

***Е.В. Соболева***

ЗабГУ, г. Чита

## **Типы героев в киноискусстве Китая**

Обобщение накопленного материала о китайской кинематографии помогает выстроить определённую модель создания художественного персонажа. История развития качеств героя напрямую связана с особенностями того или иного периода в жизни Китая, а также с его идейно-моральными ценностями.

В Китае любое искусство традиционно рассматривалось как воспитательный процесс, а воспитание – это пропаганда идеальных образцов, требующих подражания. Не осталось в стороне и кино, ставшее мощным регулятором общественных отношений. В фильмах делалась установка на героев, отвечающих требованиям властных структур, вследствие чего появилась типизация художественного образа.

Так почти на всём протяжении истории китайского кино преобладающим был экстравертный тип: не столь важно было отражение его внутреннего мира, сколько связь с общественным организмом. В первой четверти XX века в фильмах Китая преобладали этические мотивы роли человека в обществе: соответствие нормам жизни, исполнение долга, сыновняя почтительность. Сюжет большинства произведений строился на вознаграждении страдальца, твёрдого в своих убеждениях, либо на наказании за неисполнение долга. Такое откровенное нравовучение пришло из конфуцианской культуры и являлось яркой особенностью китайского кинематографа того периода.

Следующие десятилетия обратились к иным характеристикам персонажа: он твёрд в своих социалистических убеждениях, занят общественным делом, уклонение от которого считалось равносильным социальной и физической смерти. Эти особенности определялись военной ситуацией тогдашнего времени, его идейно-политической замкнутостью. В тот период родилось «левое кино»

---

© Соболева Е.В., 2013

коммунистов, но его рамки не могли ограничивать резкую и боевиту тональность фильмов о борьбе против иноземного агрессора.

Новый ракурс открылся в китайском кинематографе после поражения Японии в войне, когда в 1946 году возобновилось прерванное кинопроизводство. Тема войны не ушла, но сменилась тональность, в центр внимания попала проблема взаимоотношений человека и общества, а точнее долга общества по отношению к индивиду, где обнаруживалась несправедливость этого общества. Индивид теперь не связан с обществом, его взгляды, в том числе политические, имеют право на существование, даже если они отличаются от умозрений общества.

В 1949 году произошла и резкая смена политического ракурса в киноискусстве Китая. Если прежде фильмы взывали к национальному единству, то теперь соединяющим фактором выступал идейно-политический элемент, где герой не противопоставлялся обществу, а находился с ним в гармоничном созвучии. Однако акцент ставился не на человека, а на отказ героя от индивидуальной личности, его поступки «стерилизовались» до обобщённого рецепта, а монологи и диалоги напоминали лозунги [1, с. 51].

После 1976 года в кинематографе КНР стали появляться фильмы, которые можно уверенно назвать серьёзным, глубоким искусством. Это путь не предписаний и рецептов, а размышлений. Из фильмов ушли шаблоны, персонажи совершают нестандартные действия с индивидуальной реакцией на действительность. Теперь реалии мира воспринимались героем с позиции характера и были окрашены его личным созерцанием.

Стоит отметить, что сложность характера не так уж привычна для китайских зрителей. В фильмах КНР герои обычно поглощены самореализацией в обществе, что не оставляет художественного пространства на личную жизнь, раскрытие внутреннего мира, чувств и переживаний. Во многом это определилось установкой на «правильных» героев, свободных от эмоциональной окраски, и насаждение эмоционально-психологических качеств отводилось «колеблющимся» героям, занимающих промежуточное положение между отрицательными и положительными героями. В результате само понятие личностного характера не закрепилось в китайском кинематографе.

Современное кино Китая стоит на пути постижения формы трагедии, которой кинематограф КНР ранее не знал. Здесь обнаруживается внутренняя неустойчивость, нестабильность, психологическая

незавершённость и тревожное восприятие мира. Такие интонации кино встречались и ранее, но подвергались критическим нападкам. Трагедийность связана с неодолимыми препятствиями, встающими на пути героев и ведущими к гибели. В прежних фильмах Китая, создававшихся по единому канону соединения реализма с романтизмом, перед героическими личностями должны были вставать слабые враги, легкопреодолимые препятствия, с тем чтобы их путь не изобиловал сложностями и завершался «хэппи-эндом». Сейчас же наблюдается отход от этой шаблонной мифологемы. Теперь физическая смерть на экране рассматривается как трагедия, и это непременно связывается с индивидуальными особенностями героев.

На сегодня важным для кинематографии Китая является поиск нового положительного героя, который бы воплотил идеал активного деятеля в нынешнюю эпоху глобализации. Важно, чтобы сознание героя находилось в гармонии с жизненными ситуациями, в которые он попадает. Художественный герой такого типа пока ещё не раскрылся в полной мере в фильмах Китая. Постепенное приближение к таким героям поможет китайскому киноискусству преодолеть характерную ранее для него поверхность, шаблонность, нормативность в изображении жизни, и стать поистине заслуживающим внимания культурным феноменом, несущим в себе свои, характерные для его истории и менталитета особенности.

#### **Литература**

1. Киноискусство Азии и Африки. М.: «Наука», Главная редакция Восточной литературы, 1984.