



БРЕЙТМАН АНАСТАСИЯ ВИКТОРОВНА

ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО МИФА В ФИЛЬМЕ ЧЖАН ИМОУ «ВЕЛИКАЯ СТЕНА»

В статье рассматривается трансформация фундаментальных для Китая культурных символов — Дракона и Великой стены — в блокбастере Чжан Имоу «Великая стена» (2016). С помощью приёма контрапункта китайский режиссёр экспериментирует с национально-культурной идентичностью, предлагая парадоксальную интерпретацию пространственных, цветовых, музыкально-поэтических кодов, составляющих национальный культурный миф не только Востока, но и Запада. В статье используются элементы рецепции фильма «Великая стена» китайской кинозрительской аудиторией, рассматривающей эту киноленту не столько как голливудский блокбастер, сколько как философскую притчу, звено в эволюции творчества почитаемого мастера Имоу.

Ключевые слова: трансформация культурного мифа, кинематограф Чжан Имоу, контрапункт в кино, цветовые, пространственные, музыкально-поэтические коды, национально-культурная идентичность.

Keywords: transformation of cultural myth, cinema of Zhang Yimou, counterpoint in cinema, national-cultural identity.

Фильм «Великая стена» (2016) в ряде публикаций назван неудачей всемирно известного китайского режиссёра Чжан Имоу. Созданный совместно с Голливудом в 2016 году новгородный молодёжный блокбастер в полной мере отразил склонность автора к смелым экспериментам и нежелание в чём-либо повторяться. Обращаясь к любому жанру, большой художник всегда его переосмысливает. Так, популярный молодёжный жанр боевика, фэнтези и катастрофы, по сути коммерческое (массовое и кассовое) кино, в ленте Имоу преобразуется во вполне себе философскую притчу, вписывающуюся в ряд его других оригинальных философских кинопритч («Герой» (2002), «Проклятие золотого цветка» (2006), «Тень» (2018)).

«Великая стена» — экранное обращение к молодёжи, смысл которого, пожалуй, прочитывается яснее в контексте творческой эволюции самого режиссёра, для которого соотнесённость с общепринятыми форматами всегда была относительной и никогда не мешала высказываться сполна в любом жанре и в любых условиях предлагать зрителю разговор о главном.

Обращение к национальному культурному мифу — стержень кинематографии Имоу. Ключевые образы, определяющие национально-культурную идентичность Китая, — Дракона и Великой стены — в основе блокбастера «Великая стена». Погружаясь в национальный культурный миф, как и в фильмах «Зажги красный фонарь» (1991), «Герой» (2002), «Проклятие золотого цветка» (2006), Чжан Имоу осуществляет его ревизию. Подвергая жестокой критике устаревшие аспекты, он творит авторский миф, вступая в непростой диалог о началах национального бытия со своими соотечественниками. Сюжетная привязанность к событиям легендарного прошлого эпохи Троецарствия весьма относительна в исторических фильмах Имоу. Художник склонен говорить не столько о прошлом, сколько о настоящем и будущем.

Дракон — это традиционная мифологема императорской власти в Китае. «Дракон в китайской мифологии — синтетический образ, объединивший черты змеи, оленя, тигра и других животных... дракон возник в результате слияния тотемов различных племён в эпоху Жёлтого императора, став символом единства китайской цивилизации» [13, с. 36]. Как следует из древних текстов, дракон управляет стихиями, связывает небо и землю. Истинный дракон — правитель. Его право на власть — божественная данность.

У Имоу сакральный образ власти Поднебесной, священный тотем, превращается в ненасытное, алчное чудовище, не обладающее индивидуальным сознанием, управляемое из некоего центра. Мифологизированный образ Дракона развенчивается [1]. Можно лишь удивляться дерзости режис-

сёра, предлагающего соотечественникам такой устрашающе негативный портрет всеми почитаемого тотема.

Фильм, вероятно, в силу «несерьёзности» жанра, пока не нашёл сколь-либо значительной рефлексии в кинокритике и культурологических исследованиях. Поэтому мы полагаем интересным и целесообразным включить в анализ элементы зрительской рецепции, развернувшейся в Интернете. Мнения китайских кинозрителей, преимущественно молодых, высказанные на различных свободных интернет-площадках, переведённые нами с помощью программы «Google Переводчик», дают немало примеров положительной оценки авторского замысла. Считываемость метафорических посланий режиссёра Имоу, как представляется, указывает на образно-философский характер мышления китайской кинозрительской аудитории и свидетельствует об авторитетности художника в своей стране. Вот один из примеров: «Природа алчности такова: королева управляет звериными полчищами, они выходят за едой и должны вернуться, чтобы накормить собой королеву. И только когда этот царствующий зверь будет убит, другие монстры перестанут получать его приказы и перестанут действовать. Их предназначение — подчиняться приказу. Монстр таотэй — воплощение самих покорных китайцев»¹. И здесь нельзя не отдать должное способности к критическому мышлению определённой части китайских зрителей.

И действительно, образ монстра-людоеда страшен: кожа-чешуя грязно-зелёного цвета, длинные кровавые зубы, узкие щели глаз, невероятная сила, ловкость, неуклонно развивающийся сетевой ум. Подключённость к единому центру управления определяет их поведение и контролирует инстинкт пожирания. Появление драконов в фильме объясняется легендой: за алчность земного императора пришло наказание богов, камень с неба ударил в зелёную гору, и из неё родились таотэй (драконы). И теперь с периодичностью в шестьдесят лет они атакуют людей, нанося им великий ущерб. Очевидно, что нашествие таотэев представляет катастрофу не только для Китая, но и для всего мира.



Таотэй

¹ Здесь и далее приведён авторский перевод отзыва китайских зрителей, взятых из китайских соцсетей.

Два центральных культурных образа-символа — Дракон и Великая стена — рассматриваются в неразрывной связи. Великая стена — символ обособленности, исключительности Китая, его мощи и самодостаточности. Но что же разделяет и что обороняет Великая стена? Это один из главных вопросов китайской культуры и истории. Имоу задаёт его себе и своим соотечественникам. Какого рода границей является стена? Разъединяет ли она китайскую цивилизацию и мир северных кочевников-варваров сюнну (гуннов)? Восток и Запад? Или здесь проходит граница между паразитическим существованием, с его инстинктами подчинения и пожирания, и жизнью духовной, основанной на законах чести и служения?

Ещё раз сошлёмся на отзывы самих китайцев: «Великая стена — это не защита от старого врага династии Сун, а от монстра таотэй, который вторгается раз в 60 лет»; «Великая стена показывает величие Китая, но также демонстрирует рабство, ограниченность и высокомерие». Среди отзывов можно встретить и вопрошание: «Когда китайцы строили Великую стену, хотели ли они отгородиться от других или запереть самих себя?» Таким образом, определённая часть китайской киноаудитории (большей частью, молодёжной) включилась в коллективную рефлексию об основах национальной идентичности, о началах начал китайского космоса.

Атрибут индивидуального стиля Имоу — парадокс. В основе его парадоксальной образности — контрапункт. Контрапункт в кино как принцип создания кинообраза предполагает монтажные противопоставления. Высшей формой контрапунктивного монтажа, по Эйзенштейну, является противопоставленность изображения и звука, по сути, одного смыслового пласта, выраженного изображением, другому смысловому пласту, выраженному звуком [7]. С помощью контрапункта автор экспериментирует с национально-культурной идентичностью, раскладывая её на компоненты для того, чтобы, как пазл, сложить заново и вдохнуть в неё новую жизнь. Именно для этого он обращается к пространственным, цветовым, музыкально-поэтическим кодам — составляющим национального культурного мифа, по-новому интерпретирует их [12].

Трансформация привычных пространственных кодов начинается с первых кадров. Будто картинка гуглкарты, перед зрителем предстаёт привычная горизонталь главной достопримечательности Китая — Чудо Великой стены, но в мультипликационно-условном виде. Как отметил китайский зритель: «“Великая стена” Чжан Имоу начинается с анимации пейзажа Великой стены, которая не является ни величественной, ни великолепной, но заставляет прямо столкнуться со словом “фальшивый”». И действительно, для автора фильма Великая стена — это не горизонталь.

Камера устремляется вверх, подчёркивая высоту стены-крепости, а не её протяжённость. Крепость-стена оказывается значительно выше и обширнее реальной китайской стены. Её экранный образ подобен волшебной шкатулке, раскрывающей изнутри новый необъятный мир! Здесь множество этажей и внутренних помещений. Это одновременно крепость, военный завод, школа, храм. Это фабрика тысячелетнего противостояния античеловеческой силе паразитизма и разрушения! Горизонталь-стена как символ разделения по принципу свои — чужие, по мысли автора, превращается в символический образ духовной вертикали, разделяющий людей по принципу высоты их нравственных устремлений. Соответственно, Великая стена переосмыслена в великий духовный форпост, противостоящий силам алчности и расчеловечивания.

Безымянная армия, или «Безымянный орден без теней», как буквально можно перевести на русский это китайское выражение, всегда готов к выполнению своей миссии. Образ мифических духовных стражей воплощает идеал тайного, неафишируемого служения родине и человечеству. Безымянная армия реальна и нереальна. В её составе — пять видов войск, окрашенных в разные цвета и выступающих под символами тотемов китайских племён: тигра, оленя, орла, медведя, журавля. Безымянный орден заставляет вспомнить о безымянном герое в одноимённом фильме «Герой» (2001) [2].

Мастер Имоу, выводя на сцену молодых героев, обращается к молодёжи Китая как надежде нации. В этом смысле «Великая стена» — продолжение «Героя». Поэтому молоды не только воины и военачальники Безымянного ордена — советник и сам император предстают весьма юными. Главная героиня, предводительница легиона Журавлей, прекрасная воительница Линь Мэй, напоминает летящих воительниц из прежних фильмов режиссёра, например непобедимую Летящий Снег. Пространственный образ-символ Великой стены в фильме Имоу преобразуется и переносится в сферу духовной этики. Игра пространственными кодами ориентирована на



Предводительница легиона Журавлей,
«Летучий генерал» Линь Мэй

трансформацию пространственной эмблематики централизованной национальной модели мира. Здесь, в художественной реальности, созданной Имоу, не столица и императорский дворец с пустым тронем в центре, а крепость-стена как духовный форпост является подлинным Духовным Центром империи. Это подтверждают слова, сказанные Имоу в интервью газете «Известия»: «Позади — весь Китай» [11].

Но эгоистическая беспечность и преступное легкомыслие императора и советника приводят таотэя в столицу. Устройство с магнитом, нейтрализующее чудовищ, выходит из-под контроля. Животное пробуждается и успевает обменяться волновыми сигналами с королевой, что ускоряет её прибытие в столицу. Образ пустого трона и прячущегося за ним беспомощного мальчика-императора разрушает мифологическую централизованность китайской картины мира с божественным императором Драконом в центре [1; 13]. Так, прибывшая в столицу с миссией спасения генерал Линь Мэй обращается со словами «это честь — служить Вам» к пустому трону.

Экспериментирование с мифологическим пространственным образом Стены находит продолжение в её преодолении через подкоп и перелёт. Таотэи делают подкоп под стеной, чтобы пробраться к столице, а воины ордена предпринимают перелёт над ней, чтобы отразить их натиск. Полёт Безымянного воинства на воздушных плотках, напоминающих китайские воздушные фонари, представляет собой очень красивое и воодушевляющее зрелище и как будто бы визуализирует мечту каждого маленького человека Китая увидеть широкую панораму земли с высоты птичьего полёта.



Полёт Безымянной армии через Великую стену



Пять армий Безымянного ордена

В комментариях некоторых китайских зрителей Великая стена видится символической границей, которую давно необходимо перейти. «Когда вы строите Великую стену, вы не только держите монстров снаружи, но и запираете себя внутри, и в итоге именно монстры снаружи вырывают ямы, а люди внутри наконец понимают, что им нужно вылететь наружу, чтобы найти способ выжить». «Китай строит Великую стену уже тысячи лет, и даже в современности он продолжает строить “информационную стену”, запирая своё собственное видение внутри».

Костюмы пяти армий подчёркивают их тотемически звериные черты, как будто «драконы в доспехах» борются с драконами таотэями. Режиссёр раздваивает национальную идентичность, заставляя в полной мере ощутить вкус катастрофы. Стена, как горизонталь, никого ни от чего не спасает. Как будто в насмешку над людьми, драконы предпринимают отвлекающий манёвр — нападение на генерала Шао — для проведения более масштабной операции — подкопа. Их сетевой интеллект развивается с катастрофической скоростью, делая борьбу привычными способами невозможной.

С каждым новым фильмом Имоу находит новые способы эстетического экспериментирования с национальным культурным мифом. Зрители получают возможность увидеть себя и в образе прожорливых таотэев, и в образе доблестных воинов-защитников Безымянного ордена, парящих высоко в небе над полчищами таотэев внизу. Цель художественной стратегии режиссёра — разложить культурный миф на составляющие части и пересоздать его [12]. Для её достижения используются не только пространственные, но и музыкально-поэтические, цветовые коды. На торжественной церемонии прощания с генералом Шао звучит песня о городе драконов. Головы воинов пяти армий украшены повязками белого цвета, означающего в Китае траур. Тысячи белых фонарей взмывают в воздух.

Луна неизменна, но времена меняются.

Из воинов, что вышли на бой, ни один не вернулся.

Пока правит наш вождь городом драконов,

Нога врага не ступит туда никогда!²

Звучание песни парадоксально! Видимо, по воле режиссёра двусмысленность усилена видоизменениями поэтического первоисточника — стихотворения Ван Чанлина (698–757 (?)), поэта эпохи Тан. Тем не менее он вполне узнаваем [6, с. 64]. Визуальный образ торжественной церемонии как момента национального единения в скорби и неведении вступает в контрапунктивное противоречие с музыкально-поэтическим сопровождением, утверждающим готовность противостоять врагу до конца. Образно говоря, всё худшее уже случилось: враг уже вступил в город драконов,

² Запись по фильму Ч. Имоу «Великая стена», русский дубляж.

один вождь (генерал Шао) повержен, а другой — маленький император — не способен к управлению страной. Всеобщий траур акцентирует момент поражения. Здесь Стена, по мысли автора, предстаёт как траурная пространственная горизонталь, как символическое прощание с отжившими аспектами своей идентичности.

Голосу певца, пронзительно пропевающего каждое слово с характерными национальными интонациями, в торжественной тишине внимают тысячи воинов Безымянного ордена. Является ли этот момент национального единения проживанием поражения или великой духовной мобилизацией в борьбе за будущее? Здесь, по мысли автора фильма, должна осуществиться новая культурная самоидентификация зрителя.

В зрительской рефлексии в Сети выявляется именно этот аспект киноленты: «В фильме “Великая стена” поётся стихотворение Ван Чанлиня “На границе”... Дело в том, что Чжан Имоу повёл свой народ через Иньшанский перевал» [16]. Чтобы попытаться прояснить эту мысль, необходимо обратиться к поэтическому первоисточнику.

Существует несколько переводов стихотворения Ван Чанлиня на русский язык. В сборнике «Поэзия эпохи Тан» в переводе Г. Ярославцева эти стихи являются завершающей частью стихотворения «На границе»:

*Застава пограничная Минью
Стоит здесь с незапамятных времён.
Конца нет войнам. Шлют сюда, как прежде,
Людей навечно из родных сторон.
Вот если б появился полководец,
Как Ли Гуан, бесстрашен и силён,
Тогда через Иньшан не перешли бы
Лихие орды кочевых племён.* [6, с. 64]

Существуют два других перевода, доступные в Интернете:

*Как и при Цинь, освещает луна
заставу династии Хань,
из похода длиною в тысячи ли
людям уже не прийти.
Если бы только лунчэнский
«генерал летучий» был здесь,
не позволил бы хуским коням
горы Иньшань перейти.* [4]

*С династии Хань — на страже заставы
в горах под циньской луной,
Но те, кто отправился в дальний поход,
ещё не вернулись домой.
Когда б и теперь охранял рубежи
«Летающий генерал»,
Кочевникам с севера он не позволил
Иньшаньский пройти перевал.* [3]

Иньшанский перевал во Внутренней Монголии был естественной границей между империей Хань и северными кочевниками сюнну (гуннами). Сопоставление всех переводов поэтического текста помогает уяснить смысл контрапунктивного образа, созданного Ч. Имоу. Бесконечность войны, тяготы военной службы, самоотверженная доблесть тысяч защитников границы, увы, не приводят к миру. Потребность в «летучем генерале» должна привести к качественно новым решениям старых неразрешимых проблем. «Чжан Имоу повёл свой народ через Иньшанский перевал», — говорит зритель, точно раскрывая суть авторской стратегии. Путь «через Иньшанский перевал» — путь к раскрепощению и обновлению национального самосознания. И действительно, в фильме во время скорбной церемонии рождается новый «летучий генерал» — предводительница легиона Журавлей Линь Мэй. Ей передаёт умирающий генерал Шао свои полномочия и круглую разноцветную печать Безымянного ордена. Под её руководством Бызымянная армия совершает спасительный перелёт в столицу.

В попытке рационализировать традиционный культурный миф (мифы) режиссёр прикасается к практически неартикулируемой в китайской культуре теме. Как и европейские просветители XVIII века, он, по сути, пытается инициировать процесс переоценки ценностей, что не означает разрыва с традицией, но болезненный процесс её переосмысления и освобождения от обветшалых догм.

В фильме «Великая стена» находит воплощение не только восточный культурный миф, но и западный. И он также подвергается контрапунктивной трансформации. Западная культурная идентичность раскрывается в парадоксальном совмещении гуманистического мифа Возрождения и мифа о походах западных авантюристов на Восток за чёрным порохом. «Восток и Запад — два вида жадности: один — коллективный, другой — индивидуальный», — комментируют китайские зрители. Фильм становится выражением рефлексии не только о национальном бытии, но о человеческой природе вообще, о будущем всего человечества. Восток и Запад оказываются перед лицом общего врага, возникает необходимость доверия и объединения сил.

В чём отличия и сходства людей Востока и Запада? Западные авантюристы Баллард, Гэрин и Товар пришли в Китай за порохом, чтобы «получить ключи от любой казны и борделя в своём мире» (слова сэра Балларда). Они подобны таотэям, но их алчность имеет индивидуалистический характер. Чуть позже в разговоре Уиллем Гэрин и Линь Мэй приходят к мысли, что во всём мире, увы, «сильные пожирают слабых». Так образы западных пришельцев в равной мере проецируются на таотэев и колеблются между полюсами: с одной стороны, это проходимцы, воры, убийцы, с другой — возможное воплощение мечты Ренессанса —

Homo Universalis. Костюмы, длинные волнистые волосы и бороды Перо и Уиллема, расцениваемые как признак дикости китайцами, напоминают образцы портретной живописи Возрождения. Лица трёх представителей Запада крупным планом всегда окутаны тёплым погребным светом, словно сошедшим с полотен Караваджо и Хонтхорста [5]. Игра света и тени у Караваджо служит выражением темы нравственного выбора [5].

И герои делают разный выбор. Баллард и Перо Товар — в пользу эгоистических интересов, а Уиллем Гэрин встаёт в ряды воинов Безымянного ордена, чтобы отразить натиск таотэев. Баллард комментирует его выбор так: «Он лучше умрёт, чтобы заслужить одобрение нового генерала (Линь Мэй. — А. Б.), чем завладеть ключом к любой казне или борделю в этом мире».

Уиллем, в котором общение с Линь Мэй пробуждает высокие стремления, осознаёт опасность появления чёрного пороха в западном мире: «Порох должен остаться здесь». В тёмных внутренних помещениях крепости, проходя мимо зеркал и бросая на них взгляд, он видит отражение своей густой шевелюры, которое должно напомнить зрителям известный Туринский автопортрет Леонардо в шестидесятилетнем возрасте. Отражение подсвечено тёплыми золотистыми тонами. Эти живописные коды Возрождения: погребной свет Караваджо, Туринский автопортрет Леонардо да Винчи, вплетаются в образную структуру фильма, актуализируя тему борьбы добра и зла в душе человека.

Перо Товар стремится остановить внутреннее перерождение товарища: «Ты думаешь, что они считают тебя человеком чести? Я знаю, кто ты такой. И ты знаешь, кто ты... вор, лжец и убийца. Тебе не изменить своё прошлое. Такова твоя природа»³. Ранее в беседе с Линь Мэй Гэрин, рассказывая свою историю, приходит к выводу, что они с ней похожи. «Я тоже с самого детства в армии. Как чистильщик. Это дети, которые убирают поле боя, сжигают трупы, собирают оружие. Затем стал слугой, потом оруженосцем.

— Ради своей страны?

— Нет. За еду. Чтобы поесть. А потом сражался ради денег.

— Под сколькими знамёнами ты ходил в бой?»⁴



Уиллем Гэрин

3, 4 Запись по фильму Ч. Имоу «Великая стена», русский дубляж.

Моральная неприязнительность, а точнее аморализм, Гэрина в сочетании с воинским искусством поражают предводительницу Журавлей: «Мы с тобой совсем не похожи». Сцена, когда при попытке поймать таотэя для исследования среди смеси тумана и порохового дыма неожиданно, как таотэй, возникает фигура Перо, служит выражением идеи непостижимости человеческой природы, обманчивости нравственных ориентиров. Человеку не всегда дано точно определить, кто перед ним: зверь или человек. Также сам человек не всегда даёт себе отчёт в том, кем он является.

Отдельного внимания заслуживает рассмотрение цветковых кодов. Поскольку цвет для Имоу всегда был главным инструментом визуальной выразительности, постольку и в данном фильме он играет немаловажную роль. Имоу не повторяется, и здесь не найти той интенсивности цветовой экспрессии, что была в предшествующих картинах. Но с очевидностью можно отметить, что на фоне приглушённой гаммы основных цветов армий (красный, жёлтый, чёрный, лиловый) ярко выделяется ясный, глубокий синий цвет легиона Журавлей.

Метаморфозы синего цвета, рассмотренные автором статьи в прежней работе, позволяют проследить ход развития авторской мысли [1, с. 73]. Синий цвет не входит в число основных цветов в китайской культуре и часто отождествляется с зелёным [6]. Он привлекает Имоу своей неканоничностью. Так, в «Герое» и «Проклятии золотого цветка» синий цвет был цветом обмана, иллюзии, с одной стороны, но и выхода за границы установленного, цветом надежды и раскрепощения — с другой. Цитатность и автоцитатность, неотъемлемая черта творчества Имоу, помогает восстанавливать эволюцию авторской мысли в целостной системе его кинополотен. Доминанта ясного журавлиного синего подчёркивает здесь идею нравственной вертикали и раскрывает тему моральной ответственности перед будущим. Мысль о молодёжи как о защитниках будущего сконцентрирована в образе, казалось бы, совершенно не воинственных, прекрасных, способных летать девушек-журавлей.

Другим цветовым маркером духовной вертикали и идеи жертвенного служения в «Великой стене» является многоцветность. Многоцветная круглая печать ордена, многоцветные войска, радужные облака в титрах, радужная башня. Радужная цветовая гамма является мостом, связывающим культуры Востока и Запада, намечающим возможность выхода из сферы сугубо национальных ценностей в сферу общечеловеческую. Приглушённые цвета пяти армий, как маркеры национальной истории, проясняются, обретают яркость на круглой печати генерала Шао, завещаемой им Линь Мэй. Самопожертвование маленького солдата в подвалах императорского дворца находит выражение в радужном облаке. А затем радужная башня, по которой

поднимаются Гэрин и Линь Мэй, человек Запада и человек Востока, для решающего удара по скопищу inferнальных чудовищ, воплощает идею общечеловеческого единства, единства Запада и Востока перед лицом общей катастрофы расчеловечивания.

Радужное оформление заключительных титров, где пороховые дымы и разноцветные облака диффундируют, где смешивается эстетика китайской живописи и портретной живописи Возрождения, является прямым продолжением развития авторской концепции и полноценным продолжением фильма. Смешение радужных облаков и порохового дыма актуализирует мысль об отсутствии окончательного выбора человечеством будущего. Радужная башня, по которой поднимаются вверх Уиллем Гэрин и Линь Мэй, чтобы поразить королеву таотэев, завершает образ духовной героической вертикали, без национальных границ. Она противопоставлена горизонтальным концентрическим структурам — кругам, где кормится королева драконов.

Радужная башня, ради которой мастер Имоу «повел свой народ через Иньшанский перевал», и есть визуальное воплощение заново созданной режиссёром Чжан Имоу модели национально-культурной идентичности, обновлённый образ культурного мифа Поднебесной, рождённый автором в процессе эстетической рефлексии. Думается, что эволюция цветовых образов Чжан Имоу от

красного гаоляна, красного фонаря, жёлтой хризантемы до образа радужной башни запечатлевает движение авторской мысли от погружения в национальный космос до осознания нерасторжимого единства общечеловеческой цивилизации.

В статье Цзя Вэньгуана и Цзин Исина ««Великая стена» с точки зрения культурологии» чётко и глубоко формулируется главная идея этого фильма: «Режиссёр подчеркнул важность коллективных усилий в противостоянии злу и алчности, в отличие от усилий героев-одиночек европейских и американских фильмов. Мировое противостояние злу требует сотрудничества. Эта мысль вывела фильм за рамки жанровых трендов фантастических фильмов и показала качественно новую ступень интеграции китайской коллективистской культуры и жертвенного духа пяти армий в мировое кино и культуру» [10].

Если официальная оценка мировой кинокритики, исходящая из объёма кассовых сборов, признала фильм неудачным, то, как пришлось убедиться, значительная часть китайской кинозрительской аудитории, сочувственно следящая за творчеством мастера Имоу, рассматривает фильм «Великая стена» не столько как смелый эксперимент в жанре голливудского блокбастера, сколько как философскую притчу, как звено в эволюции творчества почитаемого режиссёра, обладающее своей внутренней логикой и единством.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Брейтман, А. В. Жёлтый кинематографический Чжан Имоу в философской притче «Весь город в жёлтых лепестках, как в латах золотых» («Проклятие золотого цветка») (2006) / А. В. Брейтман // Учёные записки Российского общества цвета : сб. науч. ст. Т. 6 : Цвет в искусстве и дизайне / под ред. Ю. А. Грибер. — Смоленск, 2025. — С. 58–75.
2. Брейтман, А. В. Цветовой нарратив и проблема национальной идентичности в фильме Чжан Имоу «Герой» (2002) // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. — 2025. — № 3. — С. 200–208.
3. Ван, Чанлин. На рубежах / Чанлин Ван ; пер. Алёна Алексеева. — Текст : электронный // ПОЭЗИЯ.РУ. — URL: <https://poezia.ru/works/170427?ysclid=mmuhd9l98c479022198>.
4. Ван, Чанлин. Покидая пограничную крепость / Чанлин Ван ; пер. Евгений Захаров. — Текст : электронный // Стихи.ру. — URL: <https://stihi.ru/2014/10/15/2324?ysclid=mmuhik9f7q458264012>.
5. Козлова, А. В. Барочный и иконический экфрасис в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» / А. В. Козлова // Современные исследования социальных проблем. — Красноярск, 2014. — № 7. — С. 16.
6. Ли, Ма. Символика цвета в живописи Китая / Ма Ли. — Текст : электронный // Универсальное и национальное в культуре : сб. науч. ст. — Минск, 2012. — С. 348–353. — URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/24410> (дата обращения: 28.03.2025).
7. Михеева, Ю. В. Философские основания аудиовизуального контрапункта в кинофильме / Ю. В. Михеева // Вестник ВГИК. — 2012. — № 11. — С. 80–98.
8. Поэзия эпохи Тан, VII–X вв. [сборник] : пер. с кит. / [сост. и вступ. ст. Л. Эйдлина ; ил. Ю. Копылова]. — Москва : Худож. лит., 1987. — 478 с. — (Библиотека китайской литературы).
9. Торопцев, С. А. «Международный брэнд» китайского кино: режиссёр Чжан Имоу / С. А. Торопцев. — Москва : Экономика, 2008. — 271 с.
10. Цзя, Вэньгуан. Великая стена с точки зрения культурологии / Цзя Вэньгуан, Цзин Исинь. — Текст : электронный // Journal Library (www.zgqkk.com), 2017-10-09 17:24. — URL: <https://www.zgqkk.com/lwxs/wx/40908.html>.
11. Чжан Имоу рассказал о создании фильма «Великая стена». — Текст : электронный // Известия. Культура, 16.02.2017. — URL: <https://iz.ru/news/665235?ysclid=mmuhdhrwqs9795369347>.
12. Юй, Цзе. Культурный код в фильмах Чжан Имоу: интерпретация традиционной китайской культуры и современной национальной идеологии / Юй Цзе. — Текст : электронный // Вестник Московского университета. Сер. 13. Востоковедение. — 2023. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-kod-v-filmah-chzhan-imou-interpretatsiya-traditsionnoy-kitayskoy-kultury-i-sovremennoy-natsionalnoy-ideologii> (дата обращения: 04.11.2025).
13. Ян, Цун. Символическое значение мифологического дракона в культуре императорской власти Древнего Китая на примере фильма Чжан Имоу «Проклятие золотого цветка» / Ян Цун // Научный форум: филология, искусствоведение, культурология : сб. ст. по материалам XIII Междунар. науч.-практ. конф. — Москва, 2025. — № 4 (92). — С. 34–39.

Фотографии предоставлены автором.

Материал поступил в редакцию 20.03.2026.

Сведения об авторе: Брейтман Анастасия Викторовна, доцент Высшей школы русской филологии Педагогического института Тихоокеанского государственного университета; методист Краевого центра образования (Хабаровск).

Контактные данные: e-mail: ananta-pavana@mail.ru.