫, Wang Jiawei) – режиссёр гонконгской Новой волны, известный своим поэтическим киноязыком, ярко проявленным в таких его фильмах, как Пока не высохнут слезы, Дикие дни, Прах времен, Чунгкингский экспресс, Падшие ангелы, Счастливы вместе, 2046 и Великий мастер. Первые два из перечисленных фильмов планируется рассмотреть подробнее в рамках настоящего выпускного квалификационного исследования.



Рисунок 1. Вонг Карвай

Действие большинства фильмов Вонг Карвая (включая такие фильмы, как «Пока не высохнут слёзы» и «Дикие дни», которые будут разобраны в рамках настоящего выпускного квалификационного исследования) происходит в китайской провинции Гонконг. В кинематографических произведениях мастера можно увидеть воплощение культурного бэкграунда Гонконга. Ниже предлагается разобрать гонконгские культурные мотивы из его фильмов.

Культура Гонконга выросла на почве колониального правления и либерального капитализма. С исторической точки зрения многовековая колониальная карьера Гонконга привела к историческому разрыву в связи с культурой материковой части Китая. Гонконгская культура прошла несколько этапов своего развития, которые будут разобраны ниже.

Уже на протяжении многих десятилетий Гонконг является местом, в котором теснейшим образом переплетаются восточная и западная культуры.

Также, в современном гонконгском регионе можно наблюдать и другие виды сосуществования различных культур. В провинции можно наблюдать сочетание традиционной культуры и современной; колониальной культуры и местной; коммерческой культуры и некоммерческой¹.

Все эти культуры и их сочетания показаны в кинематографических шедеврах Вонг Карвая, которые будут разобраны ниже.

С 1960-х годов по настоящее время экономика Гонконга достигла беспрецедентного процветания. Торговый порт, который изначально создавался для реэкспорта, трансформировался в крупный современный промышленный и торговый город. Город стремительно развивался, и это развитие продолжается и в настоящее время.

Из-за особенностей социальной системы гонконгского региона, а также из-за относительно удалённого расположения островов, большинство гонконгцев лишено чувства национальной принадлежности, а многие китайские традиции уже не настолько актуальны. В течении более чем ста пятидесяти лет колониального правления Гонконг часто контактировал с представителями западных культур, которые оказали значительное влияние на развитие мировоззрения обычных гонконгцев.

Западные культурные концепции, переданные посредством различных средств массовой информации, сформировали мировоззрение жителей региона. Особенно это касается молодого поколения.

¹ Ишутина Ю. А. Китай в зеркале времени: Традиционная культура и современность / Ю. А. Ишутина // Известия Восточного института, 2017

Поэтому в фильмах Вонг Карвая элементы, принадлежащие к традиционной китайской и западной культурам соединяются воедино, становясь практически неотделимыми друг от друга².

Произведения кинематографа Вонг Карвая находятся под достаточно сильным западным культурным влиянием. На мировоззрение режиссёра оказали существенное влияние западные фильмы, такие как «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино или «Трудности перевода» Софии Кополы. Вонг Карвай показывает в своих фильмах глобальную городскую культуру, в которой тенденции со всего мира смешались воедино.

Культура Гонконга представляет собой культуру переходного периода, которая имеет достаточно много современных тенденций, однако на глубинном, ценностном уровне она обладает ярко выраженными характеристиками традиционного китайского общества. Следовательно, культура Гонконга является смешанной культурой. Однако, по сравнению с другими культурами переходного периода, ее уникальность заключается в том, что разные типы культур влияют на гонконгское общество одновременно, и ни одна из них не является явно доминирующей³.

Всё это придаёт фильмам Вонг Карвая глобальный характер, а также

² Усманова О. С. Производство киноискусства как пространство межкультурного диалога : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Усманова Ольга Сергеевна; [Место защиты: Казан. гос. ун-т культуры и искусств]. - Казань, 2012. - 20 с.

³ Сургай Ю. В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / Сургай Юлия Валерьевна; [Место защиты: Твер. гос. ун-т]. - Тверь, 2008. - 17 с.

делает их понятными носителям любой культуры мира.



Рисунок 2. Повседневная жизнь Гонконга 1990-х годов

В 1997 году Гонконг пережил культурный кризис, который был связан с тем, что регион вошёл в состав Китая. Это привело к тому, что жителям региона стало ещё сложнее найти свою национальную идентичность.

Жители Гонконга десятилетиями пытались утвердить свое самосознание, а теперь они были вынуждены столкнуться с очередной его трансформацией и искать свою идентичность заново⁴.

С 1980-х годов Гонконг являлся наиболее развитым в экономическом плане из четырех азиатских тигров (под азиатским тигром подразумевается азиатская экономика, показавшая высокие темпы развития с 1960-х годов до финансового кризиса 1990-х годов).

В 1990-х годах в экономике Гонконга произошла целая серия

⁴ Чжан Янь. Историческое строительство и современная трансформация эстетики киносообщества Гонконга // Contemporary Film, 2020-06-05 (张燕. 香港电影共同体美学的历史构建与当下转型 // 当代电影, 2020-06-05)

экономических прорывов. В результате, жители Гонконга начали гордиться собой и постепенно сформировали чувство идентичности, основанное на принадлежности к гонконгской культуре.

Для них возвращение в состав Китая в 1997 году спровоцировало культурный кризис и кризис национальной идентичности. Коллективная тревога жителей Гонконга была отражена и в гонконгском кинематографе. Не стали исключением и фильмы Вонг Карвая.

Именно в это время и появился феномен гонконгской Новой волны в кинематографе региона. В отличие от режиссеров старшего поколения, которые происходили родом с материковой части Китая, таких как Ли Ханьсян, Чжан Че и Ху Цзиньбу, большинство режиссеров «Новой волны» провели свою юность в Гонконге, следовательно, на них оказали огромное влияние местные обычаи гонконгского региона. Вонг Карвай родился в Шанхае, однако, юность также провёл в гонконгском регионе.

Ниже следует упомянуть, что тенденция гонконгской Новой волны достаточно незначительно повлияла на дальнейшее развитие кинематографа региона. Всего через два или три года она была практически забыта.

В этом контексте жители Гонконга сознательно или бессознательно начали воссоздавать и разрушать культурные традиции материка⁵.

Не стали исключением и гонконгские фильмы, которые повлияли не только на формирование мировоззрения гонконгской молодёжи, но также и

⁵ Coppola A. Epistolary Enunciation in Contemporary Fiction Films in Asia: A Typological Essay / A. Coppola // *Área Abierta*, 2019. №19(3). P. 401-417

на взгляды представителей молодого поколения материкового Китая. Большинство гонконгских фильмов (включая кинематографические произведения Вонг Карвая) начиная с 1980х годов выражают проблему поиска национальной идентичности жителей Гонконга⁶.

Как один из наиболее выдающихся режиссёров Гонконга, Вонг Карвай посредством своих фильмов (включая фильмы «Пока не высохнут слёзы» и «Дикие дни», которые планируется проанализировать в рамках настоящей работы) выражает индивидуальность гонконгского региона и поиск его жителями своей национальной идентичности.

1.2 Воплощение эстетики в фильмах Вонг Карвая в период рождения на примере фильма «Пока не высохнут слёзы» и в период становления на примере фильма «Дикие дни»).

Гонконгские игровые фильмы имеют глубокие традиции и отличаются жанровым разнообразием. Это фильмы о гангстерах и криминальном мире, фильмы о боевых искусствах, комедии и экранизации литературных произведений. Каждый из этих жанров имеет постоянную аудиторию.

Обладая богатым опытом в производстве кинопродукции в качестве

⁶ Thanouli E. The sensuous cinema of Wong Kar-wai: film poetics and the aesthetic of disturbance / E. Thanouli // New Review of Film and Television Studies, 2016. №14(2) P. 276-280

сценариста и заместителя режиссёра, Вонг Карвай на момент создания фильма «Пока не высохнут слёзы» (1988 год) уже очень хорошо разбирался в функционировании кинематографического рынка Гонконга. В то время кинотеатры Гонконга были наводнены различными гангстерскими боевиками, наполненными драками и перестрелками. Именно на этом поле и решил сыграть Вонг Карвай в своей карьере режиссёра игрового кинематографа.

Краткое содержание фильма «Пока не высохнут слёзы» заключается в следующем: гангстер Ва погряз в преступном мире гонконгских трущоб, став криминальным авторитетом. Однако, ему не даёт окончательно опуститься на дно ответственность за младшего брата Саймона.

Саймон также является членом преступной банды, при этом он не обладает криминальными талантами и постоянно попадает в различные не очень приятные ситуации, из которых его вытаскивает его старший брат Ва.

Ва хочет, чтобы Саймон начал честную жизнь: он помогает ему устроиться продавцом рыбных котлет, защищает его от других членов банды, некоторые из которых хотят его убить, предлагает уехать из опасного места. К сожалению, Саймон не всегда принимает помощь брата, а даже если и принимает, то всё равно каждый раз возвращается к прежней криминальной жизни.

Что же касается самого Ва, то ему не хватает силы воли, чтобы порвать с криминальным миром. Неожиданно ему представляется такой шанс: он полюбил свою двоюродную сестру, которая приехала к нему из провинциального города Коулуна, чтобы остановиться у Ва на время лечения.

Двоюродную сестру Ва зовут Нгор. Это милая и кроткая девушка со спокойным и покладистым характером, которая работает официанткой в родном маленьком городке. Она наводит порядок у Ва, готовит ему еду, покупает для него бокалы для питья.



Рисунок 3. Кадр из фильма «Пока не высохнут слёзы». Нгор и Ва едят за столом в квартире у Ва.

Ва влюбляется в неё и приезжает в её родной город. Он даже думает о том, чтобы на ней жениться, хотя раньше не желал связывать себя узами брака (о чём он сообщает в начале фильма своей предыдущей девушке, которая шесть лет ждала его предложения, но так и не дождалась, и была вынуждена сделать от него аборт, так как не верила, что он действительно хочет от неё ребёнка).

К сожалению, влюблённым не суждено быть вместе. В финале фильма Ва выбирает между защитой братского долга и любовью к двоюродной сестре. Он выбирает первое, в результате чего оказывается убит. Сцена смерти Ва представляет собой финальную сцену фильма «Пока не высохнут слёзы».

Успех фильма объясняется не только тем, что гангстерская тематика и

изображение перестрелок в кинематографе были любимы гонконгской публикой того времени, но также и нетрадиционных манер повествования со стороны режиссера фильма. Позиционирование персонажей и стиль съемки наделяют фильм «Пока не высохнут слёзы» неповторимым шармом, существенно отличая его от традиционных гонконгских коммерческих фильмов.

В отличие от традиционных гангстерских фильмов, которые характеризуются большим количеством кровавых и жестоких сцен, фильм «Пока не высохнут слёзы» снят более аккуратно в этом плане. Однако, через использования съемки на портативную камеру, Вонг Карвая удаётся передать зрителю атмосферу сильнейшего психологического напряжения. Также, напряжение в фильмах передаётся и посредством диалогов, мастерство которых выдаёт блестящий сценарный талант Вонг Карвая.

Также, важна и цветовая гамма, использованная в рамках рассматриваемого фильма. Применение серо-синего цвета делает жизнь преступного мира в объективе Вонга Карвая точно и реалистично представленной публике⁷.

⁷ Чен Ипей. Столкновение красного и белого, переплетение рек и озер и любовь. Краткий анализ художественной ценности фильма «Пока не высохнут слёзы» // Научно-технические коммуникации, 2019-04-10 (陈祎沛. 红色和白色撞击,江湖和情爱纠葛——浅析《旺角卡门》的艺术价值 // 科技传播, 2019-04-10)



Рисунок 4. Кадр из фильма «Пока не высохнут слёзы». Гангстеры в кафе.

Кроме того, любовная история между Ва и Нгор показана со всей эмоциональной драматичностью. Все сцены достаточно невинны, а наибольшим эротизмом обладает изображение поцелуя в телефонной будке. Однако, случайные прикосновения и неловкие фразы создают сильнейшее эмоциональное напряжение у зрителей фильма, а также искреннее сочувствие героям и интерес к их дальнейшей судьбе⁸.

Музыка в фильме также играет важную повествовательную роль. Появление песни надлежащим образом отражает эмоциональные изменения в душах главных героев (Ва и Нгор) и вызывает лирические чувства у зрителей⁹.

⁸ Ло Чуньлэй. Кинематографический стиль Вонг Карвая // Журнал Шаньсийского университета радио и телевидения, 10 января 2011 (罗春蕾. 论王家卫电影的摄影风格 // 山西广播电视大学学报, 2011-01-10)

⁹ Ян Синсин. Исследование художественного пространства фильмов Вонг Карвая // Сычуаньский педагогический университет, 2018. (杨肸星. 王家卫电影的影像空间研究 // 四川师范大学, 2018 年)

Фильм «Пока не высохнут слёзы» имел успех не только у обычных зрителей. Достоинства фильма помогли ему получить награду американской киноакадемии «Оскар» за лучшую мужскую роль второго плана и за лучшую режиссуру. Следовательно, можно сделать вывод, что картина «Пока не высохнут слёзы» сыграла незаменимую роль в карьере Вонг Карвая как режиссера. Она заложила прочный фундамент для его более поздних творений¹⁰.

Оригинальное название анализируемой картины – «Кармен из Мон-Кок» (Мон-Кок – район в Гонконге). По-китайски оно звучит как «旺角卡门». Это название отсылает зрителя к произведению «Кармен» Проспера Мериме. Хотя характеры и судьбы героев фильма Вонг Карвая имеют мало общего с характерами с судьбами «Кармен», использование данного культуронима в оригинальном названии фильма намекает на трагический финал истории.

Если фильм «Когда не высохнут слёзы» является трамплином для входа Вонг Карвая в мир режиссуры, то картина «Дикае дни», получившая награду за лучший фильм в рамках 10-й Гонконгской кинопремии демонстрирует его окончательное становление как зрелого режиссёра¹¹.

Фрагментированный, коллажированный и раздробленный стиль изображения режиссера (который позже был использован и в его

¹⁰ Gleason T., Tang Q., Giovanetti J. Wong kar-wai an international auteur in Hong Kong film-making / T. Gleason, Q. Tang, J. Giovanetti // Journal of Asian Pacific Communication, 2002. №12(2). P. 291-310

¹¹ Victoria P. From Arthouse to Amazon : The Evolution of Wong Kar-wai / P. Victoria // Cine forum, 2018. №30 P.123-156

последующих кинематографических работах) позволил увидеть уникальную повествовательную и образную манеру режиссёра Вонг Карвая, которая не имеет других аналогов в кинематографе¹².

Оригинальное название рассматриваемого произведения звучит как «Правдивая история А Фэя» («阿飞真传»). А Фэй («阿飞») на китайском языке означает сленговое понятие, аналогичное русскому стилиага, хлыщ или хулиган.

А Фэй – прозвище главного героя, настоящее имя которого – Юди. Режиссёр, давая ему такое прозвище, намекает на достаточно вольный характер персонажа, который делает, что хочет, однако при этом совершенно не заботится о том, чего хотят другие. Краткое содержание фильма «Дикие дни» состоит в следующем. Юди не знает свою биологическую мать и не знает историю своего происхождения. Женщина, которую он называет матерью, и которая с ним живёт, страдает алкоголизмом и водит в квартиру любовников. Юди чувствует себя одиноким и потерянным в Гонконге 1960х годов, куда его приёмная мать была вынуждена бежать с ним из Китая, спасаясь от Культурной революции.

Юди знакомится с продавщицей Су Личжэнь, которая сначала настроена к нему достаточно настороженно, а затем влюбляется в него. Она намекает на свадьбу, а он делает вид, что не понимает. Когда Су Личжэнь говорит о браке

¹² Хэ Хунчи. Потерянный и искупленный. Аудиовизуальная интерпретация темы «Дикие дни» // Кино и телепроизводство, 2020-06-15 (何洪池. 迷失与救赎——《阿飞正传》主题表达视听解读 // 影视制作, 2020-06-15)

прямым текстом, Юди отказывает ей. Су Личжэнь уходит.

Юди начинает встречаться с танцовщицей из бара по имени Лёнг Фун-ин по прозвищу Мими, которая также настаивает если не на серьёзных отношениях, то хотя бы на повторной встрече. Однако, Юди не даёт своего номера телефона, и неохотно берёт номер Лёнг Фун-ин, который она предлагает ему. Однако, вскоре молодые люди начинают встречаться чаще.

Су Личжэнь всё ещё любит Юди. Она сторожит своего бывшего бойфренда у его дома, желая вернуться к нему и стать его женой. Там её застаёт полицейский Тайд, совершающий обход квартала. Он хочет помочь Су Личжэнь и даёт ей деньги на такси. Они встречаются ещё, разговаривают и гуляют по ночному городу. Расставаясь, Тайд предлагает Су Личжэнь звонить в телефонную будку, около которой он останавливается, совершая обход. Но она не звонит, и вскоре Тайд уходит в моряки, воплощая в реальность свою детскую мечту о путешествиях по всему миру.

Приёмная мать Юди рассказывает ему его правдивую историю. Оказывается, его настоящая мать живёт на Филиппинах, куда и направляется Юди, желающий встретиться с матерью. Он изначально едет на Филиппины один, но Лёнг Фун-ин также через некоторое время выезжает, желая найти любимого и воссоединиться с ним. К сожалению, настоящая мать Юди так и не захотела встретиться со своим сыном. Юди напивается и его обворовывают. Его находит Тайд, ожидающий в Филиппинах разгрузки своего корабля. Утром они отправляются на вокзал. Так как у Юди украли паспорт, он хочет купить новый; так как у него украли деньги, он не может за него заплатить.

Юди забирает паспорт бесплатно, в результате начинается драка, закончившаяся перестрелкой.

Тайд и Юди сбегают, вскочив на ходу в первый же поезд, где в Юди стреляют, в результате чего мужчина смертельно ранен. Тайд спрашивает своего умирающего друга, помнит ли он ту минуту, которую обещал помнить Су Личжэнь. Юди отвечает, что помнит, затем умирает.

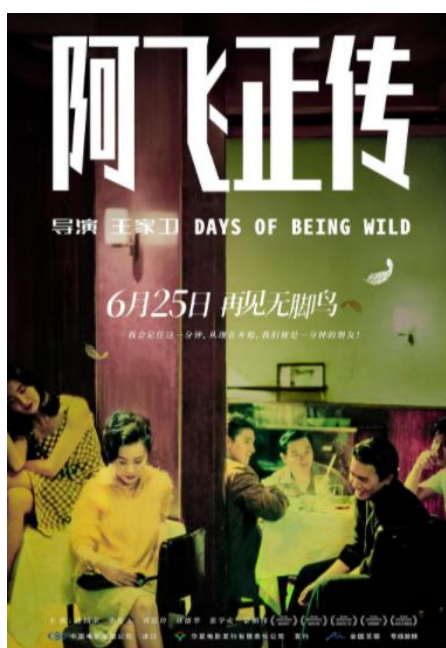


Рисунок 5. Афиша фильма «Дикие дни» в кинотеатрах Гонконга.

Время действия — с 1960 по 1961 год, детство Вонга Карвая, который в своем втором фильме впервые находит интимную интонацию. Эта интонация проявляется в густом томительном ритме, в мареве летней жары, в гавайской гитаре Хавьера Кугата.

Сценарий основан на заметках отца режиссера — матроса и менеджера ночного клуба. Вонг говорил, что хотел включить в фильм все, что боялся

забыть. В детстве он переписывался с сестрой и братом, оставшимися в Шанхае. Они читали одни и те же романы и так поддерживали свою связь. В этом процессе была важна одновременность опыта, в данном случае – читательского опыта.

Разлука дала кино Вонга прообраз: набор постепенно отправляемых почтовых открыток. Каждая может оказаться последней, поэтому все они — прощальные открытки. Без обратного адреса¹³.

В последнем загадочном кадре ни разу до того не появлявшийся актер Тони Люн Чи Вай долго собирается и уходит из дому. Это — начало второго фильма задуманной дилогии, про тех же женщин и другого мужчину. Однако, фильму так и не было суждено появиться в прокате из-за проблем с бюджетом¹⁴.

Персонажи фильмов Вонг Карвая в основном представляют собой маргинальных субъектов. Это убийцы, гангстеры, проститутки и иные личности, которые находятся на обочине китайского общества. Если же говорить о честных тружениках, то их социальный статус также невысок — это продавцы, официанты, а также другие работники невысокого статуса¹⁵.

¹³ Tsui C. Subjective Culture and History: The Ethnographic Cinema of Wong Kar-wai / Tsui C. // *Asian Cinema*, 2012. №7(2). P. 93-124

¹⁴ Nakama J. Time after Time: Exploring Temporality and Identity in Wong Kar-wai's *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love*, and *2046* / J. Nakama // *McNair Scholars Online Journal*, 2009. № 3(1). P.127-153

¹⁵ Оуян Шию. Ностальгические фильмы Вонг Карвая: картографирование психологических характеристик жителей Гонконга в 1990-е годы // *Искусство и дизайн (теория)*, 23 марта 2016 (欧阳时雨. 王家卫的怀旧电影:20 世纪 90 年代香港市民心理特征

Причина, по которым режиссёр предпочитает таких персонажей, заключается в том, что Вонг Карвай хорошо знаком с произведениями Франсуа Трюффо и Жан-Люка Годара, представителей французского кинематографа новой волны (направление в кинематографе Франции конца 1950-х и 1960-х годов), а его фильмы созданы под сильнейшим влиянием этого направления.

Фильмы этого периода французского кинематографа нарушили традиционное художественное выражение и повествовательные стратегии фильмов предыдущих эпох. Эти фильмы характеризует отсутствие корней у персонажа. Конкретным проявлением является то, что режиссер часто игнорирует семейное происхождение героя. Профессия персонажа и его отношение с обществом часто является лишь фактом, который не несёт практического значения.

Так как фильмы Вонг Карвая, как уже упоминалось ранее, находятся под сильнейшим влиянием режиссёров французской новой волны, то в его фильмах так же достаточно часто встречается такой приём¹⁶. К примеру, в фильме «Пока не высохнут слёзы», семья братьев не показана, известно лишь то, что младший брат обещал матери, что не вернётся в родную деревню, пока не добьётся успеха.

Если же говорить о фильме «Дикие дни», то его главный герой Юди не

的映射 // 艺术与设计(理论), 2016-03-23)

¹⁶ Yeh E., Hu L. Transcultural Sounds: Music, Identity, and the Cinema of Wong Kar-wai / E. Yeh, L. Hu // Asian Cinema, 2012. №19(1) . P. 32-46

знает своих корней, а узнав и приехав в Филиппины к родной матери, так и не увидел её, и в конце концов умер в чужой стране, так и не найдя своих изначальных корней, а также так и не пустив нигде новых¹⁷.

Следовательно, из этого можно сделать вывод, что Вонг Карвай изображает людей, живущих в современном мегаполисе: вокруг этих людей много других людей, но при этом они остаются в душе совершенно одинокими. Эти персонажи не заняты постоянной работой. Помимо этого, они лишены заботы о своих семьях и одиноки в окружающем их обществе. Использование данного приёма также представляет собой намёк на искусственность гонконгской культуры и на отсутствие связей многих её представителей со своими корнями¹⁸.

1.3 Выводы по первой главе

Вонг Карвай – известный режиссёр Гонконга конца двадцатого – начала двадцать первого века. Произведения режиссёра отличаются специфической стилистикой, которая свойственна только ему и никому больше. Примеры

¹⁷ Zhang B., Sun W. A Brief Analysis of the Narrative Characteristics of Karwai Wong Film with “Days of Being Wild” as an Example / B. Zhang, W. Sun // Art and Design Review, 2020. №8(3). P. 170-175

¹⁸ Ли Тяньмяо. Исследование темы «неопределенности» в фильмах Вонг Карвая с точки зрения постмодернистской культуры // Нанкинский педагогический университет, 2015. (李田苗. 后现代文化视角下王家卫电影的“不确定性”主题研究 // 南京师范大学, 2015年)

фильмов Вонг Карвая: Пока не высохнут слезы, Дикае дни, Прах времен, Чунгкингский экспресс, Падшие ангелы, Счастливы вместе, 2046, Великий мастер и другие.

Действие большинства фильмов Вонг Карвая происходит в китайской провинции Гонконг. Следовательно, кинематографические произведения режиссёра несут на себе значительный отпечаток гонконгской культуры.

Вонг Карвай желает продемонстрировать искусственность данной культуры. В Гонконг приезжали и селились люди со всей Азии, поэтому жители провинции обладают самым различным происхождением.

Так, в фильме «Пока не высохнут слёзы», двое братьев родом из некоей деревни, где у них есть мать. Нгор живёт и работает в маленьком городке, приезжая в Гонконг только на лечение.

В фильме «Дикае дни» Су Личжэнь родом из китайской провинции Макао, у неё есть родители и замужняя сестра; мать Юди родом с Филиппин, однако, воспитала Юди женщина из материкового Китая, которая потом вышла замуж в США и уехала. Полицейский живёт в Гонконге с больной матерью, причём, родились ли они в Гонконге или приехали откуда-то (и если приехали, то откуда) не очень понятно. После смерти матери он легко покидает работу ради морской службы. Происхождение, семейная история и жизненный опыт танцовщицы Мими неизвестны.

Однако, это всё неважно: персонажи Вонг Карвая не имеют корней и не чувствуют собственной связи с тем или иным местом. Их жизнь достаточно нестабильна и неопределённа; они редко думают о завтрашнем дне и ещё

реже строят те или иные масштабные планы. Если же они строят планы, то те с большой вероятностью разрушаются.

Их окружающая обстановка также содержит большое количество элементов, которые намекают на их отсутствие корней. Так, они достаточно редко едят дома, а если и едят, то часто полуфабрикаты или еду на вынос из ресторана. У них редко есть недвижимость: часто они живут на съёмных квартирах или же временно останавливаются у кого-либо.

Всё это намекает на нестабильность, изменчивость и искусственность культуры провинции Гонконг.

В первой главе был проведён анализ двух фильмов режиссёра – «Пока не высохнут слёзы» и «Дикие дни». Первый фильм рассказывает о выборе молодого гангстера между братским долгом и любовью к женщине. Второй – о мужчине, который ищет собственную мать, которая не хочет его видеть. Оба фильма заканчиваются трагической гибелью центрального мужского персонажа. Оба фильма несут на себе отпечаток культуры, которая характерна для провинции Гонконг в Китае.

2. Повествовательная характеристика фильмов Вонг Карвая.

2.1 Подвижность и неопределенность заднего плана

Кинематограф был неразрывно связан с повествованием с самого момента своего зарождения. Мало того, именно повествование является основой существования киноискусства. В основе любого фильма лежит история, которая является сюжетом этого фильма. Как бы не был хорош фильм в области операторской работы, игры актёров, подбора цветовой и музыкальной составляющей и так далее, если история, которая лежит в основе его сценария, рассказана плохо, то фильм обречён на провал. Кроме того, даже самая лучшая история не будет замечена, если выбрать неправильную повествовательную структуру. В кинематографе важна не сама история, а те приёмы и методы, с помощью которых она показана. Вонг Карвай разбирается в построении повествования намного лучше, чем большинство других режиссёров в китайской индустрии кинематографа. Это связано с тем, что до того, как стать режиссёром, Вонг Карвай успел получить многолетний опыт работы в качестве сценариста. Он прекрасно знает, что именно нужно рассказывать, и как именно подать историю, чтобы привлечь максимальное количество аудитории.

Помимо этого, под влиянием итальянского неореализма (течение в итальянском кинематографе после Второй Мировой Войны), французской новой волны и западных постмодернистских теорий, Вонг Карвай часто добавляет в свои произведения так называемый «фрагментированный» язык структуры кинематографического повествования¹⁹.

¹⁹ Усманова О. С. Производство киноискусства как пространство межкультурного диалога : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Усманова Ольга

Если во многих фильмах повествовательная структура традиционно базируется на истории героя, который обладает большим количеством положительных качеств и совершает те или иные подвиги в разных областях жизни, то Вонг Карвай показывает обычных мужчин и женщин, которые одиноки, взволнованы, сбиты с толку и выброшены из общества, а их попытки вернуться в общество (или же войти туда впервые, если они жили в неопределённости с детства) обречены на провал.

Ниже будут перечислены четыре ключевых аспекта повествовательной стратегии фильмов Вонг Карвая:

1. Поиск самоидентификации и своего места в жизни со стороны персонажей
2. Представление точного времени повествования
3. Нахождение персонажей в настоящем моменте времени, здесь и сейчас
4. Постмодернистские мотивы в построении повествовательной структуры

В рамках настоящего выпускного квалификационного исследования предлагается разобрать каждый из этих аспектов более подробно²⁰.

Поиск самоидентификации и своего места в жизни со стороны персонажей. Вонг Карвай показывает мужчин и женщин, которые, в

Сергеевна; [Место защиты: Казан. гос. ун-т культуры и искусств]. - Казань, 2012. - 20 с.

²⁰ Марченкова В. Г. Особенности языка нарративного видеоарта России и Китая : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Марченкова Виктория Германовна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. - Москва, 2013. - 27 с.

большинстве своём, живут в Гонконге. Жители Гонконга, как и любого другого современного мегаполиса, живут в одноразовом обществе (концепция одноразового общества была предложена американским философом, социологом и футурологом Элвином Тоффлером). Вонг Карвай в своих кинематографических произведениях мастерски показал неопределённость одноразового общества, а также неопределённость положения людей в его структуре. Персонажи, которые показаны в фильмах режиссёра, часто едят в ресторанах быстрого питания или покупают еду в уличных киосках, и гораздо реже готовят дома. Если же они всё-таки едят дома, то часто это одноразовые консервы или купленный ранее фастфуд.

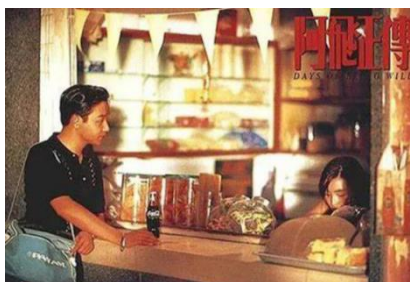


Рисунок 6. Юди покупает готовую еду в магазине. Кадр из фильма «Дикие дни».

Кроме того, герои и героини фильмов Вонг Карвая крайне редко владеют собственной недвижимостью. Обычно они живут в съемных комнатах или в дешевых отелях с простой мебелью и общими кухнями и туалетами. У них редко есть собственные ценности, и даже если они у них есть, они достаточно легко с ними расстаются, а расставшись, не сильно о них жалеют.

К примеру, в фильме «Дикае дни», Юди бесплатно подарил свою машину другу перед отъездом на Филиппины к своей биологической матери. Друг также не очень интересовался этой машиной, поэтому он достаточно быстро продал её, однако и деньги ему были не нужны: он подарил деньги, вырученные за дорогой автомобиль девушке Юди Мими, в которую он был влюблён.

Режиссёр пытается показать зрителю, что в современном обществе нет ничего долговечного. Персонажи Вонг Карвая не интересуются ни тем, что произойдёт завтра, ни даже тем, будут ли они завтра живы. Они не хотят извлекать уроки из прошлого. С точки зрения культуры и географического происхождения персонажи являются гонконгцами, представителями региона, не имеющего чётко выраженной национальной принадлежности и культурной идентификации.

Не все персонажи родились в Гонконге. К примеру, Су Личжэнь из фильма «Дикае дни» приехала в Гонконг из Макао вслед за своей сестрой. Биологическая мать Юди из того же фильма живёт на Филиппинах. Нгор из фильма «Пока не высохнут слёзы» родом из маленького городка неподалёку от Гонконга, а Ва и его брат из того же фильма – выходцы из деревни. Гонконгское общество состоит из отдельных людей, вышедших из самых разных регионов, преимущественно, азиатских, приехавших в Гонконг. Однако, их происхождение уже не имеет значения, ведь все они – гонконгцы. Режиссёр Вонг Карвай родился в Шанхае, но как личность сформировался уже в Гонконге. Таким образом, режиссёр способен понять образ жизни и

эмоциональное состояние гонконгских жителей своего поколения. Изображая внутренний мир своих персонажей, которые находятся на периферии общественной жизни, Вонг Карвай показывает их безразличие к материальному миру, чтобы сделать более значимым их духовный мир.

Представление точного времени повествования. Вонг Карвай обращает достаточно много внимания на конкретное время, в котором совершается действие. Почти в каждом произведении Вонг Карвая упоминаются конкретные минуты и даты. Так, в фильме «Дикие дни» Юди на одном из первых свиданий заставляет свою девушку Су Личжэнь смотреть на часы в течение ровно одной минуты, а затем говорит ей: «Сейчас 16 апреля 1960 года без одной минуты три. Запомни, что именно в это время мы стали друзьями одной минуты». После этого он стал встречаться с ней каждый день в течение ровно одной минуты, которая переросла в две минуты, затем в один час, а затем Су Личжэнь уже посещали мысли о возможной свадьбе.

Примечательным является тот факт, что в тот день, когда был поднят вопрос о браке, ни Юди, ни Су Личжэнь не помнили, сколько конкретно времени они встречаются. Это также намёк на то, что жители Гонконга потеряны во времени и пространстве. Даже если время было точно названо, они всё равно его не помнят, ведь жизнь большого города проходит в ежедневной неопределённости и непонимании того, что будет завтра, следовательно, многие люди не видят смысла вести счёт пройденному времени.

Иногда время выражается и косвенно: так, в фильме «Счастливы вместе»

герои, живущие в Аргентине, смотрят телевизионные новости, в которых сообщается о смерти председателя Китайской Народной Республики Дэн Сяопина (китайский зритель знает, что это произошло 19 февраля 1997 года). Также, время может быть выражено и песней, которую исполняют по радио, и год выхода которой также знаком китайской аудитории.

Режиссёр Вонг Карвай использует приём изображения точного времени повествования для того, чтобы позволить зрителям войти в его уникальный мир образов и оценить его уникальный взгляд на время и пространство.

Нахождение персонажей в настоящем моменте времени, здесь и сейчас.

В работах Вонг Карвая акцент сделан на моменте здесь и сейчас. Хронология произведений режиссёра достаточно непродолжительна, его фильмы охватывают достаточно короткий период жизни персонажей.

У персонажей фильмов Вонга Карвая нет таинственного прошлого, а, если говорить о планах на будущее, то его герои не строят планы даже на несколько дней вперёд, полностью доверившись судьбе, которая, кстати, в большинстве случаев к ним достаточно неблагоприятна. Мы знаем только ту часть их истории, которую нам показал режиссёр, но не знаем ничего из того, что было до, и ничего из того, что будет после. К примеру, в фильме «Пока не высохнут слёзы» мы не знаем, как сложилась судьба младшего брата, который потерял своего защитника; не знаем и судьбы Нгор, которая потеряла любимого человека. Зрителю предоставляется огромное поле для воображения.

Однако, Вонг Карвай также заостряет внимание и на предсказании

будущего персонажей, пусть даже и на короткий период времени. В традиционных фильмах о боевых искусствах зритель знает, что происходит с героями и героинями в данный момент, однако об их будущем в момент повествования представление достаточно незначительное.

Однако, в фильмах Вонг Карвая закадровый голос достаточно часто говорит о будущем героев в краткосрочной перспективе. Так, в фильме «Чунгкингский экспресс» закадровый голос говорит от имени одного из персонажей: «Спустя 57 часов я влюбился в эту женщину».

Постмодернистские мотивы в построении повествовательной структуры. Повествовательная структура Вонг Карвая достаточно разрознена и фрагментарна. Этот постмодернистский приём, использованный режиссёром, ломает целостность и сюжет повествовательной структуры. Так, целостность фильма «Дикие дни» разорвана настолько, что не каждый зритель, посмотревший картину, понял до конца о чём в ней ведётся речь. Приём фрагментарности повествовательной структуры стал типичным приёмом Вонг Карвая. В процессе повествования фильма фрагментарность и разорванность рассказываемой истории в первую очередь означают, что режиссёр Вонг Карвай намеренно обрезает причинно-следственную связь в процессе развития сюжета, тем самым нарушая плавность классического повествования, свойственного для голливудского кинематографа, а также для классического кинематографа всего мира. Кроме того, режиссёр часто группирует вместе некоторые, казалось бы, не связанные между собой

повествовательные мотивы, часто без единой повествовательной перспективы, а также без перехода между ними. К примеру, в фильме «Дикие дни» показана любовная история Юди с Су Личжэнь, которая закончилась их расставанием. Однако, сразу после этого Юди возвращается домой к пьяной приёмной матери, а затем дерётся с другим мужчиной. Зрителю требуется время, чтобы понять, что произошло, кто эти новые персонажи, почему они появились, и что сейчас делают, а также какая связь у этой сцены с предыдущей, и какая цель всего этого. Всё это никак не связано с историей Су Личжэнь, следовательно, вызывает множество вопросов у неподготовленного зрителя.

Если же говорить о фильме «Пока не высохнут слёзы», то там также используется этот приём. В начале картины показана история Ва, к которому подселяют его кузину Нгор, а также история их непростых отношений.



Рисунок 7. Кадр из фильма «Пока не высохнут слёзы». Нгор гостит у Ва.

Затем Ва оказывается в кафе, где гангстеры выбивают достаточно

значительный долг у одного из гангстеров. Эти сцены никак не связаны между собой; между ними отсутствует какой бы-то ни было переход, смена повествования происходит достаточно резко.

После этого следует ещё несколько сюжетных линий, которые не имеют достаточной связи друг с другом: драка в бильярдном клубе, свадьба младшего брата, несколько сцен дома у Ва, связанных с его кузиной. Зритель часто остаётся в недоумении по поводу происходящего на экране.



Рисунок 8. Свадьба младшего брата. Кадр из фильма «Пока не высохнут слёзы».

Фрагментированность рассказываемых историй стала символом фрагментированности гонконгской культуры (которая, как было сказано выше, состоит из вкраплений различных национальных культур), а также она демонстрирует разобщённость её представителей.

2.2 Линейная структура повествования

Кинематографические произведения Вонг Карвая обладают собственной четкой и узнаваемой системой кинематографических символов. Эта система обладает своей собственной, неповторимой структурой.

Повествовательная структура делится на линейную и нелинейную. В линейной повествовательной структуре происходящие события расположены в хронологическом порядке развития истории.

Наиболее показательным примером в этом плане является классическая пьеса, истоки которой лежат во времена античного театра. Такие пьесы состояли строго из пяти действий, и с одержали экспозицию действия, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. Повествовательная структура строилась именно в такой последовательности, и была чётко выстроена по линейному принципу, нарушать который было нельзя.

Если же говорить о нелинейной повествовательной структуре, то она призвана нарушить временную последовательность и причинность событий и использовать более сложные повествовательные техники для соединения сюжетных линий истории.

У Вонг Карвая присутствует как линейная, так и нелинейная повествовательная структура. Ниже будет рассмотрено использование линейной повествовательной структуры в его кинематографических произведениях.

Лучше всего линейная структура повествования выражена в дебютной работе Вонг Карвая «Пока не высохнут слёзы»²¹.

В фильме зрителю показаны две сюжетные линии, одна из которых демонстрирует отношения Ва с младшим братом, а другая – любовь Ва со своей двоюродной сестрой Нгор. Завязкой фильма служит приезд Нгор к Ва на время лечения, а также свадьба младшего брата, на которую необходимо занять денег, которые нечем возвращать. В качестве развития сюжета выступает конфликт по поводу денег и опасность для жизни младшего брата, а также приезд Ва к Нгор и развитие их любовной истории. В качестве кульминации выступает смерть Ва как расплата за защиту братской чести.

Режиссёр даёт нам понять, что сюжетная линия, которая описывает отношения братьев, важнее любовной линии. В конце концов, именно отношения с братом послужили причиной смерти Ва и разлучили его навсегда с любимой женщиной без шанса увидеться вновь.

В китайском фольклоре распространён сюжет о двух братьях, старший из которых ленивый, злой и жадный, а младший – трудолюбивый, добрый и щедрый. В сюжете Вонг Карвая отсутствуют оценочные характеристики характеров братьев, однако, ссылка на архетип двух братьев, которые живут вместе и зависят друг от друга, прослеживается достаточно чётко.

В китайских сказках два брата часто живут без родителей, жён и детей, только вдвоём; так живут и братья в фильме «Пока не высохнут слёзы». Хотя

²¹ Nochimson M. Beautiful Resistance: The Early Films of Wong Kar-wai / M. Nochimson // Cineaste, 2005. P. 9-13

они и одиноки в большом городе, но они есть друг у друга, следовательно, это заставляет их ещё сильнее держаться вместе. Поэтому братская любовь в итоге и оказалась сильнее романтической, ведь Нгор была женщиной, кого Ва только что узнал; к тому же у неё был жених и, возможно, какие-то другие родственники, а у младшего брата, которого Ва знал с рождения и чувствовал за него ответственность, был только Ва.

Если же говорить о фильме «Дикие дни», то этот фильм также построен на основе линейной повествовательной структуры²².

В этой картине отсутствует центральное событие, в отличие от разобранной выше классической театральной постановки; зритель может увидеть только жизнь Юди, которая показанная строго в хронологической последовательности, и три истории из его жизни.

В фильме три истории, которые имеют минимальную связь друг с другом. В первой истории показан роман Юди и продавщицы Су Личжэнь. Сначала Су Личжэнь настороженно отнеслась к Юди и даже выгоняла его, однако, затем они подружились и полюбили друг друга. История заканчивается тем, что Су Личжэнь намекает на свадьбу, но Юди жениться не намерен. Влюблённые расстаются навсегда.

Во второй истории можно увидеть роман Юди с танцовщицей из бара по прозвищу Мими. Вскоре расстаются и они. Хотя Мими, в отличие от Су

²² Zhang B., Sun W. A Brief Analysis of the Narrative Characteristics of Karwai Wong Film with “Days of Being Wild” as an Example / B. Zhang, W. Sun // Art and Design Review, 2020. №8(3). P. 170-175

Личжэнь, сдаётся не сразу, и даже приезжает к Юди на Филиппины, счастливого воссоединения всё равно не происходит, и Мими, скорее всего, придётся строить свою жизнь уже без него.

Третья история – это поездка на Филиппины с целью увидеть биологическую мать. Юди находит свою мать, однако, она отказывается его видеть. В итоге от горя Юди напивается, его обворовывают, а далее происходит череда событий, которые приводят к смерти героя.

В одной из сцен фильма Юди размышляет, отдыхая у себя дома. Он сравнивает себя с безногой птицей, которая рождается и живёт на лету; в воздухе она ест, спит и размножается. Эта безногая птица приземляется всего один раз в своей жизни: когда она умирает.

Именно так видит свою жизнь Юди, человек, не нашедший своего места в жизни, не знающий своей родной матери, постоянно меняющий женщин, не имеющий постоянных друзей и закончивший жизнь в чужой стране без денег и документов. Он признался, что помнит Су Личжэнь в последние минуты жизни, однако, это также не имеет значения для их отношений, ведь из-за его смерти они уже не могут быть вместе.

Фильм не имеет центрального сюжета, зрителю показана жизнь Юди начиная с момента знакомства с Су Личжэнь и заканчивая его смертью.

Такая же линейная структура повествования, когда фильм состоит из нескольких не связанных между собой историй, однако, события демонстрируются зрителю строго в хронологическом порядке, присутствует и в последующих работах Вонг Карвая.

Так, из нескольких историй, достаточно незначительным образом связанных между собой, но происходящих строго одна за другой состоит фильм «Счастливы вместе» (1997) о жизни двух влюблённых китайских мужчин нетрадиционной ориентации в Аргентине и фильм «Любовное настроение» (2001) о том, как двое незнакомцев, встретившись, поняли, что их супруги изменяют им друг с другом, а затем полюбили друг друга сами²³.



Рисунок 9. Кадр из фильма «Любовное настроение».

Следовательно, линейная повествовательная структура в произведениях Вонг Карвая может быть выражена очень по-разному. Она может представлять две параллельных сюжетных линии, которые выстроены строго в хронологическом порядке («Пока не высохнут слёзы») или несколько историй, следующих одна за другой, но не связанных общим сюжетом («Дикие дни», «Счастливы вместе», «Любовное настроение»).

²³ Alvarado Duque C. Can the cinema give us ideas? Wong kar-wai and the poetics of dis-encounter / C. Alvarado Duque // Trans/Form/Acao, 2019. №42(3). P. 171-190

2.3 Нелинейная структура повествования

Нелинейная структура повествования в творчестве режиссёра Вонг Карвая представлена такими фильмами, как «Прах времён» (1994) и «2046» (2004).

Если «Прах времён» представляет собой костюмированную драму, действие которой происходит в Древнем Китае, то «2046» можно рассматривать как продолжение «Любовного настроения» или краткое изложение всех предыдущих работ режиссёра Вонг Карвая.

Фильм-притча «Прах времён» снят по мотивам одного из произведений Цзинь Юна, гонконгского писателя 20 века, создававшего исторические романы с применением боевых искусств.



Рисунок 10. Кадр из фильма «Прах времён»

Сюжет картины разворачивается в Древнем Китае и заключается в следующем. Фэн Оуян решает жить в пустыне после того, как его отвергла

любимая. Он нанимает искусных воинов для выполнения заказных убийств. Уязвленное самолюбие делает его безжалостным и циничным, но по мере того как Фэн встречает друзей, знакомится с клиентами и будущими врагами, он осознаёт своё одиночество.

Картина «Прах времён» представляет собой фильм, в котором психологическое время используется для построения нелинейной структуры повествования. В частности, фильм начинается со вступительных слов, сказанных от лица главного персонажа: «Много лет назад у меня появилось прозвище Сиду». Впоследствии как история появления прозвища, так и событий, с этим связанных рассказывается от его лица.

Фильм имеет сложную структуру и инвертированную причинно-следственную связь. История рассказана Сиду Фэн Оуяном (которого играет Лесли Чунг, гонконгский актёр и певец). Так как повествование ведётся от первого лица, то рассказ обладает достаточно ярко выраженными чертами потока сознания главного героя²⁴.

Сначала в фильме появляется Сиду Фэн Оуян, наёмный убийца, а затем, после его закадрового вступления, один за другим зрителю демонстрируются новые и новые персонажи истории. Затем режиссёр рассказывает историю каждого персонажа, участвующего в действии словами Сиду Фэн Оуяна.

В этом процессе Вонг Карвай использует повествование от лица главного героя и комбинацию изображений для создания нелинейной

²⁴ de Carvalho L. Memories of sound and light: musical discourse in the films of Wong Kar-wai / L. de Carvalho // Journal of Chinese Cinemas, 2008. №2(3). P. 197-210

повествовательной техники потока сознания²⁵.

Если говорить о сюжете картины «2046», то он рассказывает о жизни мужчины, создающего фантастические произведения по имени Чжоу Муюнь. Писатель думал, что пишет о будущем, а на самом деле писал о прошлом. В его книге загадочный поезд время от времени отправляется в 2046 год, где его пассажиры хотят найти утраченное прошлое.

Считалось, что в 2046 никогда ничего не меняется. Но никто не знал этого наверняка, потому что оттуда никто не возвращался.

Как говорилось выше, «2046» можно рассматривать как продолжение картины «Любовное настроение», снятой режиссёром ранее, а также как своего рода сборник всех предыдущих произведений Вонг Карвая. Сам режиссёр подтверждает эту точку зрения, утверждая, что «Картина «2046» – это краткое изложение всех моих фильмов»²⁶.

Действительно, при внимательном просмотре и дальнейшем сравнении можно обратить внимание, что многие кадры, монологи и имена персонажей в фильме «2046» отсылают зрителя к целому ряду предыдущих произведений режиссёра Вонг Карвая.

²⁵ Чжан Янь. Историческое строительство и современная трансформация эстетики кинообщества Гонконга // Contemporary Film, 2020-06-05 (张燕. 香港电影共同体美学的历史构建与当下转型 // 当代电影, 2020-06-05)

²⁶ Gleason T., Tang Q., Giovanetti J. Wong kar-wai an international auteur in Hong Kong film-making / T. Gleason, Q. Tang, J. Giovanetti // Journal of Asian Pacific Communication, 2002. №12(2). P. 291-310



Рисунок 11. Кадр из фильма «2046»

Число 2046 для названия года также выбрано неслучайно, так как оно отсылает зрителя к «Любовному настроению», ведь гостиничный номер, где встречались главные герои этого фильма, также обозначался числом 2046²⁷.

Повествовательная структура фильма имеет несколько уровней, которые наслаиваются друг на друга. Один из уровней представляет собой историю жизни писателя Чжоу Муюня, а также окружающих его людей. Второй уровень выражается в сюжете фантастического произведения, создаваемого писателем на протяжении повествования.

Первый уровень повествовательной структуры фильма «2046» показывает боль и радость Чжоу Муюня в реальной жизни, а второй уровень рассматриваемой картины выражает его собственные чувства о любви и жизни, которые выражаются через истории принятия и отвержения будущих персонажей, а также их ожидания и разочарования²⁸.

²⁷ Victoria P. From Arthouse to Amazon : The Evolution of Wong Kar-wai / P. Victoria // Cine forum, 2018. №30 P.123-156

²⁸ Гульятеева Г. С. Социально-культурная проблематика в китайском кино 1990-х гг. / Г. С.

Из этого можно сделать вывод, что оба рассмотренных выше фильма, как «Прах времён», так и «2046», нарушают традиционный хронологический порядок в структуре повествования²⁹.

Первый из рассматриваемых в настоящем параграфе фильмов представляет собой повествование, в основе которого лежит поток сознания центрального персонажа, тогда как второй фильм выражает субъективное отображение времени. Он попеременно демонстрирует зрителю реальную жизнь писателя, которая осуществляется в настоящем времени, а также события из его книги, происходящие в достаточно отдалённом (во всяком случае, с точки зрения того времени, когда снимался анализируемый фильм) будущем³⁰.

Воспоминания и восприятие прошлого главных героев, Фэн Оуяна и Чжоу Муюня смешиваются между собой и появляются на экране вне формальной хронологической логики³¹.

В этих двух фильмах событийная структура достаточно ослаблена, в них

Гулятьева // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии, 2016

²⁹ Гэ Хуайюань. Исследование стилевой эстетики фильмов Вонг Карвая // Университет Чанъань, 2016. (葛怀媛. 王家卫电影美学风格研究 // 长安大学, 2016年)

³⁰ Ишутина Ю. А. Китай в зеркале времени: Традиционная культура и современность / Ю. А. Ишутина // Известия Восточного института, 2017

³¹ Марченкова В. Г. Особенности языка нарративного видеоарта России и Китая : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Марченкова Виктория Германовна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. - Москва, 2013. - 27 с.

отсутствует полноценный драматический конфликт. Фильмы состоят, главным образом, из воспоминаний персонажей, а также вымышленных событий.

2.4 Выводы по второй главе

Совершенное владение Вонг Карваем приёмами организации кинематографического повествования обусловлено тем, что, прежде чем начать режиссёрскую деятельность, он успел поработать сценаристом. Более того, необходимо отметить, что в сценарном мастерстве Вонг Карвай одарён не меньше, чем в режиссёрском. Для многих своих фильмов Вонг Карвай сам выступал в качестве автора сценария.

Вонг Карвай прекрасно понимал, что важна не только сама история, но и как она будет рассказана. Даже очень хорошая история может быть безнадежно испорчена неправильным выбором повествовательной структуры.

Если говорить о повествовательной структуре фильмов Вонг Карвая, то она характеризуется такими элементами, как:

1. Поиск самоидентификации и своего места в жизни со стороны персонажей. Персонажи потеряны, они не только не имеют своего места в жизни, но и не знают, какое их место. Они не знают, куда им идти и что делать, не видят смысла жизни.

2. Представление точного времени повествования. Зритель всегда знает, в каком именно году происходят события; часто ему также известны точная дата, день недели и даже час.
3. Нахождение персонажей в настоящем моменте времени, здесь и сейчас. Герои Вонг Карвая редко вспоминают прошлое и планируют будущее. Если же они строят планы, то те редко сбываются. Для персонажей Вонг Карвая существует только настоящий момент.
4. Постмодернистские мотивы в построении повествовательной структуры.

Повествовательная структура делится на линейную (в которой события расположены в хронологическом порядке) и нелинейную (в которой отсутствует хронологический порядок описываемых в фильме событий). Оба этих типа повествовательной структуры используются Вонг Карваем в его кинематографических произведениях.

Если говорить о линейной повествовательной структуре, то она присутствует в следующих фильмах Вонг Карвая: «Пока не высохнут слёзы», «Дикие дни», «Счастливы вместе», «Любовное настроение» и так далее.

Нелинейная структура повествования в творчестве режиссёра Вонг Карвая представлена такими фильмами, как «Прах времён» и «2046».

В первом фильме (действие которого происходит в Древнем Китае) разворачивается повествование, в основе которого лежит поток сознания главного героя. Во втором фильме зрителю демонстрируется то реальная жизнь современного писателя, то события из его книги, которые происходят в

будущем, в 2046 году.

3. Художественная техника фильмов Вонг Карвая.

3.1 Язык операторского кадра (портативный передвижной объектив, широкоугольный объектив, приложение для определения положения камеры и фокусировки)

Операторская техника представляет собой совокупность технических устройств, приспособлений и механизмов для установки кино- или видеоаппаратов и проведения съёмки с движения.

Объектив – это оптическая система, являющаяся частью оптического прибора, обращённая к объекту наблюдения или съёмки и формирующая его действительное или мнимое изображение. В оптике рассматривается как равнозначное собирающей линзе, хотя может иметь иной вид, например, вид камеры обскура. Обычно объектив состоит из набора линз, рассчитанных для взаимной компенсации aberrаций и собранных в единую систему внутри оправы.

Фокусировка – это процесс регулирования положения объектива или иной оптической системы, для достижения совпадения плоскости сопряжённого фокуса с плоскостью фотоматериала, фотодатчика или сетчатки глаза наблюдателя. Для резкого отображения объектов, находящихся на разных

дистанциях от объектива, необходимы его различные положения.

Самым заметным достижением Вонг Карвая является воплощение в реальной кинематографической практике результатов различных экспериментов в области операторской техники. В каждом из нескольких десятков фильмов, созданных режиссёром, использовались различные новаторские приёмы операторской техники для выражения различных авторских замыслов.

В частности, одним из важных операторских приёмов Вонг Карвая является использование портативного передвижного объектива для съёмки своих фильмов. Основной целью этого приёма является получение определенной степени дрожания благодаря специфическим съёмочным характеристикам портативного передвижного объектива³².

Использование портативного передвижного объектива для киносъёмки не является изобретением Вонг Карвая: приём использовался и ранее, преимущественно, в документальных фильмах и новостных телевизионных репортажах для создания естественности и реалистичности происходящего. Однако, регулярное использование портативного передвижного объектива в игровом кинематографе представляет собой достаточно редкое явление.

Вонг Карвай нарочно пренебрегает современными операторскими

³² Седловский А. А. Художественное пространство экранного произведения : типология, образность, стилистика : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / Седловский Анатолий Анатольевич; [Место защиты: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов]. - Санкт-Петербург, 2012. - 22 с.

технологиями и всеми достижениями современных кинокамер и использует достаточно грубый, полупрофессиональный метод съёмки для того, чтобы заставить своих зрителей почувствовать, что они следят за главным героем и наблюдают за каждым его движением. Рассматриваемый метод направлен на создание иллюзии реальности у зрителя картин режиссёра.

Портативный передвижной объектив в фильмах Вонг Карвая создаёт не только чувство близости зрителя и главного героя, но также и помогает создать иллюзию отдаления от окружающих персонажа людей. Это помогает олицетворить жизнь в большом городе, где каждый день миллионы людей проходят мимо друг друга, при этом, не замечая друг друга и не оставляя друг о друге никакой памяти.

Вторым операторским приёмом Вонг Карвая является использование широкоугольного объектива. Из-за оптической природы широкоугольного объектива изображение, снятое с его использованием, обладает большей глубиной и резкостью, помогает создать большой охват сцены, а также имеет небольшое искажение по краям³³.

Все эти приёмы необходимы для наилучшей демонстрации замысла Вонг Карвая. Так, большой охват сцены направлен на то, чтобы продемонстрировать зрителю большее количество информации о происходящем в рамках каждого отдельно взятого кадра. Если же говорить об эффекте искажения, то его ключевой задачей является демонстрация

³³ Соболева Е. В. Киноискусство Поднебесной сквозь призму культуры / Е. В. Соболева // Общество и государство в Китае, 2012

искажённых чувств, мыслей и восприятия жителей большого города.

Большая часть зрителей фильмов Вонга Карвая выросла, преимущественно, на аудиовизуальной культуре телевидения и кинематографа, а также компьютерных технологий, следовательно, они привыкли к различного рода визуальным приёмам.

В таком международном мегаполисе, как Гонконг, образ жизни людей стремительный, а время измеряется секундами. Это требует демонстрации большого количества информации на единицу экранного времени, быстрого монтажа, динамичной музыки, красочных изображений, а также ярких захватывающих историй.

Современные зрители неспособны, в большинстве своём, смотреть на неподвижный объектив более, чем одну минуту. Следовательно, каждый кадр обязан предоставлять богатую аудиовизуальную информацию, позволяя зрителям свободно выбирать свою собственную интерпретацию действий персонажей и происходящего сюжета.

Относительно редко сцены в гонконгских фильмах снимаются с использованием приёма длительных статичных сцен. Однако, Вонг Карвай часто использует этот приём (только в фильме «Падшие ангелы» эта техника использована не менее пяти раз), и, что примечательно, публика не ощущает длительного промедления. Во многом это связано с использованием Вонг Карваем широкоугольного объектива при съёмке фильмов³⁴.

³⁴ Оуян Шию. Ностальгические фильмы Вонг Карвая: картографирование психологических характеристик жителей Гонконга в 1990-е годы // Искусство и дизайн

Использование широкоугольного объектива необходимо в фильмах Вонг Карвая для того, чтобы максимально глубоко и ярко передать ощущение близости людей друг к другу в сочетании в то же время с отдалённостью и отчуждённостью в многолюдном современном городе, таком как Гонконг³⁵.

Люди в больших городах часто блокируют эмоциональное общение друг с другом с целью подсознательной самозащиты. Их тела могут быть очень близко, однако, их души наглухо закрыты для посторонних. Вонг Карвай хорошо понимает специфику современных отношений между людьми в больших городах, поэтому он смело использует широкоугольный объектив, чтобы поместить незнакомых между собой горожан в один кадр, а затем показать зрителю выражение внутренней сущности своих персонажей, а также продемонстрировать конфликты, возникающие между ними³⁶.

Кинематографические произведения Вонг Карвая за счет необычной съёмочной перспективы вызывают у зрителей достаточно сильные эмоции, и оставляют глубокое впечатление в их сердцах. В качестве примера хотелось бы привести использование широкоугольного объектива для съёмки длинной сцены в фильме «Дикие дни». В этой сцене Юди заставляет Су Личжэнь

(теория), 23 марта 2016 (欧阳时雨. 王家卫的怀旧电影:20 世纪 90 年代香港市民心理特征的映射 // 艺术与设计(理论), 2016-03-23)

³⁵ Светлакова Е. Ю. Визуальное мышление в процессе киновосприятия : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.01. - Кемерово, 2000. - 167 с.

³⁶ Chong E. Urban Alienation in Wong Kar Wai's Films / E. Chong // Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media, 2003

смотреть на часы ровно одну минуту³⁷.

Сначала зритель видит Юди и Су Личжэнь. Оба персонажа смотрят на часы. Затем фокус смещается на наручные часы Юди, на которые смотрит Су Личжэнь. После этого камера возвращается к двум главным персонажам, а затем – переходит к настенным часам, секундная стрелка которых движется. Когда минута проходит, зрителю демонстрируется передвинувшаяся на одну минуту минутная стрелка часов. Наконец, камера снова возвращается к Су Личжэнь, которая говорит Юди: «Время истекло». На что Юди, которого в этом процессе камера показывает зрителю, говорит Су Личжэнь, что с этого момента они стали друзьями одной минуты.

В рамках анализируемой сцены режиссёр не меняет объектива, но меняет фокус и положение камеры. Камера точно запечатлевает положение двух людей, а также помогает лучше выразить их чувства и эмоции. Взаимодействие между Юди и Су Личжэнь перед камерой достаточно наглядно показывает зрителю настроение и взаимоотношения этих двух персонажей. Что интересно, Юди на протяжении сцены не смотрит в камеру, а говорит свои слова как будто бы в пустоту, не замечая никого вокруг. Этим режиссёр также хочет показать отчуждённость горожан друг от друга, даже в том случае, когда они влюблены и желают встречаться³⁸. Этот приём является

³⁷ Nakama J. Time after Time: Exploring Temporality and Identity in Wong Kar-wai's Days of Being Wild, In the Mood for Love, and 2046 / J. Nakama // McNair Scholars Online Journal, 2009. № 3(1). P.127-153

³⁸ Chong E. Urban Alienation in Wong Kar Wai's Films / E. Chong // Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media, 2003

типичным для кинематографа Вонг Карвая: его персонажи мало разговаривают друг с другом, а, даже если и говорят, то всё равно они не отличаются многословием. В процессе диалога они, в большинстве случаев, не смотрят друг на друга, предпочитая выражать свои мысли и чувства в пространство. Это также характеризует отношения в больших городах, построенные на психологической отчуждённости их жителей³⁹.

И, наконец, в качестве третьего приёма, который часто можно увидеть в фильмах Вонг Карвая, выступает использование приложения для определения положения камеры и фокусировки⁴⁰. Практическую реализацию данной операторской техники предлагается рассмотреть ниже.

Причина, по которой фильмы Вонг Карвая нравятся горожанам, заключается в том, что, с одной стороны, он постоянно вводит новаторские приёмы в свои кинематографические произведения, а, с другой стороны, он показывает в своих фильмах интересные для зрителей любовные истории. Смелые эксперименты и постоянное новаторство делают фильмы анализируемого в рамках настоящей выпускной квалификационной работы гонконгского режиссёра более прогрессивными и свободными⁴¹.

³⁹ Чжан Юань. Исследование женских образов в фильмах Вонг Карвая // Ляонинский педагогический университет, 2018. (张媛. 王家卫电影的女性形象建构研究 // 辽宁师范大学, 2018 年)

⁴⁰ Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств : эстетический и технологический аспекты : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.09 / Познин Виталий Фёдорович; [Место защиты: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов]. - Санкт-Петербург, 2009. - 46 с.

⁴¹ Chong E. Urban Alienation in Wong Kar Wai's Films / E. Chong // Kinema: A Journal for

Как уже говорилось выше, использование приложения для определения положения камеры и фокусировки представляет собой отличительную характеристику работ Вонг Карвая. В рамках настоящего исследования этот приём будет рассмотрен на примере картины «Дикие дни»⁴².

В фильме активно используется техника изменения фокуса для изображения персонажей картины. В частности, все три сцены разговора между полицейским и Су Личжэнь (в первой сцене она одалживает у полицейского деньги на такси, во второй – возвращает эти деньги, а в третьей – разговаривает с ним о его и своей жизни) сняты с применением этого приёма.

В первой сцене, которая начинается на 36 минуте 20 секунде фильма зритель видит Су Личжэнь, которая прислонилась к стене. Камера сфокусирована на лице героини, которая, впрочем, смотрит не в камеру, а куда-то мимо. Расплывчатая фигура полицейского постепенно приближается к Су Личжэнь. В начале диалога всё внимание камеры сосредоточено на героине. Её выражение лица меланхолично и растеряно. Зритель слышит голос полицейского, и знает, что тот находится достаточно близко, однако, не может определённо сказать, где именно и на каком расстоянии от Су Личжэнь он стоит. Затем Су Личжэнь идёт прочь от камеры и плачет. Полицейский

Film and Audiovisual Media, 2003

⁴² Nakama J. Time after Time: Exploring Temporality and Identity in Wong Kar-wai's Days of Being Wild, In the Mood for Love, and 2046 / J. Nakama // McNair Scholars Online Journal, 2009. № 3(1). P.127-153

поворачивается лицом к зрителям, а внимание камеры, в свою очередь, смещается на него. На протяжении диалога между персонажами камера фокусируется то на одном из них, то на второй.

Второй диалог Су Личжэнь с полицейским начинается практически сразу после первого, на 38 минуте 15 секунде фильма. Су Личжэнь пришла, чтобы отдать долг полицейскому за проезд на такси. В начале диалога мы видим на переднем плане полицейского, который стоит на посту и ест апельсины, повернувшись лицом к зрителю. Вдалеке медленно появляется несколько расплывчатая фигура Су Личжэнь.

Однако, затем, на протяжении остального диалога расстановка сил меняется: фокус смещается на Су Личжэнь, а полицейский показан достаточно расплывчато, несмотря на то, что по факту он расположен ближе к камере и, следовательно, к зрителям. Это опять намёк на отношения людей в большом городе, где понятия близости и отдалённости достаточно расплывчаты, а формальная близость телесных оболочек людей может не совпадать с психологической близостью их душ.

Третья сцена с участием Су Личжэнь и полицейского начинается на 42 минуте 37 секунде фильма. В начале эпизода зритель видит спину полицейского на первом плане, а Су Личжэнь – на среднем плане. Затем фокус камеры смещается несколько раз, переходя от одного персонажа к другому.

Затем, когда полицейский просит Су Личжэнь забыть Юди, прямо с этой минуты, камера фокусируется на его лице. Су Личжэнь стоит к собеседнику

лицом, а к зрителю спиной и слушает. Затем она оборачивается к зрителю, который видит на несколько секунд её лицо, а затем кричит, чтобы полицейский никогда больше не говорил «с этой минуты». После этого фокус смещается на настенные часы, которые бьют двенадцать часов ночи. Место, где висят часы, запирается на ворота на глазах у зрителя, как бы символизируя закрытие главы в жизни Су Личжэнь, связанной с Юди.

Затем камера демонстрирует Су Личжэнь крупным планом. Девушка рассказывает полицейскому свою историю, говоря, что Юди просил запомнить его с этой минуты, и она это сделала. А теперь она хочет его забыть, но вспоминает о нём каждый раз, когда видит часы. Зритель может достаточно чётко увидеть лицо девушки, а также эмоции, которые оно выражает.

Затем персонажи начинают прогуливаться вместе по ночной улице. Зритель может чётко увидеть как полицейского, так и Су Личжэнь. Герои рассказывают друг другу истории своих жизней. Они делятся своими мечтами и надеждами на будущее. Не очень понятно, испытывают ли герои друг к другу романтические чувства, однако, видно, что они не безразличны друг другу.



Рисунок 12. Кадр из фильма «Дикие дни». Су Личжэнь беседует с полицейским о жизни

К сожалению, забегая вперёд, следует сказать, что зарождающееся чувство не помешало персонажам расстаться, так как отношения между людьми в больших городах часто достаточно хрупки и недолговечны.

Когда Су Личжэнь уходит, зритель видит одинокого полицейского, стоящего на посту и слышит его закадровый голос, который говорит о том, что Су Личжэнь больше не пришла. Вскоре полицейский воплощает свою детскую мечту и уходит в моряки. Зритель видит удаляющуюся фигуру персонажа, а затем – пустую улицу, на которой нет ни Су Личжэнь, ни полицейского.

Следовательно, жители больших городов не сильно привязаны и к конкретному месту: так, Су Личжэнь приехала из Макао, то есть, Гонконг не является её родным городом. Полицейский же уходит в моряки, чтобы путешествовать по всему миру, и покидает родной Гонконг.

Постоянным смещением фокуса в целом ряде своих фильмов рассматриваемый в настоящем исследовании режиссёр хочет показать

зрителям психологические изменения, происходящие с персонажами картины и развитие их отношений, а также угасание.

3.2 Использование цветовой составляющей (цвета для выражения развития сюжета, цвета для передачи эмоций, цвета для прояснения тем)

Цветовая составляющая, выбранная при создании кинематографического произведения, представляет собой очень важный элемент фильма. Игровые фильмы, снятые гонконгским режиссёром Вонг Карваем, не являются исключением из этого правила. Цветовая палитра в его фильмах тесно связана с чувствами и эмоциями персонажей; функция цветовой составляющей у Вонг Карвая заключается в том, чтобы продемонстрировать зрителю внутренний мир и эмоциональные изменения героев⁴³.

При создании своих фильмов Вонг Карвай использует разные цвета для изображения различных эмоций персонажей, учитывая психологию цветового восприятия. Разные цвета люди воспринимают по-разному, и это ни в коем случае нельзя забывать при создании фильмов. Например, красный цвет вызывает раздражение и даже агрессию, напоминая зрителям о крови, огне и других опасных для жизни вещах; зеленый цвет может пробудить в людях близость к природе и умиротворение; синий цвет ассоциируется с

⁴³ Светлакова Е. Ю. Визуальное мышление в процессе киновосприятия : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.01. - Кемерово, 2000. - 167 с.

водой и чувством холода и так далее⁴⁴.

Психология цветового восприятия – это способность человека воспринимать, идентифицировать и называть цвета. Ощущение цвета зависит от комплекса физиологических, психологических и культурно-социальных факторов. Психология цветового восприятия китайцев несколько отличается от психологии цветового восприятия западных людей.

К примеру, белый цвет в китайской культуре – это цвет траура, тогда как на Западе белый символизирует нравственную чистоту и невинность. Жёлтый цвет на Западе олицетворяет болезненность и чахлость, а в Китае жёлтый – это символ императорской власти. Однако, физиологическая составляющая превалирует в цветовом восприятии, следовательно, многие цвета воспринимаются похоже представителями самых разных культур⁴⁵.

Если говорить о фильмах Вонг Карвая в контексте психологии цветового восприятия, то он умеет хорошо понимать физиологическое восприятие цвета людьми, следовательно, цветовая гамма его фильмов понятна как представителю китайской, так и представителю западной культуры⁴⁶.

⁴⁴ Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств : эстетический и технологический аспекты : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.09 / Познин Виталий Фёдорович; [Место защиты: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов]. - Санкт-Петербург, 2009. - 46 с.

⁴⁵ Светлакова Е. Ю. Визуальное мышление в процессе киновосприятия : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.01. - Кемерово, 2000. - 167 с.

⁴⁶ Усманова О. С. Произведение киноискусства как пространство межкультурного диалога : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Усманова Ольга Сергеевна; [Место защиты: Казан. гос. ун-т культуры и искусств]. - Казань, 2012. - 20 с.

Вонг Карвай умеет мастерски использовать темно-красный, синий, зеленый, желтый и другие цвета с целью выделения фона истории, которая демонстрируется зрителям⁴⁷. В частности, картина «Дикие дни», имеющая ностальгическую окраску, окрашена в зелёный цвет. Зелёного цвета в этом фильме мебель, стены, одежда персонажей и так далее⁴⁸.

Однако, не следует думать, что зелёный цвет в фильме «Дикие дни» положительно окрашен. Наоборот, зеленый цвет в рассматриваемой картине напоминает не о бодрой жизненной силе, а о мрачной атмосфере жизни.

1960-е были эпохой студенческого движения, стремления к свободе и раскрепощению. Однако, не у всех остались такие воспоминания о той эпохе. Так как фильм создавался с использованием воспоминаний Вонг Карвая, то можно сказать, что его задача заключается в демонстрации зрителям тех шестидесятых годов, какими их увидел режиссёр, и какими он их запечатлел в собственной памяти. Следовательно, функция унылого зелёного цвета в картине «Дикие дни» состоит в том, чтобы передать ностальгическую атмосферу, напоминающую об отсутствии энтузиазма и безразличном духовном мире той эпохи, который соседствовал с бунтарской атмосферой⁴⁹.

⁴⁷ Сун Бэйсюань. Праздник света и тени. Эстетический стиль и коноязык Вонг Карвая // Кинолитература, 23 января 2020 г. (宋珮暄. 光影盛宴——试论王家卫的审美风格与电影语言 // 电影文学, 2020-01-23)

⁴⁸ Светлакова Е. Ю. Визуальное мышление в процессе киновосприятия : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.01. - Кемерово, 2000. - 167 с.

⁴⁹ de Carvalho L. Memories of sound and light: musical discourse in the films of Wong Kar-wai / L. de Carvalho // Journal of Chinese Cinemas, 2008. №2(3). P. 197-210



Рисунок 13. Кадр из фильма «Дикие дни». Юди танцует в пустой комнате.

Кадр выполнен в зелёной гамме, как и остальной фильм

Что касается создания городской атмосферы, то Вонг Карвай часто показывает город в полумраке сумерек. Ночной и вечерний город Вонг Карвая подсвечен неоновыми огнями и рекламными вывесками. В частности, в фильмах «Падшие ангелы» и «Чунгкингский экспресс» для изображения ночного города использованы синий цвет, который создает ощущение безразличия и отчужденности в большом городе⁵⁰.

Серый – это цвет, который часто встречается у главных героев-мужчин в картинах Вонг Карвая. Так, центральный персонаж картины «Любовное настроение» часто носит серый костюм. Серый цвет направлен не только на то, чтобы продемонстрировать солидность персонажа, который является мужчиной среднего возраста, но также и на то, чтобы представить его

⁵⁰ Chaudhuri S. Color Design in the Cinema of Wong Kar-wai / S. Chaudhuri // John Wiley & Sons, Inc., 2015. P. 153-181

противоречивые эмоции, в частности, эмоции, возникающие у него по поводу внебрачного любовного романа, в который он вовлечён.

Его возлюбленная, наоборот, постоянно меняет одежду. Её наряды становятся всё менее тусклыми и всё более яркими от начала к концу фильма, чтобы продемонстрировать яркость её эмоций и характера⁵¹.

Иногда Вонг Карвай использует чёрно-белые фрагменты в своих картинах. В частности, сцена расставания главных героев в фильме «Счастливы вместе», который повествует о двух китайских мужчинах нетрадиционной ориентации, живущих в Буэнос-Аэресе, снята на чёрно-белую плёнку. Использование этой техники передаёт одиночество, которое испытывают мужчины после разлуки. Однако, когда возлюбленные мирятся, то фильм становится цветным, окрашиваясь в тёмно-красную и оранжевую цветовую гамму⁵².

Следовательно, в этом фильме изменение цветовой гаммы направлено на то, чтобы передать те изменения, которые происходят в отношении двух персонажей на протяжении картины. Если говорить о фильме «Пока не высохнут слёзы», то в нём используются красный и синий цвета для создания

⁵¹ Nakama J. Time after Time: Exploring Temporality and Identity in Wong Kar-wai's Days of Being Wild, In the Mood for Love, and 2046 / J. Nakama // McNair Scholars Online Journal, 2009. № 3(1). P.127-153

⁵² Чен Ипей. Столкновение красного и белого, переплетение рек и озер и любовь. Краткий анализ художественной ценности фильма «Пока не высохнут слёзы» // Научно-технические коммуникации, 2019-04-10 (陈祎沛. 红色和白色撞击,江湖和情爱纠葛——浅析《旺角卡门》的艺术价值 // 科技传播, 2019-04-10)

противоречивой атмосферы и формирование у зрителя иллюзии контраста различных противоположных чувств персонажей. Красный в этом процессе выражает яркость и страсть, а синий – меланхолию, спокойствие и тепло⁵³.



Рисунок 14. Кадр из фильма «Пока не высохнут слёзы»

Следовательно, использование цветов в фильмах Вонг Карвая не является случайным; каждый цвет направлен на то, чтобы показать психологическое состояние персонажей и развитие их характера. Кроме того, цвет используется для создания общего настроения и единой атмосферы как всего фильма, так и отдельных его сцен, а также для демонстрации развития повествования.

⁵³ Nochimson M. Beautiful Resistance: The Early Films of Wong Kar-wai / M. Nochimson // Cineaste, 2005. P. 9-13

3.3 Использование музыкальной составляющей (музыка передачи атмосферы окружающей обстановки, музыка для выражения процесса развития повествования, музыка для отображения внутреннего мира персонажей)

Вонг Карвай часто признавался в интервью, что работа над музыкальной составляющей создаваемого фильма его привлекает больше, чем многие другие части режиссёрской работы. Возможно, именно это является причиной того, почему режиссёр так старательно подбирает музыкальные композиции к своим картинам⁵⁴. В различных творениях режиссёра появлялись такие музыкальные жанры, как латинская музыка, джазовые композиции, электронная музыка, поп-музыка, пекинская опера и так далее⁵⁵.

Через использование музыкальных произведений, которые относятся к самым разнообразным жанрам, Вонг Карвай создаёт образ персонажа, выражая те чувства, которые спрятаны у него в душе, и которые он не может или не хочет открыть окружающим⁵⁶.

В качестве примера можно привести популярную композицию «Passion»

⁵⁴ Nakama J. Time after Time: Exploring Temporality and Identity in Wong Kar-wai's Days of Being Wild, In the Mood for Love, and 2046 / J. Nakama // McNair Scholars Online Journal, 2009. № 3(1). P.127-153

⁵⁵ Шэн Цзинцзин. Музыкальное исследование фильмов Вонг Карвая // Аудиовизуальный искусства, 2020-06-15 (盛晶晶. 王家卫电影的音乐研究 // 视听, 2020-06-15)

⁵⁶ Chong E. Urban Alienation in Wong Kar Wai's Films / E. Chong // Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media, 2003

на кантонском диалекте китайского языка, которая была исполнена в картине «Пока не высохнут слёзы». Эта песня звучала в том эпизоде, где Ва и его кузина Нгор страстно целовались в телефонной будке. Песня добавлена в структуру фильма с целью продемонстрировать зрителям, как чувства двух влюблённых друг в друга людей внезапно усилились в этот момент⁵⁷.



Рисунок 15. Кадр из фильма «Пока не высохнут слёзы». Поцелуй в телефонной будке

Если говорить о фильме «Чунгкингский экспресс», то в нём использована песня «California Dream». Эта песня представляет американскую уличную культуру. Песня обладает безудержным ритмом американской свободы. Она приведена в фильме для того, чтобы продемонстрировать игривый характер героини – девушки с короткими волосами по имени Фэй⁵⁸.

Использование музыки для выражения характеров изображаемых

⁵⁷ Nochimson M. Beautiful Resistance: The Early Films of Wong Kar-wai / M. Nochimson // Cineaste, 2005. P. 9-13

⁵⁸ Yeh E., Hu L. Transcultural Sounds: Music, Identity, and the Cinema of Wong Kar-wai / E. Yeh, L. Hu // Asian Cinema, 2012. №19(1) . P. 32-46

персонажей представляет собой обычный режиссёрский приём для Вонг Карвая. Также, музыка помогает выразить и их эмоциональное состояние. Так, в фильме «Счастливы вместе», действие которого происходит на территории Аргентины, неоднократное появление композиций в стиле танго является олицетворением эмоционального раскола современных людей⁵⁹. Так как действие происходит в Латинской Америке, то и музыкальные композиции Вонг Карвай выбирает из числа латиноамериканской музыки.

В качестве другого примера можно привести фильм «Любовное настроение», в котором та же самая цель – выражение одиночества в большом городе – достигается посредством использования музыкального произведения, написанного для флейты китайским композитором Чжоу Сюанем. Флейта звучит в сцене, в которой героиня выходит на балкон в меланхолических раздумьях. Кроме городского одиночества, флейта в этой сцене также выражает борьбу героини с теми эмоциями, которые захлёстывают героиню в этот момент⁶⁰.

Кроме того, музыка в фильмах Вонг Карвая также обладает мощным повествовательным эффектом, играя важную роль в демонстрации происходящего сюжета зрителям.

Этот эффект можно наблюдать в целом ряде фильмов режиссёра, включая,

⁵⁹ Усманова О. С. Произведение киноискусства как пространство межкультурного диалога : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01 / Усманова Ольга Сергеевна; [Место защиты: Казан. гос. ун-т культуры и искусств]. - Казань, 2012. - 20 с.

⁶⁰ Lei C. 'Indecent' women and gendered memory: reflective nostalgia in Hong Kong cinema / C. Lei // Asian Journal of Communication, 2021 №31(3) P. 163-178

в частности, фильм «Дикие дни», где выбранные для исполнения музыкальные композиции повторяются несколько раз; в данном фильме они направлены на освещение сюжета и демонстрацию его динамического развития.

Так, темой фильма «Дикие дни» является музыкальная композиция «Always In MyHeart» в исполнении классической акустической гитары. Когда играет эта композиция, зрителю демонстрируется тропический лес на Филиппинах, в стране, о которой мечтал Юди, ведь именно там жила его биологическая мать.

Она повторяется в фильме несколько раз: первый раз после первой встречи Юди и Су Личжэнь в магазине, где работала Су Личжэнь; второй раз – после второй встречи персонажей, когда Су Личжэнь сказала, что не видела Юди во сне.

Несмотря на то, что героиня демонстрирует безразличие к навязчивому ухажёру, зритель может увидеть, что уголки её губ слегка приподнялись, следовательно, она уже начинает интересоваться Юди.

И, наконец, в третий раз эта композиция играет, когда Юди находится на Филиппинах, в стране, которую он считает своей настоящей родиной.

Однако, Филиппины не отвечают ему взаимностью: поиски биологической матери не увенчались успехом. Теперь Юди вынужден идти в одиночестве по тропическому лесу. Он подавлен и расстроен; единственный человек, который, как он считал, любит его, не захотел его принять. Теперь мужчина не видит никакого смысла в своей жизни, ведь, если он не нужен даже родной

матери, значит, скорее всего, он не нужен никому.

Музыкальная композиция «Always In MyHeart» олицетворяет проблему поиска корней, которая мучила Юди много лет, и которую он так и не сумел разрешить с успехом для себя⁶¹.



Рисунок 16. Кадр из фильма «Дикие дни». Юди идёт по тропическому лесу.

Следовательно, из этого можно сделать вывод, что музыка в фильмах Вонг Карвая подобрана не случайно, и что она призвала передать те или иные чувства, мысли и состояния персонажей, как сиюминутные, так и долговременные.

⁶¹ Teo S. Wong's Heartbreak Tango: Days of Being Wild (1990) / S. Teo // British Film Institute, 2019

3.4 Выводы по третьей главе

Вонг Карвай известен большим количеством новаторских приёмов в области операторского мастерства, которые он использовал в собственных фильмах. На протяжении своей режиссёрской карьеры он неуклонно продолжает совершенствовать используемые операторские технологии.

В настоящей работе рассмотрено три основных операторских технологии, которые Вонг Карвай применяет при создании фильмов.

Во-первых, это использование портативного передвижного объектива для съёмки своих фильмов.

Во-вторых, Вонг Карвай также часто использовал широкоугольный объектив.

В-третьих, распространённой операторской техникой в фильмах Вонг Карвая является использование приложения для определения положения камеры и фокусировки.

Данные приёмы обладают не только визуальной функцией; они также помогают лучше выразить режиссёрский замысел и идею фильма. К примеру, портативный передвижной объектив даёт возможность получить определенную степень дрожания благодаря специфическим съёмочным характеристикам портативного передвижного объектива. Это делается с двумя целями. Во-первых, данный приём помогает зрителю почувствовать себя гораздо ближе к персонажам. Во-вторых, он в то же самое время

выражает отдалённость персонажа, в первую очередь, духовную, но часто также и социальную, от остальных людей.

Широкоугольный объектив также помогает выразить иденый замысел режиссёра. Он создаёт большой охват сцены направлен на то, чтобы продемонстрировать зрителю большее количество информации о происходящем в рамках каждого отдельно взятого кадра. Также, широкоугольный объектив способствует некоторому искажению кадра; это искажение направлено на демонстрацию искаженной психологии жителей больших городов.

Если же говорить об изменении положения камеры и фокусировки, то оно служит для демонстрации изменившихся характеров героев повествования.

При создании своих фильмов Вонг Карвай использует разные цвета. Выбор каждого цвета в его работах не случаен. Каждый цвет имеет определённую функцию; каждый цвет играет собственную роль.

Так, зелёный цвет в фильме «Дикие дни», олицетворяет мрачную и беспросветную атмосферу жизни. Хотя для многих шестидесятые годы, показанные в фильме, запомнились временем общественного подъёма и надежд на изменения к лучшему, но так было не у всех. В фильме демонстрируются мрачные шестидесятые годы, какими их увидел режиссёр, на воспоминаниях которого во многом основан фильм.

Что касается создания городской атмосферы, то Вонг Карвай часто показывает город в полумраке сумерек. Ночной и вечерний город Вонг

Карвая подсвечен неоновыми огнями и рекламными вывесками.

Большинство фильмов Вонг Карвая полностью сняты в цвете; однако, иногда в них также используются и чёрно-белые вставки. Так, в фильме «Счастливы вместе», когда персонажи расстались, кадр стал чёрно-белым для демонстрации их грустного настроения. Однако, когда возлюбленные мирятся, то картина становится цветной, окрашиваясь в тёмно-красную и оранжевую цветовую гамму. Это является необходимым для того, чтобы продемонстрировать эмоциональный подъём главных героев.

Музыкальная составляющая также очень важна для режиссёра. Музыка помогает ему выразить чувства своих персонажей.

Режиссёр вставляет в свои картины музыкальные произведения в самых разных стилях, а также ассоциирующиеся с различными народами и культурами. Так, в фильме «Счастливы вместе», действие которого происходит в Аргентине, с целью демонстрации большой эмоциональной дистанции современных людей друг от друга используется аргентинское танго.

Некоторые фильмы режиссёра имеют собственную музыкальную тему. В частности, для фильма «Дикае дни» характерна музыкальная тема «Always In My Heart», которая повторяется несколько раз.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вонг Карвай (кит. 王家卫, Wang Jiawei) – режиссёр гонконгской Новой волны, известный своим поэтическим киноязыком, ярко проявленным в таких его фильмах, как Пока не высохнут слезы, Дикие дни, Прах времен, Чунгкингский экспресс, Падшие ангелы, Счастливы вместе, 2046 и Великий мастер.

Действие большинства фильмов Вонг Карвая (включая такие фильмы, как «Пока не высохнут слёзы» и «Дикие дни», которые будут разобраны в рамках настоящего выпускного квалификационного исследования) происходит в китайской провинции Гонконг. В кинематографических произведениях мастера можно увидеть воплощение культурного бэкграунда Гонконга.

Обладая богатым опытом в производстве кинопродукции в качестве сценариста и заместителя режиссёра, Вонг Карвай на момент создания фильма «Пока не высохнут слёзы» (1988 год) уже очень хорошо разобрался в функционировании кинематографического рынка Гонконга. В то время кинотеатры Гонконга были наводнены гангстерскими боевиками. Именно на этом поле и решил сыграть Вонг Карвай в своей карьере режиссёра.

Оригинальное название анализируемой картины – «Кармен из Мон-Кок» (Мон-Кок – район в Гонконге). По-китайски оно звучит как «旺角卡门». Это название отсылает зрителя к произведению «Кармен» Проспера Мериме. Хотя характеры и судьбы героев фильма Вонг Карвая имеют мало общего с характерами с судьбами «Кармен», использование данного культуронима в оригинальном названии фильма намекает на трагический финал истории.

Если фильм «Когда не высохнут слёзы» является трамплином для входа

Вонг Карвая в мир режиссуры, то картина «Дикие дни», получившая награду за лучший фильм в рамках 10-й Гонконгской кинопремии демонстрирует его окончательное становление как зрелого режиссёра.

Фрагментированный, коллажированный и раздробленный стиль изображения режиссера (который позже был использован и в его последующих кинематографических работах) позволил увидеть уникальную повествовательную и образную манеру режиссёра Вонг Карвая, которая не имеет других аналогов в кинематографе.

Персонажи фильмов Вонг Карвая в основном представляют собой маргинальных субъектов. Это убийцы, гангстеры, проститутки и иные личности, которые находятся на обочине китайского общества. Если же говорить о честных тружениках, то их социальный статус также невысок – это продавцы, официанты, а также другие работники невысокого статуса.

В фильмах Вонг Карвая герои часто не имеют корней, и предоставлены сами себе в большом городе. Использование данного приёма также представляет собой намёк на искусственность гонконгской культуры и на отсутствие связей её представителей со своими корнями.

Вонг Карвай разбирается в построении повествования намного лучше, чем большинство других режиссёров в китайской индустрии кинематографа. Это связано с тем, что до того, как стать режиссёром, Вонг Карвай успел получить многолетний опыт работы в качестве сценариста. Он прекрасно знает, что именно нужно рассказывать, и как именно подать историю, чтобы привлечь максимальное количество аудитории.

Ниже будут перечислены четыре ключевых аспекта повествовательной стратегии фильмов Вонг Карвая: поиск самоидентификации и своего места в жизни со стороны персонажей; представление точного времени повествования; нахождение персонажей в настоящем моменте времени, здесь и сейчас; постмодернистские мотивы в построении повествовательной структуры.

Кинематографические произведения Вонг Карвая обладают собственной четкой и узнаваемой системой кинематографических символов. Эта система обладает своей собственной, неповторимой структурой.

Повествовательная структура делится на линейную и нелинейную. В линейной повествовательной структуре происходящие события расположены в хронологическом порядке развития истории, тогда как нелинейная структура призвана нарушить временную последовательность и причинность событий и использовать более сложные повествовательные техники для соединения сюжетных линий истории.

В фильмах Вонг Карвая присутствует оба типа структуры, как линейная, так и нелинейная.

Если говорить о линейной повествовательной структуре, которая присутствует в произведениях Вонг Карвая, то она может быть выражена очень по-разному. Она может представлять две параллельных сюжетных линии, которые выстроены строго в хронологическом порядке («Пока не высохнут слёзы») или несколько историй, следующих одна за другой, но не связанных общим сюжетом («Дикие дни», «Счастливы вместе», «Любовное

настроение»).

Нелинейная структура повествования в творчестве режиссёра Вонг Карвая представлена такими фильмами, как «Прах времён» и «2046».

Если «Прах времён» представляет собой костюмированную драму, действие которой происходит в Древнем Китае, то «2046» можно рассматривать как продолжение «Любовного настроения» или краткое изложение всех предыдущих работ режиссёра Вонг Карвая.

Первый фильм представляет собой повествование, в основе которого лежит поток сознания центрального персонажа, тогда как второй фильм выражает субъективное отображение времени. Он попеременно демонстрирует зрителю реальную жизнь писателя, которая осуществляется в настоящем времени, а также события из его книги, происходящие в достаточно отдалённом (во всяком случае, с точки зрения того времени, когда снимался анализируемый фильм) будущем.

Самым заметным достижением Вонг Карвая является воплощение в реальной кинематографической практике результатов различных экспериментов в области операторской техники. В каждом из нескольких десятков фильмов, созданных режиссёром, использовались различные новаторские приёмы операторской техники для выражения различных авторских замыслов.

В частности, одним из важных операторских приёмов Вонг Карвая является использование портативного передвижного объектива для съёмки своих фильмов. Основной целью этого приёма является получение

определенной степени дрожания благодаря специфическим съёмочным характеристикам портативного передвижного объектива.

Портативный передвижной объектив в фильмах Вонг Карвая создаёт не только чувство близости зрителя и главного героя, но также и помогает создать иллюзию отдаления от окружающих персонажа людей.

Вторым операторским приёмом Вонг Карвая является использование широкоугольного объектива. Из-за оптической природы широкоугольного объектива изображение, снятое с его использованием, обладает большей глубиной и резкостью, помогает создать большой охват сцены, а также имеет небольшое искажение по краям.

Все эти приёмы необходимы для наилучшей демонстрации замысла Вонг Карвая. Так, большой охват сцены направлен на то, чтобы продемонстрировать зрителю большее количество информации о происходящем в рамках каждого отдельно взятого кадра. Если же говорить об эффекте искажения, то его ключевой задачей является демонстрация искажённых чувств, мыслей и восприятия жителей большого города.

И, наконец, в качестве третьего приёма, который часто можно увидеть в фильмах Вонг Карвая, выступает использование приложения для определения положения камеры и фокусировки.

Этим смещением фокуса режиссёр хочет показать зрителям психологические изменения, происходящие с персонажами картины и развитие их отношений.

При создании своих фильмов Вонг Карвай использует разные цвета для

изображения различных эмоций персонажей, учитывая психологию цветового восприятия. Он умеет использовать темно-красный, синий, зеленый и желтый цвета с целью выделения фона истории.

Так, фильм «Дикие дни», имеющий ностальгическую окраску, окрашен в зелёный цвет, олицетворяющий мрачную и беспросветную атмосферу жизни.

Что касается создания городской атмосферы, то Вонг Карвай часто показывает город в полумраке сумерек. Ночной и вечерний город Вонг Карвая подсвечен неоновыми огнями и рекламными вывесками.

Иногда Вонг Карвай использует чёрно-белые фрагменты в своих картинах. В частности, сцена расставания главных героев в фильме «Счастливы вместе» снята на чёрно-белую плёнку. Однако, когда возлюбленные мирятся, то фильм становится цветным, окрашиваясь в тёмно-красную и оранжевую цветовую гамму. Следовательно, из этого можно сделать вывод, что использование различных цветов в фильмах Вонг Карвая не является случайным; каждый выбранный цвет направлен на то, чтобы показать психологическое состояние персонажей, а также особенности развития их характера.

Если говорить о музыкальной составляющей картин режиссёра, то через использование того или иного музыкального произведения Вонг Карвай создаёт образ персонажа, выражая те чувства, которые спрятаны у него в душе, и которые он не может или не хочет открыть окружающим.

Музыка в фильмах Вонг Карвая подобрана не случайно; она призвала передать те или иные чувства, мысли и состояния персонажей, как

сиюминутные, так и долговременные.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники на русском языке:

1. Гультяева Г. С. Социально-культурная проблематика в китайском кино 1990-х гг. / Г. С. Гультяева // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии, 2016
2. Ишутина Ю. А. Китай в зеркале времени: Традиционная культура и современность / Ю. А. Ишутина // Известия Восточного института, 2017
3. Калабихина Е. А. Развитие мирового кинобизнеса в условиях глобализации : автореферат дис. ... кандидата экономических наук : 08.00.14 / Калабихина Екатерина Андреевна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. - Москва, 2017. - 25 с.
4. Караваяев Д. Л. Феномен "Китайского взлета" в мировом кинематографе 80-90-х годов (1984—1996) : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03. - Москва, 1997. - 23 с.
5. Конфедерат О. В. Игровой фильм как сумма историко-культурных маркеров. К вопросу о визуальных источниках в исторических науках / О. В. Конфедерат // Magistra Vitae: электронный журнал по историческим наукам и археологии, 2019

6. Марченкова В. Г. Особенности языка нарративного видеоарта России и Китая : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Марченкова Виктория Германовна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. - Москва, 2013. - 27 с.
7. Мусалитина Е. А. Образы мафии и полиции как носителей власти в современном китайском кинематографе / Е. А. Мусалитина // Общество: философия, история, культура, 2019
8. Мусалитина Е. А. Репрезентация образа власти в культурном пространстве современного Китая : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Мусалитина Евгения Александровна; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Комсомольский-на-Амуре государственный университет»]. - Комсомольск-на-Амуре, 2020.
9. Нелюбина Ю. А. Вербализация образа профессионала в современном китайском кинодискурсе / Ю. А. Нелюбина // Вестник Челябинского государственного университета, 2013
10. Папашвили Г. З., Курныкин О. Ю., Тажиева М. Н. Британское влияние как фактор формирования современной идентичности гонконгцев / Г. З. Папашвили, О. Ю. Курныкин, М. Н. Тажиева // Известия Алтайского государственного университета, 2020
11. Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств : эстетический и технологический аспекты : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.09 / Познин Виталий Фёдорович; [Место защиты: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов]. - Санкт-Петербург,

2009. - 46 с.

12. Седловский А. А. Художественное пространство экранного произведения : типология, образность, стилистика : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / Седловский Анатолий Анатольевич; [Место защиты: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов]. - Санкт-Петербург, 2012. - 22 с.
13. Светлакова Е. Ю. Визуальное мышление в процессе киновосприятия : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.01. - Кемерово, 2000. - 167 с.
14. Соболева Е. В. Киноискусство Поднебесной сквозь призму культуры / Е. В. Соболева // Общество и государство в Китае, 2012
15. Соболева Е. В. Типы героев в киноискусстве Китая / Е. В. Соболева // Общество и государство в Китае, 2013
16. Су Юйфан. Масс-медиа КНР в условиях глобализации / Су Юйфан // Russian Journal of Education and Psychology, 2012
17. Сургай Ю. В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / Сургай Юлия Валерьевна; [Место защиты: Твер. гос. ун-т]. - Тверь, 2008. - 17 с.
18. Ткачёва Н. В. Этапы формирования китайской медиасистемы / Н. В. Ткачёва // Российско-китайские исследования, 2019\
19. Усманова О. С. Производство киноискусства как пространство межкультурного диалога : автореферат дис. ... кандидата философских

наук : 24.00.01 / Усманова Ольга Сергеевна; [Место защиты: Казан. гос. ун-т культуры и искусств]. - Казань, 2012. - 20 с.

20. Янь Шуфан. Культурные индустрии как механизм реализации ценностных идей китайской культуры : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.13 / Янь Шуфан; [Место защиты: Забайк. гос. ун-т]. - Чита, 2011. - 147 с.

Источники на английском языке:

1. Alvarado Duque C. Can the cinema give us ideas? Wong kar-wai and the poetics of dis-encounter / C. Alvarado Duque // *Trans/Form/Acao*, 2019. №42(3). P. 171-190
2. Chaudhuri S. Color Design in the Cinema of Wong Kar-wai / S. Chaudhuri // John Wiley & Sons, Inc., 2015. P. 153-181
3. Chong E. Urban Alienation in Wong Kar Wai's Films / E. Chong // *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*, 2003
4. Coppola A. Epistolary Enunciation in Contemporary Fiction Films in Asia: A Typological Essay / A. Coppola // *Área Abierta*, 2019. №19(3). P. 401-417
5. de Carvalho L. Memories of sound and light: musical discourse in the films of Wong Kar-wai / L. de Carvalho // *Journal of Chinese Cinemas*, 2008. №2(3). P. 197-210
6. Gleason T., Tang Q., Giovanetti J. Wong kar-wai an international auteur in Hong Kong film-making / T. Gleason, Q. Tang, J. Giovanetti // *Journal of Asian Pacific Communication*, 2002. №12(2). P. 291-310
7. Khoo O. Wong Kawaii: Pop Culture China and the Films of Wong Kar-wai /

- O. Khoo // *Journal of Popular Culture*, 2014 № 47(4). P. 727-741
8. Lei C. "I Hate to Pull a Bullet out of My Body": Crisis-Ridden Men and Postcolonial Identity in Wong Kar-Wai's Cinematic Hong Kong / C. Lei // *Interventions* , 2019 №21(3). P. 407-422
 9. Lei C. 'Indecent' women and gendered memory: reflective nostalgia in Hong Kong cinema / C. Lei // *Asian Journal of Communication*, 2021 №31(3) P. 163-178
 10. Nakama J. Time after Time: Exploring Temporality and Identity in Wong Kar-wai's *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love*, and *2046* / J. Nakama // *McNair Scholars Online Journal*, 2009. № 3(1). P.127-153
 11. Nochimson M. *Beautiful Resistance: The Early Films of Wong Kar-wai* / M. Nochimson // *Cineaste*, 2005. P. 9-13
 12. Promkhuntong W. Wong Kar-wai: 'cultural hybrid', celebrity endorsement and star-auteur branding / W. Promkhuntong // *Celebrity Studies*, 2014. №5(3). P. 348-353
 13. Thanouli E. The sensuous cinema of Wong Kar-wai: film poetics and the aesthetic of disturbance / E. Thanouli // *New Review of Film and Television Studies*, 2016. №14(2) P. 276-280
 14. Teo S. *Wong's Heartbreak Tango: Days of Being Wild (1990)* / S. Teo // *British Film Institute*, 2019
 15. Tsui C. *Subjective Culture and History: The Ethnographic Cinema of Wong Kar-wai* / Tsui C. // *Asian Cinema*, 2012. №7(2). P. 93-124
 16. Toh H. *Wong Kar-wai: Time, Memory, Identity* / Toh H. // *Kinema: A*

Journal for Film and Audiovisual Media, 1995

17. Victoria P. From Arthouse to Amazon : The Evolution of Wong Kar-wai / P. Victoria // Cine forum, 2018. №30 P.123-156
18. Yeh E., Hu L. Transcultural Sounds: Music, Identity, and the Cinema of Wong Kar-wai / E. Yeh, L. Hu // Asian Cinema, 2012. №19(1) . P. 32-46
19. Yue A. Wong Kar-wai: Auteur of Time (review) / Yue A. // China Review International, 2006 № 13(1). P. 261-264
20. Zhang B., Sun W. A Brief Analysis of the Narrative Characteristics of Karwai Wong Film with “Days of Being Wild” as an Example / B. Zhang, W. Sun // Art and Design Review, 2020. №8(3). P. 170-175

Источники на китайском языке:

1. Ван Наньнан. Исследование повествовательного стиля фильмов Вонг Карвая // Чунцинский университет технологий и бизнеса, 2014. (王楠楠. 王家卫电影叙事风格研究 // 重庆工商大学, 2014)
2. Гэ Хуайюань. Исследование стилевой эстетики фильмов Вонг Карвая // Университет Чаньань, 2016. (葛怀媛. 王家卫电影美学风格研究 // 长安大学, 2016 年)
3. Ли Тяньмяо. Исследование темы «неопределенности» в фильмах Вонг Карвая с точки зрения постмодернистской культуры // Нанкинский педагогический университет, 2015. (李田苗. 后现代文化视角下王家卫电影的“不确定性”主题研究 // 南京师范大学, 2015 年)
4. Ло Чуньлэй. Кинематографический стиль Вонг Карвая // Журнал

- Шаньсийского университета радио и телевидения, 10 января 2011 (罗春蕾. 论王家卫电影的摄影风格 // 山西广播电视大学学报, 2011-01-10)
5. Лю Цяньцянь. Символическое исследование фильмов Вонг Карвая // Юньнаньский педагогический университет, 2013. (刘茜茜. 王家卫电影的符号研究 // 云南师范大学, 2013 年)
 6. Ма Цзиньюань. Исследование киноэстетики Вонг Карвая // Хунаньский педагогический университет, 2015. (马婧元. 王家卫电影美学研究 // 湖南师范大学, 2015 年)
 7. Оуян Шию. Ностальгические фильмы Вонг Карвая: картографирование психологических характеристик жителей Гонконга в 1990-е годы // Искусство и дизайн (теория), 23 марта 2016 (欧阳时雨. 王家卫的怀旧电影:20 世纪 90 年代香港市民心理特征的映射 // 艺术与设计(理论), 2016-03-23)
 8. Пэн Бо. Соотношение пространства, времени и звукового нарратива в фильмах Вонг Карвая // Западное радио и телевидение, 05.01.2020 (彭勃. 王家卫电影中空间、时间与声音叙事的关系 // 西部广播电视, 2020-01-05)
 9. Пэн Юбин. Фильмы Вонг Карвая в восточной эстетике // Популярная литература и искусство, 25.11.2019. (彭宇冰. 东方美学下的王家卫电影 // 大众文艺, 2019-11-25)
 10. Сун Бэйсюань. Праздник света и тени. Эстетический стиль и коноязык Вонг Карвая // Кинолитература, 23 января 2020 г. (宋珮暄. 光影盛宴——试论王家卫的审美风格与电影语言 // 电影文学, 2020-01-23)
 11. Хуан Шичжи. О художественных особенностях фильмов Вонг Карвая //

- Признание шедевров, 2018-11-10 (黄世智. 论王家卫电影的艺术特征 // 名作欣赏, 2018-11-10)
12. Хэ Хунчи. Потерянный и искупленный. Аудиовизуальная интерпретация темы «Дикие дни» // Кино и телепроизводство, 2020-06-15 (何洪池. 迷失与救赎——《阿飞正传》主题表达视听解读 // 影视制作, 2020-06-15)
13. Чен Ипей. Столкновение красного и белого, переплетение рек и озер и любовь. Краткий анализ художественной ценности фильма «Пока не высохнут слёзы» // Научно-технические коммуникации, 2019-04-10 (陈祎沛. 红色和白色撞击,江湖和情爱纠葛——浅析《旺角卡门》的艺术价值 // 科技传播, 2019-04-10)
14. Чжан Цянь. Интерпретация постмодернистского стиля фильмов Вонг Карвая // Нанкинский педагогический университет, 2015. (张茜. 解读王家卫电影的后现代风格 // 南京师范大学, 2015 年)
15. Чжан Юань. Исследование женских образов в фильмах Вонг Карвая // Ляонинский педагогический университет, 2018. (张媛. 王家卫电影的女性形象建构研究 // 辽宁师范大学, 2018 年)
16. Чжан Янь. Историческое строительство и современная трансформация эстетики кинообщества Гонконга // Contemporary Film, 2020-06-05 (张燕. 香港电影共同体美学的历史构建与当下转型 // 当代电影, 2020-06-05)
17. Чжоу Цин. Спутанные фрагментарные образы. Анализ кинематографического стиля Вонг Карвая // Педагогический университет Цюйфу, 2011. (周清. 扑朔迷离的碎片影像——王家卫电影风格探析 // 曲

阜师范大学, 2011 年)

18. Чжу Хунху. Легенды гонконгского кинематографа. Анализ киностиля Вонг Карвая // Аньхойская литература (вторая половина месяца), 25 сентября 2015 г. (朱鸿鹄. 香港电影传奇——浅析王家卫电影风格 // 安徽文学(下半月), 2015-09-25)
19. Шэн Цзинцзин. Музыкальное исследование фильмов Вонг Карвая // Аудиовизуальный искусства, 2020-06-15 (盛晶晶. 王家卫电影的音乐研究 // 视听, 2020-06-15)
20. Ян Синсин. Исследование художественного пространства фильмов Вонг Карвая // Сычуаньский педагогический университет, 2018. (杨肸星. 王家卫电影的影像空间研究 // 四川师范大学, 2018 年)

Фильмография:

1. 2046. / Авт. сценария В. Карвай, реж. В. Карвай. – Гонконг (Китай), 2004, 129 мин.
2. Великий мастер. / Авт. сценария В. Карвай, реж. В. Карвай. – Гонконг (Китай), 2013, 122 мин.
3. Дикие дни. / Авт. сценария В. Карвай, Д. Лау, реж. В. Карвай. – Гонконг (Китай), 1990, 94 мин.
4. Любовное настроение. / Авт. сценария В. Карвай, реж. В. Карвай. – Гонконг (Китай), 2000, 98 мин.
5. Падшие ангелы. / Авт. сценария В. Карвай, реж. В. Карвай. – Гонконг (Китай), 1995, 96 мин.

6. Пока не высохнут слёзы. / Авт. сценария В. Карвай, Д. Лау, реж. В. Карвай. – Гонконг (Китай), 1988, 102 мин.
7. Прах времён. / Авт. сценария Ч. Ляньюн, В. Карвай, реж. В. Карвай. – Гонконг (Китай), 1994, 100 мин.
8. Счастливы вместе. / Авт. сценария В. Карвай, реж. В. Карвай. – Гонконг (Китай), 1997, 96 мин.
9. Чунгкинский экспресс. / Авт. сценария В. Карвай, реж. В. Карвай. – Гонконг (Китай), 1994, 98 мин.