

О. В. Потокينا

Киноформула:

ПОЭТИКА ГОНКОНГСКОГО ПОЛИЦЕЙСКОГО ФИЛЬМА

Аннотация: кинематограф Гонконга является одним из малоизученных в отечественной науке культурных явлений, история которого тесно связана как с традиционной китайской культурой, так и с новейшими достижениями массмедиа XX–XXI вв. В изучении обширного пласта популярного жанра полицейского фильма применим метод типологического анализа материала. Автор статьи приходит к выводу, что в построении и художественном языке исследуемых фильмов присутствует формульность, укладывающаяся в определенный жанровый канон. Канон соединяет в себе и наивысшие достижения кино Гонконга и новые удачно найденные элементы. Кинематограф в одном из своих важнейших жанров выступает выражением состояния современного общества Гонконга.

Ключевые слова: культурология, зарубежный кинематограф, искусство Гонконга, кинематограф Китая, история зарубежного кинематографа, жанровое кино, массовая культура, канон, традиция.

Развитие Гонконга за последние два десятилетия нарастило скорости, обрело наряду с новыми проблемами и новые задачи¹.

Культура его изначально отличалась стремлением угнаться за новейшими тенденциями, объединив достижения Востока и Запада. Уже на самом раннем этапе формирования, пришедшемся на 1940-е гг., гонконгская кинематография осознала себя в качестве коммерчески ориентированной индустрии². Главным образом это и определило чуткость и гибкость подхода кинопроизводителей к современному социально-историческому контексту. Быстрые темпы становления, достигнутые отраслью в 1960–1970-е гг., обусловили высокую конкурентоспособность гонконгских лент как в Азии, так и в мире в 1980-х гг. Окончательно сформировать ключевые выразительные принципы отдельной ветви китайского кино³ Гонконгу удалось в 1990–2000-е гг. на новом витке, четко обозначив круг тем, интересных для зрителя, и создав яркую, узнаваемую визуальную стилистику⁴.

Чтобы ответить на вопрос о том, в чем состоят основные художественные особенности гонконгского кино, следует обратиться к одному из его традиционных и неизменно популярных жанров — «полицейскому» фильму⁵. При всем различии авторских почерков, смысловых акцентов и технических приемов, отчетливо выявляемых в каждой отдельной ленте, поэтика «полицейского» фильма основана на единых эстетических принципах,

речь о которых пойдет далее. Выбор лент определен главным образом значительностью их вклада в развитие анализируемого жанра.

Привычная для индустрии еще с 1970-х гг. тема дружбы мужчин, объединенных узами преданности высоким идеалам чести и верности, блестяще воплощена в двух лентах — «Круто сваренные» (1992, режиссер Дж. Ву) и «Двойная рокировка» (2002, режиссеры В. К. Лау, А. Мак)⁶. Преступники и полицейские внедряют в ряды друг друга двойных агентов, маски которых по прошествии лет становятся неотличимыми от лиц. Герои развернувшейся борьбы за раскрытие предателей проходят ряд моральных испытаний. В центре внимания гонконгского полицейского фильма всегда стоит местное общество, изображаемое через коллизии судеб полицейских и преступников во всей сложности межличностных взаимоотношений. Рассказ о двух мирах — правопорядка и преступности — свободно охватывает темы верности и предательства, достижения общественного успеха и труда, любви и личной мести. Особое внимание к социальной проблематике выдвигает на первый план образ человека.

Для понимания сил, участвовавших в процессе становления гонконгского полицейского фильма, необходим краткий исторический экскурс. Вплоть до 1990-х гг. кино Гонконга для западного зрителя ассоциировалось исключительно с лентами, квинтэссенцией которых были боевые искусства. Появившаяся в 1970-х гг. плеяда режиссеров «новой волны», среди которых выступил Цуй Харк, известностью не пользовалась. Так продолжалось до выхода на мировую арену Джона Ву. Ву и другие внесли новое слово и новое качество во все традиционные гонконгские жанры, сообщив фильмам возможность стать личным эстетическим выска-

¹ Процесс не в последнюю очередь связан с перестройкой всего жизненного уклада Гонконга после его возвращения Китаю. См.: Гонконг (Сянган): Справочник. М., 2004. С. 56.

² Li Cheuk-To. Popular cinema in Hong Kong // Oxford History of World cinema. Oxford; New York, 1996. P. 704–705.

³ Торопцев С. А. Кинематография Тайваня. М., 1998. С. 167–168.

⁴ Vick T. Asian Cinema: a Field Guide. New York, 2007. P. 115–116.

⁵ Принятое в отечественной критике обозначение (см.: Артюх А. Человек человеку моль. Полицейский фильм Гонконга // Искусство кино. 2004. № 4. С. 95).

⁶ Все фильмы упоминаются под названиями, полученными в отечественном прокате.

званием режиссера и полем для эксперимента. Стиль самого Ву, соединяющий экшн с эстетизированным насилием, был мастерски отточен прежде всего в гангстерском жанре — в лучших, вероятно, лентах режиссера «Светлое будущее» (1986) и «Убийца» (1989). Присущие фильмам этого режиссера незамысловатость сюжета и яркая, выразительная эстетика отличает и фильм «Круто сваренные». Пика напряжения фильм достигает в сценах насилия, граничащих едва ли не с безумием.

В 1990–2000-е гг. развитие гонконгского полицейского фильма шло под влиянием и в русле «новой волны». Признать в качестве решающего импульса развития влияние стилистики лент Джеки Чана, на наш взгляд, было бы не совсем точно. Его знаменитая «Полицейская история» (1985), являясь несомненной творческой удачей режиссера, в жанровом отношении ближе к приключенческой комедии, корни которой лежат в местном кинематографе на кантонском диалекте. «Базой» же рассматриваемого нами явления послужили намного более серьезные и мрачные по настрою работы. Прекрасным примером развития линии является творчество Джонни То, пришедшего в кино в 1980-х гг. и снявшего целый ряд высококачественных гангстерских и полицейских фильмов. Индивидуальный стиль этого плодовитого режиссера восходит к открытиям предыдущего десятилетия.

Работу Ву «Круто сваренные», стоящую в одном стилистико-тематическом ряду с такими известными фильмами, как «Бешеные псы» К. Тарантино (1992) и «Гоним» С. Исии (1995), не случайно считают эталонным образцом фильма 1990-х гг. мирового уровня. Ее отличает форсированное действие, созданное стремительно меняющимися сценами и подчеркнутые яркими визуальными эффектами. Выраженная диалогичность фабулы — один из ключевых приемов лент 1990-х гг. — направлена не на отражение движений человеческого мышления: вместе с комедийными элементами она играет лишь второстепенную пояснительную роль в «несущемся» действии, которое и поглощает все внимание зрителя.

Фильм «Двойная рокировка», принадлежащий к лучшим достижениям гонконгского кинематографа 2000-х гг., продолжает и доводит до высочайшей степени художественной выразительности приемы, выработанные в многочисленных лентах в 1990-х гг. Переложение традиционной темы мужского коллектива окрашивается напряженным драматизмом. Здесь элементы, восходящие к находкам гонконгского кинематографа 1950-х гг. в области социальной драмы с ее активным лирико-драматическим началом⁷, погружены в атмосферу

детективного триллера. С введением трагического содержания, эмоционально насыщающего ключевые сцены противостояния агентов-предателей, смягчается тенденция к стилизации насилия. Мизансцены, завораживающие отточенностью визуального ряда при общем повествовательном лаконизме, переносят внешний конфликт внутрь сложно решенных образов персонажей фильма.

Ощущение мистической самопогруженности интриги в «Двойной рокировке» создают как предельно ясные мизансцены, так и временные разрывы линейного хода повествования. Внятность сюжета вместе с ритмической согласованностью всех элементов свидетельствует о разработанности повествовательных приемов киноязыка, где высокий уровень мастерства их исполнения, однако, не исключает стандартизации.

Как ни парадоксально, но современный гонконгский «полицейский» фильм отличается высокой степенью консерватизма как в своих общих идейных установках, так и в ряде определяемых ими выразительных принципов. И все же в лентах последних лет ощутимо стремление наполнить новым содержанием уже созданные выразительные формы, задать тон, в большей степени отвечающий зрительским запросам. Появление обновленных идейных установок, однако, отнюдь не означает исчезновения уже найденных и разработанных принципов. В связи с этим особенно важно выделить общие черты, характерные для «полицейских» фильмов 1990–2000-х гг., те единые смысловые и выразительные конструкции, которые повторяются в подавляющем большинстве лент.

Язык гонконгского кинематографа в большинстве случаев лежит непривычно близко к литературным приемам. Литературность выражена, прежде всего, в господстве повествовательных приемов. Выразительность же изображения набирает силу главным образом в сценах кулачного противостояния персонажей.

Какие бы сложные взаимоотношения ни связывали полицейских и преступников, как бы ни пересекались их интересы и ни переплетались судьбы, за служителями закона всегда закреплены положительные роли, а за его нарушителями — отрицательные. Работа полицейского показана в «Двойной рокировке» как социальная функция, способная коренным образом изменить человеческую натуру к лучшему. Пройдя через все перипетии многолетнего предательства, человек способен обратиться к полному осознанию себя как «настоящего копа». Победа «хороших парней» (полицейских), торжество справедливости — закон для гонконгского «полицейского» фильма. Исключения лишь подтверждают это простое правило. В яркой

⁷ См.: *Li Cheuk-To*. Op. cit. P. 706.

работе Дж. То «Скрытая война» (1999) благородный преступник в исполнении Э. Лау не избегает смерти — она настигает его вопреки помощи полиции, щедрости, доброте и общей «положительности». Идеализация обретает здесь почти мистический характер, оснащаясь при этом возможностью отобразить стиль жизни высшего слоя общества.

В связи с указанной идейной установкой в изображении персонажей для «полицейского» фильма Гонконга характерно стремление к типизации, приводящее к осознанному и целенаправленному созданию типа Героя с большой буквы. Воплощение его может иметь несколько ипостасей, представленных отдельными образами. В ленте «Неуязвимая мишень» (2007, режиссер Б. Чен) в трех главных персонажах воплощены три важных положительных типа, имеющих в арсенале: мстящий за гибель близких, восстанавливающий свою профессиональную репутацию, воплощающий гражданско-гуманистическую направленность профессии служителя закона. Всех их объединяют высокие идеалы полицейской работы, и по сюжету они вступают в союз, готовясь активно противостоять преступникам. В простоте этих идей кроется залог высвобождения и чисто эстетических возможностей кино.

А потому не случайно в трактовке образов положительных героев действует установка на превратно романтический стиль их поведения с введением поэтических характеристик, будь то великолепное владение боевыми искусствами (в ленте «Легендарный убийца», 2008, режиссеры Ч. Ли, Дж. Ву) или пристрастие к музыке (в лентах «Круто сваренные» и «Двойная рокировка»). Поэтизация, несомненно, оттеняет мужественность и героизм персонажей. Патетическая героизация характеров при этом несет особый смысл, поскольку поиск идеала происходит в социальной плоскости и Герой полностью социален. Он (в качестве стража высших морально-этических ценностей) лучший из жителей Гонконга и воплощает их идеалы. В этом заключена и мысль о высоком культурном уровне социума, а потому в усиленном повторении ее заложен мощный выразительный потенциал.

Для массовой кинопродукции в лаконичной простоте заключается коммерческий и производственный успех. Сюжет подавляющего большинства лент демонстрирует максимальную внятность. Лента за лентой «уничтожают» всякую недосказанность во имя максимальной полноты выражения изображаемой реальности. Повествовательность — доминанта языковых приемов гонконгского «полицейского» фильма. Повинуясь всеобъясняющей логике, повествовательные принципы порождают в каждом кадре столь плотную, нерушимую однозначность изображенного, что

способны легко навести скуку: поднятая рука — это никогда не символический знак, а всего-навсего лишенная значимой выразительности деталь.

В результате тиражирования во множестве лент черты эти отлились в своеобразный *жанровый канон*. Канон подразумевает вариативность каждого отдельно взятого произведения при нерушимой устойчивости некоторых важнейших, типизированных признаков. Повторяемость фиксирует систему художественных приемов (собственно канон), где отдельные формулы, работая в системе, составляют целое.

При общей фабуле «полицейский под прикрытием» «Круто сваренные» и «Двойная рокировка» явственно отличаются друг от друга. Насколько «Двойная рокировка» — лента, ориентированная на психологическое раскрытие характеров героев, настолько же, несмотря на элементы комедии, «Круто сваренные» — чрезвычайно жестокий фильм, где в ряде сцен изображены психологически немотивированные убийства. В «Двойной рокировке» все смерти полностью обусловлены драматургической структурой ленты и внутренне пережиты героями. Для одного из главных героев ленты гибель его начальника-полицейского становится тем пределом, после преодоления которого его личность необратимо трансформируется и он становится достойным членом товарищеского союза чести. Легкость, скорость и простота в уничтожении людей, не имеющих абсолютно никакой ценности, характеризует построение фабулы «Круто сваренных».

Сложившийся канон, стремление к закреплению найденных форм совершенно не означают несвободу для мастера. Канон формируется путем отбора наиболее удачных (ярких, выразительных) решений и принципов, тем самым становясь твердой основой для производства массовой кинопродукции, сегодня с трудом поддающейся количественному измерению⁸. Поэтому после заглавных фильмов может идти ряд лент, экстенсивно развивающих или попросту эксплуатирующих их идеи и легко их комбинирующих.

Канон полицейского фильма в строгой риторике форм изображения «идеальных героев в идеальных обстоятельствах» соответствует установке современного гонконгского общества на традиционные представления о месте человека в социуме, восходящие к конфуцианским нормам, и указывает на силу консервативной тенденции в кинематографе.

Появление же героев неоднозначных, находящихся в состоянии острого морального поиска, личностного конфликта и сложного этического

⁸ Современная киноиндустрия Гонконга демонстрирует также тенденцию к созданию фильмов, состоящих из нескольких частей.

выбора происходит в начале нового тысячелетия. В выдвигании в качестве одного из главных действующих лиц в «Двойной рокировке» рискующего всем полицейского, полностью отказывающегося от своей личности, вынужденного в одиночку противостоять давлению преступного мира, явственно ощутим индивидуалистический излом идейных настроений современного гонконгского общества.

Наряду с героями каноническими в «полицейских» фильмах появляются и образы не слишком положительных «копов». Сюжетная линия в этом случае чаще обычного окрашивается в трагические тона, тени сгущаются. На героя-полицейского даже накладывается вина социального преступления, вплоть до обвинения в убийстве. По-видимому, в новой интерпретации образа в «полицейском» фильме скрыт большой потенциал для развития, использования дополнительных выразительных возможностей. Даже в лентах второго плана личностный поиск показан как сложное состояние личности, ее омраченность, «нечистота», в чем, возможно, содержится скрытое указание на некие религиозные концепции взаимодействия зла и добра, очищения.

С этой точки зрения ценными для типологического анализа являются и ленты, не входящие в число новаторских. Так, инспектор, заглавный герой ленты «Горячая точка» (2007, режиссер У. Ип), сражается и с вышестоящими, и с самим Законом за собственные не совсем правильные, но эффективные рабочие методы. Фактически он борется за звание защитника правопорядка, в плане же символическом это борьба за право считаться идеалом общества, безупречным воплощением которого он должен являться. Убийство инспектором преступника изображено как результат полной потери самоконтроля, как весьма неоднозначное проявление темной силы, пусть и не направленной против общественного порядка. В изображении темных сторон человеческого характера «полицейский» фильм сближается с жанром мрачного триллера. Для кинематографа Гонконга, склонного развивать мистическую тему скорее в фантастическом и фантастико-комедийном ключе, это не совсем типичный выбор.

Подобно тому как таинственный «легендарный убийца» из одноименной ленты приходит и уходит один, как гибнут «копы под прикрытием» в «Двойной рокировке» и «Круто сваренных», в борьбе с преступниками один на один едва не предавая свои имена и судьбы забвению, так и жители Гонконга борются за сохранение своей индивидуальности в многочисленных конфликтах общества потребления. Социальный успех оказывается

единственным, но капризным мерилom верности или ошибочности этой борьбы.

По-видимому, неслучайный характер носит тенденции к взаимопроникновению жанров, появившаяся в столь напряженно работающей индустрии. В упомянутой выше «Скрытой войне», например, в детективный сюжет примешена большая доля романтики и комедийных элементов. В творческом, а не механическом (вспомним эксперименты известного японского режиссера Т. Миикэ) их соединении можно ощутить новые возможности.

1980–1990-е гг. можно смело назвать периодом расцвета современного кинематографа Гонконга, плодотворно работавшего на мировом уровне. Не стоит, однако, думать, что в обновленном Китае он потерял былое значение мощнейшей «фабрики грез». Исторически ключевые его жанры (комедия, гангстерский и полицейский фильмы, часто плотно замешанные на теме боевых искусств) получили новейшие блестящие интерпретации в работах Стивена Чоу («Шаолиньский футбол», 2001; «Разборки в стиле кунг-фу», 2004), Джонни То («Горячие новости», 2004; «Выборы», 2005) и в уже упоминавшейся «Двойной рокировке». Имена режиссеров То и Чоу обрели мировую известность и превратились в своеобразные бренды, заключающие в себе особое понимание стилистики и смысловой нагрузки фильма.

Таким образом, гонконгская киноиндустрия в 2000-е гг. становится глобальным и хорошо знакомым зрителю культурным явлением. Поэтому символическое значение обретает тот факт, что кинематограф, когда-то созданный по американской модели производства, теперь в свою очередь еще активнее передает талантливых мастеров и эстетические идеи Голливуду. Возможен ли, однако, качественный скачок в кинематографе через эту встречу Востока и Запада? Ибо сама история города свободного бизнеса и неоновых реклам побуждает задаться вопросом об истинности самобытного пути для синкретической по своим принципам культуры.

Кинематограф Гонконга, даже в столь легко тиражируемой форме, как «полицейский» фильм, был и остается чутким индикатором общественного настроения и мироощущения. Показ «обнаженного» человека, очищенного от части социальных и коллективных «одежд», теряющего связи с прошлым и остающегося один на один со своим призванием, свидетельствует о наличии в гонконгском обществе, наряду с жестким консервативным настроением, стремления к переосмыслению болезненной коллизии «индивид — коллектив» (особенно если индивид призван воплотить идеальный образ почти идеального города в век непредсказуемых, высокоскоростных изменений).

Список литературы:

1. Торопцев С. Кинематография Тайваня. М., 1998.
2. Bordwell D. Planet Hong Kong. Cambridge, 2000.
3. Dannen F., Long B. Hong Kong Babylon. London, 1997.
4. Law K., Bren F. Hong Kong Cinema. Lanham, 2004.
5. Oxford History of World Cinema. Oxford; New York, 1996.
6. Teo S. Hong Kong Cinema. Berkeley, 1998.
7. The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity. Cambridge, 2000.
8. Vick T. Asian Cinema: a Field Guide. New York, 2007.

References (transliteration):

1. Toroptsev S. Kinematografiya Tayvanya. M., 1998.
2. Bordwell D. Planet Hong Kong. Cambridge, 2000.
3. Dannen F., Long B. Hong Kong Babylon. London, 1997.
4. Law K., Bren F. Hong Kong Cinema. Lanham, 2004.
5. Oxford History of World Cinema. Oxford; New York, 1996.
6. Teo S. Hong Kong Cinema. Berkeley, 1998.
7. The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity. Cambridge, 2000.
8. Vick T. Asian Cinema: a Field Guide. New York, 2007.