

А. С. Темлякова

*Институт социальных и политических наук
Уральского федерального университета*

Особенности конструирования кинореальности в современном китайском кино

В данной статье мы попытаемся проанализировать особенности конструирования кинореальности в китайском кино. Познакомимся с положением дел в современном китайском кинематографе, а именно с фестивальным авторским кино Поднебесной. Выделим основные характерные черты китайского кино, рассмотренные Роланом Бартом. Далее проанализируем фильм «Неверленд» («Остров фантазий», режиссер Ван Минфэй, 2013 г.), попытаемся применить концепцию «каких-угодно-пространств» Жюль Делёза для понимания специфики конструирования кинореальности в данном фильме.

В последние 10–15 лет Китай стал мировым лидером не только по темпам экономического роста, но и по качеству кинематографа. Наряду с Ираном, китайское кино сегодня единственное в мире представляет интерес именно как явление, а не как сообщество отдельных, пусть и весьма талантливых режиссеров и актеров. В данном случае речь идет не о многочисленных боевиках, а о серьезнейших произведениях, которые с завидной регулярностью выпускают на экраны такие кинематографисты, как Чжан Имоу, Вонг Кар-Вай, Чэнь Кайгэ, Хоу Сяосянь и многие другие¹.

Прежде всего стоит обратить внимание на особую роль символизма в китайском кинематографе. Так, Ролан Барт в своей статье «Проблема значения в кино» обращает внимание на знаковую природу кинокадра. Он говорит о том, что некоторые элементы кадра представляют собой настоящие сообщения. По мысли Барта, фильм нельзя считать чисто семиологическим образованием, целиком сводить к грамматике знаков. Тем не менее, фильм насыщен знаками, которые создаются и упорядочиваются его автором и адресуются

¹ *Котов А.* Два полюса китайского кино // Кинозал. 2002. № 12 (308). URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/584.htm> (дата обращения: 29.09.2013).

зрителю; он хоть и отчасти, но бесспорно связан с общей коммуникативной функцией, в изучении которой дальше всех зашла лингвистика.

Барт выделяет следующие составляющие коммуникативной цепи.

Кто отправляет сообщение. Здесь имеется в виду автор фильма. Режиссер выбирает определенное поле знаков, имеющее соответствующие границы. Автор фильма может черпать силу своего сообщения в общем, традиционно сложившемся словаре кинознаков, или же в символике универсального типа, воспринимаемой более или менее бессознательно и включающей, например, все фрейдовские символы. Можно сказать, что запас сообщений состоит из концентрических колец: внутреннее ядро, применяемое чаще всего, образует целостную риторику кинознака (скажем, перелистываемый календарь означает течение времени); периферийную же область образуют как бы расслаивающиеся знаки, где аналогия между означающим и означаемым является далекой и неожиданной. Именно в этой области сказываются искусство и оригинальность режиссера. Можно сказать, что эстетическая ценность фильма зависит от дистанции, которую автор сумел выдержать между формой и содержанием знака, не выходя при этом за границы интеллигибельности.

Кто получает сообщение. В данном случае Ролан Барт говорит о зрителе. Однако стоит отметить, что восприятие зависит от той или иной степени культуры. Причем чем культурнее зритель, тем более тонкие сообщения ему можно передавать, но знак еще и следует зрительской эволюции — одни знаки выходят из моды, другие рождаются вновь, жадно ловятся молодой зрительской аудиторией, чей возраст образует особую культуру. По мысли Барта, вполне возможно даже представить себе тесты, позволяющие точно определить пороги понимания знака в зависимости от его формы и от социальной группы получателей.

Со структурной точки зрения знак образуется соединением означающего (формы) и означаемого. Оба эти понятия представляют собой аналитические рабочие реальности. Далее автор пытается выяснить, что происходит с этими двумя элементами в кинознаке.

1. *Означающее.* Основные его носители — декорация, костюм, пейзаж, музыка и жесты. На протяжении фильма знаки распределяются с переменной плотностью; особенной их плотностью отличается начало фильма — потому, что оно обладает интенсивной

объяснительной функцией: требуется как можно быстрее ввести зрителя в курс незнакомых ему дел, обозначить исходное положение персонажей и их взаимоотношения. В заключительных кадрах также может нарастать знаковость, поскольку они должны заставить нас ощутить то, что произойдет после окончания фильма; в частности, сильную познавательную и предсказательную значимость может иметь последний кадр.

Барт выделяет следующие специфические черты зрительного означающего.

Означающее неоднородно. Оно может обращаться к различным органам чувств — зрению, слуху. В качестве примера здесь можно привести значение музыки в кино, которая способна также создавать особую атмосферу и настроение.

Означающее поливалентно. Его поливалентность двойная: одно означающее может выражать несколько означаемых (в лингвистике это называется полисемией), а одно означаемое может выражаться несколькими означающими (это называется синонимией). Случаи полисемии редко встречаются в западной культуре зрелищ, в отличие от восточного театра, где одно означающее (скажем, фонарное освещение) может покрывать собой два означаемых («световая дорожка на воде» или же «озеро с кувшинками»). На Востоке полисемия возможна постольку, поскольку знак там включается в сильно развитый, очень жесткий символический код, а потому неоднозначность смысла сразу ограничивается контекстом. В западном искусстве, в основе которого — притязание знаковых отношений на естественность, полисемия оказывается источником беспорядка.

Означающее комбинаторно. Искусство здесь состоит в том, чтобы уметь изящно сливать означающие воедино, то есть перечислять их одно за другим, не повторяясь и в то же время не упуская из виду означаемого, которое нужно выразить. Одним словом, у означающих есть самый настоящий синтаксис. Он может развиваться в сложном ритме: для одного и того же означаемого одни означающие утверждаются стабильно-непрерывно (декорация), другие же вводятся почти мгновенно (жест).

2. Означаемое. Означаемое носит концептуальный характер, это идея; оно существует в памяти зрителя, означающее лишь актуализирует его, может его только называть, а не определять. Барт

предлагает следующее определение киноозначаемого: означаемым является все то, что находится вне фильма и должно актуализироваться в нем.

В заключение можно отметить, что в западном искусстве, в отличие от восточного, промежуток между означающим и означаемым очень мал; это семиология не символики, а прямых аналогий; так, например, если нужно обозначить генерала, то показывают во всех подробностях полную генеральскую форму².

Далее рассмотрим наиболее показательную с точки зрения выделенных особенностей картину азиатского режиссера Вонга Кар-Вая «Любовное настроение» («In the Mood for Love», 2001 г.). В данном фильме показана одна из самых целомудренных любовных историй, какую только можно вообразить. В ней нет не только «постельных» сцен, но даже ни одного поцелуя. Все построено на взглядах, жестах, интонациях, расцветке одежды. По цвету галстука можно узнать о настроении, по сумочке — об измене. Он и Она снимают соседние комнаты и, влюбившись друг в друга, узнают, что у их супругов давно уже роман. Но главные герои не хотят уподобляться тем, кто пошел на измену. Их отношения остаются тайной, которую они скрывают даже друг от друга. Тайной, поверить которую можно только каменным стенам древнего монастыря. Фильм снят изысканно, выдержан в удивительном для сегодняшнего кино завораживающем ритме, радует и обилием тщательно воссозданных деталей, и виртуозной игрой актеров — Мэгги Чун и Тони Люна. Он не только о любви, но и об эфемерном времени, о памяти, о том, что сохраняется в ней навсегда, и о том, что ускользает от нее навечно³.

Далее рассмотрим особенности конструирования кинореальности в фильме «Неверленд» («Остров фантазий», режиссер Ван Минфэй, 2013 г.), показанном на Первом кинофестивале китайских фильмов «Неизвестный Китай», прошедшем в Екатеринбурге. Содержание данного фильма следующее: эксцентричная девушка Хан Сяочен рисует комиксы и работает в мегаполисе. Она с трудом приспособляется к повседневной жизни, к общественному давлению, к неприятному начальнику и прячется от мира в своих рисунках. Тан

² Барт Р. Система Моды : Статьи по семиотике культуры. М., 2004. С. 360–365.

³ Котов А. Два полюса китайского кино.

Нин — солдат, который служит на острове в море. Он так же, как и Хан Сяочен, хорошо рисует. Молодые люди вместе создают рисованный роман, в котором рассказывается о пострадавших на тропическом острове после кораблекрушения⁴.

В данном фильме мы имеем дело с определенным образом сконструированной кинореальностью. В частности, мы наблюдаем повседневную жизнь героини, следя за тем, как она сидит в кафе, выполняя свою работу (рисование комиксов); одновременно мы погружаемся в мир фантазий художницы, который выстроен, исходя из событий ее повседневной жизни. Это выражается в том, что мы встречаемся с одними и теми же персонажами, схожими, но как бы «перевернутыми» проблемами героев — шефа, солдата, музыканта, ребенка и девушки. В дополнение к этим двум измерениям существует макет острова и фигурки всех героев — участников истории, который художница воссоздала на одном из столиков в кафе, причем когда мальчик — посетитель кафе играет с этим макетом, передвигая фигурки, это тотчас же сказывается на судьбах героев в мире фантазий художницы. Можно утверждать, что в данной кинокартине кинореальность представляет собой коллизию трех миров — реального, «игрушечного» и мира фантазий.

Согласно Делёзу, пространство, когда оно перестает быть определенным и детерминированным, превращается в «какое-угодно-пространство». Можно утверждать, что эти пространства так же стары, как и кинематограф. Какое-угодно-пространство не является некой универсальной абстракцией, характерной для любого места и времени. Но это в высшей степени сингулярное пространство, которое просто утратило свою гомогенность, т. е. принцип собственных метрических отношений или связность частей, так что монтажные согласования могут осуществляться всевозможными способами. Это пространство виртуальной сочетаемости, воспринимаемое как локус чисто возможного. То, что фактически показывает неустойчивость, гетерогенность и отсутствие связей в таком пространстве, можно назвать богатством

⁴ Неизвестный Китай : Первый в Екатеринбурге кинофестиваль китайских фильмов. URL: http://skckb.ru/pervyj_v_ekaterinburge_kinofestival_kitajskix_filmov_neizvestnyj_kitaj (дата обращения: 29.09.2013).

потенциала или сингулярностей, являющихся условиями, предворяющими любую актуализацию и всякое обусловливание⁵.

В анализируемом фильме конструирование «какого-угодно-пространства» позволяет режиссеру развернуть и показать через тонкие, постепенно считываемые с течением фильма драматические переживания главной героини ее попытку через борьбу, которую она ведет по причине незнания всех обстоятельств жизни, прийти к осознанию необычности акта творческого озарения и творения иного образа мира на страницах комикса из переживания течения собственной жизни. Причем связь выстроенных миров к моменту полного завершения работы над комиксом теряет смысл. Когда мы наблюдаем кадры с пресс-конференции по случаю выхода комикса, мир грез героини исчезает. Теперь значение имеет лишь связь реальная — переписка по почте с соавтором-солдатом, который по долгу службы и по собственному убеждению не может покинуть уединенный остров.

Таким образом, современное китайское кино является важным и полезным материалом для философского и эстетического анализа. Мы можем уделять внимание и определенным знакам, символам и приемам, которые могут быть поняты лишь представителями данной культуры и специалистами, занимающимися глубоким изучением культуры Китая. Однако, анализируя современное кино Поднебесной, мы можем пользоваться и философско-эстетическими категориями, выведенными философами, изучающими кинематограф в западном мире.

⁵ Делёз Ж. Кино. М., 2004. Кино 1. Образ — движение; Кино 2. Образ — время. С. 168–169.