

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ім. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧАНГ ЦЗЕ

УДК 792:791](510)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВПЛИВ КИТАЙСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
НА НАЦІОНАЛЬНИЙ КІНЕМАТОГРАФ**

021 – аудіовізуальне мистецтво і виробництво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Чанг Цзе

Науковий керівник: Братерська-Дронь Марина Тарасівна,
доктор філософських наук, кандидат мистецтвознава, професор

АНОТАЦІЯ

Чанг Цзе. Вплив китайської театральної культури на національний кінематограф. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2023.

Актуальність дослідження. Китайський кінематограф в історичному, естетичному, філософському та інших аспектах являє собою яскравий і самобутній культурний феномен глобального масштабу. Розвиваючись на початку ХХ ст. під патронатом західної культури, він одразу набув національної специфіки та, в свою чергу, вплинув на світове кіномистецтво. Від початку ХХІ ст. на тлі ефективного зросту економіки Китаю китайське кіно стрімко комерціалізується та просувається на міжнародний ринок. Водночас, попри світове визнання високих здобутків китайської кінематографії, перед мистецькою спільнотою країни постають проблемні явища, пов'язані з пошуками національної ідентичності в сучасному глобалізованому культурному просторі. Запозичення технологій західного кіновиробництва, зміна соціальних умов, зокрема, швидкий розвиток міських агломерацій та споживацької культури в КНР, робить все більш помітним тенденцію до прикрої однорідності кінокультури. Дискурсивна криза, притаманна деяким китайським кінострічкам, викликає полеміку в академічному та професіональному середовищі.

Одним із виходів з даної ситуації постає збереження зв'язків кінематографії з традиційною культурою Китаю, зокрема зі сценічним мистецтвом. Саме звернення китайських кінематографістів до народного та професіонального національного театру, базованого на специфічних національних ментальних установках, допомогли протягом тривалого періоду

уникати штамтів і стереотипів західного кіно. Про ефективність втілення кіномовою ХХІ ст. традиційної китайської образності (історії і культури країни, духовних цінностей конфуціанства, даосизму та буддизму) свідчать і деякі сучасні проекти. ВиPLEкані століттями правила життя, які транслювалися через мистецтво, продовжують бути актуальними в складній соціальній реальності, яка на сьогодні формується за умов подальшої діджиталізації та універсалізації культури. Тож духовні потреби сучасної китайської публіки може задовольнити лише таке кіно, що вдало переосмислює традиційні сюжети та теми, стрижневі для національної культури Китаю.

У цьому зв'язку надзвичайно актуальним постає наукове дослідження впливу сценічного мистецтва Китаю на розвиток національного кінематографу. Сутнісним для розкриття такої проблематики є не лише фіксація фактів запозичення театральних технік, прийомів у кіновиробництві та аналіз фільмів, створених за мотивами відомих театральних п'єс. Важливим є пошук механізмів трансляції національних духовних цінностей, які споконвічно містив традиційний китайський театр. У цьому сенсі китайське ігрове кіно, яке на початку свого розвитку являло собою фільмування пекінської опери чи інших сценічних форм, а згодом перебрало на себе виховну, просвітницьку, соціально-регулятивну, розважальну та інші функції театального мистецтва, продовжує бути потенційно багатим предметом дослідження.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в дисертації вперше здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз естетики та художніх прийомів національного театру в китайському ігровому кіно. Наукова новизна полягає в тому, що вперше:

- прореферовано та представлено українській науковій спільноті здобутки провідних зарубіжних наукових досліджень на тему взаємозв'язків китайського театру та кіно;

- висвітлено реалізацію у китайському ігровому кіно сюжетики та образності старовинних театральних жанрів наньсі та цзацзюй;
- проаналізовано вплив регіональних шкіл китайської опери (пекінська, кантонська, хенанська, шаосінська та хуанмей) на народження піджанрів китайської музичної кінодрами;
- виявлено вплив розмовної драми хуацзюй на розвиток китайського кіномистецтва періоду 1930–1970-ті рр.;
- обґрунтовано унікальність феномену кінотеатральної пластичності китайського мистецтва, що проявляє себе в гнучкому взаємовпливі ігрового кіно та сценічної творчості й навпаки.

Результати дослідження. Теоретичне дослідження впливу театральної культури Китаю на національний кінематограф сприятиме розвитку синології в Україні. Матеріали дисертації можуть бути включені до загальних та спеціальних навчальних курсів з теорії та історії культури, мистецтвознавства, кінознавства, написання статей, рецензій на кінофільми та вистави тощо. Поширення інформації про соціокультурний контекст розвитку китайського національного кінематографа сприятиме покращенню взаємодії України та Китайської народної республіки в сфері культури та освіти.

Дисертація містить комплексний мистецтвознавчий аналіз впливу китайської театральної культури на кінематограф КНР, Тайваню та Гонконгу. У першій частині роботи класифіковано джерельну та теоретичну базу дисертаційної роботи, уточнено періодизацію китайського кіномистецтва, описано кілька етапів його еволюції з наголосом на взаємодію національного театру та кінематографії: зародження китайського кіно (1905 – початок 1930-х рр.); професіоналізація китайського кіновиробництва (з початку 1930-х до 1949 р.); період нестійкого розвитку (з 1949 р. по 1966 р.); застій та спад під час культурної революції у КНР (1966–1976 рр.); лібералізація, розвиток та вихід на світовий рівень (1976–1990-ті рр.) з початку періоду реформ у КНР; комерціалізація і диверсифікація китайського кіно (з 2000 р. по теперішній

час). Також автор дослідив ідейно-тематичне підґрунтя китайського традиційного театру та кіно, відстежив втілення на сцені та екрані світоглядних принципів, сюжетів і образів конфуціанства, даосизму та буддизму, наголосив, що провідну роль у розумінні національної естетики грають релігійно-філософські вчення Китаю, постулати яких склали невід'ємний компонент театрального мистецтва, що згодом позначилося й на розвитку кінематографії.

Друга частина дисертації досліджує рецепцію старовинних форм сценічного мистецтва на кіноекрані. Проаналізовано закони драматургії, засоби художньої виразності старовинних жанрів сценічного мистецтва південної та юанської драм (наньсі та цзацзюй) у контексті їхньої екранної інтерпретації. Доведено, що ці жанри знайшли відображення в національному кінематографі і на сюжетно-тематичному рівні, і на рівні візуальної естетики та особливих підходів до драматургії: архітектоніки та композиції, розвитку дії, презентації характерів дійових осіб, використання історичних метафор, закадрових монологів тощо. Досліджено втілення сюжетів і образів регіональних шкіл китайської опери (пекінська, кантонська, хенанська, шаосінська та хуанмей) у національному кінематографі. Виявлено, що домінуючу роль у розвитку кіномистецтва Китаю здійснила пекінська опера, на основі якої виник унікальний жанр китайської кіноопери. Він досяг пікового розвитку в 1950-х рр. до початку культурної революції (у 1966 р.) та сприяв формуванню маоїстського стандарту «зразкової революційної вистави». В свою чергу, кантонська опера та опера хуанмей переважно адаптувалися до кіноекрану на гонконзьких кіностудіях, сприявши розвитку розважальної музичної кінодраматургії.

У третій частині кваліфікаційної наукової роботи розкрито питання взаємозалежного розвитку китайського кінематографу та розмовної театральної драми, а також висвітлено притаманну національному сценічному та екранному мистецтву мобільність тем, сюжетів, образності, художніх прийомів, символіки тощо. Наголошено, що китайська опера на

момент виникнення кіноіндустрії у країні існувала як розвинена система піджанрів регіональної опери, натомість розмовна драма (хуацзюй) була незвичною для цього культурного регіону та пережила у 1930-ті рр. стадію націоналізації та трансформації. Виявлено, що вестернізація мистецького життя Китаю збільшила вплив розмовної драми на національне кіно. З'ясовано, що представники лівого руху в 1930-х рр. одночасно працювали в сфері кіно та театру з метою ідеологічного впливу на глядача. Доведено, що досвід взаємозапозичення методів і художніх прийомів кіно та театру був розвинений на материковому Китаї після революції 1949 р. Наголошено, що загальною рисою китайської кінотеатральної культури другої половини ХХ ст. стало системне використання популярних серед глядачів образів і сюжетів на сцені та екрані. Проаналізовано наявну театральну тематику в творчості режисерів різних поколінь китайського кіно, доведено, що вони виступили дослідниками та популяризаторами традиційного театрального мистецтва та новаторських для Китаю форм сценічної практики.

Зроблено загальний висновок, що китайське кіно, яке походить від фільмування національної музичної драми, протягом свого розвитку зберігає тісні зв'язки зі сценічним мистецтвом. На сьогоднішній день головними типами взаємодії кіно та театру: 1) рецепція сюжетів, образів, художніх прийомів класичних старовинних театральних п'єс: юанської драми, жанру наньсі, пекінської опери та інших видів регіональної музичної драми; 2) активне виробництво оперних фільмів цзіндзю, що відбувається з урахуванням нових медіаформатів і швидкого інноваційного розвитку екранних технологій; 3) експлуатація театральної тематики в ігровому кіно як видовищних епізодів окремих стрічок, як метафоричного фону для розробки драматичних подій, як матеріалу для осмислення соціально-політичних процесів, як виробництво байопіків видатних акторів і режисерів тощо; 4) широка кіноадаптація сучасних п'єс драматичного театру, тем і сюжетів хореографічних драм і балетних постановок, запозичення мотивів світової драматургії для створення оригінальних кіносценаріїв та ремейків.

Наголошено, що така кінотеатральна пластичність є невід'ємною рисою сучасної китайської культури, що дає підстави прогнозувати подальше поглиблення взаємодії екранного та сценічного мистецтва в Китаї.

Ключові слова: культура Китаю, головні філософсько-релігійні течії в КНР, кіноіндустрія, театр, регіональна опера, екранні інтерпретації, жанр, музика в кіно, видовищність, художній образ, синтез мистецтв, інтермедіальність, режисер, актор, комерціалізація кінематографу, глобалізація світового культурного процесу.

ABSTRACT

Chang Jie. The Impact of Chinese Theater Culture on National Cinematography. – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 021 Audiovisual Arts and Production. – Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2023.

Relevance of the Research. Chinese cinema stands out as a vibrant and distinctive cultural phenomenon on the global stage, encompassing historical, aesthetic, and philosophical dimensions. Emerging in the early 20th century under the influence of Western culture, it swiftly acquired a unique national character, subsequently shaping world cinematography. In the 21st century, amid the impressive growth of the Chinese economy, the rapid commercialization of Chinese cinema has propelled it onto the international stage. However, despite global acclaim for its achievements, the artistic community grapples with challenges linked to the quest for national identity within the modern, globalized cultural landscape.

The adoption of Western film production technologies and evolving social conditions, marked by the rapid development of urban centers and consumer

culture in the People's Republic of China, has contributed to a discernible trend toward unfortunate homogeneity in film culture. The discursive crisis evident in certain Chinese films remains a topic of contention within academic and professional circles.

A potential resolution to this predicament lies in preserving cinema's ties with traditional Chinese culture, particularly its connection to performing arts. Chinese filmmakers historically turned to popular and professional national theater, rooted in specific mental attitudes, as a means to sidestep the clichés and stereotypes of Western cinema. The effectiveness of integrating traditional Chinese imagery, rooted in the country's history and culture, and embodying the spiritual values of Confucianism, Taoism, and Buddhism into 21st-century film language is evidenced by some contemporary projects. As societal realities continue to evolve amidst further digitization and universalization of culture, the enduring relevance of age-old rules of life transmitted through art becomes apparent. Therefore, cinema that successfully reinterprets traditional plots and themes central to China's national culture holds the key to satisfying the spiritual needs of the modern Chinese audience.

In light of this, a scientific examination of the influence of Chinese stage art on the evolution of national cinema becomes exceptionally pertinent. Beyond documenting instances of theatrical techniques and methods borrowed in film production, a critical aspect involves exploring mechanisms for transmitting national spiritual values originally embedded in traditional Chinese theater. The Chinese feature film, which initially captured Peking opera and other stage forms and later assumed diverse functions of theatrical art, remains a rich subject for research.

The Scientific Novelty. The dissertation achieves scientific novelty through several key contributions:

- It references and presents the results of leading foreign scientific studies on the relationship between Chinese theater and cinema to the Ukrainian scientific community.
- It highlights the realization of the plot and imagery of ancient theatrical genres, specifically nanxi and zaju, in Chinese cinematic productions.
- It analyzes the impact of regional schools of Chinese opera (Peking, Cantonese, Henan, Shaoxing, and Huangmei) on the emergence of subgenres within Chinese musical film drama.
- It reveals the influence of spoken drama (huaju) on the development of Chinese cinema during the period 1930-1970s.
- It substantiates the unique phenomenon of cinematographic plasticity in Chinese art, demonstrating the flexible interaction between feature cinema and stage creativity and vice versa.

Research results. The theoretical exploration of the influence of Chinese theatrical culture on national cinematography holds practical significance for the development of sinology in Ukraine. The dissertation materials are valuable for inclusion in general and specialized educational courses covering culture theory, art history, film studies, and other relevant disciplines. Disseminating information about the socio-cultural context of Chinese national cinema's development can enhance cultural and educational cooperation between Ukraine and the People's Republic of China.

The dissertation offers a comprehensive art-historical analysis of the influence of Chinese theatrical culture on the cinematography of the People's Republic of China, Taiwan, and Hong Kong. In the first section of the work, the source and theoretical foundations of the dissertation are categorized, and a detailed periodization of Chinese film art is provided. This periodization outlines several stages in the evolution of Chinese cinema, with a strong focus on the interactions between national theater and cinematography:

- The Birth of Chinese Cinema (1905 – early 1930s).
- Professionalization of Chinese Film Production (early 1930s –1949).

- The Period of Unstable Development (1949 –1966).
- Stagnation and Decline during the Cultural Revolution in China (1966–1976).
- Liberalization, Development, and Entry onto the World Stage (1976-1990s) during the period of reforms in the People's Republic of China.
- Commercialization and Diversification of Chinese Cinema (from 2000 to the present).

The author also delves into the ideological and thematic foundations of traditional Chinese theater and cinema, tracing how philosophical principles from Confucianism, Taoism, and Buddhism are embodied on the stage and screen. It is emphasized that the religious and philosophical teachings of China play a pivotal role in shaping national aesthetics, with their postulates becoming integral components of theatrical art and subsequently influencing the development of cinematography.

The second part of the thesis focuses on the reception of ancient stage art forms in cinema. It analyzes the principles of dramaturgy and artistic expressiveness found in ancient genres of stage art, particularly southern and Yuan dramas (nanxi and mixed), and how these elements are adapted for the screen. The thesis demonstrates that these genres are reflected in national cinematography, not only at the level of plot and themes but also in visual aesthetics and unique approaches to dramaturgy. These include considerations of architecture and composition, the development of action, character presentation, the use of historical metaphors, off-screen monologues, and more. The research also explores how the narratives and characters from regional schools of Chinese opera (such as Beijing, Cantonese, Henan, Shaoxing, and Huangmei) are incorporated into national cinematography.

Peking Opera is highlighted as playing a dominant role in the development of Chinese film art. It served as the foundation for the creation of a unique genre known as Chinese film opera, which reached its peak development in the 1950s before the onset of the Cultural Revolution in 1966. This genre contributed

significantly to the establishment of the Maoist standard of "exemplary revolutionary performance." Additionally, Cantonese opera and Huangmei opera found adaptation within Hong Kong film studios, thus contributing to the evolution of entertaining musical film drama.

In the third section of this qualifying scientific work, we delve into the interdependent development of Chinese cinematography and spoken theater drama. This section highlights the fluidity of themes, plots, imagery, artistic techniques, symbolism, and more, which are inherent in both national stage and screen arts. It is underscored that at the time of the film industry's emergence in China, Chinese opera existed as a well-developed system of subgenres within regional opera. On the other hand, spoken drama (huaju) was relatively unusual for this cultural region and underwent a process of nationalization and transformation during the 1930s. It was observed that the Westernization of China's artistic life amplified the influence of spoken drama on national cinema. Representatives of the leftist movement in the 1930s were found to simultaneously work in both cinema and theater, aiming to ideologically impact the audience.

The study demonstrates that the exchange of methods and artistic techniques between cinema and theater was cultivated in mainland China after the 1949 revolution. A significant aspect emphasized is the systematic use of popular characters and plots from the stage and screen among the audience, marking a common feature of Chinese cinema culture in the latter half of the 20th century. The research analyzes the presence of theatrical themes in the works of directors spanning different generations in Chinese cinema, revealing that they served as explorers and advocates of traditional theatrical art and innovative forms of stage practice in China.

The overall conclusion drawn is that Chinese cinema, rooted in the adaptation of national musical drama, maintains a strong connection with the world of stage art throughout its evolution. As of today, the primary forms of interaction between cinema and theater encompass:

- 1) The incorporation of plots, characters, and artistic techniques from classic ancient theater plays, such as Yuan drama, Nanxi genre, Peking opera, and various regional musical dramas.
- 2) The active production of jingju opera films, adapting to new media formats and the rapid innovation in screen technologies.
- 3) The utilization of theatrical themes in feature films, serving as spectacular episodes within individual productions, metaphorical backdrops for the development of dramatic events, tools for understanding socio-political dynamics, and sources for creating biopics about celebrated actors and directors.
- 4) The extensive adaptation of contemporary plays from the dramatic theater, themes and plots from choreographic dramas and ballet productions, the incorporation of motifs from global drama into the creation of original film scripts, and the production of remakes.
- 5) It is emphasized that such cinematic versatility is an integral characteristic of modern Chinese culture, offering grounds for anticipating a deeper integration of screen and stage art in China.

Key words: Chinese culture, the main philosophical and religious currents in the PRC, film industry, theater, regional opera, screen interpretations, genre, film music, spectacle, artistic image, synthesis of arts, intermediality, director, actor, commercialization of cinema, globalization of the world cultural process.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

*Публікації у фахових виданнях України,
включених до міжнародних науково-метричних баз*

1. Чанг Ц. Кінотеатральна пластичність шедеврів китайського мистецтва («Червоний жіночий загін» Се Цзіня та «Підніміть червоний ліхтар» Чжана Імоу). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2023. Вип. 31. С. 102–108.

2. Чанг Ц. Вплив етичних засад філософії Конфуція на китайський кінематограф. *Культурологічна думка*. Київ, 2023. № 23. С. 120–128.

3. Чанг Ц. Трансформація образу жінки в китайському німому кіно у контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2023. № 43. С. 22–42.

Публікація у закордонному науковому періодичному виданні

4. Chang Jie. Theatrical themes in the cinematography of the People's Republic of China (1980-2010). *Paradigm of knowledge*. Frankfurt. ТК Meganom LLC. 2023. №2 (56). P. 20–40.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Чанг Ц. Видова і жанрово-тематична специфіка нет-фільмів у сучасному Китаї // *Матеріали Міжнародної наукової викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 100-річчю Одеської кіностудії*. К.: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2020. С. 50–51.

6. Чанг Ц. Модернізація технологій у китайському кіно // *Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва»*. К.: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2020. С. 127–128.

7. Чанг Ц. Естетика конфуціанства в кінематографі Китаю // *Матеріали Міжнародної наукової викладацької-аспірантської конференції, присвяченої 110-*

річчю від дня народження І. С. Корнієнка. Київ : КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 15 січня 2021. С. 34–35.

8. Чанг Ц. Вплив філософії даосизму на кінематограф Китаю // *Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 80-річчю від дня народження Івана Миколайчука: «І. В. Миколайчук – актор, режисер, сценарист»*. К.: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2021. С. 38–39.

9. Чанг Ц. Влияние учения Конфуция на развитие китайского кинематографа // *Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва»*. Київ, 12 травня 2021 р. С. 106–108.

10. Чанг Ц. Конфуціанська етика в сучасних китайських фільмах // *IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. Київ, 16–17 листопада 2022 р. С. 149–150.

11. Чанг Ц. Вплив опери хуанмей на жанровий розвиток кіно у Гонконгу // *XV Міжнародна науково-практична конференція “International scientific innovations in human life”*. Манчестер, Великобританія, 1–3 вересня 2022 р. С. 214–218.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. КІНЕМАТОГРАФ КИТАЮ ЯК ПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ	23
1.1 Джерельна база та історіографічний контекст дослідження	23
1.2 Філософсько-релігійні засади китайського кіно та театру	46
Висновки до розділу 1	63
РОЗДІЛ 2. СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗНІСТЬ КИТАЙСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ В НАЦІОНАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ..	64
2.1 Традиційний театр наньсі та цзацзюй як джерело кінообразності	64
2.2 Регіональні різновиди китайської опери та національна кінематографія... 84	84
Висновки до розділу 2.....	118
РОЗДІЛ 3. ІНТЕГРАЦІЯ КІНО ТА ТЕАТРУ ЯК ТРЕНД СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	122
3.1 Модерна розмовна драма хуацзюй та її вплив на розвиток китайського кіномистецтва (1930-1970-ті рр.).....	122
3.2. Кінотеатральна пластичність культури сучасного Китаю (1980- 2010-ті рр.)	145
Висновки до розділу 3.....	171
ВИСНОВКИ	175
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	180
ДОДАТКИ	197

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Китайський кінематограф в історичному, естетичному, філософському та інших аспектах, безумовно, являє собою яскравий і самобутній культурний феномен глобального масштабу. Розвиваючись на початку ХХ ст. під патронатом західної культури, він одразу набув національної специфіки та, в свою чергу, вплинув на світове кіномистецтво. Від початку ХХІ ст., на тлі ефективного зросту економіки Китаю, китайське кіно швидко просувається на міжнародний ринок та комерціалізується. Водночас, попри світове визнання високих здобутків китайської кінематографії, перед мистецькою спільнотою країни постають очевидні проблемні явища, пов'язані з пошуками національної ідентичності в сучасному глобалізованому культурному просторі. Запозичення технологій західного кіновиробництва, зміна соціальних умов, зокрема, швидкий розвиток міських агломерацій та споживацької культури в КНР, робить все більш помітним тенденцію до прикροї однорідності кінокультури.

Дискурсивна криза, притаманна деяким китайським блокбастерам, викликає палку полеміку в академічному та професійному кіносередовищі. Безперечним виходом із даної ситуації постає збереження безперервних зв'язків кінематографії із традиційною культурою Китаю, зокрема зі сценічним мистецтвом. Саме звернення китайських кінематографістів до народного та професійного національного театру, базованого на специфічних ментальних національних установах, допомогли протягом тривалого періоду уникати штампів і стереотипів західного кіно. Про ефективність втілення кіномовою ХХІ ст. традиційної китайської образності, що відображає історію Китаю, духовні цінності конфуціанства, даосизму та буддизму свідчать і деякі сучасні проекти. Виплекані століттями правила життя, які трансливалися через мистецтво, продовжують бути актуальними в складній соціальній

реальності, яка на сьогодні формується за умов подальшої діджиталізації та універсалізації культури. Тож духовні потреби сучасної китайської публіки може задовольнити лише таке кіно, що вдало втілює новаторське переосмислення традиційних сюжетів і тем, стрижневих і для національної культури Китаю загалом, і для мистецтва кіно й театру зокрема.

У цьому зв'язку надзвичайно актуальним постає наукове дослідження впливу сценічного мистецтва Китаю на розвиток національного кінематографу. Сутнісним для розкриття такої проблематики є не лише фіксація фактів запозичення театральних технік, прийомів у кіновиробництві та аналіз фільмів, створених за мотивами відомих театральних п'єс. Важливим є пошук механізмів трансляції національних духовних цінностей, які споконвічно містив традиційний китайський театр. У цьому сенсі китайське ігрове кіно, яке на початку свого розвитку являло собою фільмування пекінської опери чи інших сценічних форм, а згодом перебрало на себе виховну, просвітницьку, соціально-регулятивну, розважальну та інші функції театального мистецтва, продовжує бути потенційно багатим предметом дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі кінознавства Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого відповідно до тематичного плану науково-дослідної діяльності. Тему затверджено 25 квітня 2023 р. на засіданні Вченої ради Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (протокол № 4).

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, в якій досліджено естетику та художні прийоми національного театру в ігровому кіно Китаю.

Об'єктом дослідження є китайський кінематограф в естетичному, історичному, соціокультурному та інтердисциплінарному аспектах.

Предмет дослідження – естетика та художні прийоми національного театру в ігровому кіно Китаю.

Мета дослідження – висвітлити особливості та художні прийоми національного театру в китайському ігровому кіно.

Для досягнення цієї мети необхідно було вирішити наступні **завдання**:

- узагальнити та проаналізувати академічні дослідження на тему взаємозв'язків китайського театру та кіно;
- дослідити філософсько-релігійне та ідейно-тематичне підґрунтя китайського традиційного театру та кіномистецтва;
- висвітлити вплив на китайське кіно театральних жанрів наньсі тацзацзюй;
- проаналізувати втілення сюжетів і образів регіональних шкіл китайської опери (пекінська, кантонська, хенанська, шаосінська та хуанмей);
- виявити вплив розмовної драми хуацзюй на розвиток китайського кіномистецтва періоду 1930-1970-ті рр.;
- охарактеризувати напрямки взаємовпливу театральної та кінематографічної культури пореформенного Китаю періоду 1980-2010-ті рр.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з початку ХХ ст., коли в Китаї зароджується національна кінематографія, по теперішній час, коли китайське кіномистецтво перетворилося на розвинений самобутній культурний феномен світового значення.

Методологія дослідження. Дослідження естетики та художніх прийомів національного театру в ігровому кіно КНР в своїй методологічній основі спиралося на поєднання різноманітних підходів (системний, функціональний, парадигмальний, синергетичний, аксіологічний, діяльнісний, семіотично-комунікативний та ін.); воно

вимагало комплексного застосування мистецтвознавчих і культурологічних методів. У процесі роботи використовувались різноманітні наукові методи, найбільш значущими з яких є наступні:

- *системно-аналітичний метод*, що дозволив вилучити та систематизувати факти, знайдені в джерельній базі дослідження;
- *порівняльно-історичний метод*, за допомогою якого було здійснено співставлення та порівняння різноманітних вірців сценічних та екранних творів;
- *метод класифікації*, що був використаний для узагальнення та систематизації отриманих результатів;
- *семіотичний аналіз*, який був задіяний для опису елементів кіномови (тематики, ідейно-художнього змісту, стилів, жанрів, образності тощо);
- *структурно-функціональний* – для виокремлення структурних складових китайського кінотеатрального мистецтва як відкритої системи, визначення їх ролі та функцій.

Використання цієї методології ґрунтувалося на загальнонаукових принципах об'єктивності, еволюціонізму, причинності, історизму, світоглядного плюралізму, гуманізму, системності, синергетизму тощо.

Теоретичну базу дисертації становлять:

– праці зарубіжних авторів з історії китайського кіно (Р. Аскарейт, У. Бао, К. Беррі, Д. Бордвелл, П. Кларк, М. Фаркухар, Чж.Чжоу);

– історико-теоретичні роботи присвячені традиційному та сучасному сценічному мистецтву Китаю (Г. Вейген, О. Воробей, С.-Ч. Ву, Б. Лі, Х. Луо, Д. Ту, Ф. Чень, Дж. Чіннері, Цз. Хоу, Ч. Янь);

– дослідження з питань взаємодії китайського театру та кіно (Д. Бордвелл, В. Ду, Ф. Му, Дж. МакГрат, Г. Марчетті, А. Ребул, С. Тео, Й. Чанг, З. Чжао, Л. Чжу);

– синологічні розвідки українських фахівців, зосереджені на вивченні китайської культури, філософії, естетики, літератури (А. Акімова, В. Кіктенко, Н. Кірносова, К. Мурашевич, В. Урусов, А. Усик, Я. Щербаков).

Джерельну базу дисертаційної роботи сформували наступні групи джерел: відеоджерела (відеозаписи вистав, ігрових і документальних фільмів, інтерв'ю з діячами театру та кіно тощо); звукові (аудіозаписи радіопередач, подкасти, інтерв'ю з кіноакторами, режисерами, критиками); текстові (матеріали періодичних видань, друкованих ЗМІ, інтернет-ресурсів тощо).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

- прореферовано та представлено українській науковій спільноті здобутки провідних зарубіжних наукових досліджень на тему взаємозв'язків китайського театру та кіно;
- виявлено філософсько-релігійне підґрунтя китайського традиційного кінотеатрального мистецтва, вплив даосько-конфуціанських і чань-буддистських вірувань, сюжетів, церемоніалу, етичних правил на китайський кінематограф;
- простежено ідейно-тематичні трансформації традиційних ментальних установок за доби маоїзму (1949–1978 рр.) та у пореформенному Китаї (з кінця 1970-х рр. по теперішній час);
- висвітлено реалізацію у китайському ігровому кіно сюжетики та образності старовинних театральних жанрів наньсі та цзацзюй;
- доведено вплив регіональних шкіл китайської опери (пекінська, кантонська, хенанська, шаосінська та хуанмей) на народження піджанрів китайської музичної кінодрами;
- виявлено вплив розмовної драми хуацзюй на розвиток китайського кіномистецтва періоду 1930–1970-ті рр.;

- обґрунтовано унікальність феномену кінотеатральної пластичності китайського мистецтва, що проявляє себе в гнучкому взаємовпливі ігрового кіно та сценічної творчості й навпаки.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає у впровадженні результатів дослідження взаємовпливу китайського кіно та театру в загальний мистецтвознавчий дискурс. Подібний досвід інтердисциплінарних досліджень стимулює розвиток інтегративних наукових підходів до інших мистецьких явищ, зокрема сучасних експериментів з екраном та сценою, перформативних форм, що активно розвиваються в китайському та світовому культурному середовищі. Теоретичне дослідження впливу театральної культури Китаю на національний кінематограф сприятиме розвитку синології в Україні. Поширення інформації про соціокультурний контекст розвитку китайського національного кінематографа сприятиме покращенню взаємодії України та Китайської народної республіки в сфері культури та освіти. Матеріали дисертації можуть стати в нагоді для написання статей, рецензій на кінофільми та вистави тощо. Основні положення та висновки роботи можна буде використовувати при викладанні навчальних дисциплін «Історія світового кіномистецтва», «Історія театру», «Історія світової культури», «Театральне мистецтво народів Азії» тощо.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною, дослідницькою роботою, результати якої отримані автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Основні ідеї та положення дисертаційної роботи, її результати та висновки були апробовані на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, зокрема: міжнародній науковій викладацько-аспірантській конференції, присвяченій 100-річчю Одеської кіностудії (Київ, 2020), науковій викладацько-аспірантській конференції, присвяченій 110-річчю від дня народження І. С. Корнієнка (Київ, 15 січня 2021 р.), VI міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і

мистецтва» (Київ, 12 травня 2021 р.), міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Суб'єкт у символічному полі пам'яті та в маніпулятивних мистецьких практиках» (Київ, 29 червня 2022 р.), XV міжнародній науково-практичній конференції «International scientific innovations in human life» (Манчестер, Великобританія, 1-3 вересня 2022 р.), IV міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 16–17 листопада 2022 р.), загальноуніверситетській викладацько-аспірантській конференції «Тенденції розвитку української анімації: історія та сучасність» (Київ, квітень, 2023).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 11 одноосібних наукових публікацій, з них 3 статті у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство» та включених до науково-метричних баз, 1 стаття у зарубіжному періодичному фаховому виданні (Німеччина), 7 праць апробаційного характеру.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів, 6 підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел українською, англійською, китайською мовами (173 найменування) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 199 сторінок, із яких основного тексту 179 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КІНЕМАТОГРАФ КИТАЮ ЯК ПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Джерельна база та історіографічний контекст дослідження

Комплексний міждисциплінарний характер дослідження естетики та художніх прийомів національного театру в китайському ігровому кіно вимагає звернення до широкого кола текстів, присвячених проблемам національного китайського мистецтва, культури та філософії.

Для глибокого та всебічного вивчення теми кваліфікаційної наукової роботи були використані насамперед напрацювання зарубіжних авторів з історії китайського кіно: П. Кларка [92], Р. Аскарейта [75], У. Бао [76], К. Беррі та М. Фаркухар [79], Д. Бордвела [85] тощо. Концептуально важливим для даного дослідження були джерела, спрямовані на окреслення специфіки та тенденцій розвитку сучасного китайського кіно, зокрема огляд О. Ковалю «Китайський кінематограф у глобалізованому світі» [32] та «Серія досліджень у галузі сучасної кіноіндустрії та створення фільмів у Китаї» Чжунмоу Чжоу [157].

Для розуміння еволюції взаємодії китайського театру та кіно були застосовані дослідження з історії китайської кінематографії Й. Чанга [151], Д. Бордвела [84]. Питанню кінематографічного втілення традиційної китайської опери присвячені розвідки таких авторів як Фей Му [98], Джейсон МакГрат [119], Анне Ребул [126], Г. Марчетті [117], З. Чжао [152], Чжу Лінь [153]. Найбільш фундаментальним джерелом виявилася розвідка історика китайського кіно Стефана Тео «Оперний фільм в китайському кіно: культурний націоналізм та кінематографічна форма» («The Opera Film in Chinese Cinema: Cultural Nationalism and Cinematic Form») [137]. Концептуально значущими були й ідеї Кріс Беррі та Мері Фаркьюхар, які розглядали оперні фільми в контексті становлення китайського націоналізму

[79, с. 47-74]. Проблеми адаптації юанської драми в сучасному кіномистецтві Китаю присвячені публікації Ду Венвей [94]. Стисле окреслення проблеми театральності в китайському кіно здійснив Х. Луо [115].

Різні аспекти театрального мистецтва докладно вивчені у працях Го Вейгена, Го Ханьчена, Хуан Ке, Чжан Юя, Чжу Цзяцзіня, Лі Бінь (історія китайського театру); Гун Хеде, Інь Ліна, Луань Гуаньхуа, Чень Фейфей, Юй Хайтао (аналіз образів пекінської опери). З україномовних текстів важливим систематизованим джерелом став підручник з історії китайського театру Ольги Воробей [19]. Особливий інтерес становлять роботи з китайського театру таких дослідників, як Джон Чіннері [87], Сяо-Чун Ву та Ці Рушан [148] тощо.

Серед кваліфікаційних досліджень на здобуття наукових ступенів з тематики театру та кіно переважають дисертації китайських аспірантів, які навчалися в Україні. Так, були реалізовані та захищені комплексні дослідження наступних авторів: Лі Чженьсін – «Ціннісні компоненти видовищних мистецтв Китаю та динаміка їхньої взаємодії з театральною культурою Заходу (XX – поч. XXI ст.)» [41]; Ту Дуня «Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю» [60], Хоу Цзянь «Художній світ китайської народної опери : діалог культур» [64], Янь Чао «Трансформація модусу європейського драматичного театру в китайській розмовній драмі» [72] тощо.

Важливим фактологічним джерелом дослідження став «Оксфордський довідник китайського кіно», який являє собою збірку з 33 есе провідних дослідників і вчених [139]. Тут було знайдено інформацію щодо періодизації історії розвитку кіноіндустрії через зміну поглядів на національну та політичну ідентичність: від зародження кіно в 1920-х роках до її сучасних форм. Довідник також містить дослідження, зосереджені на ролі китайської опери у формуванні техніки та прийомів фільмування ігрових стрічок, концептуальних основах «маоїстського кіно», художніх особливостях бойовиків уся (кунг-фу), пов'язаних зі сценічним мистецтвом.

«Оксфордський довідник з китайського кіно» став репрезентативним щодо набору актуальних кінознавчих тем і методологічних підходів, що є важливим доповненням до китайського кіновиробництва, яке й наразі перебуває на стадії активного переформатування і розвитку [139].

Дослідницька робота також відбувалася згідно з методологічною базою, напрацьованою українською школою синології, представленою, насамперед, Інститутом сходознавства імені Агатангела Кримського (відділ Азіатсько-Тихоокеанського регіону) [25], науково-дослідний центр орієнталістики імені Омеляна Пріцака, Київським національним університетом ім. Тараса Шевченка, Харківським національним університетом ім. В. Н. Каразіна, Львівським національним університетом ім. Івана Франка та іншими вітчизняними вищими навчальними закладами, де вивчають китайську мову та культуру. Найбільш корисними стали розвідки літературознавців, присвячені розвитку китайської драматургії, серед них О. Воробей [17, 18, 20] та Т. Вечоринської [16], Н. Кірносолової [30], К. Мурашевич [48], С. Семенюк та В. Урусова [57]. Для написання підрозділу 1.2. «Філософсько-релігійне підґрунтя китайського кінематографу» використовувалися також нарбітки української синології, зокрема наукове дослідження А. Усик «Вчення Конфуція та конфуціанство в контексті китайської філософської традиції (етико-соціальний аспект)» [63], аналіз ціннісних витоків китайської цивілізації В. Кіктенка [28] та ін.

Вирішуючи проблему **періодизації історії розвитку китайського кінематографу** кінознавці зазвичай виокремлюють шість етапів, кожен з яких обумовлений соціально-історичними змінами в житті китайського народу, появою тих чи інших феноменів культури та мистецтва, обумовлених об'єктивними та суб'єктивними чинниками суспільного буття.

1 етап. Зародження китайського кіно (1905 – початок 1930-х рр.): від виникнення національного кінематографу до початку масового виробництва фільмів.

Китайське кіномистецтво виникає внаслідок культурної експансії та колонізаторської політики європейських країн. Перший фільм іноземного виробництва був продемонстрований у серпні 1896 р. у Шанхаї. Оскільки кіно в Китаї сприймалося як механістичний атракціон, воно тривалий час поставала перед місцевою публікою як доволі чужорідне явище. Звиклих до добре освітленої тетральної зали китайців шокувала необхідність демонстрації фільмів у темряві [164, с. 79]. Влада Шанхаю навіть видала інструкції щодо обмеження роботи «електрооптичних театрів», які передбачали відокремлення жінок від чоловіків, відмова від фільмів з демонстрацією непристойностей, заборону на нічні покази [164, с. 103].

Щоб хоч якось прив'язати кіно до звичних традиційних видовищ, перші кінопокази рекламували як «гру тіней», тобто як різновид добре знайомих серед китайців п'єс тіньового театру. З одного боку, підкреслювався саме нереалістичний, ілюзорний характер рухливих картинок на екрані (як і в традиційному театрі тіней, сенс якого полягає у маніпуляціях вирізаними фігурами перед яскравим світлом). З іншого боку, простота екранних сюжетів, імітація життя, популярні в німому кіно геги (буффоні прийоми, що походять із італійської комедії дель арте) нагадували китайський народний майданний театр із цирковими номерами та акробатикою.

Недивно, що національний кінематограф Китаю почав розвиватися як театральньо-балаганне видовище. Восени 1905 р. фотограф Жень Цзінфен зняв сцену з традиційної музичної драми на військову тематику «Битва біля гори Дінцзюньшань». Баталія являла собою інсценування класичного китайського роману «Трицарів'я» письменника Ло Гуаньчжун (1330–1400), що розповідає про розпад Китаю на три імперії: Вей, Шу та У. Знімальним майданчиком і ідеальним фоном для розігрування кіносцен став пекінський ринок Люлічан, стилізований під середньовіччя. Ця коротка стрічка була першою в Китаї фільмом-виставою, тож вже в першому експерименті китайське кіно відштовхнулося від традиційного національного театру. Глядачам пропонували запис традиційного для них видовища, де

операторська зйомка імітувала ракурс театрального перегляду, а послідовність відеоряду відтворювала перебіг звичайної вистави.

Перша кінокомпанія «Азія Фільм» була створена у 1909 р. американським євреєм російського походження Бенджаменом Бродським, згодом він перепродав бізнес, адже жоден фільм не мав успіху. Причина полягала в тому, що іноземці не розуміли психологію китайців: речі, захоплюючі й цікаві для західного глядача, у корінного населення викликало нудьгу. Через деякий час власниками «Азії» стали китайські підприємці Чжан Шичуань і Чжен Чженцю. Вони й вважаються першими національними кінематографістами Китаю. Унаслідок початку в 1914 р. першої світової війни і припинення поставок німецької кіноплівки кіностудія «Азія» була змушена закритися.

Театральні традиції впливали і на сюжетику та візуальну естетику робіт, і на розуміння знімального процесу та кастинг акторів. До певного часу в кіно, як і в традиційному китайському театрі, усі жіночі ролі грали чоловіки. Вперше жінка на екрані з'явилася у 1913 р. у фільмі «Чжуан-цзи випробовує дружину» режисера Лі Мінвєя, де він залучив до виконання головної ролі свою власну дружину.

Після Першої світової війни ставлення до кіно в Китаї дещо змінилося: воно перетворилося на потужне джерело доходів, а поодинокі експерименти з камерою професіоналів і любителів розгорнулися до масштабів кіноіндустрії.

У 1916 р. Чжан Шичуань створив кіностудію «Хуаньсянь», яка стала першою самостійною китайської кінокомпанією, по-справжньому вільної від контролю іноземних інвесторів. Фільми, зняті на цій кіностудії увійшли в історію китайського кінематографа як перші якісні китайські фільми.

У 1922 р. Чжан Шичуань и Чжен Чженцю створили компанію «Мінсін». Між власниками виникли ідейні розбіжності: один хотів знімати гумористичні фільми короткого метру, інший – повнометражні соціальні драми. Практика показала, що глядачам були цікаві моралізаторські картини в

звичному для китайського суспільства конфуціанському дусі. В період 1924-1928 р. компанією було знято близько 60 фільмів подібного змісту.

У 1917 р. Шанхайське книговидавництво «Шаньї» створило кіновиробничий відділ та почало потокову зйомку театральних вистав та хроніки. Незабаром було знято дві короткометражні стрічки з участі зірки пекінської опери Мея Ланьфаня (1894-1961). У фільмуванні процесу роботи майстра набули значення не лише загальна картинка, а й крупний план. Ентузіастів розвитку китайського кіномистецтва почала приваблювати ідея запису пекінської опери, таким чином, усе ігрове кіно того періоду прямо запозичувало театральну естетику та техніку виконання [104].

Тому кінокомпанія «Тяньї» братів Шао почала спеціалізуватися на фольклорних музичних драмах, гаслом кіновиробників стала боротьба з європеїзацією, естетика старовинного китайського мистецтва, поєднання історичних мотивів з елементами пекінської та інших регіональних народних опер, відхід від соціальних тем.

Під впливом успішності таких оперних фільмів, як «Гора Дінцзюнь», китайські режисери у 1920-х рр. почали фільмувати інші театральні вистави. Незабаром була екранізована велика кількість класичних китайських драм. Осмислення традицій китайського класичного театру та драматургії відбувалося у контексті зіткнення ідеологій та культур Китаю та Заходу. У країну потрапляли сформовані в Європі та США норми екранної мови, водночас китайські кінематографісти шукали власні засоби висловлювання, що, в свою чергу, приваблювало місцеву публіку.

Такі фільми кінокомпанії «Тяньї», як «Історія Лян і Чжу» (1926), «Мен Цзянну» (1926), «Король мавп перемагає леопарда» (1926), «Вчений флірт» (1926), «Легенда про білу змію» (1926), «Перлова вежа» (1926) тощо, мали високі касові збори. Всі ці історичні костюмовані фільми були адаптаціями з традиційних оперних сюжетів, а костюми, грим та реквізит нерідко прямо запозичувалися у оперних труп.

У середині 1920-х в Китаї працювало 170 кіностудій, у тому числі близько 140 у Шанхаї, було відкрито велику кількість кінотеатрів.

Отже, через особливості китайського менталітету, в основі якого лежить поцінування канонів і традицій національної культури, процес «емансипації» китайського кіно від театру був набагато стриманішим, ніж у західному мистецтві. Тому, з погляду наявності театральних елементів, кінематограф Китаю протягом всієї своєї історії відчував потужний вплив національних сценічних традицій.

Хоча китайські кіновиробники в 1920-х рр. починали з фільмування пекінської опери чи розмовної драми, справедливо стверджувати й про зворотній вплив: специфічна кіномова та особливі естетичні принципи екранного осмислення дійсності відобразилися й на театральному бутті. Адже не лише класичні театральні твори перетворилися на сценарну та візуально-образну основу для багатьох фільмів. Велика кількість історій і образів з популярних китайських кінострічок потрапила й на театральну сцену. На відміну від західних країн, де цей процес ніколи не набував масових масштабів, китайська кінотеатральна культура характеризується певним паритетом. Саме завдяки тому, що китайський глядач був призвичаєний до оцінки екранних творів з театального ракурсу, він завжди легко сприймав сценічні адаптації популярних фільмів.

Наприклад, коли у 1921 р. було знято перший повнометражний документальний фільм «Янь Жуйшен», він став настільки популярним, що отримав широкий розголос преси та основою для театральної вистави. В основу фільму лягла справжня історія вбивства капіталістом-комрадорм Янь Жуйшеном повії Ван Ляньїн, що сколихнула в 1920 р. весь Шанхай. Одночасно цей сюжет був інсценований у відомому театрі «Веньмін Сі». Стрічка містила багато театральних елементів, зокрема типажі, схожі на амплуа пекінської опери та водночас на персонажі тогочасних шанхайських вулиць. У ролі Яня знімався зовні схожий на нього комрадорм, роль Ван

виконувала колишня повія, посібника вбивці грала людина, пов'язана з компрадорською фірмою.

Отже, за словами Валерія Мусієнка, «Китайське кіно з самого початку звернулося не до реальності за стінами знімального павільйону, а до театральної сцени, фіксуючи яскраве, динамічне, але – очищене, відфільтроване, вивірене дійство, для якого головним було відтворення події в умовній дидактичній формі за участю авторського редагування». Саме тому, на думку автора, «китайське кіно на довгі роки залишилося ареною боротьби світоглядних принципів – архаїки та сучасності» [49].

1 етап. Професіоналізація китайського кіновиробництва (з початку 1930-х до 1949 р.)

Після становлення системи кіновиробництва в Китаї протягом 1930-х рр. спостерігається розквіт національного кінематографу: стрімко розвивається звукове кіно, знімають історичні фільми, мелодрами, стає популярною тематика східних бойових мистецтв та з'являється унікальний жанр бойовику уся.

Оскільки обидві політичні сили (консервативна партія Гоміньдан та Компартія Китаю) дуже добре розуміли ідеологічну значимість кіно, у його виробництво вкладають великі гроші. На ринку виникають потужні ігроки, зокрема компанія «Ляньхуа», яка стала другою за значимістю після компанії «Мінсін». Вона була зареєстрована у Гонконзі у 1930 р. режисером Лі Мінвеем, згодом переїхала в Шанхай й до занепаду через вторгнення японців у 1937 р. встигла випустити значну кількість звукових фільмів.

Також продовжувала працювати компанія «Тяньї», що стала основою сімейного кінобізнесу братів Шао, та інші доволі успішні кіностудії: Grandview, Universal, Nanyue. Основними жанрами кіно того періоду стали фентезійні бойовики про мандрівних майстрів бойових мистецтв (жанр уся), які виникли під значним впливом батальних сцен пекінської опери та музичні фільми на основі кантонської опери.

Попри значне зменшення кількості прямого фільмування оперних вистав, стилістика традиційного музичного театру пронизує кінодрами 1930-40-х рр. на рівні акторської гри, характеристик персонажів, сюжетів та інших художньо-естетичних характеристик [116, с. 124]. На думку Кріса Беррі та Мері Фарквухар, всі китайські фільми періоду можна розділити на дві широкі категорії: оперні та реалістичні. Оперні фільми, згідно з цими авторами, містять естетику китайського театру, навіть у тому випадку, якщо не містять очевидних референсів щодо театру [80, с. 47-55].

До національної екранної культури потрапляє й сюжетика та образність драматичного театру. Зокрема, перший китайський фільм жахів «Північна пісня» (1937) режисера Масюя Вейбана, створений за мотивами роману Гастона Леру «Привид опери», пристосував відомий театральний сюжет під національну специфіку. Тут історія відбувається на тлі напівзруйнованого оперного театру, а головним героєм є оперний співак Сун Даньпін, що видає себе за загиблого. Активний революціонер, він покохав доньку знатного поміщика, та був несхально прийнятий родиною через свою соціальну позицію. Разом із тим, співак вступає в суперечку із іншим претендентом на руку дівчини, в результаті нечесного протистояння був скалічений нітратною кислотою, отже, вимушений перервати свою кар'єру та сховатися від соціуму. Попри очевидно послідовну розробку всесвітньо відомого сюжету, режисер політизує сюжет і змінює характер протагоніста історії: він виступає позитивним персонажем, що протистоїть контрреволюції, а сам театр постає як символ сакральної боротьби китайського народу за національну культуру.

Освоюючи на початку 1930-х років разом з усім світом нові технології звукового кіно, кінематограф стикається із загальною для китайського регіону проблемою великої кількості діалектів усного мовлення за майже уніфікованої писемності. Будучи одним з основних ареалів кантонського діалекту, Гонконг на початковому етапі розвитку своєї кіноіндустрії стає і основним центром кантономовного кіно. На це впливали об'єктивні історичні

події, зокрема, заходи уряду Гоміньдан з насильницького введення північнокитайської як єдиної мови виконавського мистецтва. Приблизно в ті ж роки Гоміньдан забороняє і популярний жанр уся як такий, що пропагує серед населення остракізм (легковажність, розважальність, втечу в світ фантазій і анархії).

Окупація Японією Китаю й захоплення Шанхаю припинили «золоте століття» китайського кінематографу. Тільки після поразки Японії в 1945 р. кіноіндустрія Китаю почала розвиватися знову [24]. Друга «золота хвиля» китайського кіно припадає на період після закінчення Другої світової війни. Актуальними стають реалістичні кінодрами, драматургія яких походить від традицій європейської драматургії, а також юанської драми. Найкращими прикладами такого кіно стали фільми «Весняні води течуть на схід» (1947), «Ворони і горобці» (1949), «Весна в містечку» (1948) тощо. Відродження кіномистецтва в Китаї було стимульовано багатьма факторами, в тому числі великою кількістю американського прокату, фільми якого були під заборонаю показу під час японської окупації. Відкритість країни до західної культури стимулювала до перегляду та оновлення методів виробництва кіно.

2 етап. «Період нестійкого розвитку» (з 1949 р. по 1966 р.) тривав 17 років з моменту утворення КНР до початку «культурної революції». Після створення у 1949 р. Китайської Народної Республіки кінематографу почали приділяти підвищену увагу як методу пропаганди нового життя.

У 1949 р. відбувся загальнокитайський з'їзд працівників мистецтв, в якому взяли участь і кінематографісти. За результатами цього заходу було оголошено формування цілого ряду мистецько-професійних асоціацій, у тому числі й загальнокитайської асоціації працівників кіно. Перший з'їзд новоствореної організації відбувся 25 липня 1949 р., його головою став кінематографіст лівого крила Ян Хань-шен.

Головними темами в кіно в той час стали патріотизм і національний порятунк. У 1949-1950 рр. з'явилися перші малобюджетні чорнобілі стрічки, які презентували проголошений КПК стиль революційного реалізму в

мистецтві. Змінилися й герої стрічок: ними стали «солдати революції» – селяни, робітники, жінки, що борються з японськими окупантами та їх приспівниками й водночас повстають проти старих колоніально-капіталістичних порядків.

На II національному конгресі китайських діячів мистецтв голова держради КНР Чжоу Енлай проголосив курс на соціалістичний реалізм, який у китайському національному контексті мусив сполучати так звані «революційний реалізм» та «революційний романтизм» [140, с. 694].

Було створено й Управління кінематографії при міністерстві культури КНР. Управління кінематографії контролювало три великі киностудії в Шанхаї, Пекіні та Чанчуні, а також дрібні кінокомпанії. До 1952 р. приватне кіновиробництво в КНР було припинено, кіноіндустрія перейшла під контроль держави, демонстрація на континенті національних відгалужень китайського кінематографа, тобто гонконзького та тайваньського кіно, була обмежена. Протягом 1950-х рр. китайський уряд створив десяток великих киностудій по всій країні, які знімали заплановані та профінансовані Управлінням кінематографії фільми. У 1953 р. на базі спеціалізованого відділу Пекінської студії була організована Центральна студія хронікально-документальних фільмів. Незабаром почалася робота над створенням науково-популярних (науково-освітніх) фільмів у спеціально створених студіях у Шанхаї (1953 р.) та Пекіні (1960 р.). Функціонувала студія сільськогосподарчих фільмів (з 1949 р. діапозитиви та навчальні фільми без звуку, з 1956 р. документальні та навчальні фільми).

Велику популярність набувають мультиплікаційні фільми, для створення яких активно використовували такі традиційні китайські народні види мистецтва, як вирізання з паперу, театр тіней, елементи лялькового театру. Окрім того, спостерігається урізноманітнення жанрів ігрового кіно. Протягом 1950-х рр. було в законено кілька нових жанрів: селянський фільм, революційно-історичні військові стрічки, шпійонські трилери, фільми національних меншин, фільми про індустріалізацію (виробниче кіно), а також

адаптації літературних і драматичних творів представників антиімперіалістичного руху «4 травня» [140, с. 695]. З урахуванням розвитку розмовної драми в театрі та неоднозначного ставлення до старовинних музично-драматичних жанрів протягом 1950-х рр. виокремилися два типи екранізацій театральних вистав: літературні адаптації творів сучасних китайських авторів та фільми-опери за класичними сценічними зразками [140, с. 694].

Протягом 1950-х рр., аж до погіршення та розриву дипломатичних відносин на початку 1960-х рр., спостерігався значний вплив радянського кіно на китайську глядацьку аудиторію та кіновиробників. Кінофахівці почали активно переймати досвід СРСР зі створення кінопродукції. Співпраця між Радянським Союзом і Китаєм у сфері кіно розвивалося за двома напрямками: 1) освітній, що передбачав підготовку кінематографічних кадрів для КНР, 2) матеріально-технічний – технологічне оснащення китайської кіноіндустрії, а також обмін кінофільмами та їх прокат в обох країнах.

Радянські фахівці взяли участь у формуванні творчої та матеріальної бази китайського кінематографу, завдяки чому радянська кіношкола протягом кількох десятиліть зберігала вплив на творчі процеси в КНР. У 1950-ті роки радянські фільми користувалися в Китаї величезною популярністю. Перші кінострічки дублювалися китайською мовою на Чанчунській кіностудії. Протягом 17 років (1949–1964 рр.), починаючи з першого радянського фільму «Рядовий», підготовлений кіностудією «Північний схід», було переведено всього понад 400 радянських фільмів, що склало 49% із 857 іноземних фільмів. Серед них такі відомі картини, як «Доля людини», «Поема про море», «Ходіння за три моря», «Добровольці», «Ідіот» та ін. Окрім ігрових, демонструвалися також радянські науково-популярні фільми. Вважалося, що радянські фільми мали високий агітаційно-пропагандистський ефект і широко використовувалися для «виховання мас», насамперед у молодіжному середовищі та в Народно-визвольній армії Китаю.

У 1950 р. у Пекіні відкрили кіношколу з акторським, режисерським та сценарним відділеннями, згодом з'явилися спеціалізації оператора та художника-постановника. У 1956 р. відкривається Пекінська академія кіномистецтва. Саме з її випускників складається перше покоління культових китайських режисерів, які отримали професійну підготовку до 1966 р. та творили до культурної революції (1966-1976 рр.). У 1959 р. з'явилася кіношкола в Шанхаї (режисерське, акторське, операторське, художнє відділення), у 1960 р. у Чанчуні (тут до вже стандартному набору спеціальностей було додано кінознавство).

У 1956 р. у КНР було проголошено курс «Хай розквітає сотня квітів, хай сперечається сотня шкіл» [85]. У цей період в кінематографії було відмічено значний кількісний та якісний зріст виробництва, була розширена тематика фільмів та жанрове різноманіття [101, с. 17-18]. Також поживилась робота в галузі кінокритики та кінознавства. З 1956 р. почало працювати видавництво «Чжунго дян'їн» («Китайське кіно»), що спеціалізувалося на випуску присвячених кінематографу журналів та книжок. У 1963 р. вишли два томи «Історії розвитку китайського кіно» колективу авторів Пекінського інститута кінематографії. З'явилися й великі професійні об'єднання, що давали можливість комунікувати кіновиробникам різних провінцій: у 1957 р. сформувалася Асоціація працівників кіно Китаю.

У період проголошеного КПК форсування економічного розвитку (так званого «великого стрибка») процеси інтенсифікації торкнулися й кіномистецтва. У 1958 р. в Пекіні відбувся великий мітинг на тему «всебічного стрибка в кінематографії», за результатом якого політику розбудови кіноіндустрії було змінено: кількість випущених фільмів стала переважати якість. Протягом наступних двох років було збудовано десятки нових кіностудій по всій країні, які швидко почали випускати величезний обсяг картин. У 1959 р. загальне число кінопроекційних одиниць (кінотеатрів, клубів, мобільних бригад, вуличних показів) складала вже 14,5 тис., а

загальна кількість глядачів сягала 4 млрд 150 млн, що втричі перевищувало показники 1957 р.

У період «великого стрибка» виникає новий жанр «документальний художній фільм», завдання якого полягало у відтворенні документальних подій ігровими засобами. В ідеалі це був синтез фіксації реального життя та його художнього осмислення. Після кількох хвиль доволі невдалого експериментаторства китайські кінематографісти відмовилися від подібних проектів.

Гротескне втілення політичних рішень, зокрема невинуватого домінування соціальної тематики та реалізму в кіно, викликало справедливий опір митців. Один з видних діячів китайського кінематографу Чень Хуан-мей виступив з рядом статей, в яких пропагував театральність у кіно. Остання, на його думку, передбачала яскраво виражений конфлікт, чітко розбудований сюжет, авторське висловлювання через розвиток характерів персонажів. Фактично він проголосив художню нездієздатність політики «великого стрибка» в кінематографі, за що був жорстко розкритикований маоїстами.

Про збереження театрального досвіду йшлося в програмній статті кінематографіста Сюй Чай-ліня, опублікованої у 1962 р. Автор, узагальнюючи напрацювання класичного театрального мистецтва Китаю, рекомендував дотримуватися принципів об'ємного створення різнопланових персонажів: вік, ім'я, соціальна приналежність, середовище, історія життя, зовнішність – все мусить бути передано дуже чітко. Звісно, це суперечило спрощеній плакатній естетиці розбудовників соціалізму, яка тяжіла до взірцевих соціальних типажів. Тож прагнення митців зберегти театральну образність, об'ємність персонажів в ігровому кіно викликало дискусії, критику та подальші переслідування.

У 1962 р. було впроваджено національну кінопремію «Сто квітів». Її назва є цитатою з класичного вірша «Хай розквітають сто квітів, хай змагаються сто шкіл» [85]. Було впроваджено статут та порядок

проведення національних кінооглядів. Переможців визначали шляхом глядацького голосування, а головною нагородою були статуетка «Богині квітів» і премія «Золотий півень» (її присуджувала колегія експертів).

У 1962 р. відбувся симпозіум по театру та кіно, на який було запрошено найкращих кіно-театральних працівників. Було проведено низку серйозних дискусій з питань екранізації театральної класики Китаю. На жаль, більшість ініціатив не була реалізована через політичні зміни у країні, що спричинили занепад кіномистецтва.

3 етап. Застій та спад (1966–1976 рр.)

Після X пленума ЦК КПК (1962 р.) почався курс на так звану «культурну революцію» – світоглядну ревізію всього соціокультурного життя країни. У 1966 р. вона досягає апогею: протягом наступного десятиліття відбувається жорстоке знищення більшої частини культурних та економічних інститутів Китаю. Професіонали з різних областей, включаючи кіновиробництво, були репресовані: страчені чи доведені до самогубства. Ті, кому пощастило зберегти життя, втратили роботу, оселі та відповідно до наказу держави були вислані в провінцію на перевиховання. Різко знижується виробництво кінофільмів, скорочується кількість оригінальних творів, розвивається здебільшого заідеологізоване документальне кіно. Для уніфікації ідеологічно витриманої кінотеатральної продукції починається виробництво екранних копій так званих сучасних революційних вистав. Ця діяльність набула особливих широких масштабів у 1964-65 рр. Масове виробництво кіновистав також було пов'язано з посиленням руху, що мало гасло «кіно – в селища»: кожен громадянин КНР мусив достеменно знати зміст революційних вистав, а переїзні мобільні кінобригади дозволяли швидко ознайомити з ними велику кількість глядачів. Зрештою, в період «культурної революції» було в законено лише два типи фільмів: прямолінійні

документальні хроніки та кіноадаптації революційних вистав, що поставали як інноваційні переробки традиційної китайської опери [116, с. 124].

Водночас багато критики було висловлено на адресу кінематографістів, які працювали протягом 1930-50 рр. у сфері екранізації китайської театральної та літературної класики. Звернення до національної спадщини старих часів оцінювалося як буржуазне, декадентське, реакційне мистецтво [34]. У 1964 р. була різко розкритикована стаття Сюй Чан-ліня під назвою «Здобувати найкраще з традиційного мистецтва» (1962 р.). Автора звинуватили в захопленні напівфеодальним, напівколоніальним класичним китайським мистецтвом, що є пережитком та гальмує розвиток соціалізму.

В результаті з 1967 р. по 1970 р. виробництво ігрових фільмів практично зупинилося. В ході подій «культурної революції» була скасована й національна кінопремія. Після 1970 р. виробництво ігрових фільмів дещо збільшилося, але, внаслідок знищення або усунення від роботи багатьох кадрових режисерів, займалися ними переважно кінематографісти-аматори. Через деякий час перевиховані професійні режисери, повернулися із заслання та продовжили знімати фільми, орієнтуючися на чіткі посадові інструкції. З 1973 по 1976 рр. на екран виходили лише пропагандистські фільми.

Схожа стагнація спостерігалася і в театральному мистецтві КНР: на деякий час до сценічного виконання було допущено лише обмежений перелік взірцевих революційних вистав, а переважна більшість видатних театральних діячів повоєнного періоду була репресована та відсторонена від театрального процесу. Однотипність театрального життя першої половини 1970-х рр. негативно вплинула на характер зв'язків між професіоналами театру та кіно. Процес фільмування національного театрального репертуару значно загальмувався.

Під час «культурної революції», яка передбачала політику політичної ізоляції країни, були припинені майже всі міжнародні контакти китайських кіновиробників. Дуже погіршилися та звелися до мінімуму радянсько-китайські відносини, що спричинило зупинку в постачанні радянського кіно на китайський ринок. Через різні обхідні канали уряд КНР купував радянські фільми лише заради «критики». На пізньому етапі «культурної революції» до КНР потрапили також деякі фільми країн соціалістичного табору, зокрема Албанії та Румунії. Зняті у відповідній стилістиці соцреалізму, вони були визнані як ідеологічно витримані та придатними для прокату.

Загалом «культурна революція» спричинила нищівний занепад кіновиробництва в КНР. Водночас треба зазначити, що використання кіно як знаряддя пропаганди, стимулювало розвиток кінопрокату. Попри репертуарне обмеження кількома десятками дозволених фільмів, китайський глядач навіть у далеких провінціях почав регулярно відвідувати кіносеанси, відчув потребу в періодичному залученні до кіномистецтва.

4 етап. Лібералізація, розвиток та вихід на світовий рівень (1976-1990-ті рр.)

Зміни у сфері кіномистецтва настали наприкінці 1970-х – на початку 80-х рр., паралельно з початком економічних реформ та модернізації в країні. Завдяки загальному оновленню економічного та суспільно-політичного життя китайське кіно дуже повільно, але вийшло на новий рівень, адекватний світовим технічним новаціям та художнім досягненням. Поступово відроджувалася вільна незалежна творчість, скасовувалися жорсткі політичні критерії та цензура. З'явилися умови для розвитку ринкових відносин у сфері кіномистецтва, що спричинило появу конкуренції між кіновиробниками за створення такої екранної продукції, яка б приваблювала глядачів. Тому значно змінилися художньо-естетичні

орієнтири: відбувся поворот від політизованої тематики до психологізму, наближення кіно до реальних проблем масового глядача.

Китайське кіно почало існувати в умовах тісної взаємодії з іншими видами мистецтва: з одного боку, стрімко розвивається телебачення, з іншого боку, значно оновлюється театральне мистецтво – з'являється експериментальна драма, виникають складні новаторські вистави, що приваблюють багато глядачів. Формується та починає роботу Міністерство у справах кіно, телебачення та радіо.

У середині 1980-х рр. з'явилося так зване *«п'яте покоління китайських режисерів»*, яке було представлено випускниками першого випуску Пекінської академії кіномистецтва після «культурної революції». Найвідомішими з них стали Чжан Імоу, Чен Кайге, Тянь Чжуанчжуан, Чжан Цзюньчжао. Продюсер У Тяньмін в 1983 р. очолив Сіанську кіностудію, активно залучав вчорашніх випускників кіноакадемії для зйомок прогресивного некомерційного кіно.

Завдяки зусиллям представників п'ятого покоління відбувся вихід китайського кіно на міжнародну арену. Китайські фільми почали з'являтися на міжнародних кінофестивалях. Фільм «Жовта земля» 1984 р., де Чень Кайгевиступив як режисер, а Чжан Імоу як кінооператор, здобув два призи на МКФ у Локарно, а стрічка «Червоний гаолян» Чжана Імоу отримала головний приз «Золотий ведмідь» на Берлінале у 1988 р. У 1980 р. була відновлена «Народна кінопремія Ста квітів». Після 1992 р. її стали вручати водночас із премією премією кінокритиків «Золотий півень».

Після тотальних заборон та обмеження часів культурної революції (1966–1976 рр.), коли звернення до традиційної культури потрапило під заборону, фільми періоду реформ були натхненні ідеєю «заново відкрити» минуле, відновити спадкоємність традицій. Подібне прагнення спостерігається у таких кіношедеврах як «Жовта земля» Ченя Кайге (1984),

«Червоний гаолян» Чжана Імоу (1987) та ін. Режисерському стилю представників п'ятого покоління були притаманні відмова від естетики соцреалізму, глибокий психологізм, експресивність у використанні кольору, надання переваги довгим монтажним планам тощо.

На початку 1990-х рр., після протестів 1989 р., в країні посилилася цензура. Уряд увів ліміт на прокат картин іноземного виробництва, тож китайська публіка могла дивитися у кінотеатрах здебільшого національне кіно. Тож після значного поживавлення 1980-х рр. наприкінці 1990-х кіновиробництво в КНР переживало складні часи.

5 етап. Комерціалізація і диверсифікація китайського кіно (з 2000 р. по теперішній час).

На початку XXI ст. ситуація у кіновиробництві значно покращилася та демократизувалася. Режисерам отримали дозвіл знімати фільми на приватні кошти, в тому числі із залученням іноземних інвестицій, було зменшено ідеологічний тиск та обмежена цензура. Китайський кінематограф значно розширює кордони предметної області та жанрового втілення різноманітних тем. Як пише О. Коваль, аналізуючи сучасний китайський кіноринок, «новітній період розвитку китайського кіно слід вести від реформи 2002 р., коли розрізнені кінотеатри Китаю були об'єднані в мережі, а відтак з'явився національний кіноринок. Це дозволило суттєво збільшити інвестиції в розвиток мережі кінотеатрів. На той момент у Китаї налічувалося 1843 екрани і касовий збір склав 950 млн. юанів за рік. Другою реформою 2002 р. стало те, що всі компанії, зареєстровані в царині культури, дістали ліцензії на виробництво фільмів. Доти лише десять державних компаній мали такі права. Завдяки такому крокові було створено конкурентне ринкове середовище, і вжесамі ринкові механізми стали визначати ринок кіно і розподіл коштів» [32].

На перший план виходить талановита молодь, утворюючи «шосте покоління» режисерів китайського кіно. Експерименти молодих кінематографістів, переважно в області форми, які і були позначені

як «авангардна течія шостого покоління», або, як часом екзотично для Китаю вони називаються, «кінокультура А-Г» (аббревіатура складена з початкових літер французьких слів «avant garde»). Фільми цих режисерів були більш камерними та зосереджувалися на соціальній проблематиці. Такі режисери як Чжан Юань, Лі Чуань починають знімати фільми про нетипових для «парадного» китайського кіно героїв (наприклад, самотніх матерів, дітей), а також про персонажів з маргінальних верств китайського суспільства – панків, геїв, алкоголіків тощо. Перебуваючи в вільній мистецькій зоні, вони акцентують маргінальність як стиль життя своїх персонажів. Їхнім картинам далекі як плавна оповідальність, типова для «класичного» китайського кіно, так і багатовимірна притчевість, якою відзначено початок кіно «п'ятого покоління». Навпаки, вони тяжіють до документального стилю і нерідко демонстративно знімають фільми в чорно-білому варіанті. Ці кінематографісти увібрали в себе елементи психоаналітичної уваги до людини, до її внутрішнього світу, підсвідомості. Їхні фільми часом завершуються відкритим або багатоваріантним фіналом.

Гостро соціальний фільм «Пекінський велосипед» (2001) авторства Вана Сяошуая став маніфестним для шостого покоління кінорежисерів Китаю. Ця стрічка є національною реплікою до класичного кінотексту італійського неореаліста Вітторіо де Сіка «Викрадачі велосипедів» (1946). Апелюючи до всесвітньо відомої стрічки, Ван Сяошуай оповідає історію про двох сімнадцятирічних хлопців, зведених долею у сучасному Пекіні: селянин-мігрант Гуо та школяр Цзянь, вихований у міській малозабезпеченій сім'ї. Гуо знаходить роботу кур'єром в одній із столичних компаній та отримує новий службовий велосипед, який за бажання можна викупити. Цзянь, на відміну від наполегливого та цілеспрямованого Гуо, навздогін за мрією не соромиться йти на дрібні злочини. Зрештою, велосипед стає символом боротьби двох моральних парадигм, й коли глядач переконується, що нормативна етика потерпає

крах, руйнується і її матеріальне втілення: від велосипеда залишаються жалюгідні уламки. Неореалістичний жорсткий «вуличний стиль» Ван Сяошуая, жива фактура Пекіна, що вирує навколо велосипедистів, визначила естетичні вподобання режисерів шостого покоління.

Відсутність великих бюджетів, державного фінансування або інших форм підтримки призвела до того, що незалежні режисери почали робити малобюджетні картини про пересічних людей. Вони прагнули природності, реалістичності, характеристичної особливості режисерів шостого покоління став граничний суб'єктивізм авторського ракурсу. Вони почали використовувати операторські прийоми телебачення з вільною камерою, натуралізмом декорацій та великою кількістю діалогів з великими планами.

Багато режисерів «шостого покоління» нелегально вивозили свої роботи за кордон, але поступова лібералізація та послаблення цензури легалізували їхні експерименти, хоч іноді й поза рамками офіційно визнаного мистецтва. В кінцевому підсумку художня мова кінематографістів «шостого покоління», вихована вже на естетиці загальносвітового, а не лише локального рівня, виявилася досить близькою професіоналам і широкомуглядачеві за межами Китаю і набула гарного прокату та схвальної закордонної преси. Саме тому творчість режисерів шостого покоління легко вписується у контекст глобалістичної культури.

Недивно, що китайське кіно знову потрапляє у поле уваги кіноспільноти на престижних міжнародних фестивалях. Так, у 2001 р. «Пекінський велосипед» Вана Сяошуая отримує приз «Срібний ведмідь» у Берлінале. А в 2006 р. режисер Цзя Чжанке був нагороджений «Золотим левом» на МКФ у Венеції за фільм «Натюрморт».

З початку 2010-х рр. кіно КНР все більше втрачає ідейно-тематичну, стилістичну, естетичну монолітність. На сьогоднішній день тут співіснують різноманітні форми виробництва та художні тенденції.

Процес все більшої комерціалізації системи кіновиробництва та прокату стимулює випуск великої кількості розважального контенту (бойовики, мелодрами, історичні драми, комедії). З іншого боку, спостерігається стрімкий розвиток артхаусного та незалежного кіно. Значно зростає роль непрофесіоналів у кіномистецтві, адже все більше осіб знімає авторські екранні роботи за допомогою смартфонів чи інших доступних гаджетів. Попри деякі обмеження трафіку та баз даних, китайська спільнота долучена до світових процесів. Тому не лише професіональна індустрія КНР орієнтується на західні стандарти кіновиробництва: аматорська спільнота уважно стежить за актуальними форматами та технологіями, а також нерідко сама задає нові тренди в медіа-культурі. На сьогоднішній день на передній край виходить нове, *«сьоме покоління» китайських кінорежисерів*, більшість яких є представниками непрофесіонального середовища.

До пандемії ковіду китайська кіноіндустрія розвивалася нечуваними темпами. 2017 р. приніс на китайський ринок нові тенденції та зміни. Кількість екранів у країні збільшилася за рік понад 55 тис.; за цей рік кінотеатри відвідало 1,6 млрд. глядачів, що було більше на 18% порівняно з 2016 р. За рік було вироблено близько тисячі фільмів, серед них майже 800 – це драматичні картини, 32 анімаційні фільми та 44 – документальні. Майже сотня стрічок у китайському прокаті мали касовий збір близько 100 млн. юанів, при цьому понад половина з них становили фільми саме китайського виробництва [32].

Однією з важливих особливостей сучасного етапу розвитку кінематографу КНР є його подальша інтеграція з тайванськими та, особливо, гонконзькими кіновиробниками. Гонконзька кіноіндустрія, яка виникла після першої світової війни, була узгоджена із західними стандартами кіновиробництва. Зокрема, тут успішно працювала система зірок, яка цілком логічно виглядала для публіки, звиклої ходити на

фаворитів національної опери. Окрім того, тривалий час одні й ті самі обличчя тішили глядачів і на кіноекранах, і на сценічних майданчиках.

У 1950-х роках Гонконг став центром створення фільмів на кантонському діалекті після приходу до влади комуністів у материковому Китаї та переїзду індустрії розваг із Шанхаю до Гонконгу. Саме з гонконзького кіно починається робота сучасного уряду КНР над фільмуванням стрічок на діалектах, відмінних від путунхуа, притаманним різним регіонам материкового Китаю. Від гонконзького кіно материковий кінематограф отримує й великий досвід фільтрації західних запозичень через елементи традиційної китайської драми, образотворчого мистецтва, стилізації, зневаги до західних стандартів реалізму.

Отже, китайське кіномистецтво на сьогоднішній день є потужним гравцем на світовій кінематографічній арені. Продовжуючи дивувати критиків і поціновувачів вишуканого азіатського кіно, воно відрізняється багатим змістом, вираженою індивідуальністю, жанровим різноманіттям, яскравим характером та потужними трансформаціями.

1.2. Філософсько-релігійні засади китайського кіно та театру

Як було зазначено у підрозділі 1.1., формування та розвиток китайського кінематографу відбувалися в традиційній національній культурній парадигмі. Попри запозичення західних технологій кіновиробництва та прокату, деяких форм, жанрів, способів режисерського та акторського втілення екранних творів, усі вони відображали унікальний китайський національний стиль, східну естетику та були глибоко пов'язані з наявними на той час театральними школами. Загалом усю першу половину XX ст. відбувався складний процес інтеграції китайського суспільства в світовий контекст, пошук перетинів традиційного східного світогляду та західних звичаїв, ментальних установок, соціокультурних підвалин. Попри доволі агресивну експансію західного способу життя, китайське мистецтво тривалий час продовжувало житися виплеканими століттями сюжетами, відображати базові національні світоглядні та художні принципи. Провідну роль у розумінні останніх грають релігійно-філософські вчення Китаю, постулати яких склали невід'ємний компонент театального мистецтва, що згодом позначилося й у кіно. Зміст народних видовищ та професіональних театральних вистав відбивав складну синкретичну картину духовного буття китайської цивілізації – від її перших пам'яток на кшталт «Книги змін», середньовічних даосько-конфуціанських і чань-буддистських шкіл до неоконфуціанських та інших ревізіоністських концепцій кінця XIX – початку XX ст.

Найбільше на сюжетіку та образність китайського театру, й, відповідно, кінематографу вчинило **конфуціанство**. Воно є найвідомішою і найвпливовішою релігійно-філософською системою Китаю, а також ланкою, що сполучає китайське мистецтво з країнами всього далекосхідного регіону (Японія, Корея, В'єтнам). Віровчення, засноване мудрецем Конфуцієм (551-479 р. до н. е.) та впроваджене його послідовниками, головним з яких є Мен-

цзи (372–289 до н. е.), через розвиненість церемоніалу, етичних принципів і правил суспільної поведінки стало наскрізною характеристикою китайської культури. За довгу й бурхливу історію розвитку китайського суспільства конфуціанська етика перетворилася зі зводу непорушних приписів на предмет своєрідного «духовного договору», інтегрованого в систему суспільного буття, виховання та культури.

Конфуціанство не схоже на інші світові та національні релігії, оскільки на перший план у ньому висувається не предмет віри, а соціальна етика. Саме тому конфуціанство для Китаю стало провідним регулятором політичних, економічних, адміністративних, освітніх та інших процесів. Іншими словами, конфуціанство тривалий час відображало квінтесенцію китайської цивілізації й, не зважаючи на великі зміни в культурі XX ст., навіть у XXI ст. імпліцитно визначає багато поведінкових установок сучасних китайців.

Головні постулати конфуціанства були записані учнями Конфуція у вигляді фундаментального трактату «Лунь-юй» («Судження і бесіди»). Для обґрунтування суспільної моралі Конфуцій розвинув концепцію Неба та небесної волі. Небо, згідно з віровченням, постає не як фізичний об'єкт, а символізує верховне божество, що керує силами природи й водночас є прародителем китайських державотворців. Ідеалу «мудреця», «шляхетного чоловіка» Конфуцій протиставив негідника (сяожень), який, не слідує обов'язку та закону, керується лише міркуваннями вигоди. Сяожень нешанобливо ставиться до великих людей, ігнорує слова мудрих, прискіпливий до інших і невимогливий до себе [64].

Натомість шлях гідного чоловіка до мудрості та гармонії передбачає дотримання наступних принципів:

- лі (норми поведінки);
- жень (людяність);
- чжи (мудрість);
- сінь (взаємність);
- і (вірність, обов'язок) [53, с. 50].

Делікатність і ввічливість (лі) зовні виражені у слідуванні церемоніалу та правилам етикету, впевненості в необхідності і доречності такої поведінки. Дотримання ритуальних норм, згідно з лі, є неодмінним, сутнісним компонентом шляху праведної людини. Аби досягнути гармонії зі світом, людина повинна прагнути досконалості, що можливо через виконання певних культових дій, храмових, родинних і суспільних церемоній. Неухильне виконання правил є основою міцного суспільства та могутньої держави. Принцип «лі» має бути впровадженим на макро- та на мікрорівнях: як шлях управління державою і як умова самовдосконалення. Згідно з «лі» взірцевий персонаж п'єси чи фільму не дає волі неправедним емоціям, він завжди стриманий у діях і ввічливий у розмові.

Людяність(жень) – це найвища чеснота шляхетного чоловіка, яка співвідноситься з рисами «любові до ближнього», «доброзичливості», «підкування», «щирості» тощо. *Мудрість (чжи)* полягає в тому, щоб знайти своє місце в соціумі, що можливо як результат прямування до досконалості, наслідування ідеалам Неба. «Мудрець», «шляхетний чоловік» (цзюньцзи) демонструє обізнаність, слідування законам, вимогливість до себе, повагу до інших мудреців і великих людей. Принцип *взаємності (сінь)* означає щирість, добрий намір, наполегливість. Дотримання цього принципу випереджає лицемірство та вихолощення ритуалів і правил суспільної взаємодії. *Вірність і обов'язок(і)* означає загальне обмеження індивідуального життя як члена колективу, самопожертву по відношенню до родини та громади. Це означає безумовну покору старшим та переважну згоду з вищими за рангом, рішення яких неможливо оскаржувати.

З викладених етичних принципів конфуціанства формується *культ родини*. Вона вважається основою суспільства, тому інтереси сім'ї ставилися вище за інтереси індивіда, а людина як особистість оцінювалася лише у контексті сімейних взаємовідносин. Конфуціанство говорить, що родина моделює невелику державу, а сама китайська імперія держава постає як велика сім'я [37, с. 91].

Основою конфуціанської етики був культ предків, вшанування як живих патріархів, так і мертвих. Будь-хто з старших – чи то батько, чиновник, державний муж – незаперечний авторитет для молодшого, підлеглого, підданого. Сліпо виконувати його волю – це елементарна норма поведінки як у межах сім'ї, так і в межах цілої держави. Така норма була канонізована як *синовня шанобливість (сяо)* і впроваджувалася для регуляції складних ієрархічних стосунків. Сяо є такою ж самою чесною, як і решта чеснот шляхетної людини з трактату «Лунь юй» («Бесіди і судження»): людяність, відповідальність, делікатність, розум, вірність. Правила «сяо» було викладено в записі повчань Конфуція «Сяо цзин» («Канон синівської шанобливості»), написання якого датується II-IV ст.ст. до н. е. В цьому тексті оспівувалась жертвність щодо старших, вона дорівнювалася до вищої благодаті та чесноти. Згідно з принципом *сяо*, діти повинні все життя турбуватися про батьків, шанувати й любити їх за будь-яких обставин, навіть якщо вони поводять себе нечесливо [7, с. 15-16].

Конфуціанські цінності втілювало багато стрічок першої «золотої доби» китайського кіно (від початку 1930-х рр. до японського вторгнення та занепаду кіновиробництва в Китаї). Зокрема, ідеологією Конфуція пропагував фільм 1935 р. режисерів Фей Му та Лу Мінг-Яо «Пісня Китаю» (інша назва «Синівська шанобливість»), виробництво кінокомпанії «Ліанхуа» (Lianhua Film Company). «Пісня Китаю» репрезентувала неоконфуціанську ідеологічну доктрину «Руху нового життя», яку пропагувала партія Гоміньдан під керівництвом Чань Кайши. Базовим для неї було повернення до традиційних цінностей, пристосування їх до нових соціокультурних реалій. Тож і сюжет стрічки був дуже повчально-моралізаторським. Молодий чоловік (Чжен Цзюньлі) повертається додому, щоб побачити свого помираючого літнього батька. Батько заповідає синові поширювати любов до своєї родини на загальне благо. Герой намагається виховувати за тими ж принципами своїх дітей, які, натомість, опираються життю в селі та біжать у місто, щоб насолодитися спокусами «цивілізованого» життя. Герой, однак, не звертає з

обраного шляху, він відкриває школу для бідних дітей та дитячий будинок для сиріт. Зрештою, його діти повертаються, розчаровані в міському житті.

Китайський німий фільм «Богиня» (1934 р.) виробництва кінокомпанії «Ляньгуа» в режисурі У Юнгана також є яскравим втіленням конфуціанської моралі в творах «золотого періоду» китайського кіно. Ідеєю фільму є вірність традиційним цінностям навіть у важких соціальних умовах. Життя матері-одиначки розділено на дві частини: вночі вона працює повією, аби заробити на життя, вдень — піклується про свого сина. Жінка збирає гроші на освіту сину, щиро бажаючи, аби він виріс порядною людиною. Вона робить спробу покинути проституцію, але стикається з опором негідників (бандитів і сутенерів) та упередженнями суспільства. Очевидною мораллю стрічки є принципова можливість зберегти духовний стрижень та бути вірним конфуціанській етиці, навіть попри випробування долі.

Фільм «Весняні води течуть на схід» (1947), знятий режисерами Цаєм Чушеном та Чженом Цзюньлі, також відображає глибинні конфуціанські принципи. Події фільму відбуваються під час антияпонської війни. На тлі боротьби проти іноземних загарбників розгортається трагічна історія жіночої долі. Головна героїня Суфень вийшла заміж за вчителя Чжунляна. Після початку війни Чжунлян приєднався до визвольного руху. Суфень терпляче переживала тяготи самотності, народила сина та вижила в Нанкінській різанині. Чжунлян після захоплення у полон зміг втекти та знайшов притулок у старого друга Вана Лічженя. На жаль, він спокусився принадами іншого життя, не повернувся до дружини й, зрадивши своїм переконанням, став конформістом. Він «втратив своє обличчя» шляхетного чоловіка. Після капітуляції Японії у 1945 Суфень потрапила в новий будинок Чжунляна як слуга. Після драматичної зустрічі з колишнім чоловіком вона повертається в Шанхай і допомагає в таборі біженцям і сиротам. Таким чином, саме Суфень своєю поведінкою демонструє моральні засади конфуціанства. Фільм вважається класикою китайського кіно, його етичні засади цілком відповідають ученню Конфуція. Саме проголошені великим мудрецом моральні основи (терпіння, доброзичливість та вірність) допомагають Суфень

подолати всі перешкоди. Натомість її чоловік виступає антигероєм, режисери засуджують його моральну слабкість, показують шлях його деградації, поступової втрати поваги суспільства.

«Рання весна в лютому» (1963) – видатний фільм 1960-х років, знятий режисером Се Телі за оповіданням Жоу Ші «Лютий». Події фільму відбуваються у 1920-ті рр. у Китаї. Молодий інтелігент Сяо Цзяньцю влаштується вчителем у сільській школі. Він знайомиться з бідною вдовою, співчуває їй та щиро намагається допомогти. Вчинки головного героя сповнені безкорисливості, відповідають конфуціанській моралі доброзичливості та справедливості. Проте відносини між Сяо Цзяньцю і вдовою стають предметом пересудів у селі, односельці розпускають плітки та засуджують поведінку молодих людей. Не винісши наклепу, вдова кінчає життя самогубством. Вчитель їде з села і вирішує приєднатися до революційного руху, щоб змінити мислення своїх співвітчизників. Лірична лінія фільму виходить за рамки звичайної оповідності; вона докладно описує внутрішні емоційні переживання персонажів, показує внутрішню силу драматичного конфлікту. Режисер більше уваги приділяє не зовнішнім конфліктам, а тонким внутрішнім емоціям головних героїв. Вчинки головних героїв фільму сповнені самопожертви, доброти, співчуття, впливають з етичної теорії Конфуція та відповідають п'яти моральним основам конфуціанства. Фільм «Рання весна в лютому» був випущений до початку «культурної революції», коли політична атмосфера ставала все більш напруженою. На жаль, після виходу в прокат він став об'єктом національної критики, йому закидали недостатню революційність, невідповідність стандартам «правильної революційної драми» [93].

Трансляції традиційної конфуціанської сімейної етики присвячене й післявоєнне кіно. Таким є фільм «Чарівна лампа» (1964) режисера У Цзянсяна. Протагоніст Чень Сяну відчайдушно рятує матір, долаючи самі тяжкі труднощі і борючись із злом. Він жертвує своїми інтересами, і цим,

поза сумнівом, слідує конфуціанському принципу синівської шанобливості сяо. Комедійна стрічка «Моя молода тітонька» (1980) режисера Лю Цзянляна дещо іронізує над відносністю ієрархічних стосунків у сучасному світі. За сюжетом молода дівчина через специфічну сімейну ситуацію стає тіткою племінників-однолітків. Незважаючи на те, що вони одного віку, головні герої повинні дотримуватись правил шанобливої поведінки, що породжує плутанину та комічні ситуації [111, с. 30].

Дуже важливим для конфуціанського світогляду та базовим для китайського менталітету є концепт *туді* (土地 дослівно перекладається як територія), що означає прив'язку національної культури до землі [111, с. 32]. Любов до власного краю, вкоріненість у землі, неможливість відірватися від неї є характерними для багатьох аграрних держав. Проте саме в конфуціанстві безмежний ландшафт та жовта земля символізують прародителів китайського народу, основу цивілізації. Саме земля тисячоліттями живила китайський народ, більшість якого завжди складала селяни, що працювали в полі. Земля постає духовним стрижнем кожного китайця, вона формує розуміння самоідентифікації, прив'язки до малої батьківщини, родини та роду.

Невипадково тому у перші роки після культурної революції, у період відродження китайського кіно, режисери п'ятого покоління зверталися до теми землі. Показовим є фільм «Жовта земля» (1984) режисера Ченя Кайге з операторською роботою Чжана Імоу. Фільм здобув всесвітню популярність та нині вважається класикою китайського кіно. Дія картини відбувається в 1939 р. у західно-китайській провінції Шеньсі, де жовтий ґрунт є характерною особливістю. Всі політичні сили Китаю об'єднуються, щоб дати відсіч японській агресії. Молодий солдат-комуніст Гу Цин приходить у контрольоване Гоміньданом село, щоб збирати народні пісні: їхнє вивчення і поширення, на думку командування, сприяє піднесенню морального духу армії. Герой селиться в бідній родині, допомагає в полі, записує фольклор і переживає тонкі емоційні стосунки з юною дочкою господаря. Весь образний

ряд картини відповідає сенсу конфуціанського концепту *туді*: лише земля є справжнім мірилом праведності поведінки та духовних цінностей.

З поняттям туді пов'язаний не лише моральний кодекс китайського селянства, а й трактування ідеї державності. Земля як територія асоціюється з важливою справою зміцнення китайської імперії, захист її кордонів, формування єдиного ментального поля, запобігання розбрату та міжусобицям. Значним у цьому контексті є фільм режисера Ченя Кайге «Імператор і вбивця» (1988), присвячений особі легендарного імператора Ціня Шихуана. Він об'єднав країну, підкорив дрібні князівства, завершив тривалий період міжусобної боротьби між державами. За його правління було розпочато будівництво Великої китайської стіни та великого каналу. Зміцнення імперії відбувалося на конфуціанських засадах, і це чітко відображено в режисурі Ченя Кайге.

Конфуціанська етика є рушієм подій у не лише в кінодрамах, а й у розважальному кіно. Так, тема праведності, чеснот, виконання обов'язків, поваги до старших стала провідною для жанру уся. Головні герої, майстри бойових мистецтв керуються кодексом честі, вони пов'язані з родиною, сповідують ідеали братерства. Такими є персонажі більшості взірців жанру, від його становлення у 1930-х рр. до сьогоденних стрічок: «Краще майбутнє» (1986), «Вбивця» (1989), «Якось у Шанхаї» (2014), «Іп Ман» (2008-2019), «Учень майстра» (2012), «Великий майстер» (2013), «Останній з найкращих» (2014) та багато інших.

Принцип бао цзя вей го («оберігати наші будинки і захищати нашу країну») став першорядним для китайського народу з давніх часів. У безлічі фільмів про бойові мистецтва протагоністи постійно виступають як національний героїв, що борються проти іноземної агресії. Фільми уся нерідко присвячені важливим подіям китайської стародавньої ті новітньої історії (японська окупація у 1930-х та китайська цивільна війна у 1940-х рр.). Події минулого відображають складні зв'язки між індивідумом та нацією, розкривають тему долі та призначення, вірності та патріотизму. Одним із

найбільш показових персонажів є майстер бойових мистецтв Хуан Фейхун, який має реального історичного прототипа. У стрічці «Одного разу в Китаї» режисера Цуя Харка (1991) головний герой Хуан Фейхун демонструє всі конфуціанські чесноти: мудрість, доброту, хоробрість, вірність, прощення.

Подібними характеристиками праведного конфуціанця наділені й персонажі Брюса Лі, лідера фільмів кунг-фу періоду 1960-х – початку 1970-х. Його фільми «Кулак люти» (1972), «Шлях дракона» (1972) та ін. розкривають теми національної пам'яті та збереження культурних цінностей. Вони ілюструють духовний світ конфуціанства: кунг-фу не є засобом соціального тиску задля отримання влади та прибутку, це шлях культивування моральності, самозахисту, відновлення порушеної гармонії та справедливості.

З конфуціанською етикою пов'язаний й візуальна естетика китайського кіно. Правильна людська мораль схожа на неспотворену природу, тому споглядання пейзажів може вилікувати душу людини. Земля, води, гори – все це задовольняє естетичні потреби шляхетного чоловіка, що, відповідно, позначилося на відеорядах китайських фільмах. Твори кіно мистецтва мають бути одночасно і гарним, і відповідати вимогам соціальної моралі. Такою є стрічка другого золотого періоду китайського кіно «Весна в містечку» (1948) режисера Фей Му, у якій камерна драма, побудована на конфлікті приватного почуття з конфуціанською мораллю, розгортається на фоні дивовижних пейзажів.

Вплив традиційної конфуціанської моралі простежується й фільмах, знятих сучасними китайськими режисерами, наприклад, у стрічці «Весільний бенкет» (1993) режисера Енга Лі. За сюжетом батьки, що є носіями китайської традиційної культури, приїжджають до Нью-Йорка до дітей, які запозичили вже західний стиль комунікації. Після низки непорозумінь, обидві сторони йдуть на компроміс, щоб і надалі мати міцні сімейні стосунки: діти виявляють повагу до батьків, а батьки намагаються відчутти умови, за яких живе молоде покоління емігрантів. Персонажі Енга Лі відображають філософію конфуціанської «золотої середини», яка наголошує на необхідності бути помірним, шукати злагоду, усуваючи конфлікти [111, с. 35].

Творчість режисера шостого покоління *Вана Сяошуая* характеризується аналізом соціального контексту в неоконфуціанській парадигмі. У 2008 році він представив на Берлінському кінофестивалі сімейну драму «*Віра в кохання*» (2007). Цей фільм завоював одразу два призи: став лауреатом премії «Срібний Ведмідь» за найкращий сценарій і отримав приз екуменістичного журі. В основі сюжету історія про хвору на лейкемію дівчинку, вилікувати яку можна, тільки якщо батьки заведуть ще одну дитину. Драматичну колізію ускладнює те, що батьки давно розлучилися, у кожного нова сім'я, тому перед ними постає важкий моральний вибір. Ситуацію погіршує урядова заборона на народження другого дитини, що впроваджувалася на початку 2000-х рр. у перенаселеному Китаї.

Гіркими роздумами про конфлікт поколінь пронизана стрічка Вана Сяошуая «*Шанхайські мрії*» (2005), що відображає важкі реалії життя старшого покоління. Згідно з передісторією, виконуючи наказ партії про трудове перевиховання та допомогу відсталим регіонам, родина з Шанхаю перебралася до китайської провінції Гуйчжоу. Через десять років члени родини стають фактично невільниками-заручниками, адже всі документи зберігаються на заводі. Глава сімейства мріє про те, що його дочка вступить до університету та зможе вирватися з бідності. Він дуже суворо слідкує за нею, не дає зустрічатися з місцевим молодиком, який може прив'язати дівчину до ненависної провінції. Родина живе від скандалу до скандалу, поки на свій страх і ризик не вирішує вирушити до Шанхаю. Складні стосунки героїв визначає не тільки зовнішня ситуація, а й гірке розуміння того, що традиційна конфуціанська схема поваги та регуляції дій не може функціонувати в такому викривленому середовищі.

Сама особистість Конфуція уходить до сонму національних героїв, чие життя є прикладом для наслідування. Історії життя давньокитайського філософа присвячений фільм «*Конфуцій*» (2010) режисера Ху Мей. Випуск

фільму було заплановано на кінець 2009 року, щоб приурочити його до відзначення 60-ї річниці дня утворення Китайської Народної Республіки, а також до 2560-го дня народження самого Конфуція.

Отже, конфуціанство продовжує бути базовою основою родинної моралі, обумовлюючи пильну увагу творців сучасного китайського кіно до сімейних цінностей.

Потужний світоглядний вплив на розвиток китайського кіномистецтва здійснив і **даосизм** (від поняття дао, перекладається як «шлях»), що разом з конфуціанством та чань-буддизмом є провідним релігійно-філософським напрямом у Китаї. Засновником даосизму вважається філософ Лаоцзи (VI-V ст. ст. до н. е.), якому приписується авторство трактату «Дао-Де цзін» («Книга Дао та Благодаті»). Дао розуміють як вічний, абсолютний і загальний закон буття, що проявляє себе через благодать Де. Як і конфуціанство, даосизм робить ідеалом неспотворену мудрість давнини. Якщо конфуціанці звертаються до архаїчної моралі, даоси «відновлюють» втрачене колись розуміння природної сутності речей. Згідно з даосизмом, людина в процесі життя мусить повторити шлях всесвіту, проте соціальний світ псує первинний замисел Дао. Тому варто відкинути мирські марноти, досягнути благодать Де та досягти первинного «небесного» стану (*сянь тянь*). Зрештою, крок за кроком той, хто йде духовним шляхом, зливається з дао, стає мудрецем.

Даоські мудреці є наскрізними фігурами китайської міфології, фольклору та мистецтва. За переконаннями даосів, ті, хто досягає високого духовного рівня, перетворюються на безсмертних істот, досконаломудрих «сянь». Вони мають надприродні здібності: не страждають від болю, спраги, голоду, холоду та спеки, здатні літати, мандрувати в інших вимірах. Вони вільними від усього, не прив'язаними до світу людських вад, мешкають у різних стихіях. Даоська міфологія описує типи сянь: небесні безсмертні тяньшень; земні безсмертні дишень, що живуть у горах та лісах; безтілесні

безсмертні шицзешень, які живуть у вигляді безплотного духу. Такі персонажі є наскрізними для фентезійного кіно Китаю: дитячі стрічки, казкові романтичні фольклорні мелодрами, фентезійні бойовики уся тощо.

Концептуальним для розуміння драматургії китайського ігрового кіно є даоське поняття де. Воно постає як сила, порядок речей у всесвіті, конкретний вияв дао в предметному світі і в поведінці людини. *Де* – міра добродетності героя, якщо він дотримуються дао, діє згідно з його природою, його наповнює енергія (де).

Оповідальна теорія китайського кіно інтерпретує даоський принцип свободи волі з погляду природного порядку речей, послідовно втілюючи «діалектику» даосизму. Праведний персонаж, керуючись власним усвідомленим вибором, підкоряє свої вчинки спонтанній силі Дао. Натомість антагоніст завжди спотворює природній задум, його карають не протагоністи та не обставини, він потерпає через природне відновлення гармонії. Й праведний герой у цьому сенсі не несе моральної відповідальності за вбивство негідника, він лише виконує волю Неба, слідує порядку, втілює Де.

З даоською космогонією пов'язані специфічні екранні рефлексії часу та простору, представлені в кращих зразках китайського кіно. Фільм віддзеркалює дао, фіксуючи обмежений час і простір, справжній майстр режисури завжди апелює до вічності. Й попри зовнішню належність творчості режисерів п'ятого покоління до ідеалів соцреалізму, в кожній стрічці Чжана Імоу чи Ченя Кайге можна простежити даоський принцип розгортання подій у вічності, де через драматичні колізії окремих персонажів можна відчутти дух Дао як провідний принцип буття. Залучаючись до перегляду, кожен глядач співставляє й свої екзистенційні переживання з вічним і невпинним потоком Дао, що обумовлює і перебіг великих історичних подій, і долю окремого індивіда.

Радикально відмінним від європейської драматургії є розуміння сили головного героя. Китайське кіно далеке від оспівування образів суперменів,

що мають неабияку фізичну силу, владу, зброю, гроші чи інші важелі впливу на інших. Сильний герой для китайського кіно – це той, хто відчуває природний хід Дао. Зовні він може виглядати слабким і пасивним, але, зрештою, саме мудре наслідування законам Всесвіту, терпимість і розуміння справжньої механіки соціального буття, призводить його до моральної та фізичної перемоги.

У цьому полягає відомий даоський принцип у-вей, який часто перекладається як «недіяння», хоча вірніше буде визначити його як «невмотивованість». Тут йдеться про відсутність егоїстичної мотивації вчинків, що відбувається у злагоді з Дао, не містить насильства чи власної користі. Прикладом у-вей є майстерність у бойових мистецтвах, коли герой стрічки уся через володіння зброєю долає ворогів і обставини.

Також у-вей передбачає досконалу роботу з будь-яким знаряддям праці, вправність у мистецтві, коли відсутні будь-які проміжні зусилля з боку митця у виконанні справи. Слідування у-вей призводять до безпомилкової досконалості, коли суб'єкт дії та об'єкт, на який вона спрямована, зливаються у єдине ціле. Тобто у-вей у жодному випадку невірно тлумачити як пасивність: це специфічна активність, що змінює вектор активності, вилучає життєву енергію чи з довколишнього світу та спрямовує його на гармонізацію внутрішнього стану людини.

Персонажі китайського кіно нерідко діють інтуїтивно, не плануючи, без розрахунку наслідків, хоча така поведінка вмотивована реальними обставинами, а не лише імпульсами. Попри те, що з раціонального погляду вчинки постають необґрунтованими, така стратегія є правильною і призводить до оптимальних результатів. У цьому сенсі даосизм дещо суперечить конфуціанству, який є більш нормативним та регламентує суспільну поведінку через етичні закони. З погляду даосизму це є насильством над людською природою, що порушує гармонію Дао.

Таким чином, виникає особливий тип конфлікту, коли персонаж з формального, правового боку мусить здійснити одне, проте не дотримується

конфуціанських стереотипів поведінки та здійснює вчинки згідно зі своїм внутрішнім відчуттям у-вей. Зовні це схоже на класицистський конфлікт між розумом та почуттям, який домінував у театральному та, відповідному, кінематографічному мистецтві тривалий час, проте тут спостерігається принципова різниця. Якщо в трагедіях П. Корнеля та Ж.-Б. Расіна пристрасі призводять до катастрофи, спричиняють розлад і викликають почуття глибокої провини, то в даоському світогляді йдеться про інтуїтивне слідування природному ходу речей, що, навпаки, знімає драматичну напругу.

Дуже важливим для розуміння драматургії китайського кіно є даоське вчення про взаємовплив жіночого начала та чоловічого начал Інь і Ян. Цей концепт багато чого пояснює у мотивації дії різностатевих персонажів кіно та театральних п'єс. Згідно з дуалістичним розумінням світу даосами, є характеристики речей, які є водночас протилежними та водночас пов'язаними. Прикладами постають небо та земля, сонце та місяць, день та ніч, тепло та холод, біле та чорне, жінка та чоловік, рух і нерухомість, жорсткість і м'якість, покарання і милість тощо. Ідею балансу протилежностей висвітлював сам Лао-Цзи у фундаментальному трактаті «Дао Де Цзін». Важливим моментом є перетікання і нероздільність характеристик Інь та Ян: для існування світу потрібен чіткий баланс, й його можна бачити в будь-якому феномені чи явищі. Навіть людина містить ознаки протилежної статі: у кожному чоловіку є дещо жіноче, а кожна жінка наділена деякими чоловічими характеристиками. Такою є органічна сутність людини, адже її тіло містить іньські та янські органи, канали з різним способом циркуляції енергії. Де спотворюється баланс жіночого та чоловічого начал, там світ відступає від природного потоку Дао. Тож лише герої можуть його відновити: якщо війна забирає багато чоловіків, жінки стають на захист рідної землі; якщо світ занурюється у агресивну боротьбу, саме даоси, митці та мудреці врівноважують надлишок іньської енергії.

Врівноваженість жіночого та чоловічого начал позначається й на візуальній естетиці китайського кіно, яке свідомо та несвідомо багато чого

позичило від традиційного китайського живопису. Картини природи, збалансовані пейзажі гірських масивів і водойм, специфічна колористика – все це простежується у найкращих взірцях китайського кіно. Образи пейзажних композицій шань-шуй (кит. 山水 «гора-води»), які відбиваються роботах кращих режисерів-майстрів підкреслюють драматичні задуми, доводячи, що людина всього лише крихітна, але невід’ємна частинка світу. Класик китайського кіно, режисер Фей Му («Весна у маленькому містечку», «Конфуцій», «Кров на вовчій горі») наголошував, що свідомо намагався впровадити стиль китайського живопису в структуру своїх фільмів [99]. Специфічну жанрову нішу посіли камерні драми про життя сільського Китаю, здебільшого зосереджені на стосунках представників різних поколінь родини. На фоні чудових пейзажів розгортаються неквапливі події, темп яких обумовлений загальним ритмом природного буття. Таким є, зокрема фільм режисера Філіпа Мюйла «Соловей» (2013), у центрі сюжету якого подорож літнього чоловіка та його онуки, які мандрують тихими китайськими провінціями разом із пташкою у клітці.

У шанобливому ставленні до природи як до соціального ідеалу філософія даосизму перегукується з чань-буддизмом. *Чань-буддизм* – це китайська національна адаптація віровчення індійського мудреця Будди Шак’ямуні. Засновником школи чань вважається буддист Бодхидхарма, який прибув з Індії у VI ст. у провінцію Хенань до монастиря Шаолінь, згодом відкрив свою школу. Одним з головних ідей чань-буддизму є віра в те, що можна досягти просвітлення, не усамітнюючись, а перебуваючи в соціальному світі. Для розуміння таємниць Всесвіту необов’язковою є складна духовна практика типу багаточасових медитацій: пробудження може настати в будь-який момент у результаті буденної діяльності – праці, навчання, прогулянки, розмови.

Про швидке одномоментне пробудження «дунь-у» проповідував буддистський учитель на ім’я Хуейнен (638–713). Раптове усвідомлення істини відбувається у повсякденному бутті; для цього потрібно лише

споглядати за власною природою, дистанціюватися від химер розуму та емоцій, не перебільшувати важливість сакральних текстів чи авторитетів. Задля досягнення просвітлення чань-буддисти нерідко розмірковують над парадоксальними висловлюваннями, зображеннями або вчинками, адже вихід зі стандартних форматів мислення може стимулювати миттєве пізнання істини [38, с. 115-116].

Суворі дисципліна та щоденна медитація залишається основою практики у чанських монастирях. Також у монастирях в чань-буддистського напрямку великого значення набуває спільна праця громади ченців. Учні чанських шкіл були суворо обмежені у своїй поведінці канонами та правилами, вони ставилися до своїх наставників із глибокою повагою. Перебування у школі супроводжувалося значними фізичними випробуваннями та обмеженнями, учні навіть терпіли від учителів побиття, яке б мало призвести до раптового просвітлення.

Найбільш відомим чань-буддистським осередком донині залишається монастир Шаолінь. У середньовіччі тут склалася відома школа бойових мистецтв, адже в VII ст. монастир отримав дозвіл утримувати військо. Це була нагорода за те, що в 620 р. кілька ченців допомогли імператору Лі Шиміню (599-649) утриматися на престолі. Згодом Шаолінь прославився як центр бойових мистецтв з унікальною методикою підготовки бійців [132, с. 20-24]. Монастир Шаолінь став відомим у Китаю культурним символом, відображеним у мистецтві кіно.

Прикладом глибинного впливу буддизму на китайське кіномистецтво є стрічка «Дотик дзену» 1972 р. тайванського режисера Ху Цзіня. Сценарій було написано за мотивами новели зі збірки «Дивні історії з кабінету Ляо» авторства письменника Пу Сунліна (1640-1715). Герої історії, намагаючись уникнути неприємностей, знаходять прихисток у буддистському монастирі, настоятелем якого є Хуей Юань. Духовна міць, що відштовхується від єднання людини та природи, дозволяє беззбройним монахам карати

злочинців, протистоїть державному деспотизму зі спотвореними конфуціанськими цінностями.

Загалом, аналізуючи вплив конфуціанства, даосизму та буддизму на розвиток китайського кіномистецтва, важко відокремлювати ти чи інші світоглядно-релігійні установки, які за багато століть проникли у підсвідому складову національного менталітету. Якщо даосизм можна інтерпретувати як спосіб жити у гармонії з природою, то конфуціанство – це спосіб жити в гармонії із суспільством. Лао-цзи вивчав відносини між людиною та природою, онтологія даосизму базується на проєкціях космосу на мікрокосм індивіда. Конфуцій зосереджувався зв'язках між людиною та суспільством, встановивши свою етику. Обидва вчення не суперечать, а доповнюють одне одного: даосизм мотивує до особистого самовдосконалення, а конфуціанська етика використовується для вирішення політичних та соціальних проблем.

Вільний шлях даосизму та етичний кодекс конфуціанства постає, скоріше не як конфлікт у драматургії кіно, а як взаємне доповнення. Наприклад, у фільмі «Герой» (2002) Чжана Їмоу даоська ідея бездіяльності ілюструє можливість особистісного відновлення, а конфуціанська думка про слідування законам Неба послуговує для гармонізації суспільства та об'єднання країни. Тому складний шлях героя, обумовлений слідуванням Дао, не суперечить парадигмі сильної держави при сильному правителі: його не можна вбивати, керманіч Цінь повинен завоювати інші царства, щоб окласти край ворожнечі та утворити Китайську імперію.

Мистецтво в Китаї близько дві тисячі років розвивалося під впливом ідей Конфуція, Лао-цзи та Бодхидхарми. З одного боку, конфуціанство стало певною матрицею духовної культури китайської цивілізації, джерелом моральних і правових норм, основою сюжетики та образності; воно слугувало офіційною ідеологією держави, вплинуло на формування суспільних інститутів, освіту, писемність, літературу та інші аспекти громадського життя. З іншого боку, китайське мистецтво відчувало потужне щеплення даосько-буддистської духовної культури, звідки була запозичена

сюжетика та образність, візуальна естетика та способи художнього висловлення. Протягом тривалого часу весь цей світоглядний комплекс еволюціонував як синтетичне утворення, що й донині унеможливило абсолютне відокремлення тих чи інших проявів конфуціанства, даосизму чи буддизму в мистецтві театру та кіно й дозволяє аналізувати лише тенденції та впливи трьох фундаментальних духовних систем.

Висновки до розділу 1

Історія китайського кіно свідчить про його нерозривний зв'язок з національним сценічним мистецтвом. Традиційний театр, що понад тисячоліття панував у художній сфері, становив основний тип культури та дозволяв та відображав специфіку китайського менталітету, сформував специфічну художню мову. Асоціативний символізм кольорів, жестів, інтонацій, ритмів цілковито узгоджувався з світосприйняттям китайського народу, системою його цінностей та переконань. Етичний кодекс головних героїв драми, мотивація вчинків, їхні переживання апелювали до панівних у суспільстві релігійно-філософських доктрин, насамперед, конфуціанства, даосизму та буддизму. Саме ці світоглядні та художні напрацювання визначили шлях формування естетики китайського кіно. З театрального мистецтва було запозичено не лише способи організації відеоряду, а й драматургія, як на структурному рівні зовнішньої канви та архітекtonіки, так і на рівні композиційної органіки: фабульність, події, драматизм конфлікту тощо. У такій оповідній структурі дуже органічно відображалися принципи конфуціанської соціальності, в якій герой, маючи великий драматичний спектр емоцій, переживань, внутрішніх конфліктів, функціонально залишається підпорядкованим законом патріархального суспільства.

Яким був механізм впливу китайського традиційного театру на процес розвитку національного кінематографу є предметом розмислів II розділу дисертаційної роботи.

РОЗДІЛ 2

СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗНІСТЬ КИТАЙСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ В НАЦІОНАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

2.1. Традиційний театр наньсі та цзацзюй як джерело кінообразності

Отже, як було окреслено в підрозділі 1.1., поява кіно в Піднебесній була тісно пов'язана з традиційним китайським театром, а подальший розвиток екранного мистецтва йшов паралельно зі становленням у Китаї театру розмовної драми.

Традиційний китайський театр у першій третині ХХ ст. існував як синтез різноманітних пісенно-танцювальних форм, народних, ритуальних і придворних вистав. Мандрівні та стаціонарні трупи мали стабільну аудиторію, представляючи людям різних провінцій різноманітні сценічні жанри. Найбільш поширеними були вистави синтетичного характеру, де оповідні частини чергувалися з музично-поетичними та хореографічними номерами.

Китайське традиційне мистецтво музичної драми отримало специфічну назву *сіцюй*. Цим загальним терміном позначали *драмунаньсі* епох Сун та Юань, *драмуцзацзюй* епохи Юань, *драмучуаньци* епох Мін та Цін, *пекінську оперуцзінцзюй* та регіональні різновиди оперних вистав (*кантонську оперу, хенанську оперу, шаосінську оперу та оперухуанмей*).

Всі, без виключення, жанри китайського традиційного театру знайшли відображення в національному кінематографі як на сюжетно-тематичному рівні, так на рівні візуальної естетики та драматургії.

Неодмінне звернення кінематографістів до старовинної театральної культури Китаю цілковито відповідає конфуціансько-даоським світоглядним

принципам національного мистецтва: надихання першоначалом, вшанування авторитетів, збереження традицій, пошук у відомих образах та сюжетах нових сенсів тощо.

Тож недивно, що в першу половину ХХ ст. китайські кінематографісти прагнули відтворити національну культурну спадщину та поширити її у нових кіноекранних формах. Цей процес торкнувся різних жанрів традиційного китайського театру, насамперед, старовинних жанрів південної драми нансі та юанської драми цзацзюй.

Південна драма нансі вважається найбільш ранньою формою китайського театру, вона виникла у ХІІ ст. за часів династії Сун через поєднання практики пантоміми, співів і танців. Нансі існувала як комбінація народних співів та балад, перемішаних з розмовно-комедійними сценками, що розігрувалася перед великим натовпом. Вже в драмах нансі була створена система амплуа, яка частково збереглася й у пекінській опері: героїчний персонаж *шен*, жіночий персонаж *дан* та ін. [19, с. 225]. Оскільки нансі в пізніші часи вважалась протонародною та недостатньо шляхетною для професійної сцени, збереглося лише два десятки ігрових текстів. Дуже цінними виявилися літературно-сценчні адаптації відомих сюжетів нансі, зокрема «Піпа цзи» («Лютня»), «Теренова шпилька», «Вбитий собака», «Альтанка поклоніння місяцю», «Дзеркало з водного каштану» та ін., які, в свою чергу, є переробками ще більш ранніх сюжетів часів династії Сун. Нансі значно вплинула на розвиток більш рафінованої драми *чуаньцзі*, а також опери *кунцюй*.

П'єса «Піпа цзи» («Записки про лютню») належить перу китайського середньовічного драматурга Гао Міна (1305–1370). Оригінальний текст «Записок про лютню» не зберігся, проте він був реконструйований за допомогою пізніх видань, переробок доби Мін.

Історія про лютню – дуже давній сюжет. Серед драм юаньбен епохи Цзінь відома п'єса під назвою «Цай Боцзе», є згадки про цього героя і серед

інших літературних та театральних жанрів. Йдеться про долю молодого китаїця на ім'я Цай, який залишив дружину та батьків, щоб зробити собі кар'єру в столиці. Задля швидкого просування по службі він одружується з дочкою високопосадовця. Незабаром після від'їзду Цая в його рідному місті починає лютувати голод. Його перша дружина змушена дбати про старіючих свекрів, але вони вмирають один за одним, незважаючи на її запеклі зусилля. Дівчина вирушає до столиці, щоб знайти чоловіка. Вона стає жебрачкою, збираючи подаяння співом та грою на лютні, а згодом монахиною.

Драматург Гао Мін, спираючись на відомий до нього сюжет, створив його оригінальну інтерперетацію в жанрі *наньсі*. Насамперед, Гао Мін переосмислив образ головного героя Цая Боцзе. З невірного чоловіка, що забув батьків та відвернувся від дружини, він перетворився на позитивного персонажа, відданого та шанобливого. Головною причиною сімейної трагедії родини Цая є зовнішні протиріччя, а не його негідна повіднка. Цай Боцзе не має високого статусу, мріє лише про щасливе життя зі своєю дружиною Чжао Унян, проте підкоряється обставинам і волі старших: він не бажає складати державні іспити, як того хоче його батько; він не хоче бути чиновником, як повеліває імператор; він прагне уникнути шлюбу з дочкою канцлера, як того хоче останній. Через призму трьох зовнішніх протиріч драматург Гао Мін прагне пояснити, що причина трагедії Цай Боцзе та його дружини Чжао Унян полягає у недосконалості людських законів. Водночас Чжао Унян втілює класичний взірець етичних канонів суспільства: вона ідеальна дружина та невістка. Саме через її терплячість та вірність історія добігає щасливої розв'язки, Чжао Унян і Цай Боцзе возз'єднуються.

П'єса має складну композицію. Одна сюжетна лінія присвячена подіями, у вирії яких опиняється Цай Боцзе – з момента складання іспитів до отримання посади чиновника. Інша лінія оповідає про поневіряння його дружини Чжао Унян. Обидві лінії перетинаються, працюючи то в унісон, то на контрасті, що створює певний драматургічний ефект. Оскільки «Записки про лютню» мали великий успіх, ця п'єса отримала довге театральне життя.

Вона стала важливою частиною класичного репертуару в стяхлих куньцян, цяньцян та гаоцян.

У 1939 р. класична п'єса «Записки про лютню» була екранізована. Тема цього твору якнайкраще підходила для її реалізації у технології звукового кіно. Режисер Ян Сяочжун, додавши до оригінального контексту трохи сучасного антуражу, зберіг моралізаторський тон твору. П'єса зберігає свою первинну дидактичність, викриття негативних рис суспільства, переваги патріархального укладу тощо. Провідною ідеєю кінокартини «Піпа цзи» стало визнання помилок, відмова від неетичних поглядів, прощення та корегування ситуації згідно з конфуціанським канонам. Водночас фільм зберігає будистсько-даоський мотив відлюдництва, уникнення всього мирського, що, зрештою, призводить до духовного зросту. Таким чином, відображена на екрані історія китайської родини набула актуального значення у передвоєнні часи.

Сюжет старовинної китайської драми наньсі «Записка про лютню» став сенсацією для любителів кіно та сприяв поширенню цієї історії за кордоном. У 1946 р. на Бродвеї було поставлено мюзикл з музикою Реймонда Скотта та лібрето Сідні Ховарда та Віла Ірвіна. Проте конфуціанський дух історії не був близьким для американської публіки, тож мюзикл незабаром закрили [117].

Юаньська драма (цзацзюй). Потужним джерелом сюжетів і образності стала класична середньовічна драматургія, зокрема північнокитайські п'єси цзацзюй (дослівно «змішані вистави»), які стали першою оформленою драматургічною формою. Вони виникли з народних театральних видовищ, адже саме північні провінції Китаю стали батьківщиною театральних вистав юаньбень. Це були героїчні п'єси на військову тематику, які являли собою змішаний жанр, включаючи музику, тексти, пантоміму.

Розквіт жанру цзацзюй припав на епоху Юань, саме тому цей вид драматургії інколи називають юанською драмою. У період, що тривав від зміни двох династій (коли на місці імперії Цзінь виникла імперія Юань) до

середини епохи Мін (1368-1643), творили загалом двісті драматургів. Деякі прізвища драматургів невідомі, оскільки вони не афішувалися: автори працювали за правилами професійних об'єднань, схожих на західноєвропейські цехові братства. Найбільшу популярність у Китаї має так звана велика четвірка юаньського цюй: Бо Пу, Гуань Ханьцін, Ма Чжюань, Чжен Гуанцзу. Серед інших відомих драматургів є Кан Цзінь чжи, Лі Хаогу, Чжан Гобінь, Чжен Тін'юй, Ян Цзіньсянь тощо.

Нині відомо близько 750 п'єс у жанрі цзацзюй, створених протягом XIII-XIV ст.). Збереглося приблизно 160 текстів, щоправда, головним чином у пізніх редакціях, виконаних у XV-XVII ст. ст.

Драматургію цзацзюй відрізняє кілька стійких структурних ознак:

- кожна частина п'єси складається з чотирьох актів;
- більшість драм побудовані за наступною композиційною схемою: перша частина починає оповідь, друга продовжує, розгортає її, додає деталей, третя додає нового змісту та змінює дію, четверта узгоджує попередні компоненти.
- у драмі поєднувалися три елементи – діалоги та монологи (бай), арії (чан) та пантоміма (ке). Арії (чан) – найголовніший елемент драми, їм приділяється найбільше уваги. За допомогою співу головний герой висловлює почуття, переживання, розмірковує вголос.
- кожен акт побудований за принципом музичного, темпо-ритмічного, ритуального розвитку та наростання дії;
- кожному акту відповідає цикл арій однієї тональності, арії одного циклу пишуться з однією незмінною римою;
- співає лише позитивний персонаж, чоловічий або жіночий (виключення - шут «чоу» може виконувати короткі комічні пісеньки); через спів герой висловлює почуття, переживання, міркування;
- решта персонажів декламують вірші або говорять прозою; Усі юаньські драми поділяються на дві великі групи: чженмосі – п'єси з аріями для головного героя чоловіка; чженьданьсі – п'єси для головної героїні жінки;
- відсутня єдність місця, дії та часу;

- для урізноманітнення видовища між актами або на початку п'єси вставляли так звані сецзі (буквально перекладається як «клин») – інтермедії з невеличким циклом арій [69, с. 87-89].
- персонажі юанської драми відображали різні верстви тогочасного суспільства. Головними героями були імператори, придворні, чиновники, військові, заможні чоловіки та жінки, селяни, слуги, повії тощо;
- для уникнення цензури монгольської влади автори драматурги застосовували хитрощі: розігрувалися сюжети з танських та сунських новел, або подієвий ряд охоплював далеке минуле;
- оскільки під тиском монгольських завойовників багато рафінованих придворних естетів-конфуціанців вимушені були спросити свій спосіб життя, це позначилося й на тематиці їхньої творчості: конфуціанський моральний кодекс виглядає більш гнучким та виводить на перший план саме високі душевні якості, не лише жорсткий обов'язок.
- Культивуються такі риси як самопожертва, відданість, незламність духу, сила кохання. Героїні п'єс нерідко заради своїх принципів порушують закони суспільної моралі.
- Сюжетика поповнюється фантастичними елементами з народних легенд і міфів. Вдало переплітаючись з реалістичними лініями вони лише підкреслюють гостру проблематику та яскравих персонажів.

Розмовна частина класичної китайської п'єси ділиться на діалоги (бінь) та монологи (бай). Ведуть розмову дійові особи юанської драми лише у прозі, сучасною на той момент мовою, хоча висловлювання слуг і аристократів сильно відрізняється. Існує три типи монологу:

- «вихідний» (динчанбай) – знайомство з героєм, часто звернений до глядачів, прообраз ввічливого привітання; при першій появі на сцені головний герой називає своє ім'я, місце народження, хто його батьки, друзі, вороги (маркери подібних коротких) резюме про героя зберігаються і в сучасних сценарних структурах);

- «супутній» (дайбай) – пояснення всередині арії, іноді головний герой під час співу, які розкривають його внутрішній світ, зупиняються і

вимовляють кілька реплік прозою, щоб розкрити максимально докладно причини своїх страждань та душевного болю;

- «монолог спиною до партнера» (бейбай) – текст, який вимовляється у присутності дійової особи, але він не повинен знати про думки та витівки головного героя (схожий на прийом європейського театру «апарт», коли актор розмовляє з залом для глядачів).

П'єси юаньського періоду надзвичайно різноманітні за своїми жанровими ознаками. Процвітали побутові п'єси, в яких переважали повчальні та повчальні сцени. Значне місце посідають драми, написані на історичні сюжети. Гуань Хань-цин переклав на мову драми два яскраві епізоди з народних сказань про епоху Трицарів'я – «Один з мечем на бенкеті» та «Подорож до Західного Шу». П'єса звучала як спогад і нагадування про ушлявленого в народі героя. Було чимало творів, написаних на буддійські та даоські сюжети, героями яких були праведники, ченці, безсмертні, добрі та злі духи.

Більшість із них не тільки увійшли до скарбниці шедеврів китайської літератури, а й стали основою для кінотекстів і театральних вистав. Було зроблено велику кількість адаптацій таких класичних п'єс, як «Західний флігель», «Лютня», «Крейдяне коло», «Сирота Чжао» та «Образа Доу Е» у формі театральної розмовної драми, музичної вистави та екранного твору. Протягом 1990-х рр. режисери експериментували з історичним тлом відомих п'єс: деякі сюжетні лінії було осучаснено, актуальний світогляд та політика вплинули на зміни в образах персонажів [95]. Це, в свою чергу, викликало полеміку навколо проблеми історичності: чи мають реплікації класики бути вірними оригінальному духу та якими засобами можна зробити стародавні теми актуальними для сучасної ситуації.

«**Західний флігель**» – одна з найвідоміших п'єс драматурга Вана Шифу (роки життя прибіл. 1250–1307). Цей текст став взірцевим прикладом драми цзацзюй. Історія красуні Ін-ін була дуже популярна, вона присутня у китайському фольклорі у вигляді багатьох пісень та оповідей. Ван Ши-фу, опрацьовуючи цей сюжет, спирався на п'єсу в жанрі чжугундяо драматурга XII ст. Дун Цзеюаня. Чжугундяо являло собою музичну виставу, що

складалася з чергування прозових монологів і музично-поетичних арій, які виконували персонажі. Дун Цзеюань, використав, у свою чергу, історію новели часів Тан Юань Чженя (799-831 рр.) «Повість про Ін-ін». У ній йдеться про те, як юнак Чжан Шен спокушає Ін-ін, а згодом кидає її. Отже, до XIII ст. сюжет про кохання красуні Ін-ін та студента Чжан Шена став вже класичним.

Тож, у п'єсі Вана Шифу йдеться не про сучасні автору події, а про глибоку старовину. Дія відбувається за часів династії Тан (наприкінці VIII ст.). Госпожа Цуй разом зі своєю донькою Ін-ін щойно втратили голову родини, міністра Цуй. Супроводжуючи труну померлого на його батьківщину для поховання, вони зупиняються в монастирі Пуцюзі (провінція Хечжун). За збігом обставин молодий студент Чжан Цзюньжуй, прямуючи складати іспити до міста Чан'ан, зустрічає на своєму шляху красуню Ін-ін та закохується у неї. Аби ближче познайомитися з дівчиною, Чжан Шен просить дозволу у настоятеля пожити в монастирі та повчитися. Він отримує кімнату в західному флігелі та зав'язує з Ін-ін романтичні стосунки.

На жаль, полководець Сунь Фейху дізнається про красу Ін-ін і веде п'ять тисяч воїнів, щоб напасти на храм. Безпорадна пані Цуй обіцяє тому, хто змусить військо відступити, віддати Ін-ін за дружину. Чжан Шен звертається по допомогу до друга, генерала Ду Цзюе, тож Сунь Фейху з ганьбою відступає. Після зняття осади молоді люди із нетерпінням очікують заручин, проте пані Цуй змінює думку, згадуючи про давню обіцянку видати оньку за свого племінника й пропонує Ін-ін і Чжану називатися братом і сестрою. Закохані дуже страждають, але згодом, за допомогою спритної служниці Хун-нян домовляються про таємні побачення. Пані Цуй не має іншого виходу, як дати дозвіл на одруження. Проте вдовиця висуває нову умову: Чжан Шен перед весіллям мусить скласти державні іспити. Юнак, натхненний не лише жадобою до науки, а й коханням, перемагає на іспитах та отримує звання чжуан'юань, що буквально означає «приклад для наслідування у свій державі». Тож історія закінчується щасливим шлюбом. Такий фінал докорінно відрізняє п'єсу Ван Ши-фу від новели початку XIX ст. Юань Чженя, яка закінчувалась проповіддю конфуціанської моралі з

акцентом на вірність батькам та підкорення їхнім рішенням. Ван Шифу декларує право на свободу почуття та вільний вибір подружжя.

З погляду драматургії п'єса на час свого написання була доволі новаторською. Головна особливість її полягала в зображенні характерів головних героїв. До цього драматурги описували своїх героїв як статичних дійових осіб. Ван Шифу вибудував лінію трансформації героїв, особливо образу Ін-Ін, характер якої стрімко розвивається – від шанобливої доньки вдови міністра до палкої закоханої, здатної на рішучі вчинки. Великий обсяг п'єси дозволив драматургу детально описати зміну почуттів персонажів, трансформацію їх переживань.

Були порушені й деякі закони форми цзацзюй. Замість чотирьох дій та інтермедій-сецзи, у «Західному флігелі» було об'єднано фактично п'ять п'єс (разом 20 дій та п'ять сецзи). Якщо в традиційній юанській драмі всі арії мали виконуватися одним головним персонажем, у драмі «Західний флігель» протягом однієї дії співають три головних героя, причому деякі арії представляють своєрідні діалоги. Головна ідея «Західного флігеля» (шлюб має заключатися через кохання) мала чималий резонанс. Ця п'єса вдарила по традиційним правилам вибору подружжя, що орієнтувалися на соціальний статус, дохід та статки.

П'єса мала величезний вплив на розвиток китайської драматургії і сценічного мистецтва. Про популярність історії Ін-ін свідчить той факт, що в романі «Сон у червоній палаті» є сцена, де герой потайки читає «Західний флігель». Текст багаторазово перероблявся відповідно до вимог театральних жанрів, актуальних за часів династій Мін і Цин. На характер трансформації сюжету впливали й норми суспільної моралі. Оскільки наявна в драмі тема позашлюбних стосунків і нехтування правилами пристойності викликала жваву дискусію у суспільстві, у пізню добу постановку тексту Вана Шифу нерідко забороняли або скорочували. Так, в епоху Цін (XIX ст.) китайська цензура забороняла тему дошлюбних стосунків, тож п'єса Вана Шифу була позбавлена певних сюжетних фривольностей. Так чи інакше, «Західний флігель» уже понад шість століть присутній на афішах китайського театру, являючи собою унікальний приклад сценічного довголіття. У перекладі та

численних художніх адаптаціях п'єса відома й на заході (в анломовному варіанті її назва звучить як «Romance of the Western Chamber»).

Будучи нескінченним джерелом сюжетики та образності, історія Ін-ін потрапила й на екрани. Адаптація класичної історії до жанру кіно почалася ще в німому форматі. За мотивами п'єси Вана Ши-фу в 1927 р. було знято однойменний фільм «Західний флігель». Ця німа кінострічка режисера Хоу Яо відображала тогочасну кінотеатральну естетику. Вона не була прямим фільмуванням юаньської драми, але несла багато ознак театральності. Тут наявні характерно вибудовані мізансцени, традиційні для цзацзюй та пекінської опери батальні зіткнення з трюками з бойових мистецтв. Інтер'єрна зйомка сполучена з натурною, причому остання переважає через велику кількість епізодів у монастирському саду та біля жертовника. Водночас використаний весь арсенал кінематографічних засобів: подвійна експозиція (Ін-ін бачить на вишивці обличчя коханого), ефект фреймінгу тощо. На жаль, з десяти плівкових бобин збереглося лише п'ять, що не дає повної картини про драматургію та режисуру фільму. До того ж, через контroversивні моменти з темою дошлюбних стосунків, екранізувалася п'єса з великими купюрами. Найбільш гострі кути було пом'якшено, а на перший план висувалась романтична історія двох молодих закоханих.

У 1940 р. «Історія західного флігеля» була представлена як звуковий фільм. Режисер Чжан Шичуань зробив мюзикл, орієнтуючись на сучасні йому закони привабливості глядача. Деякі арії героїв стилізовані під популярні на початку 1940-х рр. пісні, проте присутні й епізоди з оригінальним етнічним співом (такою є сцена в саду, де молоді люди вперше обмінюються віршованими музичними репліками). П'єса отримала деякі сценарні трансформації: додані деякі епізоди (наприклад, сцена гри в го студента з настоятелем) та персонажі, зокрема недолугий служник юнака, симетричний до образу служниці (в парі вони складають ефектиний комедійний дует). Тут можна побачити й більш гротескне зображення рядових буддистських монахів. В бойових сценах застосовані комедійні прийоми вже сформованого на той час жанру уся (східного бойовика). У стрічці переважають павільйонні зйомки, що обумовлює театральність мізансцен.

У післявоєнній КНР «Історія західного флігеля» отримала свої трансформації. Сюжет було змінено з урахуванням нової комуністичної ідеології. Головний герой Чжан Шен зі шляхетного конфуціанця з багатой родини перетворився на бідного студента, полководець Сунь Фейху стає розбійником, а ченці та настоятель буддистського монастиря зображалися як ліниві, неосвічені, жадібні поборники культу, що обкрадають простих людей. Приблизно в такому вигляді п'єса Ван Шифу потрапила в радянській культурний простір. На театральній сцені вона йшла в обробці Андрія Глоби під назвою «Пролита чаша».

У Тайвані та Гонконгу, що перебували під західним впливом і не переробляли сюжети відповідно до комуністичних ідей, навпаки, спостерігалась тенденція до посилення розважального елемента та оспівування вільного кохання. Показовою є версія «Західного флігеля», знятого в Гонконгу в 1953 р. режисером Ту Куанг-Чі. Фільм «Новозахіднакімната» («The New West Chamber») бувзнятий Far East Film Company. Сюжет було осучаснено: події середньовічної п'єси перенесені до середини ХХ ст. [155]. У 1955 р. на Тайвані «Західний флігель» вийшов на південно-фуцзяньському діалекті, що було узгоджено з культурною політикою правительства Чань Кайши та започаткувало активні зйомки фільмів на цій мові.

У 1965 р. «Західний флігель» було екранізовано гонконзьким режисером Юе Феном. У цій стрічці також відобразився вплив західного кінематографу: історія Ін-ін наближена до естетики мелодрами голівудського формату з мажорними розв'язками та обов'язковим хеппі-ендом. Зіркою фільму стала легендарна актриса Фанг Ін. У 1979 р. було створено ще одну, вже тайванську кіноадаптацію історії Ін-ін. Режисером версії став Ксіанг-Ксіунг Ліао. Загалом, через простий життєвий сюжет, що розробляє позачасову тему боротьби закоханих проти соціальних умовностей, п'єса «Західний флігель» має невичерпний культуротворчий потенціал, вона є об'єктом постійного цитування і в сучасному мистецтві Китаю.

Культовою для китайської культури стала юанська драма під назвою «Сирота з роду Чжао» драматурга Цзі Цзюньсяна. В основі сюжету лежать історичні події VI ст. до н. е., описані в історичних хроніках Сіми Цяня «Ши цзі».

Дія п'єси починається у 597 р. до н. е. в доімперський період Китаю – час, коли країна потерпала від внутрішніх конфліктів. Шляхетну родину Чжао неправдиво звинуватили у вбивстві цзінського правителя. Вельможний лиходій Ту Аньгу винищив весь рід чесного сановника Чжао Дуня. Залишилося лише немовля, його онук. Мати та двоє придворних жертвують собою, щоб урятувати останнього представника шляхетного роду. Палацовий лікар прирікає на смерть свого сина, видаючи його тіло за мертвого сироту Чжао. Справжній малюк Чжао виростає в будинку свого кривдника, користуючись його довірою і прихильністю. Але приходить належна година, сирота дізнається про своє походження, і справедлива відплата відбувається. Мораль історія очевидна та має позачасовий характер: зло, яким би всесильним воно не здавалося, не може залишитися безкарним.

П'єса «Сирота з роду Чжао» стала першим китайським драматичним твором, перекладеним європейськими мовами. Вперше європейський читач познайомився з французьким перекладом єзуїтського місіонера Жозефа Анрі Марі де Премара, у 1731 р. Жозеф-Анрі Премаре переклав лише прозову частину п'єси, вилучивши незрозумілі для французьких читачів цикли арій, чим позбавив китайську драму національної специфіки [5, с. 8]. Проте потужність драматичного конфлікту історії вражала настільки, що п'єса була адаптована для європейського театру низкою драматургів. У 1755 р. вона з'явилася на французькій сцені під назвою «Китайський сирота» (фр. «L'Orphelin de la Chine»), її автором був знаменитий письменник і філософ Вольтер.

Недивно, що п'єса з таким великим драматичним потенціалом вплинула й на розвиток китайського кінематографу, будучи екранізована в різних жанрах. У 1965 р. у гонконзькій студії братів Шоу (Shaw Brothers) була знята стрічка «Велика підміна» (англ. The Grand Substitution, китайською буквально назва перекладалася як «Залишиться славен у століттях»). Вона була

екранізована як музична драма-хуанмей, а режисером і виконавцем однієї з головних ролей став Янь Цзюнь (1917-1980).

На початку ХХІ ст. представник п'ятого покоління режисерів Китаю Чень Кайге знову звернувся до екранізації класичного сюжету. У кінокартині «Сирота Чжао», випущеної на екрани в 2010 р., ідеї драматурга Цзі Цзюньсяна набули сучасного звучання. Порівняно з оригінальною юанською драмою сценарій містить певні зміни, кінцевою метою яких є більша драматизація сюжету. Головний герой Чен Ін, рятівник сироти Чжао, зображено не простим васалом, а придворним лікарем. Замість наслідника роду гине не випадкова дитина невідомого походження, а саме його син. Трагічна загибель дружини та втрата сина вмотивовує Чен Іня до якнайбільшої помсти. Він виховує Чжао, аби той помстився не лише за свій рід, а й за родину свого названого батька. Ту Аньгу за фільмом стає хресним хлопця (роль, неможлива у середньовічному Китаї), але це додає страждань після викриття страшної правди. Задля історичної достовірності до сценарію були додані деякі елементи з старовинних хронік, зокрема, епізод з нацьковуванням собаки на аристократа описаний у хроніці «Чунцзю» («Весни та осени»).

Стрічка є бездоганною з позицій візуальної наративності. Попри кінематографічний монтаж, гру планами, чергування швидких та повільних змін кадрів, наявність ремінісценцій-спогадів, флешбеків, тут є багато від театральної естетики. Немає ненатуральних кольорів чи пластики, художник-постановник використав виключно м'які та природні відтінки костюмів та інтер'єрів. Гідною є операторська робота, адже кожен кадр є композиційно вивіреним, має струнку геометрію, ідеальне сполучення світла та тіні, що дозволяє застосовувати цікаві світлові ефекти.

Попри те, що в стрічці присутні жанрові елементи бойовиків уся, Чень Кайге створив вишукану кінодраму, що добре передає дух класичної юанської трагедії.

Також світової популярності набула юанська драма цзацзюй «Півонієва альтанка», одна з найвідоміших п'єс драматурга династії Мін Тан Сяньцзу (1550–1616). П'єса була написана в 1598 р., деякий час мала назву «Сказання

про повернення душі». У західному контексті цей твір нерідко порівнюють із трагедією Уільяма Шекспіра «Ромео та Джульєта». Провідна ідея, проголошена драматургом на початку драми, сконцентрована на вірі у невмирущу силу кохання: «Від почуття живий може померти, а мертвий – воскреснути», – так починає Тан Сяньцзу, а потім розвиває сюжет. Молодій дівчині Ду Лінян, доньці провителя області Нань’ань, наснився студент Лю Менмей. Вона закохалася в нього та, побиваючися за молодиком зі свого сна, захворіла й померла. Через три роки Лю Менмей приїхав у столицю складати державні іспити. Випадково проходячи повз могили Лінян, він зустрів її душу. Лінян переродилася, і молодий юнак закохався у неї. На жаль, на заваді їх шлюбу стає батько Лінян, проте Лю успішно здає посадові іспити, й під покровительством імператора молоді люди грають весілля.

Архітектоніка п’єси передбачає три частини. У першій дії відбуваються у садовому павільйоні з піонами. На фоні статичного оточення розвивається драматична лінія героїні – від гармонійного й безтурботного існування маленької дівчини до раптового дорослішання, стану закоханості та смерті від туги та смутку. Друга частина зосереджена на лінії юнака, студента Лю Менмея, описуючи його подорож, знайомство з історією Ду Лінян, звинувачення у грабіжництві могил та, зрештою, зустріч з воскреслою дівчиною. Третя частина переносить інтимні лінії головних героїв у соціальну площину. Події відбуваються в публічній сфері, долучені персонажі конфуціанського канону – батько дівчини та правитель країни.

Така драматургія п’єси дозволяє глядачу пережити глибокі міркування на тему провідних понять китайської культури – серця (сінь), почуття (цін), розуму (лі), водночас співвіднести їх з моральною нормою синівської шанобливості (сяо). Безперечним успіхом Тан Сяньцзу є система персонажів драми, насамперед, образ Лінян – молоді та прекрасної дівчини, що не сміє суперечити конфуціанській моралі та не слухатися батька. Вона ізольована від зовнішнього світу та абсолютно не вільна у своїх вчинках, адже отримує покарання від батька навіть за прогулянки по саду та вишивання квітів на сукні. Саме Лінян через своє щире прагнення до справжнього кохання,

перемагає смерть та доводить силу високих почуттів, їх перемогу над законами природи та людськими умовностями.

Класичний твір «Півонієва альтанка» було екранізовано у 1986 р. режисером Фан Ін. Автором сценарної адаптації став Ху Джі, у головних ролях Чжан Цзіцін, Ван Хенкай, Сю Хуа. Кінематографічна версія «Півонієвої альтанки» значно посилює закладені в творі Тан Сяньцзу ідеї сакрального зв'язку реального та потойбічного світу, великої сили кохання, що долає кордон між двома світами. Візуальний ряд кінокартини сформовано під впливом естетичних образів китайського живопису, зокрема творчістю великого митця Ван Вея (699-759), що вплинули на художній світ п'єси Тан Сяньцзу. Як і оригінальна п'єса, фільм пропагує гармонізацію ситуації та вирішення конфлікту, після виру пристрастей героїв очікує щасливе поєднання й перемога над смертю. Втручання імператора, по суті, означає волю небес – він не лише найстарша особа в державі, а й провідник божественного порядку дао. Саме тому так благополучно вирішуються протиріччя між почуттям та розумом, між обов'язком та бажанням. Тож, «Півонієва альтанка» й на сцені, й на екрані залишається взірцевим твором, що відображає специфіку національної культури та ментальності китайців.

Невичерпним джерелом для кінотеатральної інтерпретації залишається й юанська драма «Віяло з персиковими квітами». Ця класична п'єса цзацзюй авторства Куна Шан-женья (1644-1711) була вперше поставлена в 1699 р. В основі сюжету – історія кохання між вченим-літератором Хоу Фаньюєм, одним з легендарних «чотирьох синів пізньої династії Мін», та відомою співачкою Лі Сянцзюнь. У ролі антагоністів представлені впливові та підступні чиновники в особах Жуань Дачената та Ма Шііна. Драма закоханих розгортається на тлі загибелі династії Мін, підсумовує історичний досвід її трьохсотрічного правління (1368-1644). Тож важливими ідеями, закладеними в п'єсі, є не лише перевага високої моралі та критика духовної нищості, а й роздуми щодо історії розвитку та причин занепаду китайської держави. Цікаво, що автор п'єси Кун Шан-жень відходить від традиційного фіналу цзацзюй: коли мінська держава остаточно занепадає, молода пара уходить у гори та стає ченцями.

Художня композиція твору струнка та лаконічна, що повністю відповідає канонам юанської драми (загалом 44 сцени). Образи героїв ретельно продумані та утворюють цілісну систему: загалом близько 30 персонажів, деякі з яких мають реальні історичні прототипи. Центральна сюжетна лінія, що виростає зі взаємин між Хоу Фан'юєм та Лі Сянцзюнь, розвивається, долаючи численні зовнішні протиріччя, а подієвий ряд підпорядкований закладеній у драмі головній темі.

За класичною юанською драмою «Віяло з персиковими квітами» кіностудією Сіань у 1963 р. було знято фільм. Складна композиція п'єси була значно спрощена, а сюжетна лінія адаптована під формат мелодраматичного кіносценарію. Режиссером стрічки став Сунь Цзин, а в головних ролях було задіяно таких акторів як Ван Даньфэн, Фули Джин, Тао Хан, Чже Фен, Веньбинг Чжоу. Фільм мав шалений успіх серед глядачів, він тривалий час був у прокаті, також було випущено комікс «Віяло з персиковими квітами», ілюстрований кадрами з фільму. Блискучий актор Фен Чже зіграв головного героя Хоу Чаоцзуна, виконавиця головної ролі актриса Данфенг Вонг за роботу в цій стрічці була відзначена нагородою «тисячі квітів» – найвищим кінематографічним призом КНР.

Надзвичайно потужним ідейно-художнім змістом та образністю наповнена юанська драма під назвою «Образа Доу Е», автором якої є драматург Гуань Ханьцін (1225-1320). Темою твору є відновлення справедливості, а ідея цілком перегукується з конфуціансько-даоським канонам ідеального соціального устрою. Провідне гасло можна висловити цитатою з драми, словам, які належать персонажу лікаря Сай-лу: «Людське життя – це не пил на стіні, нею вправі розпоряджатися лише Небо і Земля».

Драматургія п'єси має класичну структуру. У вступі (сецзи) йдеться про передісторію героїні Доу Е. Її батько, бідний студент Доу Тянь-чжан віддав за борги вдові Цай свою малолітню доньку Дуань-юнь в якості майбутньої дружини сина, а сам поїхав до столиці складати іспити на чиновницьку посаду. Перша дія описує ситуацію, яка склалася через 13 років. Доу Е виросла, вийшла заміж за сина Цай та овдовіла. Свекруха потрапляє в неприємну ситуацію, її рятує селянин Чжан, тож тепер Доу Е обіцяна в

дружини «рятівнику». Дівчина відмовляє «нареченому», ображений Чжан обмовляє Доу Е та звинувачує у вбивстві. Суд наказує катувати дівчину, але та не визнає своєї провини. Тоді на тортури ведуть свекруху. Дівчина, аби врятувати стару жінку, визнає себе винною у вбивстві, але провіщає гнів небес за несправедливе рішення суду. Як і передбачала Доу Е, в момент її страти, в середині літа йде сніг, її кров не потрапляє на землю, і протягом трьох років в провінції стоїть посуха.

В останній дії драматург вводить «узагальнюючого» персонажа: це столичний чиновник-правник, колишній студент Доу Тянь-чжан, що є батьком покійної дівчини. Вночі до нього з'являється дух Доу Е і розповідає правду. Тож, честь дівчини є відновленою, її невинність доведена, а справжнього вбивцю та недбалого суддю карають.

Історія про несправедливо звинувачену дівчину, чия доля порушила світопорядок і вразила небо та землю, стала наскрізною для китайського театру та кіно. П'єса була адаптована до різновидів китайської музичної драми куньцюй (куньшанської опери) та дзадзю, а також до кантонської опери. У 1956 р. в Гонконгу було представлено виставу «Літній сніг», створену за текстом лібретиста Тан Ті-шена. У 1959 р. випущено кінофільм «Снігова буря в червні», в якому знялися акторка кантонської опери Фон Їм Фун у ролі Доу Е та актриса Ям Кім Фай у ролі її чоловіка Ця Чанзонга. Обидві актриси зіграли ті ж ролі в сценічній постановці Тан Ті-шена 1956 р. Водночас режисер фільму Чжан Сіньши загострив соціальну проблематику, критикуючи поведінку корумпованих чиновників.

У 1976 р. п'єса «Образ Доу Е» була перетворена в епізод гонконзького телесеріалу «Китайський фольклор». Історія Доу Е потрапила й в інші великі проекти: тайваньсько-сінгапурський телесеріал «Небесний Майстер Чжун Куй» 1994 р. (епізод під назвою «Лю Юй Сюе» («Сніг у шостому місяці»); китайський телевізійний серіал 1998 р. «Цянь Ню Ціюань»; «Zhongguo Chuanshi Jingdian Mingju» (Entertainment of Zhongguo Chuanshi) – китайський телесеріал 2005 року, заснований на сюжетах відомих китайських опер і п'єс.

Світого масштабу набула рецепція класичної юанської п'єси «Крейдяне коло» драматурга XIV ст. Лі Цяньфу. Вона була написана в жанрі кримінальної драми «гун'ань» у чотирьох діях із прологом.

Згідно з сюжетом, красиву шістнадцятирічну дівчину Хай-танг її збідніла сім'я після смерті батька продає в будинок розпусти. Там героїня зближується з багатим і бездітним збирачем податків Ма Чуньшином, який забирає її до себе в якості другої дружини. Хай-Танг народжує сина Шуланга, але це викликає ревності його першої дружини А-Сіу. Остання звинувачує Хай-танг у подружній зраді, отрує Ма, перекидуючи провину на Хай-танг. Аби успадкувати статок Ма, перша дружина А-Сіу стверджує на суді, що Шуланг є її власною дитиною. Хай-Танг заарештовують і катують, аби вибити зізнання. Коли Хай-танг збираються повісити, її рятує відомий на весь Китай кмітливий суддя Бао Чжен: маленького Шоуланга саджають у крейдяне коло між двома жінками, і кожній наказують потягнути дитину до себе. Оскільки саме справжня матір, Хай-танг не може завдати болю своїй дитині, вона відпускає руку хлопчика. Цей вчинок викриває хитрощі та підступну брехню першої дружини А-Сіу. Кроскультурний мотив виявлення справжньої матері, присутній у Біблії як суд царя Соломона, у цій п'єсі набуває конфуціанського забарвлення: віри у справедливий суд та виправдання невинних.

П'єса «Крейдяне коло» Лі Цяньфу вперше стала відомою на Заході у французькому перекладі Станіслава Жульєна, опублікованому в Лондоні в 1832 р. Близькість до біблійного сюжету сприяла популярності твору та його численним сценічним і літературним адаптаціям. У 1925 р. її переробив для європейської сцени німецький письменник-експресіоніст Клабунд (справжнє ім'я Альфред Геншке) (1890-1928). Найбільш відомою є п'єса Бертольда Брехта «Кавказьке крейдяне коло» (1948), яка стала матеріалом для численних кіноадаптацій.

«Крейдяне коло» також було екранізовано в КНР у 1958 р. за текстом Клабунда. У цій версії брали участь такі китайські актори як Ю Лінг, Чін Ю, Ж. Чан та ін. За мотивами юанської драми «Крейдяне коло» письменник Чінгіз Айтматов у 1960 р. створив роман «Моя тополя у червоній хустці», що

став сценарною основою для турецького фільму «Червона хустка» (1977) режисера Атифа Йилмаза. У 2000 р. «Кавказьке крейдяне коло», у свою чергу, було переписано на «Повне коло» або «Берлінське коло» Чарльза Л. Мі, дія якого відбувається у Східній Німеччині 1989 р. після падіння комунізму.

Великий культурний вплив здійснила й історія про наложницю Ян-гуйфей, що є героїнею юанської драми «Дощ у платанах» драматурга Бо Пу.

Сюжет про кохання танського імператора Сюань-цзуна був відомий з VIII ст., проте саме Бо Пу через ідеальне художнє втілення популяризував цю драму. Поетично відтворюючи події історичної хроніки, автор розповідає про захоплення імператора, який закинув справи правління, про всесилля тимчасових правителів (родичів наложниці), про повстання воєначальника Ань Лушаня, теж захопленого красунею. Під натиском бунтівників імператор змушений залишити столицю. Дорогою його військо вимагає видати родичів красуні Ян, які плели небезпечні інтриги. Гуйфей накладає на себе руки, і солдати топчуть її труп. Імператор зрікається престолу. Він проводить дні, не відриваючи очей від портрета коханої, і скорбота його нескінченна, як дощ, що стукає листям платана, під яким пара клялася у вірності.

Сюжет про кохання танського імператора Мін-хуана до його наложниці Ян Гуйфей перероблявся багато разів. Такою була й п'єса «Палац вічного життя» (або «Палац довголіття») китайського драматурга Хун Шена, написана в 1688 р. Це типовий твір жанру «чуаньці» («оповідь про дивовижне»), який розвинувся в китайському театрі з XVI століття, поступово витіснивши традиції юаньської драми («цзацзюй»). Це величезний текст, що складається із двох частин (по двадцять п'ять актів кожна), а деякі арії Хун Шен запозичив у свого попередника Бо Пу.

За мотивами юаньської драми «Дощ у платанах» Бо Пу та «Палацу вічного життя» Хун Шена було знято наступні ігрові фільми:

- «Ян-гуйфей» – японський фільм 1955 р. режисера Кендзі Мідзогуті, в головній ролі Матіко Кё. Незважаючи на японську знімальну та акторську групу (за винятком співпродюсера Шао Женьлена та співавтора сценарію Тао Ціня), фільм дотримується відтворює атмосферу китайського історичного минулого.

- «Велика наложниця» або «Ян-гуйфей» – гонконзький фільм 1962 р. режисера Лі Ханьсяна, в головній ролі Лі Ліхуа (також продюсований Шао Женьленом).
- «Ян-гуйфей» («Lady of the dynasty») – китайський фільм 2015 р., в головній ролі актриса Фань Бінбін.

Також описана драматургом Бо Пу історія красуні Ян-гуйфей стала підґрунтям для створення серіальних проектів, зокрема:

- «Пані Ян» – гонконзький серіал 1976 року, у головній ролі – Ліна Ян;
- «Ян-Гуйфей» – тайваньський серіал 1985 року;
- «Імператор Мін Танської династії» – китайський серіал 1990 року, у головній ролі — Ян Юхуань;
- «Легенда про пані Ян» – гонконзький телесеріал 2000 року, в головній ролі Енн Хеунг;
- «Лotosовий парк імперії Тан» – китайський телесеріал 2007 року (30 серій), у головній ролі Фань Бінбін;
- «Таємна історія Ян-Гуйфей» – китайський телесеріал 2010 року, в головній ролі Інь Тао (49 серій).

Надвичайно важливим є те, що юанська драма не лише збагатила китайський і світовий кінематограф сюжетикою та образністю. Існує також менш очевидний, але безперечний вплив на розвиток естетичної основи китайського кіно. Зокрема, її закони лягли в основу сценарної драматургії багатьох кінострічок, і не лише тих, що екранізують сюжети п'єс середньовічних авторів. Якщо західне мистецтво кінодраматургії завжди відштовхувалося від театральних канонів аристотелівського театру, а саме від знаменитої «Поетики» давньогрецького філософа та мислителя, то китайські кінематографісти, що починали з фільмування театральних п'єс, запозичили форми класичної китайської драматургії.

Так, закладена Аристотелем тричастність (експозиція, розвиток дії з обов'язковою кульмінацією та розв'язка) не стала стандартом для китайського кіно та нової розмовної драми, яка виникла у першій половині ХХ ст. В основі драматургії китайського кіно середини ХХ ст. лежала

характерна для юанських п'єс чотиричастна структура з лейтмотивними виходами головних героїв у вигляді довгих характерних арій-монологів. Як свідчать дослідження, найбільш переконливими зразками впливу класичної чотирьохактної структури юаньської драми на сценарні конструкції є фільми «другої золотої хвилі», тобто «післявоєнного кінематографа» 1946-1949 рр. Так, у сценарії та режисурі кінокартині «Весна в маленькому містечку» (1948) режисера Фей Му (1906-1951) чітко спостерігається вплив естетики юаньської драми: чотирьохактна структура, специфіка розвитку дії, виявлення характерів дійових осіб, використання притаманних середньовічній драматургії метафор тощо.

Свої короткі «вихідні» монологи мають усі герої фільму: старий слуга, чоловік та його молодша сестра. Функцію арій-монологів, яких розкриваються почуття та страждання головної героїні, у сценарії бере на себе прийом закадрового голосу. Протягом усього екранного часу головна героїня Ювень веде розмову з глядачем і з собою, обговорюючи свої почуття. Варто зазначити, що прийом закадрового голосу є одним із найбільш поширених прийомів і в сучасному китайському кіно, наприклад, монологи героїв у «Червоному гаоляні» (1987) Чжана Імоу, «Чунгкінгському експресі» (1994) Вонга Карвая, «Листоноші в горах» (1999) Хо Цзяньці та ін. Подібні висловлення органічно накладаються на старовинну традицію театральних монологів юаньської драми.

2.2. Регіональні різновиди китайської опери та національна кінематографія

Китайська опера – це унікальний та дуже складний вид сценічного мистецтва, компонентами якого є народна інструментальна музика, пісні, розмовні діалоги, бурлеск, бойове мистецтво ушу, міфологія, легенди, епос та

авторські літературні сюжети, костюми, сценографія, техніка акторської гри та перетворення. Сукупність місцевих театральних жанрів виступають під єдиною назвою діфансі (地方戏) – регіональна опера. Усі вони різняться своїми діалектами й музикою, під яку виступає оркестр; відмінності також можуть проявлятися в репертуарі, акторських амплуа, костюмах, гримі тощо. Загалом історики налічують близько 360 регіональних різновидів китайської опери. З них найбільш відомими є пекінська опера, куньцюй, опера юе (хенаньська опера), гуандунська опера, сичуаньська опера, циньська мелодія, опера Пін, шаньсінська опера, хунаньська (сянська) опера, опера хуанмей [20, с. 146].

Опера як жанр з'явилося за часів династії Сун (960-1279), подібна вистава стала відображати концепцію цілісного музично-драматичного твору. У період Сун (960-1279) і Цзінь (1115–1234) вже існували різні регіональні форми опери. У династії Юань (1271–1368) китайська опера піднялася на новий рівень свого розвитку, а за часів династій Мін (1368–1644) та Цин (1636–1912) пережила нове піднесення. Протягом кількох століть китайська опера була основною формою розваги як для міських, так і для сільських мешанців різних регіонів Китаю, а також для великої китайської діаспори по всьому світу. У віддалених китайських провінціях музичні вистави залишалися провідним видом мистецько-культурної діяльності аж до середини ХХ ст. Різні види китайської опери спіткала неоднакова доля – деякі були забуті, деякі набули світової популярності, наприклад, пекінська опера, яка була визнана ЮНЕСКО об'єктом нематеріальної культурної спадщини людства.

Популярність китайської опери різко занепала в другій половині ХХ ст. внаслідок як політичних, так і соціокультурних причин: мовна політика, відміна сільських релігійних свят, модернізація життя, запозичення форм західної та радянської культури тощо. Особливо постраждала китайська опера під час так званої «культурної революції», коли традиційна культура систематично знищувалася, професійні актори жорстоко переслідувалися, а

молоде покоління бачило лише ідеологічно заряджені музично-драматичні вистави. На початку XXI ст. залишилося лише 162 види китайської опери, на жаль, багато з них опинилися під загрозою зникнення. На сьогоднішній день китайський уряд прагне зберегти культурну спадщину країни та популяризує китайську оперу. Тому інтеграція та взаємозв'язки національного кінематографічного та оперного мистецтва, які існували протягом всього XX ст., лише поглиблюються. Китайська опера стала предметом ретельного наукового дослідження, одним із найбільш актуальних аспектів постає вивчення впливу різних видів регіональних опер на драматургію, естетику, сюжеттику та образність китайського кіно.

Куньцюй (куньшанська опера). Як вже було зазначено, перші взірці музично-драматичного театру з'явилися вже наприкінці X – початку XI століть, китайська опера за своїми сутнісними ознаками остаточно сформувалася у XV–XVI ст. ст. На початку XIV ст. собливий внесок у становлення нового жанру зробив виконавець Гу Цзянь, який поєднав мелодії провінцій Анхой і Цзянсу із сутнісними характеристиками південної драми наньсі. Якісні зміни нового стилю відбулися в XVI ст., коли популярний виконавець Вей Лянфу (1489–1566) свідомо вдосконалив основні мотиви куньцян. Внаслідок еволюції юанської драми цзацзюй і поєднання її з новою музичною естетикою, виникає вишукана синтетична форма *куньцюй*, яку через наявність довгих музичних номерів, приходили «слухати». Головним способом презентації персонажів слугувала арія (цюй), що нерідко мала тричастну форму. Вистави кунцюй отримали назву куньшанської опери. Її особливість полягала в тому, що здебільшого розігрувалися не соціально-побутові, а міфологічні, історичні чи релігійні сюжети. Найбільш популярними для кунцюй були сюжети юанської драми «Півонієва альтанка» та «Палац вічного життя» (або «Палац довголіття»).

Куньшанська музична драма безпосередньо вплинула на формування та розвиток пекінської, сичуаньської, хунаньської, хуанмейської опери, а також опери юецзюй та багатьох інших видів китайського оперного мистецтва. Тому

кунцюю часто називають «предком китайської опери». У 2001 р. вона була включена ЮНЕСКО до списку «Шедеври усної та нематеріальної спадщини людства».

Більш демократичним жанром, що виник за доби Сун (960–1279) і Дзін (1115–1234) та набув значного поширення за часів династії Юань (1271–1368), була **опера дзадзю**. Вона являла собою синтез декламації прози та поезії, танцю, співу та пантоміми з певним акцентом на комедії.

Наприкінці XVIII ст. з'являється **пекінська опера**, поступово вона починає домінувати в театральному мистецтві Китаю. Коли у XX ст. пекінську оперу було представлено в різних країнах світу, у тому числі США, СРСР та Японії, цей вид музичної драми був оцінений як нематеріальна культурна спадщина людства, а самі прийоми драматургії та постановки традиційних вистав були використані західною культурою не лише в театральному, а й в кінематографічному середовищі.

Пекінська опера, яка походить від кількох видів місцевих музичних драм, багато запозичила від кунцюю – вистав провінції Аньхой та Цзянсу. На відміну від інших регіональних опер, чиє походження та побутування має здебільшого ритуально-релігійну природу, пекінська опера виникає як професійний театр. Перші гастролі в Пекіні театральної трупи з провінції Аньхой, що відбулися у 1790 р. з нагоди святкування ювілею Цінського імператора, спричинили інтерес владних кіл до такого виду музичної драми. Імператорський двір запросив інші аньхойські трупи та став всіляко матеріально підтримувати та заохочувати розвиток нового жанру. Протягом XIX ст. під патронатом китайської аристократії відбувався відбір та запозичування художніх засобів з різних місцевих театральних шкіл. В результаті й народився жанр *цзіньцзюй* – пекінська опера. Незабаром цей вид музично-драматичних вистав отримав загальнонаціональне визнання.

Особливістю пекінської опери є її надмірна складність та синтетичний характер, оскільки в ній представлені мистецтво декламації, співу, акробатика, бойове мистецтво, символічна система жестів і міміки,

специфічний музичний супровід, унікальні костюми та грим. У пекінській опері існує традиційна система амплуа, класифікація ролей виглядає наступним чином: шен (чоловічі ролі), дан (жіночі ролі), цзин (так зване «розфарбоване обличчя» – характерні чоловічі ролі) і чоу (комічні ролі). В основі естетики пекінської опери лежить не теорія «наслідування» (принцип мимезису Аристотеля), а теорія «символу». Завдання виконавців полягає не в тому, щоб домогтися поверхневої подібності, а в тому, щоби через символізм передати сутність, тобто істинний дух реального життя. Таким чином відбувається своєрідна «канонізація» реального життя, його кодування та відтворення через надзвичайно ємні сценічні дії, мета яких – пробудити в уяві глядачів конкретні і точні образи. Звідти – мінімалістичність у декораціях, майже повна відсутність реквізиту та велика доля сценічної умовності: на порожній сцені певні рухи акторів можуть означати різноманітні дії – поїздка в екіпажі, верхова їзда, веслування тощо. Надзвичайно умовними та символічними є не лише рухи акторів, а й костюми, сценічний грим, музичний супровід, звукові ефекти тощо. Всі компоненти вистави потребують спеціальної підготовки та абсолютного занурення глядача [43].

Як було вже зазначено, перше фільмування пекінської опери відбулося у 1905 р., коли було знято німу стрічку «Битва біля гори Дінцзюньшань». Важливим фактором інтересу кіновиробників до пекінської опери було те, що в Китаї 1920-х років була відсутня система підготовки не тільки кіноакторів, а й, фактично, акторів нового для китайської культури драматичного театру. Натомість оперні школи регулярно готували молодих людей з високим рівнем сценічної майстерності. Зрештою, з шкіл китайської опери вийшли цілі покоління кіноакторів, у тому числі, й зірки світового рівня, зокрема Джекі Чан [84].

Оскільки музика та спів у пекінській опері грали велике значення через свою виразність, спроби екранізувати вистави в форматі німого кіно були не надто вражаючі для глядачів: вистави втрачали більшість свого сценічного шарму. Тому вже на ранньому етапі виробництва фільмів-опер постала

проблема естетичних і наративних змін у процесі інтеграції традиційного театру з абсолютно новою для того часу формою кіно. До того ж, кінематографісти не змогли подолати труднощі використання кіноекрану для відтворення присутніх у виставі китайської опери сюжетності та великої кількості похідних сенсів.

Відомим реформатором та популяризатором пекінської опери був Мей Ланьфан (1894–1961). Він працював у жіночому амплуа дань, виконуючи ліричні ролі молодих дівчат. Мей Ланьфан був одним із небагатьох майстрів пекінської опери, яких надзвичайно цікавила інтеграція традиційної опери та кіномистецтва. У 1920 р. у Шанхаї він узяв участь у фільмуванні уривків з опер, зокрема з «Півонієва альтанка» і «Жінка віддала квітку». Ці стрічки стали перехідними від документального фільму про традиційну китайську оперу до художнього ігрового фільму. На той момент Мею Ланьфаню було 26 років, він уже досягнув надзвичайно високого виконавського рівня, тому дуже цінно, що фіксація на плівці його творчості стала важливим матеріалом для майбутніх поколінь майстрів пекінської опери.

Після дебюту в кіно Мей Ланьфан почав співпрацювати з компанією «Min Xip movie», яка зафільмувала номери з опер «Прощавай, моя наложниця», «Мадам Шан'юань», «Мулан», «Легенди про Лінь Дай-Ю». Ці короткометражні стрічки не лише записували пластику Мея Ланьфана, а й безліч сценічних деталей, що дало можливість вивчати, реконструювати та краще розуміти традиційну пекінську оперу початку ХХ ст. Мей Ланьфан також брав участь у виробництві японського кіно в 1924 р., перебуваючи там на гастролях. У 1930 р., під час візиту до США, він активно знімався, зокрема в фільмі «Колючий тигр» компанії Paramount Film. Ці екранізації, що демонстрували іноземній аудиторії традиційну пекінську оперу, не лише зробили Мея Ланьфана всесвітньо відомим, а й значно сприяли популяризації китайської традиційної культури по всьому світу [153, с. 336]. У березні 1935 р., коли оперна труппа Мея Ланьфана була в гастрольному турі в СРСР, вистави відвідували творець знаменитої системи виховання актора

К. Станіславський, Вс. Мейєрхольд, німецький драматург Бертольд Брехт, а також радянський кінорежисер Сергій Ейзенштейн. На всіх них пекінська опера справила величезне враження. С. Ейзенштейн незабаром написав статтю «Чародію грушевого саду», де підбив підсумки, дуже вагомими не лише для сценічного мистецтва, а й і великою мірою для кінематографу. Під керівництвом С. Ейзенштейна був знятий документальний фільм до приїзду Мея Ланьфана, а після гастролей він зняв ще один фільм з китайськими артистами у студійних умовах [42, с. 96]. Як відомо, розробляючи свою концепцію про співвідношення зображального та образного начал, С. Ейзенштейн широко звертався до стародавніх культур, які зберігали традиції образного осмислення світу, в тому числі, й до китайської національної культури.

Процес активної фільмізації пекінської опери починається на початку 1930-х рр. паралельно з переходом від німого до звукового кіно. Вже в 1931 р. шанхайська кіностудія «Мінсін» випустила перший китайський звуковий фільм «Співак червоної півонії». У ньому прозвучало чотири номери китайської опери, озвучені оперним майстром Меєм Ланьфанем. Знаменитий співак погодився записати дубляж жіночої партії ролі, виконаної актрисою Ху Ді [154, с. 23].

Перший звуковий фільм-опера «Четвертий син відвідує свою матір», вийшов на екрани в 1933 р. Сюжет з історії XII ст. оповідає про боротьбу держав Сун і Ляо. Шляхетний нащадок родини Ян потрапляє в полон і, невпізаний, стає чоловіком принцеси, доньки імператриці Ляо. Через 15 років герой за допомогою дружини переходить через лінію зіткнення та зустрічається з матір'ю, яка вважала його пропалим без вісті. Після повернення до двору Ляо героя хочуть стратити, проте його синовня шанобливість розчулює імператрицю й вона дозволяє зустрічатися з матір'ю, попри те, що вона з ворожого табору. Події давньої історії були актуальні для Китаю початку 1930-х рр., особливо через ідею збереження норм конфуціанської моралі, здатної консолідувати націю.

Адаптація однойменної пекінської опери була добре прийнята глядачами, наявність звуку значно покращила сприйняття художнього твору, але театральна умовність, прийнятна для традиційної вистави, виглядала на екрані дуже дивно. Те, що існувало як стандартна практика на оперній сцені, було аномалією для кіно. Мова йде, зокрема, про химерне поєднання реалізму декорацій та умовностей пантоміми: наприклад, в епізоді, де герой прибуває до матері верхи, його їзда на коні повністю імітована через тілесні рухи. Стало очевидно, що виробництво фільмів на основі пекінської опери можливе лише за умов значної трансформації художніх засобів та через більше наближення до вже випрацюваних канонів західного кіномистецтва.

До дискусії про проблему адаптації оперного мистецтва в кіно долучився драматург Лу Сюнь. Оцінюючи традиційне мистецтво, він писав, що в старій китайській опері не було місця дії, вся інформація щодо опису подій передавалася через актора. Як наслідок, стиль оперної гри дуже перебільшений, тож він є невідповідним у кіно. На екрані актор мусить існувати у реалістичній декорації, тож акторська гра має відповідати мізансцені. Таким чином, будь-яка відсутність гармонії підкреслить постійну проблему гармонізації опери та кіно [101].

Становленню жанру «пекінської кіноопери» (вона отримала назву *цзиндзю*) сприяла діяльність одного з видатних діячів китайської кінематографії Фей Му (1906–1951). Це найбільш відомий режисер докомуністичної доби, чия стрічка «Весна у маленькому містечку» (1949) здобула світову популярність. Після набуття досвіду в сфері німого кіно, Фей Му почав працювати в жанрі китайської опери, поширюючи старовинні традиції музично-драматичного виконавства на сучасні сюжети. Так, його перші музичні стрічки «Мученики Північного фронту» (1937 р.), «Вбивство в молельні» (1937 р.) присвячені боротьбі китайського народу за національне визволення. Кіноробота Фей Му «Вбивство в молельні» вважається першим успішним оперним фільмом у китайському кінематографі. В ній режисер

відмовився від суто павільйонної зйомки, на екрані був присутній природний ландшафт і батальні сцени.

Режисер Фей Му вперше усвідомив проблему ризикованості простого об'єднання кіноформи та пекінської опери. У статті, вперше опублікованій у 1941 р., він писав про створення фільм-опер так: «якщо не зробити це належним чином або поставитися до цього необачно, і кіно, і оперу можна знищити одним рухом» [99]. Тож фільми 1940-х рр., зокрема «Пісні стародавнього Китаю» (1941 р.), «Маленький пастух» (1948 р.) були зосереджені на традиційній китайській культурі.

Особливе значення має фільм Фей Му «Весілля уві сні» (1948 р.) (інші назви – «Щастя ні в житті, ні в смерті», «Смертельна ненависть» та «Докори сумління у смерті»). Ця пекінська опера вважається першим кольоровим фільмом у Китаї. Фільм був випущений компанією «Хуаї», а головну роль у ньому зіграв Мей Ланьфан. Кінооповідь висвітлює долю жінки, яка потрапила в полон під час іноземного вторгнення та була змушена вийти заміж за іншого в'язня. Виконавець жіночих партій Мей Ланьфан блискуче втілює образ самовідданої дівчини Хань Юйнян, яка не схилила голову перед чужоземними загарбниками. Текст пекінської музичної драми було перероблено самим Мей Ланьфаном – разом із режисером Фей Му вони намагалися поєднати умовний стиль театру із технологіями кінематографу.

У стрічці застосовано павільйонні зйомки, там відсутні природні пейзажі. Режисер поставив за мету максимально зберегти характеристики оригінального оперного твору та передати майстерність виконавства Мей Ланьфана, зокрема його зображення жіночих персонажів. Середні плани чергуються з крупним планом, знятих з різних кутів, включно з високим розташуванням камери. Монтаж не порушує ані співу Мей Ланьфана, ані його рухів по сцені, скоріше, доповнює його пластику через додатковий екранний ритм. Попри те, що фільм вважався провальним, він мав величезне значення для подальшого розвитку і кіно, і театру [138, с. 4].

Отже, кіноіндустрія 1930-х рр. не змогла подолати розрив між китайською оперою та специфікою екранного мистецтва, тому фільми-опери, попри їх доволі високу присутність в репертуарі, не стали провідним жанром тих часів. Частково це пояснювалось і загальною соціально-політичною ситуацією, боротьбою в країні лівих і правих сил, опір японському та західному впливу. Оперні фільми, разом із фільмами про бойові мистецтва уся, були піддані остракізму інтелектуалами, які вважали їх застарілими, консервативними, потенційно шкідливими, оскільки відволікали від нагальних соціальних питань.

Оперний фільм як жанр досягнув свого розквіту вже у 1950-х рр. Він став значущим і для кіномистецтва КНР, і для некомуністичних осередків китайської культури, зокрема Гонконгу та Тайваню. У Китайській народній республіці протягом періоду 1953–1966 рр. було випущено понад сто музичних фільмів, які здебільшого були орієнтовані на стандарт пекінської опери [138, с. 5]. Це цілком узгоджувалося з повоєнною доктриною культурного розвитку материкового Китаю. До початку «культурної революції» політика КПК була спрямована на вивчення фольклору як способу звернення до свідомості простого народу. Фільм-опера вважався зручним інструментом не лише для об'єднання громадян як нації, але й для впровадження політики і нової ідеології соціалізму. Кіно-опера була одним із найпопулярніших жанрів кіно серед селянства, вона задовольнила естетичні потреби селянства, замінюючи традиційні театралізовані релігійні ритуали.

У 1950-х рр. спалахнула гаряча дискусія щодо концепції, форми та техніки для створення оперних фільмів. Оперний фільм вважався новим жанром, який відображає спорідненість і гармонію кіно та театру: між реалістичним середовищем і символічним перформанс, між звуком і зображенням, між кінематографічною і театральною організацією простору і часу, між провідним значенням акторської гри та роллю режисера та монтажера. Було створено кілька спеціалізованих установ, які б стежили за

якістю виробництва: «Бюро реформи драми» (1949 р.), завданням якого було забезпечення цензури (відсутність релігійних забобонів, еротики, феодалських норм, антипролетарських ідей тощо), а також «Бюро вдосконалення опери» на чолі з Тянь Хань, однією з видатних постатей пекінської опери.

Режисер Хан Шаньї (Han Shangyi), який багато працював у повоєнні роки в жанрі фільму-опери, у 1956 р. видав статтю про стиль і форму оперного фільму. Цей текст зараз вважається канонічним у китайському кіно теорії. Автор описав оперний фільм як «мистецьке об'єднання експресіонізму та реалізму»: експресіонізм є властивістю сцени, а реалізм є властивістю кіно, яке в основному визначає центральну проблему створення оперного фільму. Далі Хан Шаньї пояснював складніші питання мізансцени, пов'язані з об'єднанням «сценічного та виконавського простору». Зрештою, автор приходять до висновку, що форма опери рішуче відкидає реалістичну обстановку художніх фільмів. Тому в процесі адаптації опери до сцени не варто використовувати детальний, складний реквізит, відтворювати архітектурні компоненти та історичні інтер'єри. Ідея простору в опері, мабуть, найкраще зрозуміла завдяки стилю гри актора, який можна охарактеризувати шлях «підкорення простору», результатом чого є практика імітації дій і рухів без будь-якого індексу посилення на дійсність. Специфіку оперних характерів і наративів обумовлює мінімалістичну просторову естетику в оперному фільмі, а створення просторової дійсності через акторську гру є однією з унікальних характеристик цього кіножанру.

Отже, китайські режисери йшли по шляху гармонізації та пошуку компромісів між виражальними засобами кіно та пекінської опери. Зрештою, була вироблена певна кінотеатральна пластичність тем і сюжетів, які вільно адаптовувалися та переходили з екрану на театральну сцену та навпаки. Нове китайське кіно, яке в 1950-х роках продовжувало житися театральними сюжетами й традиціями та водночас шукало новітні засоби відтворення революційної проблематики, було сприятливим матеріалом для сценічної

адаптації. Кінофільми, що були орієнтовані на широкий прокат перед публікою «нового Китаю» по різних регіонах країни, почали перетворювати на театральні вистави, метою яких був масовий вплив на свідомість китайського народу, його виховання та певна уніфікація поглядів.

Зокрема, після того, як студія КНР «Перше серпня» випустила фільм «Крізь ліси та сніги» за однойменним романом письменника-комуніста Цюй Бо, було вирішено адаптувати цей матеріал до театральної сцени. Революційний сюжет (боротьба загону комуністів проти розбійників-хунхузів та чайканшистів-втікачів, героїчна подорож героя Шао Цзяньбо та його товаришів, подолання величезної відстані через тайгу та сніги, знешкодження багаточисленного ворога) був дуже тепло сприйнятий китайською публікою. Історію було відтворено на сцені як виставу під назвою «Спритне захоплення гори Білого тигра». Автором сценічної адаптації став режисер Цзян Цін, а для переробки кіносценарію та літературного першоджерела на лібрето було залучено визнаного письменника Вана Цзенсі.

Іншим прикладом оновлення музично-драматичного жанру став фільм «Безсмертя у полум'ї» (1962 р.), екранізація роману Ло Гуань-біна та Іннь І-Яня «Червоний утес». Ця кіноісторія потрапила на театральну сцену в якості «нової пекінської опери», яка отримала назву «Сестра Цзян». Так само фільм «Зміна прийде», знятий у 1964 р., був переформатований на театральній сцені в музичну драму «Червоний ліхтар».

Значно перероблялись сюжети традиційних опер, які виконувалися незмінно протягом довгих років. Зокрема, музичний фільм «Воєначальниці сім'ї Ян», який був високо оцінений критиками та отримав приз «Конкурсу ста квітів», переносить дію до Китаю XII ст. Композитор Ду Мінсін у 1960 р. написав пекінську оперу, переробив старовинний сюжет. Події розгортаються під час війни між династією північна Сун і королівством західна Ся, після смерті генерала Сун Ян Цзунбао. 100-річна бабуся Ян Цзунбао, Ше Сайхуа, разом з Му Гуйін та іншими вдовами родини Ян очолюють армію Сун, щоб протистояти загарбникам. «Воєначальниці сім'ї

Ян» було знято як яскравий зразок традиційної китайської опери, в якій поєднуються співи та народна музика, акробатика, хореографія, пантоміма та бойові мистецтва.

Деякі нові революційні опери та кінофільми на їх основі з'являлися як частина ідеологічної «франшизи», які хвиля за хвилею охоплювали країну. Прикладом є героїчний епос на основі біографій сучасників, героїв-червоноармійців, борців із націоналістами та японськими загарбниками. Канонічною фігурою є Лей Фен – юнак, який брав участь у революції та випадково загинув у 1962 р. Через півроку після смерті Лей Фен перетворився на національного героя, відомого всій країні. З газетної статті було зроблено радіопередачу, далі було написано оперу, на основі оперного лібрето зробили книгу, а останню переробили на кіносценарій, що перетворився на фільм «Лей Фен» (1964 р.) студії «Перше квітня».

З 1964 р. у кінематографі стрімко наростала хвиля театралізації, яка була наслідком так званої «революції у театрі». У 1964 р. у КНР було проведено кілька фестивалів сучасних спектаклів пекінської музичної драми – Всекитайські та регіональні. Багато хто з них був перенесений на плівку – можна сказати, театральну кампанію було продовжено в кінематографі, викликавши цілу лавину екранізацій. Незабаром на екран вийшли й цілі вистави пекінської музичної драми на сучасну тематику, причому слід зазначити, що серед них не було жодного відомого широкому глядачеві твору.

Творча діяльність театральних діячів масово висвітлювалася у документальному кіно. Так, Центральна студія документалістики й кінохроніки випустила в 1964 р. спеціальний номер кіножурналу, що відображав перебіг пекінського фестивалю музичної драми. В хроніці були присутні зафільмовані сцени з постановок сучасних революційних опер «Спритне захоплення гори Білого Тигра» (Шацзябан), «Сестри – героїні степів», «Гора азалій» («Дуцзюаньшань»), «Червоний утес», «Вони вирости в боях», «Спритне захоплення гори Вейхушань», «Хун-сао», «Червоний ліхтар»

тощо. Незабаром глядачі побачили на екранах повністю відзняті вистави пекінської музичної драми. Всі вони були новими й, хоча подеколи стилістично перегукувалися з класичною пекінською оперою часів реформи Мей Лайфаня, містили абсолютно новий зміст та драматургію, що відповідала ідеології нового Китаю [141, с. 698].

У пресі друкували масові відгуки глядачів, як зізнавалися, що раніше не любили пекінську музичну драму, оскільки не розуміли, чому герої мають специфічні костюми та грим, що означають їх пластика та міміка, про що йдеться у довгих аріях-монологів тощо. Все це нібито було дуже далеко від життя пересічних людей. Лише сучасні революційні вистави й були тим театральним форматом, який викликав захоплення та відображав інтереси глядача. З урахуванням наведеної ідеологами маоїзму такої «потужної» аргументації, весь традиційний репертуар, багатовікова театральна класика відкидалася, адже в цих творах старого Китаю не було революційного духу, закликів до боротьби й перебудови світу.

Культурно-ідеологічний шаблон, який викристалізувався на театральній сцені в форматі «сучасної революційної вистави пекінської музичної драми», був розтиражований через екранізації. Таким чином, у народні маси просувалися не лише моральні установки та патерни поведінки, а й загальний комплекс художньо-естетичних компонентів, дозволений керівництвом КПК. Режисер і сценарист Юй Янь-фу, який за закликом КПК активно долучився до фільмування пекінської музичної драми, екранізував музичну виставу «Цзе Чжень-го». Звітуючи про свою роботу, він наголошував, що перенесення сучасних революційних вистав пекінської музичної драми на екран – це важливий політичний обов'язок китайських кінопрацівників.

Цей процес посилювався у період так званої «культурної революції», коли виник ідеологічно схвалений та затверджений стандарт «зразкової революційної вистави». Подібні музично-театральні твори були покликані замінити улюблені в народі різновиди оперних вистав (пекінська, кантонська та шаосінська опери, а також опери Юе та хуанмей). Показовими зразками

революційного театру стали «Червоний ліхтар» (Вен О Хун, А Цзя; 1964), «Взяття хитрістю гори Вейхушань» (група авторів, 1958; Пекінський оперний театр), «Шацзябан» (Ван Цзен Ці, Ян Ю Мін, Сяо Цзя, Сюе Нен Хоу; 1964; Пекінський оперний театр), «Гавань» (група авторів; 1964; Пекінський оперний театр), «Наліт на полк Білого Тигра» (Фан Жун Сян; 1958; Пекінський оперний театр), «Битва на рівнині» (колектив авторів). Прикладом кіноадаптації подібного репертуару стали фільми «Червоний ліхтар» (1970), «Взяття хитрістю гори тигру» (1970) тощо.

У 1963–64 рр. китайський уряд на чолі з Мао Цзедун взяли активну участь в організації проведення Шанхайського і Пекінського фестивалів зразкових вистав. Ці масштабні заходи остаточно закріпили канони, за якими реформувалася пекінська опера як вистава на сучасні теми про сучасних героїв [146, с. 83]. Культурна революція (1966-1976) закріпила жанр «революційної опери» як метод пропаганди маоїзму. Заснована на традиційній пекінській опері, вона мала суттєві стилістичні та формальні зміни. Оскільки «революційні спектаклі» затверджувалися владою як художньо-ідеологічний ідеал, вони повинні були бути зрозумілими мешканцям різних китайських провінцій. Для цього був здійснений перехід до єдиної, загальнонаціональної, розмовної мови (путунхуа). Тексти лібрето стали писати на основі неримованої нелітературної мови (на відміну римованої системи оповіді «традиційного театру»). Автори революційних вистав прагнули зробити літературний текст природним, легким для вимови, наближеним до природної дикції. Таким чином, мова персонажів «зразкових вистав» була просякнута повсякденною лексикою та фольклорними формулами, близькими публіці різних регіонів Китаю.

Зрозумілість та масовість нового кіно також досягалася через використання багатьох народних прислів'їв, приказок, алегорій, це робило мову кіногероїв яскравою та переконливою. Автори сценаріїв, використовуючи національну розмовну та книжкову мову, майстерно створили стиль вільної неритмічної прози з неримованим текстом. Це

полегшувало процес сценічної адаптації кінострічок відповідно до вимог «взірцевих революційних вистав».

До списку санкціонованих владою «зразкових революційних вистав», потрапили також музична драма *«Сива дівчина»*. Народна легенда про біловолосу богиню, яка вбиває своїх кривдників на розвалинах старого храму [2], була втілена в новій пекінській опері (прем'єра відбулася у 1945 р.). Ця музично-драматична вистава користувалася незмінним успіхом, тож була екранізована на кіностудії у Чанчуні. Кіноадаптацією шедевр нової китайської культури займалися режисери Ван Бінь та Шуй Хуа, для якого це була дебютна робота. Фільм містить оригінальну музику композиторів Лу Чжана, Ке Ма, Вей Ку. *«Сива дівчина»* була показана в кінотеатрах різних країн світу та отримала приз на міжнародному кінофестивалі в Карлових Варах.

Події фільму відображають період боротьби китайського народу проти японської агресії. У 1936 р., напередодні святкування Нового року, багатий поміщик Хуан Шижень змушує селянина Ян Байлао віддати в наложниці доньку Сі-ер. Батько з горя вбиває себе: не рішаючись оголосити дочці цю жахливу новину, старий випиває отруту. Наречений красуні Ван Дачунь уходить в армію. Сі Ер виконує найчорнішу роботу для матері поміщика й потерпає від його жорстокості. Коли дівчина дізнається, що вагітна, багатий-негідник хоче її вбити. Сі Ер тікає в гори, де оселяється в храмі біловолосої богині. Вона народжує дитину, яка невдовзі вмирає. Сі Ер крадькома бере приношення милостиною ченців з найближчого храму. Проходить час; Сі Ер сивіє від важкого життя, і місцеві селяни думають, що їхніми горами блукає привид. Зрештою, вимучену й зовсім сиву Сі Ер знаходять солдати національно-революційної армії та її наречений Ван Дачунь. Поміщика судять та страчують, його майно роздають бідним, а молоді люди беруть шлюб та стають активістами комуністичної партії.

Кінематографічна версія *«Сивої дівчини»* перетворила містичну легенду на чудову соціальну драму. Стрічка значно розширила кордони

театральності, змінивши обмеженість мізансцен та статичну дію. Була додана природність поведінки героїв, мотивованість вчинків, логічна послідовність подій. П'єса починається із зимової сцени, де немає місця передноворічним радощам. Натомість сценарій фільму містить оптимістичну інтродукцію, її драматургічна функція – створити контраст подальшим трагічним подіям. Це підкреслено й колористикою: сцена роботи в полі Сі-ер і Дачуня зображена в світлих, прозорих тонах, пізніше, коли з'являється негативний персонаж, у кадрі починають домінувати темні кольори. Таким чином, авторська палітра працює на передачу драматичних колізій. Велике художнє значення мають неможливі на театральній сцені крупні плани: чисті неземні очі головної героїні, що дивляться на жорстокість людського світу, додають глибини авторському задуму. Образ Сі-ер – це втілення дитячої невинності, яка опирається правилам насильників та негідників. Звичайна селянська дівчина перетворюється на символ опору китайського народу. Фінальна сцена суду над поміщиком вирішена в театральному ключі: її умовність, деяка площинність походить від сценічного канону.

Якщо «Сива дівчина» була створена як опера на основі народної легенди про біловолосу богиню-месницю, а згодом екранізована, то *«Червоний жіночий загін»*, навпаки, народився як кінофільм й через високу популярність і безумовні естетичні переваги був перенесений на театральну сцену – спочатку як музично-хореографічна вистава, потім як «нова пекінська опера».

Режисером фільму *«Червоний жіночий загін»* став вже визнаний у Китаї майстер кіно Се Цзінь. Стрічку було знято кіностудією «Перше серпня» в 1960 р. за сценарієм Лян Сінь. В основу сюжету лягли матеріали інтерв'ю з командиром жіночої роти червоної армії Фен Цзенмінь. Події відбуваються у 1930 році на острові Хайнань, який охоплений громадянською війною. Головна героїня У Цюнхуа потерпає від свавілля жорстокого пана Нан Батіана. Вона тікає від побоїв, а після зустрічі з командиром-комуністом Хун Чанціном приєднується до революційного жіночого загону. Після загибелі

Хуна У Цюнхуа стає одним з лідерів боротьби за свободу народу проти сил Гоміньдану. Зрештою, червоний жіночий загін звільнює рідне село У Цюнхуа, бере в полон і страчує пана Нан Батіана.

Фільм мав чітко продуману систему персонажів, драматичні лінії зіткнення, конфлікти, що охоплюють не лише соціальні аспекти, а й передають моменти внутрішніх криз та еволюції героїв. Образи та події стрічки були максимально наближені до емоцій, переживань, мрій китайського народу. Проста афористична мова, харизматичні персонажі спричинили хвилю захоплення художнім світом стрічки, викликали резонанс у широкої публіки.

Окрім того, «Червоний жіночий загін» містив багато театральних елементів. Попри проголошену «нову комуністичну естетику», тут спостерігалось збереження традицій китайського театру, насамперед, класичної китайської драматургії, що виробила специфічні правила оповідності. Справа в тому, що всім без виключення театральним жанрам старовинного китайського сценічного мистецтва притаманна однозначна презентація героїв і обставин через наявність візуальних символів. Тут підкреслено важливість першого виходу героя на сцену, його характеристика глядачам, чітке розуміння місця та часу дії. З перших кадрів фільму глядач бачить той культурний код, який передає всі необхідні відомості про історичні обставини подій кіноісторії. Листя пальм, білий костюм та колоніальний шолом комерсанта (перевдягненого червоного командира Хун Чанціна), гоміньданівські патрулі повідомляють глядачу, що йдеться про південне узбережжя Китаю 1930-х рр.

Мова персонажів є неримованою, але доволі поетичною, вона сповнена метафор і та інших троп. Досить згадати сцену першої зустрічі У Цінхуа з червоним командиром: «Вийди з лісу, перейди гору, там в'ється червоне прапор, сяє сонце! Там наш робітничий селянський загін, прийшовши туди, ти зможеш стати бійцем і помститися!» У Цінхуа відповідає: «Ех, У Цінхуа, У Цінхуа, паросток під каменем, піна на гіркій воді, з дитинства була коровою

та конем, не зустрічала рідних, проходила повз будинок!» (Жень, 2014). Таким чином, самопрезентація головної героїні відбувається у стилі арії пекінської опери. У фільмі наявні й безпосередні театральні компоненти: варто згадати масові хорові сцени, епізод розігрування театральної вистави головними героїнями тощо. За візуальним оформленням та мізансценуванням всі вони демонструють, безумовно, театральну лексику.

Фільм «Червоний жіночий загін» за свої художні переваги та ідейний зміст був відзначений урядовими нагородами. У 1962 р. він став першим лауреатом кінопремії «Сто квітів» за найкращий художній фільм, того ж року виконавиця ролі У Цинхуа актриса Чжу Сіцзюань отримала кінематографічну премію КНР «Сто квітів» за найкращу жіночу роль.

Чимало ресурсів витрачалося й на екранізацію плакатної ідеологізованої театральної самодіяльності. У 1965 р. армійська кіностудія «Перше квітня» зафільмувала музичну виставу «*Сто турбот*», яку ставили та виконували актори-любители військової частини з Нанкіну. Пекінська кіностудія зафіксувала на плівці номери зі смотру непрофесійного театального мистецтва Північного Китаю. На рубежі 1965-66 рр. було випущено ще кілька самодіяльних вистав. Тож, попри сумнівну художню цінність подібних екранних творів, такі форми роботи цілком узгоджувалися з прийнятим курсом перенесення «правильних» театральних видовищ на плівку.

З початку XXI ст. китайські кіновиробники почали переоцінювати пропагандистське мистецтво часів культурної революції, шукати креативність і навіть шокуючу красу під шарами кітчю та відразливої політики, які іноді втілювали твори. Це вилилося у хвилю ремейків творів 1960-70-х рр. Прикладом такої роботи є фільм «Цзян Цзе» («*Jiang Jie*», 2002) – байопік про героїню-комуністку, страчену Гоміньданом у 1949 р. напередодні революції. Фільм режисера Чжана Юаня є даниною «революційній опері» 1964 р. «Сестра Цзян». Стрічка доволі точно повторює оригінал і розвиває тему темі національного спротиву та революційної самопожертви. Дія розгортається в

Чунціні під час громадянської війни в Китаї в 1949 році, а підпільні комуністичні агенти під командуванням Чжоу Еньлая ведуть шпигунську битву проти Гоміньдану [114, с. 132]. Режисер робить блискучу ревізію жанру, зосереджуючись не на його гротескних ідеологічних характеристиках, а відтворюючи його художні переваги.

Для популяризації та підтримки Пекінської опери Департамент реклами Комуністичної партії Китаю у 2019 році ухвалив кінопроект «Пекінська опера», включивши його в список провідних національних культурних проектів. Це найбільший знімальний проект в історії Пекінської опери з часів заснування Китайської Народної Республіки. Заплановано екранізувати цілий ряд класичних та новітніх музичних вистав, що становлять духовний скарб китайської нації, у традиційній стилістиці оперного фільму [77].

Ще одним музично-драматичним жанром, який здійснив значний вплив на розвиток китайського кіномистецтва стала **кантонська опера**. Вона виникла за часів династії Мін як регіональний стиль провінції Гуандун. На відміну від пекінської опери, як вважається більш аристократичним рафінованим жанром, кантонська опера була більш демократичною. Окрім того, пекінська опера домінувала в північній частині Китаю (Пекін, Тяньцзін і Шанхай), а кантонська опера здобула відомість на півдні (Гуандун, Гуансі, Гонконг, Макао), також була більш популярна серед китайських громад за кордоном у Південно-Східній Азії та Північній Америці.

Через легкий розважальний характер та цікаві мелодраматичні сюжети кантонська опера одразу привернула увагу кінематографістів. Перша адаптація твору кантонської опери відбулася у 1913 р. у форматі німого кіно. У Гонконзі було випущено фільм «Чжуан Ці випробовує свою дружину» (інші назви «Складне подружжя» або «Померти за шлюб»). Ця робота вважається першим ігровим китайським фільмом, написаним за спеціальним сценарієм.

Історія розповідає про чоловіка та жінку, які раніше ніколи не зустрічалися один з одним, змушених одружитися заради користі стосунків

між їхніми сім'ями, незважаючи на їхні особисті прагнення. Це було чорно-біле німе кіно без зміни декорацій тривалістю 40 хвилин. Цей фільм не мав режисури як такої, оскільки статична камера фіксувала гру акторів. Всі учасники зйомки без винятку були акторами кантонської оперної трупи, тож на екрані була відображена відповідна пластика виконавців: краса рухів, жестикуляції, ходи – все було дуже театральне та перебільшено [151, с. 334].

З початком ери звукового кіно фільмування кантонської опери стало більш поширеним. У 1933 р. шанхайська кінокомпанія Tianyi випустила ігровий фільм на кантонському діалекті «Біло-золотий дракон», що був адаптацією однойменної кантонської опери. Незабаром він став хітом у регіоні Гонконг-Гуандун та інших кантономовних діаспорах. Режисер стрічки Руньє Шоу (1896-1975) співпрацював із кантонською оперною зіркою на ім'я Сюе Цзюесянь (Сіт Гок-сін, 1904-1956). Показово, що ця стрічка містила елементи сучасної кіномови та відчула деякий вплив голівудської естетики гримування та декорування павільйонів: було відчутно вплив німої романтичної комедії «Велика княгиня та офіціант» (1926) режисера Мела Сент-Клера (1897-1952), який, у свою чергу, базувався на бродвейській виставі 1925 р. До традиційних китайських інструментів було додано скрипку та саксофон, а для видовищності використали елементи з північних бойових мистецтв, зокрема трюки пекінської опери.

У 1933 р. у Сан-Франциско було знято «Романс оперних співаків» про життя і гастрольну діяльність кантонської оперної трупи. Фільм був створений компанією Grandview Film Company за фінансування місцевої китайської громади [152, с. 23]. Продюсером стрічки був Кван Ман Чінгом, а режисером Джозеф Сун Джу. Обидва виробники були родом з Китаю, проте отримали освіту в США та вдосконалювали техніку кіновиробництва в Голлівуді (Кван Ман Чінг навіть працював консультантом режисера Д. В. Гріффіта в процесі підготовки фільму «Зламани квіти» 1919 р.) [152, с. 31]. Тож, наявність голівудських елементів у фільмуванні кантонської опери було цілком обумовлено.

Дія фільму розгортається в Сан-Франциско, в основі сюжету – традиційний для тогочасної кантонської опери любовний трикутник. Сцени, де відображалася сценічна гра оперних акторів, була адаптована до екранної мови (йдеться про застосування крупних планів, монтажні ефекти, використання різних ракурсів тощо). Зрештою, виробники фільму залишилися задоволені і звуком, і світлом, високо оцінили спецефекти та гру акторів. Візуальна привабливість стрічки спричинила її успіх у прокаті: «Романс оперних співаків» був оцінений у США та з був показаний у кінотеатрах Гонконгу [152, с. 31]. Таким чином, успішне втілення проекту стало фундаментом для створення транснаціональної та мультикультурної кінопродукції в наступні роки. Ініціаторами екранізації кантонської опери нерідко ставали американські виробники китайського походження: через фінансові наробітки західної кіноіндустрії популяризувалось китайське національне мистецтво музичної драми.

Була застосована звична для прозахідного глядача система зірок. Найкращі виконавці кантонської опери були запрошені для виробництва фільмів. Прикладом такого зіркового жіночого дуету були Ям Кам Фай і Пак Суєт Сін. Ям спеціалізулася на чоловічих ролях, а Пак працювала у традиційному жіночому амплуа. Разом Ям Кам Фай і Пак Суєт Сін знялися у понад півсотні фільмів. Найбільш відомими з них є «Фіолетова шпилька» (1959), «Вісім суддів краси» (інша назва «Полігамний шлюб» (1961), (Тео, 1997). Більша частина фільмів у жанрі кантонської опери мала сучасний антураж, хоча частина з них була екранізаціями історичних сюжетів у традиційних костюмах.

Надзвичайно важливим для розвитку музичної кінодрами став жанр хуанмей. **Опера хуанмей** – один з п'яти найпопулярніших різновидів китайської музичної драми (поруч з пекінською оперою, а також виставами Юе, Пін та Юй). Витоками оригінального співу хуанмей вважаються фольклорні пісні збирачів чаю, тож цей музичний стиль інколи називають

«збіркою чайної пісні». У XIII–XIX ст.ст. опера хуанмей була популярною народною розвагою у провінціях Аньхой, Хубей та Цзянсі. Протягом 1911–1949 рр. виступи труп хуанмей поступово ставали все більш професійними, а сценічні майданчики переміщалися від сільської місцевості до міст. Більш досвідчені міські виконавці хуанмей вдосконалили музичні вистави, зробили запозичення з пекінської опери та інших видів китайського театру. Вони залучили для акомпанементу смичковий музичний інструмент хуцїнь та реформували вокальні елементи: було вилучено зайві лексичні конструкції, прибрані підспівування, що зробило текст простішим для розуміння. До того ж, лібрето стало більш лаконічним і структурованим, це оновило архітектоніку вистав та динамізувало дійство.

Поступово виокремилися два стилі хуанмейської опери:

1. прикрашений спів *хуацян* – у виставах переважають короткі сценки життєрадісного змісту, музика яких нагадує народні пісні
2. однорідний спів *пінци* – більш складний стиль, що походить з пісенних сказів таньци, мелодичного строю гаоцян, саме цей стиль складає основу професійних вистав, що вважаються класикою хуаньмей.

У 1950-х рр. хуанмей разом із хвилею іммігрантів, втікачів від комуністичного тиску, потрапила з материкового Китаю до Гонконгу, а згодом й до Тайваню. 1952 р. став ключовим для популяризації опери хуанмей, адже вона була представлена на міжнародному оперному фестивалі в Шанхаї. Глядачі з різних куточків світу були вражені постановками хуанмей, що спричинило подальший попит на таке видовище. Великий успіх мали постановки п'єс «Шлюб небожительки», «Пастух та ткачиха» та «Дівчина, перевдягнена принцем», які нині стали класичними [51].

Після набуття тріумфальної популярності хуанмей на театральній сцені, цей жанр потрапив у кіно. Високі художні якості та розважальний потенціал опери хуанмей привернув увагу найбільшої у Гонконгу кіностудії братів Шоу («Shaw Brothers»). Ця компанія, що виникла в Шанхаї та після японського

вторгнення існувала як філія сінгапурської кіностудії, була остаточно переведена в Гонконг у 1957 р. Її головним керманічем був Ран Ран Шао, молодший із шести братів Шао, які вважаються піонерами гонконзького кіно. Ран Ран Шао добре усвідомлював доречність розбудови місцевої «фабрики мрій», призначеної для великої кількості емігрантів з материкового Китаю, втікачів від подій другої світової війни та репресій. Саме велика кількість різноманітної кінопродукції дозволяла забути страшні переживання минулого та сподіватися на найкраще майбутнє.

Швидкій «кінематизації» опери хуанмей сприяло те, що вона була менш кодифікована, ніж пекінська чи кантонська опера, тобто мала більш імпровізаційну природу, не стриману жорсткими канонами. Тож, відсутність величезної кількості умовностей та правил спричинили простий шлях до кіноадаптації хуанмей. До того ж, ще до виробництва безпосередньо фільмів-опер, музичні номери в стилі хуанмей використовувалися як інтермедії у багатьох ігрових фільмах. Мелодії хуанмей прикрашали історичні епоси, мелодрами, соціальні драми.

У 1957 р. вийшов фільм «Весілля чарівної принцеси» («The Heavenly Match») режисера Ши Хуей, який став сенсацією і тривалим хітом шанхайської кіностудії (Shanghai Film Studio). Режисер Ши Хуей замислював фільм як мюзикл-казку великої емоційної сили, висловленої через музику хуанмей. Основною задачею для режисера, який до цього був більше відомий як актор, полягала в тому, щоб зняти музичний фільм, а не екранізацію сценічної вистави. Ши Хуей використовував спеціальні ефекти, щоб зробити свою оперу-фантазію максимально кінематографічною. Це відображено, наприклад, у сцені приходу Сьомої сестри, небесної безсмертної, з небес на землю. Цей персонаж являється головному герою історії, сироті Донгу Йонгу, якому після смерті батька довелося продати себе в рабство, щоб заплатити на поховання його батька. Сьома сестра являється, аби вийти заміж за героя та допомогти йому звільнитися з рабства. Нефритовий Імператор дізнається про втечу Сьомої сестри на землю та

наказує їй повернутися на небо. Вагітна Сьома сестра змушена розлучитися зі своїм чоловіком, але клянеться знову спуститися на землю, щоб повернути йому дитину. Спецефекти було використано для зображення магії безсмертної богині та чарівних сил природи, наявні монтажні ефекти, матові кадри, розчинення – все це посилювало фантастичний антураж фільму-опери.

Не менш хітову адаптацію хуанмей для кіноекрану зробив режисер Лі Ханьсян (1926–1996 рр.), який у 1959 р. у кіностудії братів Шоу («Shaw Brothers») випустив фільм «Царство та краса». Варто зауважити, що саме Лі Ханьсян став найбільш знаменитим кінорежисером, що працював у жанрі музичної драми [158, с. 7].

У період кінця 1950-х – початку 1960-х рр. було знято багато фільмів хуанмей, які розвивалися у різних формах та комбінаціях. Публіку захопили романтичні мелодрами, такі як «Червона квітка в снігу» (1956), «Любов без кінця» (1961), «Синій та чорний» (1964). Деякі фільми демонструють помітний західний вплив, наприклад, «Дівчина-мамбо» (1957) і «Дика, дика троянда» (1960), зняті майже в голлівудському стилі, пом'якшеному театральністю традиційної китайської культури. Кілька фільмів у жанрі хуаньмей є екранними адаптаціями романів тайванської письменниці Чіунг Яо (нар. 1938), чия літературна творчість також несе відбиток театральної традиції класичної китайської культури. Якщо від початку хуанмей асоціюється виключно з романтичними мелодрамами, то пізніше елементи жанру охопили й фільми про бойові мистецтва (уся).

Пік інтересу до екранного жанру хуанмей припав на 1963 р., коли вийшов фільм «Вічне кохання» (режисер Лі Ханьсян). Публіка була в захваті від нової музичної стилістики, що поєднувала традиційну китайську та західну музику. Рекордний хіт кіностудії братів Шоу «Вічне кохання» донині залишається класикою жанру хуанмей. Хоча «Вічне кохання» переважно було знято в студії, воно цікаве з погляду операторських новацій. Тут було використано багато широких рухів камери, так званий «китайський трек долі» – довгий і дуже плавний рух камери від одного кінця сету (зазвичай

екстер'єр) до іншого (зазвичай інтер'єр). Це створювало ефект ілюзорної присутності глядача, оскільки камера нібито перетинанала межі мізансцени [158, с. 8].

Режисер Лі Ханьсян продовжив співпрацю зі студією братів Шоу. Спираючись на оригінальні театральні вистави, творив костюмовані історичні драми. У 1963 р. було екранізовано в стилі опери хуанмей відому легенду про метеликів-закоханих «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» (англійська назва «The Love Eterne»). Цей музичний фільм було випущено студією Shaw Brothers у Гонконзі. Фільм побив рекорди зборів свого часу та був з успіхом продемонстрований за кордоном. Паралельно зі зйомками фільму студії Шао історію «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» екранізували в Гонконгу їхні головні конкуренти, студія «Катай», з Лі Ліхуа та Юй Мін у головних ролях. Стрічка була закінчена наступного 1964 р., і на тлі успіху конкурентів пройшла майже непоміченою, незважаючи на більш досвідчений зірковий склад.

Примітно, що в фільмах хуанмей спостерігалось збереження театральних традицій. Наприклад, тут домінував жіночий зірковий склад і наявність актрис-травесті травестія, що грали чоловічі ролі. Обумовлено це було суворим театральним табу *фенцзянь*, яке забороняло чоловікам і жінкам з'являтися разом на сцені в образі романтичних закоханих. Ця норма досі діє у традиційних оперних трупах, які виступають у материковому Китаї, Тайвані чи Гонконгу. Наприклад, у головних ролях фільму «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» 1963 р. були актриси Айві Лін По та Бетті Ло Ті, які обидві отримали за свої ролі премії Golden Horse (за видатну гру «образу героя-чоловіка» і «кращу жіночу роль»). Актриса Айві Лін По, яка була культовою фігурою жанру *huangmeidiao* в Гонконгу, взагалі спеціалізувалася виключно на чоловічих амплуа [158, с. 8].

Пікова популярність фільму хуаньмей в Гонконзі тривала недовго, лише п'ять-шість років, згодом цей жанр був витіснений бойовиками *уся*. Поява «нової школи» *уся* з акцентом на маскулінності, трюках і спецефектах, значно посунув більш «жіночий» оперний жанр хуанмей. Проте це не означає, що

опери хуанмей розчинилися: цей жанр залишається дуже популярним на театральній сцені та на телебаченні, про що свідчать телефільми «Гонконзький ноктюрн» (1967) і «Гонконзька рапсодія» (1967).

Варто зазначити, що оперні фільми хуанмей у своїй гонконзькій варіації були відповідною реакцією на естетику оперного фільму, що в цей період знімали в КНР. Студія Shaw Brothers знімала більш вишуканий і елегантний, комерційно привабливий екранний продукт, що протипоставлявся фільмізації народно-демократичних регіональних опер 1960-х рр. та взірцевим революційним виставам кінця 1960-х – початку 1970-х рр.

Реанімація хуанмей почалася вже на початку 2000-х р., причому ініціаторами відновлення жанру стали не лише гонконзькі майстри кіно. Кінематографічну модель фільму-опери було використано в постановці 2001 р. «Виклик життя» виробництва КНР. Цей фільм вважається проривом у жанрі, оскільки історичний сюжет органічно пов'язаний зі стилістикою фільмів уся та оригінальною оперою хуанмей. За мотивами опери-фільму «Царство та краса» (1959 р.) в 2002 р. було знято пародійний рімейк «Китайська одісея 2002», який було випущено під час новорічних свят у сезон відпусток. У цій кіностилізації опери хуанмей при збереженні основного сюжету значно посилені комедійні елементи. В акторському складі кінокартини такі зірки як Тоні Люнг, Фай Вонг, Чжао Вей, Чанг Чень та інші. Режисером фільму є Джеффри Лау Чун-Вай – відомий гонконзький майстер комедії «мо лей тау» (специфічний кіножанр, що виник наприкінці ХХ ст. як квінтесенція поп-культури Гонконгу (абсурдні елементи, анахронізми, пародії, контрасти і т. п.). Таким чином, опера хуанмей органічно вплелася у мультижанровий простір сучасного китайського кіномистецтва, означивши метамодерністську тенденцію до синтезу та переосмислення сталих жанрів попередніх років.

Музично-драматичні вистави **пінджу** (варіанти пінцзюй чи пін-опери) також стали плідним матеріалом для створення кінострічок. Цей музично-драматичний жанр виник у Таншані, Хебей, поблизу міста Тяньцзінь. Серед

усіх регіональних опер Китаю цей стиль набув популярності у першу половину ХХ ст. через романтичні сюжети та пристрасну манеру виконання. Мелодраматична стилістика пінджу швидко знайшла своє відображення у кіно. Як і інші музично-драматичні вистави, опери пінцзюй фільмувалися у 1930-х рр. Показовим є фільм 1936 р. режисера Чжана Шичуаня «Червона бегонія» за сценарієм Оуяня Юйцяня, з популярною актрисою Бай Юйшуан у головній ролі. Бай Юйшуан була відомою як «королева опери пінцзюй», вона разом з іншими визначними виконавицями, зокрема Сінь Фенся та її наставницею Хуа Фужун, працювала й на сцені, і на знімальних майданчиках у кіно. В основі сюжету «Червоної бегонії» – кохання юнака з заможної родини до актриси китайської опери [86].

У перше повоєнне десятиліття у КНР теж спостерігався інтерес до адаптації жанру пін-опери. У 1956 р. вийшов музичний фільм «Лю Цяоер» режисера Ї Лінь у стилі пінджу. У фільмі розповідається про важку долю селянки, яка опирається шлюбу за домовленістю, була розкритикована феодальна практика продажу дочок багатим землевласникам. Через доступну широким масам форму музичної драми пінджу, що має традиційну естетику, було проголошено принципи нової політики Комуністичної партії, яка проголошувала свободу жінкам у виборі супутника життя.

Ще одним потужним фактором впливу на екранне мистецтво в Китаї є так звана **хенанська опера** (або **опера юй**), яка вперше з'явилася у провінції Хенань та набула поширення за часів династії Цинь (1644–1911). Спочатку актори не використовували грим та складні костюми, а основна публіка складалася із простого народу. Згодом цей вид музичних вистав набув великої популярності. Порівняно з іншими регіональними видами китайської опери вона вирізнялась великою кількістю виконавців і труп. Найпоширеніші види хенанської опери – юйдун і юйсі. Юйдун спирається на комічні сюжети, а юйсі зосереджується на драмі.

Хенанська опера отримала поштовх до подальшого оновлення та розвитку після заснування КНР у 1949 р. Опера поширилася країною і до середини 1980-х рр. випередила інші види місцевих опер. Через демократичний характер опера юй значно вплинула на розвиток кінематографа КНР.

У стилі хенанської опери у 1953 р. було випущено стрічку *«Лян Шаньбо і Чжу Інтай»*. Постановку здійснили кінематографіст Сан Ху і театральний режисер Хуан Ша – автор оригінальної сценічної версії. У виставі виконавці співали та розмовляли мовою чжецзян, притаманній оперному стилю юй. Вистава виконувалася повністю жіночою трупю. Результатом спільної роботи двох режисерів (Хуан Ша і Сан Ху) стала кіноверсія класичного сюжету, що була вдалою спробою інтеграції опери в кіно. В стрічці була збережена велика доля сценічної умовності й видовищності, яку вдалося реалізувати через кольорову плівку та блискучу операторську роботу. Фільм починається з підняттям завіси, а далі камера в'їжджає на сцену, надаючи глядачам відчуття перебування всередині сценічної постановки.

Важливе значення мало кольорове фільмування опери, оскільки в мистецтві хенань дуже важлива символіка кольору в костюмах і гримі. Без кольору оперний фільм існував як неповноцінна формою мистецтва. Колористика стрічки *«Лян Шаньбо та Чжу Інтай»*, пишність костюмів, старовинні прикраси значно покращили його художню цінність. Декорації надавали опері реалістичний фон, дозволяючи акторам рухатися природно і з легкістю. Режисери відмовилися від нав'язливого використання монтажу різних планів на користь майже театральної статичності відеоряду. У зйомках традиційних номерів використовувалися тривалі кадри. Вони були зняті як серія довгих планів, які дали акторам можливість співати великі частини партії одним дублем. Музика і пісні гармонійно поєднані не лише з пластикою і жестами, а з колористикою та фреймінгом. Камера врівноважена, повільно наближається та віддаляється, але робить це так, щоб глядачі не

втрачали відчуття театрального простору. У цілому переробка «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» зберігає вірність оперній сцені, але водночас є переконливо кінематографічною.

Екранізація опери юй режисерів Хуан Ша і Сан Ху стала національним хітом. Окрім того, це був один із небагатьох фільмів КНР, який було успішно експортовано. Він мав величезний успіх у прокаті в Гонконзі [136, с. 7-8]. «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» отримав спеціальний приз VIII кінофестивалю в Карлових Варах і почесний диплом IX фестивалю театру, музики та кіно в Единбурзі. Класична оповідь про метеликів-закоханих із захватом була прийнята в Парижі, а після спеціального перегляду в Женеві в 1954 р. американський актор і режисер Чарлі Чаплін був розчулений до сліз і назвав цю стрічку історією про китайських Ромео і Джульєту.

Кіноадаптація хенанської опери юй «Хуа Мулан» (1956), здійснена на студії Чангчун, комбінувала старовинні сценічні техніки та різні умовності актуальної на той час кіномови. В результаті, публіка була здивована тим, що реалістичний антураж та декорації доповнювалися суто театральним прийомом імітації їзди верхи. За спостереженням Пауля Кларка, ця інноваційна адаптація опери «Хуа Мулан» змішувала дві семіотичні системи – китайського традиційного театру та напрацьованих методів мімезису кінодрами [91, с. 68-69].

Близьким до стилістики хенанської опери був культовий китайський драматичний фільм 1964 р. «Сестри по сцені», знятий Шанхайською кіностудією Tianma Film Studio та режисером Се Цзінь, у головних ролях Се Фанг і Цао Їнді. Зроблений незадовго до Культурної революції, він розповідає історію двох зірок опери юй, які в кінцевому підсумку обирають різні шляхи: одна прагне багатства та привілеїв, інша пов'язує своє життя з рухом четвертого травня та ідеологією Лу Сюня. Оригінальний сценарій стрічки зображує соціально-політичні зміни, що охопили Китай у 1935-1950 рр. Фільм базувався на історичних подіях, в якості прототипу головної героїні виступила подруга режисера Се Цзіня, відома оперна співачка Юань

Сюефень. Сам Се Цзінь дуже цікавився традиційним китайським театром, він вивчав його під час японської окупації в Драматичній академії Цзяньген. Це пояснює його глибоку обізнаність у традиціях, зокрема із суворим табу *фенцзянь*, яке забороняло чоловікам і жінкам з'являтися разом на сцені як романтичні головні персонажі та стимулювало появу одностатевих дуетів «сценічних сестер», які грали закоханих.

Події фільму починаються у 1935 р., коли головна героїня Чжу Чуньхуа втікає від родичів свого нареченого та знаходить притулок у мандрівній оперній трупі юй. Там вона стає ученицею майстра Юе Сін, досягає успіхів у чоловічому амплуа дан та стає партнеркою дочки вчителя Юехун, яка виступає у ролі сяошен. Дві дівчини після приватного виступу трупи в будинку багатія стають жертвами приниження солдатами Гоміньдан. Під час другої японо-китайської війни Юехонг, Чуньхуа та трупа переживають важкі часи. У 1941 р. вчитель Сін помирає від хвороби, і керівник трупи А'Сін «продає» за трирічним контрактом жіночий дует (Чжу Чуньхуа та Юехун) негіднику Тангу, менеджеру оперного театру в Шанхаї. Дічата швидко стають найяскравішими зірками трупи, водночас їхні життєві позиції дуже різняться. Юехонг стає коханкою менеджера Танга, а Чуньхуа зближується з комуністами та починає виконувати «прогресивні» опери. Дія фільму закінчується у 1950 р., через рік після створення Китайської Народної Республіки. Чуньхуа готується виконати «Сиву дівчину» для селян у Чжецзяні. Танг втік до Тайваню з когортою гоміньданівців, кинувши Юехонг у провінції Шаосін. Після зустрічі з Чуньхуа Юехонг розкаюється, клянеться йти далі «правильним» шляхом, а Чуньхуа й далі присвячує своє життя виконанню революційних опер.

Драматургія фільму, за задумом режисера Се Цзіня, імітує виставу китайської опери: вона спирається на розрізнені автономні події, що відображають різні аспекти життя тогочасного суспільства. Провідною ідеєю стрічки є старовинне розуміння театру як мікрокосму, тобто моделі китайського суспільства. Спостерігаючи за біографічними перипетіями двох

оперних співачок, глядач приходять до висновку, що гра на малій сцені пов'язана зі змінами «великої» сцени – сцени громадського життя. Метушня в театральному світі символізує запеклу політичну боротьбу між комуністами та націоналістами. Театр як організм і соціальна модель відображає тогочасні трансформації китайського суспільства. Невипадково тому дія здебільшого відбувається в Шанхаї, адже саме це місто вважалося як символом буржуазного занепаду, так і ідеальним місцем для зображення боротьби двох соціальних світів [116].

Після прем'єри фільм «Сестри по сцені» набув великої популярності, проте під час «культурної революції» він був жорстко розкритикований. На думку Х. Луо, «Сестри по сцені» являє собою «складний багатосаровий текст, який не вкладається в офіційну пропагандистську схему... естетика фільму відображає традиційний народний театр, сценічні експерименти руху 4 травня, прийоми голівудської мелодрами, радянського реалізму, а також революційний романтизм маоїзму» [115, с. 127].

У 1990-х – початку 2000-х рр. спостерігається хвиля нового інтересу до цього жанру та сюжету. Регіональне телебачення провінції Хенань розпочинає зйомку оперного серіалу під назвою «*Ліуаньчунь*» (або «Весна в грушевому саду») на телеканалі Хенань. Проект виявився успішним, Тонг Чжен, генеральний директор програми, каже, що серіал не втратив рейтингів і значно покращився з моменту його дебюту в 1994 р. Він та кілька подібних проектів є найпопулярнішими шоу на телебаченні Хенань [141].

У 1994 р. вийшов гонконзький фільм «*Лян Шань-Бо та Чжу Ін-тай*» (англійська версія «*The Lovers*») режисера Чхей Хака, у головних ролях Чарлі Ян та Нікі У. У 2005 р. був випущений фільм у гібридному жанрі (мюзикл з елементами опери юй) на сюжет «Лянчжу», головну роль у ньому зіграла поп-співачка Деніз Хо. У 2008 р. вийшов однойменний гонконзький фільм у жанрі уся режисер Джингла Ма, в ролях У Цзунь і Шарлін Чой. Хоча подібні кінокартини не є прикладом чистого жанру опери юй, всі вони, безумовно,

стилістично пов'язані з хенаньською оперою, особливо в сфері музичного оформлення.

Шаосінська опера, на відміну від інших типів регіональних музично-драматичних жанрів, які, не змінюючись на сцені, стали матеріалом для фільмування, є прикладом потужного взаємовпливу кіно та театру. Історично шаосінська опера завдячує походженням одному з видів пісенних оповідей провінції Чжецзян. Новий вид театральної вистави з'явився на сільській сцені. У 1942 р. актор Юань Сюефень реформував шаосінську оперу за взірцем нової для китайського театру розмовної драми. Він оновив репертуар, відмовився від експромтів-імпровізацій та ввів обов'язкове наслідування сценаріям. З погляду акторської майстерності, шаосінська опера багато запозичила у драматичного театру та кіно, з іншого боку вона наповнилася перебільшеною жестикуляційною манерою юанської драми куньцюй та пекінської опери. Юань Сюефень змінив і сценографію та технічне оснащення: з'явилися об'ємні декорації, кольорове та різноспрямоване освітлення, акустика. Оновився й зовнішній вигляд акторів: вони почали гримуватися фарбами на олійній основі та вдягати інші за фасоном та кольором костюми. В цьому жанрі було перепрочитано багато традиційних літературно-театральних сюжетів: «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай», «Західний флігель», «Сон у червоному теремі», «Сян Ліньсао».

Багато вистав шаосінської опери було екранізовано. Показовим прикладом є дуже популярний свого часу фільм «Сян Ліньсао» виробництва невеликої шанхайської компанії «Цімін» за сюжетом оповідання Лу Сіня «Моління про щастя». Ця екранізація, що з'явилась у 1948 р., являла собою вільну адаптацію популярної на той час вистави шаосінської опери (юецзюй) «Сян Ліньсао». У головних ролях знялися дві знамениті театральні актриси – Юань Сюе-фень та Фань Жуй-цзюань. Сценарій фільму був розширений за рахунок додавання нових ліній. Зокрема, образ головної героїні, вдови Сян Ліня, був доповнений лінією її дівочого кохання, що посилює трагічний образ жінки, невільної у виборі свого життєвого шляху.

Видатною культурною подією була прем'єра стрічки «*Сон у червоній палаті*», що була екранізацією вистави шаосінської опери. Стрічка була випущена в 1963 р. шанхайською студією Хайянь і гонконзькою компанією Цзіньшень.

Гуандунська опера (юецзюй) походить з провінції Гуандун й виконується місцевою говіркою, яку називають кантонським діалектом. Цьому виду оперного співу понад 300 років, він об'єднав різні музичні напрямки. У 2009 р. юецзюй офіційно внесено до списку об'єктів нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Таким чином, гуандунська опера стала другою китайською оперою після куньшанської опери (куньцюй), включеної до цього списку.

Юецзюй відрізняється з інших видів китайських місцевих опер завдяки унікальній манері виконання. Гуандунська опера поєднує в собі елементи співу та танцю, речитативу, танцювальних рухів, бойових мистецтв, специфічну мелодику, вбрання та прикраси та ін. Юецзюй відрізняється багатою палітрою сюжетних ліній. У ній спостерігається злиття суперечливих уривків, фрагментів та інтонацій не лише з гуандунських народних мелодій, а й із пісень інших опер. Завдяки повному складу оркестру, різноманітності мелодій та великої здатності до оновлення репертуару швидко стала головною театральною формою у провінції Гуандун і на півдні Гуансі-Чжуанського автономного району, Гонконгу і Макао [146].

Основними відмінностями опери юецзюй є різноманітність стилів постановок з використанням бойових мистецтв, акробатики та співу. Серед гуандунських оперних вистав особливою популярністю користується піджанр *мо*, обов'язковим компонентом якого є бойові мистецтва. Героями у постановках такого типу зазвичай виступають генерали та воїни. Опері *мо* характеризуються динамічним розвитком дії, розвиненою хореографією з використанням військової зброї. Костюми героїв *мо* дуже об'ємні та важкі. Зміст більшості постановок відображає історію Китаю, відомі стародавні перекази та оповіді. До класичних творів гуандунської опери відносять

«Дочка імператора» («Діванхуа»), «Фіолетова декоративна шпилька з нефриту» («Цзиюйчай») та ін.

Як і інші види національної китайської опери, гуандунські вистави були відображені в китайському кіно. Особливо цікавим для екранізації цей жанр став після формування КНР, протягом 1950-х р. Тоді було знято кілька картин у піджанрі мо. Кіноопера у жанрі гуаньсі «Підніми нефритовий браслет» (1954) режисера Ченя Юрана студії Northeast мала ознаки стилістики сценічного мінімалізму. Антураж основних сцен складався лише з двох стільців та столу як реквізиту. Однак фільм зачаровував глядачів виконанням традиційного оперного співу, речитацій, мімічних жестів, властивих театральній сцені, адже в самій опері гуансі було чимало кінематографічних характеристик [136, с. 215-217].

У процесі взаємодії кіно і різновиди регіональної традиційної опери доповнювали одна одну, постійно збагачувались, що вдосконалювало засоби художньої виразності екранного та сценічного мистецтва. Унаслідок інтеграції музично-драматичного театру та кіно виник унікальний жанр китайського національного кінематографу – *оперний фільм*.

Висновки до розділу 2

До поширення інших видів дозвілля європейського формату, у тому числі й побудування кінотеатрів на початку ХХ ст., китайська опера була найпопулярнішою розвагою для великої аудиторії і на території материкового Китаю, і в численних національних діаспорах. Цей вид сценічного мистецтва грав значущу роль у культурному житті протягом ХХ ст.: з одного боку, зберігалися традиційні жанри регіональної опери, з іншого – народжувалися деякі нові. Саме тому китайська опера здійснила величезний вплив на розвиток кіно в Китаї. Це доводить, зокрема, ситуація у галузі підготовки кадрів початку ХХ ст., адже більшість акторів кіно були випускниками оперних шкіл.

Китайське кіно народилося як фіксація на плівку вистав традиційної опери. Водночас вже на початку ери китайського кіно виникла низка проблем, що свідчила про неузгодженість форматів театру та кіно. Оскільки музика та

спів у музично-драматичній виставі мали велике значення, екранізація опер без звуку призводила до втрати більшості художніх характеристик. Творці німого кіно не змогли відтворити складну сюжетність і символізм китайської опери. Вже на ранньому етапі виробництва фільмів-опер постала проблема естетичних і нарративних змін у процесі інтеграції традиційного театру з абсолютно новою для того часу формою кіно.

Процес більш активної екранізації китайської опери почався у 1930-х рр. паралельно з приходом ери звукового кіно. Проте китайська кіноіндустрія 1930-х рр. не змогла подолати розрив між китайською оперою та специфікою екранного мистецтва. Фільми-опери, попри їх доволі високу присутність в репертуарі, не стали провідним жанром тих часів. Це було обумовлено й соціально-політичною ситуацією, яка вимагала відображення на екрані гострих актуальних тем боротьби лівих і правих сил, опору японській окупації. В цьому сенсі оперні фільми виглядали застаріло-консервативними та потенційно шкідливими, оскільки відволікали масового глядача від необхідності негайних змін і соціальних реформ.

Нових можливостей жанр кіноопери *цзиндзю* набув після поширення в Китаї кольорового кіно, адже в чорно-білій фіксації оперний фільм існував як неповнокровне відображення театрального мистецтва, де завжди дуже важливим поставав символізм кольору в костюмах і гримі. На жаль, складна економічна ситуація в країні загальмувала поширення кольорового кіно в 1940-х рр., тож повноцінного розквіту оперний фільм як жанр досягнув вже в 1950-х рр. Він став значущим і для кіномистецтва КНР, і для некомуністичних осередків китайської культури, зокрема Гонконгу та Тайваню.

У Китайській народній республіці протягом періоду 1953–1966 рр. було випущено понад сто музичних фільмів, які здебільшого були орієнтовані на традиції китайської опери. Фільм-опера посів значуще місце у кіновиробництві КНР, став комерційно прибутковим і популярним серед громадськості. Цей жанр цілком вписувався в тогочасну культурну політику Компартії Китаю, яка й була зосереджена на консолідації нації та плеканні почуття народної єдності.

Високі художні цінності та своєрідність великої кількості екранних робіт 1950-х рр. дають підстави говорити про створення унікального національного типу фільму-опери, що значно відрізняється від тих мюзиклів і музичних фільмів, які знімали за кордоном. На слушну думку Стефана Тео, «естетично це найбільш характерний з усіх китайських жанрів і часто визнається як квінтесенція втілення культурного націоналізму форму в китайському кіно. Можливо, через свої культурно-націоналістичні елементи оперний фільм був в авангарді історичних експериментів, що служить тестовою моделлю для самого розвитку кіно в Китаї» [140, с. 1].

Саме екранізація традиційної китайської опери певний час дозволяла кінематографістам знаходити баланс між збереженням національної спадщини, яка сповнена символізму та експресії (xieyi) і соцреалізмом (xieshi), що був проголошений як основний мистецький метод у КНР.

На розвиток кіномистецтва вплинуло багато типів регіональних опер, цей перелік включає кантонську і пекінську оперу, хенанську і шаосінську вистави, опери пінцзюй, куньцзюй, дзадзю, хуанмей, шаосінь тощо. Всі вони збагачували різноманітність і складність національного кінопроцесу, обумовлювали високий рівень художньої творчості.

На жаль, уніфікація цього різноманіття у вигляді «взірцевої музичної вистави» часів «культурної революції» спричинила занепад кіноопери цзиндзю в КНР. Розвиток кіномистецтва в період культурної революції (1966–1976 рр.) був обумовлений ідеологічними завданнями – пропагандою вдалих прикладів екранної культури в різних доступних формах. Попри те, що це був найгірший період у розвитку жанру кіноопери, кінематографісти зуміли створити кілька шедеврів.

Протягом 1980-х рр. у зв'язку з політикою реформ та відкритості зарубіжним культурним формам інтерес до екранізації китайської опери дещо занепадав. Натомість наприкінці 1990-х рр. відбувається посилення інтересу до фільмів-опер, проте найчастіше впроваджуються гібридні жанри, що передбачають стилізацію окремих видів регіональних опер в ігрових фільмах і телесеріалах. Можна відмітити прямий та опосередкований вплив на різні

кіножанри. Наприклад, бойовики уся розвинулися на матеріалі стандартів бойових сцен пекінської опери.

Важливим є й непряме запозичення сюжетів, драматургії та музики китайської опери. Кіно не тільки безпосередньо екранізує класичні опери, а й включає окремі номери та мотиви в тканину фільму. Досить згадати такі відомі картини, як «Півонієва альтанка», «Прощавай, моя наложнице», «Вічна любов», «Біла змія», «Сирота Чжао» – всі вони містять епізоди виконання пекінської, кантонської, гуандунської та інших видів опери. Фактично кожен з найкращих режисерів китайського кіно присвятив частину своїй творчості зйомці оперним фільмів. Найбільш видатними з них є Фей Му, Ін Юньвей, Ву Юнган, Сан Ху, Чжу Шилін, Лі Ханьсян, Кінг Ху, Чу Юань, Джон Ву тощо.

На сьогоднішній день жанр кіноопери цзиндзю знов перебуває у стадії підйому: до нього регулярно звертаються відомі режисера, а урядові програми здійснюють всебічну інформаційну підтримку та фінансування екранізації класичного репертуару традиційної китайської сцени, а також тих вистав, що стали класикою ХХ ст. Тому можна зробити загальний висновок, що мистецтво музичної драми в Китаї не лише генетично споріднене з раннім китайським кіно, воно породжує унікальний національний жанр кіноопери цзиндзю в 1950-60-х рр. та продовжує всебічно жити сучасний китайський кінематограф.

На початку ХХІ ст. спостерігається прагнення до переосмислення революційної опери, відбувається ревізію жанру; автори ремейків фільмів 1950–1970-х рр. зосереджуються не на гротескних ідеологічних характеристиках, а відтворюють художні переваги музичної драматургії та образності.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕГРАЦІЯ КІНО ТА ТЕАТРУ ЯК ТРЕНД СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

3.1. Модерна розмовна драма хуацзюй та її вплив на розвиток китайського кіномистецтва (1930–1970-ті рр.)

Отже, як було вже доведено на прикладі численних кіноадаптацій музичної драми, національний кінематограф Китаю надовго зберіг генетичні зв'язки з театральним мистецтвом. Якщо китайська опера на момент започаткування кіноіндустрії у країні існувала вже як давно складена система численних піджанрів регіональної опери, то жанр розмовної драми був незвичним для традиційної китайської культури. Перше знайомство з нею відбулося лише в середині XIX ст., коли припортові міста на кшталт Шанхаю і Гонконгу побачили гастрольні вистави європейських труп. Наприкінці XIX – початку XX ст.ст. розмовна драма в китайському театрі переважно була представлена перекладами та адаптаціями п'єс західних авторів – Олександра Дюма, Вільяма Шекспіра, Антона Чехова, Августа Стріндберга Генріка Ібсена тощо. Вони ставилися здебільшого для приїжджих європейців чи для тієї місцевої публіки, яка була долучена до культурної дипломатії із іноземними країнами. Поступово коло поціновувачев драматичного театру розмовного формату збільшувалося завдяки ентузіастам і популяризаторам. Наприклад, видатний драматург Цао Юй (1910–1996), з юності захопившись драматургією Г. Ібсена, став активно знайомити китайського глядача з видатними творами норвезького драматурга [18, с. 23].

Розвиток кіномистецтва в Китаї ішов паралельно з повільним, але невпинним проникненням розмовної драми на театральну сцену. Варто зауважити, що музично-драматична форма у вигляді різних регіональних опер домінувала в китайському театральному просторі першої половини XX ст. Такий фактор обумовив тяжіння раннього китайського кіно до

фільмування опери, а не до розмовної драми. Попри цей беззаперечний факт поступове вривоманітнення та вестернізація театрального-мистецького життя країни поступово збільшили вплив розмовної драми на кіно.

Одночасно з експериментами зі створення першого національного кіно на початку ХХ ст. (фільмуванням китайської опери, зокрема «Битви біля гори Дінцзюньшань» у 1905 р.), відбуваються перші спроби реформування традиційного театру. У 1906 р. з'являються нові театральні трупи «Чунь лю ше», «Цзінхуа туань», «Чунь ян ше», метою діяльності яких було оновлення театральної мови. Залучивши розмовну мову і реалістичне зображення дійсності, нові театральні жанри набагато більш докладно й доступно, ніж символічна традиційна опера, відображали політичні і соціальні зрушення у суспільстві. Найбільш вражаючою для глядачів відмінністю від традиційної музичної драми виявилася заміна вокальних арій персонажів цілком наближеними до дійсності прозовими діалогами персонажів. Першою такою спробою стала постановка сцен із роману «Хатинка дядечки Тома» Гаррієт Бічер-Стоу. Сценічна адаптація була здійснена групою китайських студентів на чолі з Лін Шу у 1907 р. під назвою «Звернення чорношкірої рабині до неба». Показово, що певна орієнтація на тогочасний модерновий європейський та японський театр не спричинила абсолютного наслідування та копіювання естетики «нової драми».

У 1909 р. ентузіасти сценічної справи Ван Чжуншен і Жень Тяньчжі заснували в Шанхаї театральну школу Тунцзянь, де поставили першу виставу «розмовної» драми з національним сюжетом «Історія Цзя Жуя». У 1910 р. Жень Тяньчжі зі створеною ним трупою «Цзінхуа» (перекладається як «Прогрес») здійснив постановку кількох драматичних п'єс: «Золото і кров», «Події Східної Азії» тощо. Ці вистави містили прямі політичні заклики, відповідаючи настроям китайського суспільства напередодні Сінхайської революції.

Революція 1911 р. підштовхнула розвиток «розмовного» театру, стимулювала формування нового типу театральної вистави, що отримала

назву *хуацзюй*. Бурхливі соціальні трансформації потребували відповідного мистецького осмислення, тож традиційні видовищні форми зовсім не задовольняли прогресивно налаштовану публіку. Революційним подіям 1911 р. були присвячені вистави «Хай живе республіка!», «Журавлина вежа» тощо. Постановки трупи «Прогрес» Жень Тяньчжі були сповнені монологами гострого публіцистичного змісту, оцінювали важливі актуальні події, містили гостру критику влади. Звертаючись до жанрів комедії, фарсу, трагікомедії, Жень Тяньчжі висміював вади соціальної системи, правителів та чиновників династії Цін.

Інший відомий режисер-драматург Сюй Баньмей очолив трупу з промовистою назвою «Соціальне виховання». Він став автором комедій «Зрячий сліпий», «Хто раніше помре», «Заповіт» та ін. Актори трупи «Соціальне виховання» виступали у Шанхаї, Сучжоу, Ханькоу та інших містах. У 1913 р. під час гастролей у Чанша режисер і драматург Оуян Юйцянь поставив для трупи «Соціальне виховання» п'єсу власного авторства під назвою «Рушійні сили».

У 1913 р. у Шанхаї виникає і розвивається так званий *веньмін сі* («civilized dramas», «wenmingxi» «цивілізований театр») [111, с. 14]. На жаль, діяльність професійних труп *веньмін сі* була дуже нестійкою: не користуючись глядацьким попитом, вони швидко зникали незабаром після створення. Такими були, наприклад, театральні групи «Синь мін» («Оновлення народу») та «Мін мін» («Голос народу»), очільником яких був Чжен Чженцю.

Попри не завжди високий художній рівень постановок, робота цих колективів була важлива для впровадження естетики європейської розмовної драми, формування місцевої публіки, здатної сприймати сценічну альтернативу національному музичному театру. Агітаційні вистави значно відходили від звичних форм китайської сцени: тут з'явилися завіса та декорації, спів замінився розмовною мовою, зник традиційний грим,

натомість актори вдягали не історичні, а сучасні костюми та гримували обличчя в європейському стилі.

Також у роботі перших колективів театру західного зразку були відсутні фіксовані тексти п'єс, замість яких використовували ескізи для імпровізацій, так звані *мубяо*. Вони передбачали перелік дійових осіб, окреслення головної сюжетної лінії та тематики вистави. На підставі такого сценарного плану створювалися вільні акторські висловлювання, діалоги, коментарі щодо актуальних подій. Культивувалася життєва, далека від умовностей, правдоподібна акторська гра. Практикувалось використання об'ємних декорацій, різноманітного реквізиту, світлових та звукових ефектів. Проте, варто зауважити, у постановках були присутні й елементи традиційного театру: зберігався поділ персонажів на амплуа, чоловіки виконували жіночі ролі, сценічні рухи акторів мали знайоме глядачам символічне значення.

Прагнення до переосмислення подальших шляхів розвитку китайської культури відобразив «Рух 4 травня» 1919 р., що виник у Китаї після Сінхайської революції 1911 р. Він сформувався як протест проти геополітичного поділу Китаю та нехтування національними інтересами країни. Його ідеологи прагнули не тільки радикальних змін у соціальних і політичних сферах, а й реформування мистецтва, зокрема оновлення літератури за рахунок відкритості її західним традиціям [48, с. 126].

«Рух 4 травня» прискорив «літературну революцію» та змінив стиль мовлення з архаїчної лексики й декламації на розмовну *бейхуа*. Літературної мова *веньянь* не задовольняла потреби часу, адже складні поетичні тропи та символізм заважали у доступній формі передавати публіці сучасні події та ідеї. Натомість сучасна мова *бейхуа* була більш емоційно виразною, відображала розгорнуту лексику міського населення, звиклого до різноманітних культурних контактів, відкритого до іноземних впливів і запозичень. Мовна реформа безпосередньо вплинула на становлення нової

драматургії і подальший розвиток і розмовної драми, і загалом безпосереднього вжитку літературної китайської мови.

Експерименти в галузі китайської літератури об'єднали однодумців у 1921 р. у літературне угруповання під назвою «Творчість», очільником якої став драматург і режисер Го Можо (1892-1978). Члени спілки Юй Да-фу, Чен Фан-у, Го Можо, Тянь Хань, окрім прозових і поетичних творів, почали писати й драми [54].

Українська дослідниця китайської драматургії Ольга Воробей описує цей процес так: «В період формування розмовної драми у 20–30-х рр. ХХ ст. годі було говорити про нові усталені правила і закони, які були виокремленні дещо пізніше, а тому творчі шукання молодих драматургів (зокрема, Тянь Ханя, Лао Ше, Цао Юя, Ся Яня та ін.) супроводжувались сміливими та незвичними експериментами. Основною ознакою для розмовної драми початку ХХ ст. була лише діалогічна форма, все інше – структура сюжету, тематика, спосіб відображення дійсності, конфлікт – було власним рішенням драматургів, які вводили у драму епічні та ліричні елементи, створюючи ефект міжродової дифузії» [17, с. 39].

Прикладом оновлення форми драматичного твору є історична трагедія Го Можо «Близнюки» (інша назва «Квіти дикої вишні»), поставлена у Гуанчжоу в 1926 р. Впроваджуючи новаторську манеру подачі, автор звернувся до сюжету з класичної китайської поетичної збірки «Книги пісень» («Шицзін»). Конфлікт розгортається після смерті матері близнюків Не Чжена та його естри Не Ін. Герой відчуває біль через роздробленість і занепад країни, спричинені міжусобицями та військовими конфліктами. Історичний сюжет в інтерпретації драматурга Го Можо сповнюється оновленим звучанням, слова Не Чжена передають тривогу за актуальну політичну ситуації та спонукають до дій. Першопрохідцем нової драматургії став також драматург Ху Ші з комедійної п'єсою «Головна справа життя» (1919) [54].

Загальне пожвавлення театрального життя у 1920-х рр. призвело до покращення майстерності драматургів-сценаристів, здатних адаптувати

прозові та поетичні твори не лише до театральної сцени, а й до кіноекрану. У цей період починається активна робота над *екранізацією середньовічної класики*. Звернення кінематографістів до середньовічних класичних літературних романів і перетворення їх на кіносценарії було нерідко обумовлено кон'юктурою ринку. Виробництво німого кіно для масового глядача, більша частина яких були неграмотними та не могли читати титри, спонукало звертатися до відомих у народів сюжетів, які не потребували додаткових коментарів. Саме тому для кіноадаптацій з класичної літератури обиралися добре знайомі сцени та епізоди з активною дією, що нерідко перетворювалися на подобу американських «вестернів». У період 1920-х рр. було знято фільми за творами національної класики «Трицарів'я», «Подорож на захід», «Річкові заплави». Також створювалися кіноверсії епізодів з роману «Трійко хоробрих, п'ятеро справедливих» письменника Ші Юй-Куня (1810–1871).

Окрім екранізацій класичних китайських романів («Трицарів'я», «Річні заводи», «Мандрівка на Захід», «Трійко хоробрих, п'ятеро справедливих»), у 1920-х рр. почалися спроби фільмування сучасної національної драматургії та кіноадаптації творів світової драматургії. Цьому сприяв той факт, що 1920-ті роки з'явилося багато якісних перекладів творів іноземних драматургів. За 10 років (у період 1917–1927) у Китаї вийшло близько 200 перекладів творів зарубіжних авторів. Завдяки ним китайські театри познайомилися з п'єсами Оскара Уайльда, Моріса Метерлінка, Олександра Островського, Антона Чехова, Олексія Горького тощо [48, с. 126–127].

Орієнтація нової розмовної драми *хуацзюй* на тогочасні соціальні проблеми прискорила розвиток малих драматичних форм, які було легко ставити в умовах відсутності великої кількості стаціонарних театрів. Доцільним стало написання одноактівок, невеликих за обсягом сатиричних або гумористичних сцен і діалогів тощо. Практикувалося й читання драматичних, поетичних чи прозових творів з імпровізованої сцени, через які глядач долучався до обговорення важливих соціально-політичних тем. У 1922

р. кілька відомих діячів культури та мистецтва, зокрема Шень Яньбін (Мао Дунь), Оуян Юйцянь, Чень Дабей, Сюн Фосі, Сюй Баньмей тощо, заснували в Шанхаї сценічне товариство «Міньчжу сі-цзюйше» («Народний театр»). Концепція сучасного громадського театру полягала у створенні такого театру, що виконує не розважальну, а, насамперед, соціально-виховну функцію. Саме тому поставала потреба в забезпеченні його сучасною вітчизняною драматургією, яка б відповідала вимогам суспільства. Нагальним постало й питання підготовки кадрів: акторів, які б могли грати не за старими театральними стандартами, брати участь у розмовних виставах та зніматися у кіно, а також режисерів, що поставали б повноцінними авторами театральної вистави. Перевага надавалася формі незалежного некомерційного аматорського театру. Товариство «Міньчжу сі-цзюйше» видавало щомісячний журнал «Сіцзюй» («Театр»), у ньому публікувалися переклади п'єс іноземних драматургів, актуальні рецензії, огляди, а також теоретичні статті й прогнози щодо подальших шляхів китайського театального мистецтва.

Протягом 1920-х рр. культурно-мистецька спільнота в країні була спрямована на творчий пошук у сфері оновлення театральної мови. В результаті поширення розмовної драми хуацзюй, виникає ряд численних дослідів та експериментів із синтезу традиційного та нетрадиційного видів сценічного мистецтва. В результаті китайська театральна критика констатувала наявність паралельного розвитку традиційного та драматичного театрів, а також взаємовплив і взаємозбагачення проєвропейської та національної сценічних форм. Зміна смаків і вподобань публіки, практики театального мистецтва призвела до проникнення у традиційний театр деяких змін: конструкція сцени, врізноманітнення звичних декорацій, поява режисури тощо. Кінець 1920 – початок 1930-х рр. став періодом затвердження драматичного театру як самостійного китайського сценічного мистецтва. Цьому сприяли чіткі програмні цілі творців розмовних вистав і організаторів драматичних труп; накопчення досвіду постановки п'єс хуацзюй; адаптація

для місцевого глядача творів зарубіжної драматургії; вивчення загальної теорії драми, історії світового сценічного мистецтва; становлення національної драматургії; виокремлення і впровадження інституту режисури; поява перших навчальних закладів, які готували акторів і режисерів нового театру.

На тлі театрального захоплення розмовною драмою розпочалася хвиля екранізацій драматичних творів західних авторів. Особливою увагою була відзначена відома п'єса «Дама з камеліями» Олександра Дюма. Доля дами напівсвіту, яка страждала через щире кохання, була дуже співзвучна атмосфері припортових ареалів країни. Тому було кілька створених у різний час кіноваріантів, усі вони переносили дію на китайську землю. У 1928 р. також була екранізована п'єса «Віяло леді Віндермір» Оскара Уайльда. На рубежі 1920–30-х років Бу Вань-Цань здійснив оригінальну екранізацію шекспірівської п'єси «Два веронці».

Певні паралелі між розвитком кіно, новою драмою та західним кінотеатральним мистецтвом позначилися й на жанрі *сяошохуа сіцзюй* (小说化戏剧). У перекладі це означає «романізована драма» (жанровий різновид, в якому поєднуються риси драматичного та епічного начал), що певним чином свіввідноситься з концепцією епічного театру Бертольда Брехта. Ольга Воробей, досліджуючи питання впливу теорії епічного театру німецького драматурга Бертольда Брехта на драми Лао Ше, зазначала, що «знайомство з відомими німецьким драматургом та перегляд його п'єс могло сприяти розширенню уявлень Лао Ше про нові тенденції у західно-європейському театрі і підштовхнути його до залучення у свої п'єси окремих нових елементів [15, с. 51]. Зрештою, дослідниця доходить висновку, що «епізована драма Лао Ше стала синтезом китайської розмовної драми та власного романістичного досвіду письменника» [15, с. 56].

Китайська розмовна драма, яка живилася з подвійного джерела (західна драматургія та національна сценічна традиція), зі свого боку мала деякий

вплив на розвиток європейської драми, зокрема на творчість Бертольда Брехта. Так, на китайському матеріалі побудована його п'єса «Добра людина із Сезуана» (1943), а п'єса «Кавказьке крейдяне коло» (1948) використала сюжетні мотиви твору юаньського драматурга Лі Сіндао «За межею із попелу» (кінець XIII ст.) [23, с. 61].

До кінця 1930-х рр. жанр розмовної драми хуацзюй набув більш-менш сталих характеристик, деякі з яких наслідували традиційну драматургію юаньської драми цзацзюй, інші були запозичені з європейської театральної культури чи були новаторськими. Архітектоніка п'єси передбачала наявність дій і сцен, від однієї (коли це одноактова драма) до 5–6 дій. Більшість п'єс, слідом за західноєвропейською класицистською традицією, складалася з трьох дій. Водночас значна частина розмовних драм, орієнтуючись на китайську класичну театральну теорію, містила чотири дії. Це узгоджувалося з національною театральною культурою, відбиваючи форму юаньської драми цзацзюй, яка мала чотири (зрідка п'ять) дій, а також інтерлюдії сецзи [5, с. 14].

У період 1930-х рр. були запозичені й принципи динамічної композиції. Сюжети вибудовувалися завдяки діалогам і монологам (обов'язковий у традиційному китайському сценічному мистецтві спів, як провідний спосіб характеристики персонажів, поступається їх мовленнєвим характеристикам). Для китайського глядача композиція розмовної драми хуацзюй, побудована за зразком європейської класичної драматургії, стала неабияким новаторством. У старовинній драмі цзацзюй сюжет рухається повільно, а діалоги становили всього третину від загального сценічного дійства, домінували лірична складова.

Натомість нова драматургія хуацзюй пропонувала активну дію, розвинений подієвий ряд, наявність зовнішніх і внутрішніх подій, різні лінії розвитку характерів персонажів, багато значущих деталей, які зпліталися у драматичний вузол та передбачали кульмінацію та розв'язку. Переймаючи

досвід європейської теорії драми, розмовна драма використовувала таку структуру сюжету, де взаємозумовлені події утворюють причинно-наслідковий ланцюг. Звертаючись до принципів трьох єдностей, які європейська теорія драми сформулювала за мотивами «Поетики» Аристотеля, китайські драматурги також намагалися створити такий подієвий ряд, відстеження якого вимагало б максимальної концентрації уваги глядача. Також схвалювалося застосування законів побудування інтриги: наявність таємниці, цікавих учинків, унікальних характеристик. Обов'язковим стало дотримання плавних переходів і зв'язків між сценами, наявність умотивованих другорядних подій, експозиції тощо [5, с. 14].

На розвиток кіно та розмовної драми в Китаї безпосередньо вплинув культурний обмін із Радянським союзом. Протягом 1931–1937 рр. китайські кінематографісти активно цікавилися кінотеатральним досвідом радянської культури. Саме тоді в СРСР були напрацьовані зміст, методи зйомки, монтажу, режисури, театральні-видовищні синтетичні форми, які включали агітаційні вистави та нерідко являли собою поєднання сценічного дійства та відеодемонстрацій на екрані.

Тож, як і радянські кінематографісти, представники лівих сил Китаю висловлювали свої погляди і через театр, і через кіно. Наприклад, кіносценарист та драматург Тань Хань, що був головою сценарного комітету компанії «Іхуа», працював і для театральної сцени. У 1933 р. він написав сценарій для фільму «Пожежа» на основі своєї п'єси «Танець вогню». Як і театральний прототип, стрічка являла собою взірць революційної агітації.

Керманічі Комуністичної партії Китаю також 1930-х рр. усвідомили важливість кіно як домінуючого серед мистецтв засобу пропаганди. Вони вважали його засобом комунікації, поширення комуністичної ідеології, атеїзму, відмови від старих традицій, критики політики партії Гоміньдан. Таке ставлення до мистецтва кіно та переосмислення ролі театру також було суголосні процесам, що відбувалися протягом 1920-30-х рр. у Радянському

союзи. Прямі контакти китайських комуністів з колегами з СРСР сприяли тому, що радянське театральне мистецтво та кінематограф безпосередньо вплинули на характер діяльності мобільних агітаційних бригад, а також на організацію так званих «творчих спілок», ідея яких була запозичена теж з радянської культурної практики 1930-х рр. Задля поліпшення театального процесу було сформовано Лігу лівих театральних колективів (незабаром перейменовано у Лігу лівих театральних діячів країни). Сцена стає потужним засобом пропаганди національної єдності, заклик до боротьби проти японської агресії [1, с. 6]

30 липня 1937 р. була створена Асоціація робітників кінематографії, в бюро якої увійшли Оуян Юй-цян, Цай Чу-щен, Шень Сі-лін, Ши Дуншан тощо. Одним з напрямків діяльності організації була постановка сучасних театральних п'єс. Кінематографісти вели активну роботу у складі пропагандистських театральних бригад з врятування батьківщини, мандруючи з агітаційними п'єсами. Було сформовано кілька загонів кінематографістів, метою яких було піднімати народ супроти японської окупації. Сама ця суспільно-політична та сценічна діяльність згодом стала предметом мистецького відображення. У 1947 р. на екрани вийшов фільм компанії Куньлунь «Шлях у вісім тисяч лі, місяць та хмари», присвячений історії двох театральних бригад спасіння вітчизни, які мандрували країною з патріотичними п'єсами-лозунгами.

Творці стрічки Ши Дуншань і Ван Вейї майстерно вплели власні спогади у сценарій, що дозволило охопити широкий фронт подій: атмосферу Шанхаю, бойових окопів на фронті, китайського села і водночас глибокого тила японців. За сюжетом, після інциденту на мосту Марко Поло в 1937 р. шанхайська студентка Цзян Лін'ю вирішує приєднатися до акторської групи Опору. Театральна трупа мандрує країною, виступаючи перед солдатами та звичайними людьми. Не зважаючи на труднощі, головна героїня знаходить своє покликання та особисте щастя, переживає історію кохання з музикантом

Гао Лібінем. Після війни, попри радість перемоги, молода родина стикається з численними прикладами соціальної несправедливості. Зрештою, фільм має відкриту кінцівку: глядач не знає, чи вижила головна героїня після передчасних пологів, викликаних відсутністю хорошого харчування та сприятливих умов проживання. Титри наприкінці стрічки закликають глядачів до відповідальності, а фільм закінчується гігантським знаком питання.

Патріотичне кіно спротиву виростало з актуальної драматургії. Так, п'єса колектива авторів «Вісімсот хоробрих», темою якої стала героїчна оборона Шанхая, породила однойменний фільм. Він був знятий у 1938 р. під кураторством Політуправління Воєнної Ради Китаю. На відміну від камерних стрічок, що переважали в кіно до 1937 р., «Вісімсот хоробрих» є масштабним епосом, що відображає широкі пласти важливих історичних процесів. У центрі кінооповіді не долі окремих персонажів, а вир соціальних подій, у які вплетені портрети тих чи інших осіб. Центральним персонажем картини є хоробра дівчина, яка, ризикуючи життям, віддає національний прапор офіцерам 19 Шанхайської армії оборони. Жіночий образ, створений у цій стрічці став одним із символів національного духу.

Був відчутним і непрямий вплив нетрадиційної для Китаю театральності. Соціально-політичне кіно містило багато елементів театального агітпропу, помітного впливу радянської кіноестетики на кшталт стрічок Сергія Ейзенштейна. Такими були фільми «Захистимо нашу землю» (1938, режисер Ші Дун-шань), «Марш перемоги», «Молодий Китай», «Хай буде нація» (реж. Чжен Цзюнь-лі), «Вогняне хрещення» (режисер Сунь Юй), «Діти Китаю», «Велика стіна» тощо. Здебільшого такі фільми випускали кіностудії лівих сил «Чжунго дян'їн» та «Чжун'ян дян'їн».

Розвиток звукового кіно в Китаї також стимулював додатковий інтерес до системи К. Станіславського [71, с. 68–69, 74]. Звукові фільми радянського виробництва 1930-х рр. поєднували реалізм і психологізм театального

мистецтва, кристалізований у системі К. Станіславського та технічні прийоми, вироблені світовим кінематографом. Наявність голосу та музики в кінострічках вимагали від акторів не лише виразної пластики, міміки та жестикуляції, а вміння модулювати монологи, взаємодіяти в діалогах та групових сценах, орієнтуватися в мізансценах тощо. Інакше кажучи, природна поведінка, яку виховує система К. Станіславського, стала актуальною для відображення реалістичної манери гри, яка виникла в китайській розмовній драмі та перекинулася на національне кіно.

Цікавим прикладом поєднання естетики традиційного китайського театру з елементами системи К. Станіславського та ідеями епічного театру Бертольда Брехта є творчість видатного китайського драматурга Цао Юя. Йому належить 9 театральних п'єс, деякі з яких були перетворені на кіносценарії: «Гроза» (1934 рік), «Схід сонця» (1936 рік), «Поле» (1937 рік), «Метаморфози» (1940 рік) «Пекінці» (1940 рік), «Міст» (1945 рік) «Яскраве небо» (1956 рік), «Мужність і меч» (1961 рік), «Ван Чжаоцзун» (1979 рік). В них відчувається оригінальне авторське бачення, поєднане з глибоким розумінням законів драматургії та знанням історії світового театру. Цао Юй був добре знайомий з творчістю Есхіла, Евріпіда, Бернарда Шоу та Юджина О'Ніла, Антона Чехова та Максима Горького, Генріка Ібсена та інших європейських авторів.

У своїх п'єсах, які Цао Юй почав писати у 1930-ті рр., він створив особливий стиль «поетичного реалізму», що має очевидні художні паралелі з найкращими ліричними стрічками дореволюційної доби. Для драматичних творів подібного типу характерною є розробка фабули, яка дещо перегукувалася з ідеєю невідворотності фатума з давньогрецької трагедії: головний герой, перебуваючи в скрутній життєвій ситуації, отримує шанс на кохання та щастя, але жорстокість навколишнього світу руйнує його сподівання на кращу долю. Основою поетичного реалізму постають «яскраві виражальні засоби та художні прийоми, за допомогою яких автор чітко може відтворити душевні переживання дійових осіб» [14, с. 59].

П'еса Цао Юя «Гроза» (1934 р.) вважається одним із найпопулярніших китайських драматичних творів періоду до японського вторгнення в Китай (1937 р.). Незабаром після публікації у літературному журналі п'еса була поставлена в Цзінані, а вже в 1935-36 рр. в Шанхаї, Токіо, Нанкіні. Сам Цао Юй у деяких постановках грав головну роль. Події п'еси «Гроза» описують соціальні зміни 1920-х рр. Героїня Чжоу Фаньї, будучи в шлюбі за заможним власником гірничого підприємства Чжоу Пуюанем, живе під жорстоким контролем свого чоловіка у розкішній резиденції. Син Чжоу Пуюаня від першого шлюбу Чжоу Пін дуже співчуває Фаньї і закохується в неї. Між героями виникають взаємні почуття, які вони тримають у таємниці. Проте, вірний конфуціанській моралі поваги до батька, юнак вирішує закінчити любовний зв'язок з мачухою. Згодом він захоплюється юною служницею Лу Сіфен, що викликає страшну образу та бажання помсти від Фаньї. Конфлікт між героями стає все більш глибоким, а гроза у фіналі п'еси символізує остаточну катастрофу в родині.

Показово, що розробляючи сюжет давньогрецької трагедії Софокла про злочинне кохання Федри до пасинка Іполіта (дуже популярний сюжет, неодноразово повторюваний у західно-європейській драматургії Еврипідом, Сенекою, Ж. Расіном, Ж.-Ф. Рамо тощо), Цао Юй робить це за законами китайської національної естетики: емоції людини узгоджені з природними процесами, тому події у п'есі відбуваються на тлі грози, дощу, вітру тощо. Проте не лише природа та самопочуття героїв мають взаємозв'язок. Згідно з конфуціанськими настановами, окрема родина моделює життя держави, тож соціальні потрясіння є і наслідком, і причиною розладу між родичами. Тому до сімейних сцен Цао Юй органічно вплітає події ззовні, зокрема робітничий рух, ватажком якого є один із синів Чжоу [91]. Тож жорстокість патріархальної родини багатія Чжоу Пуюаня обумовлена всіма вадами традиційної системи соціальної ієрархії, що, зрештою, призводить до багатьох страждань.

Після здобуття театральних тріумфів у 1938 р. п'єса була двічі екранізована: один варіант було знято в Шанхаї, інший – у Гонконзі. Піднята драматургом національна-патріотична проблематика була актуальна й після Другої світової війни. У 1957 р. у Гонконзі було зроблено ремейк фільму. Цей драматичний фільм, знятий режисером Нг Уї, мав у головній ролі молоду зірку Брюса Лі. Знята кантонською мовою, згодом стрічка «Гроза» була дубльована на мандарині.

Інтерес до п'єси Цао Юя «Гроза» не вщухає через вдалий синтез національних традицій та європейської розмовної драми. На матеріалі драми було випущено британсько-китайський однойменний серіал виробництва Beijing Rosat Film & TV Production Co. Ltd. (початок проекту – 1997 р.). Всесвітньо відомий кінофільм «Прокляття золотої квітки», знятий у 2006 році режисером Чжаном Імоу, теж базується на сюжеті п'єси «Гроза». Хоча події перенесені в Китай X ст., літературна першооснова прочитується дуже добре, що ще більше підкреслює позачасовість і актуальність трагедії Цао Юя.

Сам Цао Юй неодноразово брав участь у екранізації власних п'єс та працював консультантом у галузі кіносценаристики. Зоркема, після закінчення Другої світової війни, був найнятий кіностудією в Шанхаї для написання сценарію та зйомки фільму «День сяючого сонця», який вийшов у 1946 році. Згідно з сюжетом, несправедливо засуджений головний герой Ху після 8 років ув'язнення тікає з в'язниці. Повернення додому приносить погані новини: він дізнається, що його батька вбито підступним багатієм, а його наречена Цзінь Цзи насильно видана заміж за сина негідника. Тож, герой планує помсту, врятування коханої дівчини та втечу з нею. Стрічка органічно продовжувала стиль поетичного реалізму, виплеканого на театральній сцені та підхопленого кіномитцями.

Китайська розмовна драма вплинула й на еволюцію національного музичного театру. У 1942 р. актор Юань Сюефень реформував шаосінську

оперу за її взірцем. Він оновив репертуар, відмовився від експромтів-імпровізацій та ввів обов'язкове наслідування сценаріям. З погляду акторської майстерності, шаосінська опера багато запозичила в драматичного театру та кіно, з іншого боку, вона наповнилася перебільшеною жестикуляційною манерою юанської драми куньцой та пекінської опери.

Перші повоєнні роки були позначені періодом пошуків відповідей на злободенні питання суспільного життя. Кінематографісти нерідко зверталися до всесвітньо відомих зарубіжних літературно-драматичних творів. Ігровий фільм компанії «Веньхуа» під назвою «Нічліжка» (1947) являв собою стилізовану екранізацію п'єси Олексія Горького «На дні». Зображуючи шанхайське «дно», тобто життя декласованого суспільства, стрічка звучала як протест проти похмурої соціальної дійсності в період післявоєнного реакційного панування гоміндану. Серйозним, але надмірно «моралізуючим» фільмом, який не витримує порівняння з оригіналом з гостроти соціального аналізу, була картина «Мати та син» – обробка п'єси О. Островського «Без вини винні».

Після перемоги революції та становлення Китайської народної республіки 1949 р. розмовна драма на деякий час, до початку культурної революції, продовжила свій розвиток. Цьому чимало сприяло встановлення дипломатичних стосунків між КНР та Радянським союзом, адже багато радянських діячів театру та кіно було командировано для надання допомоги китайському народу в сфері культури та мистецтва. «Театральний обмін між європейським і китайським театром, налагоджений на короткий період ще у 1920-х роках, було відновлено й активізовано у середині 1950-х років після підписання договору про дружбу між КНР і СРСР» [71, с. 69].

Напередодні трагічних подій культурної революції найбільш важким предметом для ідеологічних дискусій було рефлексія подій давнини на театральній сцені та екрані. Всі твори, що намагалися об'єктивно досліджувати традиційну національну культуру, почали піддаватися нищівній

критиці. Такою була доля кінострічки «Таємна історія циньського двору», яка була поставлена режисером Чуж Шилінем за п'єсою «Доля циньського двору» драматурга Яо Сіньнуна, який після 1949 р. переїхав у Гонконг. І п'єсу, і фільм у КНР було заборонено, проте в 1954 р. їх було перероблено на музичну драму «Імператор Гуансюй і наложниця Чжень» і поставлено як твір інших авторів.

З моменту зародження китайської розмовної драми її автори були захоплені пошуками нових тем і образів, й, на відміну від класичного театру старорежимного Китаю, не зверталися до історичної тематики. Але наприкінці 1950-х рр., у зв'язку з посиленням партійної цензури та політичних утисків, знову стають актуальними історичні розмовні драми. Відображення історичних подій у театрі та кіно дозволяло митцям висловлюватися алегорично. Драматурги Го Можо та Тянь Хань, висвітлюючи історичну боротьбу китайського народу проти іноземних загарбників, виносять у підтекст не лише війну за визволення від японських окупантів, а критику диктатури, яка завжди заважає розвитку культури: «У своїх історичних п'єсах Тянь Хань звертається до реальних подій, що відбуваються в Китаї наприкінці 50-х років і в його п'єсах дійсно можна побачити критику оточуючої дійсності» [17, с. 39].

Такою була історична драма Тянь Ханя «Гуань Ханьцін», яка описувала життя видатного драматурга XIII ст. і розкривала позачасову тему конфлікту незалежного художника та влади. Драма була опублікована в пресі та поставлена на сцені Пекінського народного художнього театру. Тянь Хань зобразив найбільш показовий момент життя Гуань Ханьціна, а саме період створення та постановку юанської трагедії «Образа Доу Е». Актуальність драми Тянь Ханя «Гуань Ханьцін», приховані натяки в ній, типажі та соціальні проблеми не залишилися непоміченими для цензорів. Тому хунвейбіни кваліфікували цю п'єсу як обмову партії, а драматурга піддали нищівній критиці [17, с. 41]. У 1960 р. режисером Ксу Тао (1910–1966) було знято однойменний кінофільм кантонською мовою, який також незабаром був

розкритикований та протягом тривалих років заборонений до показу. Сам режисер загинув у 1966 р. під час культурної революції.

Отже, з кінця 1950-х історична розмовна п'єса отримала потужний поштовх для розвитку. Деякі з цих творів були абсолютно новими, інші набули форми адаптації попередніх текстів, наприклад, «Се Яохуань», «Лі Хуїньян» і «Даньцзянь піан». Провідною темою стало відновлення соціальної справедливості, що спричинило популярність образу судді Бао. Таким чином був адаптований сюжет традиційної опери «Шенсі пай» («Скрижалі життя і смерті»). Вже розмовна драма оповідає засобами драматичного театру про справедливого детектива Бао, який рятує молоду жінку від несправедливого засудження до смерті через обмову провладного лиходія [148, с. 82].

Іншим резонансним історичним твором стала п'єса під назвою «Се Яохуань», написана майстром сучасної драми Тянь Ханєм на основі регіональної музичної драми «Жінка-офіцер із Шеньсі». П'єса «Жінка-інспектор Се Яохуань», після першої публікації в 1961 р. викликала шквал критики: автора було заарештовано та кинуто за ґрати за звинуваченням в контрреволюційній діяльності. В основі сюжету історія про військовослужбовицю часів правління У Цзетянь (625–705), єдиної жінки-імператрки в давній китайській історії. Головна героїня Се Яохуань їде в район Тайху, щоб пригнітити народне повстання. Проте вона діє за законами справедливості: розібравшись у сутності конфлікту, Се Яохуань не репресує простих людей, а карає жорстоку до селян знать. Шляхетний вчинок, на жаль, призводить до помсти багатих родичів негідників: представники владного роду вбивають Се Яохуань. Зрештою, імператрка У Цзетянь їде до Тайху особисто, карає зло та віддає честь Се Яохуань.

Драма була написана на дійсному історичному матеріалі: використані тогочасні топоніми, реальні прототипи, описані в епосі події. Користуючись історичним сюжетом, Тянь Хань здійснив кілька вельми прозорих натяків на негаразди реальної соціальної ситуації у КНР. Теми справедливості, помсти, неправдивого звинувачення, служіння батьківщині, народу та його

керманічам, самопожертви – все це набувало занадто конфліктного звучання в часи посилення комуністичного тиску. До того ж, хоча жіноча емансипація була актуальна для післявоєнного Китаю, способи відображення цієї теми драматургом Тянь Ханєм були неприйнятні для тогочасної ідеології. Драматург дозволив своїм жіночим персонажам ходити в чоловічому вбранні, використовувати метафоричний протонародний стиль висловлення, міфологічні образи, що символізують настання кращих часів (фенікси та циліни, стовби, що тримають Небо тощо) [5, с. 11]. Після реабілітації драматурга та оновлення інтереса до його творчості, п'єса «Се Яохуань» була екранізована режисером Ма Чончіє як музичний фільм з номерами з пекінської опери.

Видатний китайський письменник і драматург Лао Ше (1899-1966) також намагався звертатися і до сучасної, і до історичної проблематики, за що постраждав під час культурної революції. У гостроактуальних п'єсах «Ключчя туману» (1940 р.), «Інтереси держави понад усе» (1943 р.) та інших він засуджував зрадників батьківщини, виспівав мужність народу та дружбу проміж людьми різних національностей. Після перемоги революції Лао Ше повернувся до країни з США, де перебував у еміграції, та був оголошений «народним художником» та «великим майстром слова». У 1961 р. Лао Ше написав історичну драму «Кулак в ім'я справедливості» про Іхетуаньське повстання, яка була жорстко розкритикована. Згодом, у 1966 р. Лао Ше зазнав політичного тиску і переслідувань, він був оголошений «буржуазним елементом» та наклав на себе руки (за іншою версією, був убитий) [38].

У 1952 р. на екрани вийшла екранізація драматичної п'єси «Лунсюйгоу» («Канава “Драконів вус”»), написаної драматургом Лао Ше у 1950 р. Він і переробив драматичний текст у сценарій фільму, де зобразив життя пекінської околиці. За цей твір Лао Ше був удостоєний звання народного діяча мистецтв [38]. Як і в драматичному першоджерелі, де Лао Ше пішов проти традиційних правил сюжетної побудови п'єси і поставив характери героїв на перше місце, а дію – пересунув на другий план, зробивши

так, що герої самі керують подіями [16, с. 56], характери героїв фільму зумовлюють подієвий ряд. Режисер стрічки «Канава “Драконів вус”» Сянь Цюнь був розкритикований за занадту увагу до зображення старих порядків та недостатність присутньої на екрані радості визволення від чанкайшистського терору. З погляду кінокритики перша частина фільму мала дещо експресіоністське забарвлення. З перших кадрів відеоряд тиснув на глядача картиною важкого життя злидарів, що мешкають біля каналу “Драконів вус”: брудна вода, сміття, дохла кішка тощо. Картина у темних тонах створювала таке відчуття абсолютного занурення в атмосферу старорежимного Пекіну, що глядачам здавалось, ніби вони відчувають сморідбідняцької окраїни. Водночас післяреволюційний Пекін був зображений схематично, перетворився на ідеальний транспарант, який не викликав емоційного відгуку. Образи комуністів були шаблонними й дещо бутафорськими, а сама ідеологія КПК виглядала відірваною від життя та неправдоподібною.

Тож, та частина екранізації «Канава “Драконів вус”», що була присвячена дореволюційним подіям, була знята на високому художньому рівні, оперувала всім кінематографічним арсеналом художніх засобів. Натомість зображення буденного життя будівельників комунізму тяжіло до плакатно-сценічної естетики агітаційного театру, що значно знижувало привабливість та давало підстави для ідеологічної критики.

Іншою важливою екранізацією театральної драматургії був широкоекранний двосерійний фільм «*Великий похід*» (альтернативна назва «Десять тисяч рік та тисячі гір») виробництва Пекінської кіностудії August 1st Film Studio. Стрічка оповідає про героїзм бойців китайської Червоної армії, що протягом одного року здійснили перехід загальною довжиною понад 12 тисяч кілометрів. Режисерами фільму були Чен Ін та Чунь Хуа. Він був задуманий ще у 1955 р. як адаптація п'єси драматурга Чень Ци-туна, проте через затримки у виробництві з'явився на екранах у 1959 р. Вже у 1961 р. він

був дубльований та продемонстрований у СРСР та інших країнах соціалістичної співдружності. У фільмі, всупереч традиції тих років, присутня реальна фігура Ма Цзе-дуна: вона була розділена між двома вигаданими персонажами, аби жоден актор не міг претендувати на те, що втілює образ вождя. У 1966 р. фільм потрапив до списку заборонених стрічок, проте офіційно під час культурної революції було прийнято рішення про нове втілення знаменитого сюжету про перехід армії КПК через гори. Ще раз п'єсу «Великий похід» було екранізовано в 1977 р.

Надзвичайно тісно була пов'язана кінематографічна та театральна драматургія у творчості видатного актора та режисера *Цзіня Шаня* (1898-1968). Здобувши славу як один з 100 найкращих китайських акторів (найбільш відомий через роботу в першому китайському горорі «Пісня півночі» 1937 р., що є адаптацією відомого європейського роману про театр «Привид опери» Гастона Леру), Цзінь Шань у зрілому віці почав кар'єру режисера та сценариста. У 1958 році він зняв фільм «Балада про водосховище гробниць Мін», який був адаптований за однойменною п'єсою відомого драматурга Тянь Ханя.

У 1959 р. Цзінь Шань поставив кольоровий фільм «Буря», який був адаптацією власної п'єси «Червоний ураган». Він зіграв провідну роль юриста Ши Яна. Стилістично фільм був схожий на кращі драматичні вистави радянських театрів, діяльністю яких, рівно як і системою К. С. Станіславського, активно цікавилися в той час. Стилізація окремих епізодів тяжіла до умовностей і традицій пекінської опери. У 1961 році Цзінь і його дружина Сун переїхали в Дацин і кілька років працювали з нафтовиками та їхніми дружинами, зрештою поставивши п'єсу «Схід сонця», що зображує героїчні вчинки нафтовиків у північно-східному Китаї. П'єса була добре прийнята в Дацині, Пекіні та Шаньдуні, проте екранізувати її не судилося через настання складних часів ревізії цінностей. Переживши перслідування і репресії під час культурної революції, Цзінь Шань був реабілітований. У 1978 році він став деканом Центральної академії драми, а з початку 1980-х

він одночасно працював директором Комітету драматичного мистецтва телебачення [159]. Уся дореволюційна та післяреволюційна творча діяльність Цзіня Шаня є свідченням тісної інтеграції мистецтва театру та кіно Китаю.

У період культурної революції драматичний театр і, відповідно, розмовна драма, були фактично заборонені [72, с. 68]. Це був важкий період крайнощів, розвитку партійної цензури, різкої критики, поступового знищення вільнодумства, мистецького різноманіття, плюралізму та полеміки. Кінотеатральне мистецтво розвивалося у дуже скрутних умовах, оскільки провідною темою стала ідеологія та політика. Це призводило до відмови від напрацьованої художньої мови, на сцені та екранах почала домінувати плакатна прямолінійність.

Вважалося, що складна драматургія, цікава композиція, конфліктність та інші драматичні прийоми є застарілими ознаками так званої театральності. Поступово театральність перетворилася на синонім націоналізму, що притаманний людям з буржуазними естетичними поглядами. Художнє висловлення в екранних і сценічних творах, на думку пропагандистів пролетарського мистецтва, було зайвим та відволікало від відображення провідних соціально-політичних ідей. У п'єсах і фільмах того періоду на перший план виходив документалізм – правдивий, «неспотворений» опис реального життя, здобутків китайського народу на шляху до консолідації та відбудови країни. Замість різноманіття мистецьких жанрів і форм почав домінувати пропагандистський підхід з формуванням кінотеатральної продукції для робочих, військових і селян [3].

Сформовані за часів культурної революції тоталітарний контроль над мистецтвом та ідеологічна заангажованість кіно та театру стали причиною нормативного універсалізму тогочасної сюжетики та образності. Йдеться про граничного звуження кола дозволених цензурою тем і творів, що, в свою чергу, посилює процес кінотеатральної пластичності, тобто переробки однієї

історії у різних форматах театру та кіно. Це явище було не новим для китайського традиційного мистецтва (наприклад, сюжети з класичної китайської літератури на кшталт «Трицарів'я» або «Подорож на захід» завжди розроблялися і в різних регіональних оперних виставах, і в тіньовому театрі, і в німому, і в звуковому кіно 1 половини ХХ ст.). Проте саме протягом 1960-70-х рр. переробка схвалених КПК творів сценічного мистецтва на кінофільми та навпаки, адаптація кінострічок для театральної сцени (а також для радіовистав, агітаційних виступів, тіньового чи майданного театру) набула системного характеру.

В якості прикладу можна навести вже проаналізована у підрозділі 2.2. кінострічка режисера Се Цзіня «Червоний жіночий загін» (1960). В її екранному тексті спостерігалось багатьох театральних елементів (специфічної для пекінської опери появи персонажів, драматургічного чергування масових і камерних сцен, насиченість музичними номерами, особлива метафорична лексика та візуальна символіка). Оскільки фільм «Червоний жіночий загін» користувався великою популярністю та не викликав критики з приводу ідейного змісту, з нагоди 15-ї річниці заснування Китайської Народної Республіки в 1964 р. був поставлений однойменний балет. До кінця 1966 р. він був внесений до списку з восьми найважливіших китайських «революційних моделей театральних робіт», і з моменту своєї постановки був виконаний понад 4 тис. разів. Показово, що балетна вистава «Червоний загін жінок», у свою чергу, стала матеріалом для створення музичних фільмів. До екранізації цієї взірцевої п'єси китайські кінематографісти поверталися неодноразово: в 1972 р. створено музичний фільм (режисер Чень Ін), а в 1979 р. було записано фільм-балет. Таким чином, високі художні якості, ідеологічний зміст та театральність фільму «Червоний жіночий загін» зробило його сприятливим для адаптації в інших форматах. Він став класикою китайської кінотеатральної культури.

Ситуація системного жорсткого ідеологічного керування культурою тривала в КНР до кінця 1970-х рр. Лише після початку демократичних реформ, послаблення тоталітарного контролю над мистецтвом, а також переходу економіки на новий вектор розвитку, китайські кіновиробники змогли знову звертатися і до національної сценічної спадщини, і до сучасної драматургії. І саме 1980-ті рр. постали новою фазою розширення та зміцнення кінотеатральних зв'язків.

3.2. Кінотеатральна пластичність культури сучасного Китаю (1980–2010-ті рр.)

Після 1978 р. у країні почався період реформ, соцреалізм змінило широке вивчення здобутків західного мистецтва. Діячі театру та кіно «отримали змогу, як і в 1920–30-х рр., вільно експериментувати та творити. Вплив модернізму, епічного театру, нові форми реалізму стають визначальними для новітньої драматургії» [4, с. 88]. Після падіння «залізної завіси» китайські діячі театру та кіно шукали такі засоби висловлення, щоб за допомогою запозичень зі світового досвіду втілювати національні образи та ідеї. Одним із перших, хто «відкрив вікно» Китаю у театральну культуру західного театру, був американський драматург театру та кіно Артур Міллер, перший візит якого відбувся восени 1978 року, безпосередньо перед встановленням китайсько-американських дипломатичних відносин. Під час свого візиту Міллер спілкувався з багатьма китайськими драматургами, режисерами, акторами й іншими театральними діячами, брав участь у численних зустрічах з китайськими вченими. У 1980-ті зроблено переклад творів А. Міллера «Всі мої сини», «Смерть комівояжера» [72, с. 69].

На початку 1980-х рр. у китайському сценічному мистецтві Китаю виникає так звана експериментальна драма, в якій прийоми західного театру поєднувалися з класичною лексикою китайського театрального мистецтва.

Спостерігався відхід від плакатного соцреалізму як методу відображення соціальної реальності. Новітня розмовна п'єса стала використовувати художні засоби модернізму, в театральних творах цього часу відчутно вплив епічного театру Бертольда Брехта, латиноамериканського магічного реалізму та ін. Показово, що деякі речі, які західна публіка сприймала як авангардні явища, китайські глядачі сприймали як належне, адже це було присутнє в національній традиції. Такими були розвинений символізм, наявність на сцені оповідача, лаконічна сценографія, відсутність «четвертої стіни» між акторами та залом, наративність, висловлена в акторській пластиці та костюмах, медитативний потік свідомості, що цілком суперечив звичним для класичної європейської драматургії причинно-наслідковими зв'язками та подеєвим рядом тощо. Отже, під впливом західного модернізму і постмодернізму в китайській літературі виникає авангард з притаманними йому експериментами щодо художніх засобів [56].

Все це викликало потребу в теоретичній рефлексії, зокрема з історії та теорії драматургії. Праця Юй Цю-юя була видана у Шанхаї в 1983 році. У ній автор зробив спробу описати генезу і розвиток праця сучасного теоретика драматургії Юй Цю-юя «Нотатки з теорії драми» [24, с. 60]. Юй Цю-юй запропонував власні критерії оцінки розмовної і музичної драми, виявлення універсальних, всезагальних законів драматичного мистецтва, а саме «єдність дії як наслідок композиційної цілісності п'єс, закон типізації характерів на основі поєднання правди й вигадки та повчальна роль театру в цілому, незалежно від жанрової диференціації творів [24, с. 62].

Пошуки та експерименти у царині розмовної драми зводилися до розробки злободенної та актуальної тематики, використання нових форм художнього вирішення вистав, активного залучення для постановок зарубіжної класики, режисура п'єс сучасних китайських драматургів [1, с. 7].

Всі процеси трансформації театральньо-сценічного мистецтва 1980-х рр., безумовно, були нерозривно пов'язані з лібералізацією та відродженням китайського материкового кіно. «П'яте покоління» китайських режисерів,

представлене випускниками першого випуску Пекінської академії кіномистецтва після «культурної революції», повернулося до створення кінодрам, якими прославилася «золота доба» китайського кіно. Режисери Чжан Імоу, Чен Кайге, Мі Яшань, Шуцінь Хуан, Тянь Чжуанчжуан, Чжан Цзюньчжао висунули на перший план не ідеологічну наповненість, а саме драматургію фільму, яка дозволяла добре розповідати життєві історії головних героїв.

Революційною для періоду початку реформ стала стрічка «Жінка, демон, людина» (*Woman Demon Human*, 1987) режисерки Шуцінь Хуан (1939-2022), яка висвітлила проблему жінки на театральній сцені. Фільм зосереджується на складному житті оперної співачки Цю Юнь, яка працює в чоловічому амплуа. Зірковою роллю героїні є образ володаря демонів на ім'я Чжун Куй, який, згідно з китайською міфологією, судить душі мертвих і нейтралізує негативний вплив бісів на світ живих. Цей містичний образ асоціюється у Цю Юнь із батьком, людиною, яка виростила і виховала її після втрати матері. Цю Юнь мріє повернути володаря демонів Чжун Куя до театру, адже за часів «культурної революції» вистави з такими сюжетами було заборонено. Нарешті, у 1980-х рр. акторка змогла зіграти цього персонажа та здобула визнання. Проте Юнь, на жаль, не знаходить особистого щастя: роль демона розмиває її гендерну ідентичність, породжує проблеми в приватному житті. Втративши левову частку своєї жіночності, вона так і не відчуває того ступеню самостійності та свободи, які можуть дозволити собі чоловіки. Все, що отримує актриса, – це духовна ідентифікація зі своїм міфічним героєм. Фільм режисерки Шуцінь Хуан привернув увагу зарубіжних і китайських глядачів глибоким психологізмом, розумінням проблем гендерної самопрезентації акторів традиційного китайського театру. Показовою є й певна феміністична інверсія проблеми, адже жінок-акторок, які грали чоловічі ролі, було на порядок менше, ніж чоловіків, котрі працювали в жіночому амплуа дань.

«Вирішувачі проблем» (1988) (англ. «The Troubleshooters»), також з китайської перекладається як «Цинічні нонконформісти») – соціальна комедія режисера Мі Яшаня (нар. 1947) про напівтеатральний стартап китайської трьох китайських молодиків. Наприкінці 1980-х рр. друзі відкривають компанію з привабливою пропозицією: «Ми вирішуємо ваші проблеми. Можемо стати вашим цапом відбувайло». Серед їхніх клієнтів є лікар, який не знає, як поводитися зі своєю дівчиною; чоловік, який хоче перехитрити свою дружину; письменник, який має хворобливу тягу до нагород тощо. Природно, що новий «бізнес» породжує велику кількість проблем, тож, попри формальний попит, його доводиться закрити. Сама постановка питання – усунення особистісних негараздів за гроші – є режисерською ретроспективою, й вона чудово ілюструє духовну дезорієнтацію китайського суспільства в перше пореформенне десятиліття, коли на реальність жорсткого соціалізму накладалась ринкова економіка, західні віяння та лібералізація культури. Енергійність, зухвалість, багато комічних ситуацій фільму поєднуються тут з майже документальним відтворенням пекінської атмосфери середини кінця 1980-х рр.

Водночас відчувається неоднозначність комедійних прийомів, загальний тривожний настрій, що передвіщає трагічні події на площі Тяньаньмень 1989 р., коли багато схожих на героїв картини молодих людей загинуло через силове пригнічення студентських протестів. Отже, дотепний, проникливий і зовні розважальний фільм пропонував не лише зображення китайської молодіжної культури, а й рефлексію з приводу театральності громадського життя та багатоманіття соціальних ролей китайського суспільства [74].

Фільм режисера Ченя Кайге «Прощавай, моя наложнице» (*Farewell My Concubine*, 1993) вразив міжнародне товариство потужною філософською рефлексією з приводу ролі традиційного театрального мистецтва в житті суспільства та трагічної долі акторів пекінської опери. Стрічка була високо оцінена критиками, здобувши Золоту пальмову гілку 46-го Каннського

міжнародного кінофестивалю у 1993 р. та низку інших престижних нагород. В центрі уваги режисера колізії життя двох зірок пекінської опери, викликані трансформаціями суспільного життя та політичною нестабільністю Китаю середини ХХ ст.

Простежуючи історію творчого шляху двох виконавців класичної драми «Прощавай, моя наложнице», глядач отримує величезну кількість інформації про сценічну практику традиційної пекінської опери, систему амплуа, методи виховання молодих акторів, особливості декламації, співу, гримування, одягу. Герої переживають випробування славою, японську окупацію, зраду, проблеми з грошима, залежність від наркотиків, післявоєнні чистки контрреволюціонерів і погроми, «культурну революцію» – весь цей калейдоскоп швидко крутиться, змінюючи картини соціального буття. І попри марноту, нищість, особистісні негаразди та трагедії у масштабах цілого народу, театральне мистецтво залишається вічним мірилом справжніх духовних цінностей. Любовний трикутник між друзями-акторами Доуцзи (жіночих ролей), Дуанем (амплуа воїна та полководця) та повією Цзюсянь досягає апогею у найжахливіші для китайського мистецтва часи «культурної революції». Зрада призводить до самогубства головної героїні, а, зрештою, до спокутування вини через сакральну жертву на сцені: в фіналі Доуцзи теж накладає на себе руки.

Театральність притаманна стрічці *«Підніміть червоний ліхтар»* (*Raise the Red Lantern, 1991*) режисера Чжана Імоу (нар. 1950 р.), яка була знята за мотивами роману Су Туна «Дружини та наложниці» [121]. Саме місце подій, що розгортаються у маєтку китайського феодала, нагадує театральні декорації. Коли четверта дружина феодала Сунлянь, колишня студентка, потрапляє в будинок чоловіка, виникає драматична ситуація, посилена ревнощами і ворожнечею між дружинами. Крок за кроком, Сунлянь божеволіє від загальної атмосфери феодалської садиби та від глибокого почуття провини, адже її вчинок призводить до самогубства третьої дружини Мейшань, колишньої співачки південної опери юецзюй. З цим персонажем

пов'язані безпосередні театральні мотиви кіноісторії: колишня актриса продовжує жити ідеалами своєї професії, лише ніби змінює амплуа, граючи роль дружини багатія. Кімната Мейшань нагадує декоровану сцену з театральними масками, а життя сповнене інтриг і хитрощів, як у прямих театральній трупі: «Життя як театр. Ти обманюєш мене, я тебе, а не обдуриш інших – тебе саму обдурять», каже вона. Зрештою, мелодраматичним є й самогубство героїні, яка обирає покінчити з життям, аби не жити покараною.

Чжан Імоу використовує низку стилістичних прийомів, що походять з театральної естетики. Дія стрічки розгортається протягом одного року, а її архітектоніка узгоджена з природними сезонами. Кульмінація трагічних подій припадає на зиму: служниця Яньєр вмирає на снігу, третю наложницю вбивають морозною ніччю, Сунлянь божеволіє на зимовому холоді. Відтворений на екрані і сценічний принцип єдності місця: дія відбувається в обмеженому просторі кімнат, двориків і переходів. Масивні стіни грають свою роль у розвитку сюжету: театральна відсутність крупних планів, зображення персонажів у вигляді маленьких фігурок підкреслює мізерність та трагічність їхньої долі. При цьому взаємодія системи персонажів носить характер ритуальних актів. Камера майже не наближається до героїв, зокрема, неможливо розглянути обличчя господаря будинку: він відсторонений від життя дружин та обслуги. Операторська робота створює театральний ракурс із об'єктивацію глядацького погляду.

З театром асоціюється й колористика стрічки, сповнена візерунків, повторюваних патернів, розкішних кольорів. Бутафорно-сценічними постають присутні на екрані предмети-символи. Винесений у назву стрічки червоний ліхтар перетворюється на символ пристрасних бажань і амбіцій (недарма його самовільно вивіщує молода наложниця). Він є і маркером прихильності господаря, і асоціюється із плотським бажанням. Зі сценічною практикою перегукуються і наявні на екрані маленькі молоточки для масажу ніг дружин і наложниць. Цей ритуал є нагородою для переможниці боротьби за чоловічу увагу, а клацання молоточків лунає як музика традиційної

китайської опери. Специфічним для кінострічки є й використання класичної музики та інструментів пекінської опери, які звучать і в кадрі, і за кадром, створюючи відповідний настрій. Тужлива мелодія бамбукової флейти, різкі удари гонгів та барабанів, жіночий хор за кадром у дусі давньогрецьких трагедій – все це доповнює жорстку конфліктність драми.

І приховану театральність, і безпосереднє відображення сценічного мистецтва містить стрічка Чжана Імоу «Цю Цзюй звертається до суду» (*The Story of Qiu Ju, 1992*), де молода вагітна селянка бореться за справедливий вирок для старости, який жорстоко побив її чоловіка. Попри весь зовнішній соцреалізм та документалізм (велику частку матеріалу режисер знімав прихованою камерою, зображуючи реальне життя простих людей), драматургія розгортається тут методом театральних актів-циклів: вихід Цю Цзюй із дому, продаж перцю, зустріч з чиновниками, рішення по справі, незадоволення героїні, новий вихід. Кульмінаційним є епізод з пологами Цю Цзюй, коли саме на святкування нового року, їй стає дуже зле, староста організує рятувальну операцію й чоловіки несуть породіллю через засніжений гірський ліс у міську лікарню. Весь цей драматичний епізод режисер розігрує паралельно з демонстрацією пекінської опери, на виставу якої збирається уся сільська громада. Традиційна музика, актори в масках і костюмах, колоритне видовище – все це, з одного боку, різко контрастує з убогим селянським побутом, з іншого – додає до історії певної епічності, позачасовості. Побутова драма із соціальним конфліктом перетворюється на філософську притчу про справедливість і прощення.

Долі актора тіньового театру Сюя Фугуя присвячена кінодрама Чжана Імоу «Жити» (*To Live, 1993*). Життя і творчість Фугуя, усі колізії і нещастя, які доводиться переживати його родині, відображають важку історію Китаю середини ХХ ст. та духовну еволюцію самого героя. На початку дії (1940-х рр.) він постає як талановитий, але дуже розбещений актор зі шляхетної родини. Порочна пристрасть Фугуя до азартних ігор призводить до трагедії: будинок забирають за борги, батько гине, не витримуючи такого удару долі, а

дружина кидає за негідність і недотримання обіцянок. Опинившись на самому дні, Фугуй отримує у подарунок скриню з маріонетками театру тіней, тож, зібравши трупу, вирушає на гастролі по селах. Але акторів хапають солдати Гоміньдану та примушують до участі в бойових діях. Дивом виживши, Фугуй потрапляє в полон до Червоної армії, де знову починає грати вистави. Він демонструє чудову адаптивність і, спалюючи своїх ляльок за вимогою хуйвенбинів під час «культурної революції», Фугуй лише посилює свою мімікрію. Переживши нову трагедію – загибель доньки під час пологів, прийнятих акушерками-студентками (адже всіх лікарів зацькували як ворогів народу), родина Фугуя продовжує виживати. Тож, у фіналі порожня лялькова скринька наповнюється новим життям – маленькими жовтими курчатками, яких хоче розводити онук Фугуя.

Символізм театру ляльок був дуже важливим для задуму Чжана Імоу. Додаючи цю лінію (адже в оригінальному романі Фейгуй стає хліборобом, а не лялькарем), режисер запросив відомого майстра театру тіней Лу Вея у співавторі сценарію. За режисерською концепцією Чж. Імоу, використання гри тіней і лялькового театру мало створити іншу візуальну естетику й оновити сенс історії [83]. Театр тіней перетворюється тут на потужний символ: як і персонажі майданних вистав, Фугуй являє собою лише тінь, є маріонеткою, якою керують політики та обставини.

Вже на початку 2000-х рр., коли Чжан Імоу здобув національне та світове визнання, акцент в інтерпретації театральної теми змістився у бік персоналізованої лірики. *«Шлях у тисячу миль»* (2005) – фільм Чжана Імоу, знятий у зрілий період його творчості в копродукції з японськими кіновиробниками, зокрема режисером Ясуро Фурухата (1934–2019). Це зворушлива сімейна драма про стосунки старючого чоловіка Такати Гоуїчі із сином Кеніті, студентом Токійського університету, спеціалістом з вивчення китайського традиційного театру. Кеніті має рак у невиліковній стадії та не може пробачити батькові смерті матері, вважаючи його винним. Заради сина Таката вирішує поїхати до китайської провінції Юньнань, щоб зняти на

відеоплівку традиційну виставу музичної драми цзацзюй «Тисячу міль подолав одинокий вершник», за сюжетом з класичного китайського твору «Трицарів'я».

Батько сподівається, що таким чином він зможе отримати синівське прощення. Долаючи численні бюрократичні формальності та спілкуючись із мешканцями провінції, Таката поступово скидає маску відчуженості, відкриває для себе нові грані людяності. Духовні зміни відповідним чином відчуває і Кеніті: хоча він вмирає, не встигнувши подивитися відео вистави, юнак пробачає батькові його гріхи, адже головним є те, що існує між людьми. «Я сам був актором у масці», – каже Кеніті перед смертю. Паралельними образами, що створюють контраст та, зрештою, зрушують стосунки головних героїв, є китайський актор Лі Цзямін та його позашлюбний син Ян Ян. Лі відчайдушно захищає малюка, навіть потрапляє у в'язницю за напад на агресора, який знущався над хлопчиком. І хоча відеозапис «Одинокого вершника» для Гоуїчі вже стає не потрібен, Лі, вийшовши з тюрми, переконує його записати виставу. Адже автентичне мистецтво важливіше за будь-чії амбіції, погані стосунки чи навіть життя. Традиційний театр, таким чином, у цій стрічці постає вічною цінністю, мірилом моралі, інструментом примирення і лікування душі.

Аналіз творчості режисерів «п'ятого покоління» підтверджує слушну думку Х. Луо, що вони «ідентифікували театральну сцену з китайською нацією та використовували традиційні мистецтва як метафору долі Китаю ХХ століття» [115, с.130]. На початку 2000-х рр. метри китайського кіно почали розглядати театральну тему як спосіб висвітлення ігрової природи людського соціуму, індивідуальної драми, яку переживає кожен герой, умовно кажучи, «великої театральної сцени буття».

Поки в пореформеному КНР представники «п'ятого покоління» режисерів відроджували інтерес до національної театральної спадщини та драматичного театру, **кінематограф Гонконгу та Тайваню 1980-90-х рр.** продовжував закладені в часи «золотої доби» 1930-х рр. традиції. Проте, як і

в материковому Китаї, театр поставав плідним матеріалом для осмислення історичних колізій ХХ ст., національної трагедії китайського народу, його боротьби за єдність та самоідентифікацію.

Навколо театрального життя закручена інтрига стрічки *«Блюз пекінської опери»* (1986), що є потужною роботою гонконзького режисера Цуя Харка. Фільм є мультижанровим, він поєднує елементи комедії, бойовика кунг-фу та соціальної драми. Сцени з вистав пекінської опери та життя акторів за лаштунками є важливим компонентом сюжету стрічки. Події розгортаються в 1913 р. у Пекіні, під час президентства Юань Шикая, коли підпільний рух Сунь Ятсена виборював встановлення демократичної республіки. У центрі оповіді кілька молодих людей, так чи інакше долучених як до революційного руху, так і сценічної практики. Героїні фільму являють собою різні типажі «нової жінки»: Цао Ван – блискуча аристократка, донька генерала, емансипована жінка з якісною європейською освітою, що вдягається як чоловік і захопилася ідеями ліберальних реформ; Шеунг Хунг – гарненька дівчина-музикантка, вулична актриса, яку спочатку зовсім не цікавлять зміни в суспільстві; Бай Ніу – донька керівника трупи пекінської опери, талановата співачка, яка всупереч волі батька, мріє про кар'єру на театральній сцені. Всі вони рівною мірою не хочуть миритися зі старими порядками, як у суспільному житті, так і в мистецтві. Показово, що китайська назва фільму перекладається як «актриси з кінями-ножами» – термін, який традиційно використовується в пекінській опері для позначення амплуа дань, тобто тих акторів-чоловіків, які грають жінок [112, с. 478].

Розмислам над місією театрального мистецтва присвячена стрічка гонконзької студії братів Шоу *«Король масок»* (1996) у режисурі Ву Тянь-Мінга. У центрі оповіді, події якої відбуваються у Китаї 1930-х р. доля літнього вуличного артиста на ім'я Ван. Він володіє мистецтвом *бянь-лянь* – миттєвої зміни масок, що походить від сичуанської опери. Ван, син якого колись помер від хвороби, не має спадкоємця чоловічої статі, кому б можна було передати своє мистецтво. На нелегальному дитячому ринку Ван купує

хлопчика Догі, щоб зробити його прийомним онуком. Незабаром старий дізнається, що насправді придбав дівчину. Він намагається кинути Догі, але дівчина вперто залишається з ним. Змирившись, Ван вчить малу виступати з гімнастичними номерами. Дивлячись на маски Вана, Догі випадково підпалює човен мандрівного актора та тікає через почуття провини. Дівчина знову потрапляє в полон до торговців дітьми, проте рятується сама та допомагає втекти маленькому хлопчику, якого вкрали з багатой родини. Дівчина відводить малого до Вана як спадкоємця. На жаль, Вана звинувачують у викраденні хлопчика і кидають у в'язницю. Догі йде до господина Ланя, одного з друзів Вана, відомого виконавця пекінської опери в амплуа дань. Вона погрожує вбити себе, якщо висока публіка не зможе врятувати Вана від страти. Справедливість відновлюється: короля масок звільняють, він приймає дівчинку як свою онуку та передає їй своє мистецтво.

Це глибоко філософська стрічка, сповнена буддистських мотивів коловороту життя, смиренного прийняття карми, розплати за гріхи. Два актора – старий майстер мистецтва масок Ван та оперний співак Лань – постають тут як взірці моралі та щиросердності. «Світ холодний, але ми можемо привнести дешицю тепла», – цю провідну ідею висловлює господин Лань, зірковою роллю якого є виконання принцеси-боддхисатви, яка загинула, але досягла нірвани. Втручання господина Ланя і жертвність маленької дівчинки Доггі фактично перетворюють фільм на міраклъ – історію про чудесне спасіння несправедливо обмовленого старого через втручання вищих істот. Тож фільм транслює старовинне розуміння театру як духовного осередка, здатного позитивно вплинути на суспільство, виправити його викривлення та негаразди.

Театральністю сповнений фільм копродуційного виробництва Гонконгу та Тайваню *«Якби я був справжнім»* (1981), знятий режисером Вангом Туном. В основі сценарію лежить сатирична п'єса 1979 р., написана шанхайським драматургом Ша Єсінем. Подією, що надихнула автора створити драму, схожу

на «Ревізора» М. Гоголя, став гучний арешт самозванця Чжана Цюаньлуня, який видавав себе за сина військового високопосадовця. Герой п'єси, випускник середньої школи, під час Культурної революції (1966–1976) був призначений на віддалену сільську ферму. Там він зблизився зі своїм однокласником, помічником кадрового воєнного. Будучи довіреною особою, Чжан почав займатися домашніми справами, відповідав на телефонні дзвінки, водночас запам'ятовував імена, посади та приватну інформацію про кадровий склад. Одного разу, засмучений тим, що не міг отримати квиток на закритий показ вистави В. Шекспіра «Багато галасу з нічого», він вирішив видати себе за сина Лі Да, заступника начальника управління Генерального штабу Народно-визвольної армії. Перед ним негайно відчинилися усі двері, Чжан був прийнятий верхівкою шанхайського суспільства та став доволі впливовою особою.

Оскільки п'єса викривала корупцію в партійному істеблішменті та висміювала «жертв» самозванців, на материковому Китаї на її постановки було накладено заборону. Водночас для тайванського режисера вона стала зручним матеріалом для критики комуністичної влади. Він дозволив собі видалити притаманні театральній комедії двозначності, та зробив низку суттєвих змін. Персонажі китайських урядовців гротескно демонізуються: директор ферми Чжен стає абсолютно жалюгідним, а заступник мера Шанхаю Ван Юн показаний як корумпований сластолюбець. Сам головний герой, шахрай Лі Сяожан розглядається в більш позитивному світлі, як герой, який бореться за виживання своєї майбутньої сім'ї. Змінюється в бік драматизації і фінал стрічки: якщо п'єса закінчується судом над Лі Сяожаном, а його вагітна Чжоу Мінхуа опиняється під медичним наглядом у лікарні, то в фільмі вона накладає на себе (і свою ненароджену дитину) руки, а сам Лі Сяожан перед смертю ріже собі зап'ястя і пише своєю кров'ю слова «Якби я був справжнім» на стіні камери. У реальному житті самозванець Чжан був звільнений після 3 років ув'язнення [109]. Таким чином, фільм через

ідеологічну заангажованість його творців, із соціальної сатири перетворюється на політичну драму.

Кінофільм *«Лялька»* (1993) найвидатнішого представника нової тайванської хвилі Хоу Сяосяня (нар. 1947) продемонстрував характерний для кінематографу Тайваню неореалістичний наратив, змальовуючи долю актора через поєднання документалістики та ігрового кіно. Присутній на екрані 84-річний майстер ляльок Лі Тьєн-Лу розповідає про своє життя. Дитинство, юність і зрілість героя оживають на екрані за допомогою драматизації, разом з майстром глядачі занурюються в події з історії Тайваню періоду 1908-1945 рр. Лі Тьєн-Лу згадує свій дебют у ляльковому театрі, куди батьки продали його за 30 ієн на рік; шлюб за родинним договором; подальшу роботу в якості автора Пекінської опери, бізнес із коханкою, власницею борделю *«Вишневий сад»*; організація власної трупи *«Як у житті»* (ляльки – як люди, тому й актор обирає таку назву); вимушену роботу в пропагандистському японському театрі; бідкування всього тайванського народу й, особливо, акторів протягом другої світової війни; нарешті, звільнення Тайваню від панування Японії. Архітектоніка стрічки майстерно поєднує ігрові сцени з фрагментами інтерв'ю старого ляльководи. Інколи голос майстра накладається на розігрування картин його життя. Свідомо відходячи від надмірного драматизму, Хоу Сяосянь концентрується на персоналії старого актора, намагається передати його життєву мудрість глядачу, відобразити його психологічний стан у молодому та зрілому віці, аби зробити діалог з глядачем більш відвертим та щирим.

Інший, недокументальний, вишукано ігровий наратив притаманний тайванському фільму *«Таємне кохання в країні цвітіння персиків»* (1992). Це трагікомедія режисера з Тайваню Стена Лая (Лая Шенчуаня), що є екранізацією його власної п'єси, вперше поставленої в 1986 році. Драматургія цієї стрічки вибагливо поєднує сюжет середньовічної драми та сучасну історію кохання. За задумом Стена Лая, перипетії виникають внаслідок економічних обставин: дві театральні трупи, не маючи зайвого часу на

репетиції та оренду іншого приміщення, ділять один сценічний майданчик, розігруючи дві п'єси одночасно. Тому кінострічка імітує буття театралів та фіксує непередбачувані оказії, плутанину, поломки декорацій і погану гру виконавців. Драматичної напруги додає той факт, що на одній сцені співіснують різножанрові п'єси – трагедія («Таємне кохання») і комедія («Країна квітів персиків»). Це є очевидною метафорою суперечливого людського буття – світ як театр, а життя як химерне поєднання кумедного з сумним. Окрім того, архаїчний сюжет старовинної п'єси, змішуючись з реаліями сучасного світу з модернової розмовної драми, додають історичної глибини: глядач розуміє, що людина, попри зміну епох та антуражу навколо неї, залишається, по суті, незмінною. Тож, з одного боку, опиняється пара закоханих, даоські мудреці, персикові дерева та інші атрибути класичного китайського мистецтва, з іншого – лікарняна палата, смертельно хворий літній чоловік Цзян Бінлю, балакуча медсестра та уважна дружина.

Поступово культурні та мовні бар'єри ламаються, вишуканий стиль давньокитайської поезії стає мозаїчною плямою поруч із газетним оголошенням, а сцена наповнюється комедійними гегами, акробатичними трюками, витонченими жартами, вже незрозуміло з якого нарративу. Зрештою, актори двох театральних груп стикаються у суперечці, а режисери звинувачують один одного: «Ваша комедія трагічна» та «Ваша трагедія змушує мене сміятися». Зрештою, репетиції дивним чином синхронізуються: одні й ті самі репліки різні команди акторів промовляють в унісон. Те, що було спочатку поставало як радикальний контраст, стає взаємодоповненням. Десь на перетині п'єс та історико-культурних сенсів виникає комунікація, а дії переплітаються та заплутуються в єдиному гобелені екранного тексту. І після нетривалої ілюзії єдності всього та усюди, фінали двох драматургічних ліній розходяться: останні сцени актори грають абсолютно незалежно. Зрештою, стрічка перетворилася, за влучним висловом Кароля Степанчука, на «сучасну класику з оригінальною структурою та позачасовою тематикою» [138, с. 24].

До театральної тематики схильні й режисери «шостого покоління» КНР, які демонстративно відмовилися від естетизму й філософичності режисерів «п'ятого покоління» та протиставили їм граничний суб'єктивізм авторського дискурсу. Фільми Чжана Юаня, Лі Чуаня, Вана Сяошуая, Цзя Чжанке, чия творчість була стимульована драматичними студентськими протестами на площі Тяньаньмень (1989), тяжіють до документального стилю, натуралізму, психоаналітичної уваги до життя героїв-маргіналів, відкритих фіналів, довгих діалогів і далеких планів. Такий підхід, відповідно, позначився й на презентації та осмисленні сценічного мистецтва.

Вже в знаковому фільмі режисера Чжана Юаня (нар. у 1959 р.) «Пекінські виродки» (*Beijing Bastards*, 1993), що, на думку критиків, свідчив про появу режисерів «шостого покоління» китайського кінематографа [124, с. 374], тема творчості розкривається зовсім не так, як робили це попередні майстри кіно. В центрі уваги опиняється життя представників контркультури, концертна діяльність рок-музикантів. Драматична ситуація утворюється проблемою вибору: рокер на ім'я Карзі та його дівчина Маомао сперечаються, чи варто позбавитися небажаної вагітності та зробити аборт. І поки героїня втікає, аби прийняти рішення наодинці, Карзі продовжує жити життям звичайного «пекінського виродка». Він власник бару, і сенс його існування складається зі сну до полудня, випивки, вживання наркотиків, сексу та бійок. Його товариші живуть не краще: Цуй Цзяня та його групу виганяють із репетиційної бази; письменник Дацін загострює стосунки з другом через крадіжку грошей; художник Джин Лінг прагне залишитися в Пекіні, але не може... Усіх митців об'єднує песимізм, втрата сенсу життя та ізольованість від решти суспільства. Попри відсутність зовнішніх атрибутів сценічного мистецтва, фільму притаманна чимала театральність. Виступи перед фанатами, балачки, зіткнення – все це відбувається на фоні декорацій великого мегаполісу.

Пекін стає таким самим персонажем, як кожен з «виродків». Режисер свідомо показує брудний виворіт міста: величезні натовпи, темні провулки та

брудні квартири створюють задушливу й аморфну атмосферу. Цьому сприяє манера зйомки переважно нерухомою ручною камерою. І хоча навколо панує відчай та інерція, останні хвилини стрічки подають надію: крик немовляти накладається на галас великого міста та завзяту рок-музику: «Зміни життя, як революцію» [135].

Дуже цікавим є використання театральних символів Чжаном Юанем у фільмі «Східний палац, Західний палац» (*East Palace West Palace, 1996*). Його назва походить від двох однойменних парків, відомих у 1990-ті рр. як місце зустрічей гомосексуалістів. Хоча на ті часи такі взаємини не були поза законом, охоронці історичного комплексу регулярно переслідували порушників порядку та карали їх. У центрі сюжету розповідь про письменника-гея А-Лана, який, захопившись поліцейським на ім'я Сяо Ши, дозволяє заарештувати себе. Історія життя А-Лана, яку він розповідає на допиті, є алегорією комплементарних стосунків між катами та жертвами, а душевні переживання героя метафорично відображають страждання китайського народу від тоталітаризму.

Попри всі прагнення Сяо Ши принизити А-Лана, «виховати» чи «вилікувати» його, він не визнає своєї ницості: «Я не погань», – як мантру повторює юнак. І, в якості вагомої аргументації, він звертається до театального мистецтва. У видіннях А-Лана виникають актори пекінської опери в жіночому амплуа дань, які завжди поставали еталоном жіночності та чия гендерна ідентифікація не викликала зневаги суспільства. Й у розігруванні сцени кохання крадійки до охоронця тюрми (А-Лан за вимогою Сіу Ши перевдягається у жіноче вбрання) герой говорить ключові слова: «Порок відсутній, вона чиста». Отже, в тому що жертва любить свого тюремника, винна не вона, – винна тоталітарна система.

Специфічними і надзвичайно виразними є операторські прийоми фільму: камера нерідко використовує верхній ракурс, ніби втілюючи ідею домінування над маленькою людиною, «стежить» за персонажами через вікна, кущі, щілини, фіксує відображення обличчя у дзеркалі. Основна

частина подій розігрується як камерна п'єса з двома персонажами, що перебувають у спеціально задекорованому павільйоні. Таким чином, театральність стрічки підкреслено як формально (через сцени з пекінської опери та фрагменти лицедійства), так і в більш імпліцитному запозиченні театральних засобів.

На відміну від Чжана Юаня, чия андеграундна творчість категорично не схвалюється урядом КНР, режисер Цзя Чжанке (нар. 1970) займає більш помірковану позицію. Його стрічка *«Платформа»* (*Platform*, 2000), присвячена сценічному мистецтву, більш обережно підходить до викриття соціальних негараздів Китайської народної республіки. Дія фільму починається у 1979 р., невдовзі після закінчення «культурної революції». Група молодих артистів виступає у Феньяні з ідеологічно схваленою програмою у дусі революційних агітбригад 1930-х рр. Гастролі трупи тривають кілька років, і молоді люди дорослішають у дуже складних умовах. Головна героїня Інь Жуйцзюань, яка подобається талановитому режисеру Цюю Мінляну, не витримує та залишає трупу.

Тим часом, влада дізнається про позашлюбні сексуальні відносини між іншою парою – Чжаном і Чжун, і Чжун виганяють з колективу. Зрештою, Цуй Мінлян теж повертається до Феньяну й починає зустрічатися з Інь, яка стала податковим інспектором. Паралельно з перипетіями приватного життя головних героїв фільму в Китаї набирає обертів політика відкритості та реформ. Відбувається приватизація трупи, від політично заангажованого репертуару актори переходять до різноманіття тем, які дивно накладаються на соціалістичну реальність. Танці фламенко, драматургія західних авторів, світові музичні хіти груп «Чінгісхан» і «Модерн токінг», іноземна мода на брюки клеш, лосини й т. п., – все це тільки підсилює відчуття, що насправді життя артистів анітрохи не змінилося. Лібералізація економіки та цензурне послаблення, по суті, не рятують від буденщини. І хоч керують творчістю не партійні бонзи, а підрахунок юаней, вміння підлаштовуватися під запити публіки пригнічує не гірше за ідеологічний тиск. Хоча трупа артистів

перебуває в більш гідних умовах, ніж прості робочі та колгоспники, задуха провінційного життя руйнує будь-який натяк на дійсну свободу творчості.

Режисура фільму підкреслює його головний месидж: пореформений Китай відображає химерну еклектику сучасного буття, а творча індивідуальність не може розкритися у такій атмосфері. Довгі кадри з обмеженим рухом камери створюють ілюзію статичності, і хоч у стрічці є кілька великих планів, камера здебільшого залишається далеко від акторів – в деяких сценах їх навіть не видно, і ледь чутно лише діалоги. Панорами міських ландшафтів чергуються зі степними дорогами, вбогі інтер'єри домівок поєднуються з брудними, засміченими екстер'єрами вулиць, ознаки сучасності співіснують зі картинами старовинних фортечних мурів. Хоча режисерський почерк Цзя Чжанке вкорінений у конкретику, побутову деталізацію, долі головних героїв стрічки «Платформа» відображають не лише соціальні зміни в Китаї 1980-х рр., а й є метафорою нескінченних даоських перемін на фоні вічності. Знакові суспільні зміни накладаються на універсальні для всіх часів і країн екзистенційні проблеми самотності та туги за емпатією. Можливо, такий підхід й робить Цзя Чжанке «головним представником 'шостого покоління' китайського кінематографа, одним із найбільш інноваційних і важливих режисерів у світі» [124, с. 373].

Ще більш повноцінно й виразно розкривається театральна тематика в стрічці «*Swim*» (*World*, 2004) Цзя Чжанке. Ця кінодрама оповідає про долю кількох хлопців і дівчат, що переїжджають із села для роботи в Beijing World Park. Місце відпочинку, де реконструйовані видатні історичні та архітектурні пам'ятки п'яти континентів світу, стає сценою для глибоких драматичних колізій. Головна героїня Чжао Тао працює актрисою театральної трупі парку, яка щодня розважає відвідувачів розкішними костюмованими виставами. Тао переживає складні часи в любовних стосунках з охоронцем Тайшеном: попри наполегливість юнака, вона прагне зберегти цноту. Контрастним для цього персонажу є образ російської танцівниці Анни, яка, попри мовний бар'єр, стає подругою Тао. Анна без вагань кидає акторську роботу в парку та задля

кращого заробітку починає займатися проституцією. Тао, на відміну від росіянки, зберігає моральні принципи та не може пробачити своєму хлопцю зраду: вона тікає з парку, кидає акторську кар'єру, повертається до підвалів пекінських нетрів.

На думку Х. Луо, фільм демонструє, наскільки життя сучасного Китаю є театральним, навіть без сцени та декорацій [115, с. 131]. Парк-атракціон стає метафорою великого світу, символом глобалізації, культурного змішування, поверхової симуляції ідеалів братерства та єдності різних народів. Це місце, яке торгує розвагами, середовище, що розвиває комерційний підхід до театральної сцени. Тут все продається та покупається, а за гарною картинкою процвітає корупція: охоронець краде гроші з гаманців в акторських гримерках, слуги закону підробляють документи, а танцівниць вербують у повії. Ідею гри з маленькими людьми підкреслюють застосовані режисером анімаційні вставки: навіть іграшковий світ веселоців і розваг є згубним для героїв.

Кульмінаційним моментом драми стає смерть друга дитинства Тайшена, який гине на будівництві від нещасного випадку. В той час, як урбаністичний простір Пекіну вбиває людей, зовні ідилічний Beijing World Park з таким самим невблаганним механістизмом руйнує долі. Зрештою, Тайшен хоче поновити стосунки з Тао, але герої не можуть порозумітися, принаймні тут і зараз: вони вже виштовхнуті з фізичного світу та не можуть існувати в ньому. Режисер свідомо уникає показу загибелі молодої пари, глядач бачить їхні трупи на снігу, проте коли світло екрану згасає, чути діалог: «Ми мертві?», питає Тайшен; «Ні, – відповідає Тао, – це тільки початок» [131].

На початку XXI ст. кінематограф КНР все більше втрачає ідейно-тематичну, стилістичну, естетичну монолітність. Тут починають співіснувати різноманітні художні тенденції та форми виробництва, в тому числі копродукції з Гонконгом та Тайванем. Процес все більшої комерціалізації системи кіновиробництва та прокату стимулює випуск великої кількості розважального контенту (бойовики, мелодрами, історичні драми, комедії

тощо), й це відповідним чином впливає на рецензію театрального мистецтва в кіно. Наприклад, у 2006 р. майже одночасно вийшли дві китайські екранізації всесвітньо відомої трагедії В. Шекспіра «Гамлет», абсолютно різні за історією, персонажем, зображенням, музикою та стилем. Режисер Фан Сяоган зняв костюмований фільм «*Бенкет*» (2006), який став блокбастером у Китаї та мав касовий успіх, але отримав широку критику за свою надмірно комерційну естетику. Більш цікавою з погляду художньої інтерпретації творчості В. Шекспіра є «*Принц Гімалаїв*» (2006) режисера Ху Сюе-хуа. Події трагедії розгортаються на Тибетському нагір'ї, і, хоча фільм не мав успіху в прокаті, він привернув увагу кінокритиків і отримав кілька призів на кінофестивалях у Марокко, Італії та США [107].

Блискучої театральності сповнений спільний проект кінематографістів материкового Китаю та Гонконгу «*Моє королівство*» (2011) режисера Сяосанга Гао. В центрі оповіді традиція змагань майстрів оперної сцени з різних шкіл та напрямів. Головними героями стрічки є двоє учнів уславленого майстра Ю: Гуан І Лон та Ар Куай. В останні роки правління династії Цін принц-регент замовив масове знищення цілого клану Мен. Перед стратою маленький хлопчик на ім'я Ар Куай Мен виконав оперну арію. Сила та чистота його голосу вразила зірку опери майстра Ю. Майстер Ю рятує хлопчика, і двоє сиріт стають братами. Через кілька років Майстер Ю отримує довгоочікувану золоту пластину «Найвидатніший оперний воїн» від принца-регента, але втрачає її в боротьбі зі своїм головним суперником – майстром Юе. Вигнаний зі сцени після поразки, майстер Ю тренує двох хлопчиків далеко в горах. Коли хлопчики виростають, вони повертаються до Шанхаю, аби помститися за майстра Ю. Вони перемагають майстра Юе та, зрештою, отримують не лише пластину переможця, а усю театральну трупку.

Показовим щодо сучасного підходу до розробки театральної тематики є фільм режисера Реймонда Іпа (нар. у 1966) «*Привид театру*» (*Phantom of the Theatre*, 2016). Цей вишуканий, якісний трилер з елементами готичної мелодрами поставлений із запозиченням мотивів класичного горору

«Північна пісня» (1937) Масюя Вейбана, що був екранізацією роману «Привид опери» Гастона Леру. Тут присутня типова для азіатських горорів сюжетна модель, згідно з якою гріхи батьків руйнують життя їхніх дітей.

У фільмі Рейманда Іпа блискуче передана атмосфера Шанхаю кінця 1920-х – початку 1930-х рр. Історія починається з містичної оповіді про театр, сповнений привидами трупи провінційних акробатів: ціла родина трагічно загинула під час пожежі 13 років тому, тож місто повниться чутками про недобрих духів, що очікують помсти. Тим часом із навчання у Франції повертається молодий режисер Гу Вейбан, син воєначальника Гу Міншаня. Він знайомиться з кінозіркою Мен Сіфань, однією з переможниць акторського конкурсу, рейтинг яких визначався шляхом глядацького голосування (цей механізм дійсно мав місце у Шанхаї, починаючи з кінця 1920-х рр.). Сіфань погоджується взяти участь у новому проекті Вейбана, зйомки якого розпочинаються саме в приміщенні «театру привидів». Попри те, що головні герої неупереджені та не вірять в забобони, в театрі трапляється ряд дивних смертей.

Подруга Гу Вейбана, лікарка й патологоанатом, теж не може зрозуміти причину загибелі жертв, аж поки не знаходить хімічну речовину, що викликала фатальні отруєння. Таким чином, стрічка з містичної площини очікувано переходить до детективного розслідування таємниці привидів. (Тут треба зазначити, що в КНР офіційна цензура не схвалює фільми з містичним сюжетом: аби не розповсюджувати забобони, наявність потойбічних феноменів у кіносценаріях пояснюють через викривлення людської психіки або через доведені наукою факти). Розв'язка розкриває родинну драму молодого режисера Гу: 13 років батько Вейбана зажадав дівчину-акробатку, тож його ревнива дружина замкнула всю трупу в пастці та запалила приміщення; через муки сумління за скоєний злочин вона й наклала на себе руки.

Антагоністом та носієм ідеї помсти постає батько молоді актриси Мен Сіфань, глава провінційної театральної трупи. Він дивом вижив, 13 років

ховався у театрі, готуючи жахливу кару для родини Гу. Балансуючи між жагою помсти та людяністю, Мен Сіфань обирає свій бік конфлікту та рятує Гу Вейбана. «Кохання краще ненависті», – такий висновок робить для себе героїня, вона відпускає минуле та полишає Шанхай.

Режисура фільму характеризується величезною динамікою, майстерно закрученою інтригою, яка тримає глядача в напрузі до останнього кадру. Візуальна складова картини дуже естетична, тут наявні добре продумані костюми та декорації, вибудовані епізоди та мізансцени. Комп'ютерні спецефекти поєднують зображення реального життя та шар фантазій, спогадів і сновидінь головних героїв, також сполучаються картини минулого та сучасності. «Привид театру» – це типовий комерційний фільм, випущений для масового прокату, який сполучає видовищність та повчальність, родинні цінності та ідею прощення. І театр тут постає метафорою живого організму суспільства, яке, долаючи старі травми, постійно оновлюється та рухається далі.

Складними та неоднозначними роздумами щодо специфіки акторської професії, а також щодо відмінностей між театром та кіно сповнений трилер «Ніна Ву» (2019), знятий тайванським режисером Міді Зі (нар. у 1982). Головна героїня – колишня театральна актриса, яка, кинувши роботу в провінційній трупі, прагне здійснити кар'єру в Тайбеї. Після багатьох років роботи над дрібними ролями в рекламі та короткометражках актрису запрошують зіграти головну роль у трилері. Роль є складною, вона вимагає психологічної напруги, відвертих сцен, щільного графіку. Все це й, на додачу, тиск режисера виснажує Ніну. Після закінчення зйомок вона повертається додому до хворої матері й там переживає додатковий стрес – напад та вбивство улюбленої собаки на прізвисько Оскар, зустріч із колишньою коханкою, зіркою дитячої вистави «Маленький принц», звинувачення в одержимості дияволом, химерні галюцинації та спогади.

Поступово, через флешбеки, глядач розуміє, що героїня зазнала значної психологічної травми в процесі зйомок трилеру. Й за те, що новий фільм

здобув визнання критиків і глядачів, актрисі довелося заплатити своїм ментальним здоров'ям. Зрештою, вона отримує кілька варіантів свого минулого (від жорстокого поводження та звалтування режисером до адекватних робочих стосунків), й найбільш травматичний досвід, що пережила Ніна, – неважливо, наяву чи в уяві, дозволяє їй створити переконливий образ на екрані. Показово, що в стрічці «Ніна Ву» кіно та театр виступають символами двох протилежних буттєвих стихій: міста та села, високих технологій та аграрного середовища, спотворених високою конкуренцією відносин в артистичних колах та доброзичливої атмосфери провінційної театральної трупи.

Глибоким символічним змістом сповнена сцена зустрічі Ніни з театралізованою процесією: героїня їде на мотоциклі та їй перегороджує шлях люди в ритуальних масках, що обходять поля, захищаючи врожай від злих сил. Для селян Ніна Ву – це демон, пришелець з чужорідного світу, людина, яка відірвалася від свого коріння й продала себе кіноіндустрії. Недарма монолог персонажа Ніни, повторюваний багато разів, містить такі слова: «Вони не просто знищують моє тіло, вони знищують мою душу». Ця метафора є центральною для стрічки: акторське мистецтво забирає собі все без залишку для приватного життя.

«Сьоме покоління» китайських режисерів материкового Китаю, чиї естетичні уподобання формувалися вже в глобалізованому культурному просторі 2000-2010-х рр., торує оригінальний шлях розвитку національного екранного мистецтва. Молоді постановники експериментують із тематикою, форматами та технологіями, застосовуючи прогресивну кіномову для незалежного висловлення. Китайський кінематограф ХХІ ст. переживає ще одну трансформацію, адже до драматизму кіноісторій додається більший художній символізм і різноплановість кіномови. Не останню роль у цьому процесі відіграє вже сформована в китайському культурному середовищі певна кінотеатральна пластичність, яка живиться з двох різнопланових джерел – традиційного музично-драматичного театру та з вдало запозиченого

та адаптованого формату розмовної драми. Все найкраще, що є надбанням китайської театральної сцени, в тому чи іншому вигляді потрапляє до поля уваги кінематографістів, формуючи нові тематично-образні обрії розвитку національного кіномистецтва. Вплив театру на кіномистецтво Китаю доводить велика кількість проектів, де якісні та популярні серед глядачів театральні п'єси перетворюються на кіносценарії. Процеси глибинної інтеграції сценічної та екранної культури, взаємозбагачення репертуару є свідченням «боротьби за глядача, що виникла наприкінці ХХ ст. між театром і кіно» [1, с. 7].

Яскравим прикладом неординарного тлумачення театральної драматургії є незалежна нуар-комедія *«Абсурдний випадок» (2016)*. Фільм має альтернативну назву «Тримай серце, вішай кішки», англ. «AbsurdAccident» / «Carryingtheheart, hangingtheguts»).

Цей дебютний повнометражний фільм режисера та драматурга Лі Юхе був спродюсований ветераном гонконзького кіно Дерекем Ї. За основу сценарію було взято камерну театральну п'єсу з провінційного життя, яку було інтерпретовано досить нестандартно. Сільський Китай у режисерів шостого покоління зазвичай був об'єктом похмурих ігрових чи документальних фільмів, які зображали суворе буття постсоціалістичного суспільства. Натомість Лі Юхе, не прикрашаючи життя маленького містечка, створив його специфічне відображення, наповнене карколомною напругою, чорним гумором та метамоделною іронією.

Сюжет стрічки побудований на історії замовного вбивства, реалізація якого відбувається не за планом. Ян Байвань (Сісю Чен) і Ма Ліліан (Є Гао) – молода подружня пара, яка є власниками міні-готелю Gods Are Coming Inn, відомого по всьому району смачною локшиною ручної роботи. Гарна зовнішність і жвава вдача господині контрастують з невпевненим та малоенергійним характером її чоловіка, який до того ж, маючи слабку сексуальну потенцію, шалено ревнує свою дружину. Розчарований у шлюбі, він довіряється лікарю Бі (Цао Жуї), який спеціалізується на нетрадиційній (і

дуже сумнівній) техніці зцілення під назвою «шльопання та розтягування», а ще приторговує вином-афродизіаком «Знову весна», що, звісно, не вирішує подружні проблеми недалекого Байваня. Доведений до параноїчного відчаю герой благає лікаря Бі найняти кілера для «невірної» дружини. Тож, літньому поліцейському, дядьку головного героя, в останній день перед виходом на пенсію доводиться багато попрацювати, аби розкрити хоч деякі обставини загадкової справи.

Фільм має надзвичайно вибагливу драматургію з численними флешбеками та лініями подій, які, зрештою, сходяться в один вузол. Принцип альтернативної розповіді від «ненадійного» свідка, започаткований Акірою Куросавою в «Расьомоні», тут доведено до рівня складної головоломки, яка водночас має чітку архітектоніку з розподілом на частини. Перша картина, як і в театральному першоджерелі, починається з традиційної лінійної оповідності, яка завдає тон і послуговує фундаментом для прийдешнього хаосу. З другої частини події здійснюють кілька несподіваних поворотів, і наслідки (без знання причин) починають здаватися незрозумілими для героїв. Так розгортається швидка, смішна, абсурдна комедія обставин і помилок, з добре продуманим сюжетом, представленим очима різних героїв.

Система персонажів фільму ретельно підготовлена й блискуче втілена акторським складом. Кожен, за винятком старого поліцейського (данина цензурі та традиціям соцреалістичного китайського кіно), є далеким від морального ідеалу. Окрім недоброчесного лікаря, тут діє пара злодіїв, яка пограбувала ювелірну лавку та з'явилася до готелю перекусити й розділити (чи приховати) здобич. Деталізованим і дуже іронічним є портрет двох геймерів, один з яких вирішує вдати з себе заможного бізнесмена. Проте на побаченні наосліп він зустрічає дівчину-фальшивку, зовсім не таку, за яку себе видає. Її перука, накладні груди, наклеєні вії є лише символом тотальної симуляції, розбещеного прагнення китайської провінції долучитися до міського, «цивілізованого» способу життя. За словами кінокритика Джонатана Ландрета, «якщо “Абсурдний випадок” має мораль, це може бути

“не прикидайся”. Іншими словами, не продавайте так звані “афродизіаки”, не прикидайтеся знайомим із вбивцею, щоб пограбувати сусіда, поки його п’яна дружина спить, не видавайте себе за багатого хлопця. Просто будьте собою...» [113].

Кожен герой фільму має прихований мотив, що обумовлює його вчинки та породжує нові фарсові обставини. Усіх них об’єднує схильність до порушення моралі: вони намагаються обдурити та вкрати, підробляють професію та статус, нехтують подружніми обіцянками і, зрештою, вмотивовані перекинути відповідальність з себе на інших. Зрозуміло, що наслідки такого шахрайства та недоброчесності є щонайменше сумними, врешті-решт кожен отримує те, на що заслуговує. І лише дільничний полісмен постає як квінтесенція прямолінійної людини в хаосі, який панує навколо нього. Звісно, режисер дозволяє собі кілька жартів і про китайську поліцію, і про трохи корумпованого, але доброго дядечка-поліцейського, але все це не перетинає кордони дозволеного. Тож, попри те, що поліція «фабрикує» справу, не доводячи розслідування до кінця й не розкриваючи істинних причин абсурдних подій, держава у вигляді представників закону залишається єдиним гарантом стабільності у вирії химерних і непередбачуваних життєвих негараздів.

Фільм наочно демонструє полістилізм та еkleктику, яка за примхою режисера-сценариста поєднує деталі західного та східного кіномистецтва. З одного боку, чітко простежується вплив американської чорної кримінальної комедії братів Італа та Джоела Коенів, Квентіна Тарантіно. З іншого боку, є й очевидні апеляції до надбань сучасного китайського кіно, зокрема до поліцейського детектива Ніна Хао «Нічия земля» (2013) чи до складних драматичних колізій фільму «Чорне вугілля, тонкий лід» (2014) Дяо Інаня. Оригінальним режисерським прийомом є стилізація дії під довоєнні німі бойовики, що належать до «золотої доби» китайського кіно. Три чорно-білі сцени фільму зображують сцени бійки з численними гегами, метушнею, регтаймом та інтертитрами. Водночас глядач гостро відчуває подих

сучасності хоча б на рівні нетрадиційного використання дорогих смартфонів Apple, які можна прикріпити до бамперу замість розбитої фари.

Так чи інакше дебютант Лі Юхе вдало та напрочуд іронічно відобразив загальну тривогу китайського суспільства, викликану відсутністю економічних див на східному узбережжі країни, поглибленням соціальних проблем, бідністю та порожнечею провінційного життя. Отже, попри комедійну обгортку, «Абсурдний випадок» – це сучасне мораліте про наслідки людських вад з добірним конфуціанським присмаком.

Висновки до розділу 3

Розвиток кіномистецтва в Китаї ішов паралельно з повільним просуванням розмовної драми хуацзюй, яка до цього була відсутня у національному театрі. Оскільки музично-драматична форма у вигляді різних регіональних опер все ж таки домінувала в китайському театральному просторі першої третини ХХ ст., раннє німе кіно більш тяжіло до фільмування опери, а не до розмовної драми. Проте врзноманітнення та вестернізація театральномистецького життя країни поступово збільшили вплив розмовної драми на кіно. Вже в 1920-х рр. почалися спроби фільмування сучасної національної драматургії, а також кіноадаптація творів світової драматургії, яка була вже доступна в перекладі китайською. Розвиток кіноіндустрії та системи прокату в 1930-1940-х рр. сформував у міського населення попит на кінодраму, яка була наближена не до музично-драматичної вистави, а до жанру розмовної драми хуацзюй. Глядачі, які вже були знайомі з голлівудськими мелодрамами та мали досвід відвідування театральних вистав європейського формату, потребували екранізацій життєвих історій. Це відповідним чином змістило акцент з фільмування пекінської опери до актуальних на той час немuzичних реалістичних драм. Таким чином, «театральне кіно» (xirendian-ying) поступилося місцем «літературному фільму» (wenrendian-ying) [115].

Водночас представники лівого руху в 1930-х рр., наслідуючи практичні наробітки радянських колег, почали масово впроваджувати взаємодію кіно та театру як потужний засіб ідеологічного впливу на широку публіку. На відміну від консервативної партії Гоміньдан, яка схвалювала вистави старовинного традиційного театру та водночас фінансувала пропагандистське націоналістичне кіно, комуністи висловлювали свої погляди і через екран, і через сцену. Саме цей досвід кінотеатральної пластичності був розвинений на материковому Китаї після революції 1949 р. Загальною рисою китайської кінотеатральної культури другої половини ХХ ст. стало системне взаємозапозичення успішних екранно-сценічних образів і сюжетів. Ігрове кіно, яке набувало популярності та мало ознаки художньої якості й ідеологічної витриманості, одразу перетворювалося на невичерпне джерело реплікацій у різних мистецьких жанрах і формах. Це цілком узгоджувалося з традиційним китайським театральним мистецтвом, де класичні сюжети існували в різноманітних формах регіональної музичної драми, тіньового, лялькового та майданного театрив.

Після відмови від ідеологічного диктату «культурної революції» кінематограф КНР послідовно втілював характерне для китайського менталітету розуміння театру як мікрокосму, що моделює життя суспільства. Звернення до театральної тематики є однією з важливих ознак творчості кінорежисерів «п'ятого покоління». У фільмах Чжана Імоу та Ченя Кайге естетика традиційного китайського театру позначилася на системі образів, характері драматичного конфлікту, візуальній складовій. Режисери «п'ятого покоління» виступили дослідниками та популяризаторами традиційного театального мистецтва. Такі стрічки, як «Прощавай, моя наложниця», «Мей Ланьфан», «Сирота Чжао» режисера Ченя Кайге, «Підніми червоний ліхтар», «Проста історія локшини» режисера Чжана Імоу презентували світовому глядачу національний музично-драматичний театр як національну спадщину Китаю. Водночас репрезентація традиційного сценічного мистецтва режисерами «п'ятого покоління» створювала

критичний дискурс відносно негараздів культурної політики та ідеології країни.

Режисерам «шостого покоління» китайського кіно, зокрема Чжану Юаню та Цзя Чжанке, театральна тема була більш цікава з погляду андеграундного мистецтва, дослідження нетипових соціальних персонажів, що випадають із загальної суспільної системи. Вони доводили, що представники богеми та контркультури мають право на гідність і незалежну творчість, а проблему вільного висловлення не вирішує перехід економіки до ринкових відносин, лібералізація суспільного життя та відкритість Китаю до культурних процесів глобалізму. Різноманітні форми сучасного сценічного мистецтва постають для режисерів «шостого покоління» метафорою розмаїття великого світу, тлом, де можна досліджувати долю маленької людини.

Комерціалізація кінематографу КНР 2010-х рр. підштовхує сучасних режисерів до засвоєння та поєднання попередніх підходів до рецепції театральної тематики в кіно. Тут сцена виступає відображенням яскравих цивілізаційних досягнень, театральність поширюється на соціальне буття та захоплює його, створюючи простір для симуляцій і маніпуляцій. Образи акторів постають зручним матеріалом для втілення неоднозначних соціальних типажів і прототипів. Кінематографічна культура повною мірою експлуатує театральну тематику для створення видовищних проєктів і масового прокату. Творчі пошуки сучасних китайських кіновиробників охоплюють як традиційний китайський театр, так і жанри розмовної драми хуацзюй чи наробітки зарубіжних діячів сцени.

Підсумовуючи, можна зазначити, що китайський кінематограф кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. міцно інтегрований у сценічне мистецтво, та, навпаки, театр перебирає від кіно багато ідей, образів, тем та втілює їх на своїх підмостках. Різноманітні способи взаємодії театру та кіно створюють варіативні способи взаємовпливу сцени та екрану:

1. Кіно запозичує сюжети та образи класичних старовинних театральних п'єс: юанської драми, жанру наньсі, пекінської опери та інших видів регіональної музичної драми. Режисери знімають фільми з акцентом на наративний компонент, адаптуючи сценічну драматургію для ігрового фільму.
2. Екранізація музично-драматичних вистав у вигляді оперних фільмів цзиндзю продовжується з урахуванням нових медіаформатів і швидкого інноваційного розвитку кінотехнологій.
3. Теми театру та організації сценічної справи наявні в китайському кіно: як видовищні епізоди окремих стрічок; як тло, на якому відбувається драматичні події; як байопіки видатних акторів і режисерів; як матеріал для осмислення соціально-політичних процесів тощо.
4. Відбувається широка адаптація творів китайської розмовної драми хуацзюй, а також запозичення мотивів світової драматургії для створення кіносценаріїв.
5. Актори кращих театрів Китаю продовжують паралельно брати участь у різноманітних кінопроектах, таким чином, опосередковано впливають на розвиток кінематографа, запроваджуючи кращі традиції національної театральної культури у кіномистецтво.

Отже, театральність як ознака кінотворчості, а також інтерес до театральної тематики, є наскрізним для багатьох китайських кінорежисерів різних поколінь. Про це свідчить велика кількість кінокартин, що перетворилися на національну класику та увійшли до скарбниці світового кіномистецтва. Загалом можна сміливо стверджувати, що адаптація сценічної драматургії та осмислення театральної тематики й образності в кіно безпосередньо залежить від світоглядних парадигм того чи іншого періоду розвитку китайської культури, а також культурного бекграунду творців національного кіномистецтва.

ВИСНОВКИ

Аналіз результатів проведеного дослідження дає підстави стверджувати, що китайська театральна культура здійснила потужний вплив на становлення та розвиток національного кінематографу. Китайське кіно, генеза якого походить від експериментів з фільмування музично-драматичних вистав національного театру, протягом всього періоду свого існування зберігає тісні зв'язки зі сценічним мистецтвом. Це базове твердження доповнюється цілим рядом наступних міркувань і висновків, що відображають здобутки дисертаційної роботи:

1. Проаналізовано ряд академічних досліджень на тему історії китайського театру та кіно, жанрових особливостей національного кіномистецтва, взаємозв'язків сценічного та екранного мистецтв. Здійснено історичний огляд різних етапів розвитку кінематографії Китаю з акцентом на взаємодію між театром та кіно. Виявлено, що на етапі зародження китайського кіно (1905 – початок 1930-х рр.) перші китайські режисери та актори були здебільшого вихідцями з театрального середовища й тому перенесення театральних вистав зі сцени на екран було в 1910-20-х рр. природною кінематографічною практикою. Деякі з найперших кінофільмів, знятих у Китаї, були сценами з пекінської опери та інших регіональних театральних стилів. Під час професіоналізації китайського кіновиробництва (1930-1949 рр.) стрімко розвивалося звукове кіно, актуальними стали реалістичні кінодрами, драматургія яких походить від юаньської драми цзацзюй. Період нестійкого розвитку кінематографу в КНР (1949-1966) характеризувався створенням системи державної кінотеатральної освіти, перехом кінокомпаній на державне фінансування, пошуком нових виражальних засобів кіно та сцени, які б узгоджувалися з ідеологічними вимогами до мистецтва, формуванням жанру кіноопери. «Культурна

революція» (1966–1976 рр.), коли відбувалася прокомуністична світоглядна ревізія мистецтва, спричинила нищівний занепад кіновиробництва в КНР. Водночас, оскільки кіно та театр використовувалися як знаряддя пропаганди, це простимулювало розвиток кінопрокату та взаємозапозичення тем, образів, художніх прийомів кіно та театру. У період з 1976 по 1990-ті рр. відбувалася лібералізація сфери мистецтва, розвиток та вихід китайського кіно на світовий рівень. Це позначилося на творчості режисерів «п'ятого покоління» китайського кіно, які уважно досліджували театральне мистецтво у своїх кінороботах. На етапі комерціалізації і диверсифікації китайського кіно (з 2000 р. по теперішній час) спостерігається засвоєння та поєднання попередніх підходів до рецепції театральної тематики в кіно, фіксується весь спектр способів взаємовпливу сцени та екрану.

2. Досліджено філософсько-релігійне та ідейно-тематичне підґрунтя китайського традиційного театру та кіномистецтва. Зазначено, що традиційний театр, що понад тисячоліття домінував у китайському мистецтві, сформував специфічну художню мову, що асоціативний символізм кольорів, жестів, інтонацій, ритмів цілковито узгоджувався з світосприйняттям китайського народу, системою його цінностей та переконань. Етичний кодекс головних героїв драми, мотивація вчинків, їхні переживання апелювали до панівних у суспільстві принципів конфуціанства, даосизму та буддизму. Китайський кінематограф, маючи глибинні зв'язки зі сценічним мистецтвом, також перейняв багато тем, сюжетів і образів із цих релігійно-філософських доктрин. Це позначилося як на зовнішніх атрибутах (безпосередньому відображенні мотивів цих віровчень), так і внутрішніх, наприклад, етичному кодексі, що обумовлює мотивацію учинків персонажів фільмів.

3. Проаналізовано вплив на китайське кіно театральних жанрів наньсі та цзацзюй. Доведено, що ці жанри знайшли відображення в національному кінематографі як на сюжетно-тематичному рівні, так на рівні візуальної естетики та драматургії. Відмінна від західних стандартів наративність, конфліктність, система персонажів обумовили національну специфіку

китайського кіно 1930-40-х рр., де простежуються такі риси драми цзацзюй як чотиричастна структура, лейтмотивні виходи головних героїв, прийом закадрового голосу, що наслідуює довгі арії-монологи тощо. Проаналізовано варіанти кіноадаптацій класичних п'єс цзацзюй «Західний флігель», «Лютня», «Крейдяне коло», «Сирота Чжао» та «Образа Доу Е», доведено, що притаманна ним образність, глибина конфліктів вийшла за межі національного китайського мистецтва, вплинувши на творчість багатьох світових діячів кіно та театру.

4. Проаналізовано втілення сюжетів і образів регіональних шкіл китайської опери (пекінська, кантонська, хенанська, шаосінська та хуанмей). Доведено, що саме генетична спорідненість екранного та сценічного мистецтв породжує унікальні національні жанри кіноопери та фільму бойових мистецтв уся (як переніс та розвиток бойових сцен пекінської опери до фільмів про мандрівних воїнів). З'ясовано, що жанр кіноопери *цзиндзю* набув популярності після поширення в Китаї звукового та кольорового кіно, технічні можливості якого дозволяли відображати нюанси техніки співу, а також колористику костюмів і гриму. Зазначено, що фільм-опера посів значуще місце у кіновиробництві КНР, став комерційно прибутковим і популярним серед громадськості. Проаналізовано вплив інших регіональних видів опер на китайський кінематограф, зокрема унікальний гонконзький жанр музичного фільму хуаньмей, що виник як кіноадаптація сценічного фольклору емігрантів з материкового Китаю.

5. Виявлено, що вестернізація театральномистецького життя країни протягом 1920-30 рр. поступово збільшила вплив розмовної драми хуацзюй на китайське кіно. Вже в 1920-х рр. почалися спроби фільмування сучасної національної драматургії, а також кіноадаптація творів світової драматургії. Розвиток кіноіндустрії та системи прокату в 1930-1940-х рр. сформував у міського населення попит на наближене до драматичного театру реалістичне кіно. З'ясовано, що представники лівого руху в 1930-х рр. почали масово

впроваджувати взаємодію кіно та театру як потужний засіб ідеологічного впливу на широку публіку. Доведено, що досвід кінотеатральної пластичності був розвинений на материковому Китаї після революції 1949 р. Загальною рисою китайської кінотеатральної культури другої половини ХХ ст. стало системне взаємозапозичення успішних образів і сюжетів. Ігрове кіно, яке набувало успішності та мало ознаки художньої досконалості та ідеологічної витриманості, одразу перетворювалося на невичерпне джерело реплікацій у різних мистецьких жанрах і формах.

6. Доведено, що звернення до театральної тематики є однією з важливих рис творчості кінорежисерів «п'ятого покоління», які виступили дослідниками та популяризаторами традиційного театрального мистецтва. У фільмах Чжана Імоу та Ченя Кайге естетика традиційного китайського театру позначилася на системі образів, характері драматичного конфлікту, візуальній складовій. Режисерам «шостого покоління» китайського кіно, зокрема Чжану Юаню та Цзя Чжанке, театральна тема була більш цікава з погляду андеграундного мистецтва, дослідження нетипових соціальних персонажів, що випадають із загальної системи. Комерціалізація кінематографу КНР 2010-х рр. підштовхує сучасних режисерів до засвоєння та поєднання попередніх підходів до рецепції театральної тематики в кіно. Тут сцена виступає відображенням яскравих цивілізаційних досягнень, театральність поширюється на соціальне буття та захоплює його, створюючи простір для симуляцій і маніпуляцій. Образи акторів постають зручним матеріалом для втілення неоднозначних соціальних типажів і прототипів. Кінематографічна культура повною мірою експлуатує театральну тематику для створення видовищних проєктів і масового прокату. Творчі пошуки сучасних китайських кіновиробників охоплюють як традиційний китайський театр, так і жанри розмовної драми хуацзюй чи наробітки зарубіжних діячів сцени.

Зроблено загальний висновок, що китайський кінематограф кінця XX ст. – початку XXI ст. міцно інтегрований у сценічне мистецтво, та, навпаки, театр перебирає від кіно багато ідей, образів, тем та втілює їх на своїх підмостках. Виявлено наступні типи взаємодії театру та кіно:

1) продовжується рецепція сюжетів, образів, художніх прийомів класичних старовинних театральних п'єс: юанської драми, жанру наньсі, пекінської опери та інших видів регіональної музичної драми; 2) спостерігається активне виробництво оперних фільмів цзиндзю, що відбувається з урахуванням нових медіаформатів і швидкого інноваційного розвитку кінотехнологій; 3) відбувається експлуатація театральної тематики в ігровому кіно як видовищних епізодів окремих стрічок, як метафоричного фону для розробки драматичних подій, як матеріалу для осмислення соціально-політичних процесів, продовжується виробництво байопіків видатних акторів і режисерів, тощо; 4) відбувається широка адаптація сучасних п'єс драматичного театру, а також запозичення мотивів світової драматургії для створення оригінальних кіносценаріїв та ремейків.

Отже, театральність як ознака кінотворчості та інтерес до театральної тематики є наскрізним для багатьох китайських кінорежисерів різних поколінь. Про це свідчить велика кількість кінокартин, що перетворилися на національну класику та увійшли до скарбниці світового кіномистецтва. Експерименти в галузі міжвидової взаємодії театру та кіно продовжуються, тому питання типології присутності театру в національному кінематографі, місце сценічного мистецтва в творчості сучасного незалежного кіно (режисерів «сьомого покоління») постає актуальним предметом для подальшого мистецтвознавчого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Джерела українською мовою

1. Акімова А. Аналіз теоретичних засад китайських драматургів ХХ століття. *Актуальні питання іноземної філології*. 2016. №5. С. 5–13.
2. Акімова А. Китайська літературна драма: роль художніх образів у творі «Сива дівчина» \ 日毛女(1943–1945 рр.). *Південний архів. Філологічні науки*. 2018. Вип. 72(1). С. 80-84.
3. Акімова А. О. Вплив «культурної революції» на новітню китайську драматургію. *Актуальні питання іноземної філології*. №4. 2016. С. 4–8.
4. Акімова А. О. Концепція нової форми драми театру хуацзюй. *Вісник дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2017. №1(13). С. 81-90.
5. Акімова А. О. Особливості розкриття теми громадянського обов'язку у трагедії Тянь Ханя “Жінка-інспектор Се Яохуань” (谢瑶环) (1961 р.). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського. 2016. № 1 (17). С. 9–13.
6. Акімова А. О. Традиційна юанська драма та розмовна драма ХХ століття: зміни жанрових особливостей. *Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 1(1). С. 7–17.
7. Ангелова А. О. Езотеричний іморталізм віровчення даосів: геронтософський аспект. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія*. К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 27 (40). С. 43–56.
8. Ангелова А. О. Сакралізація образу старості в конфуціанській традиції. *Науковий вісник Харківського національного педагогічного*

- університету імені Г. С. Сковороди. Серія: Філософські науки. 2010. Вип. 33. С. 11–19.
9. Безклубенко С. Д. Відеологія : основи теорії екранних мистецтв. Київ : Альтерпрес, 2004. 327 с.
10. Беседіна Н. В. КНР на сучасному етапі розвитку: особливості «конфуціанізації» суспільства. *Історична пам'ять*. 2010. №1. С. 132–138.
11. Билогрива Д., Родян М. Инь и Ян – мудрость или философия? *Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали XIV міжнародної наукової конференції, 5 листопада 2020 р.* Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 26-30.
12. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К.: Логос, 2011. 391 с.
13. Вайда А. Кіно і решта світу. Київ : Етнос, 2001. 308 с.
14. Веденєєв Д. Особливості застосування Китаєм інструментарію м'якої сили. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали XIV міжнародної наукової конференції, 5 листопада 2020 р.* Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 164–167.
15. Воробей О. Особливості «поетизованих» п'єс Цао Юя як нової форми китайської драми 30–50-х років ХХ ст. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та література*. 2012. Вип. 18. С. 55–59.
16. Воробей О. Особливості епізованої драми Лао Ше у зіставленні з епічним театром Бертольда Брехта. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та література*. 2013. Вип. 1. С. 51–56.
17. Воробей О. С., Вечоринська Т. В. Принципи кінематографічного монтажу у китайському драматичному мистецтві: інноваційні практики

- Ся Яня. *Східний світ*. 2022. №2. С. 127–137. doi: <https://doi.org/10.15407/orientw> 2022.02.127
18. Воробей О. Специфіка історизації дійсності у творчості Тянь Ханя. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та література*. 2014. Вип. 1. С. 39-42.
 19. Воробей О. Східний романтизм та західний реалізм у китайській драматургії ХХ століття. *Сходознавство*. 2010. № 51. С. 18–24.
 20. Воробей О. Традиційні форми китайського театру: історичний нарис. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. Т. 2. С. 254–260.
 21. Воробей О. Феномен пекінської цюцзюй у жанровій парадигмі китайського театру. *Закарпатські філологічні студії*. Т. 1. №7. С. 145– 150.
 22. Ганаба С. Ідея шляхетної людини Конфуція як принцип морального зразку в управлінні суспільством. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали XIV міжнародної наукової конференції, 5 листопада 2020 р.* Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 37–38.
 23. Госейко Л. Історія українського кінематографу. 1896–1995. Київ : КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
 24. Ісаєва Н., Акімова А. Класичні теорії драми в Китаї та Європі: компаративний аспект. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та літератури*. 2012. Вип. 18. С. 59–62.
 25. Історія китайського кінематографу. *China Radio International*. <https://ukrainian.cri.cn/848/2018/09/05/2s57314.htm>
 26. Китай очима Азії : колект. моногр. / С. В. Капранов та ін. ; НАН України, Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського, Укр. асоц. китаєзнавців. Київ, 2017. 316 с.
 27. Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали XIV міжнародної наукової конференції, 5 листопада 2020 р. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 496 с.

28. Кіктенко В. О. Дослідження Китаю в незалежній Україні. URL: <http://sinologist.com.ua/vivchennya-kitayu-v-nezalezhnij-ukryini/>.
29. Кіктенко В. О. Ідеологія Комуністичної Партії Китаю: від революції дореформ. *Україна–Китай*. 2017. №4(10). URL: <https://sinologist.com.ua/kiktenko-v-o-ideologiya-komunistychnoyi-partiyyi-kytayu-vid-revolyutsiyi-reform/>
30. Кіномистецтво України в біографіях : кінодовідник / Н. Капельгородська, Є. Глущенко, О. Синько. Київ : АВДІ, 2004. 712 с.
31. Кірносова Н. А. Китайський ієрогліф як художній феномен. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2016. Вип. 83. С. 109–115.
32. Коваль А. Навздогін за мрією: нова ідеологія відродження та процвітання Китаю. *Україна – Китай. Спеціальний випуск*. №1 (6) 2014. 10-14.
33. Коваль О. О. Китайський кінематограф у глобалізованому світі. *Україна–Китай*. №15(1) 2019. URL: <https://sinologist.com.ua/koval-o-o-kytajskyj-kinematograf-u-globalizovanomu-sviti/> (дата звернення: 20.05.2023).
34. Ковпик С. Особливості поетики класичної китайської драми. *Китаєзнавчі дослідження*. 2021. №1. С. 221–228. DOI: <https://doi.org/10.51198/chinesest2021.01.221>
35. Коментар 6. Комуністична партія Китаю зруйнувала традиційну культуру. (Дев'ять коментарів про комуністичну партію). *Велика Епоха (The Epoch Times)*. 27 Вересня 2011. <https://www.epochtimes.com.ua/special-projects/about-communist-party/komentar-6-komunistychna-partija-kytaju-zrujnuvala-tradycijnu-kulturu-53955.html>

36. Коппола Ф. Ф. Живе кіно та техніка його виробництва / пер. з англ. О. Тільна. Харків : Вид-во «Ранок» : Фабула, 2021. 208 с.
37. Культурно-гуманітарне співробітництво між Україною та Китаєм. *Посольство України в Китайській Народній Республіці*. 18 травня 2022 р. URL: <https://china.mfa.gov.ua/spivrobitnictvo/189-kulyturno-gumanitarne-spivrobitnictvo-mizh-ukrajinoju-ta-kitajem>
38. Лао Ше. Біографія
URL: https://tvory.net.ua/zarubizhna_literatura/biografii/laoshe.html
39. Лешан В. Б. Основи релігієзнавства. Чернівці: Рута. 2005. 304 с.
40. Лі Чженьсін. Класика світової драматургії на китайській сцені ХХ ст. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. Вип. 39. С. 274–285.*
41. Лі Чженьсін. Театральна система Мей Ланьфана та її оцінка видатними діячами світового мистецтва. *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 297–303.*
42. Лі Чженьсін. Травестія в традиційній Пекінській опері: герменевтичний підхід. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. №2. С. 105–108.*
43. Лі Чженьсін. Ціннісні компоненти видовищних мистецтв Китаю та динаміка їхньої взаємодії з театральною культурою Заходу (ХХ – поч. ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 ; Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. 17 с.
44. Лі Чженьсін. Ціннісні компоненти видовищних мистецтв Китаю та динаміка їхньої взаємодії з театральною культурою Заходу (ХХ – поч. ХХІ ст.) : дисертація ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 ; Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. 202 с.

45. Лу Тянь. Символічна мова Пекінської опери. *Пробудження*.
URL:<https://waking-up.org/mystectvo/simvolichna-mova-pekinskoji-operi/?lang=uk>
46. Мателешко Ю. Культурно-освітні інструменти м'якої сили Китайської народної республіки. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність : матеріали XIV міжнародної наукової конференції, 5 листопада 2020 р.* Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 214–218.
47. Миславский В. Кіно в Україні (1896–1921). Харків : Торсинг, 2005. 576 с.
48. Миславський В. Н. Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми. Харків, 2007. 328 с.
49. Михайлов В. С. Людиновимірність соціально-філософської традиції Давнього Китаю і сучасність : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.03. К., 2010. 20 с.
50. Мурашевич К. Зародження нової поезії «4 травня» та виникнення контактних зв'язків у китайській літературі початку ХХ ст. *Східний світ*. №4. 2009. С. 126-133.
51. Мусієнко В. 7 факторів, котривплинули на становлення китайського кінематографа. *Magazeta: інтернет-видання про Китай і китайську мову*. 01.03.2021. URL: <https://magazeta.com/chinese-cinema> (дата звернення: 20.05.2023).
52. Никитюк О. Інновативність vs креативність у Китаї. УКРАЇНА – КИТАЙ. Спеціальний випуск. No1 (6) 2014. 19-22.
53. Опера Хуанмей (黄梅戏). *Цифровий музей нематеріальної культурної спадщини Китаю*. https://www.ihchina.cn/project_details/13280
54. Резаненко В. Понятійно-категоріальний апарат релігійно-філософських вчень Китаю: до проблеми адекватного розуміння. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: Зб. ст.* К., 2009. С. 109–113.

55. Релігієзнавство: Навчальний посібник. 2-ге вид. / За ред. Мозгового Л. І., Бучми О. В. К.: Центр учбової літератури, 2008. 264 с.
56. Родіонов О. Китайська література нового й новітнього часу [Електронний ресурс]. *Спецвипуск журналу «Всесвіт»; Альманах китайської літератури*. 2010. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/727/41/>
57. Рубель В. А. Історія середньовічного Сходу: Курс лекцій: Навч. посібник. К. : Либідь, 1997. 462 с.
58. Семенюк С., Урусов В. Китайська література ХХ століття Китайська література ХХ століття і творчість Гао Сінцзяня. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: Зб. ст.* К., 2005. С. 71–77.
59. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції. К.: В-во Івана Федорова, 1997. 240 с.
60. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. О., 2010. 16 с.
61. Український енциклопедичний кінословник. Основні терміни та поняття / уклад. С. Д. Безклубенко, О. Г. Рутковський. Вінниця : КНУКІМ, 2006. Т. 1. 500 с.
62. Урусов В. Нові тенденції в китайській літературі на початку ХХІ століття. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: Зб. ст.* К., 2007. С. 127–132.
63. Усик А. Вчення Конфуція та конфуціанство в контексті китайської філософської традиції (етико-соціальний аспект). дис... канд. філол. наук: 09.00.05. Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. К., 1999. 168 с.
64. Хавроненко В. Конфуціанство. *Енциклопедія Сучасної України : енциклопедія [електронна версія] / ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут*

- енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. Т. 14. URL: <https://esu.com.ua/article-3241> (дата перегляду: 25.11.2022)
65. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери : діалог культур : автореф. дис канд. мистецтвознавства. Київ, 2010. 19 с.
66. Чжэн В. Актуалізація вивчення конфуціанських ідей у суспільно-політичному житті сучасного Китаю. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: Зб. ст.* К., 2009. С. 62–65.
67. Шекера Я., Коломієць Н. Хрестоматія китайської літератури (від найдавніших часів до III ст. н. е.). К.: Київ. ун-т, 2008. 251 с.
68. Щербаков Я. Вплив індо-буддійської культури на генезу драми Цзацзюй та мотивів у фабулі драми. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та література.* 2012. Вип. 18. С. 79–81.
69. Щербаков Я. Китайський буддизм та драма цзацзюй доби Юань (1271–1368). К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 204 с.
70. Янь Ч. «Розмовна драма» в театральному просторі Китайської народної республіки другої половини XX століття. *Студії мистецтвознавчі. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.* 2018. №1. С. 115–120.
71. Янь Ч. До проблеми рецепції принципів європейського психологічного театру в сценічному мистецтві сучасного Китаю. *Науковий вісник КНУТКиТ ім. І.К. Карпенка-Карого.* 2018. № 22. С. 68–74.
72. Янь Ч. Трансформація модусу європейського драматичного театру в китайській розмовній драмі. Автореф. ... канд. мистецтв-ва, 17.00.02 «театральне мистецтво». НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. 19 с.

Джерела англійською мовою

- 73.7 China Decades, 7 Blockbuster Comedies: What each film reveals about its era, and today. China Simplified. November 20, 2014 <https://www.chinasimplified.com/2014/11/20/7-china-decades-7-blockbuster-comedies/>
74. A Companion to Chinese Cinema, ed. by Yingjin Zhang. Wiley-Blackwell, 2012. 704 p.
75. Ascarate R. About Chinese Cinema. Film Quarterly. Vol. 62, No. 2. Winter 2008. pp. 72-76.
76. Bao W. Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915–1945. University of Minnesota Press, 2015. 488 p.
77. Bao W. The Politics of Remediation: Mise-en-Scène and the Subjunctive Body in Chinese Opera Film. Opera Quarterly. 2010. №26.2–3. Pp. 256–290.
78. Beijing Opera Film Project. Make Stage Classics Rejuvenate on the Big Screen Shanghai International Film Festival. 2019-06-22. URL: <https://www.siff.com/english/content?aid=import-cms-3705>
79. Berry C., Farquhar M. China on Screen. Cinema and Nation. Hong Kong University Press, 2006. 313 p.
80. Berry C. Transnational Chinese Cinema Studies. In S. H. Lim & J. Ward (Eds.), The Chinese Cinema Book, 2011. Pp. 9-16.
81. Berry, Chris. China before 1949. The Oxford history of world cinema. Ed. G. Nowell-Smith. New York: Oxford University Press, 1996. P. 409-413.
82. Berry, Michael (2004). Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers. New York: Columbia University Press. pp. 109–135.
83. Biography of Jackie Chan. The official site of Jackie Chan. URL: <https://jackiechan.com/biography.htm>
84. Bordwell D. Another Shaw Production: Anamorphic Adventures in Hong Kong. October 2009. URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/shaw.php>

85. Bordwell D. *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Second edition. Irvington Way Institute Press. Madison, Wisconsin. 2011. 291 p.
86. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Hundred Flowers Campaign". *Encyclopedia Britannica*, 8 Mar. 2016, <https://www.britannica.com/event/Hundred-Flowers-Campaign>
87. *Chinese Film Stars*, ed. by Mary Farquhar and Yingjin Zhang. Routledge, 2010. 264 p.
88. Chinnery, John. *Pingju: Real Life Opera of Northern China*. Beijing: New World Press, 2007. 315 p.
89. Chow R. *Primitive Passions, Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995. 252 p.
90. Chu Y. Introduction: Globalization and the Hong Kong Film Industry. In E. M. K. Cheung & Y. Chu (Eds.), *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema*. Hong Kong, China: Oxford University Press, 2004. P. 1-39.
91. Ciecko A. T. (Ed.) *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame*. Oxford and New York: Berg, 2006. 250 p.
92. Clark P. *Chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949*. Cambridge University Press, 1987. 243 p.
93. Clark P. *Filmmaking in China: From the Cultural Revolution to 1981*. *The China Quarterly*. June 1983. P. 304-322.
94. Du W. *Historicity and Contemporaneity: Adaptations of Yuan Plays in the 1990s*. *Asian Theatre Journal*. 2001. Vol. 18. №2. Pp 222–37.
95. *Early Film Culture in Hong Kong, Taiwan, and Republican China*, ed. by Emilie Yueh-yu Yeh. Michigan: University of Michigan Press, 2018. 364 p.
96. Farquhar, M.A., & Berry, C. (2005). *Shadow Opera: Toward a New Archaeology of the Chinese Cinema*. *Post Script* 20. 2/3 (Winter/Spring 2001): 25-42.

97. Faye Chunfang Fei. *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. University of Michigan Press, 2002. 213 p.
98. Fei Mu. The problem of cinematizing old Chinese opera. Fei Mu: Poet-director. ed. Wong Ain-ling. Hong Kong: Hong Kong Film Critics Society, 1998. P. 81.
99. Fonoroff, Paul. *A Brief History of Hong Kong Cinema*. Chinese University of Hong Kong, 1988. P. 293-308.
100. Han Shangyi. The Design and Style of Opera Films, trans. J. K.Y. Chan and Judith Zeitlin, *Opera Quarterly*. 2010. №26.2–3. P. 447.
101. Hilton I. A hundred flowers or poisonous weeds? Index on censorship. 2007. №4. P.16-19. <https://doi.org/10.1080/03064228108533228>
102. Ho-Chak Law; King Hu's Cinema Opera in his Early Wuxia Films. *Music and the Moving Image* 1 January 2014; 7 (3): 24–40. doi: <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.7.3.0024>
103. Hsiao Li-ling. *Dancing the Red Lantern: Zhang Yimou's Fusion of Western Ballet and Peking Opera*. *Southeast Review of Asian Studies*, University of North Carolina at Chapel Hill. 2010. Volume 32. pp. 129–36. <https://academic.oup.com/edited-volume/38629>
104. Huang Xuelei. *Shanghai Filmmaking: Crossing Borders, Connecting to the Globe, 1922-1938*. Series: China Studies, Volume: 29. Brill, 2014. 381 p.
105. Hui Wu. To Seek Revenge or to Forgive: Two Chinese films about Hamlet *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. №27. 2009. p. 189-197. <https://doi.org/10.4000/shakespeare.1517>
106. Hung Chang-Tai. Female symbols of resistance in Chinese Wartime spoken Drama. *Modern China*. 1989. Vol. 15, No. 2 (Apr.). P. 149–177.
107. Iovene P. *Chinese Operas on Stage and Screen: A Short Introduction*. *The Opera Quarterly*. Volume 26, Issue 2-3, spring-summer 2010. Pp. 181–199, <https://doi.org/10.1093/oq/kbq028>
108. Jiang J. *The Opera as History. Women Playing Men / in Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century*. Shanghai. University of Washington Press, 2009. P. 173-214.

109. Kwok J., Wah Lau. *Peking Opera Blues: exploding genre, gender and history*. Film analysis: a Norton reader. New York: W.W. Norton, 2005. P. 738-755.
110. Landreth J. Film Review: Absurd Accident. *China Film Insider: The Business of Entertainment in China*. Jul 23, 2017. URL: <https://chinafilminsider.com/review-absurd-accident/>
111. Li Qiao, Jennings Ros. Contested identities: exploring the cultural, historical and political complexities of the 'three Chinas'. *The IAFOR Journal of Asian Studies*. 2016. Vol. 2. Is. 1. P. 25-40.
112. Li Z. Female warriors: a reproduction of patriarchal narrative of Hua Mulan in *The Red Detachment of Women* (1972). *Media International Australia*. 2020. №176(1). P. 66–77. <https://doi.org/10.1177/1329878X20916955>
113. Liu S. *Xin Fengxia and the Transformation of China's Ping Opera (Elements in Women Theatre Makers)*. Cambridge: Cambridge University Press. 2022. doi:10.1017/9781009083508
114. Lu S. H. *National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou*. *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*. University of Hawaii Press, 1997. pp. 105-137.
115. Luo H. Theatricality and Cultural Critique in Chinese Cinema. *Asian Theatre Journal*. 2008. Vol. 25. №1. P. 122-137.
116. Lute Song. *Life: magazine*. Time Inc., 1946. P. 52.
117. Marchetti G. Two Stage Sisters: The Blossoming of a Revolutionary Aesthetic. *Jump Cut*. March 1989. № 34. P. 95–106.
118. McFarlane B. Women Beware Women: Zhang Yimou's "Raise the Red Lantern." *Screen Education*. 2006. №42. P. 111–115.
119. McGrath J. Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema. *The Opera Quarterly*. 2010. Volume 26. Issue 2-3. P. 343–376.
120. Mello C. Jia Zhangke and Liu Xiaodong – An Intermedial Encounter with Reality. *Intermedial encounters: Studies in Honour of Ágnes Pethő*. Cluj-Napoca: Kolozsvár, 2022. P. 373-380.

121. Mello C. *The Cinema of Jia Zhangke: Realism and Memory in Chinese Film*. Bloomsbury Publishing, 2022. 320 p.
122. Meyer R. *Ruan Ling-Yu: The Goddess of Shanghai*. Hong Kong: University of Hong Kong Press, 2005. 149 p.
123. Ning Ma, Sklar R. New chinese cinema: a critical account of the fifth generation. *Cinéaste*. 1990. Vol. 17, No. 3. pp. 32-35.
124. Park, M. & Chesla, C. Revisiting Confucianism as a Conceptual Framework for Asian Family Study. *Journal of Family Nursing*. 2007. URL: <http://jfn.sagepub.com/cgi/content/abstract/13/3/293>
125. Quah S. *Ren Gao Xingjian and transcultural Chinese theater*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004. 225 + xi pp.
126. Rebull A. Locating Theatricality on Stage and Screen: Rescuing Performance Practice and the Phenomenon of Fifteen Strings of Cash (Shiwu guan; 1956). *Journal of Chinese Oral and Performing Literature*. July 2017. №36 (1). P. 46–71. doi.org/10.1080/01937774.2017.1337691
127. Richler D. Cinema, realism, and The World according to Jia Zhangke. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*. Vol. 25. №2. 2016. P. 6-38.
128. Roberts R. Reconfiguring Red: Class discourses in the new millennium TV adaptation of *The Red Detachment of Women*. *China Perspectives*. 2015. №2. P. 25–31. doi:10.4000/chinaperspectives.6698
129. Rosati A. Film Review: *Absurd Accident* (2017) by Li Yuhe. *Asian movie pulse*. August 24, 2021. URL: <https://asianmoviepulse.com/2021/08/film-review-absurd-accident-2017-by-li-yuhe-3/>
130. Shahar M. *The Shaolin Monastery: History, Religion, and the Chinese Martial Arts* University of Hawaii Press, 2008. 296 p.
131. Shaw T. 'Beijing Bastards': An unsavory portrait of '90s Beijing with legendary rock star Cui Jian. *The China Project. Society & Culture*. August 2, 2019. URL: <https://thechinaproject.com/2019/08/02/beijing-bastards-an-unsavory-portrait-of-90s-beijing-with-cui-jian/>

132. Shi, Liang (1999). The Daoist Cosmic Discourse in Zhang Yimou's *To Live*. *Film Criticism*. 24 (2): 2–16.
133. Siyuan Liu. 'Spoken Drama (Huaju) with a Strong Chinese Flavour': The Resurrection and Demise of Popular Spoken Drama (Tongsu Huaju) in Shanghai in the 1950s and Early 1960s. *Theatre Research International*. 2017. Vol. 42. Issue 3. P. 265-285. doi.org/10.1017/S030788331700058X
134. Stepanchuk C. *The Essentials: Secret Love in Peach Blossom Land Engaging Asia: Film, Documentaries, and Television*. Education About ASIA. 2021. Vol. 26. №2. P. 24-26.
135. Stokes L. O. *Historical Dictionary of Hong Kong Cinema*. Scarecrow Press, 2007. 640 p.
136. Su, W. New strategies of China's film industry as soft power. *Global Media and Communication*. 2010. №6(3). P. 317-322.
137. Sutton D. Ritual, History and the Films of Zhang Yimou. *East-West Film Journal*. 1994. №8. P. 29-42.
138. Teo, Stephen. The Opera Film in Chinese Cinema: Cultural Nationalism and Cinematic Form. *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Ed. by Carlos Rojas. 2013. pp. 209-224. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199765607.013.0012
139. *The Chinese Cinema Book*, 2nd ed., ed. by Song Hwee Lim and Julian Ward. L.: British Film Institute / Bloomsbury, 2020. 336 p.
140. *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Ed. Carlos Rojas, Eileen Chow. New York: Oxford University Press, 2013. 792 p.
141. *The Oxford history of world cinema*. Ed. G. Nowell-Smith. New York: Oxford University Press, 1996. 824 p.
142. *The Poetics of Chinese Cinema*, ed. by Gary Bettinson and James Udden. Palgrave Macmillan, 227 p.
143. The Rebirth of Yuju Opera. August 21, 2002. URL: <http://www.china.org.cn/english/NM-e/40025.htm>
144. Traditional Operas on Screen. Screening list of Chinese opera films released. Shanghai International Film Festival. 2017-06-14 URL: <https://www.siff.com/english/content?aid=import-cms-1964>

145. Vetrov V. The element of play in the textual structure of Yuan drama: creating artistic meaning through literary allusions and quotations. *Monumenta Serica*. 2008. Vol. 56. P. 373-393.
146. Wagner R. G. *The contemporary Chinese historical drama: four studies*. University of California Press, 1990. 361 p.
147. Wancang Bu (1903-1974). URL: <https://www.imdb.com/name/nm0117745/>
148. Wang Jia. *Yueju Opera: From the past to now*. China Global Television Network. 21-Dec-2017. URL: <https://news.cgtn.com/news/3567544d33637a6333566d54/index.html>
149. Wu H., Qi R. Gewu (Song-and-Dance) and the History of Contemporary Peking Opera in Early Twentieth-Century China. *CHINOPERL*. 2017. 36:1. Pp. 22-45. DOI: 10.1080/01937774.2017.1337692
150. Xiao Meichen. A stage in search of a Tradition: the Dynamics of Form and Content in Post-Maoist theatre. *Asian Theatre Journal*. 2001. Vol. 18. №2 (Fall). P. 200–221.
151. Yau E. C. M. "Yellow Earth" Western Analysis and a Non-Western Text. D. Eleftheriois & G. H. Needham (Eds.), *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. University of Hawaii Press, 2006.
152. Yang J., Black A. *Once Upon a Time in China: A Guide to the Cinemas of Hong Kong, Taiwan and Mainland China*. Нью-Йорк: Atria Books, 2003. 307 p.
153. Zhang Y. *Chinese National Cinema*. New York; London: Routledge, 2004. 331 p.
154. Zhao Z.Q. Interaction between Traditional Opera and Movie. *Open Journal of Social Sciences*. 2019. №7. P. 333-339. doi.org/10.4236/jss.2019.77028
155. Zhu Lin. When opera meets film: early Chinese sound filmmaking in a transnational perspective. *Global Studies*. 2019. Vol.10. P. 23-39.

Джерела китайською мовою

156. 电影百年百位优秀演员名单（上），达式常、李秀明等不在其中真遗憾
<https://zhuanlan.zhihu.com/p/112211950>

157. 新西廂記 (1953年屠光啓執導電影) *Baidu*. URL:
<https://baike.baidu.hk/item/新西廂記/17350410>
158. 百年中国电影中的女性形象”黄宝峰 著
 湖南大众传媒职业技术学院学报 2004–01. 74–76 页. Хуан, Б. Століття жіночого образу в китайському кіно / Баофен Хуан // Журнал Хунаньського професійно-технічн. коледжу засобів масової інформації.
159. Хунань: Хунаньський професійно-технічн. коледж засобів масової інформації, 2004. No 1. С. 74–76.
160. 近十年中国女性电影的女性意识研究”邓珊珊著 湖南科技大学 2015–03–13. 2页. Ден, Ш. Дослідження жіночої свідомості в китайських фільмах про жінок за останні десять років / Шаньшань Ден // Журнал Хунаньського науково-техніч. ун-ту Хунань: Хунаньський науково-технічний. ун-т, 2015. С. 2.
161. 香港粵劇電影研究. 出版: 香港電影資料館, 2019. Ян Кесінь. Кінознавство кантонської опери Гонконгу; [ред. У Цзюнью]. Гонконг: Гонконзький кіноархів, 2019. 215 с. URL:
https://www.filmarchive.gov.hk/documents/18995340/19057015/ebook_chi_02.pdf
162. 艺华影业公司探析/中国现代电影产业与电影创作研究丛书”周仲谋 著, 周斌编 东方出版中心 2017. 466 页. Чжоу, Чж. Аналіз кінокомпанії Іхва / Серія досліджень у галузі сучасної кіноіндустрії та створення фільмів у Китаї / Чжунмоу Чжоу [під ред. Чжоу Бін]. Пекін: Схід. видавничий центр, 2017. 466 с.
163. 張陽. 邵氏黃梅調電影導演技法研究. Чжан Ян. Дослідження режисерських прийомів у фільмах в жанрі хуанмей братів Шао. Национальная академия китайского театрального искусства, 2011. 43 с.
164. 中国当代电影的文化生产”胡谱忠 著 中国戏剧出版社 2018. 309页. Ху, П. Культурне виробництво сучасних китайських фільмів / Пейчжун Ху. Пекін: Китайська драма, 2018. 309 с.

165. 中国电影评论文集” 鲁德俊 著 中国书籍出版社 2016. 177页. Лу, Д. Огляд китайських фільмів / Децзюнь Лу. Пекін: Китайські книги, 2016. 177 с.
166. 中国电影史”丁亚平 著 中国电影出版社 2016. 993页. Дін, Я. Історія китайського кіно / Япін Дін. Пекін: Китайське кіно, 2016. 993 с.
167. 中国电影史”李少白 著 高等教育出版社 2006. 322页. Лі, Ш. Історія китайського кіно / Шао-бай Лі. Пекін: Преса про вищу освіту, 2006. 322 с.
168. 中国电影史”钟大丰, 舒晓鸣 著 中国广播影视出版社 2014. 226页. Дафен Чжун, Сяомін Шу. Історія китайського кіно. Пекін: Вид-во китайського радіо та телебачення, 2004. 226 с.
169. 中国电影史纲要”虞吉 著 西南师范大学出版社 2008. 378 页. Цзі Юй. Нарис історії китайського кіно. Чунцін: Південно-західний педагог. ун-т, 2008. 378 с.
170. 中国电影史工程: 电影政策与中国早期电影的历史进程” 宫浩宇 著 中国电影出版社 2017. 300 页. Гун, Х. Проект з історії китайського кіно: Політика в галузі кіно та історичний процес ранніх китайських фільмів / Хаоюй Гун. Пекін: Китайське кіно, 2017. 300 с.
171. 中国电影史研究专题”李道新 著 北京大学出版社 1995. 279页. Китайський дослідницький проект з історії кіно. Пекін: Вид-во Лі Дао Пекінського ун-ту, 1995. 279 с.
172. 中国电影艺术史评论”沙丹著 北京联合出版社 2010. 472页. Ша, Д. Огляд історії китайського кіномистецтва / Дан Ша. Пекін: Пекінський союз, 2010. 472 с.
173. 中国电影中的女性形象塑造”林云著 南昌大学 2005-05-15. 3页. Лін, Ю. Створення жіночого образу в китайських фільмах / Юнь Лін // Журнал Наньчанського університету. Наньчан: Наньчанський ун-т, 2005. С. 3.

ДОДАТКИ

Фільмографія

1. «Абсурдний нещасний випадок» («Absurd Accident»), реж. Лі Юхе, 2016. URL: <https://www.imdb.com/title/tt6892250/>
2. «Блюз Пекінської опери» («Peking Opera Blues»), реж. Цуй Харк, 1986 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0090952/>
3. «Богиня» («Shen nu»), реж. Йонган Ву, 1934 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0195256/>
4. «Весілля уві сні» («Sheng si hen»), реж. Фей Му, 1948 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1003189/>
5. «Вирішувачі проблем» («The Troubleshooters», «Wan zhu») реж. Мі Яньшан, 1989. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0276615/>
6. «Віяло з персиковими квітами» («Гао Hua Shan»), реж. Сунь Цзин, 1963 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt11348742/>
7. «Гроза» («Leiyu»), реж. Нг Вуї, 1957 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0193289/>
8. «Жити» («Huozhe»), реж. Чжан Імоу, 1994 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0110081/>
9. «Жовта земля» («Huangtudi»), реж. Чень Кайге, 1984 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0087433/>
10. «Західний флігель» («Xixiangji»), реж. Фенг Юе, 1965 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0186708/>
11. «Західний флігель» («Xi xiang ji»), реж. Фенг Юе, 1965 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0186708/>
12. «Західний флігель» («Xi xiang ji»), реж. Хоу Яо, 1927 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0018600/>

13. «Король масок» («Bian Lian»), реж. Tian-Ming Wu 1996 р.
URL: <https://www.imdb.com/title/tt0115669/>
14. «Кохання торговця фруктами» (англ. «Romance of a Fruit Pedlar»),
реж Чжан Шичуань, 1922 р. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt0013807/>
15. «Крейдяне коло» («The Circle of Chalk»), реж. Дж. Лайвер, 1959 р.
URL: <https://www.imdb.com/title/tt4693924/>
16. «Мое королівство» («Dawusheng»), реж. Сяосонг Гао, 2011 р.
<https://www.imdb.com/title/tt1790669/>
17. «Підніміть червоний ліхтар» («Da hong deng long gao gao gua»),
реж. Чжан Імоу, 1991 р.. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt0101640/>
18. «Пісня западного флігеля» («Xin xi xiang ji») реж. Ксіанг-Ксіунг
Ліао, 1979 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt13569410/>
19. «Пісня западного флігеля» («Xin xi xiang ji»), реж. Кунг Чі Ту,
1953 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0350341/>
20. «Пісня західного флігеля» («Xinxixiangji»), реж. Ксіанг-Ксіунг
Ліао, 1979 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt13569410/>
21. «Пісня Китаю» («Tian lun»), реж. Фей Му, Ло Мінг-Яо, 1935 р.
URL: <https://www.imdb.com/title/tt0028281/>
22. «Пісня півночі» («Ye ban ge sheng»), реж. Вейбан Ма-Ксу, 1935 р.
URL: <https://www.imdb.com/title/tt0206442/>
23. «Платформа» («Platform»), реж. Цзя Чжанке, 2000 р.
URL: <https://www.imdb.com/title/tt0258885/>
24. «Прокляття золотої квітки» («Man cheng jin dai huang jin jia»),
реж. Чжан Імоу, 2006 р.
URL: <https://www.imdb.com/title/tt0473444/>

- 25.«Се Яохуань» («Xie Yaohuan»), реж. Ма Чончіє, 2017 р. URL:
<https://mubi.com/films/xie-yaohuan>
- 26.«Сестри по сцені» («Wutai jiemei»), реж. Се Цзінь, 1964 р.
URL: <https://www.imdb.com/title/tt0081553/>
- 27.«Царство та краса» («Jiang shan mei ren»), режисер Лі Хань, 1959
р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0194984/>
- 28.«Цзян Цзе» («Jiang Jie»), реж. Чжан Юан, 2002 р.
URL: <https://www.imdb.com/title/tt12831308/>
- 29.«Чарівна лампа» («The Magic Lamp»), реж. У Цзяньсян, 1964 р.
URL: <https://hkmdb.com/db/movies/view.mhtml?id=4051>
- 30.«Червоний жіночий загін» («Hong se niang zi jun»), реж. Се Цзінь,
1961 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0472622/>
- 31.«Шлях у вісім тисяч лі, місяць та хмари» («Ba qian li lu yun he
уе»), реж. Ши Дуншань і Ван Вейї, 1947 р. URL:
<https://www.imdb.com/title/tt0471087/>