

### **ФИЛЬМ ЧЖАН ИМОУ “ГЕРОЙ” И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ СРЕДЫ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ**

*В. Гамянин*

Вышедший в конце 2002 года на экраны кинотеатров фильм всемирно известного режиссера Чжан Имоу “Герой” буквально всколыхнул китайское общество. Об этом свидетельствуют внушительные объемы кассовых сборов, которые только на материковом Китае превысили 30 млн. долларов – абсолютный рекорд национальной кинематографии, а также его триумфальное шествие по странам Юго-Восточной Азии, поразительный успех у зрителей Тайваня и Гонконга. При этом основная причина заключалась не в именитости режиссера, даже не в масштабной рекламной кампании и факте выдвижения на “Оскара” в нескольких номинациях. Зрителей привлек сюжет, организованный вокруг одной из наиболее неординарных, таинственных и противоречивых фигур китайской истории – персоны Цинь Шихуана, могущественного правителя, впервые в конце III века до н.э. объединившего Поднебесную в сильную централизованную империю, с именем которого связываются гонения на традиционное конфуцианство и закрепление “легизма” в качестве государственной религии.

Но, видимо, не только это. Вспомним: работа другого корифея китайского кинематографа Чень Кайгэ, обладатель “Золотой ветви” Каннского кинофестиваля 2000 года фильм “Император и убийца” не вызвал подобного фурора ни в Китае, ни за рубежом. Конечно, нужно отдать должное безукоризненной режиссуре и уникальным в своем роде художественным спецэффектам – не стоит забывать, что Чжан Имоу прошел великолепную операторскую школу, в т.ч. и у такого “мэтра” как Чень Кайгэ, а также снялся в нескольких “рыцарских” фильмах<sup>1</sup> в главных ролях именно воина, искушенного в мастерстве владения оружием. Но наличие в картине только лишь качественного высокохудожественного визуального ряда может формировать у зрителя не более чем “впечатление”, трудно поддающееся вербальному описанию. В “Герое” автор не просто создает мощный эффект восприятия, не просто успешно синтезирует звуковой и цветовой ряды, не просто гармонично совмещает непосредственное действие и ретроспективу события, не просто смещает и переплетает “нерушимые” психологические установки времени и пространства, не просто реализует исконно даосские принципы “покоя в действии” и “действия в покое”. Весь фильм глубоко проникнут некоей единой направленной идеей, которая позволяет связать великолепно исполненные и довольно самодостаточные, но, по-видимому, разрозненные фрагменты в единое живущее своей жизнью действие. Интересно, что только после просмотра становится совершенно ясно, что лента Чжан Имоу представляет собой не “героический боевик” на историческом фоне с лирическими, даже, на первый взгляд, сентиментальными вкраплениями. Это и не историческая картина, ибо историзм здесь не только не превалирует, но служит лишь общим смысловым фоном, целенаправленно вызывающим

совершенно определенные реминисценции и детерминирующим вектор восприятия. Собственно, в этом фильме к истории имеет непосредственное отношение вообще только лишь циньский ван (князь) – будущий властитель империи Цинь. Фильм также не является и философской притчей, что подтверждается словами самого режиссера.

“Герой” – картина художественная, и вместе с тем – это мощное идеологическое построение, что и обрекло его на такую небывалую популярность в современной Поднебесной. Именно этот – идеологический – аспект картины нам и предстоит рассмотреть.

Всякое произведение киноискусства, так называемого “игрового кино”, как объект вербальный, может восприниматься не только в качестве явления сугубо художественного порядка, т.е. не замыкаться на личности автора и его внутреннем мировосприятии, не ограничиваться игрой внешних символов и динамикой смены декораций. Оно должно рассматриваться непременно во взаимоотношениях с окружающей идеологической средой, возраставшей режиссера, постоянно воздействующей на него и во многом подспудно диктующей внутреннюю организацию картины, а также обуславливающей характер ее суггестии на зрителей, и, соответственно, формы и длительность ее существования в определенных социальных условиях. В конечном счете, это и определяет историческую и художественную ценность фильма.<sup>2</sup>

Отношения фильма с идеологической средой многомерны и многогранны. Но, кажется, можно с большой степенью уверенности обобщить эти связи в три больших типа, существующие одновременно и постоянно взаимодействующие.

1. Императивный. Здесь фильм функционирует как явление, активно формирующее среду. Фильм представляет конкретную идеологию и направлен на ее укрепление либо же упразднение. Этот тип связи выражает состояние активной борьбы за некую идею, поэтому всегда однонаправлен и не восприимчив к обратному воздействию существующей среды. Как правило, он призван творить общественное сознание путем воздействия на его индивидуальные составляющие – множественность личностей. Примерами могут служить героические ленты, воспитывающие патриотизм, или прививающие отрицание к определенным явлениям. Такой тип связи императивен, он побуждает к действию и в формализованной форме отвечает на вопросы гносеологического порядка.

2. Рефлексивный. Речь идет об отрефлектированном воспроизведении окружающей идеологической среды, ее индивидуализированное воссоздание в определенной художественной форме. Функционально это выражается в объективировании индивидуального сознания через апперцепцию продукта сознания общественного. Продукт этого типа связи порождает вопросы онтологического порядка и апеллирует к личному сознанию зрителя, побуждая его самостоятельно искать ответы путем создания экстенсивного комплекса знаковых полей.

3. Синтетический. Этот тип связи представляет собой органический синтез двух предыдущих. Он не только раскрывает аксиологию бытийственности, но и взывает к этимологии показанных ценностей, при этом зачастую предлагая, или даже “изящно” навязывая их зрителю. Фильмы, представляющие данный тип связи, почти никогда не ограничены синхронной исторической плоскостью, но содержат некую временную ось, пронизывающую разные эпохи и идеологически обуславливающую их внутреннюю символику. Что касается китайского

кинематографа, то здесь это явление присутствует всегда и особенно выпукло, рельефно. Структура картины “Герой” всецело подтверждает это предположение, ибо здесь сущность современности выражается иносказательно и аллегорически через внешнюю оболочку глубокой древности.

Вернемся к фильму. Его сюжет, насчитывающий более 2-х тысячелетий, находил свое воплощение практически во все исторические эпохи существования Поднебесной, прочно войдя также и в современную китайскую идиоматику<sup>3</sup>. В конце эпохи Чжаньго (475–221 до н.э.) – “борющихся царств” – усилившееся княжество Цинь во главе с Чжэн-ваном успешно осуществляет покорение соседних царств, беспощадно расправившись со своими многочисленными врагами. Естественно, что жители покоренных княжеств прилагали немалые усилия, чтобы убить Циньского вана и восстановить независимость своих вотчин. Однако, все попытки покушения увенчались крахом и Чжэн-ван сумел осуществить свою мечту о создании сильной централизованной империи, став ее первым правителем – Цинь Шихуанди.

Главный герой картины Умин, уроженец княжества Чжао, прошел через многие испытания, прежде чем удостоился высочайшей аудиенции. Но в конце, получив беспрецедентную возможность убить вана, он отступил. Ключ к ответу на эту парадоксальную, казалось бы, ситуацию, кроется в длительном диалоге между Умином и Чжэн-ваном. В ходе беседы, среди прочего, обыгрывается внутренняя сущностная взаимосвязь между искусством каллиграфии и искусством меча (т.е. войны). Подаренный вану Умином иероглиф “меч” был начертан мастером меча и каллиграфии Цаньцзянем, некогда покушавшимся на жизнь Чжэн-вана, но в ходе каллиграфических упражнений «прозревшим» и навсегда оставившим эту мысль. Иероглиф, по его словам, стал синтезом 20-и различных каллиграфических стилей княжества Чжао и искусства владения мечом, т.е. 21-м стилем, символизирующим **единство**. Созерцая иероглиф, Циньский ван рассмотрел в нем три уровня искусства владения мечом<sup>4</sup>, а именно:

1. Низший уровень – единство человека и оружия. Человек – это меч, и меч – сам человек. В руках такого человека и травинка превращается в разящее оружие.

2. Средний уровень, когда меч не в руке, но в сердце. Это тиран и завоеватель. Не имея в руках оружия, он побеждает врагов.

3. Высший уровень, когда меча нет ни в руке, ни в сердце. Лишь тогда человек способен охватить все и поместить в свое сердце. И это будет уже не убийство (= война), но мир. Страдания одного человека в сравнении со всей Поднебесной – уже не страдания, но жертва ради воцарения мира. Вражда между отдельными царствами в масштабах Поднебесной – уже не вражда.

В этой предложенной режиссером формулировке раскрываются сокровенные чаяния Циньского самодержца: достижение единства государственности путем силового объединения территорий, прекращения распрей и восстановления мира во всей Поднебесной<sup>5</sup>. Ибо в существующей исторической ситуации только лишь военная мощь была единственно действенным способом создания централизованного государства.

Итак, герой слагает оружие и не убивает вана. Идея централизации Поднебесной, пусть даже ценой тысячей жизней и десятков независимых государственных образований, оказывается достаточно веской и надежной, чтобы сохранить жизнь тирана. Умин удаляется и спокойно принимает смерть под циньскими стрелами по приказу вана, после чего его хоронят со всеми подобающими национальному герою почестями. Снова парадокс? Отнюдь.

Главное, что здесь был соблюден закон Цинь, согласно которому всякий, покусившийся на жизнь монарха, достоин казни. В фильме настоятельно подчеркивается идея закона как основы существования Поднебесной и обеспечения мира в ней, и который поэтому должен был выполняться неукоснительно, независимо от обстоятельств и невзирая на лица<sup>6</sup>. При этом обескураживает отсутствие прямого ответа на вопрос: кто же “герой”? Воин ли, сознательно пожертвовавший жизнью во благо будущей объединенной Поднебесной? Или же циньский Чжэн-ван, стремившийся к этой цели всю жизнь и преуспевший?

Таков исторический фон, предложенный Чжан Имоу. Но, как уже говорилось, “Герой” – не историческая лента. В этом случае насколько правомерно говорить о том, что фильм адекватно отражает современную нам социально-политическую ситуацию в Китае? Является ли он продуктом идеологической среды КНР?

Вернемся на полвека назад. Легко вспомнить, что именно эту схему, лишь с небольшими и несущественными поправками, избрал в свое время “Великий кормчий” Мао Цзэдун для создания государственной системы нового государства – Китайской Народной Республики. Причем привязка эта была не “знаковой”, но прямо исторической – империя Цинь. Существует достаточно много фактического материала и научной литературы, демонстрирующих прямую преемственность идеологий “легизма” и “коммунистического маоизма”: харизма (даже божественность) верховного лидера, “отца нации”, его неограниченные полномочия, жесткая пирамида исполнительной и “карающей” власти, основанная на нерушимости закона. Даже со смертью Мао все эти основы новой государственности не были упразднены: лидером второго поколения правящей элиты КНР стал “архитектор реформ” Дэн Сяопин, после чего третье поколение китайских руководителей возглавил Цзян Цзэминь.

Небезынтересно отметить, что фильм “Герой” (и это не случайно) появился в важнейший для всей страны период – в преддверии судьбоносных 16-го съезда КПК и 1-й сессии ВСНП 10-го созыва, в ходе которых была осуществлена беспрецедентная, эпохальная смена руководства коммунистической партии и китайской державы. Власть перешла к представителям 4-го поколения, причем при наличии в строю в добром здравии всех вождей предшествующей “эпохи Цзян Цзэминя”! Не будем погружаться в глубинные причины такого поистине отважного и даже героического решения лидеров КПК – это тема отдельного исследования. Отметим лишь, что эти перемены исторически неразрывно связаны с достижениями Китая за последние 13 лет, когда во главе партии и народа стоял Цзян Цзэминь, а значит – и со стратегическим курсом страны на ближайшие несколько лет. При этом все усилия внутривластной и социально-экономической направленности, в частности, построение “среднезажиточного общества”, обеспечение стабильного развития экономики и общества и проч. сводятся в конечном счете к двум основным векторам внешней политики Китая:

1. Стремление к всеобщему признанию объективности факта формирования в глобальном измерении нового миропорядка, т.е. перехода от монополярности, по крайней мере, к биполярности с закреплением нового геополитического центра – КНР.
2. Завершение “окончательного воссоединения родины”, иными словами, переход Тайваня под юрисдикцию КНР вслед за Гонконгом (1997) и Макао (1999). При ближайшем рассмотрении этот вектор исходит из первого, генерального направления

и обуславливает возможность реализации многих остальных. Присоединение “мятежного острова”, во-первых, высвободило бы значительный политический потенциал КНР в отношениях с другими странами мира, прежде всего США, лишив их разом главного козыря в попытках оказания политического воздействия, даже давления, на “Великий Китай”. Во-вторых, это дало бы мощнейший импульс экономическому развитию Китая, – не стоит забывать, что по объемам золотого и валютного запасов, а также по незначительности внешнего долга Тайвань продолжает занимать лидирующие позиции в мире. Помимо этого, остров является хорошо структурированной и отлаженной базой внедрения в производство новых и высоких технологий. К тому же Тайвань на сегодня – один из крупнейших инвесторов в китайскую экономику.

Учитывая сложность унаследованных представителями “4-го поколения” задач, а также нерушимость традиционных идеологических установок в Поднебесной, успешная передача власти новым руководителям должна была неизменно быть увенчана неким ореолом преемственности, т.е. в буквальном смысле **олицетворяться** в фигуре авторитетного политического деятеля – харизматического лидера и народного вождя, сохранив при этом прочную идеологическую связь с предшествующими историческими эпохами.

В начале нового тысячелетия такой фигурой был и остается Цзян Цзэминь. Однако, как было подмечено раньше, так называемая “харизма” возникает отнюдь не только в силу конкретных деяний, но, прежде всего благодаря созданию некой идеологического подоплеки, абстрактных выкладок, некоего теоретического фундамента, и подведению его под достижения и стратегические перспективы развития. Очевидно, что на сегодня идеи партийности, “политики реформ и открытости” практически исчерпали себя. В этих условиях орудием увековечивания личности Цзян Цзэминя становится “выстрадавшая в сердце и взлелеянная годами” теория “трех представительств”, – неясное и довольно абстрактное идеологическое построение, искусственно возведенное в ранг основного лейтмотива, “красной нити” современной партийной, а значит – государственной идеологии.

Именно таким образом Цзян прочно вошел в плеяду вождей Китая, став рядом и вровень с Мао и Дэном. Одновременно несложно заметить последовательное культивирование в современном китайском обществе вторичных идеологических проявлений культовой преемственности лидеров. Вспомним хотя бы тот факт, что на лицевой стороне денежных знаков (банкнот) КНР номиналом от 5 до 100 юаней изображен Мао Цзэдун, а его “цитатники” (новые и старые), часы и значки с его портретами, популярные сборники песен “О великом Мао” можно приобрести в стране повсеместно. Ретроспективно это прямо выводит нас на культ личности “былинного”, овеянного легендами и домыслами императора Цинь Шихуанди<sup>7</sup>. Тем более, что в идеологической среде КНР Мао и Цинь Шихуан во многом тождественны, во всяком случае, взаимно узнаваемы и знаково взаимозаменяемы.

Все эти моменты успешно воплощены в фильме “Герой”. Перечислим их: 1) стремление к окончательному **объединению** государства любыми средствами, в т.ч. и путем применения силы, что подразумевает 2) полное самопожертвование, т.е. нивелирование личности во имя великой всеобщей (но безличной) идеи, а также детерминирует 3) верховное главенство **закона** над личностью и любыми социальными отношениями. Исполнение же обозначенного необходимо требует и обуславливается 4) наличием сильного авторитетного лидера, харизма которого могла быть сопоставлена с Цинь Шихуанди<sup>8</sup>. Это наглядно показывает не только

определенный угол рефлексии в фильме особенностей современной идеологической среды КНР в преломлении к истории Китая раннеимперского периода, но и его выраженную идеологическую направленность, иначе говоря, воспроизведение порождающей его самой идеологической среды в новом специфическом оформлении.

Итак, идеологическая среда во всей совокупности явлений не изолирована во времени, она рефлектирует историю, причем выборочно, и каждый раз в своей конкретной интерпретации, выражающейся в различных социальных явлениях, в т.ч. и кинематографе. Но, будучи подвижным организмом, она принадлежит уже будущему, ибо готовит почву для запланированных или предполагаемых (с большой степенью вероятности) событий как в самой себе, так и в качестве возможных реакций на влияние извне.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Например, в фильме “Любовь терракотового воина” вместе с известной актрисой Гун Ли.

<sup>2</sup> Понятие “идеологической среды” ни в коем случае не следует ограничивать только лишь идеологией политической. Это понятие включает также совокупность нравов и обычаев общества, культурных, духовных и моральных традиций этноса либо нации. Оно отражает особенности социально-политической жизни общества, характеризует степень его развитости и внутренней стабильности, а также выражает настроения и чаяния различных общественных сил.

<sup>3</sup> Например, широко известный фразеологизм “Ту цюнь би сянь” (“Карта развернулась – кинжал обнаружился”, т.е. тайное стало явным).

<sup>4</sup> Выражение “искусство меча” в китайской традиции следует понимать фигурально – как мастерство ведения военных действий, т.е. стратегию войны.

<sup>5</sup> К тому времени междоусобные войны на территории Китая продолжались беспрерывно уже несколько столетий.

<sup>6</sup> Общеизвестно, что в основу государственной идеологии Циньской империи была положена философия легизма, предполагавшая верховенство закона, прежде всего суровость наказаний за проступки, и безраздельную полноту власти верховного правителя.

<sup>7</sup> Для сравнения можно обратить внимание на возрождение культа старины и “великих предков, отцов нации” в Монголии (Чингисхан) или в Туркменистане (книга “Рухнама” – священная книга туркмен и о туркменах).

<sup>8</sup> По мнению многих исследователей, именно наличием у Цинь Шихуана необыкновенной харизмы лидера можно объяснить столь стремительное крушение с его смертью первой в истории Китая империи после столь блистательного многолетнего правления.