

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Калашник Елизавета Евгеньевна

Выпускная квалификационная работа

**Образ китайцев за рубежом в американском и китайском
кинематографе: сопоставительный анализ**

Уровень образования: магистратура

Направление 58.04.01 «Востоковедение и африканистика»

Основная образовательная программа

ВМ.5738.2021 «Современный Китай: экономика, политика, общество (с
изучением китайского языка)»

Научный руководитель:

профессор, доктор исторических наук

Самойлов Николай Анатольевич

Рецензент:

главный специалист отдела

регионального торгово-экономического

сотрудничества Комитета по внешним

связям Санкт-Петербурга

Щербакова Мария Евгеньевна

Санкт-Петербург
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Проблемы и особенности американского и китайского кинематографа.....	15
1.1 Кино как инструмент создания образа.....	15
1.2 Образ китайской национальной диаспоры в США как отражение отношений между США и КНР	17
1.3 Отличительные черты китайского кинематографа.....	25
Глава 2. Формирование стереотипов о китайцах за рубежом в американском кинематографе.....	29
2.1 Проблема национальных стереотипов в американском обществе	29
2.2 Дихотомия образа национальной диаспоры в кино	35
Глава 3. Эволюция образа хуацяо в кино	40
3.1 Кинокартины на тему адаптации китайских мигрантов к жизни в США	40
3.2 Взгляд западной общественности на китайскую организованную преступность в кинематографе	53
3.3 Мистика и оккультизм в кинокартинах о китайцах.....	59
Глава 4. Популяризация китайской культуры в кино	65
4.1 Боевые искусства как элемент продвижения китайской культуры в кино	65
4.2 Значение пинг-понга в кинофильмах про китайцев	74
Глава 5. Основные сюжеты в кинофильмах о китайцах за рубежом	79
5.1 Чайнатаун как локация и вспомогательный элемент для создания образа китайской общины в кино	79
5.2 Тема семьи и выбора: продвижение консервативной и неолиберальной повестки.....	82
5.3 Проблемы жизни хуацяо в Америке: позиция КНР по отношению к эмигрантам	89
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	95
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ МАТЕРИАЛОВ	100
Приложение А – Фото 1 Борис Карлофф в роли доктора Фу Манчу	111

Приложение Б – Кадр 1 Кристофер Ли в роли доктора Фу Манчу	112
Приложение В – Кадр 1 Бела Лугоши в роли Фу Вонга.....	113
Приложение Г – Кадр 1 Борис Карлофф в роли Джеймса Ли Вонга.....	114
Приложение Д – Кадр 1 Кей Люк в образе китайского мага	115
Приложение Е – Кадр 1 Джеймс Хун в роли Ло Пэна.....	116
Приложение Ж – Кадр 1 Кристофер Уокен в роли Фенга.....	117
Приложение З – Кадр 1 Кристофер Ванг в футболке «I speak English».....	118
Приложение И – Кадр 1 Китайский квартал из фильма «Ип Ман 4».....	119
Приложение К – Кадр 1 Китайский квартал из фильма «Детектив из Чайнатауна 2»	120

ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф принято относить к искусству, подразумевая, что само искусство способно и обязано быть независимым, существовать отдельно от политики и выражать исключительно точку зрения режиссера. В действительности, кино служит инструментом «мягкой силы¹», формирует общественное мнение и восприятие, способствует созданию положительного или отрицательного образа, подменяет и изменяет отношение к нормам морали и общественного поведения².

В XXI веке кино остаётся важной и неотъемлемой частью культурной политики. Оно даёт представления об иностранцах и проецирует элементы культурного кода. Кроме того, с помощью кино можно в полной мере отражает стереотипы и существующие предрассудки о другой нации. Эти факторы могут предопределить дальнейшее развитие межгосударственных отношений ввиду симпатии или антипатии, транслируемой через экран.

Исследование проблемы воздействия кинематографа на создание образа врага или друга и роли кино в аспекте культурной политики вынуждает рассматривать не только режиссерские, операторские приемы и общественный отклик, который оно вызывает, а также идеологические и ценностные установки. В особенности, определение кино как важного фактора «мягкой силы» необходимо рассматривать в рамках исследования, посвященного образам, которые создают и примеряют на себя и друг на друга две сверхдержавы, такие как США, и Китай.

Анализ американских фильмов начала и середины XX столетия вносит ясность в то, как оказываются связаны между собой внешняя политика США и коммунистического Китая с фильмами эпохи Холодной войны («Мир Сьюзи

¹ **Мягкая сила** (англ. soft power) – «мягкая сила» – форма политической власти, предполагающая способность кого-либо добиваться от других желаемых результатов на основе добровольного участия, симпатии и привлекательности, не прибегая к принуждению. Автор термина Джозеф Най
² Солги Т., Старовойтова И.Е. КИНО КАК ИНСТРУМЕНТ «МЯГКОЙ СИЛЫ» И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА КУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ СТРАНЫ // Наука. Искусство. Культура. 2023. №1 (37). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kino-kak-instrument-myagkoy-sily-i-ego-vliyanie-na-kulturnyy-kapital-stranu> (дата обращения: 13.05.2023).

Вонг», («The World of Suzie Wong», реж. Ричард Куайн, 1960); «Красный женский отряд» («红色娘子军», реж. Се Цзинь, 1950)). Даже несмотря на романтизацию образа восточного просветленного мудреца, американское кино содержит ряд оскорбительных стереотипов о людях азиатского происхождения, и китайцах в частности, что приводит к проблеме дискриминации³.

Проблема политизации искусства является одной из наиболее острых в гуманитарной сфере. Тем не менее, она не перестает быть актуальной ни в поэзии, ни в скульптуре, театре, литературе и, соответственно, в кинематографе. Кино обоснованно является наиболее доступным, популярным и массовым видом искусства, что представляет особый интерес политтехнологов. Картины, которые снимаются по государственному заказу и отражают «правильные» образы актуальной политики, нередко становятся способом трансляции имиджа и примеров через главных/положительных героев той или иной киноленты, что способствует формированию ценностей и восприятию мира.

Миграция населения стала значительным явлением в XX веке. Она влияет на многие процессы, связанные с политикой, социально-экономическим и демографическим развитием стран, а также на взаимодействие между государствами и интеграцией в международном сообществе. Сегодня китайская зарубежная диаспора, часть которой проживает в США, является самой большой диаспорой в мире. Китайцы составляют одну из самых больших этнических групп в США, по данным за 2019 год в Штатах проживает около 5,4 миллионов человек, относящих себя к лицам китайского происхождения⁴. Влияние зарубежных китайцев⁵ на

³Gina Marchetti. The Chinese Diaspora on American screens : race, sex, and cinema. Philadelphia.: Temple University Press, 2012. P. 10.

⁴ Pew Research Center : сайт. – URL: <https://www.pewresearch.org/social-trends/fact-sheet/asian-americans-chinese-in-the-u-s/> (дата обращения: 15.05.2023)

⁵Употребление в настоящей работе терминов «зарубежные китайцы» и «хуацяо» будут являться синонимами, под которыми будут пониматься все представители китайской диаспоры вне зависимости от их гражданства.

экономику и политику обеих стран велико, поэтому изображение их в кино крайне важно для создания соответствующего отношения, способного повлиять на сознание людей в реальной жизни.

Актуальность данной работы обусловлена проблемой использования кино для создания и определения образа, который может быть использован в рамках культурной политики, применении «мягкой силы». Рациональное и грамотное применение столь значимого инструмента манипуляции общественным мнением закономерно влияет на успех проведения политики.

Отношение американцев к Китаю и китайским иммигрантам во многом ограничивается восприятием образа, создаваемого при помощи СМИ и кинематографа, часто формируемого через призму стереотипов.

Таким образом, исследование данного вопроса отражает актуальные мировые тенденции, тем самым помогая определить механизмы их функционирования, а также позволяет расширить понимание о процессах формирования имиджа хуацяо, передаваемого через китайский и американский кинематограф.

Объектом исследования является американский кинематограф и некоторые китайские фильмы.

Предмет исследования – ряд фильмов, в которых присутствуют образы китайских иммигрантов, произведённых с 1919 по 2021 год в КНР, США, Тайване, Гонконге, а также фильмы совместного производства.

Хронологические и географические рамки исследования охватывают период с 1910-х годов до наших дней. Введение в качестве начальной границы исследования 1910-х годов обусловлено тем, что киноленты на данную тему впервые были выпущены на экраны в тот период. Географически данная работа ограничивается полнометражными игровыми фильмами КНР, Гонконга, Тайваня и США. Таким образом, исследование не включает в себя сериалы, анимационные фильмы и документальное кино.

Цель данной работы заключается в выявлении характерных черт образа китайцев за рубежом, а также сопоставительного анализа этого образа в

китайском и американском кинематографе. В соответствии с поставленной целью предполагается решение следующих **задач**:

1. Определение значимости образа хуацяо для западного и китайского общества;
2. Выявление ключевых предпосылок складывания стереотипов о китайцах и их отражение в кинематографе;
3. Анализ влияния «новой» волны мигрантов на образ хуацяо в кино;
4. Характеристика основных сюжетов и тематики кинофильмов;
5. Выявление и сопоставление характерных образов, которые отражают отношение принимающего общества США и общества граждан КНР к китайской диаспоре.

Научная новизна исследования заключается в том, что настоящая работа, предлагает комплексный сопоставительный анализ образа китайской диаспоры в американском и китайском кинематографе. Кроме того, в диссертации предпринята попытка определить основные этапы эволюции образа хуацяо в кино, а также, отразить стереотипы о китайской национальной диаспоре, сформировавшиеся в американском обществе. На момент начала XXI века особо важное значение отводится применению мягкой силы, одним из инструментов которой является формирование необходимого образа. Необходимо определить значение и роль кино в международных отношениях двух сверхдержав: Китая и США.

При написании диссертации используется междисциплинарный подход, с опорой на методологию *film studies*, имагологические разработки, визуальную антропологию, а также исторический, дедуктивный и культурологический подходы. **Методом** исследования является сопоставительный и сравнительный анализ с опорой на хронологически выстраиваемое повествование.

Степень изученности темы

К наиболее фундаментальным работам, посвящённым образу китайской диаспоры в кинематографе, можно отнести работы англоязычных авторов,

таких как Джини Марчетти⁶, Шелдона Сяо-пен Лу⁷, Шоба Шарада Раджгопала⁸, Роберта Ли⁹, Филиппы Гейтс¹⁰, Верины Глаесснер¹¹.

Особую ценность представляет монография доктора наук Гонконгского университета Джини Марчетти «*Американская диаспора на американском киноэкране: раса, пол и кино*¹²», в которой автор рассматривает образ китайцев в американском кино под новым углом. Дж. Марчетти смещает акцент с рассмотрения одной конкретной личности на описание образа группы – диаспоры. В своём труде Дж. Марчетти не придерживается привычных категорий исследования кино, рассматривая изображение китайской национальной диаспоры в сравнении с другими расовыми и национальными меньшинствами США. Общество Соединённых Штатов Америки неоднородно, и все народы так или иначе сосуществуют вместе и оказывают воздействие друг на друга. Это естественный процесс глобализации, который также повлиял на формирование образа хуацяо в американском кино. Автор показывает, как диаспора влияет на представление китайцев в кино: по мнению Марчетти, хуацяо воспринимаются «чужими» и неспособными к ассимиляции западным обществом, что можно встретить в некоторых кинокартинах американского производства.

Важной работой является и монография Наоми Грин «От Фу Манчу до Кунг-фу панды: образ Китая в американском кино¹³». Работа посвящена

⁶Marchetti, Gina. *From Tian'anmen to Times square : Transnational China and the Chinese diaspora on global screens, 1989-1997*. Philadelphia.: Temple University Press, 2006.

⁷Lu, Sheldon Hsiao-peng. "Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies." / Sheldon Hsiao-peng Lu ed. // *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. – Honolulu: University of Hawai'i Press. 1997. P. 1-31.

⁸ Rajgopal, Shoba Sharad. "The Daughter of Fu Manchu": The Pedagogy of Deconstructing the Representation of Asian Women in Film and Fiction // *Meridians*. 2010. T. 10, № 2. P. 141-162.

⁹Lee Robert G. *Orientalism: Asian Americans in Popular Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1999.

¹⁰ Gates, Philippa. *The Assimilated Asian American As American Action Hero: Anna May Wong, Keye Luke, And James Shigeta In The Classical Hollywood Detective Film* // *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*. 2013. T. 2, № 22. P. 19-40.

¹¹ Glaessner Verina. *Kung Fu: Cinema of Vengeance*. London: Lorrimer. 1974.

¹² *The Chinese Diaspora on American screens : race, sex, and cinema*. Philadelphia.: Temple University Press, 2012.

¹³ Greene, Naomi. *From Fu Manchu to Kung Fu Panda: Images of China in American Film*. Honolulu.: University of Hawai'i Press, 2014.

представлению Китая в американских фильмах, или, точнее, об образах и мифах о Китае, встречающихся в кино американского производства. Наоми Грин рассматривает, как фильмы отражают и подпитывают широко распространенные взгляды и стереотипы о Китае. Автор анализирует кино о Китае, как зеркало, отражающее не только то, как американцы видят «чужих», но и более широкий спектр расовых, сексуальных и политических представлений, затрагивающих то, как нация представляет себя и свою роль в мире.

Китайские исследователи посвящают исследования стереотипным образам китайцев в кино: Ли Цзинъюань¹⁴, Нью Муюань¹⁵, Хуан Цюньхуэй и Чэнь Куань¹⁶, а также Цай Юнгуэй и Юй Синь¹⁷.

Одной из важных работ является статья Ли Цзинъюань под названием *«Песня цветочного барабана»: формирование положительного имиджа китайцев на основе образа “благородного мужа”*¹⁸. В рамках данной работы автор опирается на образы героев романа писателя Чин Ян Ли «Песня цветочного барабана», и рассматривает появление «нового» видения

¹⁴ Ли Цзинъюань. Хуа гу гэ цзи юй цзюнь цзы шэнь мэи ди хуа жэнь чжэн мянь син сян гоу цзянь // Цзинь Гу Вэнь Чуан. 2021. №28. С. 19-22. 李景媛. 《花鼓歌》：基于“君子”审美的华人正面形象构建 // 今古文创. 2021. №28. 第 19-22 页 (Ли Цзинъюань. «Песня цветочного барабана»: формирование положительного имиджа китайцев на основе образа «благородного мужа» // Журнал «Цзинь Гу Вэнь Чуан». 2021. №28. С. 19-22).

¹⁵ Нью Муюань. Мацзян юаньсу бэйхоу дэ вэньхуа нэйхань цзи сифан вэньхуа шицзяо дэ цзеду – и си фу хуэй вэйли // Мин Цзо Синь Шан. 2023. №6. С. 159-162. 牛慕源. 麻将元素背后的文化内涵及西方文化视角的解读 – 以《喜福会》为例 // 名作欣赏 2023. №6. 第 159-162 页 (Нью Муюань. Культурная составляющая элементов маджонга и интерпретация с точки зрения западной культуры на примере «Клуба радости и удачи» // Журнал «Обзор шедевров». 2023. №6. С. 159-162).

¹⁶ Хуан Цюньхуэй, Чэнь Куань. Хуанхо юйцзин сядэ фу маньчжоу цзюэсэ суцзао игэ гуаньюй кэбань иньсяньюй чэньгуй динсиндэ мисы // Чанчун шифань дасюэ сюэбао. 2022. Vol.41. №7. С. 192-197. 黄琼慧, 陈矿. 黄祸”语境下的傅满洲角色塑造：一个关于刻板印象与陈规定型的迷思 // 长春师范大学学报. 2022. Vol.41. №7. 第 192-197 页 (Хуан Цюньхуэй, Чэнь Куань. Характеристика Фу Маньчу в контексте «желтой опасности»: миф о создании и закреплении стереотипов // Журнал Чаньчуньского педагогического университета. 2022. Vol.41. №7. С. 192-197).

¹⁷ Цай Юнгуэй, Юй Синь. Хао лайу дяньин чжундэ хуаи нюйсин синсян цзеду и сифу хуэй хэ чжай цзинь ци юань вэйли // Муданьцзян дасюэ сюэбао 2023. Vol.32. №4. С. 55-60. (蔡永贵, 余星. 好莱坞电影中的华裔女性形象解读 – 以《喜福会》和《摘金奇缘》为例 // 牡丹江大学学报. 2023. Vol.32. №4. 第 55-60 页 (Цай Юнгуэй, Юй Синь. Интерпретация образа китайки в голливудских фильмах на примере «Клуба радости и удачи» и «Безумно богатых азиатов» // Журнал Университета Муданьцзян. 2023. Vol.32. №4. С. 55-60).

¹⁸ Ли Цзинъюань. Указ.соч.

китайских иммигрантов в западном кино. Для китайского общества данный кинофильм является особенно ценным, так как впервые показывает китайцев в положительном свете.

Наиболее ценной для настоящей диссертации является статья Хуан Цюхуэя и Чэнь Куана под названием *«Характеристика Фу Маньчу в контексте «желтой опасности»: миф о создании и закреплении стереотипов¹⁹»*, опубликованная в журнале Чаньчуньского педагогического университета. В ней автор предпринимает попытку рассмотреть историю создания образа зловещего доктора Фу Маньчу путем анализа идей о «жёлтой опасности», распространённых на Западе в начале XX века. Как отмечает Ли Цзиньюань, все убеждения о «желтой опасности» трансформируются в конкретную фигуру, которая лишь подогрела интерес к созданию новых негативных художественных образов о хуацяо.

Для раскрытия темы были использованы работы общего характера на тему китайского кинематографа таких авторов, как Криса Бэрри²⁰ и Мэри Фэрхар, Криса Берри и Лайквана Панга²¹, А.С. Исаева²², Чжу Лина²³.

В вышеперечисленной группе следует выделить работу Криса Бэрри и Мэри Фэрхар *«Китай на экране: кино и нация²⁴»*, которая посвящена китайскому кинематографу и его особенностям, а также образу Китая как национального государства. Эта работа представляет ценность для понимания того, как сами китайцы демонстрируют себя на киноэкране. Авторы книги уделяют внимание национальному вопросу в политике государства. Темы, поднятые исследователями, помогают проследить изменения национальных

¹⁹ Хуан Цюхуэй, Чэнь Куан. Указ.соч.

²⁰ Berry, Chris, Marquhar Mary. China on screen : cinema and nation. N.Y. : Columbia University Press, 2006.

²¹ Berry, Chris, Pang, Laikwan. Remapping Contemporary Chinese Cinema Studies // China Review. 2010. Т. 10, № 2. С. 89-108.

²² Исаев А.С. Китайский кинематограф нового тысячелетия. М.: ИДВ РАН, 2016.

²³ Lin Zhu. Between Hong Kong and San Francisco: A Transnational Approach to Early Chinese Diasporic Cinema // Canadian Journal of History. 2019. Т. 54, № 3. P. 345-371.

²⁴ Berry Chris, Marquhar Mary. Op.cit.

ориентиров в зависимости от того, где был снят фильм и как это отражается на образе китайцев в кино.

Историографической базой для исследования исторического контекста, который представляет сведения о жизни и самоидентификации хуацяо в США, послужили работы зарубежных исследователей: Габриэля Чина²⁵, Уолтона Лук Лэя²⁶, Лин-чи Ванг²⁷, Андреа Луи²⁸, Адама МакКауна²⁹, Цзини Сун³⁰.

Отдельно стоит выделить научные труды российских специалистов, посвященные истории китайских эмигрантов КНР – Л.Н. Гарусовой³¹, Е.В. Журбей, Д.А. Владимировой. Монография кандидата исторических наук Томского государственного университета Е.С. Анохиной³² содержит подробное рассмотрение значения и истории «новой» волны иммигрантов, а также отношение правительства КНР к хуацяо.

Использование кинематографа в качестве эффективного инструмента воздействия «мягкой силы», а также его использование для формирования и укрепления стереотипов и образов рассматривается в работе Т. Солги³³ и И.Е. Старовойтовой, в которой авторы изучают, как культурный капитал, передаваемый через кино, прививает широким массам интерес к зарубежной культуре, ценностям и языку страны.

²⁵ Chin, Gabriel J. "The Civil Rights Revolution Comes to Immigration Law: A New Look at the Immigration and Nationality Act of 1965" // *North Carolina Law Review*. 1996. Vol. 75, №1, Article 1. P. 273-345.

²⁶ Lai, Walton Look. *Chinese Diasporas: An Overview* // *Caribbean Quarterly*. 2014. Т. 50, № 2. P. 1-14.

²⁷ Wang L. Ling-chi. *Roots and Changing Identity of the Chinese in the United States* // *Daedalus*. 1991. Vol. 120, № 2. P. 181-206.

²⁸ Louie, Andrea. *Re-Territorializing Transnationalism: Chinese Americans and the Chinese Motherland* // *American Ethnologist*. 2000. Т. 27, № 3. P. 645-669.

²⁹ McKeown, Adam. *Transnational Chinese Families and Chinese Exclusion, 1875-1943* // *Journal of American Ethnic History*. 1999. Т. 18, № 2. P. 73-110.

³⁰ Song, Jingyi. *Fighting for Chinese American Identity*. // *New York History*. 2002. Vol. 83, no. 4. P. 385-403.

³¹ Гарусова, Л.Н., Журбей Е.В., Владимирова Д.А. *Китайские иммигранты в США: историческая ретроспектива* // *Ойкумена*. 2018. № 2. С. 8-16.

³² Анохина, Е. С. "Новая" китайская миграция и политика КНР по её регулированию в 1978-2008 гг. : специальность 07.00.03 - всеобщая история : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Анохина Елена Сергеевна. – Томск, 2010. – 250 с.

³³ Солги, Т., Старовойтова, И.Е. *КИНО КАК ИНСТРУМЕНТ «МЯГКОЙ СИЛЫ» И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА КУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ СТРАНЫ* // *Наука. Искусство. Культура*. 2023. №1 (37). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kino-kak-instrument-myagkoy-sily-i-ego-vliyanie-na-kulturnyy-kapital-strany> (дата обращения: 13.05.2023).

Для раскрытия понятия «образа» как категории восприятия человека, нации и общества в целом, и его проявлению в кино были использованы работы Н.А. Бесединой³⁴, А.С. Вилковой³⁵, Н.С. Рзаевой³⁶ и П. Кюглера³⁷.

Также были использованы работы профессоров Санкт-Петербургского университета доктора исторических наук Н.А. Самойлова³⁸ и доктора филологических наук Н.А. Спешнегов³⁹, которые посвящены историко-культурному наследию Китая и особенностям национальной психологии.

Культурные аспекты китайских иммигрантов и китайской культуры в целом, составившие важную ценность для данного исследования, рассматриваются в статьях Линды Сун Кроудер⁴⁰, Тэрэси Хэскет и Вэй Син Чжу⁴¹, а также Филиппа Дэмгински⁴².

Кроме того, в рамках работы над исследованием также были использованы такие электронные ресурсы, как Pew Research Center, IMDb, Britannica, Кинопоиск, для составления мнения об общественной позиции и вовлеченности американских зрителей.

Апробация исследования.

Отдельные положения выпускной квалификационной работы были представлены на международных научных конференциях:

³⁴ Беседина, Н.А. Теоретические аспекты исследования кинематографического образа // Скиф. 2017. №10. С. 156-161.

³⁵ Вилкова, А.С. Высококонтекстные и низкоконтекстные культуры // НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ И КУЛЬТУРА. 2019. №3(37). С. 49-51.

³⁶ Кюглер, П. Психические образы как мост между субъектом и объектом // Кембриджское руководство по аналитической психологии : сборник / под ред. П. Янг-Айзендрат, Т. Даусона. М. : Добросвет. 2000. С. 121-141.

³⁷ Рзаева, Н.С. О кинематографическом образе // МНИЖ. 2013. №9-3 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kinematograficheskom-obraze> (дата обращения: 12.05.2023).

³⁸ Самойлов Н. А. Культурно-историческое наследие и внешняя политика современного Китая // Культурное наследие в современной политической и социальной практике стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. / Отв. ред. Б.Г.Доронин. СПб., 2011. С. 90-113.

³⁹ Спешнев, Н.А. Китайцы: особенности национальной психологии. СПб.: Издательство КАРО, 2011.

⁴⁰ Crowder, Linda Sun. Chinese Funerals in San Francisco Chinatown: American Chinese Expressions in Mortuary Ritual Performance // The Journal of American Folklore. 2000. Vol. 113, no. 450. P. 451-463.

⁴¹ Hesketh, Therese, and Wei Xing Zhu. Health in China: Traditional Chinese Medicine: One Country, Two Systems // BMJ: British Medical Journal. 1997. Vol. 315, no. 7100. P. 115-17.

⁴² Demgenski, Philipp. Culinary Tensions: Chinese Cuisine's Rocky Road toward International Intangible Cultural Heritage Status // *Asian Ethnology*. 2020. Vol. 79, no. 1. P. 115-135.

1) Выступление на VI международной студенческой конференции *Ex Oriente Lux*, состоявшейся в Санкт-Петербургском государственном университете 25-26 ноября 2022 года, с докладом «Образ китайской диаспоры в кинематографе США (на примере фильмов “Безумно богатые азиаты” и “Прощание”)), где освещалась тема образа китайцев на современном этапе;

2) Участие в 8-й всероссийской научной конференции молодых востоковедов «Китай и соседи», состоявшейся 2-3 марта 2023 года в Институте восточных рукописей РАН (Санкт-Петербург) с докладом «Образ китайских кварталов в США в американском кинематографе».

Структура и содержание работы.

Дипломная работа состоит из введения, пяти глав, заключения, списка использованных материалов и 10 приложений.

В первой главе «Проблемы и особенности американского и китайского кинематографа» анализируется понятие «образ» и его значение применительно к кинематографу, раскрывается историческая основа формирования китайской диаспоры в США и её значимость для КНР и США, даётся краткий обзор употребления терминов, связанных с «китайским кинематографом».

Во второй главе «Формирования стереотипов о китайцах за рубежом в американском кинематографе» описывается этап формирования стереотипов о китайских иммигрантах в США, в частности о представителей национальной диаспоры (хуацяо).

В третьей главе «Эволюция образа хуацяо в кинематографе» осуществлен анализ образа хуацяо в кино на этапе интеграции в американское общество, после отмены Закона об исключении китайцев. Здесь же рассмотрены примеры кинокартин на тему китайской организованной преступности.

В четвёртой главе «Популяризация китайской культуры в кино» проведена связь формирования всемирного интереса к Востоку и, в частности, к китайской культуре, которая благодаря зрелищным сценам восточных

единоборств повлияла на смену имиджа китайцев на киноэкране. Аналогично, определено значение игры в пинг-понг в кинофильмах о хуацяо.

В пятой главе «Основные сюжеты в кинофильмах о китайцах за рубежом» приведены причины выбора китайских кварталов, как основной локации и неотъемлемой части образа китайских диаспор. В главе также рассматривается тема семейных ценностей и продвижение новой неолиберальной повестки, определены характерные образы хуацяо, чаще всего встречающиеся в кинолентах китайского производства на современном этапе. *В заключении* представляются основные выводы.

Глава 1. Проблемы и особенности американского и китайского кинематографа

1.1 Кино как инструмент создания образа

В эпоху всемирной глобализации межкультурные контакты выходят на первый план, это вынуждает людей всё чаще соприкасаться с представителями иных стран, культур и народов. Все мы живём в мире образов и стереотипов, которые помогают нам проводить быстрый анализ того, с кем мы имеем дело, однако, с другой стороны, образы и стереотипы в равной степени могут губительно сказаться на межкультурной коммуникации.

Образ китайцев в Соединённых Штатах Америки менялся на протяжении долгого времени. С момента первого появления китайцев на североамериканском континенте и до полноценной интеграции в американское общество, отношение белых американцев к китайцам неоднократно менялось. Дихотомия Восток-Запад, разница в культурных особенностях, мировоззрении, системе ценностей, отношению к семье и обществу лишь расширили пропасть во взаимопонимании между американцами и китайцами, которая углублялась в процессе истории.

«Образ» – есть сложное и многогранное понятие, определение которому пытались дать разные философы и учёные от Платона и Аристотеля до Зигмунда Фрейда. Платон рассматривал «образ» как отражение материального мира, копию идеи, пребывающей в вечности, которая может сыграть положительную, так и отрицательную роль: сохранить и передать опыт или подменить реальную суть вещей. Для Аристотеля «образ» являлся мостом, связующим внутренний мир чувств с миром материальным⁴³. Фрейд понимал «образ» как воспроизведение в сознании людей инстинктов и влечений⁴⁴.

⁴³ Кюглер П. Психические образы как мост между субъектом и объектом // Кембриджское руководство по аналитической психологии : сборник / под ред. П. Янг-Айзендрат, Т. Даусона. М. : Добросвет. 2000. С. 123-124.

⁴⁴Кюглер П. Указ. соч. С. 135.

Киноискусство отражает одновременно разные стороны действительности с помощью различных средств, такими как монтаж, композиция, кадр, музыка, звук. Кинематографический образ сути есть произведённый синтез выразительных средств, обобщающих жизнь одновременно в разных планах, который создаёт понимание о мире вокруг⁴⁵. Кинотекст, в отличие от письменного текста, воздействует не через раскодирование печатных символов, а через восприятие человеком определенных образов. Образ, создаваемый на экране посредством звуковой передачи и движущегося изображения, создаёт впечатление реальности происходящего. Зритель «считывает» послания, заложенные в кинопроизведении, в его сознании воспроизводятся определённые образы, которые в последствии находят то или иное отражение в реальной жизни⁴⁶.

Междисциплинарная научная дисциплина, которая занимается исследованием создания, функционирования и интерпретацией образа «чужих» называется *имагологией*⁴⁷. Кинопроизведения позволяют наиболее наглядно представить тот или иной характер. С появлением кинематографа людям стало легче узнавать про остальной мир, однако как любое средство массовой информации, кинопроизводство могло как отражать действительные факты, так и закладывать стереотипные образы в сознание людей, мало знакомых с другой культурой.

Кинематограф является одним из ключевых звеньев, способных влиять на массовое сознание и транслировать ту систему ценностей, которые наиболее близки политике той или иной страны. На данном этапе правительство Китайской Республики активно способствует продвижению продуктов своих национальных киностудий на мировой рынок.

Голливудское кинопроизводство стало эталоном ввиду общемирового признания и престижа, заслуженного благодаря высокому качеству картин и

⁴⁵Рзаева Н. С. О кинематографическом образе // МНИЖ. – 2013. – №9-3 (16). – С. 52-53.

⁴⁶Беседина, Н.А. Теоретические аспекты исследования кинематографического образа // Скиф. 2017. №10. С. 160.

⁴⁷**Имагология** (лат. imago – изображение, образ)

привлечению лучших специалистов со всего мира. В XX веке, Голливуд стал движителем мнений и транслятором американских ценностей в массовом искусстве, а следовательно, и во всём западном обществе.

Тема Китая и китайцев часто встречается в американских кинолентах, поэтому образ, проецируемый на экран способен отразить реалии, и уклад жизни национальных групп в обществе. Китайская диаспора имеет огромное значение для проводимой внешней политики КНР, так как ввиду своей массовости играет весомую роль в жизни иностранных государств. В США, иммигранты из Китая представляют одну из крупнейших национальных групп. Кроме того, диаспора – это источник финансовых, технологических и ценных кадровых ресурсов, а также активное лобби, которое добивается продвижения своих интересов и точек зрения в США. Граждане США китайского происхождения нередко являются создателями крупного бизнеса в Штатах, инвестируют в китайское производство и экспорт, а также оказывают влияние на внутривластные процессы в США.

Однако, кино не следует воспринимать в качестве достоверного исторического и культурологического источника. Кинематограф, в отличие от другого искусства, в частности, из-за доступности и наибольшего охвата аудитории становится политизированным и представляет мягкую силу страны. Так, любой фильм, если не призван, то все равно отражает картину восприятия, или желаемого восприятия представителями других стран. Поэтому верная интерпретация имиджа хуацяо на киноэкране может содействовать их расположению к тому или иному правительству или системе ценностей.

1.2 Образ китайской национальной диаспоры в США как отражение отношений между США и КНР

Создание как положительного, так и негативного образа китайцев за рубежом напрямую связано изменениями во внешней политике как США, так и КНР. Так как кино имеет наибольшую вовлеченность и обширный охват аудитории, оно закономерно становится инструментом мягкой силы. То есть,

создание образа врага или союзника; выражение общественного мнения; проецирование настоящих идей, которые государство транслирует через искусство.

Проводить анализ формирования образа и его восприятия невозможно без изучения исторического контекста. История китайской иммиграции в США началась, когда китайцы стали приезжать в Северную Америку с середины XIX века. Первыми китайцами на североамериканском континенте были рабочие, в поисках заработка бежавшие от тяжёлой экономической и политической ситуации в Китае, трудившиеся на добыче золота в период «золотой лихорадки»⁴⁸. Первым опорным пунктом стал штат Калифорния, в котором до сих пор проживает большая китайская диаспора. Китайские рабочие жили в ужасных условиях, получая скудную плату, они выполняли колоссально тяжёлый труд. Переезжая в другую страну, они чаще всего селились вместе, где жили обособлено от остальной части города, образуя городские анклавов, которые принято называть китайскими кварталами или чайнатаунами. Для обозначения чайнатауна обычно употребляют термины 唐人街⁴⁹ или 华埠⁵⁰. В основном жилища хуацяо были похожи на трущобы, где все обитали под одной крышей, поэтому страх заставлял людей обходить эти места стороной.

После того, как «золотая лихорадка» подошла к концу, в США началось строительство Трансконтинентальной железной дороги⁵¹, огромное количество рабочих помогли построить железную дорогу сверхбыстрыми темпами. Когда строительство дороги было закончено, в стране образовалась масса незанятого трудоспособного населения, а вместе с тем и дефицит рабочих мест. Упорные и трудолюбивые китайцы, отправившиеся на заработки в США, были готовы выполнять любые работы за более низкую

⁴⁸ Под «золотой лихорадкой» в большей степени имеется в виду Калифорнийская «золотая лихорадка» — неорганизованная массовая добыча золота в Калифорнии в 1848 – 1855 годах.

⁴⁹(пиньинь) táng rén jiē

⁵⁰(пиньинь) huá bù

⁵¹Первая трансконтинентальная железная дорога Северной Америки, связавшая сеть восточных дорог с западным побережьем, строительство которой происходило в период 1860-х годов.

плату, чем белое население Штатов⁵². Это стало одним из поводов к формированию расистской метафоры о «жёлтой угрозе⁵³», которая впоследствии негативно повлияла на восприятие выходцев из Китая и других стран Азии, к которым стали относиться с опаской и неприязнью⁵⁴.

Для регулирования массовой миграции китайцев в стране на фоне экономического кризиса, Конгресс США в 1882 году выпустил закон⁵⁵, запрещавший любую китайскую иммиграцию сроком на десять лет, получение гражданства не было возможно для проживающих в стране китайцев уже с 1870 года. Затем этот закон был расширен Законом Гири⁵⁶ в 1882 году. Это был первый закон США, направленный против представителей определённой национальности. Помимо запрета на въезд новых иммигрантов данный закон повлиял на воссоединение семей, особенно тяжело это сказалось на большей части тех, кто уже проживал в Америке. Это послужило к возникновению такого понятия, как «женатые холостяки⁵⁷», жёны и дети которых остались на родине. Кроме того, был введён запрет на смешанные браки, китайцам было запрещено жениться на белых американках.

Соотношение мужского и женского населения китайских иммигрантов и США оказалось в диспропорции. Соответственно, среди иммигрантов китайского происхождения большая часть была представлена мужским населением⁵⁸.

После долгих лет отчуждения и дискриминации отношение к китайцам стало меняться в лучшую сторону с началом Второй Мировой войны, в которой Китай и США выступали союзниками. В 1943 году, спустя 60 лет,

⁵²Lai Walton Look. Op. cit P. 8.

⁵³(англ.) Yellow Peril

⁵⁴Lee Robert G. Orientals: Asian Americans in Popular Culture. Philadelphia: Temple University Press, 1999. P. 10.

⁵⁵(англ.) Chinese Exclusion Act

⁵⁶ Закон Гири был законом Соединенных Штатов, который расширил действие Закона об исключении китайцев от 1882 года, добавив обременительные новые требования. Он был написан представителем Калифорнии Томасом Дж. Гири и был принят Конгрессом 5 мая 1892 года.

⁵⁷ Chen, Hsiang-shui. "Patterns of Chinese Settlement in the United States." // Chinatown No More: Taiwan Immigrants in Contemporary New York, Cornell University Press. 1992. P. 4.

⁵⁸ Mckeown Adam. Transnational Chinese Families and Chinese Exclusion, 1875-1943 // Journal of American Ethnic History. 1999. Т. 18, № 2. P. 73-110. P. 79.

Закон об исключении китайцев был отменён. Однако значительное количество иммигрантов стали приезжать в страну только с 1965 года, когда был принят Закон об иммиграции и гражданстве, отменивший квоты на национальное происхождение⁵⁹. После гражданской войны в Китае и становления Китайской Народной республики в 1949 году власти Соединённых Штатов вплоть до 1979 года признавали Китайскую Республику на Тайване в качестве единственного законного правительства Китая, поэтому все отменённые ограничения в основном способствовали увеличению численности китайской диаспоры благодаря приехавшим из Гонконга, Тайваня и стран Юго-Восточной Азии. И только после установления официальных дипломатических отношений с КНР в январе 1979 года в США стали приезжать иммигранты из материкового Китая. Дальнейшему развитию и росту диаспоры с материкового Китая способствовала политика реформ и открытости (改革开放政策), начатая Дэн Сяопином в 1978 году.

Важными вехами в истории страны стали события на площади Тяньаньмэнь 1989 года и возвращение Гонконга и Макао в 1997-1999 годах. Эти же процессы во многом повлияли на «новую» волну эмигрантов, которые покинули страну из-за несогласия с политическим режимом партии⁶⁰. Однако среди тех, кто уже иммигрировал в США были и те, кто не захотел отвергать свою культуру и идентичность и всецело ассимилироваться в американское общество. Это стало причиной формирования особых черт, характерных для рубежной эпохи.

«Новые» иммигранты, приехавшие в США после Второй Мировой войны из Гонконга и Тайваня и те, кто позднее прибыл из КНР, значительно отличались от тех малообразованных рабочих, прибывших в XIX веке на заработки. Китайская экономика благодаря грамотной политике руководства продолжала наращивать силу, и вместе с экономической мощью страны

⁵⁹Chin, Gabriel J. The Civil Rights Revolution Comes to Immigration Law: A New Look at the Immigration and Nationality Act of 1965 // North Carolina Law Review. 1996. Vol. 75, №1, Article 1. P. 287.

⁶⁰Marchetti Gina. From Tian'anmen to Times square : Transnational China and the Chinese diaspora on global screens, 1989-1997. Philadelphia.: Temple University Press, 2006. P. 2.

менялись и характеристики самих иммигрантов. Большая доля тех, кто устремился в США были образованные, замотивированные на успех люди среднего возраста, с высокой степенью профессиональной квалификации⁶¹.

На протяжении долгого времени по отношению к иммигрировавшим китайцам применялся термин «хуацяо⁶²», который обозначал граждан Китая, проживающих за рубежом. Этот термин активно использовали политики, подчеркивая особую ценность «зарубежных китайцев» для налаживания связи между согражданами и их исторической родиной. Считалось, что рано или поздно все китайские иммигранты должны вернуться на родину, а пока они проживают в других странах, то могут перенимать полезный опыт, финансово помогать своей родине и лоббировать интересы в политике, науке, культуре и образовании. В основу определения китайского гражданства закладывается национализм («принцип крови»), по которому любой китаец продолжает рассматриваться правительством как подданный, даже если находится за пределами КНР. Это говорит о том, что китайцы воспринимают других китайцев за границей, как своих сограждан⁶³.

Позднее появились ещё два новых термина «хуажэнь⁶⁴» и «хуаи⁶⁵», которые отражали лишь принадлежность человека к китайской нации, но не затрагивали вопросы его самоопределения, культурных и политических установок.

Параллельно с китайскими терминами происходили изменения и в англоязычном мире. На момент написания настоящей работы в отношении китайского меньшинства США, как правило, используется термин «американский китаец⁶⁶». Использование данного понятия имеет важные

⁶¹Walton Look Lai. Op. cit. P. 12.

⁶²(кит.) 华侨 – граждане Китая, проживающие за рубежом.

⁶³Анохина, Е. С. "Новая" китайская миграция и политика КНР по её регулированию в 1978-2008 гг. : специальность 07.00.03 - всеобщая история : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Анохина Елена Сергеевна. – Томск, 2010. – С. 76.

⁶⁴(кит.) 华人 – этнические китайцы, имеющие зарубежное гражданство (китайцы, натурализованные в других странах).

⁶⁵(кит.) 华裔 – этнические китайцы, потомки китайских эмигрантов – «хуацяо» и «хуажэнь».

⁶⁶(англ.) Chinese Americans.

социальные и культурные последствия, подразумевая под собой то, что местное китайское население остается в иностранном государстве на постоянной основе, несмотря на своё происхождение. Очевидно, что возникновение новых терминов привнесло изменения в фундаментальные установки и представления об этничности среди китайского населения. Это особенно важно при учетывании того факта, что многие кинокартины о китайцах за рубежом американского производства снимаются представителями китайской диаспоры.

Учитывая долгую историю расизма в отношении людей китайского происхождения в США, устойчивость китайской этнической культуры и её ориентированности на Китай, появление термина «американский китаец» или американец китайского происхождения и новой национальной идентичности стало важной вехой в истории китайцев в США. Данный факт важно учитывать при том, что многие кинокартины о китайцах за рубежом американского производства снимаются представителями китайской диаспоры.

Будет целесообразно отметить и изменения руководства Китая к эмигрантам, которые за годы также претерпели множество изменений. С 1970-х годов диаспоральная политика КНР стала изменяться. Идея Дэн Сяопина о единой китайской нации, которая старается на благо своей родины, вызвала стремление китайцев уезжать за границу по учебным или рабочим целям. Новая политика способствует и привлечению реэмигрантов обратно на Родину, для которых в стране создаются максимально благоприятные условия. С начала своего пребывания в стране вплоть до отмены Антикитайского акта китайцы постоянно сталкивались с расизмом в США как со стороны законодательства, так и со стороны общества, что не позволяло китайцам являться полноправными членами американского общества, а также лишало их гордости за свою культуру.

Шансы на отождествление китайцев с американцами и их культурой были незначительны⁶⁷. Мигранты пытались сохранять свои семейные узы и социальные связи с родиной посредством денежных переводов и периодических возвращений на Родину. Всплеск патриотизма на рубеже веков, связанных с идеями китайского национализма, породил ещё большую эмоциональную и культурную привязанность этнических китайцев к своей родине. Призывы властей к защите своих национальных интересов и агрессия со стороны принимающей страны вынуждала иммигрантов первых поколений идентифицировать себя как людей китайского происхождения⁶⁸.

Несмотря на отмену расистских законов, дискриминационные настроения в Штатах оставались сильны. Когда этнические китайцы обнаружили, что американское общество стало более доброжелательным и спокойно воспринимало их присутствие в стране, отношения с Родиной стали меняться. Изменения, коснувшиеся Китая в 1949 году, оттолкнули многих китайцев возвращаться на Родину. В свете этих событий прежнее согласие по вопросу идентичности среди китайцев в США исчезло⁶⁹.

Предубеждения против местных жителей среди прибывших после отмены Закона об отмены китайской иммиграции стали сильнее, «новые» более образованные китайские иммигранты приняли на себя обязательство возродить китайскую культуру среди малообразованных и консервативных соотечественников. Их активность и самоуверенность была частью их самозащиты в новом, непривычном для них культурном обществе.

К началу 1960-х годов внутри китайского общества сложились две противоположные культурные установки: с одной стороны местные китайцы выступали за аккультурацию в американской среде и отождествление с ней, с другой – «новые» иммигранты настаивали на сохранение китайской культуры,

⁶⁷ Song, Jingyi. Fighting for Chinese American Identity. // *New York History*. 2002. Vol. 83, no. 4. P. 386.

⁶⁸ Wang L. Ling-chi. Roots and Changing Identity of the Chinese in the United States // *Daedalus*. 1991. Vol. 120, № 2. P. 181.

⁶⁹ Louie Andrea. Re-Territorializing Transnationalism: Chinese Americans and the Chinese Motherland // *American Ethnologist*. 2000. T. 27, № 3. P. 660.

как неотъемлемой части этнической идентичности сообщества. Обе эти позиции нашли своё отражение в становлении понятия «американский китаец»⁷⁰.

Утверждение политики мультикультурализма в 1970-е годы стало ключевым моментом в данном вопросе. С одной стороны, принятие новой идеологии государства позволяет китайцам выражать свою этническую принадлежность, с другой – развитие новой идентичности американцев китайского происхождения совпадает со стремлением местных китайцев к интеграции, по сути, новая политика удовлетворяет интересы обеих сторон.

С постепенным разрушением расовых барьеров и отменой дискриминационных законов китайцы стали рассредоточиваться и перебираться из китайских кварталов⁷¹ в другие районы городов. Чайнатаун перестал представлять физическое воплощение сообщества, он стал не более чем, туристической достопримечательностью и пережитком расового разделения. Реконструкция старых районов заставила американских китайцев вспомнить о своих культурных корнях и отстаивать национальные интересы. Китайский квартал и воплощенную в нём китайскую культуру стали ценить, как неотъемлемую часть американского общества.

Вместе с тем, процессы всемирной глобализации XX века и повышение уровня жизни в КНР создали возможность для многих граждан КНР путешествовать за границу и отправлять своих детей за рубеж на учёбу. Престижность обучения за границей даёт многим китайцам возможность получить хорошую работу в КНР или получить миграционное разрешение на работу в Соединённых Штатах. «Открытие» Китая миру и мира Китаю познакомили многих китайцев с «Американской мечтой⁷²» – верой в то, что

⁷⁰ Wong, K. Scott. "The Transformation of Culture: Three Chinese Views of America." *American Quarterly*, vol. 48, no. 2, 1996. P. 201.

⁷¹ Китайские кварталы или Чайнатауны – населённые китайцами кварталы в городах за рубежом.

⁷² Американская мечта (англ. American Dream). Считается, что впервые этот термин ввёл Джеймс Адамс Траслоу в книге «Эпос Америки» 1931 года, где заявил: «Американская мечта – мечта о земле, на которой жизнь должна быть лучше и богаче и более полной для каждого, в соответствии со способностями и достижениями».

любой человек независимо от социального статуса и места рождения может достичь успеха в США, эта установка до сих пор подталкивает многих граждан Китая стремиться переехать в Америку.

Китайская зарубежная диаспора играет важную роль в создании благоприятного национального имиджа КНР. В процессе интеграции в принимающее общество и борьбы за культурную автономию, китайцы также поддерживают тесные связи с родиной, чему активно содействует правительство Китая. Огромная часть мигрантов, покинувших КНР после 1978 года, сохранила лояльность к Китаю, как к государству, и к китайцам – как нации, в результате заложив основу для возрождения китайского национализма. Пекин поддерживает увеличивающуюся активность зарубежной диаспоры во многих сферах, а также возлагает на неё функцию народной дипломатии и продвигать китайскую культуру за рубежом, что является важной частью в реализации политики «мягкой силы».⁷³

1.3 Отличительные черты китайского кинематографа

Процесс эволюции мирового и национального кинематографа претерпел ряд изменений. С середины XX века в связи с резким развитием киноиндустрии возникла новая область науки, именуемая «киноведением» (film studies). Китайский кинематограф также стал важным объектом исследования западных исследователей. Некоторые киноведы разделяют китайский кинематограф на три школы: кинематограф континентального Китая, кино Гонконга и тайваньская школа. Однако несмотря на некоторые социальные и географические различия, возникшие в результате исторических и политических причин, этническое и психологическое единство, обуславливающее единый культурный код китайского традиционного общества, позволяет рассматривать все три направления в рамках единой системы.

⁷³Анохина, Е. С. Указ. соч. С. 65.

В связи с этим в работах как западных, так и азиатских киноведел (Шелдон Лу) встречаются обобщающие названия всех кинематографических направлений, такие термины как «транснациональное кино» (transnational cinema) и «транстерриториальное китайское кино» (translocal Chinese cinema), а также «китаеязычное кино» (Chinese-language film) и «синофонное кино» (Sinophone cinema). Иногда исследователи (Крис Берри, Мэри Фэрхар) выступают за использование множественного числа «китайские кино» (Chinese cinemas), чтобы подчеркнуть отличительные особенности кинопроизводства материкового Китая, Гонконга, Тайваня и китайской диаспоры. Тем не менее, это не сказывается на множественности понятия «китайский», которое обозначает общую этническую принадлежность, культуру и язык⁷⁴.

Несмотря на политические и идеологические разногласия, китайские иммигранты в США воспринимались американским обществом, как единая общность, соответственно отношение к ним выстраивалось как к представителям китайской нации, без разделения на регионы прибытия. Поэтому в данной работе были рассмотрены как киноленты производства КНР, так и картины Гонконга и Тайваня, как части единого китайского кинематографа.

Вопрос культурной идентичности китайских мигрантов заложил основу для становления ещё одного направления, такого как «диаспоральное кино» (Chinese diasporic cinema). Начиная со второй половины XX века появляются кинофильмы американского производства, снятые американскими китайцами, которые сочетают в себе мировосприятие обеих культур⁷⁵. В разгар Холодной войны представители китайской зарубежной общины в своих кинопроизведениях выражали свою культурную принадлежность и

⁷⁴Lin Zhu. Between Hong Kong and San Francisco: A Transnational Approach to Early Chinese Diasporic Cinema // Canadian Journal of History. 2019. Т. 54, № 3. P. 347.

⁷⁵Lu Sheldon Hsiao-peng. "Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies." / Sheldon Hsiao-peng Lu ed. // Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender. – Honolulu: University of Hawai'i Press. 1997. P. 18.

устанавливали связь между членами диаспоры. Поэтому понятие «кинофильм американского производства» не всегда отражает западный взгляд на тему хуацяо, что приводит к постепенному размыванию границ между восприятием американского и китайского кинематографа⁷⁶.

Кроме этого, китайское правительство активно продвигает участие в совместных проектах при участии Голливуда. Ещё в 1990-х годах китайские режиссёры стали участвовать в создании кинофильмов в голливудских студиях. Необходимость сотрудничества с деятелями китайской индустрии объясняется, с одной стороны, продвижением к международной популярности за счёт обучения и бренда Голливуда китайскими кинокорпорациями, с другой стороны, возможность доступа к кинорынку КНР и получения большого огромного дохода от сборов с китайских зрителей. К тому же, государственное регулирование КНР в этой сфере способствует продвижению актёров китайского происхождения в голливудских кинолентах на роли первого плана, что укрепляет имидж страны⁷⁷.

Таким образом, за долгую историю китайской диаспоры в США и разные волны миграций, а также изменение миграционной политики в КНР менялись как сами представители китайских мигрантов: их возраст, семейное положение, уровень образование и статус в обществе, так и мнение о них. Образ, который транслируется через экран во многом связан с историческими событиями, однако степень как негативного, так и позитивного представления варьируется в зависимости от точки зрения режиссёра и то, в каком жанре снята та или иная картина. При анализе кинофильмов также следует принимать во внимание не только страну производства кинофильма, но и личность режиссёра, так как многие из режиссёров, снявших свои кинокартины на данную тему, являются потомками первой волны иммигрантов и идентифицируют себя как представителей американской и

⁷⁶Berry, Chris, Marquhar Mary. China on screen : cinema and nation. N.Y. : Columbia University Press, 2006. P. 4.

⁷⁷Исаев А.С. Китайский кинематограф нового тысячелетия. М.: ИДВ РАН, 2016. С. 78.

китайской культуры. Культурная связь иммигрировавших китайцев с родиной в условиях глобализации позволяет транслировать положительные идеи и образы в рамках транснационального кино и кинолентах совместного производства⁷⁸.

⁷⁸Berry, Chris, Pang, Laikwan. Op.cit. P. 91.

Глава 2. Формирование стереотипов о китайцах за рубежом в американском кинематографе

2.1 Проблема национальных стереотипов в американском обществе

Первый кинофильм американского производства, в котором изображены китайцы – художественный немой фильм «Сломанные побеги» («Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl», реж. Дэвид Уорк Гриффит, 1919). Картина снята по новелле английского писателя Томаса Бёрка «Китаец и девочка⁷⁹» из сборника рассказов о жизни китайских эмигрантов «Ночи Лаймхауса». Главный герой фильма Чен Хуан – китаец, приехавший на Запад, чтобы распространить учение Будды, несущее мир и порядок в жестокий и хаотичный мир англосаксов. Чен сталкивается с жестокой реальностью западного мира, когда становится свидетелем потасовки моряков. Его желание сделать этот мир лучше реализуется, когда он даёт кров бедной девушке Люси, которую избивает жестокий отец. Чен заботится о девушке, и дает ей приют в своей комнате над лавкой, в которой он работает. Любовь Чена к девочке платоническая. Когда отец девушки узнаёт, что его дочь находится у китайца, он врывается в дом Чен Хуана, ломает его мебель и разбивает вещи и забирает свою непослушную дочь домой. Несмотря на то, что в конце кинофильма, Чен убивает жестокого отца, герой Чена является положительным и честным. Он противопоставляется жестокому отцу девочки, как добрый Восток противопоставляется злему Западу⁸⁰.

В кинопроизведении показаны сюжеты, где китайцы играют в настольные игры, играют на музыкальных инструментах, много курят – отсылка к курению опиума китайцев во времена Опиумных войн⁸¹. В начале фильма мы видим кадры китайского квартала, где много людей, красивых

⁷⁹(англ.) «The Chink and the Child»

⁸⁰ Greene, Naomi. Op.cit. P.23.

⁸¹ **Опиумные войны** – военные конфликты на территории Китая в XIX веке между западными державами и Империей Цин. Одной из основных причин военных действий были разногласия о торговле с Китаем, в первую очередь опиумом, откуда войны получили своё название. Первая опиумная война – 1840–1842 годы; Вторая опиумная война – 1856-1860 годы.

китайских девочек, одетых очень нарядно, вывески на китайском языке, китайских рабочих и носильщиков.

Главную роль Чена Хуана сыграл американский актёр Ричард Бартелмесс (Richard Barthelmess), а на второстепенные роли были приглашены актёры китайского происхождения. На актёра был нанесён специальный грим, чтобы он больше походил на представителя китайской нации. Таким был образ хуацяо, впервые представленный на киноэкране.

В 1929 году на экраны вышла кинокартина «Ночи китайского квартала» («Chinatown Nights», реж. Уильям А. Уэллмен, 1929), другое название фильма – «Война тонгов». Первое название фильма отражает место действия фильма, второе - его сюжет. Под термином «война тонгов»⁸², который часто встречается в литературе, понимаются междоусобицы, происходившие в городах США между бандами китайских иммигрантов или их потомками. Войны китайских банд длились 70 лет с 1850-х годов и до 1920-х годов. Термин «тонг», очевидно в переводе с кантонского диалекта означавший «зал» или «место встреч», стал использоваться белым населением США в 1880-х годах для обозначения тайных обществ или братских организаций, которые были вовлечены в незаконную деятельность, такую как торговля опиумом или азартные игры⁸³. Стереотип о войнах тонгов надолго закрепился в сознании американского зрителя и встречался во многих кинокартинах второй половины XX века, о которых пойдёт речь в третьей главе.

Фильм Уэллмэна отлично отражает многие реалии того времени. Китайский квартал – место, где Восток встречается с Западом, мистика – с реальностью. Переезжая в США, китайцы чаще всего селились вместе, где жили обособленно от остальной части города, образуя городские анклав, которые принято называть «китайскими кварталами» или «чайнатаунами». В этом месте царила особая атмосфера, так как для большинства населения

⁸²(кит.) 堂口之战

⁸³Tong war. United States history // Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/tong-war> (дата обращения 14.03.2023).

страны китайская культура казалась чем-то экзотичным. Так и в фильме «Ночи китайского квартала» чайнатаун окутан мистикой и тайнами, для тех, кто ещё не знаком с чайнатауном, организуются целые экскурсии, на которые зазывают посмотреть местные гиды.

Главная героиня фильма Джоан Фрай в исполнении Флоренс Видор (Florence Vidor) зовёт своего кавалера на экскурсию, но он с неохотой соглашается, так как считает, что китайский квартал – это фикция. Как показано в фильме, во время экскурсии людям показывают все местные достопримечательности, лучшие рестораны и клубы квартала, а также улицу, которая является водоразделом влияния двух банд. Когда в чайнатауне происходят «войны тонгов» – на этой улице не стоит появляться. Режиссёр подчёркивает опасность китайского района, как для жителей квартала, так и для обычных туристов. Так по сюжету прямо во время экскурсии на этой улице совершается убийство, все люди на улице в спешке начинают убегать. Вторая сторона квартала – его экзотичность для американского общества, куда, как отметил главный герой Чак Райли (Wallace Beery), *«белые дамы приходят в поисках азарта»*.

И несмотря на то, что фильм претендует на довольно правдивое изображение жизни в китайском квартале того времени – все актёры, исполняющие главные роли, этого фильма не являются китайцами. Актёрам китайского происхождения отведены второстепенные роли.

Одним из важных эпизодов кинокартины является сцена, когда происходит облава на один из домов, где в подвальном помещении живёт много незаконных иммигрантов. Чтобы избежать ареста и высылки из страны, китайцы убегают через потайной туннель. Подземные ходы и лабиринты часто присутствуют в кинолентах о хуацяо, что представляет их как хитрых людей, у которых всегда найдётся запасной план.

Когда человек из банды Чака пришёл к нему за помощью в разрешении ситуации с незаконным пребыванием в стране, то Чак достал для него документы – иммиграционные разрешения с фотографиями уже усопших

людей, сказав, что «*проблем с документами не будет – все китайцы на одно лицо*». Этот стереотип часто прослеживается в кинопроизведениях, созданных в более поздний период⁸⁴, что отражает восприятие американцами людей с азиатской внешностью, как очень похожими друг на друга.

В финале киноленты ещё одна из героинь, решивших посетить экскурсию по китайскому кварталу, говорит: «*Китайский квартал – это подделка, бутафория, всё происходящее здесь неправда*». Таким образом, режиссёр фильма ещё раз подчёркивает мистичность происходящего и размывает реальность всего сюжета, оставляя зрителю право выбирать верить во всё произошедшее в фильме или нет.

Одним из главных негативных образов китайских злодеев был воплощен в персонаже доктора Фу Манчу⁸⁵, который был представлен в серии романов английского писателя Сакса Ромера. За созданием данного героя стоит интерпретированная версия ксенофобской идеи о «жёлтой угрозе», а именно о китайце, который хочет завоевать мир.

Персонаж появлялся в кино, на телевидении, радио, в комиксах на протяжении ста лет и стал архетипом злого криминального гения и безумного ученого. Серия кинофильмов о Фу Манчу стала выходить на экраны в 1920-х годах, роль злодея исполняли такие актёры как Борис Карлофф (Boris Karloff), Уорнер Оланд (Warner Oland), Кристофер Ли (Christopher Lee) и другие⁸⁶. Для западной публики всё, что было связано с Китаем, было окутано тайной и мистикой, так и доктор Фу Манчу воплощал в себе всю мудрость и коварство Востока: он был не только хитёр, но и обладал сверхъестественными способностями и огромным количеством пособников, готовых на следовать всем указаниям. Именно этот образ заложил основу стереотипа о китайских шпионах и агентах влияния, разбросанных по всему миру.

⁸⁴ В фильме «С меня хватит!» («Falling Down», реж. Джоэл Шумахер, 1992) главный герой, которого играет актёр Майкл Дуглас (Michael Douglas), принимает продавца в магазине, как приехавшего из Китая, на что продавец обижается, и говорит, что он кореец.

⁸⁵ (кит.) 傅满洲

⁸⁶ Примечательно, что такого на роль Фу Манчу всегда приглашали актёров не азиатского происхождения, даже в фильмах более позднего производства.

Как отмечают китайские исследователи, в серии кинофильмов создатели навязывают американско-китайским персонажам авторитарное, криминальное и сексуализированное поведение. В фильме «Маска Фу Манчу» («Mask of Fu Manchu», реж. Чарльз Брабин, 1932) также присутствуют намёки на неоднозначные отношения между Фу Манчу и его дочерью⁸⁷.

Изображение Фу Манчу в кинофильмах обычно сопровождается яркими нарядами, которые напоминают китайский императорский костюм. Фу Манчу носит красивые головные уборы с украшениями, что подчёркивает его лидирующую позицию и выделяет его на фоне остальных персонажей (Приложение А). Именно благодаря этому персонажу сложился стереотипный образ китайских злодеев, носящих усы определённой формы. Позже усами Фу Манчу стал называться один из стилей усов⁸⁸. За годы представление Фу Манчу в кино практически не изменяется, меняются актёры, режиссёры, костюмы, сюжет, но образ злодея остаётся прежним⁸⁹ (Приложение Б).

Собирательный образ китайского злодея, также отражён в фильме «Таинственный мистер Вонг» («The mysterious Mr. Wong», реж. Уильям Най, 1934). Во вступительных титрах повествуется легенда о двенадцати золотых монетах, которые Конфуций раздал своим двенадцати верным друзьям, и тот, кто соберёт все эти монеты вместе, сможет стать властелином вымышленной китайской провинции Килат и будет обладателем невероятной силы. По сюжету после серии убийств в чайнатауне в местных газетах пишут о том, что возможно начались новые «войны тонгов».

Безобидный продавец трав и лекарств Ли Си ночью перевоплощается в безжалостного охотника за монетами Конфуция – Фу Вонга. Исполнитель

⁸⁷Хуан Цюньхуэй, Чэнь Куан. Хуанхо юйцзин сядэ фу маньчжоу цзюэсэ суцзао игэ гуаньюй кэбань иньсяньюй чэньгуй динсиндэ мисы // Чанчун шифань дасюэ сюэбао. 2022. Vol.41. №7. С. 194. 黄琼慧, 陈矿. 黄祸”语境下的傅满洲角色塑造: 一个关于刻板印象与陈规定型的迷思 // 长春师范大学学报. 2022. Vol.41. №7. 第 194 页 (Хуан Цюньхуэй, Чэнь Куан. Характеристика Фу Маньчу в контексте «желтой опасности»: миф о создании и закреплении стереотипов // Журнал Чаньчуньского педагогического университета. 2022. Vol.41. №7. С. 194).

⁸⁸Greene, Naomi. Op.cit. P.216.

⁸⁹Одним из последних воплощений Фу Манчу в кино стала картина «Грайндхаус» («Grindhouse», реж. Роберт Родригез, Элай Рот, Квентин Тарантино, Эдгар Райт, Роб Зомби, 2007), в которой роль китайского злодея сыграл Николас Кейдж (Nicolas Cage).

главной роли – актёр Белла Лугоши (Bela Lugosi)⁹⁰, известный по многим фильмам ужасов, где он также исполнял роли главных злодеев. В фильме он говорит на английском языке с китайским акцентом, чтобы придать своему персонажу комичность. Когда на экране мы видим главного злодея в образе продавца снадобий, то он одет в костюм в китайском стиле с европейской шляпой, во время перевоплощения в Фу Вонга герой предстаёт в богато украшенном костюме китайского императора. Персонаж Беллы Лугоши также носит характерные усы (Приложение В), которые носит злодей Фу Манчу. Интересно, что и имена героев перекликаются (Фу Манчу – Фу Вонг).

В данном фильме также фигурирует тайный ход, спрятанный от посторонних глаз, который ведёт от лавки через подzemелье к убежищу, полностью заставленному предметами в китайском стиле.

Разобщённость и недоверие китайцев к американцам подчёркивает в эпизоде, когда Фу Вонг узнаёт, что один американский полицейский интересуется делами, происходящими в китайском квартале. Он произносит фразу: *«С ним нельзя разобратъся как с представителем нашей расы»*. Так как полицейский является белым американцем, то разбираться с ним так, как это можно сделать с другими хуацяо из китайского квартала, не получится.

В фильме также присутствует образ учёного китайца, который работает в университете на кафедре ориентализма, он прекрасно говорит на английском и понимает все диалекты китайского. И хотя он не является злодеем, однако он с неохотой помогает полицейскому и, как выясняется по ходу сюжета, он позже сам приходит в прачечную, чтобы самому найти последнюю золотую монету Конфуция. Это подчёркивает его скрытность и хитрость, несмотря на то что по началу персонаж производит впечатление добропорядочного гражданина, которому можно доверять.

⁹⁰Бела Ференц Дежё Блашко, более известный как Бела Лугоши – венгерский, германский и американский актёр театра, кино, телевидения и радио. Мировую славу получил после исполнения роли графа Дракулы в одноимённом фильме (1931) и Игоря в фильме «Сын Франкенштейна» (1939), а также ролям во многих других фильмах ужасов с 1931 по 1956 год.

Хранитель последней монеты работал в прачечной. Прачечные были своеобразной «нишей» для многих китайцев, которые приезжали в США на заработки, что отражает действительность⁹¹.

В 1931 году на киноэкраны вышла картина под названием «Дочь дракона» («*Daughter of the Dragon*», реж. Ллойд Корригэн, 1931), которая повествует о дочери коварного злодея Фу Манчу. Образ, воплощенный на экране актрисой Анной Мэй Вонг, является собирательным образом восточной экзотической женщины, опасной и очень привлекательной, которую в американской культуре принято называть «леди-дракон» (*dragon-lady*). Черты, присущие «леди-дракон» являются обобщёнными чертами женщин различных культур Востока, таких как Индия, Китай⁹². В 1875 году в США был введён закон об ограничении въезда для азиатских женщин, в том числе и для китаянок, это был один из способов ограничения китайской части населения страны. Образ «леди-дракон» часто ассоциировался с проституцией, это был одним из способов очернить американок китайского происхождения⁹³.

2.2 Дихотомия образа национальной диаспоры в кино

Противоположным китайским персонажем на американских киноэкранах, имеющим положительные характеристики, стал детектив родом из Гонолулу – Чарли Чан. Этот персонаж был впервые придуман писателем Эрлом Деррой Биггерсом (*Earl Derr Biggers*) в 1923 году, после чего он написал серию книг. С 1926 по 1981 год выходил цикл фильмов о Чарли и его невероятных расследованиях. Образ Чарли Чана создавался с целью сглаживания расистских предубеждений и значительно контрастировал с распространённым образом китайского злодея Фу Манчу⁹⁴.

⁹¹ Wang, Joan S. Race, Gender, and Laundry Work: The Roles of Chinese Laundrymen and American Women in the United States, 1850-1950 // *Journal of American Ethnic History*. 2004. Vol. 24, no. 1. P. 61.

⁹² Rajgopal Shoba Sharad. “The Daughter of Fu Manchu”: The Pedagogy of Deconstructing the Representation of Asian Women in Film and Fiction // *Meridians*. 2010. T. 10, № 2. P. 144.

⁹³ Hirata, Lucie Cheng. “Free, Indentured, Enslaved: Chinese Prostitutes in Nineteenth-Century America.” // *Signs*. 1979. Vol. 5, no. 1. P. 6.

⁹⁴ Greene, Naomi. *Op.cit.* P.15.

Отличительной чертой данных кинолент является то, что несмотря на китайское происхождение детектива, его играют актёры исключительно не азиатского происхождения, такие как Сидни Толер (Sidney Toler), Питер Устинов (Sir Peter Alexander Ustinov) и Уорнер Оулэнд (Warner Oland). Однако на второстепенные роли и на роли детей детектива приглашаются актёры с китайскими корнями.

В фильмах Чарли Чан представляется как обаятельный, добрый персонаж, опытный детектив и полицейский. К нему относятся с уважением как представители закона, так и обычные граждане, кому он пытается помочь в раскрытии преступлений. Так, например, в фильме «Чарли Чан в опере» («Charlie Chan at the Opera», реж. Х. Брюс Хамберстоун, 1936), когда главного героя позвали в полицейский участок для того, чтобы объяснить обстоятельства дела, главный инспектор просит сержанта снять шляпу, указывая, что необходимо придерживаться правил поведения в обществе. Войдя в комнату инспектора, герой Чарли вспоминает отцовские слова «*Вежливость – ключ, открывающий многие двери*». Это соответствует общераспространённому представлению о китайцах, как очень вежливой нации⁹⁵.

На протяжении всего сюжета фильма китаец не раз вспоминал притчи, иногда это были притчи как на английском, так и на китайском языке, что характеризует героя, как мудрого человека, напоминающего Конфуция⁹⁶.

Ещё одна серия фильмов про китайского детектива по имени Джеймса Ли Вонга начала выходить с 1938 года. Главную роль в пяти картинах из серии⁹⁷ про Вонга сыграл актёр Борис Карлофф, знаменитый по многим

⁹⁵ Ларина Т. В. Вежливость как предмет научного исследования // Коммуникативное поведение. Вып. 17. Вежливость как национально-специфическая коммуникативная категория. Воронеж: Изд-во «Истоки», 2003. С. 49.

⁹⁶ **Конфуций** (кит.) 孔子 – древний мыслитель и философ Китая. Его учение оказало глубокое влияние на жизнь Китая и Восточной Азии, став основой философской системы, известной как конфуцианство.

⁹⁷ «Мистер Вонг, детектив» («Mr. Wong, Detective», реж. Уильям Най, 1938), «Тайна мистера Вонга» («The Mystery of Mr. Wong», реж. Уильям Най, 1939), «Мистер Вонг в китайском квартале» («Mr. Wong in Chinatown», реж. Уильям Най, 1939), «Роковой час» («The Fatal Hour», реж. Уильям Най, 1940), «Обреченный умирать» («Doomed to Die», реж. Уильям Най, 1940).

кинофильмам про доктора Фу Манчу, Мумии и Франкенштейна, где он исполнял главные роли суперзлодеев (Приложение Г). В фильме «Мистер Вонг в Китайском квартале» («Mr. Wong, Detective», реж. Уильям Най, 1938) китаец-детектив обладает прекрасными манерами, которые замечают все, и, в частности, молодые леди.

По своему дому, интерьер которого полон предметов в китайском стиле, детектив Вонг ходит в китайском костюме, однако во время расследований он переодевается в костюм европейского образца. Данный факт говорит о том, что, таким образом, режиссёр пытался отразить попытку ассимиляции китайского героя, который следует американским нормам, изображая его более податливым и «правильным», включённым в общество⁹⁸.

На протяжении всей серии фильмов китайский детектив оказывается мудрее и сообразительнее своего американского коллеги, который ему помогает, что подчёркивает убеждение американского общества о китайских мудрецах, обладающих тайными знаниями.

Интересно, что имена обоих детективов Чарли Чана и Джеймса Ли Вонга американские, об их китайском происхождении говорят лишь фамилии. Вероятно, создатели пытались показать, что оба персонажа являются ассимилированными или представляют второе поколение иммигрантов, которые зачастую носят американские имена.

В самой последней части фильма о детективе Джеймсе Ли Вонге под названием «Фантом Чайнатауна» («Phantom of Chinatown», реж. Фил Розен, 1940) на главную роль впервые пригласили актёра китайского происхождения Кея Люка. Однако, ни образ детектива, ни образы китайцев, исполняющих второстепенные роли, в сущности, не претерпели никакого изменения с течением развития сюжета данной серии кинокартин. В данной киноленте роль секретаря, слуги и работника прачечной исполняются героями

⁹⁸ Park, Lisa Sun-Hee. Continuing Significance of the Model Minority Myth: The Second Generation // Social Justice. 2008. Vol. 35, no. 2 (112). P. 135.

китайского происхождения, что подчёркивает социальный статус представителей китайской диаспоры того времени⁹⁹.

В данном фильме есть два самых интересных эпизода. Первый: когда детектив приходит к своему слуге по имени Фу и нарочно называет его неправильно – Фуи, тогда слуга поправляет его и говорит, что его имя Фу, а не Фуи. На что детектив смеясь отвечает, что Фу его бы звали в Китае, но в Америке его будут звать Фуи. Имена и фамилии многих китайцев, переехавших в США, изменили своё изначальное звучание, когда их китайские имена записывались латинскими буквами. Этот эпизод также показывает разобщённость китайцев со своими корнями и связи с родиной, чтобы влиться в американское общество, им нужно менять и свои имена тоже¹⁰⁰.

Второй: когда Вонг открывает тайну девушки, работавшей секретарём у одного из героев, о том, что она является агентом китайского правительства. Вонг просит её помочь в раскрытии дела, а именно, рассказать всё о секрете древнекитайского свитка, так как отмечает, что она, как представитель китайской культуры, может обладать такими знаниями. Вонг также делает акцент на том, что он, как американский китаец, питает пиетет перед своим культурным наследием, однако, он подчёркивает, что является гражданином Соединённых Штатов, поэтому надеется, что секрет свитка не будет использован ни против США, ни против Китая. Данный эпизод показывает разобщённость между иммигрантами второго поколения и новоприбывшими из Китая хуацяо.

Картина «Дочь Шанхая» («Daughter of Shanghai», реж. Роберт Флори, 1937) с Анной Мэй Вонг (Anna May Wong) также примечательна тем, что на главные роли были приглашены американцы азиатского происхождения. В этом кинофильме режиссёр отходит от стигматизированного образа «леди-

⁹⁹ Carson, Scott Alan. Chinese Sojourn Labor and the American Transcontinental Railroad // Journal of Institutional and Theoretical Economics (JITE) / Zeitschrift Für Die Gesamte Staatswissenschaft. 2005. Vol. 161, no. 1. P. 85.

¹⁰⁰ Park, Lisa Sun-Hee. Op.cit. P. 135.

дракона» и представляет главную героиню китаянку, как защитницу справедливости.

С этого времени в американском кинематографе на первый план выходит тема американизированных китайцев, ранее отсутствовавшая на американском киноэкране. Главный лейтмотив голливудских фильмов про Чарли Чана и детектива Вонга заключался в идеи о том, что «инаковость» была наиболее желательна, когда она ассимилирована¹⁰¹. Однако, в общем, интеллигентные образы детективов, представляемые на экране, как положительные персонажи-азиаты, нивелировали ксенофобские утверждения о «жёлтой угрозе».

Таким образом, для первой половины XX века китайцы в американском кино представляются в двух контрастных образах, заложивших основу для распространения стереотипов. С одной стороны, это образ мудрых, порядочных, просвещенных и интеллигентных китайцев, которые имеют лишь положительные качества, с другой – жестоких китайцев-злодеев, которые внушают страх и желают власти.

¹⁰¹Gates Philippa. The Assimilated Asian American As American Action Hero: Anna May Wong, Keye Luke, And James Shigeta In The Classical Hollywood Detective Film // Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies. 2013. T. 2, № 22. P. 20.

Глава 3. Эволюция образа хуацяо в кино

3.1 Кинокартины на тему адаптации китайских мигрантов к жизни в США

Комедийный мюзикл «Песня цветочного барабана» («Flower Drum Song»), реж. Генри Костер, 1961) является первым фильмом, который полностью посвящен китайской зарубежной диаспоре. В нём собрано много характерных образов и стереотипов, которые отражают реалии тех времён. Фильм снят по роману американского писателя китайского происхождения Чин Ян Ли (黎錦揚), впервые опубликованного в 1957 году. Эта кинолента является первым кинофильмом, участие в котором принимают исключительно актёры азиатского происхождения за редким исключением. Выпущенная на экраны в 1961 году кинолента режиссёра Генри Костера (Henry Koster) рассказывает о китаянке Мэй Ли, приехавшей со своим отцом, доктором Ли, в Сан-Франциско, чтобы встретиться со своим женихом.

Для китайского общества этот кинофильм представляет особую ценность, так как в нём впервые отражается жизнь хуацяо в положительном свете. Герои имеют черты, которые присущи высокоморальным людям с истинными нравственными ценностями¹⁰².

Впервые на экране Мэй Ли и её отец предстают на грузовом судне, следующем до Америки. В страну герои проникают в страну нелегально, что отражает процесс нелегальной иммиграции многих китайцев, использовавших различные лазейки в законах для проникновения в США¹⁰³. Это повлекло за

¹⁰²Ли Цзиньюань. Хуа гу гэ цзи юй цзюнь цзы шэнь мэй ди хуа жэнь чжэн мянь син сян гоу цзянь // Цзинь Гу Вэнь Чуан. 2021. №28. С. 20. 李景媛. 《花鼓歌》：基于“君子”审美的华人正面形象构建 // 今古文创. 2021. №28. 第 20 页 (Ли Цзиньюань. «Песня цветочного барабана»: формирование положительного имиджа китайцев на основе образа «благородного мужа» // Журнал «Цзинь Гу Вэнь Чуан». 2021. №28. С. 20).

¹⁰³ Chew, Kenneth, Mark Leach, and John M. Liu. “The Revolving Door to Gold Mountain: How Chinese Immigrants Got Around U.S. Exclusion and Replenished the Chinese American Labor Pool, 1900-1910.” // The International Migration Review. 2009. Vol. 43, no. 2. P. 414.

собой возникновение стереотипа о том, что многие прибывшие в США китайцы не имеют законных оснований на пребывание в стране.

Во время путешествия по китайскому кварталу Мэй Ли восторгается красотой города, её отец утверждает, что *«раз город назван в честь святого, то и в городе живут одни праведники»*. Режиссёр подчёркивает значимость названия и его смысл для восприятия прибывшими в новую страну, так как нравственность ставится главным ориентиром для доктора Ли и его дочери.

В одном из эпизодов Мэй Ли обращается к одному из прохожих китайцев, чтобы тот помог ей найти нужный адрес и показывает ему записку на китайском языке. Прохожий отвечает, что не может помочь ей, так как он не знает китайского языка и не может прочитать написанное. Тогда Мэй Ли попросит полицейского помочь, но и он отказывает ей в помощи по той же причине. Это показывает, что потомки китайцев первого поколения уже плохо понимают родную речь или же не говорят по-китайски совсем¹⁰⁴.

При помощи одежды в фильме подчёркиваются их культурные различия героев: те, кто хранят китайские традиции, облачены в китайские одежды, те, кто сильнее приобщился к американской культуре и обществу, носят наряды в европейском стиле. Поэтому с самого начала новоприбывшие Мэй Ли и доктор Ли, одетые в китайские наряды, ярко противопоставляются местным китайцам в Сан-Франциско.

Так как именно Мэй Ли и доктор Ли приехали из Китая, то и образ о китайских иммигрантах складывается в соответствии с тем, как выглядят и ведут себя эти герои. Мэй Ли и её отца отличает добропорядочность и смирение, их герои в этой истории представлены, как самые честные и искренние персонажи.

Образ милой, доброй и искренней девушки Мэй Ли живо контрастирует с образом ведущей певицы клуба – Линды Лу, которая напоминает стереотипный образ «леди-дракона», готовой пойти на любую хитрость ради получения выгоды. Мэй Ли является её полной противоположностью, таких

¹⁰⁴ Walton Look Lai. Op. cit. P. 12.

девушек, как Мэй Ли, принято называть «цветущими лотосами (Blooming lotus)» – высоконравственными и добропорядочными девушками.

На момент приезда Мэй Сэмми Фонг оказывается влюблённым в Линду, поэтому он приходит к своей знакомой, тётушке Лянг¹⁰⁵, муж сестры которой как раз подыскивает для своего старшего сына невесту, и предлагает ей подыскать для Мэй нового жениха. Тётя Лян показывает фото Мэй Ли Ван Чи-янгу, который как раз ищет невестку для своего старшего сына. Ван Чи-янг подчёркивает, что для него важно, чтобы будущая невестка была не из местной общины, так как считает всех местных девушек, недостаточно одухотворёнными. Он отмечает: «*Они не знают ничего о почтении к старшим*». Этот эпизод показывает важность понимания традиционной культуры, которое почитается старшим поколением, но которое постепенно забывается поколением, родившимся и выросшим в Америке¹⁰⁶.

По сюжету фильма Ван обладает большим состоянием, красивым домом и садом в китайском стиле, а также почитает китайские обычаи и традиции. Он единственный из всех членов зарубежной общины в кинокартине, кто ходит в традиционном китайском одеянии в повседневной жизни. Он также занимается каллиграфией и пользуется китайскими палочками для еды.

Одной из центральных тем кинофильмов о хуацяо с момента выхода «Песни барабана цветов» и до настоящего времени становится проблема взаимопонимания разных поколений китайских иммигрантов.

Режиссёр картины Генри Костер постоянно акцентирует внимание на том, что старшему Вану тяжело справляться со своими сыновьями, особенно с младшим, который сильнее впитал в себя американскую культуру и не желает возвращаться к своим корням. На конфликт поколений накладывается конфликт культур. Он передаётся через невербальные средства: отец семейства ходит в китайском костюме, старший сын – в европейском костюме, а младший – в форме для игры в американский бейсбол. Бейсбол напрямую

¹⁰⁵Примечательно, что на роль тёти Лян пригласили актрису афроамериканского происхождения Хуаниту Холл (англ. Juanita Hall)

¹⁰⁶ Walton Look Lai. Op. cit. P. 12.

ассоциируется с американской культурой, что подчеркивает самую большую степень ассимиляции младшего сына к американской культуре среди всех членов семьи.

Традиции подбора подходящей партии для своих детей в китайской культуре идут вразрез с американскими устоями. Когда Ван старший говорит своему старшему сыну Вану Та, что он нашёл для него скромную, воспитанную и образованную жену, то Ван возражает ему: *«Тут так дела не делаются, американцы сами находят себе жену»*. Отец семейства Ван Чи-янг представляется в образе авторитарного хозяина, который хочет, чтобы всё делалось по правилам и в соответствии с тем, что решит он, как самый старший и самый главный в семье. Он воплощает в себе образ Китая, где все вопросы решаются в зависимости от занимаемого положения в семье и в обществе.

Чи-янгу противопоставляется тётюшка Лян, которая ходит на курсы, она часто говорит такие фразы: *«Да, это же Америка!»*, *«На курсах нам говорят, что граждане США сами в праве выбирать своё будущее»*, *«Ты (обращаясь к Ван Чи-янгу) – не феодал, это тебе не Китай!»*. Тётя Лян адаптировалась к американской культуре и говорит, что *«рада быть и китайкой, и американкой одновременно»*. Ван сравнил её с супом «чоп-суи», блюдом китайской кухни, адаптированного американцами, в котором смешиваются разные ингредиенты китайской и американской кухни. Данное сравнение поддерживают все представители китайской диаспоры, показанные в кадре. Они выражают позитивные эмоции, таким образом транслируя поддержку идей о большей степени ассимиляции национальных меньшинств в западное общество и разделение его ценностей¹⁰⁷.

Что касается степени ассимиляции сыновей Вана, то, по словам старшего сына, он считает себя на одну половину китайцем, на другую половину – американцем. Младшего брата он воспринимает, как настоящего американца. Данный эпизод наилучшим образом подчёркивает, что с каждое

¹⁰⁷ Walton Look Lai. Op. cit. P. 12.

последующее поколение зарубежных китайцев всё более склонно к разрыву связей со своей исторической Родиной и полноценное восприятие себя, как части американского общества¹⁰⁸.

Темы сложности во взаимопонимании между представителями разных поколений поднимаются и в фильмах китайского производства, таких как «Внук из Америки» («孙子从美国来», реж. Цю Цзянтао, 2012), снятого студией КНР, и картины совместного производства Тайваня и Гонконга «Мой американский внук» («上海假期», реж. Энн Хуэй, 1991). В обоих кинофильмах главными героями являются дедушки, живущие в Китае, к которым приезжают внуки, родившиеся и выросшие в США. Китайские режиссёры акцентируют внимание на культурном аспекте, который значительно мешает старшему поколению наладить контакт с младшим поколением. Традиционная китайская культура, будь то еда, театр теней, практика тайцзицюань¹⁰⁹ или традиционная китайская символика, помогает обоим поколениям найти общий язык. Таким образом, китайские режиссёры определяют духовную культуру, историю и традиции, как мост, способный приобщить китайцев, живущих за рубежом, к своим национальным обычаям и истории, показать их ценность и важность. Это отвечает последнему политическому курсу КНР, начатому с 1980-х годов, направленному на пропаганду национальной истории и китайской культуры, в котором особое внимание уделяется молодёжи¹¹⁰.

Тема сложностей культурной адаптации и семейных ценностей раскрывается во многих кинопроизведениях американских режиссёров китайского происхождения. В 1989 году был опубликован роман Эми Тан «Клуб радости и удачи» (The Joy Luck Club), который повествует о четырёх

¹⁰⁸ Stanley L. M. Fong. Assimilation of Chinese in America: Changes in Orientation and Social Perception. // American Journal of Sociology. 1965. Vol. 71, no. 3. P. 271.

¹⁰⁹ Тайцзицюань (тай-чи) (кит. упр. 太极拳) – китайское внутреннее боевое искусство, один из видов ушу. Популярно как оздоровительная гимнастика, но приставка «цюань» (кулак) подразумевает, что тайцзицюань – это боевое искусство.

¹¹⁰ Самойлов Н. А. Культурно-историческое наследие и внешняя политика современного Китая // Культурное наследие в современной политической и социальной практике стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. / Отв. ред. Б. Г. Доронин. СПб., 2011. С. 90-91.

семьях китайских иммигрантов в Сан-Франциско. Этот роман лёг в основу фильма с одноимённым названием «Клуб радости и удачи» («The Joy Luck Club», реж. Уэйн Ван, 1993).

Четыре героини – матери-китаянки, выросшие в Китае. Каждая из них проходила свой тернистый путь, преодолела потери и разные невзгоды, прежде чем оказаться в другой стране, которая теперь стала их новой родиной. У каждой из матерей в США родились дочери.

У каждой пары дочери и матери имеется свой конфликт и своя история, тем не менее их объединяет тема проблемы поколений и восприятия культур. Китайская культура транслируется через образ каждой из матери, американская воплощается в образах дочерей. Это находит проявление как в диалогах, так и в таких деталях, как имена: каждая из матерей носит китайское имя, однако своим дочерям они все дали имена американские (June, Waverly, Lena, Rose).

Матери, выросшими в суровых условиях традиционного Китая, повествование которых идёт в фильме, пытаются создать наилучшие условия для жизни своим дочерям. История первой матери по имени Линдо начинается с того, что в шестнадцать лет её насильно выдали замуж за сына соседки, который был младше её, она не любила своего мужа, поэтому придумала хитроумный план, который избавил её от нежеланного замужества, вскоре она уехала в Америку и вышла замуж за американца китайского происхождения и родила троих детей. История детства Линдо отражает такие черты её характера, как хитрость и проворство, которые часто приписывают представителям китайской нации.

События жизни Суюань У повествуют о том, что Суюань в день японского вторжения в Китай пришлось покинуть свой дом только с маленькой сумкой вещей и маленькими дочерьми-близняшками, которых она вынуждена была оставить под деревом у дороги в надежде, что их кто-нибудь заберет и передаст их отцу, так как сама Суюань, заболевшая дизентерией, была уверена, что скоро умрет. Однако позже выздоровевшая Суюань узнает,

что ее муж умер, и спустя время она снова выходит замуж, уезжает в Америку. Мысли о брошенных ею дочерях не дают покоя Суюань до самой смерти. История Суюань раскрывает важность семейных ценностей и родственных уз для китайцев.

Во времена своего детства в Китае, третьей героине Ань-Мэй Сюй пришлось пойти наперекор бабушке и дедушке, запрещавшим ей общаться со своей матерью, которая стала четвертой женой богатого феодала после смерти своего первого мужа. Жизнь в семье с другими жёнами нового мужа матери представлена в крайне свете лжи и обмана, в которых приходится выживать Ань-Мэй и её матери. Героиня Ань-Мэй в детстве изображена, как очень терпеливая и послушная девочка.

История четвертой матери Ин-Ин Сент-Клер до переезда в США, вышедшей в Китае замуж за мужчину, который на протяжении длительного времени находился в любовных связях с другими женщинами. Ин-Ин уходит от мужа и встречает американца, за которого выходит замуж и уезжает с ним в Америку.

У каждой из четырёх матерей был в жизни тяжёлый опыт. Каждая из матерей пытается поделиться своей историей с дочерью, направить её на верный путь, который поможет ей избежать ошибок. Большую часть киноленты составляют кадры крупного плана, которые передают психоэмоциональный фон и чувства героев, заставляя зрителей присоединиться к чувствам главных героинь.

Игра в мацзян является своеобразным мостом, связывающим западную и восточную культуры, создает возможность передачи культурного наследия и обмена опытом между двумя поколениями. Матери-иммигрантки за игрой испытывают чувство радости, которое возникает у них при соприкосновении с традиционной китайской игрой. После переезда в США, героини говорят на китайском языке только за игрой в мацзян, что отражает важность духовных элементов китайской культуры в поддержании связи со своей Родиной для уехавших за границу. После смерти одной из подруг место за столом занимает

её дочь, которая плохо разбирается в правилах, что указывает на её оторванность от китайской культуры и её исторических корней¹¹¹. Об этом говорит и то, что девушка, являясь представителем второго поколения мигрантов, не понимает китайского языка.

Дочери, являющиеся китаянками по происхождению, выросшими в американской среде, проявляют нежелание следовать принципам жизни матерей, которые жили в отличных условиях. Дочь Суюань в ответ на указание своей матери играть на фортепиано говорит, что не желает этого делать, и указывает на различия воспитания детей в Китае и в США. *«Я не твоя рабыня, и это не Китай, и ты не можешь меня заставить»*, - произносит дочь Суюань. Эта реплика ярко демонстрирует, что даже в восприятии маленьких детей иммигрантов Китай середины XX века представлялся, как страна беспрекословного подчинения. Матери, выросшей в Китае в это время, приписываются диктаторские черты.

Образ «леди-дракона», приписываемый китайским женщинам, раскрывается в героинях, которые фигурируют в детстве матерей в Китае: госпожа Хун, оскорбившая и наказавшая Линдо, бабушка и тётя Ань-мэй, вторая наложница феодала. Дочери матерей, несмотря на то что в детстве часто проявляли свой характер, во взрослом возрасте больше походят на стереотипный образ «цветущего лотоса», представительницы которого отличаются послушанием и терпеливостью¹¹².

Вопрос брака дочерей является принципиально важным для старшего поколения. Родители девушек настаивают на партнёрах из китайской общины США, которые являются представителями китайской нации. Однако, не каждая из девушек соглашается с этим. Дочь Линдо Уэйверли по велению матери вышла замуж за китайца, но со временем они расстались, и позже она обручилась с белым американцем по имени Рич.

¹¹¹Ню Муюань. Указ.соч. С. 160

¹¹²Цай Юнгуй, Юй Син. Указ.соч. С. 57

Китайцы питают особый пиетет перед церемониалом и этикетом, который превратили в главный элемент культуры¹¹³. Незнание этикета и поведение за столом Рича отражает важность соблюдения правил для китайцев. Рич, как представитель западной культуры, представляется крайне невежливым по сравнению с остальными гостями (хуацяо) за столом¹¹⁴.

Тема расовой дискриминации по отношению к китайцам в США также не обходит стороной данный фильм: Дочь Ань-Мэй Роуз при первой же встрече с матерью своего возлюбленного Теда сталкивается с расистскими высказываниями. Мать Теда пытается убедить Роуз в том, что ей будет тяжело влиться в окружение Теда, которое будет осуждать его за такой выбор. Она также упоминает при Роуз о войне во Вьетнаме¹¹⁵, что отражает восприятие американского общества всех представителей азиатской внешности, как единую нацию.

Со времён Второй мировой войны союзнические отношения Китая и Соединенных Штатов, положительно повлиявших на отношение американцев к китайцам, заложили основу изображения китайцев, как послушных граждан, воплощающих идеал «образцового национального меньшинства»¹¹⁶. Китайские критики утверждают, что образ «образцового национального меньшинства», жертвами стереотипа которого становятся дочери иммигранток, на самом деле является еще одним инструментом американской ксенофобии. Пренебрежение реальными социальными потребностями национальных меньшинств, а также акцентирование таких черт характера, как покорность и терпеливость, фактически приводят к воспроизведению новых стереотипов¹¹⁷.

¹¹³ Спешнев, Н.А. Китайцы: особенности национальной психологии. Спб.: Издательство КАРО, 2011. С.228.

¹¹⁴ Marchetti, Gina. The Chinese Diaspora on American screens : race, sex, and cinema. Philadelphia.: Temple University Press, 2012. P. 149.

¹¹⁵ Вьетнамская война — конфликт во Вьетнаме, Лаосе и Камбодже с 1 ноября 1955 года до падения Сайгона 30 апреля 1975 года, в котором также участвовали США.

¹¹⁶ Цай Юнгуи, Юй Син. Указ.соч. С. 58.

¹¹⁷ Там же. С. 58.

Стереотипы прошлого и новое восприятие себя китайцев за рубежом, рассматривается в игровом фильме американо-китайского режиссёра Уэйна Вана «Чэн исчез» («Chan is missing», реж. Уэйн Ван, 1982). Снятый на скромный бюджет, фильм стал первым китайско-американским фильмом, которому удалось выйти на массовый рынок. В названии картины содержится отсылка к персонажу добродушного сыщика Чарли Чана. В фильме «Чэн исчез» режиссёр проводит параллельные образы пары детективов – Чарли Чан и его ассимилированного сына, – такие же образы Ван воспроизводит в своём фильме. Эта картина является наиболее важным исследованием представителей китайской зарубежной общины, в лице режиссёра, о том, как образы и представления о китайцах в ранних американских фильмах повлияли на маргинализацию китайской диаспоры и проблему самоидентификации американских китайцев¹¹⁸.

В 1986 году вышла кинокартина совместного производства США и Китая под названием «Великая стена» («A Great Wall», реж. Питер Ванг, 1986). Режиссёр фильма Питер Ванг является американцем китайского происхождения. Фильм повествует о компьютерном программисте Лео Фанге – гражданине США, которому отказывают в продвижения по службе из-за его китайского происхождения, и поэтому он решает уволиться. Вместе со своей семьей он едет в родной Китай, чтобы повидать своих родственников. Разница культур родственников, проживших всю жизнь в Китае, и членов семьи Фангов приводит к большому количеству недоразумений, которое заложено в названии киноленты. Великая стена, как непреодолимое препятствие между членами одной большой семьи.

Часть сцен кинофильма была снята в США, другая часть – в КНР. Главная темой фильма до поездки Фанга и его семьи в Китай, на которой режиссёр делает акцент, является дискриминация китайцев на работе. Начальник Фанга выбирает на руководящую должность менее опытного, чем Лео Фанг, американца. Несмотря на свой большой опыт и многолетний стаж

¹¹⁸ Greene, Naomi. Op.cit. P.193.

работы, Лео не был назначен на место нового директора в отдел. Несмотря на знание языка и получение образования в США, американские китайцы продолжают сталкиваться с дискриминацией на рынке труда¹¹⁹.

Разница в языковом барьере между первым и вторым поколением китайских иммигрантов также подчёркивается режиссёром – Лео Фанг говорит на английском с небольшим акцентом, его сын Пол – говорит без акцента. Отец владеет китайским языком, а его сын, хотя и ходил в клуб по изучению китайского, знает по-китайски лишь несколько слов.

Дом Фангов в Сан-Франциско обставлен предметами интерьера в китайском стиле, на стенах висят картины традиционной китайской живописи. Режиссёр отражает приверженность и значимость традиционной китайской культуры и изобразительного искусства Китая для поколения мигрантов, связь с Родиной которых крепкая.

Проблема идентичности является наиболее важной именно для второго поколения иммигрантов¹²⁰. Пол Фанг после поездки в Китай сказал: *«Люди в Америке считают меня китайцем, а в Китае все принимают меня за американца»*, это отражает проблему самоидентичности для выросших в США китайцев, которые чувствуют себя «чужим» в обеих странах¹²¹.

Новость о поездке в Китай была крайне неоднозначно воспринята его сыном и женой Фанга. Грейс Ванг, вероятнее всего, является представителем второго или третьего поколения иммигрантов: она не говорит по-китайски, считает себя американкой, хотя и является китайкой по происхождению, мало знает о китайской культуре, из блюд китайской кухни умеет готовить только лапшу. Об уровне её знаний о Китае говорит то, что она не знает историю создания Великой китайской стены. Перед поездкой в Пекин она узнаёт о ней в путеводителе.

¹¹⁹ Lee, Jennifer C., and Samuel Kye. Racialized Assimilation of Asian Americans // Annual Review of Sociology. 2016. Vol. 42. P. 256.

¹²⁰ Wang L. Ling-chi. Roots and Changing Identity of the Chinese in the United States. // Daedalus. 1991. Vol. 120, № 2. P. 196.

¹²¹ Ibid. P.205.

Лео Фанг, обладающий достаточными знаниями об истории Китая, говорит такую фразу: *«Пекин окружен стенами от набегов врагов, и от того, чтобы никто не сбежал. Город тяжело покинуть, как и вернуться обратно»*. Для него также стена является своего рода метафорой барьера между его прошлой жизнью в Китае и жизнью в Америке.

Разница менталитетов отражается в картине с начала приезда Фангов в Китай. Так, например, сын Лео – Пол Фанг, помогает своей двоюродной сестре Лили отстаивать своё право на невмешательство в свою личную жизнь со стороны её матери, вскрывающей каждое её письмо. Жена Грейс учит сестру и племянницу своего мужа, как правильно делать макияж и носить модную одежду. Сестра мужа шьёт для неё традиционное женское платье ципао¹²² и другие вещи, которые миссис Фанг носит по приезде в США. Муж сестры мистер Чао каждое утро начинает с традиционного комплекса упражнений тайцзицюань. По приезде в Китай мистер Фанг, который обычно бегал по утрам, как многие американцы, пытается повторять за мистером Чао и постепенно научается выполнять упражнения. Возвратившись домой в США, он привозит с собой новую привычку – занятие тайцзицюань по утрам в своём саду.

Поездка Фангов в Китай повлияла на их мировоззрение, помогла каждому из членов их семьи взглянуть на китайскую культуру и традиции под другим углом, погрузиться в аутентичную культуру и сблизиться со своими родственниками и китайской культурой.

Приобщившись к американской культуре, Лили Чао проводит время в кругу своего двоюродного брата и других иностранцев, чем заслуживает неодобрение китайских мужчин, даже несмотря на то, что она находилась в компании был китайца. Лили становится предметом для обсуждения не в положительном ключе. Лица китайских мужчин, смотрящих на Лили, показанные крупным планом, выражают явное осуждение.

¹²²Ципао (кит. упр. 旗袍) — это распространённое в Китае длинное женское платье, которое первоначально носили маньчжурские женщины.

Поездка Фангов в Китай повлияла на их мировоззрение, помогла каждому из членов их семьи взглянуть на китайскую культуру и традиции под другим углом, погрузиться в аутентичную культуру и сблизиться со своими родственниками и китайской культурой.

В 1991 году вышла кинокартина совместного производства США и Тайваня «Толкающие руки» («Pushing hands», реж. Энг Ли, 1991). «Толкающие руки» – история о том, как китаец Алекс Чу, переехавший в Америку, его жена – белая американка, писательница Марта и их сын пытаются адаптироваться к совместной жизни после приезда отца Алекса мистера Чу из Тайваня. Кинолента отражает сложности адаптации пожилого поколения китайцев к жизни в новой стране и проблемы поколений и культур.

Мистер Чу приехал в США, совершенно не владея английским языком, он является знатоком китайской нетрадиционной медицины и преподаёт тайцзицюань в местном клубе. Он любит смотреть тайваньские фильмы и китайскую оперу по телевизору, сам готовит блюда китайской кухни и занимается каллиграфией.

Его сын Алекс Чу прекрасно владеет как китайским, так и английским языками, он адаптирован к жизни в Америке. Алексу является посредником между своим отцом, представителем китайской культуры, и своей женой, традиционной американки. Ему приходится улаживать все споры и вопросы воспитания сына, который является представителем как китайской, так и американской культуры.

Джереми Чу, внук мистера Чу, посещает китайскую школу раз в неделю, где его обучают китайскому языку, дедушка говорит с ним по-китайски, учит китайские стихи и учит его искусству тайцзицюань. Мистер Чу и его сын Алекс часто играют дома в го¹²³. Это показывает, что сохранение традиций

¹²³ Го – так же вэйци (кит. 圍棋) – логическая настольная игра с глубоким стратегическим содержанием, возникшая в Древнем Китае. До XIX века культивировалась исключительно в Восточной Азии, в XX веке распространилась по всему миру.

крайне важно для старшего поколения, которое пытается передать все свои знания и мудрость новым поколениям.

В фильме подчёркиваются различия в вопросе воспитания детей. Дедушка отмечает капиталистическое начало в воспитании детей в США, которых с детства учат, что всё есть бизнес. И хотя отношения США и Тайваня носят дружеский характер, мировоззрения восточных и западных людей значительно отличаются, на что указывается в данном эпизоде. Алекс противопоставляет традиции воспитания детей на Востоке американским традициям, подчёркивая, что в Америке все люди равноправны, и дети в том числе.

Несмотря на то, что американка Марта Чу вышла замуж за представителя китайской национальности, она не проявляет особенного интереса к китайской культуре или языку. Кроме того, Марта жалуется, что с приходом свёкра в квартире стало слишком тесно, на что её муж отвечает «*в Китае в таком доме четыре семьи помещаются*» – это отражает восприятие того, что в Америке быт людей определяется более лучшими условиями, чем в Китае.

3.2 Взгляд западной общественности на китайскую организованную преступность в кинематографе

Криминальные сюжеты про китайцев стали постепенно набирать популярность. В 1976 году на экраны вышла криминальная драма «Убийство китайского букмекера» («*The Killing of a Chinese Bookie*», реж. Джон Кассаветис, 1976). И хотя в названии фильма прямо говорится о китайце, главный сюжет разворачивается на фоне других событий. Владельцу ночного клуба в Лос-Анджелес Козмо Вителли, проигравшему крупную сумму денег в покер, в счёт уплаты долга предлагают убить китайского букмекера, который оказывается главой китайской преступной банды.

Американские преступники явно проявляют расистские взгляды по отношению к азиатам. Они произносят такие фразы, как «*не можем*

прищучить одного китайца», «все китайцы на одно лицо», «ты убивал косоглазых». Китайский букмекер является важной фигурой в обществе и обладает значительной властью, что отражает название киноленты.

После совершения убийства, один из героев сообщает друзьям, что ночью был убит один китаец. Один из мужчин считает, что это могло произойти в результате «войны тонгов», которые продолжают существовать.

Свою историю на тему организованной китайской преступности Нью-Йорка, которые обычно обозначают термином китайские триады, снял режиссёр Майкл Чимино. Главный герой фильма «Год Дракона» («Year of the dragon», реж. Майкл Чимино, 1985) – Стэнли Уайт, которого играет Микки Рурк (Mickey Rourke), назначен новым заведующим делами китайского квартала. По сюжету фильма герой решает покончить с беспределом, творившимся в преступном мире китайских триад. Уайт нарушает негласный договор о том, что полиция не заходит в китайский клуб, где находится казино, за что получает нарекание со стороны своего начальства. В фильме прямо говорится о том, что полиция редко вмешивается в дела национальных меньшинств, что говорит об обособленности китайской общины¹²⁴.

Центральная тема фильма «Год Дракона» завязана на теме преступности и коррупции в чайнатауне. Капитан Уайт утверждает, что в городе орудует филиал гонконгских триад, которые завозят в страну наркотические вещества, однако, по словам капитана, это тщательно скрывается, и никто из правонарушителей до сих пор не был пойман полицией. Капитан отмечает хитрость и ловкость китайцев.

Полицейский приходит на встречу с молодой китайкой, работающей репортёром на одном из телеканалов, по имени Трэйси. Надеясь заручиться у неё поддержкой, он показывает ей свои знания истории китайской диаспоры в США. Он считает, что американское общество не знает о том, что основной вклад в постройку Трансконтинентальной железной дороги внесли китайцы.

¹²⁴ Zhou, Min, and Rennie Lee. Transnationalism and Community Building: Chinese Immigrant Organizations in the United States //The Annals of the American Academy of Political and Social Science. 2013. Vol. 647. P. 24.

Данный эпизод подчёркивает различие американского общества, которое не знает истории своей страны и её национальных героев, и китайского общества, которое трепетно относится к истории своего народа¹²⁵.

Различие информированности о событиях постройки железной дороги ярко демонстрирует диалог Трэйси и Уайта. Девушка рассказывает ему историю своей семьи, как её прадед, дед приезжали в США на заработки, но потом возвращались обратно на родину, так как закон запрещал им привозить своих жён. Тема невозможности воссоединения семей, которая остро стояла в обществе поднимается в данном эпизоде¹²⁶.

Для помощи в расследовании дела капитан Уайт просит помочь ему репортёра с китайскими корнями, так как считает, что если расследованиями в китайском квартале будет заниматься человек, не являющийся представителем китайской общины, то общественность сочтёт это за наговор и обвинит в расизме против китайского национального меньшинства.

Стажёр по фамилии Квонг из полицейской академии становится одним из помощников Стэнли. В одном из эпизодов стажёр вспоминает о той несправедливости, которая была направлена по отношению к нему и его предкам. Он сетует на то, что огромный вклад, привнесённый восточным миром обществу Запада, не был в полной мере оценён. Вместо благодарности, которая должна была последовать, по мнению Квонга, китайцы смогли получить лишь право на получение гражданства, хотя и это произошло не сразу. В действительности, радикальные изменения, направленные на ликвидацию дискриминационных льгот на получение гражданства, начались только в 1960-е годы¹²⁷.

Фигура стажёра также отражает крепкие связи китайских иммигрантов с Родиной. Квонг упоминает, что помимо работы в полиции он работал на ещё

¹²⁵ Самойлов Н. А. Указ.соч. С. 90.

¹²⁶ Lyman, Stanford M. Marriage and the Family among Chinese Immigrants to America, 1850-1960 // *Phylon* (1960-). 1968. Vol. 29, no. 4. P. 322.

¹²⁷ Гарусова, Л.Н., Журбей Е.В., Владимирова Д.А. Китайские иммигранты в США: историческая ретроспектива // *Ойкумена*. 2018. № 2. С. 11.

двух дополнительных работах, чтобы у него была возможность отправлять в Китай денежные средства¹²⁸.

Китайский квартал в Нью-Йорке является одной из главных локаций фильма. В некоторых сценах фильма режиссёр отражает красочную жизнь чайнатауна с его красочными уличными выступлениями, сопровождаемыми игрой на барабанах, фейерверками, декорациями в виде китайских львов и драконов и яркой иллюминацией. Китайские фестивали, проводимые в китайских кварталах по всей стране, являлись одной из форм для привлечения туристов и помогли разрушить стереотип об опасном районе города¹²⁹.

Однако, как отражено в фильме за внешним фасадом чайнатауна скрывается нелегальная миграция. В одном из эпизодов показано, что один из китайских нелегальных мигрантов живёт и работает в одном из подвалов чайнатауна уже 40 лет. Этот факт, отражает проблему, существовавшей нелегальной миграции¹³⁰. Таким образом, в данном фильме китайский квартал представляет особый, отдельный мир внутри остального города, где можно жить полноценной жизнью, не выходя за пределы квартала.

Непонимание представителей американской и китайской культур передаётся через реплику Стэнли: *«Что с вами китайцами такое, почему вы никогда не говорите то, что действительно думаете?»* Китайская культура относится к типу высококонтекстных культур¹³¹¹³², поэтому Стэнли, воспринявший признание любви Трэйси за чистую правду, оказывается разочарованным, когда девушка отказывает ему в переезде к ней в квартиру.

¹²⁸ Gungwu, Wang. Greater China and the Chinese Overseas // The China Quarterly. 1993. No. 136. P. 930.

¹²⁹ RAST, R. W. The Cultural Politics of Tourism in San Francisco's Chinatown, 1882-1917 // Pacific Historical Review. (2007. Vol. 76, no 1. P. 32.

¹³⁰ Ngai, Mae M. Legacies of Exclusion: Illegal Chinese Immigration during the Cold War Years // Journal of American Ethnic History. 1998. Vol.18, no. 1. P. 7.

¹³¹ **Высококонтекстная культура** – это культура, в которой важно учитывать не только вербальную информацию, но и невербальный контекст. Многое в общении остаётся недосказанным. Представители высококонтекстной культуры зачастую немногословны и проявляют пристальное внимание невербальному общению.

Низкоконтекстная культура – это культура, в которой большая часть информации содержится в словах, а не в контексте. Люди открыто выражают свои намерения. Большое значение придается речи и обсуждению деталей.

¹³² Вилкова, А.С. Высококонтекстные и низкоконтекстные культуры // НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ И КУЛЬТУРА. 2019. №3(37). С. 50.

Он не обращает внимание на важные детали контекста, поэтому указывает на лживость и притворность Трэйси. Этот эпизод отражает разницу в восприятии человеческих отношений во взаимодействии представителей Запада, которые обвиняют китайцев в уклончивости и двуличности¹³³.

Что касается употребления китайского языка в фильме, то мы видим, что более старшее поколение, в число которых входит большинство членов китайской триады, говорят между собой на одном из диалектов китайского языка. Старшее поколение китайцев говорит по-английски с небольшим акцентом, молодые персонажи китайского происхождения говорят на английском без акцента¹³⁴.

В 1999 году на экраны вышла кинокартина режиссёра Джеймса Фоули «Коррупционер» («The Corruptor», реж. Джеймс Фоули, 1999) с Чоу Юнь-Фатом (Chow Yun-Fat) и Марком Уолбергом (Mark Wahlberg) в главных ролях. Сюжет истории повествует о лейтенанте Нике Чэне, которого играет Чоу, заслуженном полицейском Нью-Йорка. Чэн – китайский иммигрант, который использовал свои связи с Триадой, чтобы продвинуться по службе. На момент знакомства с Денни Уоллесом, героем Уолберга, Чэн является главным полицейским чайнатауна.

Китайский квартал изображается местом, опасным местом, в котором совершаются преступления и убийства. В одной из сцен в чайнатауне был убит американский турист. На протяжении всего фильма постоянно встречаются сцены со стрельбой, погонями и взрывами, которые происходят в китайском квартале. В одном из эпизодов стрельба происходит в публичном доме, где работают женщины китайского происхождения, многие из которых находятся в стране незаконно. Существование домов терпимости и проституции действительно подтверждается фактами¹³⁵. Однако, в данной картине все девушки китайского происхождения, с которыми взаимодействуют главные

¹³³ Спешнев, Н.А. Указ.соч. 2011. С.114.

¹³⁴ Walton Look Lai. Op. cit. P. 12.

¹³⁵ Lyman, Stanford M. Marriage and the Family among Chinese Immigrants to America, 1850-1960 // Phylon (1960-). 1968. Vol. 29, no. 4. P. 327.

герои, являются представительницами публичных домов, что изображает китайских женщин, как легкодоступных и развратных женщин.

Блюда традиционной китайской кухни легко найти и попробовать в чайнатауне. Герой Чэна ест лапшу с потрохами, которая воспринимается американцем Уоллесом, как непривлекательная для употребления. Любовь к китайской кухне сохраняется среди зарубежных китайцев, Чоу Юнь-Фат посредством актёрской игры передаёт удовольствие от поедания лапши, отмечая, что Уоллес *«никогда не станет настоящим китайцем»*. Китайская кухня – один из элементов китайской культуры, которая является неотъемлемой частью культурного наследия Китая. Популяризация китайской кухни способствует позитивной презентации китайской культуры¹³⁶.

Размытие границ идентичности американских китайцев и успешное использование представлений об обеих культурах проявляется в эпизоде, когда Чэн называет главу китайской преступной группировки жадным и алчным человеком. Глава объясняет своё поведение тем, что он является американцем. Выступая в качестве отрицательного персонажа, он спекулирует на теме гражданства и национальной принадлежности в удобном ему ключе¹³⁷. Лживость и изворотливость этого героя проецирует в сознании зрителей недоверие к представителям китайской национальности.

Капитан Чэн предстаёт в образе двойного агента, работающего на триаду, и одновременно служащем в полиции. Он ловко скрывает все следы за преступными действиями глав китайских триад, однако в финале картины герой выбирает перейти на сторону добра и справедливости и стремится искоренить преступность в квартале.

Концовку фильма завершает пышная похоронная процессия, которая совершается проходом по улицам чайнатауна. Сюжет с китайскими похоронами встречается в таких кинокартинах, как «Год Дракона».

¹³⁶ Demgenski, Philipp. Culinary Tensions: Chinese Cuisine's Rocky Road toward International Intangible Cultural Heritage Status // Asian Ethnology. 2020. Vol. 79, no. 1. P. 116.

¹³⁷ Wang L. Ling-chi. Roots and Changing Identity of the Chinese in the United States. // Daedalus. 1991. Vol. 120, № 2. P. 205.

Похоронная процессия отражает важность ритуальных действий, воздаяния почестей и выказывание уважения умершим. Сохранение традиций похорон в китайском стиле, транслируемое через киноэкран, демонстрирует приверженность китайского зарубежного сообщества к традиционной китайской культуре и этике¹³⁸.

3.3 Мистика и оккультизм в кинокартинах о китайцах

Китайская культура всё ещё оставалась неизведанной и загадочной для мировоззрения людей западного мира, несмотря на то что количество китайских иммигрантов во второй половине XX века росло быстрыми темпами¹³⁹. Мистические элементы таинственной духовной культуры Китая получают новое воплощение на киноэкране.

В ужастике «Гремлины» («Gremlins», реж. Джо Данте, 1984), выпущенного на экраны в 1984 году, милого и пушистого зверька могвая (魔鬼), который ночью может превращаться в ужасного монстра – гремлина, отец главного героя нашёл в магазине китайского квартала. Находящийся в подвале, магазинчик полон разных магических вещей, сокровищ и фигурок таких фантастических зверей, от которых разбегаются глаза. Атмосфера места, где отсутствует естественный свет, и горит много свечей, заставляет зрителей проникаться ощущением таинственности и нереальности.

Владелец таинственного магазина – седовласый китайский старец, обладающий неординарной внешностью. Он одет в длинное чёрное платье в китайском стиле, и у него разные глаза, левый глаз чёрный, а радужка правого глаза – белая. Его образ существенно выделяет его среди остальных героев картины (Приложение Д). Китаец так же не выпускает изо рта курительную трубку, который отражает стереотип употребления китайцами опиума.

¹³⁸ Crowder, Linda Sun. Chinese Funerals in San Francisco Chinatown: American Chinese Expressions in Mortuary Ritual Performance // The Journal of American Folklore. 2000. Vol. 113, no. 450. P. 452.

¹³⁹ Гарусова, Л.Н., Журбей Е.В., Владимирова Д.А. Китайские иммигранты в США: историческая ретроспектива // Ойкумена. 2018. № 2. С. 12.

Загадочная обстановка и недостаток естественного освещения заставляют отца главного героя сомневаться, что вещи в магазине настоящие. Этот эпизод отражает стереотип того, что китайцы продают поддельные вещи от китайской живописи до новых технологий, которое связано с культурой копирования Древнего Китая¹⁴⁰.

В конце фильма, когда китайский старик приходит за своим питомцем могваем в дом, где могвай жил с того момента, как внук старика его обманом продал, китаец предстаёт в ином свете: он является главным стражем всеобщей морали. Он говорит: *«Вы делали с могваем всё то, что ваше общество привыкло делать с дарами природы. Вы даже этого не понимаете. Вы ещё не готовы»*. Этой репликой он проводит черту между американским обществом, не заботящемся о природе, и обществом высоконравственным, подразумевая китайское общество с его большой духовной и нравственной культурой. Финальное обращение китайского чародея можно сравнить с образом китайского мудреца Конфуция, который является духовным ориентиром для многих людей.

Старик и внук, как представители разных поколений китайских иммигрантов, также представлены по-разному: старик одет в одежду в традиционном китайском стиле, в то время как внук носит американскую одежду и бейсболку, которая является отличительной чертой американской культуры. Большая степень ассимиляции внука, послушавшегося мудрого деда и продавшего могвая, отражает потерю духовных ценностей нового поколения китайцев, теряющих понимание о моральных принципах¹⁴¹.

Ещё одним примером мистических сюжетов, связанных с китайской культурой, которые эксплуатируются американскими режиссёрами является кинофильм «Большой переполох в маленьком Китае» («Big Trouble in Little China», реж. Джон Карпентер, 1986). Фантастический боевик, главную роль в

¹⁴⁰ Fong, Wen. The Problem of Forgeries in Chinese Painting. Part One // *Artibus Asiae*. 1962. Vol. 25, no. 2/3. P. 95.

¹⁴¹ Walton Look Lai. *Op. cit.* P. 12.

котором сыграл Курт Рассел (Kurt Russell), начинается с допроса китайского мужчины (Эгг Шэна) адвокатом, которого спрашивают верит ли он в магию, на что китаец отвечает, что верит. Создатели фильма с начального диалога между адвокатом и Эгг Шэном размыывают грань реальности и мистики, происходящей в китайском квартале.

По сюжету фильма Эгг Шэн работает водителем автобуса, он проводит экскурсии по китайскому кварталу, которые пользуются популярностью у туристов, и рассказывает им историю китайской иммиграции в США. Режиссёр отражает разные грани улицы китайского квартала Сан-Франциско: с одной стороны, они не отличаются особенной чистотой, где вблизи магазинов и ресторанов бродят уличные собаки, доедающие остатки привезённых продуктов, с другой стороны – в дневное время в чайнатауне много красивых аутентичных зданий и статуй ши-цзы¹⁴².

Джек Бёртон – главный герой кинокартины, по сюжету выигрывает в партию крупную сумму, и его хороший знакомый китаец Ван, не желая отдавать долг, просит отыгаться. Недовольный этим Джек отвечает, что несмотря на все расовые различия, он считает Вана своим старым другом и братом-калифорнийцем. Этой фразой Джек подчёркивает, что национальная принадлежность Вана не играет никакой роли в их взаимоотношениях, что отвечает политики мультикультурализма США и борьбы с расовой дискриминацией¹⁴³.

Вана пытается уйти от оплаты долга, притворяясь бедным китайцем. Ван пытается воспользоваться стереотипом о том, что многие американцы считают китайцев бедными рабочими, готовыми трудиться за скромную сумму. Это было распространённым мнением в период XIX, начала XX века, когда в страну приезжали люди, трудившиеся в период «золотой лихорадки» и

¹⁴²Ши-цзы – (кит. 獅子) китайский лев-страж. Парные скульптуры китайских львов ставят по обеим сторонам перед воротами во вход зданий или святилищ.

¹⁴³ Гаева Анастасия Сергеевна Мультикультурная политика США // Обозреватель - Observer. 2015. №2 (301). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/multikulturnaya-politika-ssha> (дата обращения: 18.05.2023).

строительстве Трансконтинентальной железной дороги¹⁴⁴. Однако Джек ему не верит, так как знает, что Ван владеет собственным рестораном. Он показывает, что миф о бедных китайцах, который Ван хотел использовать в своих корыстных целях, не подействовал на него должным образом, что также показывает Вана, как лукавого и нечестного человека.

Когда Ван и Джек поехали в аэропорт за невестой Вана, которая прилетела к нему из Пекина, Ван признался, что приехал в Америку совсем один и сэкономил каждый цент, чтобы у него появилась возможность привезти сюда его будущую жену. Однако невесту похищает банда преступников и отвозит её в публичный дом. Одна из героинь кинофильма по имени Грейс, встречающая свою подругу китайку в аэропорту, знала о подобных похищениях китайок, поэтому заранее побеспокоилась о безопасности своей подруги. Ряд источников подтверждает факт того, что истории с похищением молодых девушек, которых обманым путём заманивали в США под предлогом будущей женитьбы, продавали в сексуальное рабство¹⁴⁵.

Главный злодей картины, призрак-колдун Дэвид Ло Пэн, хочет с помощью магии вернуть свою плоть и править миром. Ло Пэн носит китайское платье, на голове у него высокий головной убор в традиционном китайском стиле, лицо выбелено белой краской, усы и волосы длинные, на мизинцах обеих рук длинные ногти. (Приложение Е). Один из помощников Ло Пэна, персонаж в треугольной шляпе и метаящий молнии, явился прототипом Рэйдена – персонажа из серии игр «Mortal Kombat». Замок колдуна полон магических вещей и декорирован в китайском стиле. В замке и подземелье живут страшные чудовища. Образ магического колдуна, желающего власти, напоминает персонажа Фу Манчу.

Этг Шэн выступает противником зла, он пытается бороться с Ло Пэном доступными ему способами, в том числе – зельеварением. В доме Шэна стоит

¹⁴⁴ Lai Walton Look. Op. cit P. 8.

¹⁴⁵ Lyman, Stanford M. Marriage and the Family among Chinese Immigrants to America, 1850-1960 // Phylon (1960-). 1968. Vol. 29, no. 4. P. 327.

множество сосудов и ящиков, стоящих вдоль всех стен в доме, с различными кореньями – это отсылка к традиционной китайской медицине, в которой часто используются различные виды растений¹⁴⁶. Эгг Шэн готовит особое снадобье, дарующее героям большую силу.

Эг Шен имеет крепкую связь со своей родиной несмотря на то, что проживает в США. На предложение Джека уехать отдохнуть в Китай, он отвечает: «*Китай – в моём сердце, Джек. Куда я, туда и он*».

Стоит также отметить, что несмотря на большой бюджет – 25 млн долларов США – картина провалилась в прокате, собрав меньше половины выделенных средств на бюджет¹⁴⁷. Однако, помимо персонажа компьютерной игры, картина нашла своё воплощение в серии комиксов, настольных игр и игрушек, представляющих персонажей.

Тема мистики присутствует ещё в одной игровом фильме «Элис» («Alice», реж. Вуди Аллен, 1990). Главная героиня по имени Элис однажды пожаловалась на боль в спине своим подругам, одна из них посоветовала ей обратиться за помощью к специалисту по акупунктуре – доктору Янгу. Иглоукальвание¹⁴⁸ – ключевой элемент китайской традиционной медицины¹⁴⁹. На приёме у доктора, который живёт в китайском квартале, Элис был проведён сеанс гипноза и предложены особые травы, которые должны были помочь избавиться от боли и заставить её следовать своим истинным желаниям. На втором сеансе с помощью чудодейственных трав доктора Янга Элис исчезла. На третий раз она обнаружила в одной из комнат в квартире доктора спящих людей, которые уснули, выкурив какие-то, как указывается в фильме, натуральные вещества, подразумевая наркотические средства, вызывающие

¹⁴⁶ Hesketh, Therese, and Wei Xing Zhu. Health in China: Traditional Chinese Medicine: One Country, Two Systems // BMJ: British Medical Journal. 1997. Vol. 315, no. 7100. P. 116.

¹⁴⁷ Кинопоиск : портал. – Москва, 2003. – URL: https://www.kinopoisk.ru/film/16116/?utm_referrer=www.kinopoisk.ru (дата обращения: 18.05.2023)

¹⁴⁸ Эпизод с иглоукальванием присутствовал и в картине «Великая стена» Питера Ванга, подробно рассматриваемой в первом подпункте третьей главы. Грейс Фанг, рассказывая начальнику мистера Фанга о своих впечатлениях о поездке в Китай, упомянула, что ей делали иглоукальвания, которые помогли ей уменьшить боль, на что американец ответил, что это «магия».

¹⁴⁹ Hesketh, Therese, and Wei Xing Zhu. Health in China: Traditional Chinese Medicine: One Country, Two Systems // BMJ: British Medical Journal. 1997. Vol. 315, no. 7100. P. 116.

галлюцинации. Попробовав данные вещества, Элис видит странный сон. Режиссёр использует привязывает курение и связь традиционной китайской медицины с наркотическими веществами, что закладывает стереотип об употреблении китайцами запрещённых препаратов.

Доктор Янг также даёт свои магические травы для развития творческого духа и для приготовления печенья, съев которое, любой человек должен влюбиться в Элис. Волшебство в кинофильме происходит исключительно благодаря китайскому доктору и его магическим снадобьям, в результате чего проводится знак равенства между китайской медициной, волшебством и препаратами наркотического действия.

Таким образом, различие культур и разные предубеждения в силу экзотичности Востока и недостаточного знания американского общества о культуре и традициях Китая изображают китайских иммигрантов в сознании американского общества, как людей, обладающих тайными знаниями и магическими способностями, а иногда и употребляющих запрещённые препараты.

Глава 4. Популяризация китайской культуры в кино

4.1 Боевые искусства как элемент продвижения китайской культуры в кино

Отдельную страницу в истории кинематографа занимают фильмы, посвященные боевому искусству кунг-фу. На волне увлечения восточными единоборствами гонконгские киностудии стали выпускать кинофильмы, где главной темой становится кунг-фу, именно благодаря таким фильмам пришла слава к одному гонконгскому актёру, мастеру боевых искусств Брюсу Ли¹⁵⁰, который в большой степени повлиял и на фильмы американского производства. Брюс Ли не только продвигал единоборства в целом, но и создал свой собственный стиль Джит Кун До на основе ушу и кунг-фу. В нём зрителей привлекало и использование экзотического оружия, и боевые выкрики, и красивые и зрелищные позы, и высокие удары ногами, которые отлично подходят для создания красивых кадров в кинокартинах¹⁵¹.

Техника, сила и скорость Брюса Ли стали предметом обсуждений и множества мифов, а его работа в фильме «Выход Дракона» («Enter the Dragon», реж. Роберт Клауз, 1973) послужила вдохновением для создания отсылок и пародий. Квентин Тарантино использовал яркий желто-черный комбинезон, который напоминает одежду персонажа Брюса Ли в вышеупомянутом фильме для собственной картины «Убить Билла» («Kill Bill: Vol.1», реж. Квентин Тарантино, 2003). Ныне, Брюс Ли нередко изображен на постерах, футболках и граффити.

Последователем Ли стал ещё один гонконгский актёр и каскадёр известный под именем Джеки Чан¹⁵². Кинофильм гонконгского производства

¹⁵⁰ Брюс Ли (англ. Bruce Lee, 27 ноября 1940 – 20 июля 1973) – гонконгский и американский киноактёр, режиссёр, сценарист, популяризатор и реформатор в области китайских боевых искусств, мастер боевых искусств.

¹⁵¹ Glaessner Verina. Kung Fu: Cinema of Vengeance. London: Lorrimer. 1974. P. 134.

¹⁵² Джеки Чан (англ. Jackie Chan, кит. 成龍, род. 7 апреля 1954) – гонконгский актёр, каскадёр, кинорежиссёр, кинопродюсер, сценарист, постановщик трюков и боевых сцен, певец, филантроп, мастер боевых искусств.

под названием «Разборка в Бронксе» («红番区», реж. Стэнли Тун, 1995) стал первым фильмом с использованием сцен с кунг-фу, который рассказывает о жизни китайцев в США. Благодаря этой картине Джеки Чан обрёл славу в США. Герой Джеки Чана – Кьёнг приезжает к своему дяде на свадьбу. По дороге в дом дяди Кьёнг смотрит на Нью-Йорк из окна автомобиля: город производит на него приятное впечатление ровно до тех пор, пока они едут по району Манхэттена. Когда герои приезжают в район, где живёт дядя, Бронкс, Кьёнг ощущает контраст представлений о США. Сказочная мечта, которую он себе представлял не совпадает с суровой жизнью в неблагополучном районе города.

Своё мастерство герой Джеки демонстрирует в целях защиты новой хозяйки магазина, который продал его дядя. Каждый раз, когда Джеки применяет свою силу, он делает это во благо. Джеки, как представитель китайской нации, становится воплощением образа «кулаков добра». В конце одной из сцен, когда Кьёнг приходит в логово рэкетиров, чтобы отомстить за разгром магазина его знакомой, герой Джеки произносит такую фразу: *«Надеюсь, при следуя встрече мы не будем драться, а сядем пить чай»*. Режиссёр показывает новоприбывшего китайца миролюбивым и добросердечным. Герой Чана заставляет зрителей сопереживать честному и благородному герою. Добрый и позитивный настрой актёра транслирует положительный образ китайца американской публике.

Помимо эпизодов с демонстрацией боевых искусств в кинофильме показан быт китайских мигрантов, которые живут в Штатах. Сцена в китайском магазине, где должна была состояться встреча Кьёнга и будущей жены его дяди, показывает, что иммигранты мало осведомлены о реальной жизни своих сородичей в США. Кьёнг принимает миловидную китаянку, которая работает в магазине дяди за будущую невесту. Однако настоящей невестой оказалась афроамериканка крупного телосложения. С помощью актёрской игры Джики Чан передаёт удивление героя и его недоумение. Дядя, увидев странную реакцию со стороны племянника, подчёркивает, что

смешанные браки в Америке не являются редкостью. Подтверждающим фактом является то, что во время запрета на брак китайцев с белыми американками, китайские мужчины женились на представительницах других рас и народов, проживающих в США¹⁵³. Кроме того, брак дяди Къёнга и афроамериканской женщины демонстрирует возможность для создания межрасовых и многокультурных браков, соответствующих политике мультикультурализма¹⁵⁴.

Фильм «Разборка в Бронксе» был признан самой прибыльной картиной в Китае и Гонконге за 1995 год, кроме того, он стал первым гонконгским кино, стартовавшим в рекордном количестве (двух тысяч) кинотеатров в США¹⁵⁵.

В фильмографии Джеки Чана не мало кинофильмов и американского производства «Шанхайский полдень» («Shanghai Noon», реж. Том Дей, 2000), «Смокинг» («The Tuxedo», реж. Кевин Донаван, 2002), «Шпион по соседству» («The Spy Next Door», реж. Брайан Левант, 2006) и в кинолентах совместного производства США и Гонконга «Медальон» («The Medallion», реж. Гордон Чан, 2003) и производства США и КНР «Каратэ-пацан» («The Karate Kid», реж. Харальд Цварт, 2010). Во всех указанных кинокартинах герои Джеки Чана имеют положительные черты и транслируют образ доброго китайца, который не редко спасает мир или других людей. Джеки Чан стал самой узнаваемой китайской кинозвездой в американском обществе, его имя стало нарицательным.

Первый американский кинофильм, в котором Джеки Чан принял участие, «Час Пик» («Rush hour», реж. Бретт Рэтнер, 1998), сюжет которого, повествует о похищении дочери китайского консула в Лос-Анджелесе. До отъезда в Штаты, герой Чана, по имени инспектор Ли, обучает девочку приёмам кунг-фу в Гонконге. Китайский консул отмечает, что его дочь не американка, а

¹⁵³Гарусова, Л.Н., Журбей Е.В., Владимирова Д.А. Китайские иммигранты в США: историческая ретроспектива // Ойкумена. 2018. № 2. С. 12.

¹⁵⁴Marchetti Gina. Op.cit. P. 29.

¹⁵⁵Кинопоиск : портал. – Москва, 2003. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/24693/> (дата обращения: 05.05.2023)

китайка, поэтому, несмотря на то что дело доверили агентам из спецслужб ФБР¹⁵⁶, консул вызывает Ли в Америку, чтобы тот помог найти и освободить его дочь. Что показывает недоверие китайцев к американцам, а также отражает наибольшую ценность личных связей (гуанси¹⁵⁷), чем громких названий серьёзных правительственных организаций. Известно, что китайскому обществу в большей степени присущ коллективизм. В данном фильме отражается сила использования личных связей для достижения своих целей не благодаря отдельным лицам, а с помощью всей группы¹⁵⁸.

При встрече с афроамериканским полицейским Картером, который должен был сопровождать инспектора Ли, Ли не сразу показывает Картеру, что он владеет английским. Этот приём часто встречается в кинолентах: китайцев изображают, как хитрых людей, которые используют стереотип, существующий в американском обществе о том, что многие китайцы не знают или плохо говорят по-английски, в выгодных для себя целях.

В 2008 году на киноэкраны вышла четвёртая серия фильма совместного производства КНР и Гонконга «Ип Ман 4» («Yip Man 4», реж. Ип Вай-Шун, 2019) о знаменитом Ип Мане», который посвящен учителю знаменитого на весь мир актёра и мастера боевых искусств Брюса Ли Ип Ману¹⁵⁹, с подачи которого началось открытое преподавание кунг-фу.

В кинокартине показано, что многие элементы своей традиционной культуры китайцы внедряли и адаптировали к новым реалиям в другой стране. В сознании многих представителей американской культуры закрепился стереотип, что каждый китаец обязательно должен владеть кунг-фу¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Федеральное бюро расследований, (ФБР) (англ. Federal Bureau of Investigation, FBI) является органом внутренней разведки и, одновременно, федеральной правоохранительной структурой Соединенных Штатов.

¹⁵⁷ **Гуанси** (кит. 关系) - китайский термин, в русском языке понимаемый как «связи», «кумовство», в китайском языке не имеет негативной окраски, обозначает взаимопомощь и поддержку.

¹⁵⁸ Спешнев, Н.А. Указ.соч. С.138.

¹⁵⁹ Ип Ман (кит. трад. 葉問, 14 октября 1893 – 1 декабря 1972) – мастер китайских боевых искусств.

¹⁶⁰ Например, в картине «Ромео должен умереть» («Romeo Must Die», реж. Анджей Бартковяк, 2000) героя Джета Ли спросили: «Все в Гонконге владеют кунг-фу?».

В фильме «Ип Ман 4», показано, что китайцы в США продолжают передавать свои знания, открывают разные школы и направления, однако до появления Брюса Ли, ученика Ип Мана, занятия проводились только для китайцев, именно Брюс Ли выводит кунг-фу за пределы чайнатауна.

По приезде в США Ип Ман приходит в Благотворительную китайской Ассоциацию, которые создавались членами китайской зарубежной общины для взаимопомощи¹⁶¹. Обращение в такую организацию характеризует китайскую диаспору, как коллектив соотечественников, у которых можно найти поддержку и получить необходимую помощь.

Ип Ман просит помочь ему с устройством его сына в американскую школу, однако из-за разногласий по поводу деятельности Брюса Ли, глава Ассоциации отказывает Ману в помощи. По ходу развязывания сюжетной линии оказывается, что попасть в американскую школу для иностранцев без связей не представляется возможным. Режиссёр подчёркивает важность Ассоциации земляков для китайской общины, где сообща старейшины принимают участие в обсуждении наиболее значимых вопросов.

Глава Ассоциации по фамилии Вань считает распространение знаний о китайских боевых искусствах предательством всего китайского народа и рассказывает притчу¹⁶² о господине Дунго и волке, в которой сравнивает господина Дунго с китайцами, а волка – с «чужими» американцами. Этот эпизод показывает недоверие китайцев к американцам и нежелание делиться своими тайными знаниями с иностранцами. В глазах членов Ассоциации Брюс Ли поступает традициями предков ради своей личной выгоды, как представители западного мировоззрения, которому присущ индивидуализм. В сознании китайцев на первом месте должны ставиться приоритеты коллектива, которые предаёт Брюс.

¹⁶¹ Chen, Hsiang-shui. Patterns of Chinese Settlement in the United States // Chinatown No More: Taiwan Immigrants in Contemporary New York, Cornell University Press. 1992. P. 9.

¹⁶² Дунго Сяньшэн юй Ландэ Гуши (东郭先生与狼的故事) // Baidu : сайт. – URL: https://wenku.baidu.com/view/6d600be8eff9aef8951e0640.html?fr=aladdin664466&ind=1&wkts_=1683023617802&bdQuery=东郭先生救狼 (дата обращения: 02.05.2023)

Идеализированное представление Ип Мана и его друзей в Китае о жизни в США, где должен быть большой простор, исчезает, когда он приезжает в Штаты и видит настоящий быт и проблемы людей. Расизм по отношению к китайцам и травля китайской девочки в школе, которую защищает Ип Ман, показывают обратную сторону жизни китайской общины, не ту, которую представляют себе люди в Китае.

Глава Ассоциации, давно живущий в Штатах, привык и смирился с дискриминацией китайцев. Этому смирению он приучает и свою дочь, прививая ей терпение к несправедливому отношению со стороны белых американцев. Его линия идёт вразрез с представлениями об отношении к себе и всем представителям китайской нации Ип Мана, который не считает возможным игнорировать пренебрежительное отношение и насилие. Эти различия подчёркиваются фразой Ваня: *«Вам трудно нас понять. Вы тут не живёте, ... Все мы живём здесь, это наш дом»*. Господин Вань проводит черту между теми китайцами, кто является представителем китайской общины в США, и теми, кто приехал в страну лишь на время.

Китайская община придаёт огромное значение традициям и их сохранению, это выражается в обилии предметов роскоши и интерьера в традиционном китайском стиле, которые заполняют весь дом главы Ассоциации. Улицы китайского квартала, которые мелькают в кадрах, также богато украшены и изобилуют красивыми надписями на двух языках: на английском и на китайском.

Финальная схватка за честь и достоинство китайского кунг-фу Ип Мана и американским комендора ярко демонстрирует противопоставление двух обществ: западного и восточного. Посредством игры актёров зрители считывают агрессивность и нахрапистость американцев и стойкость и самообладание китайской нации.

История, показанная в киноленте, снята на основе реальных событий. С 1970 года армия США регулярно приглашала мастеров китайского кунг-фу на тренерскую работу. С 2001 года кунг-фу было официально внесла практику

кунг-фу в программу тренировок¹⁶³. Режиссёр картины является прямым потомком Ип Мана, что говорит о том, что китайцы чтят своих предков и свою культуру, а также используют кинематограф, как движитель китайской культуры.

Ещё один актёр, мастер ушу, повлиявший на популяризацию китайских боевых искусств в кино – Джет Ли¹⁶⁴. Кинолента «Американские приключения» («黄飞鸿之西域雄狮», реж. Саммо Хун, 1997) является заключительной серией гонконгских кинофильмов о приключениях мастера боевых искусств Вонга. Согласно сюжету, герои приезжают в Америку в конце XIX века, когда расовая дискриминация по отношению к азиатам была значительной, и Законы об исключении китайских иммигрантов уже вступили в силу. Пренебрежение к китайскому населению подчёркивается в киноленте на протяжении всего сюжета. Это выражается как в репликах героев: «Никакого пива для косоглазых», «Мэр не хочет видеть вас китайцев возле реки», «И чтобы никаких китайских женщин тут не было – таков закон», так и в сюжете, когда вину за ограбление банка повесили на китайцев.

В то же время в реплики китайских персонажей вкладываются слова о том, что приехавшие в США уже не дома в Китае, они должны бороться за свои права, держаться вместе и поддерживать друг друга, чтобы появилась возможность привезти сюда свои семьи. Это отражает переживания и трудные чувства тех иммигрантов, которые приезжали в США на заработки в XIX веке, режиссёр подчёркивает былое несправедливое отношение к китайцам в то время¹⁶⁵.

Джет Ли снялся во многих боевиках американского и совместного с другими странами Запада производства «Ромео должен умереть» («Romeo Must Die», реж. Анджей Бартковяк, 2000), «Противостояние» («The One», реж.

¹⁶³ Как указано в титрах к фильму «Ип Ман 4» («Yip Man 4», реж. Ип Вай-Шун, 2019).

¹⁶⁴ Джет Ли (настоящее имя Ли Ляньцзе (кит. упр. 李连杰); род. 26 апреля 1963) – китайский и сингапурский киноактёр, мастер ушу.

¹⁶⁵ Zhang, Wenxian. Standing Up Against Racial Discrimination: Progressive Americans and the Chinese Exclusion Act in the Late Nineteenth Century // Phylon (1960-), 2019. Vol. 56, no. 1. P. 9.

Джеймс Вон», 2001), «От колыбели до могилы» («Cradle 2 the Grave», реж. Анджей Бартковяк, 2003), «Дэнни цепной пёс» («Unleashed», реж. Луи Летерье, 2005), «Война» («War», реж. Филипп Дж. Этвелл, 2007). В каждом из упомянутых фильмах Джет демонстрирует своё мастерство боевых искусств.

В кинолентах «Ромео должен умереть» и «От колыбели до могилы» режиссёр Бартковяк выбирает представителей китайской и афроамериканской наций в качестве главных персонажей. В обоих кинофильмах поднимается тема китайских триад, которые совершают преступления. В картине «От колыбели до могилы» в качестве главных злодеев выступают китайцы из Тайваня, которые пытаются продать своё сверхоружие. Им противопоставляется китаец из КНР, которого играет Джет Ли, отправленный с миссией остановить преступников. Образ хорошего парня, уважающего принципы, которого воплощает Джет Ли в обоих фильмах, представляет китайцев, не связанных с триадой, которые стоят на защите справедливости. Однако в отличие от Джеки Чана, Джет Ли играл и отрицательных героев. В фантастическом боевике «Противостояние» герой Ли стремится стать сверхчеловеком, обладающим недюжинной силой, с помощью которой можно подчинить себе весь мир. В криминальном боевике «Дэнни цепной пёс» герой Джета воплощается в себе адскую смесь боевого робота и жестокого зверя. В картине «Война» Джет Ли играет бандита китайской преступной группировки.

Одной из последних кинокартин, снятых по комиксам кинематографической вселенной Марвел (Marvel Cinematic Universe), является картина «Шан-чи: легенда десяти колец» («Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings», реж. Дестин Дэниел Креттон, 2021), вышедшая на экраны в 2021 году. И хотя персонаж Шан-чи не является первым китайским персонажем вселенной, однако данный герой и сюжет значительно связаны с китайской культурой. Первым персонажем вселенной Марвел стал волшебник Вонг, появляющийся, как в эпизоде кинокартины про Шан-чи, так и в серии фильмов о докторе Стрэндже с одноимённым названием «Доктор Стрэндж», («Doctor Strange», реж. Скотт Дерриксон, 2016).

Сюжет фильма повествует о сыне китайского мастера боевых искусств и волшебницы. Когда Шан-чи, он же Шон, рос со своим жестоким отцом в Китае, он обучался искусству кунг-фу. Однако парень не хотел совершать преступления, которые ему велел совершать его отец, и ему пришлось уехать в Америку, где он стал вести совершенно другую жизнь, отличную от прежней.

Новое поколение китайских мигрантов в XXI веке, как показано в фильме, по-прежнему сталкивается с дискриминацией в школах. Кроме того, представителей Дальнего Востока, а именно корейцев и китайцев, американские школьники принимают за один народ.

Помимо фантастической линии в фильме содержится много деталей относительно жизни китайских иммигрантов в США. Родственники подруги Шона по имени Кэти пекутся о её будущем: для них важно, чтобы она нашла подходящую работу в соответствии с тем престижным образованием, что она получила. Тема образования нередко поднимается в фильмах о зарубежных китайцах. Сохранение традиций и китайской культуры, почитание усопших выступает важным элементом для старшего поколения – для мамы и для бабушки Кэти. Кэти же уже не владеет китайским языком и считает себя и своих родственников настоящими американцами. Что лишний раз подчёркивает восприятие китайских иммигрантов второго и последующих поколений, как представителей американской культуры на контрасте с первым поколением, считающих себя китайцами.

Ещё одна фантастическая кинокартина, собравшая семь премий Оскар, в том числе и как за лучший фильм «Всё, везде и сразу» («Everything Everywhere All at Once», реж. Дэн Кван, Дэниэл Шайнерт, 2021) американского производства, также не обходит стороной тему китайских боевых искусств и кунг-фу. Дэн Кван, один из режиссёров картины, является американцем, китайского происхождения.

Главная героиня фильма использует кунг-фу в качестве борьбы со злом. Помимо этого, в кинофильме также фигурирует тема расовой дискриминации по отношению к китайцам, семья китайцев зарабатывает, содержа

собственную прачечную. Многие китайские иммигранты в XIX и XX веках занимались прачечным бизнесом, в основном, это были мигранты, не имеющие высокого уровня образования¹⁶⁶. Режиссёр фильма использует данный стереотип, чтобы охарактеризовать членов семьи главной героини, как людей, не занимающих высокого положения в обществе. Контраст создаётся с помощью противопоставления достижений одной и той же семьи, существующей в параллельных вселенных. Примечательно, что жизнь китайских иммигрантов в США показывается в негативном свете: у семьи много долгов и множество других сопутствующих проблем с налогами Законом. В то время как те же самые персонажи, которые не уехали в США на заработки, а остались в КНР, из параллельной вселенной смогли добиться больших карьерных высот. Таким образом, в кинофильме подчёркивается экономический взлёт КНР, и жизнь и возможности, которых могут достичь люди в Китае, преподносятся в положительном свете, что не было замечено в других кинокартинах американского производства ранее.

В данном фильме также фигурирует тема конфликта поколений и неолиберальных ценностей. Главная героиня, иммигрантка первого поколения является приверженицей консервативного мировоззрения, в то время как её дочь следует новым ценностям американского общества. Этот факт свидетельствует о сохранении тенденции приверженности иммигрантов первого поколения традиций и мировоззрения страны исхода, и включение иммигрантов второго и последующих поколений в новые ценностные установки принимающего общества, транслируемые в общенациональной повестке¹⁶⁷.

4.2 Значение пинг-понга в кинофильмах про китайцев

¹⁶⁶ Chen, Hsiang-shui. *Patterns of Chinese Settlement in the United States // Chinatown No More: Taiwan Immigrants in Contemporary New York*, Cornell University Press. 1992. P. 14.

¹⁶⁷ Walton Look Lai. *Op. cit.* P. 8.

Игра в пинг-понг считается одной из любимых игр в Китае, китайские спортсмены показывают самые высокие результаты на всевозможных соревнованиях, в истории даже появился такой термин, как «пинг-понговая дипломатия», появившийся в 1971-1972 годах в результате обмена игроками в настольный теннис между Китаем и США. Американские дипломаты, секретно посещавшие Китай с командой по настольному теннису, занимались подготовкой визита Ричарда Никсона¹⁶⁸ в КНР. Поэтому игру в пинг-понг часто можно встретить в фильмах о китайцах.

В 2007 году на экраны вышли сразу две кинокартины, которые напрямую связаны с пинг-понгом. Первый фильм – «Игрок пинг-понга» («Ping Pong Playa», реж. Джессика Ю, 2007). Режиссёр картины, Джессика Ю имеет китайское происхождение. Вторая картина – «Шары ярости» («Balls of Fury», реж. Роберт Бен Гарант, 2007). Обе киноленты сняты в комедийной жанре, который наиболее ярко подчёркивает многие стереотипные образы и детали.

В обоих фильмах игра в пинг-понг говорит о традициях и преемственности поколений: старшее поколение прививает любовь младшему к игре. Лучшими тренерами и наставниками также являются лица китайского происхождения, основная масса игроков – китайцы.

В картине Роберта Гаранта подчёркивается, что мастерство игры в пинг-понг имеет сакральное значение, которое китайцы держат в особом секрете и не охотно передают другим нациям. На фоне этого между группой китайцев и владельцем клуба возникает конфликт. Подобную параллель мы можем провести с передачей знаний в области китайских боевых искусств, которые долгое время были закрытыми, как для самих китайцев, так и для иностранцев в США, что отражает восприятие китайцев американцами, как закрытых людей, нежелающих выдавать свои национальные секреты.

В Штатах самой популярной игрой считается бейсбол и баскетбол, в КНР – пинг-понг. Главный герой кинокартины Джессики Ю Кристофер Ванг

¹⁶⁸ Ричард Милхауз Никсон (англ. Richard Milhous Nixon; 9 января 1913 – 22 апреля 1994) – американский политический и государственный деятель, 37-й Президент Соединённых Штатов Америки (1969—1974), 36-й вице-президент США (1953—1961).

– китайский иммигрант второго поколения, и, хотя Кристофер явно считает себя представителем китайского общества и гордится тем, что он китаец, его пристрастие к баскетболу вызывает негодование со стороны его отца, который не понимает, как в нём одновременно сочетаются две эти вещи. Отец Кристофера считает китайцев королями пинг-понга. Когда Кристоферу пришлось возглавить кружок игроков в пинг-понг, и он проникается преподаванием, то для него пинг-понг становится связующим звеном с его историческими корнями, о которых он часто упоминает.

В комедии «Шары ярости» игра в пинг-понг показывается, с одной стороны, как престижный вид спорта, с другой стороны – пинг-понг является любимой игрой зловещего Фэнга – злодея, воплощающего черты Фу Манчу (Приложение Ж), который проводит тайные соревнования в своём секретном укрытии, где много секретных ходов и оружия.

В «Шарах ярости» в пинг-понг играют люди всех возрастов: главным «драконом пинг-понга» оказалась маленькая китайская девочка, что подчёркивает всеобщую любовь китайцев к данному виду спорта. За предательство и распространение секретов игры в клуб пинг-понга в чайнатауне банда китайских преступников крушит все предметы. Режиссёр отражает болезненность темы распространения китайских национальных секретов.

Помимо лейтмотива пинг-понга, в данных фильмах есть много других важных деталей. Например, знание английского языка часто создаёт комичные моменты, которые заставляют зрителя улыбнуться. В ленте «Шары ярости» китаянка притворяется, что не знает английский, так как не хочет поддерживать с героем беседу. В «Игроке пинг-понга» Кристофер носит футболку с надписью «я говорю по-английски» (Приложение З), чтобы у других людей не возникало вопросов по поводу его знания языка.

Употребление китайского языка всё чаще встречается с возрастающим интересом к Китаю и его культуре в американских кинолентах. Если на китайском языке говорит актёр не азиатского происхождения, то это

автоматически придаёт ему образ умного или причудливого, как в картине «Чудо-женщина» («Wonder Woman», реж. Пэтти Дженкинс, 2017). Однако часто китайский используется, как язык «чужих», который китайцы используют в качестве секретного кода, например, в кинофильме «Чумовая пятница» («Freaky Friday», реж. Марк Уотерс, 2003). Самый интересный пример использования китайского языка, на котором говорит актёр китайского происхождения, можно встретить в кинофильме «День, когда Земля остановилась» («The Day the Earth Stood Still», реж. Скотт Дерриксон, 2008). Герой Киану Ривза (Keanu Reeves), который по сюжету является пришельцем, пришедшим спасти планету от гибели, встречается с другим пришельцем – мистером У, которого играет китаец американского происхождения Джеймс Хун. Режиссёр фильма использует настоящий диалект путунхуа в качестве языка инопланетной расы. Этот факт демонстрирует то, что китайский язык воспринимается американцами до такой степени сложным и экзотичным, что его решили взять за основу языка пришельцев. Характеристики употребления китайского языка в американских фильмах настолько обширны и разнообразны, что это может стать темой для полноценного исследования.

В картине «Игрок пинг-понга» также отражается тенденция к сохранению и почитанию своей идентичности среди представителей зарубежной диаспоры. Героиня по имени Дженнифер является иммигранткой более позднего поколения иммигрантов, она занимается американо-азиатскими исследованиями и пишет диссертацию на тему представления китаянок экзотичными. Конкурс «Мисс чайнатаун», который ежегодно проходит в городе, вызывает у Дженнифер чувство отвращения, так как, она отмечает, что этот конкурс подогревает изображение китайских женщин экзотичными. Она также отмечает, что все участницы конкурса не владеют китайским языком, а значит они включены в американское общество не меньше, чем в китайское зарубежное общество. Этот эпизод отражает другую сторону поколения молодых иммигрантов, которые не всегда принимают

повышенное внимание к своим национальным корням, используя тему идентификации в удобном для себя положении¹⁶⁹.

Кроме того, игра в пинг-понг часто появляется в качестве небольшого эпизода или упоминания. В киноленте «Китайская стена» режиссёра Питера Ванга, речь о которой шла в третьей главе, Пол Фанг по приезду в Китай решает скрасить свой досуг занятиями по пинг-понгу. Он делает успехи и выступает на турнире года, однако по сюжету фильма победа достаётся другому китайцу, тому, кто является гражданином Китая.

В кинокартинах китайского производства, как, например, в драме Питера Чана «Китайский партнёр» («中国合伙人», реж. Питер Чан, 2013) один из китайцев, говорит своей американской подруге, что *«американцы думают, что китайцы играют в пинг-понг, прежде чем переходят к обсуждению дел»*. Это отражает понимание стереотипов китайского общества на восприятие их американским обществом.

¹⁶⁹ Wang L. Ling-chi. Op.cit. P. 205.

Глава 5. Основные сюжеты в кинофильмах о китайцах за рубежом

5.1 Чайнатаун как локация и вспомогательный элемент для создания образа китайской общины в кино

Во многих американских кинофильмах китайский квартал до сих пор представляется, как нечто небезопасное, где орудуют китайские преступные группировки (китайские триады), совершаются правонарушения и убийства. В американском кинематографе существует огромное количество кинокартин, отражающих именно эту сторону китайских кварталов. Одним из ярких примеров тому служит фильм совместного производства Гонконга и США «Драконы-Нью-Йорка» («Revenge of the Green Dragons» реж. Эндрю Лау, Эндрю Лу, 2013), открывающий самые тёмные грани чайнатауна. Однако, стоит упомянуть, что оба режиссёра картины являются американцами китайского происхождения.

Главные герои Сонни и Стивен прибывают в США, как незаконные мигранты, позже они становятся членами китайской банды «Зелёных драконов», которая совершает убийства, торгует наркотиками и совершает другие незаконные вещи. Китайские иммигранты наставляют новоприбывших советами: *«Не высывайся, тут никто не любит китайцев», «Когда приезжаешь в другую страну, надо играть по новым правилам, забудь кем ты был раньше».* Америка дарит многим ощущение мечты и надежды, ради которой иммигранты терпят многие лишения: *«Посудомойщик в США имеет надежду, а рыбак в Китае навсегда останется рыбаком».*

Однако многие представители китайской нации сталкиваются со сложностями во включение в общество и дискриминацией. Разборки между китайскими группировками игнорируются полицией Штатов, даже громкие убийства отдаются вести новичкам, как подчёркивается в фильме, это вызвано нежеланием властей влезать в дела национальных общин. С другой стороны, убийство белого туриста в китайском квартале не придаётся огласке в

средствах массовой информации, чтобы не нагнетать расовые предрассудки в обществе, хотя отношения между китайскими героями и белыми американцами в данном фильме нельзя назвать добродушными. В одном из эпизодов белый американец шутливо называет китайского полицейского Фу Манчу, что отражает его негативное отношение к представителю китайской нации.

Криминальная драма «Змееголовые» («Snakehead», реж. Ивэн Джексон Леонг, 2021) также показывает историю о торговле людьми и мрачной изнанке китайского квартала Нью-Йорка. Режиссёр фильма также имеет китайские корни.

Название фильма отсылает к китайским контрабандистам из Тайваня, которые привозят в Америку иммигрантов без документов за 50 тысяч долларов США. По сюжету фильма люди, которые выбирают этот путь иммиграции, не располагают большим количеством средств, поэтому между контрабандистами и иммигрантами заключаются договоренности. Если у иммигрантов уже есть семья в США, тогда последним придется заплатить за освобождение своих близких. Если у них нет родственников в США или родственники недостаточно обеспечены, чтобы платить деньги, они должны будут работать на Дай Ма – негласную главу чайнатауна, которая заведует всеми потоками иммигрантов, прибывающих нелегально в Штаты – до тех пор, пока они не выплатят всю свою задолженность. Для женщин это почти всегда означает проституцию.

Старший сын главы контрабандистов занимается продажей и перевозкой наркотиков. Данный фильм изображает китайцев, как опасных людей, многие из которых въехали в страну нелегально. Они работают на тяжелых работах, таких как нелегальный бизнес, контрабанда, наркотики, проституция и азартные игры.

Китайский квартал фигурирует во многих кинофильмах, сюжет которых напрямую не связан с Китаем или китайцами, как в фантастическом ужастике «Тёмная башня» («The Dark Tower», реж. Николай Арсель, 2017), снятому по

роману Стивена Кинга. По сюжету фильма за патронами для оружия главные герои отправляются именно в китайский квартал, где позже одного из них похищают у всех на виду.

Ещё одним примером служит триллер «Список контактов» («Deception», реж. Марсель Лангенеггер, 2008). В китайском квартале, куда по сюжету главные герои приходят на свидание, происходит похищение и покушение на убийство. Как и положено фильму, снятому в жанре триллера, все сцены в фильме довольно мрачные, а цвета – приглушенные. Однако сцены снятые в чайнатауне, более красочные и яркие, они выделяются за счёт обилия иллюминации и красного цвета.

Сцены общего плана любых фильмов, снятых непосредственно в китайских кварталах США, нередко выделяются среди остальных сцен фильмов. Это связано с тем, что улицы чайнатауна пестрят блестящими вывесками на китайском. В витринах магазинов, в китайских ресторанчиках видны китайские вазы, фонарики, картины, драконы, золотые надписи или иероглифика на красных полотнищах. Операторы часто снимают общие планы, чтобы запечатлеть атмосферу квартала, передающую колорит восточной культуры, ярко контрастирующей с западной, что ярко отражено в киноленте «Телохранитель бабушки» («Lucky Grandma», реж. Сеси Сили, 2019).

Помимо этого, китайский квартал привлекает как местных, так и туристов своей аутентичной едой. Не редко в фильмах, в основном снятых в последние десятилетия, мы видим, как герои обедают, ужинают, проводят семейные вечера или свидания именно в китайских ресторанах («Список контактов», «Новый человек-паук: Высокое напряжение» («The Amazing Spider-Man 2», реж. Марк Уэбб, 2014). Всё это говорит о том, что китайская кухня крепко внедрилась в американский быт и стала его полноценной частью.

Положительной гранью изображения китайского квартала в кино является то, что китайская диаспора до сих пор чтит и сохраняет свои традиции, и поэтому китайский квартал, как показывается во многих фильмах, часто украшают к празднованию китайского нового года и проводят там

разные фестивали и шествия с использованием разных декораций, особенно ярко и красиво это отражается в фильмах китайского производства, как в киноленте «Ип Ман 4» (Приложение И).

Таким образом, за всё время существования китайского квартала и отображения и изменения его образа на киноэкране мы видим, что киноленты более раннего периода чаще отражают негативные стороны китайского квартала, где бытует страх, опасность, злость и мистика. С улучшением положения китайской диаспоры в США ракурс внимания режиссёров меняется, мы чаще видим более положительный образ китайцев и китайского квартала, их богатую культуру и традиции. Чайнатаун стал неотъемлемой частью американской культуры, куда люди приходят ради того, чтобы окунуться в особую атмосферу. Однако многие стереотипы о китайском квартале сохраняются до сих пор, особенно в американском кинематографе, вызывая негативные ассоциации, транслируемые через киноэкран. Китайские режиссёры чаще изображают китайский квартал, как светлое и безопасное место с большим количеством украшений.

5.2 Тема семьи и выбора: продвижение консервативной и неолиберальной повестки

Тема семейных ценностей китайских иммигрантов часто фигурирует в фильмах о хуацяо. Фильм «Безумно богатые азиаты» («Crazy Rich Asians», реж. Джон М. Чу, 2018) рассказывает о Рэйчел Чу – американке китайского происхождения. Она отправляется вместе со своим парнем в Сингапур на свадьбу его лучшего друга, где узнаёт, что её спутник является наследником богатого семейства, и все местные девушки мечтают выйти за него замуж.

Картина «Безумно богатые азиаты» американского производства, снята знаменитым американским режиссёром китайского происхождения – Джоном М. Чу (Jon M. Chu). Сюжет картины написан по одноименной книге Кевина Квана, которая стала бестселлером в 2013 году. Семья писателя принадлежала к финансовой элите страны, и Кван впервые в англоязычной литературе

показывает соответствующую Азию – не историческую, а современную, купающуюся в богатстве, стремящуюся покорить мир с помощью денег и деловой хватки.

Кинокартина пронизана темой семьи и долга – очень важной как для традиционного, так и для современного китайского общества. Главный персонаж фильма «Безумно богатые азиаты» Ник, молодой человек 30 лет, получил высшее образование в США, возвращается на родину – в Сингапур¹⁷⁰, где его ждала вся семья, ждавшая, чтобы он остался дома с родными и стал вести семейный бизнес.

Самым старшим человеком в семье Ника была бабушка. Герои в фильме часто произносят слова: *«Бабушка велела», «Бабушка говорила чтить традиции»,* – и так далее. Это показывает, что старшего в китайской семье обязаны уважать и считаться с его мнением.

Китайцы ценят свои традиции и всячески пытаются их сохранять. Режиссёр не раз делает акцент на том, что иммигранты второго поколения уже слабо говорят на китайском языке. В сценах, где Рэйчел встречается с бабушкой Ника она старается говорить на китайском, чтобы показать своё почтение и уважение.

Также в кинофильме часто звучат фразы, сравнивающие западную и восточную культуры, в которых подчёркиваются культурные различия: китайскому обществу в большей степени присущ коллективизм, американскому – индивидуализм¹⁷¹. Мама главного героя часто говорит: *«Личное пристрастие должно стоять ниже интересов семьи,; «Американцев заботит только личное счастье», «Счастье иллюзорно, мы создаём то, что вечно».* Узнав, что сын хочет жениться на девушке из Америки, она не слишком сильно радуется, так как для неё она не настоящая китаянка, а *«китаянка из Америки».* В фильме есть примечательный эпизод, когда главную героиню сравнивают с бананом – снаружи она жёлтая, как азиатка, а

¹⁷⁰В Сингапуре проживает огромная китайская диаспора, китайцы составляют больше 90% от всего населения Сингапура.

¹⁷¹ Спешнев, Н.А. Указ.соч. С.138.

внутри – белая, как американка, что говорит о проблеме восприятия китайским обществом зарубежных китайцев, которые становятся для них чуждыми.

В фильме присутствуют элементы традиционной китайской культурой – это лепка пельменей и игра в мацзян. Примечательно, что в лепке пельменей участвует вся семья. Старшие обучают младших, как нужно лепить пельмени – ещё раз режиссёр делает акцент на традициях, которые хранят китайцы.

Следующий фильм, связанный с темой семейных традиций – драма «Прощание» («The Farewell», реж. Лулу Ванг, 2019), который повествует о начинающей 30-летней писательнице китайского происхождения, живущей в Бруклине, но очень привязанной к оставшейся на родине бабушке. Внезапно выясняется, что бабушка больна, жить ей осталось недолго, но расстраивать её не хотят и о скорой смерти решают умолчать. А чтобы все члены большой семьи успели попрощаться с умирающей, все решают приехать в Китай на свадьбу внука, который на самом деле жениться не рвётся.

Режиссёром фильма выступила Лулу Ванг, представительница китайской нации.

Главная героиня фильма Билли, у которой всё не очень хорошо складывается за границей, с теплом и любовью вспоминает своё детство, проведённое в Китае с бабушкой и дедушкой. Она злиться на родителей, что ей пришлось нелегко в другой стране, где не было ни друзей, ни родственников. Однако мы видим, что девушка за столько лет жизни в Штатах смогла адаптироваться и во многом её мышление тоже изменилось. Так, например, она не понимает, почему вся семья пытается скрыть от бабушки её диагноз. Родные объясняют это тем, что в Китае считают, что *«умирают не от рака, а от страха перед ним»* и что *«на Востоке жизнь – это часть целого, семьи»*, поэтому вся семья берёт на себя ответственность перед поставленным бабушке диагнозом. Сначала Билли не хотят пускать к бабушке, так как она не умеет скрывать чувства, что также показывает разницу между допустимостью выражения чувств: большой эмоциональностью, присущей в большей степени

американской культуре, и сокрытием своих переживанием, присущей китайской культуре.

В обеих вышеупомянутых кинолентах китайская семья очень большая: в кинокартинах есть представители разных поколений – все они составляют одну большую семью.

В одной из сцен, где вся семья собралась за столом, два брата – сыновья бабушки Билли, один является иммигрировавшим в США, второй иммигрант в Японии, говорят о своей самоидентичности. Примечательно, что обладатель американского паспорта причисляет себя к американцам, а второй брат, который приехал из Японии сказал, что навсегда останется китайцем. Это связано с тем, что в США проводится политика мультикультурализма, которая направлена на то, чтобы каждый человек вне зависимости от своей национальной принадлежности чувствовал себя комфортно в обществе¹⁷².

В фильме также отражена одна из современных тенденций китайцев отправлять своих детей учиться за границу, чтобы у тех было больше шансов по жизни – в фильме говорится: *«Родственники делают ставки на детей, будто играют на бирже»*. Однако также делается акцент на том, что в Китае заработать большие деньги можно гораздо быстрее, чем в тех же Соединённых Штатах.

Кинокартина «Возвращайся в Китай» («Go Back to China», реж. Эмили Тин, 2019) совместного производства Китая и США, снятая режиссёром, из Тайваня, Эмили Тин, полностью посвящена теме долга и ответственности перед семьёй. Главная героиня фильма Саша Ли – избалованная девушка, полностью обеспечиваемая отцом, работающим в Китае, не говорящая по-китайски и считающей себя американкой, вынуждена приехать в Китай, чтобы помочь отцу с бизнесом.

¹⁷² Гаева Анастасия Сергеевна Мультикультурная политика США // Обозреватель - Observer. 2015. №2 (301). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/multikulturnaya-politika-ssha> (дата обращения: 18.05.2023).

Жизнь и обычаи в Китае поражают Сашу, она считает всё в доме своего отца вычурным и говорит, что у него «комплекс императора». Окончив университет по специальности дизайнера, у неё получается придумать новый дизайн для плюшевых игрушек, производством которых занимается фабрика отца. КНР в данном фильме представляется, как закрытая страна, в которой не работают популярные в США социальные сети, а также как место устаревших трендов. Гонконг, который до 1997 года был во владении Великобритании, для главной героини является тем местом, где в Китае существует понимание о мировых модных тенденция, поэтому она уговаривает отца отправить с ней двух сотрудников, для того чтобы найти там вдохновение для создания новых коллекций.

Режиссёр сатирически высмеивает класс разбогатевших китайцев, которые безвкусно декорируют своё жилище, а также называют своих детей в честь знаменитых брендов (сын Кристиан и дочь Диор). Однако образ отца также представляется деспотичным, так как он плохо относится к своим сотрудникам, которые питаются плохой едой и не имеют возможности часто брать отпуск.

Помимо традиционных ценностей в кинокартинах о китайской диаспоре затрагиваются темы любви, отличающейся от общепринятых норм, как, например, в картине совместного производства США и Тайваня «Свадебный банкет» («喜宴», реж. Энг Ли, 1993), в которой впервые на киноэкране затрагивается вопрос об однополых отношениях представителей китайской национальности.

Китаец-эмигрант Вай уже пять лет живет в Америке, родители хотят женить сына и постоянно присылают ему анкеты из брачных агентств. Вай боится признаться родителям, что он гомосексуал и что у него есть бойфренд, поэтому он решает оформить фиктивный брак с Вэй-Вэй, которую собираются депортировать из США, так как у неё нет миграционной карты. Всё начинает выходить из-под контроля, когда родители Вая приезжают к сыну на свадьбу.

Режиссёр фильма подчёркивает смешанность чувств к своим переживаниям по поводу свадьбы, он является заложником тех ценностей, которые ему прививали родители и тем, как он сам себя позиционирует. Вай также сталкивается с проблемой самоидентификации: он не может отнести себя ни к представителям Тайваня, борющихся за независимость, ни к китайцам, так как для них он будет тайваньцем, ни к американцам, так как он чувствует себя «чужим». Родителям сложно принять выбор сына насчёт его ориентации, но они смиряются с тем, что у него скоро появится ребёнок от Вэй-Вэй – этот своеобразный компромисс становится точкой в конфликте родителей и сына¹⁷³.

Тема однополых отношений вновь поднимается американским режиссёром китайского происхождения Элис Ву в фильме «Спасая лицо» («Saving Face», реж. Элис Ву, 2004). Любовь двух девушек китайского происхождения – Вильгельмины и Вивиан – живущих в Нью-Йорке, выставляется, как порочащая связь, которая может навредить репутации и чести детей и всей семьи. Понятие о «*потери лица*» важно в китайской культуре вне зависимости от того, где проживают её представители. Поэтому старшее поколение, бабушка и дедушка Вильгельмины, несмотря на то что они все живут в США. К тому же общественные нормы американского общества являются более мягкими в вопросах выбора партнёра, решают выгнать свою дочь – маму Вильгельмины, потому что она забеременела и не желает говорить от кого, что может навлечь потерю репутации для всей их семьи. Старшее поколение является изображается более консервативным в данной теме.

В киноленте также отражена традиция сватовства своих дочерей и сыновей, которая до сих пор распространена в Китае. Представители китайской общины собираются вместе в клубе, где совершают новые знакомства и встречаются со старыми друзьями.

¹⁷³Marchetti Gina. Op.cit. P. 13.

Режиссёр китайского происхождения Анна Чи в своей комедийной драме «Китайские похороны» («Dim Sum Funeral», реж. Анна Чи, 2008) рассказывает историю одной китайской семьи, живущей за границей. Миссис Сяо имитирует свою смерть, чтобы собрать всех своих детей вместе. Её последним желанием было то, чтобы ее дети устроили ей традиционные китайские похороны, которые по китайским традициям, как сказано в фильме, длятся семь дней.

У миссис Сяо четверо детей: сын и три дочери. Сын Александр, успешный дерматолог, живет на Манхэттене и женат на бывшей Мисс Тайвань, старшая сестра Элизабет пережила потерю сына и утратила смысл жизни, средняя Виктория мать-одиночка, а младшая Мэй-Мэй, звезда второсортных фильмов про каратэ и представительница нетрадиционной сексуальной ориентации. За время прибывания всех детей и остальных членов большой семьи под одной крышей, они делятся своими переживаниями и воспоминаниями.

Каждый из детей вспоминает о матери, как об авторитарном тиране, и как зовёт её одна из дочерей – «леди-драконе», которая при других людях пыталась «не потерять лицо». Этот термин употребляется в ленте не один раз. Новое поколение, выросшее в западной культуре, сталкивается с непониманием поведения матери. Образ китайцев, незнающих традиций и обычаев китайской традиционной культуры, противопоставляется образу правой руки матери – американке Виоле, являющейся знатоком Китая. Режиссёр, с одной стороны, подчёркивает, что дети первых иммигрантов должны сохранять традиции и представлять себя в обществе в наилучшем свете, как требуют от них родители, с другой стороны, многие китайские иммигранты второго и следующих поколений, обладая западным восприятием мира, не желают строго следовать родительским указаниям.

Подводя итог, можно сказать, что тема гомосексуальных отношений всё чаще поднимается в фильмах последнего времени, например фильм «Жёлтая лихорадка» («Front Cover», реж. Рэй Юн, 2015) и «Всё, везде и сразу». Где

главным героям приходится балансировать между своими собственными желаниями и принятием их выбора со стороны родителей и общества. Что касается семейных ценностей и традиций, то эта тема является основополагающей в фильмах разных годов и жанров, которая проходит красной нитью во многих картинах, особенно последнего времени, вне зависимости от страны производства. Для китайцев во все времена было важно поддерживать связь с родиной, сохранять и передавать свои традиции и знания следующим поколениям для сохранения своей культурной идентичности и причастности к великой цивилизации.

5.3 Проблемы жизни хуацяо в Америке: позиция КНР по отношению к эмигрантам

Китайские студии и режиссёры в последнее время также интересуются темой эмиграции из КНР. С открытием Китая к западному миру и создание возможностей для эмиграции из континентального Китая с 1980-х годов, жизнь в Америке представлялась многим китайцам, как самое лучшее место для реализации всех своих желаний и планов. Быстрый экономический взлёт КНР и обретение возможностей для сравнения жизни на родине и за границей дали пищу для творческого переосмысления эмиграции для кинорежиссёров Китая.

Кинокартина «В поисках мистера Совершенство» («北京遇上西雅图», реж. Сюэ Сяолу, 2013) рассказывает о молодой девушке по имени Вэнь Цзя-Цзя, которая прибывает в Сиэтл, чтобы родить в Штатах ребёнка и получить гражданство. Цзя-Цзя состояла в связи с богатым китайским бизнесменом, который уже женат, в соответствии с законодательством КНР она не может официально рожать в Китае.

Избалованная и взбалмошная Цзя-Цзя сразу показывает свой характер, в специальном пансионе, который содержит китаянка из Тайваня, ей нужно всё только самое лучшее, поэтому у неё возникают ссоры с другими

девушками. Как отражено в фильме, такие незаконные пансионаты для китайских рожениц в США частое явление – когда Цзя-Цзя не смогла попасть в один пансион, её сопровождающий сразу повёз её в другой. Одна из девушек, находящихся в пансионе, является суррогатной матерью для гомосексуальной пары белых американцев. Это отражает тенденцию, что явление такого рода также встречаются с китайскими иммигрантами в США.

Когда банковская карта Цзя-Цзя оказывается заблокированной из-за того, что у неё любовника возникают проблемы с налоговой в КНР, девушка впадает в депрессию и резко меняется в характере, она становится более чуткой и мягкой. Режиссёр подчёркивает, что жизнь в США в лишении, без семьи, без связей не приносит Цзя-Цзя радости, и она решает вернуться обратно в Китай, где открывает свой собственный бизнес.

Несмотря на то, что большинство китайцев стремятся получить профессии, связанные с юриспруденцией или финансами, Голливудское кино, знаменитое на весь мир, привлекает многих китайских талантливых людей к обучению в актёрской профессии. К тому же китайские актёры всё чаще появляются на киноэкране не только в качестве персонажей, владеющих боевыми искусствами или связанными с преступными группировками, но и в качестве героев, которые включены в американское общество и не отличаются от американцев ничем, кроме внешности.

В связи с этой тенденцией в 2017 году вышла комедийная драма «Любовь – это бродвейский хит» («情遇曼哈顿», реж. Ли Гуйюэнь). Два китайских иммигранта девушка Бай Ци и парень Сун Вэйдун борются за роль Мулан в новой бродвейской постановке. Несмотря на то, что по легенде Мулан была женщиной, главные режиссёры спектакля рассматривают актёров обоих полов, предоставляя каждому равные возможности. По сюжету зрители не сразу понимают, что за роль могут бороться актёры обоих полов, неожиданный поворот сюжета комично обыгрывается режиссёром Ли Гуйюэнь, который подчёркивает, что, декларируемое правительством США, равенство может порой создавать подобные непредсказуемые обстоятельства.

Главная героиня по имени Бай Ци приехала в США, где закончила университет, и осталась в Штатах как нелегальная иммигрантка. Её мечта стать актрисой, которую непременно должен заметить какой-нибудь знаменитый режиссёр, побуждает её преступить закон и остаться в стране без соответствующего на то разрешения. Сун Вэйдун также борется за свою мечту, оставив карьеры финансиста ради театра.

В фильме не представлены герои более старшего возраста, все персонажи – молодые люди, с большой степенью ассимиляции в американскую среду. Эпизодов, в которых присутствуют элементы китайской культуры, немного. Первый раз режиссёр показывает Сун Вэйдуна, который угощает коллег традиционной китайской выпечкой. Также в фильме показываются костюмы в традиционном китайском стиле, в которых приходят главные герои на встречу, фургончик с уличной китайской едой, в котором висят китайские постеры с благопожеланиями.

Вторая серия фильмов про детектива из Китая под названием «Детектив из Чайнатауна 2» («唐人街探案», реж. Чэнь Сычен, 2018) повествует о студенте первого курса полицейской академии по имени Цинь Фэн, который прибывает в Америку на свадьбу кузена Тан Жэня. Однако сразу же выясняется, что свадьба была лишь предлогом, а неугомонный родственник вытащил своего сообразительного брата в Штаты для расследования убийства внука влиятельного китайского бизнесмена.

Приехавший в США Цинь Фэн отличается скромностью и проницательностью, он обладает отличной памятью и обладает обширными знаниями в области китайской культуры и философии. Вокруг череды убийств, которые происходят в кинофильме, Цинь умело пользуется своими знаниями в данных областях, которые помогают ему найти преступника. Его противоположностью является его кузен Тан Жэнь – развязный чудак, который кичится своими дорогими вещами и изображается, как типичный разбалованный сын, отправленный на учёбу в США.

Китайский квартал и ресторан, в котором собираются детективы со всего света представлен как очень чистое, место с большим количеством дорогих украшений в китайском стиле (Приложение К). Стереотип о большой китайской семье с большим количеством родственников шутливо обыгрывается, когда Тан Жэнь пытается утаить от Цинь Фэня, что все собравшиеся люди, представители разных рас и народов, являются родственниками его будущей жены.

В 2013 году на киноэкраны вышла драма Питера Чана «Китайский партнёр», основанная на реальной истории трёх друзей, которые открыли свою школу английского языка, превратив её в бизнес-империю. Для каждого из героев образ Америки был связан с мечтой: мечтой о лучшем будущем, мечтой об успехе и любви.

Первый герой – Мэн Сяоцзюнь, его отец и дедушка работали в аспирантуре в США, но каждый из них возвращался обратно на Родину. Когда Мэн Сяоцзюнь вырос, и ему выпал шанс отправиться в Америку, он решил, что хочет остаться там и больше не вернётся в Китай. Однако его мечте не суждено было сбыться: получив должность ассистента в лаборатории Мэна вскоре увольняют с работы – это отражает трудовую дискриминацию в США¹⁷⁴. Он вынужден был пойти работать официантом в кафе, где его начальница давала каждый раз не добавляла ему долю чаевых. Его жена также не нашла работу по профессии, и ей пришлось работать в прачечной. Мечта об идеальной жизни в Америке, о которой так долго грезил Сяоцзюнь, разбилась о расовую дискриминацию американского общества. Обладая проницательным умом и отличными аналитическими способностями, Мэнь за долгое время смог по-настоящему прочувствовать американскую культуру и понять её суть. По возвращении на родину он стал консультировать всех, кто собирался подавать на американскую визу.

Двум его друзьям – Ван Яну и Чэн Дунцину в американской визе было отказано. Режиссёр много раз акцентирует внимание на сценах получения

¹⁷⁴ Lee, Jennifer C., and Samuel Kye. Op.cit. P. 256.

американской визы. Крупные планы, где показывают лица героев и их эмоциональное состояние во время собеседования, заставляют зрителей почувствовать важность момента, как будто судьба героев решает в этот момент. Эпизод, где одного из китайцев, которому отказали в выдаче визы, выносят под руки сотрудники консульства, потому что он впал в истерическое состояние, отражает накал эмоций и стресса, испытываемых людьми, подавшими на визу.

Ещё на учёбе в университете Мэн был ярким сторонником демократических свобод, декларируемых правительством США, которые обещают равенство и возможности для каждого. В одной сцене он посмел публично сказать своему учителю, что тот неправ, заявляя, что расовая дискриминация в США никогда не будет устранена, особенно по отношению к китайцам, которые отличаются упорством и трудолюбием.

Столкнувшись с дискриминацией лицом к лицу, Мэн настолько злится, что у него появляется новая мечта – стать заметным настолько, чтобы его больше не смогли не заметить и не уважать. В финальной сцене на переговорах трёх партнёров в Нью-Йорке герои являются представителями не только своей компании, но и воплощают образа самой КНР, которая обрела экономическую и политическую мощь и требует к себе равного уважения. Герои упорно отстаивают свою позицию с американскими коллегами, но в то же время, они готовы к диалогу и настроены разрешить все спорные вопросы.

В одном из эпизодов режиссёр напоминает о трагическом событии 1999 года, когда Китайское Посольство в Югославии¹⁷⁵ было разгромлено. Новость о случившемся подняла волну антиамериканских настроений в китайском обществе. Школа по обучению английского языка, не имеющая никакой связи с американским правительством, воспринималась обычными гражданами КНР как пособник зла и убийств китайских граждан в Белграде.

¹⁷⁵7 мая 1999 года бомбардировщик В-2 ВВС США в 23:45 по местному времени нанес удар пятью бомбами JДAM по посольству КНР в Белграде.

Таким образом, все желания и мечты героев сбылись, но сбылись не в Америке, а в Китае, автор картины подчёркивает, что успех и счастье находится не где-то за рубежом, его можно обрести и на Родине, но для этого нужно большое упорство и кропотливый труд. С возросшей экономической и политической мощью КНР герои, представляющие китайских иммигрантов, часто транслируют идеи о том, что счастливым и успешным можно стать и не уезжая из страны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Образ китайцев за рубежом постепенно менялся и трансформировался под воздействием многих социальных, экономических и политических факторов, а также с развитием самого кинематографического искусства. Тема китайских эмигрантов за рубежом на протяжении 1910-1980-х годов была в фокусе лишь американских режиссёров. Коварный злодей Фу Манчу, образ которого был сформирован под воздействием ксенофобских идей о «жёлтой угрозе», оставил большой след на восприятии китайцев как нации американским обществом.

Вместе с резко отрицательным китайским героем на экранах транслировался крайне положительный образ китайского мудреца, воплощенный в серии о детективе Чарли Чане. Вплоть до второй половины XX века роль главных персонажей в кинофильмах преимущественно отводилась актёрам американского происхождения. Нежелание режиссёров ставить на главные роли китайцев также говорит о сильном недоверии и дискриминации китайских актёров в американском кинематографе XX в.

С постепенной трансформацией сознания самих китайских иммигрантов, которые стали воспринимать себя как часть американского общества, в кинематографе стали подниматься вопросы об одиночестве, поиске идентичности, адаптации и душевных переживаниях, которые свойственны иммигрантам китайского происхождения в США XX века. С середины прошлого столетия начинают появляться картины американского, а также совместного производства американских и китайских кинокомпаний, снятые представителями китайской зарубежной диаспоры про китайских переселенцев. В кинокартинах с данным типом сюжетов особое внимание уделяется чувствам героев, которые решились на переезд в другую страну, и были вынуждены терпеть лишения и сложности в понимании культур. Тема расовой дискриминации красной нитью проходит сквозь все киноленты, снятые на данную тему, каждой из сторон производства кинопроизведений.

Новая волна мигрантов, прежде из Гонконга и Тайваня, а затем из материкового Китая, а также культурное, экономическое и политическое открытие КНР миру сформировало новый всплеск интереса к китайской культуре за рубежом. Американские режиссёры искусно использовали тему черной магии для создания таинственного образа китайского квартала, воплощая на экран иллюзию обладания китайцами тайных оккультных знаний. Чайнатаун долгое время изображался, как грязный и опасный район, где вся власть принадлежит организованной преступной группировке. Крупные предприниматели и главы преступных кланов чайнатауна изображаются в качестве персонажей, которые легко способны переступить черты закона и пойти против общечеловеческих ценностей. Даже для фильмов современного американского производства китайский квартал становится местом действия зрелищных сцен с погонями, стрельбой и демонстрацией приемов кунг-фу.

Традиционные боевые искусства, такие как кунг-фу и ушу в значительной степени способствовали положительному развитию образа китайских мигрантов, что коррелирует с общемировой модой на увлечение восточными единоборствами. Существенный вклад в развитие зрелищных сцен внес актёр гонконгского происхождения Джеки Чан, благодаря которому кунг-фу, а вместе с ним и китайцы стали восприниматься, как добрые и честные люди, готовые защитить каждого от несправедливости. Одним из идиологов эпохи стал мастер боевых искусств Брюс Ли.

Важность передачи традиционных семейных ценностей лежит в основе фильмов совместного производства США и КНР и режиссёров – выходцев из семей иммигрантов. Несмотря на переезд в другую страну и коренное изменение образа жизни, старшее поколение уделяет важность знанию истории традиций, культурных корней и связи с Родиной.

Начиная с конца XX в., всё чаще на киноэкранах можно встретить тему нетрадиционных однополых отношений, и навязываемых Западом неолиберальных ценностей, которые встречаются во многих фильмах

американского и совместного производства. Эта же тема значительно реже касается китайских фильмов, снятых в Китае.

Китайская фонетика сильно отличается от английской, из-за чего китайский язык воспринимается американским обществом, как крайне сложный для восприятия и изучения – на контрасте построено множество сатирических и комичных образов необразованных китайцев, которые говорят по-английски с сильным акцентом. Тема владения китайским языком чаще всего поднимается в фильмах совместного производства.

Аутентичность и экзотичность китайской национальной культуры, в том числе китайской кухни, сыграли положительную роль для создания образа Китая как далекой, загадочной и удивительной страны, которая не похожа ни на одну другую. Кинокартины, где можно встретить именно эти сюжеты стали активно транслироваться с 2000-х годов.

Центральным звеном в кинолентах производства КНР является тема «Американской мечты», которая дарует многим китайцам надежду на то, что в другой стране их обязательно ждёт успех, однако обратной стороной реальной жизни, которую подчёркивают режиссёры, является расовая дискриминация и сложности адаптации в новой стране без связей. Китайские режиссёры часто «возвращают» своих героев на Родину, чтобы показать зрителям, что только упорство и труд важны для достижения поставленных целей. На современном этапе развития экономики КНР является одной из ведущих стран мира – китайские режиссёры демонстрируют зрителям, мощь Китая, как страны высоких возможностей.

Китайские актёры не сходят с афиш американских картин и киноработ совместного производства, что говорит о востребованности китайских актёров и привлекательности темы китайской культуры, которой уделяется всё больше внимания на экране. В 2023 году ожидается премьера киносериала в жанре фантастического боевика под названием «Американец китайского происхождения» («American Born Chinese», реж. Люси Лью, Дестин Дэниел

Креттон, 2023¹⁷⁶), снятого для платформы «Disney+», цифровой релиз которого назначен на 24 мая. Рейтинг ожидания сериала достаточно высокий – 7.4 из 10, что означает высокую заинтересованность зрителей к данной теме.

Фильмы, которые были созданы в КНР, но получили доступ, а также отклик в западном прокате нацелены на создание исключительно положительного образа всего Китая, китайской культуры, а также лучших из национальных черт, таких как смелость, усидчивость, терпение.

Для Соединенных Штатов тема иммиграции является основополагающей для формирования и развития всего американского общества. Понятия «нация иммигрантов» и «американская мечта» коррелируют и в случае переселенцев из Китая, отвергнувших идеи коммунизма.

Для американских режиссёров в первой четверти XXI века характерна тенденция на привлечение азиатского зрителя, в том числе, на использование в своих кинофильмах элементов китайской культуры, участие кинозвезд китайского происхождения, а также китайских технических специалистов, постановщиков боевых искусств¹⁷⁷. В качестве объяснения данного явления можно выделить следующие причины: во-первых, это позволяет получить высокий доход от проката киноленты в кинотеатрах и на стриминговых платформах, а значит, картина должна отражать наравне с западными ценностями основные элементы культурного кода Китая; во-вторых, привлечение инвестиций крупных компаний, таких как инвестиционный кинофонд «China Mainstream Media National Film Capital Hollywood Inc¹⁷⁸»; в-третьих, соблюдение параметров неолиберальной политики США, таких как проявления толерантности, что может способствовать укреплению культурных связей между двумя странами.

¹⁷⁶ American Born Chinese // IMBd : сайт. – URL: <https://www.imdb.com/title/tt15552018/> (дата обращения: 05.05.2023).

¹⁷⁷Исаев А.С. Указ.соч. С. 95.

¹⁷⁸Там же. С. 80.

Проследив образ китайских мигрантов на протяжении всей истории кинематографа, можно сделать вывод о том, что политика США всецело направлена на продвижение собственной мягкой силы на Востоке. Для этого существуют и «азиатские» супергерои Марвэл, китайские персонажи мультфильмов и фильмов, снятых компанией Дисней (мультфильм «Мулан» («Mulan»), реж. Тони Бэнкрофт, Бэрри Кук, 1998), «Мулан» («Mulan»), реж. Ники Каро, 2020) и так далее). Это можно объяснить стремлением Запада приобщить китайского зрителя к собственной культуре и неолиберальным ценностям, показать мнимую дружбу и дать понять, что американцы якобы готовы отменить многолетнюю стигматизацию Китая, вызванную дружбой с СССР и собственной политической линией на Востоке. Наряду с политическими целями, китайский рынок сулит и невероятные прибыли для кинокомпаний, что обуславливает их стратегию вектором азиатского развития.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ МАТЕРИАЛОВ

Фильмы:

1. «Американские приключения» («黄飞鸿之西域雄狮», реж. Саммо Хун, 1997).
2. «Безумно богатые азиаты» («Crazy Rich Asians», реж. Джон М.Чу, 2018).
3. «Большой переполох в маленьком Китае» («Big Trouble in Little China», реж. Джон Карпентер, 1986).
4. «В поисках мистера Совершенство» («北京遇上西雅图», реж. Сюэ Сяолу, 2013).
5. «Великая стена» («A Great Wall», реж. Питер Ванг, 1986).
6. «Внук из Америки» («孙子从美国来», реж. Цю Цзянтао, 2012).
7. «Возвращайся в Китай» («Go Back to China», реж. Эмили Тин, 2019).
8. «Война» («War», реж. Филипп Дж. Этвелл, 2007).
9. «Всё, везде и сразу» («Everything Everywhere All at Once», реж. Дэн Кван, Дэниэл Шайнерт, 2021).
- 10.«Выход Дракона» («Enter the Dragon», реж. Роберт Клауз, 1973).
- 11.«Год Дракона» («Year of the dragon», реж. Майкл Чимино, 1985).
- 12.«Грайндхаус» («Grindhouse», реж. Роберт Родригез, Элай Рот, Квентин Тарантино, Эдгар Райт, Роб Зомби, 2007).
- 13.«Гремлины» («Gremlins», реж. Джо Данте, 1984).
- 14.«День, когда Земля остановилась» («The Day the Earth Stood Still», реж. Скотт Дерриксон, 2008).
- 15.«Детектив из Чайнатауна 2» («唐人街探案», реж. Чэнь Сычен, 2018).
- 16.«Доктор Стрэндж», («Doctor Strange», реж. Скотт Дерриксон, 2016).
- 17.«Дочь дракона» («Daughter of the Dragon», реж. Ллойд Корригэн, 1931).
- 18.«Дочь Шанхая» («Daughter of Shanghai», реж. Роберт Флори, 1937).
- 19.«Драконы-Нью-Йорка» («Revenge of the Green Dragons» реж. Эндрю Лау, Эндрю Лу, 2013).

- 20.«Дьявольский заговор доктора Фу Манчу» («The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu»), реж. Пьерс Хаггард, Ричард Куайн, Питер Селлерс, 1980).
- 21.«Дэнни цепной пёс» («Unleashed»), реж. Луи Летерье, 2005).
- 22.«Жёлтая лихорадка» («Front Cover»), реж. Рэй Юн, 2015).
- 23.«Змееголовые» («Snakehead»), реж. Ивэн Джексон Леонг, 2021).
- 24.«Игрок пинг-понга» («Ping Pong Playa»), реж. Джессика Ю, 2007).
- 25.«Ип Ман 4» («Yip Man 4»), реж. Ип Вай-Шун, 2019).
- 26.«Каратэ-пацан» («The Karate Kid»), реж. Харальд Цварт, 2010).
- 27.«Китайские похороны» («Dim Sum Funeral»), реж. Анна Чи, 2008).
- 28.«Китайский партнёр» («中国合伙人»), реж. Питер Чан, 2013).
- 29.«Клуб радости и удачи» («The Joy Luck Club»), реж. Уэйн Ван, 1993).
- 30.«Коррупционер» («The Corruptor»), реж. Джеймс Фоули, 1999).
- 31.«Красный женский отряд» («红色娘子军»), реж. Се Цзинь, 1950).
- 32.«Любовь – это бродвейский хит» («情遇曼哈顿»), реж. Ли Гуйюэнь).
- 33.«Маска Фу Манчу» («Mask of Fu Manchu»), реж. Чарльз Брабин, 1932).
- 34.«Медальон» («The Medallion»), реж. Гордон Чан, 2003).
- 35.«Мир Сьюзи Вонг», («The World of Suzie Wong»), реж. Ричард Куайн, 1960).
- 36.«Мистер Вонг в Китайском квартале» («Mr.Wong, Detective»), реж. Уильям Най, 1938).
- 37.«Мой американский внук» («上海假期»), реж. Энн Хуэй, 1991).
- 38.«Мулан» («Mulan»), реж. Ники Каро, 2020).
- 39.«Мулан» («Mulan»), реж. Тони Бэнкрофт, Бэрри Кук, 1998).
- 40.«Новый человек-паук: Высокое напряжение» («The Amazing Spider-Man 2»), реж. Марк Уэбб, 2014).
- 41.«Ночи китайского квартала» («Chinatown Nights»), реж. Уильям А. Уэллмен, 1929).
- 42.«Обреченный умирать» («Doomed to Die»), реж. Уильям Най, 1940).

43. «От колыбели до могилы» («Cradle 2 the Grave», реж. Анджей Бартковяк, 2003).
44. «Песня цветочного барабана» («Flower Drum Song», реж. Генри Костер, 1961).
45. «Противостояние» («The One», реж. Джеймс Вон», 2001).
46. «Прощание» («The Farewell», реж. Лулу Ванг, 2019).
47. «Разборка в Бронксе» («红番区», реж. Стэнли Тун, 1995).
48. «Роковой час» («The Fatal Hour», реж. Уильям Най, 1940).
49. «Ромео должен умереть» («Romeo Must Die», реж. Анджей Бартковяк, 2000).
50. «С меня хватит!» («Falling Down», реж. Джоэл Шумахер, 1992).
51. «Свадебный банкет» («喜宴», реж. Энг Ли, 1993).
52. «Сломанные побеги» («Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl», реж. Дэвид Уорк Гриффит, 1919).
53. «Смокинг» («The Tuxedo», реж. Кевин Донаван, 2002).
54. «Спасая лицо» («Saving Face», реж. Элис Ву, 2004).
55. «Список контактов» («Desertion», реж. Марсель Лангенеггер, 2008).
56. «Таинственный мистер Вонг» («The mysterious Mr. Wong», реж. Уильям Най, 1934).
57. «Тайна мистера Вонга» («The Mystery of Mr. Wong», реж. Уильям Най, 1939).
58. «Телохранитель бабушки» («Lucky Grandma», реж. Сеси Сили, 2019).
59. «Тёмная башня» («The Dark Tower», реж. Николай Арсель, 2017).
60. «Толкающие руки» («Pushing hands», реж. Энг Ли, 1991).
61. «Убийство китайского букмекера» («The Killing of a Chinese Bookie», реж. Джон Кассаветис, 1976).
62. «Убить Билла» («Kill Bill: Vol.1», реж. Квентин Тарантино, 2003).
63. «Фантом Чайнатауна» («Phantom of Chinatown», реж. Фил Розен, 1940).
64. «Чарли Чан в опере» («Charlie Chan at the Opera», реж. Х. Брюс Хамберстоун, 1936).

- 65.«Чудо-женщина» («Wonder Woman», реж. Пэтти Дженкинс, 2017).
- 66.«Чумовая пятница» («Freaky Friday», реж. Марк Уотерс, 2003).
- 67.«Чэн исчез» («Chan is missing», реж. Уэйн Ван, 1982).
- 68.«Шан-чи: легенда десяти колец» («Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings», реж. Дестин Дэниел Креттон, 2021).
- 69.«Шанхайский полдень» («Shanghai Noon», реж. Том Дей, 2000).
- 70.«Шары ярости» («Balls of Fury», реж. Роберт Бен Гарант, 2007).
- 71.«Шпион по соседству» («The Spy Next Door», реж. Брайан Левант, 2006).
- 72.«Элис» («Alice», реж. Вуди Аллен, 1990).

Научная литература:

На русском языке:

- 73.Анохина, Е. С. "Новая" китайская миграция и политика КНР по её регулированию в 1978-2008 гг. : специальность 07.00.03 - всеобщая история : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Анохина Елена Сергеевна. – Томск, 2010. – 250 с.
- 74.Беседина, Н.А. Теоретические аспекты исследования кинематографического образа // Скиф. 2017. №10. С. 156-161.
- 75.Вилкова, А.С. Высококонтекстные и низкоконтекстные культуры // НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ И КУЛЬТУРА. 2019. №3(37). С. 49-51.
- 76.Гаева Анастасия Сергеевна Мультикультурная политика США // Обозреватель - Observer. 2015. №2 (301). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/multikulturnaya-politika-ssha> (дата обращения: 18.05.2023).
- 77.Гарусова, Л.Н., Журбей Е.В., Владимирова Д.А. Китайские иммигранты в США: историческая ретроспектива // Ойкумена. 2018. № 2. С. 8-16.
- 78.Исаев А.С. Китайский кинематограф нового тысячелетия. М.: ИДВ РАН, 2016.

- 79.Кюглер, П. Психические образы как мост между субъектом и объектом // Кембриджское руководство по аналитической психологии : сборник / под ред. П. Янг-Айзендрат, Т. Даусона. М. : Добросвет. 2000. С. 121-141.
- 80.Ларина Т. В. Вежливость как предмет научного исследования // Коммуникативное поведение. Вып. 17. Вежливость как национально-специфическая коммуникативная категория. Воронеж: Изд-во «Истоки», 2003. С. 48-57.
- 81.Рзаева, Н.С. О кинематографическом образе // МНИЖ. 2013. №9-3 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kinematograficheskom-obraze> (дата обращения: 12.05.2023).
- 82.Самойлов Н. А. Культурно-историческое наследие и внешняя политика современного Китая // Культурное наследие в современной политической и социальной практике стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. / Отв. ред. Б.Г.Доронин. СПб., 2011. С. 90-113.
- 83.Солги Т., Старовойтова И.Е. КИНО КАК ИНСТРУМЕНТ «МЯГКОЙ СИЛЫ» И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА КУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ СТРАНЫ // Наука. Искусство. Культура. 2023. №1 (37). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kino-kak-instrument-myagkoy-sily-i-ego-vliyanie-na-kulturnyy-kapital-strany> (дата обращения: 13.05.2023).
- 84.Спешнев, Н.А. Китайцы: особенности национальной психологии. Спб.: Издательство КАРО, 2011.

На английском языке:

- 85.Berry, Chris, Marquhar Mary. China on screen : cinema and nation. N.Y. : Columbia University Press, 2006.
- 86.Berry, Chris, Pang, Laikwan. Remapping Contemporary Chinese Cinema Studies // China Review. 2010. Т. 10, № 2. С. 89-108.
- 87.Carson, Scott Alan. Chinese Sojourn Labor and the American Transcontinental Railroad. // Journal of Institutional and Theoretical

- Economics (JITE) / Zeitschrift Für Die Gesamte Staatswissenschaft. 2005. Vol. 161, no. 1. P. 80-102.
- 88.Chen, Hsiang-shui. Patterns of Chinese Settlement in the United States // Chinatown No More: Taiwan Immigrants in Contemporary New York, Cornell University Press. 1992. P. 3–26.
- 89.Chew, Kenneth, Mark Leach, and John M. Liu. The Revolving Door to Gold Mountain: How Chinese Immigrants Got Around U.S. Exclusion and Replenished the Chinese American Labor Pool, 1900-1910. // The International Migration Review. 2009. Vol. 43, no. 2. P. 410-430.
- 90.Chin, Gabriel J. The Civil Rights Revolution Comes to Immigration Law: A New Look at the Immigration and Nationality Act of 1965 // North Carolina Law Review. 1996. Vol. 75, №1, Article 1. C. 273-345.
- 91.Crowder, Linda Sun. Chinese Funerals in San Francisco Chinatown: American Chinese Expressions in Mortuary Ritual Performance // The Journal of American Folklore. 2000. Vol. 113, no. 450. P. 451-463.
- 92.Demgenski, Philipp. Culinary Tensions: Chinese Cuisine's Rocky Road toward International Intangible Cultural Heritage Status // *Asian Ethnology*. 2020. Vol. 79, no. 1. P. 115-135.
- 93.Fong, Wen. The Problem of Forgeries in Chinese Painting. Part One // *Artibus Asiae*. 1962. Vol. 25, no. 2/3. P. 95-140.
- 94.Gates, Philippa. The Assimilated Asian American As American Action Hero: Anna May Wong, Keye Luke, And James Shigeta In The Classical Hollywood Detective Film // *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*. 2013. T. 2, № 22. C. 19-40.
- 95.Glaessner, Verina. *Kung Fu: Cinema of Vengeance*. London: Lorrimer. 1974.
- 96.Greene, Naomi. *From Fu Manchu to Kung Fu Panda: Images of China in American Film*. Honolulu.: University of Hawai'i Press, 2014.
- 97.Gungwu, Wang. Greater China and the Chinese Overseas // *The China Quarterly*. 1993. No. 136. P. 926-948.

98. Hesketh, Therese, and Wei Xing Zhu. Health in China: Traditional Chinese Medicine: One Country, Two Systems // *BMJ: British Medical Journal*. 1997. Vol. 315, no. 7100. P. 115–17.
99. Hirata, Lucie Cheng. Free, Indentured, Enslaved: Chinese Prostitutes in Nineteenth-Century America // *Signs*. 1979. Vol. 5, no. 1. P. 3-29.
100. Lai, Walton Look. Chinese Diasporas: An Overview // *Caribbean Quarterly*. 2014. T. 50, № 2. P. 1-14.
101. Lee, Jennifer C., and Samuel Kye. Racialized Assimilation of Asian Americans // *Annual Review of Sociology*. 2016. Vol. 42. P. 253-273.
102. Lee, Robert G. *Orientalism: Asian Americans in Popular Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1999.
103. Lin, Zhu. Between Hong Kong and San Francisco: A Transnational Approach to Early Chinese Diasporic Cinema // *Canadian Journal of History*. 2019. T. 54, № 3. P. 345-371.
104. Louie Andrea. Re-Territorializing Transnationalism: Chinese Americans and the Chinese Motherland // *American Ethnologist*. 2000. T. 27, № 3. P. 645-669.
105. Lu, Sheldon Hsiao-peng. Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies. / Sheldon Hsiao-peng Lu ed. // *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. – Honolulu: University of Hawai'i Press. 1997. P. 1-31.
106. Lyman, Stanford M. Marriage and the Family among Chinese Immigrants to America, 1850-1960 // *Phylon* (1960-). 1968. Vol. 29, no. 4. P. 321–330.
107. Marchetti, Gina. *From Tian'anmen to Times square : Transnational China and the Chinese diaspora on global screens, 1989-1997*. Philadelphia.: Temple University Press, 2006.
108. Marchetti, Gina. *The Chinese Diaspora on American screens : race, sex, and cinema*. Philadelphia.: Temple University Press, 2012.

109. Mckeown, Adam. Transnational Chinese Families and Chinese Exclusion, 1875-1943 // *Journal of American Ethnic History*. 1999. T. 18, № 2. P. 73-110.
110. Ngai, Mae M. Legacies of Exclusion: Illegal Chinese Immigration during the Cold War Years // *Journal of American Ethnic History*. 1998. Vol.18, no. 1. P. 3-35.
111. Park, Lisa Sun-Hee. Continuing Significance of the Model Minority Myth: The Second Generation. // *Social Justice*. 2008. Vol. 35, no. 2 (112). P. 134-144.
112. Rajgopal, Shoba Sharad. “The Daughter of Fu Manchu”: The Pedagogy of Deconstructing the Representation of Asian Women in Film and Fiction // *Meridians*. 2010. T. 10, № 2. P. 141-162.
113. RAST, R. W. The Cultural Politics of Tourism in San Francisco’s Chinatown, 1882-1917 // *Pacific Historical Review*. (2007. Vol. 76, no 1. P. 29-60.
114. Song, Jingyi. Fighting for Chinese American Identity. // *New York History*. 2002. Vol. 83, no. 4. P. 385-403.
115. Stanley L. M. Fong. Assimilation of Chinese in America: Changes in Orientation and Social Perception. // *American Journal of Sociology*. 1965. Vol. 71, no. 3. P. 265–273.
116. Wang L. Ling-chi. Roots and Changing Identity of the Chinese in the United States. // *Daedalus*. 1991. Vol. 120, № 2. P. 181-206.
117. Wang, Joan S. Race, Gender, and Laundry Work: The Roles of Chinese Laundrymen and American Women in the United States, 1850-1950. // *Journal of American Ethnic History*, vol. 24, no. 1, 2004, pp. 58–99.
118. Wong, K. Scott. The Transformation of Culture: Three Chinese Views of America. // *American Quarterly*, vol. 48, no. 2, 1996, pp. 201-232.
119. Zhang, Wenxian. Standing Up Against Racial Discrimination: Progressive Americans and the Chinese Exclusion Act in the Late Nineteenth Century // *Phylon* (1960-), 2019. Vol. 56, no. 1. P. 8–32.

120. Zhou, Min, and Rennie Lee. Transnationalism and Community Building: Chinese Immigrant Organizations in the United States // The Annals of the American Academy of Political and Social Science. 2013. Vol. 647. P. 22-49.

На китайском языке:

121. Ли Цзинъюань. Хуа гу гэ цзи юй цзюнь цзы шэнь мэй ди хуа жэнь чжэн мянь син сян гоу цзянь // Цзинь Гу Вэнь Чуан. 2021. №28. С. 19-22. 李景媛. 《花鼓歌》: 基于“君子”审美的华人正面形象构建 // 今古文创. 2021. №28. 第 19-22 页 (Ли Цзинъюань. «Песня цветочного барабана»: формирование положительного имиджа китайцев на основе образа «благородного мужа» // Журнал «Цзинь Гу Вэнь Чуан». 2021. №28. С. 19-22).
122. Нью Муюань. Мацзян юаньсу бэйхоу дэ вэньхуа нэйхань цзи сифан вэньхуа шицзяо дэ цзеду – и си фу хуэй вэйли // Мин Цзо Синь Шан. 2023. №6. С. 159-162. 牛慕源. 麻将元素背后的文化内涵及西方文化视角的解读 – 以《喜福会》为例 // 名作欣赏 2023. №6. 第 159-162 页 (Нью Муюань. Культурная составляющая элементов маджонга и интерпретация с точки зрения западной культуры на примере «Клуба радости и удачи» // Журнал «Обзор шедевров». 2023. №6. С. 159-162).
123. Хуан Цюнхуэй, Чэнь Куан. Хуанхо юйцзин сядэ фу маньчжоу цзюэсэ суцзао игэ гуаньюй кэбань иньсяньюй чэньгуй динсиндэ мисы // Чанчун шифань дасюэ сюэбао. 2022. Vol.41. №7. С. 192-197. 黄琼慧, 陈矿. “黄祸”语境下的傅满洲角色塑造: 一个关于刻板印象与陈规定型的迷思 // 长春师范大学学报. 2022. Vol.41. №7. 第 192-197 页 (Хуан Цюнхуэй, Чэнь Куан. Характеристика Фу Маньчу в контексте «желтой опасности»: миф о создании и закреплении стереотипов // Журнал

Чаньчуньского педагогического университета. 2022. Vol.41. №7. С. 192-197).

124. Цай Юнгуй, Юй Син. Хао лайу дяньин чжундэ хуаи ньюсин синсян цзеду и сифу хуэй хэ чжай цзинь ци юань вэйли // Муданьцзян дасюэ сюэбао 2023. Vol.32. №4. С. 55-60. (蔡永贵, 余星. 好莱坞电影中的华裔女性形象解读 – 以《喜福会》和《摘金奇缘》为例 // 牡丹江大学学报. 2023. Vol.32. №4. 第 55-60 页 (Цай Юнгуй, Юй Син. Интерпретация образа китайки в голливудских фильмах на примере «Клуба радости и удачи» и «Безумно богатых азиатов» // Журнал Университета Муданьцзян. 2023. Vol.32. №4. С. 55-60).

Электронные ресурсы:

125. American Born Chinese // IMDb : сайт. – URL: <https://www.imdb.com/title/tt15552018/> (дата обращения: 05.05.2023)
126. Pew Research Center : сайт. – URL: <https://www.pewresearch.org/social-trends/fact-sheet/asian-americans-chinese-in-the-u-s/> (дата обращения: 15.05.2023)
127. Tong war. United States history // Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/tong-war> (дата обращения 14.03.2023).
128. Дунго Сяньшэн юй Ландэ Гуши (东郭先生与狼的故事) // Baidu : сайт. – URL: https://wenku.baidu.com/view/6d600be8eff9aef8951e0640.html?fr=aladdin664466&ind=1&_wks_ =1683023617802&bdQuery= 东郭先生救狼 (дата обращения: 02.05.2023)
129. Кинопоиск : портал. – Москва, 2003. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/24693/> (дата обращения: 05.05.2023)

130. Кинопоиск : портал. – Москва, 2003. – URL:
https://www.kinopoisk.ru/film/16116/?utm_referrer=www.kinopoisk.ru
(дата обращения: 18.05.2023)

Приложение А – Фото 1 Борис Карлофф в роли доктора Фу Манчу¹⁷⁹



¹⁷⁹«Маска Фу Манчу» («Mask of Fu Manchu», реж. Чарльз Брабин, 1932).

Приложение Б – Кадр 1 Кристофер Ли в роли доктора Фу Манчу¹⁸⁰



¹⁸⁰ «Дьявольский заговор доктора Фу Манчу» («The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu», реж. Пьерс Хаггард, Ричард Куайн, Питер Селлерс, 1980).

Приложение В – Кадр 1 Бела Лугоши в роли Фу Вонга¹⁸¹



¹⁸¹«Таинственный мистер Вонг» («The mysterious Mr. Wong», реж. Уильям Най, 1934).

Приложение Г – Кадр 1 Борис Карлофф в роли Джеймса Ли Вонга¹⁸²



¹⁸²«Роковой час» («The Fatal Hour», реж. Уильям Най, 1940).

Приложение Д – Кадр 1 Кей Люк в образе китайского мага¹⁸³



¹⁸³«Гремлины» («Gremlins», реж. Джо Данте, 1984).

Приложение Е – Кадр 1 Джеймс Хун в роли Ло Пэна¹⁸⁴



¹⁸⁴ «Большой переполох в маленьком Китае» («Big Trouble in Little China», реж. Джон Карпентер, 1986)

Приложение Ж – Кадр 1 Кристофер Уокен в роли Фенга¹⁸⁵



¹⁸⁵«Шары ярости» («Balls of Fury»), реж. Роберт Бен Гарант, 2007).г

Приложение 3 – Кадр 1 Кристофер Ванг в футболке «I speak English»¹⁸⁶



¹⁸⁶«Игрок пинг-понга» («Ping Pong Playa», реж. Джессика Ю, 2007).

Приложение И – Кадр 1 Китайский квартал из фильма «Ип Ман 4»¹⁸⁷



¹⁸⁷ «Ип Ман 4» («Yip Man 4», реж. Ип Вай-Шун, 2019).

Приложение К – Кадр 1 Китайский квартал из фильма «Детектив из Чайнатауна 2»¹⁸⁸



¹⁸⁸ «Детектив из Чайнатауна 2» («唐人街探案»), реж. Чэнь Сычен, 2018).