

## КИНЕМАТОГРАФ В ЗАЗОРЕ МЕЖДУ «АВТОРСКИМ» И «МАССОВЫМ». ЧЭНЬ КАЙГЭ, «ЛЕГЕНДА О КОТЕ-ДЕМОНЕ» (2017)

СВЕТЛАНА НИКОНОВА

*Светлана Борисовна Никонова* — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* s\_b\_nikonova@mail.ru

В статье рассматривается творчество китайского режиссера Чэнь Кайгэ, однако прицельное внимание уделено не наиболее знаменитым фильмам мастера, принесшим ему мировую известность, а одной из довольно поздних картин, снятой в фэнтезийно-сказочной манере, которая постепенно сформировалась у Чэнь Кайгэ. Фильм «Легенда о коте-демон» посвящен трагической истории одной из китайских знаменитых четырех красавиц, Ян-гуйфэй (VIII в.). В статье, во-первых, проводится сравнение построения, подачи материала и основных идейных посылов данного фильма с лентой классика японского кинематографа Кэндзи Мидзогути на ту же тему, снятого в 1955 году. Показывается, какие изменения претерпевает подход к сюжету о Ян-гуйфэй и к его интерпретации со сменой эпох и культурных ситуаций. Во-вторых, подробно разбирается сам сюжет и построение фильма Чэнь Кайгэ, совершается попытка выяснить, какие актуальные проблемы современной мысли отражены в странной и сложной структуре этого произведения. Фильм рассматривается в статье, в первую очередь, как автореференциальное высказывание об искусстве и способности художника раскрывать реальность посредством

создания иллюзий. Поднимается вопрос о возможностях, предоставляемых фэнтезийно-сказочной манерой съемки для развертывания существенных проблем, волнующих современную мысль. Причина небольшой популярности фильма усматривается в том, что он по своему сюжету и структуре оказался зависшим в зазоре между двумя способами структурирования кинематографического материала: антрополого-психологическим (характерным для «элитарного» кино) и онтолого-метафизическим (проще говоря, сказочным, представляющим «реальность» так, как будто она может быть представлена напрямую, характерным для «массового» кино).

*Ключевые слова:* Чэнь Кайгэ, китайский кинематограф, Ян-гуйфэй, фэнтези, иллюзия и реальность, искусство, эстетика, Кэндзи Мидзогути, Ёкихи, китайское фэнтези, новая онтология

## **CINEMA IN THE GAP BETWEEN “THE AUTHOR’S ONE” AND “THE MASS ONE”. CHEN KAIGE, “LEGEND OF THE DEMON CAT” (2017)**

***Svetlana Nikonova***

DSc in Philosophy, Professor, St. Petersburg University of Humanities and social Sciences. St. Petersburg, Russia.

*E-mail:* s\_b\_nikonova@mail.ru

**Abstract:** The article examines the work of the Chinese director Chen Kaige. The author attention is focused not on the most famous films of the master, which brought him world fame, but on one of the late films. The film “The Legend of the Demon Cat” was shot in a fantasy-fairy-tale manner which was gradually formed by Chen Kaige. It is about the tragic story of one of China’s famous four beauties, Yang Guifei (VIII century). The article, firstly, compares Chen Kaige’s film with Kenji Mizoguchi’s one. The classic of the Japanese cinema made the film on the same topic in 1955. The author compares the construction, presentation of the material and the main ideological messages of these films and show changes of the approach to the story about Yang Guifei and its interpretation within changing of cultural situations. Secondly, the article analyzes the plot and the construction of Chen Kaige’s film in detail. The author tries to find out what actual problems of modern thought are reflected in the strange and complex structure of this work. The film is considered in the article, first of all, as an autoreferential statement about the art and the artist’s ability to reveal reality through the creation of illusions. The author raises the question about the possibilities of the fantasy-fairy style of shooting for the deployment of the

significant modern problems. The reason for the low popularity of the film is seen in the fact that, its plot and the structure is stuck in the gap between two ways of structuring cinematographic material: anthropological-psychological (characteristic of “elite” cinema) and ontological-metaphysical (in other words, fairy-tale, representing “reality” as if it could be presented directly, characteristic of the “mass” cinema).

*Keywords:* Chen Kaige, Chinese cinema, Yang Guifei, fantasy, illusion and reality, art, aesthetics, Kenji Mizoguchi, Yokihi, Chinese fantasy, new ontology

### ***Введение: китайское кино и режиссер Чэнь Кайгэ***

Общую картину интереса к китайскому кино хорошо передает, вероятно, существующая на данный момент статья русскоязычного сегмента *Wikipedia* на эту тему. А именно, в этой статье, в целом небольшой, достаточно подробно рассказано о становлении кинематографа в Китае, начиная с XIX века, о первых кинокомпаниях, достигших в 1920-30-е годы определенного успеха; о перипетиях соотношения китайского и японского кино в годы войны и японской оккупации; о втором расцвете китайского кино в конце 1940-х годов; о бедах, постигших китайское кино в коммунистические времена, и особенно во времена «культурной революции». Потом, конечно же, — о так называемом «пятом поколении китайских кинорежиссеров», породившем самые знаменитые имена, выведшие китайское кино в мировой прокат. Совсем немного сказано о «шестом поколении», начавшем свою деятельность с 1990-х годов (буквально несколько строчек). И далее — молчание.

При этом по некоторым зрительским наблюдениям складывается впечатление, что, скорее, китайский кинематограф является чем-то активно развивающимся КК и захватывающим зрительскую аудиторию. И тем не менее, никаким общим признанием критиков, готовых вписать его в «канон» или хотя бы в словарную статью он не обладает, или просто обходит это стороной. Причин может быть несколько. Во-первых, во всех классификациях и описаниях, включающих ту или иную традицию в систему общих взглядов, до сих пор присутству-

ет ориентация на нечто «глобально» значимое, всеобщее — а значит, по сути, на значимое с точки зрения того взгляда, который лежит в основе глобализации, создания всемирных кинофестивалей, всеобщей «сокровищницы» искусств. Таким образом, за пределы рассмотрения может выпасть то, что значимо лишь регионально и даже то, что значимо для субкультур. А во-вторых, киноведам и критикам, а также философам, теоретикам, всем исследователям кино, до сих пор не слишком интересны, а точнее даже вызывают отторжение, явления массовой культуры со всеми ее подвидами и модификациями. Между тем именно здесь современное китайское кино, кажется, имеет большие перспективы для развития.

В этом очерке речь пойдет о режиссере, признанном мировой критикой и относящимся к тому самому знаменитому «пятому поколению», ознаменовавшему собою расцвет китайского авторского кино конца XX века. Фильм Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» (1993) получил признание в мире, номинировался на премию «Оскар» и получил «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля (пока единственный китайский фильм, удостоившийся этой награды). Этот фильм заслуживает отдельного упоминания. Он выстроен весьма оригинально: острая социальная критика китайского общества и глубокая экзистенциальная драма сложных человеческих отношений даны на масштабном фоне политических событий истории Китая XX века — от Китайской республики до конца «культурной революции». И все это показано через призму пекинской оперы, ее традиций, ее условностей, ее музыки и танца, ее школы, ее развития, ее притяжения и неприятия в те или иные времена. Фильм буквально наполнен атмосферой и эстетикой пекинской оперы, ее спецификой и аурой.

Стилистика пекинской оперы определенно явилась значимым для формирования авторского стиля Чэнь Кайгэ явлением. Другой фильм режиссера напрямую посвящен биографии одного из самых известных исполнителей пекинской оперы — певцу Мэй Ланьфану (фильм «Мэй Ланьфан» (2008)).

Интересно отметить, что пекинская опера — явление, по меркам истории Китая, не столь уж давнее. Она начала формироваться в XVIII веке (тогда же, соответственно, когда и евро-

пейская классическая оперная традиция), окончательно оформилась к середине XIX века и вплоть до первой половины XX века переживала период расцвета<sup>1</sup>. Как и европейская опера — это синтетическое искусство, возникшее в итоге развития многих музыкально-драматических жанров, вбирающее в себя массу музыкальных и визуальных эффектов. Здесь важно не только пение, особая постановка голоса, но и танец, жесты, акробатика (весьма сложная!), грим, костюм<sup>2</sup>. Все имеет свою символическую нагрузку. Латинское слово «опера» для обозначения ее применяется, в целом, по ассоциации: в европейской опере музыкальная часть является доминирующей (можно сказать, это синтез, в первую очередь, музыкальных жанров, хотя и не только<sup>3</sup>). «Государь прощается с наложницей» — одна из традиционных опер. Именно это название позаимствовано для фильма Чэнь Кайгэ, поскольку в этой опере блистают наиболее характерным образом его персонажи, и именно эта тема приводит их к трагической развязке.

Как во многих формах традиционного театра, в пекинской опере как мужские, так и женские роли исполнялись актерами-мужчинами (наличие масок, грима, определенного набора движений, акробатических трюков, характерных костюмов,

---

<sup>1</sup> Датировка позаимствована здесь: Lee, 2018, 20-21.

<sup>2</sup> Об искусстве пекинской оперы, ее становлении и особенностях см. напр. здесь: Liu, 2019, 118-127.

<sup>3</sup> О европейской опере как жанре, отражающем суть не только западной музыкальной традиции, но и самого мышления, хорошо написано в книге В. Мартынова «Зона orus-posth, или Рождение новой реальности». Он пишет: «Опера — это нечто гораздо большее, чем просто новая музыкальная форма или новый жанр. Опера — это основополагающая парадигма всей западноевропейской музыки Нового времени. Само слово “опера” — *orega* — есть не что иное, как множественное число от слова *orus*, и поэтому слово «опера» можно истолковать как *orus orus’ov*, как произведение произведений, как музыку музык, а еще точнее, как некую исходную данность *orus-музыки*. В оперном представлении осуществляется полный разрыв с принципом онтологического пребывания в сакральном, ибо оперное представление есть прежде всего именно представление чего-то, но никак не пребывание в чем-то» (Martynov, 2008). С точки зрения Мартынова именно этот разрыв с онтологией выводит музыку на первый план среди искусств, в то же время делая ее тем, что Х. У. Гумбрехт в своей знаменитой работе назвал аурой «присутствия». Интересно, что эту ауру присутствия Гумбрехт описывает, в частности, на примере восточных театральных постановок (Gumbrecht, 2006).



*Илл. 1. Кадры из фильма Чэнь Кайгэ «Прощай моя наложница»*

соответствующих ампула, определенных интонационных систем пения вполне этому способствовало). Именно такую ситуацию мы и застаем в фильме Чэнь Кайгэ, начинающемся

с событий первой половины XX века. Главного героя принуждают найти в себе «женское начало» для исполнения женских партий. Тем не менее, уже с середины XIX века в китайском театре не только появлялись актрисы-женщины, но и создавались целые женские труппы, возникали школы женского актерского мастерства (Liu, 2019, 427). В конечном счете, имеющаяся система амплу оказалась способной к тому, чтобы быть равнодушной к полу исполнителя. В фильме «Мэй



Ланьфан» есть прекрасная сцена, где великий певец и еще одна талантливая актриса на торжественном приеме по просьбе присутствующих исполняют дуэт из традиционной оперы в обычной уже на то время (речь о середине XX века) европейской одежде. Главный герой (полноватый уже не юный мужчина) исполняет партию красавицы с занебесным голосом и плавными жестами, изящная девушка — партию мощного воина с грубыми интонациями и резкой жестикуляцией. Через минуту забываешь о странном несоответствии образов и начинаешь полностью верить в то, что это действительно древний воин и красавица.



*Илл. 2. Мэй Ланьфан в повседневной жизни (с К.С.Станиславским, СССР, 1935) и в сценическом образе (в опере «Государь прощается с наложницей», США, 1930)*

Безусловно нужно сказать, что такой эффект — это удача не только исполнителей, но и режиссера. Фильмы Чэнь Кайгэ отличает редкостная динамическая насыщенность, они обладают удивительной силой погружения. И кроме того, как представляется, умением вобрать и передать в совершенно необычном для китайского искусства



Илл. 3. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Мэй Ланьфан»

жанре самую суть и сердцевину эстетической составляющей китайской культуры.

Тем не менее, возможно именно из-за этого «слишком китайского» элемента в них, их оказывается не так просто смотреть западному зрителю, и другие фильмы режиссера не получили столь большой известности, как «Прощай, моя наложница». С другой стороны, не только динамика фильмов очень велика, отличаясь этим от размеренности и замедленности традиционного искусства. Структура построения кинематографического образа у Чэнь Кайгэ скорее находится в русле западного кино. И, похоже, в своем творчестве режиссер четко уловил актуальные тенденции его развития. Однако возможно, соединившись, эти две стороны создали продукт, несколько выбивающийся как из той, так и из другой традиции.

В этом очерке речь пойдет о фильме Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демонe», вышедшем в 2017 году, почти через четверть века после успеха «Наложницы». Фильм не заслужил особых похвал критики и, судя по всему, остался достаточно проходным для данного режиссера. Мы не будем настаивать на том, что он является непризнанным шедевром, напротив, в нем действительно можно заметить большой ряд недостатков (в том числе и сюжетных). Тем не менее, как представляется,

он не только заслуживает упоминания, но также намекает на определенные тенденции в развитии кино в целом и наводит на небезынтересные мысли.

***Предыстория: четыре красавицы и Ян-гуйфэй  
(краткая справка о легендах и мифах)***

У режиссера Чэнь Кайгэ есть несколько фильмов, берущих за основу старинную историю Китая. Среди них можно назвать, в первую очередь, фильмы «Император и убийца» (1998) и «Сирота из рода Чжао» (2010). В первом фильме речь идет об истории первого китайского императора Цинь Шихуанди. Реальные события здесь снабжены художественными подробностями, расцвечены драмой чувств. В отличие от «Наложницы» и «Мэй Ланьфана» фильм имеет более «сказочный» характер по своим структуре и посылу — хотя и не добавляет к историческим событиям никаких чудесных и мистических деталей. Тем не менее, накал чувств здесь скорее соответствует фэнтезийно-сказочной истории, что, вероятно, вызвано также и обращением к древности, что склоняет режиссера к некоторой мифологизации происходящего. Но будь то социальная драма или сказка на основе древней истории Китая, динамика развития фильмов не может оставить зрителя равнодушным. Режиссерская манера Чэнь Кайгэ остается прежней: он разворачивает очень интенсивное в визуальном и эмоциональном плане действие. В основу второго из упомянутых фильмов ложится пьеса эпохи Юань (XIII-XIV века) «Сирота Чжао творит великую месть». Интенсивность и драматичность и здесь сочетаются с красивым древнекитайским антуражем, создавая потрясающее действие. Несмотря на наличие серьезной и сложной этической проблематики, неоднозначности персонажей, мы вновь оказываемся скорее в пространстве мифа с ярко и великолепно действующими древнекитайскими героями.

Фильм «Легенда о коте-демоне», фактически, доводит эту «сказочную» манеру изложения сюжета до предела, на этот раз, снабжая его активно также и волшебными фэнтезийными подробностями. По манере съемки эта лента немного напоминает кинематографический язык Тима Бертона (этот

американский режиссер-новатор не мог не оказать влияния на мировую киноиндустрию в любом случае).

В основу его сюжета легла очень известная китайская история о Ян-гуйфэй. Имя Ян-гуйфэй означает нечто вроде «драгоценная жена из рода Ян», настоящее имя — Ян Юйхуань. Годы жизни этого исторического персонажа определяются с 719 по 756 гг. н.э. Она была наложницей императора династии Тан Сюань-цзуна (685-762). Ее имя входит в перечень «четырех знаменитых красавиц» древнего Китая.

Образ четырех красавиц — устойчивый элемент китайской культурной символики, источник идиоматических выражений и литературных сюжетов. Их красота способна «посрамить цветы», «затмить луну», заставить «утонуть рыбу и упасть летящего гуся». При этом, кроме одной девушки, о которой ничего неизвестно, все эти красавицы, так или иначе, являются историческими личностями, хотя и более или менее легендарного характера.

Жизнь первой из них, Си Ши, относится к древнему периоду «Весен и осеней», описанному в летописи, автором которой называют самого Конфуция. Именно с ней связана легенда о «забывшей как плавать рыбе», которая стала тонуть, увидев ее, когда красавица склонилась над водой. Она упоминается также и в даосских текстах, например у Чжуан-цзы, причем в разных контекстах<sup>1</sup>. С Си Ши связана также и политическая

---

<sup>1</sup> Самое, должно быть, знаменитое упоминание находится во второй главе трактата, и оно резко противопоставляет даосского мудреца общей традиции видеть в красоте нечто абсолютное и поражающее даже птиц и рыб. Мудрец говорит: «Маоцзян и Сиши слыли первыми красавицами среди людей, но рыбы, завидев их, тотчас уплыли бы в глубину, а птицы, завидев их, взметнулись бы в небеса. И если бы их увидели олени, они бы с испугу убежали в лес. Кто же среди них знает, что такое истинная красота?» (Chuang Tzu, 1995, 71). По мнению Чжуан-цзы тот, кто противопоставляет красавицу Си Ши прокаженному — заблуждается, любые противопоставления относительны и затемняют Путь. Тем не менее, в XIV главе мы находим совсем другую и не менее знаменитую притчу с упоминанием Си Ши. Здесь мудрец сам использует противопоставление — для совсем иных целей: «В старину красавица Сиши из-за болей в сердце была печальна. Увидела ее некая Уродина и, вернувшись домой, тоже стала хвататься за сердце и охать на виду у всех. Однако богачи, завидев ее, бросались запираить ворота, а бедняки, повстречав ее, убежали прочь вместе с домочадцами. Уродина понимала только, что быть

история. В те времена Китай не был единой империей, но множество государств развивались на территории Поднебесной, крепили и вступали в борьбу (не случайно вскоре новая наступившая эпоха получила название эпохи «Борющихся царств», и на нее-то и приходится создание многообразных китайских философских и этико-политических учений). По легенде, правитель государства Юэ был побежден правителем государства У. Хитроумные министры Юэ разработали план реванша. Они подарили правителю У в знак подчинения и примирения несколько прекрасных наложниц, специально найденных для этой цели. Среди них подлинным сокровищем и была Си Ши. Правитель У был так очарован красотой девушки, что забыл о делах государства. Пользуясь своими женскими чарами, наложницы отвлекли его не только от дел, но также оклеветали перед ним его лучших советников и полководцев, которые были казнены. После чего царство было ослаблено и потерпело поражение от Юэ.

Совсем другая, но также политическая история связана и с красавицей Ван Чжаоцзюнь. Именно она, пребывая на чужбине, стала играть печальную мелодию на музыкальном инструменте, и тут замороженные гуси, пролетающие над нею, забыли, как лететь, и стали падать на землю. Тем не менее, согласно преданию, Ван Чжаоцзюнь, время жизни которой относится к I в. до н.э., также явилась важной участницей политических событий. На этот раз император ничего не узнал о красоте своей наложницы: нечистый на руку художник, рисовавший для него портреты девушек, не получив от нее mzды, изобразил ее некрасивой, и император обошел ее стороной. Когда же зашла речь о договоре с гуннским шаньюем, он предложил тому в жены девушку из своего гарема, и как раз эта красавица добровольно вызвалась стать женой правителя варваров. Увидев на портрете, что красотой она не блещет, император согласился, а когда увидел ее воочию, было уже поздно что-то

---

печальной красиво, но не понимала, почему это так» (Chuang Tzu, 1995, 149). Фактически, обладание красотой сродни обладанию Дао и в нем также заключена истина, но понимание истины глубоко чуждо формальному подражанию внешним правилам и нормам, каковыми часто грешат несведущие люди.

менять. Красавица уехала к гуннам и, будучи любимой женой шаньюя, долгое время являлась источником мира между гуннами и Китаем. Все, что смог сделать император — это казнить злонамеренного художника. Хотя возможно, художник оказался для императора спасителем — ведь первая история уже показала нам опасность женской красоты.

О третьей красавице, Дяочань, никаких исторических сведений нет, ее образ фигурирует в романе «Троецарствие» и в хрониках, на которых он основан. Зато легенда о ее красоте менее мифологична и более метафорична: когда она вышла любоваться луной в саду, на чистый лик светила налетело облачко. Отец девушки, возликовав, провозгласил, что луна скрылась, так как ее свет не может тягаться с красотой лица его дочери.

Четвертой красавицей из этого списка является Ян-гуйфэй, та самая, что «пристыдила цветы», склонившие головки и закрывшие лепестки при ее прикосновении. Время жизни красавицы — VIII век н.э., и персонажи истории представляются вполне достоверными. Ян Юйхуань принадлежала к довольно значимому для своего времени богатому роду, получила хорошее образование, стала женой принца, но, в конце концов, приглянулась императору и вошла в его гарем. Хотя политика императора Сюань-цзуна в его ранние годы была довольно активной, в поздние годы он стал отходить от дел, увлекаться в большей мере религией и искусствами, и как раз на это время приходится и женитьба на Ян-гуйфэй. Образ женщины прочно сливается с равнодушием императора к государственным проблемам, что привело государство к бедственному положению. Конец правления Сюань-цзуна ознаменовался кровопролитным восстанием Ань Лушаня, военачальника согдийского происхождения, начавшимся в 755 г. Ввиду наличия сложных отношений между Ань Лушанем, императором, его наложницей и ее родственниками (которые, пользуясь ее положением, получили довольно большую власть), в разгар мятежа, когда император был вынужден бежать из столицы, а его войска были загнаны в ловушку, среди них родилось возмущение против семейства Ян. Ян-гуйфэй была обвинена в сговоре с мятежниками и войска настояли на ее казни. Император Сюань-цзун, неспособный противостоять бунту, передал престол сыну,



Илл. 4. Чжоу Фан. Ян Гуйфэй после купания (ок. 780-810 гг.)

который и подавил восстание. Сам он умер через несколько лет, окончательно оставив государственные дела.

Роль Ян-гуйфэй в этой истории и в судьбе императора и империи оценивается по-разному. Можно увидеть в ней и корыстолюбивую женщину, приведшую свой род к власти, пользуясь красотой, и предательницу, потакавшую мятежникам и сознательно губившую государство<sup>1</sup>, можно увидеть в ней трагическую фигуру юной девушки, попавшей в жестокую мясорубку дворцовой жизни и политических перемен.

Мы не знаем ничего о внутренних переживаниях героев истории, развернувшейся более тысячелетия назад — потому, даже при наличии документальных источников, об этом можно только гадать. Однако

<sup>1</sup> Показательна статья современного отечественного исследователя, профессора восточного факультета СПбГУ А. Г. Сторожука на эту тему. Сторожук совершенно однозначно описывает историю в весьма негативных тонах. Данное исследование заслуживает упоминания: «Исторические свидетельства рисуют весьма неприглядную картину этих взаимоотношений с самого их начала до конца: император Сюань-цзун, помимо прочего знаменитый неумным сладострастием, забирает приглянувшуюся ему девушку из гарема собственного сына Шоу-вана [...] Очень быстро Ян Гуй-фэй удается привязать к себе Сюань-цзуна настолько, что он начинает слушать ее и потакать ей решительно во всем. Тогда Ян Гуй-фэй возвышает своего брата Ян Го-чжуна [...] Одновременно с этим Ян Гуй-фэй выдает замуж за наследных принцев своих сестер, распространяя власть семьи не только в сфере высшего чиновничества, но и среди родовой аристократии» (Storozhuk, 2010, 168-169). И так далее. Естественно мятеж Ань Лушаня, ставшего фаворитом Ян-гуйфэй, описывается как плод ее вины, требование казни ее и ее родственников — закономерным возмущением, передача власти наследнику и отречение императора — спасением империи и правящей династии от сластолюбивого деспота, подпавшего под власть коварной женщины.

нужно признать, что самое большое влияние на формирование образа Ян-гуйфэй оказала знаменитая поэма Бо Цзюйи (772-846), написанная примерно через половину столетия после этих событий. Поэма называется «Вечная печаль» и описывает историю Ян-гуйфэй как историю чистой, светлой, возвышенной и трагической любви между императором и его наложницей<sup>1</sup>. Именно как история о любви эта легенда и стала восприниматься впоследствии, такой образ закрепился в культуре китайской и, кстати, нашел отражение также и в культуре японской (например, упоминается в «Повести о Гэндзи»). Печальная повесть настолько заворожала воображение японцев, что в Японии родилась даже своя версия сюжета, согласно которой Ян-гуйфэй вовсе не погибла во время восстания, но была увезена в Японию и продолжила свою жизнь в этой стране.

Что касается поэмы Бо Цзюйи, она исполнена не просто возвышенной печали. Она возводит образ Ян-гуйфэй, фактически, в ранг даосского бессмертного божества. Поэма проникнута

---

<sup>1</sup> Здесь снова интересно услышать мнение исследователя А. Г. Сторожука. Основная идея цитируемой статьи состоит в том, что последующей традиции официального описания императора и его наложницы пришлось столкнуться с проблемой: правящая династия не прервалась, а следовательно, летописцы и поэты были вынуждены избегать критики одного из ее представителей. Таким образом, наметилось три возможности истолкования: с одной стороны, умеренная критика императора и Ян-гуйфэй; с другой стороны, полное перекалывание всей вины на Ян-гуйфэй. И третий вариант предлагают авторы, подобные Бо Цзюйи: возведение истории в статус поэтического мифа о прекрасной любви. По мнению исследователя, такой подход даже при полной осведомленности об истинном облике персонажей, не противоречит конфуцианскому представлению о ритуале и не является намеренным искажением правды: «в традиционной китайской культуре издревле существовало представление, что сила правильно составленного ритуального текста способна нивелировать прошлые ошибки государя и направить жизнь Поднебесной в верное русло... Восстановление нормальной жизни страны, безусловно, не мыслилось без исправления ритуала в отношении правящей фамилии, и поэма Бо Цзюйи, очевидно, должна рассматриваться именно в этом контексте» (Storozhuk, 2010, 172-173). Словом, истинность поэмы — не в соответствии реальным событиям, а в моральной значимости того посыла, который она содержит. Интересно, что подобную же идею мы обнаружим в фильме Чэнь Кайгэ — несмотря на то, что предоставляемая им интерпретация «истинной» реальности событий полностью противоположна вышеописанной.

восхищением по отношению к любовному единению сердец и сдержанностью по отношению к государственным нуждам (вполне в традициях китайской средневековой лирической поэзии, для которой основным мотивом является тоска государственного служащего по покою среди «гор и вод»). Император-человек, отринувший свой долг ради любви, не оправдывается, но все же глубина его чувства и скорби делает его образ достойным уважения и сочувствия. Тем не менее, никакого воссоединения влюбленных в иной жизни поэма не обещает, давая на это эфемерное почти невозможное счастье лишь тень надежды:

Много лет небесам, долговечна земля,  
но настанет последний их час.  
Только эта печаль — бесконечная нить,  
никогда не прервется в веках.  
(пер. Л. Эйлина)

**Для начала — еще один фильм:  
«Ёкихи» Кэндзи Мидзогути (1955)**

Как самой известной поэмой о Ян-гуйфэй является упомянутая выше поэма Бо Цзюйи, так, вероятно, самым известным фильмом о ней стал фильм японского режиссера Кэндзи Мидзогути. Фильм так и назван: «Ян-гуйфэй», в японском варианте — «Ёкихи». Кэндзи Мидзогути (1898-1956) входит в ряд наиболее известных и прославившихся во всем мире японских режиссеров, является признанным классиком японского кино наряду с Ясудзиро Одзу (1903-1963) и Акирой Куросавой (1910-1998). «Ёкихи», как мы видим, — один из поздних фильмов режиссера, снятый за год до его смерти. Немного лет прошло со времен Второй мировой войны, жестокой оккупации Японией Китая, усугубившей вражду между странами, и со времен всех трагических событий, сопровождавших поражение Японии и последующее возрождение этой страны в уже совсем новом облике. Японский режиссер выбирает для своего фильма сюжет одновременно из китайской истории, но, тем не менее, как уже говорилось, ставший крайне значимым для японской культуры. Легенда, согласно которой Япония оказывается оплотом для несчастной красавицы, кажется

противопоставляющей спасительную Японию жестокому Китаю. Поэма Бо Цзюйи, повествующая о посмертной жизни Ян-гуйфэй на некоем таинственном острове, где ее находит даосский монах, не противоречит японской трактовке. Тем не менее, Мидзогути избирает совсем другой путь повествования.

Он строго придерживается именно китайской версии сюжета с ее возвышенным вариантом трактовки чувства и самоотверженной смертью героини в конце, но совершенно освобождает ее от какой-либо мистики и сказочности. Повесть, рассказанная Мидзогути, печальна и гуманистична. Впрочем, во имя прославления гуманистического порыва режиссеру приходится, несколько отходя от событий, которые донесла до нас история, и вполне в духе основных веяний своего времени, довольно сильно изменить характеристики персонажей.

Янь Юйхуань, оставшаяся сиротой, теперь уже не получает хорошего образования в богатом доме, но оказывается прислужницей на кухне своих богатых родственников. Она вымазана сажей, словно какая-нибудь Золушка, ее одежда груба и бедна, она трудится, носит тяжелые кастрюли и перебирает куски сырого мяса. Именно такую ее находит уже известный нам Ань Лушань, действительно имеющий тайный сговор с богачом Ян Годжуном, дядей Юйхуань. Сговор их состоит в том, чтобы пробиться к власти и удержаться у нее, хотя в этой борьбе каждый из них выступает лишь сам за себя. Но пока они действуют вместе. Зная, что пожилой император тоскует по своей умершей супруге, они пытаются привести ему наложницу, которая бы его очаровала, и таким образом через нее укрепить свое влияние. Однако император не желает глядеть ни на каких девушек, все дочери Ян Годжуна и все его ставленницы остаются без внимания. И вот Ань Лушань видит Юйхуань — и узнает в ней черты умершей императрицы. Испуганную девушку моют, одевают, а после отправляют на обучение в даосский монастырь, где гордая, но также не чуждая корысти и властолюбия настоятельница соглашается сделать из нее отличную наложницу для гарема, которая сможет понравиться императору, ведь именно она некогда воспитала для него его бывшую жену.

Итак, Юйхуань оказывается поневоле втянута в интриги этих царедворцев, тем не менее, сама она остается чиста и незапятнана душой. Все ее желание состоит в том, чтобы действительно понравиться императору и стать ему утешением, если ему таковое в ее лице будет нужно.

Император показан как человек, уставший от дворцовой жизни, разочарованный во власти и в собственных, пусть даже, возможно, и полезных для государства законах, которые, однако, оказываются часто весьма бесчеловечными. Он тяготеет придворным этикетом и его условностями и явно устал от государственных дел. Такое настроение на этот раз создателям фильма вовсе не кажется чем-то предосудительным или уклоняющимся от следования долгу. Напротив, индивидуальный порыв личности, борющейся против государственной машины, даже если это личность самого императора, теперь вызывает огромное сочувствие. Император-человек становится гораздо важнее императора-политического деятеля. Его порыв отойти от дел оказывается самым добрым, душевным и прекрасным из всего, что он только может сделать.

Делам государства он предпочитает печаль, музицирование и размышления об умершей жене. Однако советник все же приводит к нему наложницу Юйхуань. Девушка смущена, но исполняет мелодию, ранее наигранную им в парке. Император слушает, подозревает обман и просит ее удалиться. Но останавливает, тронутый несколькими словами, в которых чувствует неожиданно чистую и открытую душу. Вместе со внешним сходством с его женой, это очаровывает его. Он находит родственную душу — и, наконец, влюбляется в милую девушку. Любовь этих двоих показана не как влечение и сладострастие, но как родство душ, в котором два человека, пойманных обществом в свои силки, неожиданно находят друг друга.

Кульминационной сценой, показывающей это родство, является, наверно, сцена на уличном празднике фонариков. После очередного столкновения императора с тяжелым бременем правления и жестокостью порядка, предписанного законом, Юйхуань, которая не может никак повлиять на ситуацию и даже дать совет, потому что женщинам гарема этими законами под страхом смерти запрещено участвовать в госу-



*Илл. 5. Кадр из фильма К. Мидзогути «Ёкихи»:  
первая встреча императора и Ян Юйхуань*

дарственных делах, просто приглашает любимого выйти с ней инкогнито на улицу. Закутавшись в плащи и надев маски, двое ускользают от дворцовой стражи и оказываются в гуще народного веселья. Едят простую еду, пьют простой чай и пляшут вместе с толпой. Именно это простое веселье показывается как образ счастья. Император признается, что только этот день в своей жизни он по-настоящему жил.

Вскоре, однако, все приходит к трагическому концу. Интриги губят влюбленных, император не в силах спасти возлюбленную, которая после нежного прощания жертвует собой ради успокоения войск и сама идет на казнь.

В последней сцене старый император, смещенный с трона своим сыном, не желает подчиниться последнему и покинуть дворец. Вместо этого он смотрит на статую Юйхуань и вызывает к ней. Ему откликается ее нежный голос, зовет с собой и обещает, что они больше не разлучатся. Император умирает. В пустой комнате слышится их призрачный смех.



*Илл. 6. Кадр из фильма К. Мидзогути «Ёкихи»: император и Ян-гуйфэй на празднике фонариков*

Такую историю рассказывает нам Мидзогути. Действие разворачивается медленно и степенно, сопровождаясь при этом музыкой в традиционном японском стиле. История выглядит достаточно простой и строится на простых и почти наивных противопоставлениях. Здесь есть чистая и нежная влюбленная пара — и темные грязные интриги вокруг нее. Здесь есть давящий и формальный дворцовый этикет — и яркое свежее буйство простой народной жизни. Гнету общественных и государственных дел здесь противопоставлена внутренняя хрупкая душа индивидуального человека. Таким образом, фильм снят в духе настроений гуманизма и индивидуализма, нараставших в мире, в первую очередь, западном, но под его влиянием также и во всем мире, после окончания Второй мировой войны. В конечном счете, такие настроения, наивно и чисто выраженные, в том числе и в киноискусстве разных стран 1950-60-х гг., привели к коренным преобразованиям общественной структуры и сознания во всем глобальном про-

странстве, в частности, в ходе революционных выступлений молодежи 1968 года. Последствия, к которым привели эти преобразования, оказались куда более сложными и масштабными, чем ожидалось, но в 1955 году художник мог себе позволить именно так выразить свою мечту о человеческом счастье, свои представления о любви и покое. Мидзогути делает приветственный жест одновременно в сторону пострадавшего от японской оккупации китайского народа, в сторону западных гуманистических ценностей, преобразующих старую легенду, и в сторону набирающей силу идеи о приоритете индивидуальности и доминировании чувства над строгим расчетом, а человека — над государством.

**«Легенда о коте-демоне»: мистическая история об искусстве  
с переходом на метауровень**

Если история, рассказанная Мидзогути, представляется очень простой и ясной, лаконично выстроенной и хорошо сбалансированной в рамках своего замысла, то об истории, предложенной Чэнь Кайгэ трудно сказать, что она ясна. Тем не менее, фильм, снятый в 2017 году, отражает реалии уже совсем другого времени и других процессов. Времени, когда ясности уже не осталось не только в кино, но и в той жизни, которая, так или иначе, направляет воображение художника. Структура фильма очень сложна уже по самому его замыслу и построению. Здесь нет однозначности, нет оппозиций и нет, в общем-то, даже отчетливо завершенных линий.

Интересно еще и то, что автор берет за основу не только китайскую версию истории Ян-гуйфэй, но и ее японский вариант. Однако в итоге отменяет и переворачивает обе версии, придавая истории мистический характер. При этом персонажи раскрываются совсем другими сторонами и красивая сказка о любви императора и наложницы оказывается полнейшей ложью. По крайней мере, так кажется на первый взгляд. Но лучше последовательно расскажем, в чем суть проблемы.

Действие фильма разворачивается через столетия после смерти Ян-гуйфэй, а главным героем оказывается японский монах Кукай, прибывший в Китай, чтобы постичь недавно обретенное здесь новое учение тантрического буддизма.

Любопытно, что главным персонажем китайского фильма становится известный религиозный деятель и реформатор японского буддизма. История свидетельствует о том, что между 804 и 806 гг. н.э. «великий учитель» Кукай (774-835) совершил паломничество в Китай, обучался у китайских наставников в Чанъане и после, обретя новое учение, вернулся на родину, дабы создать собственную буддийскую школу.

Основной сюжет фильма открывается тем, что монах Кукай приглашен ко двору императора в качестве экзорциста. Великим экзорцистом был его учитель, молодой монах лишь заменяет его здесь, в любом случае, он едва ли смог бы помочь: едва он успевает войти, император умирает у него на глазах, явно растерзанный демоном. При этом монах явственно слышит рядом мяуканье кота и находит неподалеку клочок кошачьей шерсти. Царедворцы приказывают монаху хранить обстоятельства смерти императора в тайне, а придворному писцу написать, что император скончался от болезни. Между тем, выйдя из дворца, монах и писец видят кошачьи следы и находят табличку с угрозой в адрес императорского наследника.

Таково начало одной истории фильма, в которой происходит знакомство двух главных действующих лиц. Но есть и другое начало. Вторая завязка такова: женщина сидит у пруда и ест дыню. К ней сзади подкрадывается черный кот. И спрашивает человеческим голосом о вкусе дыни. Шокированная женщина оставляет коту дыню и убегает в дом, где тот находит ее и сообщает, что оплатит за еду, ибо бочонок с деньгами зарыт во дворе под деревом. Она может выкопать богатство и владеть им. Когда женщина спускается к пруду вновь, она видит остатки дыни и рыбу с выцарапанными глазами, бьющуюся на пирсе в луже крови. Тем не менее, после направляется к дереву — и действительно находит бочонок. По приезде мужа она рассказывает ему эту историю и показывает золото. Похоже, обоих устраивает чудесное обретение богатства...

Таким образом, начало вовсе не предвещает, что история будет иметь к знаменитой красавице хоть какое-то отношение. Ситуация проясняется, когда мы узнаем личность придворного писца. Мы видим его вновь пробирающимся в тайник в старой части дворца, открывающим дверку некой сокровищницы

секретным ключом, за использование которого прочитанная им надпись предрекает смерть. Однако он открывает таинственный ящичек, едва не погибнув из-за стрел от сработавшего охранного механизма, — чтобы найти в нем мешочек с прядью волос. Стражники внизу слышат в сокровищнице шум и бросаются проверять — однако изнутри на перила выпрыгивает кот. Убежденные, что нашли источник ночного шума, стражники уходят. На следующий день писец находит монаха Кукая, чтобы сообщить ему, что во дворце действительно есть кот, а также, что он ушел в отставку, отказавшись записывать в летописи неправду. И теперь намерен предаться поэзии, ибо он — поэт. Через некоторое время перед зрителем раскрывается тот факт, что этот человек — Бо Цзюйи, и он как раз завершил написание поэмы, которая, как он полагает, есть его великое творение и принесет ему славу. Это «Вечная печаль», посвященная красавице Ян-гуйфэй, в которой он желает выразить самую суть этой старой любовной истории. Прядь волос, которую император хранил в сокровищнице как самую большую ценность — подтверждение тому, что история о любви, написанная поэтом, правдива. Впрочем, посетив жилище поэта, Кукай замечает, что влюбленным в красавицу является именно Бо Цзюйи, ибо стены его комнаты увешаны надписями о ней и ее портретами. Это не лишает поэта уверенности в себе и желания донести до будущих поколений истинную правду о глубоком чувстве и трагической судьбе женщины, которую он боготворит.

Эти два человека, монах и поэт, явно видят друг в друге нечто родственное, но пока что не знают, что. В целом нельзя сказать, что они удачливы: поэта, на самом деле, отправили в отставку из дворца, а монаха не приняли в храм, где он надеялся обрести новое учение. Оба они хотят счесть случай с императором и котом «не их делом» и полагают расстаться и заняться делами своими. Монах вернется в Японию, поэт займется поэзией. Однако раз уж демон явился перед ними — значит не просто так. В итоге, после ряда довольно странных и ужасающих происшествий полумистической природы, этим двоим приходится заняться исследованием какой-то сложной истории, к которой их всячески подводит тут и там



*Илл. 7. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демене»: поэт Бо Цзюйи в императорской библиотеке*

появляющийся кот. Сюжет фильма неожиданно превращается в детективное расследование.

Делом, которое расследуется, оказывается дело о смерти Ян-гуйфэй. И главные свидетельства по этому делу принадлежат коту. Двоим друзьям приходится добывать улики. Следы приводят их ко вдове японского посла. Старая женщина знает, что ее муж никогда не любил ее, потому что его сердце было отдано Ян-гуйфэй. Она передает друзьям его мемуары. И вот именно в этих записках они узнают некоторые удивительные подробности.

С этого момента течение фильма, как всегда напряженное, эмоциональное, где движения персонажей подобны танцу, камера ни на секунду не останавливается, а кружит вокруг героев, то опережает их, то отстает, но тем самым не дает ни одному плану стоять на месте, меняется: фильм окончательно превращается в визуальную феерию. Действо, которое теперь расцветает на экране — это праздник в императорском дворце пятидесятилетней давности: день рождения Ян-гуйфэй, знаменитой красавицы, празднуемый с особым размахом.



*Илл. 8. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о котё-демо­не»: праздник в императорском дворце*

Под торжественную музыку, вполне в стиле современных голливудских фильмов, на экране разворачивается картина огромного города, внушительного дворца, процессии из гигантского количества людей, следующих к центру события. Сверкают фейерверки, плещутся в воздухе золотые стяги — этот праздник не чета народному простому празднику фонариков из фильма Мидзогути. И над всем этим на золотых качелях парит одетая в развевающиеся одежды красавица в исполнении тайваньской актрисы Сандрин Пинны, имеющей французские корни: лицо девушки, словно намеренно, лишено азиатских черт, она выглядит как француженка, что придает ее внешности ореол неустрашимого отличия от всех остальных — неплохой прием для того, чтобы сделать непредставимую красоту представленной на экране.

Праздник устроен в честь красавицы — а также по ее плану. Все, происходящее во дворце — плод иллюзии, выполненной умелым фокусником и его юными сыновьями. Из осколков разбившегося кувшина вырастают огромные цветы, цветы превращаются в ковер, ковер, свернувшись, открывает бассейн, наполненный вином, над бассейном клубятся облака, по облакам девушка-флейтистка взбегает под самый высокий



*Илл. 9. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоине»: среди толпы японский посол наблюдает за Ян-гуйфэй*

свод, акробаты парят в воздухе, падают в бассейн и взлетают вверх в виде серебрящихся рыб, рыбы превращаются в дым, из маленькой фигурки возникает огромный живой тигр и распадается на тысячи блессток. Все перетекает во все. Царит настоящая сказка. Ученики фокусника, одетые в перья, превращаются в журавлей и весело парят над всем. Прекрасная Ян-гуйфэй идет по залу в роскошной красной мантии, сам император несет за ней ее шлейф! Также здесь неожиданно фигурирует кот: в следующей сцене любимый кот императора сидит у него на руках. Когда появляется тигр, император говорит, что предпочитает кота. Все кажется блистательным и прекрасным, как утверждает автор мемуаров, все выражает славу империи Тан и Ян-гуйфэй — центр этой славы. Любопытно заметить, что блеск этого праздника — плод иллюзии, а слава Ян-гуйфэй зыбка и ненадежна... Но сейчас все влюблены в Ян-гуйфэй и в ее красоту, все восхищены славой империи, все счастливы. Кроме, кажется, самой Ян-гуйфэй, наблюдающей влюбленность учеников фокусника, а также терзания японского посла, порывающегося признаться ей в своих чув-

ствах. Но она принадлежит императору, а император меняется не в меньшей мере, чем окружающая обстановка: из любящего и покорного супруга, доброго и мудрого отца империи, простодушного человека, чешущего кота за ухом, он неожиданно, едва выйдя из зоны видимости толпы, превращается в жестокого деспота, распоряжающегося жизнями подданных, словно ничемными безделушками, и также, словно вещью, владеющего своей наложницей.



*Илл. 10. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне»: Ян-гуйфэй и «добрый» император с котом на руках*

Кульминационная сцена праздника — сцена с великим поэтом Ли Бо, которого, совершенно пьяного, слуги приносят к бассейну и передают ему поручение императора: посвятить Ян-гуйфэй стихи. Ли Бо не видел красавицы и не собирается писать придворных стихов. Тем не менее, когда по его шуточному приказу царедворец соглашается помочь ему снять сапоги, а сам он падает головой в винный бассейн, вдохновение посещает его, и он слагает стих о красавице, подобной облаку или цветку:

Облако... Думает — платье! Цветок... Мнится — лицо!  
Ветер весенний коснется куртин: сочно цветенье в росе.  
Если не свидеться там, на горе Груды Яшм,  
То под луной повстречать, у Изумрудных Террас.  
(пер. В. М. Алексеева)

Он записывает стихотворение прямо на спине царедворца, одетого в красные одежды, и после выкидывает кисть в бассейн, отказавшись писать что-либо еще. Император, прочтя стихотворение, оказывается настолько поражен им и степенью заключенного в нем восхищения, что приказывает.. отправить поэта в ссылку. В это время сам поэт все же видит Ян-гуйфэй, которая благодарит его за стихотворение. Он утверждает, что написал его не ей и не может врать. Все же когда она с улыбкой уходит, он вновь произносит те же слова — уже глядя на нее.



*Илл. 11. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демон»:  
Ли Бо сочиняет стихотворение*

Но зритель фильма помнит, что в картине именно кот-демон, только что учинивший расправу в доме женщины, откопавшей бочонок с деньгами, и ее мужа, вселился в тело этой женщины и ее устами прочитал друзьям-следователям, Кукаю и Бо Цзюйи, этот стих. Тогда же он сообщил, что поэт не видел

красавицы прежде, и история о том, что он посвятил его ей — ложь, а также сообщил, что поэт, написав его, выбросил кисть в бассейн. Направившись к руинам старого пиршественного зала, они находят кисть в пересохшем бассейне, что подтверждает тот факт, что слова кота правдивы, а история о любви императора и Ян-гуйфэй — ложь. Кукай замечает, что теперь Бо Цзюйи придется переписать свою поэму. Поэт в отчаянии. И все же он настаивает на правде. Расследование продолжается. Кот-демон устами одержимой им женщины поведал также, что у него и Ян-гуйфэй была одна судьба, его же император намеревался заживо замуровать в склепе. Однако коту удалось сбежать, он умер позже в этом доме под кроватью. Друзья находят и сжигают тушку кота, но это вовсе не приводит к тому, что демонический дух успокаивается. Почему у кота и Ян-гуйфэй одна судьба? Этот вопрос должен быть решен.

И тут неожиданно мы, фактически, переходим на территорию Эдгара Аллана По и его «Черного кота», замурованного заживо в стену вместе с убитой женщиной, и после своим криком привлечшего внимание следователей и раскрывшего таким образом убийство. Вот завершение рассказа По:

Едва не лишившись чувств, я отшатнулся к противоположной стене. Мгновение полицейские неподвижно стояли на лестнице, скованные ужасом и удивлением. Но тотчас же десяток сильных рук принялись взламывать стену. Она тотчас рухнула. Труп моей жены, уже тронутый распадом и перепачканный запекшейся кровью, открылся взору. На голове у нее, разинув красную пасть и сверкая единственным глазом, восседала гнусная тварь, которая коварно толкнула меня на убийство, а теперь выдала меня своим воем и обрекла на смерть от руки палача. Я замуровал это чудовище в каменной могиле.

*(пер. В. Хинкиса)*

Трудно сказать, является ли фильм Чэнь Кайгэ прямой отсылкой к рассказу По, или совпадение оказалось нечаянным<sup>1</sup>, одна-

---

<sup>1</sup> В основе фильма Чэнь Кайгэ лежит повесть современного японского писателя Баку Юэмакуры, пишущего в фантастическом и приключенческом жанре. В японской приключенческой литературе влияние По определенно является сильным, о чем свидетельствует деятельность писателя Эдогавы Рампо, признанного основателем японского детектива и взявшего свой псевдоним именно в честь Эдгара По.

ко фильм неожиданно придает легенде о Ян-гуйфэй совсем новое прочтение. Во время восстания Ань Лушаня, оказавшись с императором в изгнании, перед лицом требований о казни красавица оказывается перед выбором. Японский посол предлагает ей бежать в Японию, но так и не признается открыто в своей любви. Император предлагает ей пожертвовать собою во имя его спасения. Фокусник, устраивавший праздник, рассказывает о еще одном варианте: он создаст иллюзию ее смерти, введя в нее иглу, останавливающую в ней на время течение жизни. Никто не усомнится, что женщина мертва. Ее похоронят, а после того, как все закончится, придут за нею и вернут к жизни. Понимая, что ничем добрым эта затея не закончится, женщина все же соглашается. Старший сын фокусника, только что продемонстрировавший на себе смерть и воскресение под действием волшебной иглы, преподносит ей вино, которое она с готовностью выпивает. Игла усыпляет ее, все признают ее мертвой, ее кладут в гроб и закрывают тяжелой крышкой, а кота император оставляет в склепе рядом с могилой, чтобы «охранять ее».



*Илл. 12. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне»: японский посол предлагает Ян-гуйфэй бежать в Японию*

Итак, в Японию Ян-гуйфэй не бежит, хотя все предпосылки для этого наличествуют. И добровольную смерть не принимает, хотя полностью к ней готова. Знает ли император, что действие иглы не может быть вечным — но как бы то ни было после окончания мятежа он не возвращается к могиле. Знает ли старший сын фокусника, что вино, которое он преподнес ей, не было отравленным? Никто не решился взять на себя ответственность за убийство наложницы императора. Когда оба юноши приходят — единственные — к ее заброшенному в глубоких лесах гробу, они находят в нем женщину, умершую мучительной смертью, будучи замурованной в каменном гробу заживо. И только кот, остававшийся рядом, знает, как она кричала, пытаясь выбраться.



*Илл. 13. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демоне»: влюбленный ученик фокусника на празднике Ян-гуйфэй*

На этом месте история, рассказываемая в фильме, становится крайне запутанной и неясной. Младший из братьев, по прозвищу Белый Дракон, помешавшись от любви и горя, остается рядом с могилой, проклиная всех виновных в ее смерти, включая императора, отца, брата, а также стражников и служанок, принимавших участие в этом тотальном обмане. Он пытается

ся оживить девушку при помощи магии, но в итоге умирает, вселяя свой дух в кота. Отправившись обратно в мир людей, кот сперва мстит императору, найдя его в старой сокровищнице с мешочком, в котором находится прядь волос Ян-гуйфэй, в руках. Он выгрызает ему глаза — но предание преподносит это так, будто император ослеп, оплакивая возлюбленную. Кот продолжает мстить всем виновникам и их потомкам (жадный до денег муж одержимой демоном женщины — потомок одного из стороживших тело красавицы стражей).

Только вмешательство поэта и монаха, докопавшихся до правды, открывает путь к тому, чтобы демонический дух, впитавший в себя страдания замученной женщины, несчастного замурованного с нею животного и безутешного влюбленного, освободился от ненависти.

Одним из наиболее важных персонажей в повествовании является некий иллюзионист. Друзья встречают его последовательно несколько раз. На улице города он выращивает на глазах у горожан дыни — из семечка до шикарного плода за несколько минут. И продает их счастливым зрителям. Он видит, что монах догадывается о том, что созданное им — иллюзия. Но даже его ему удается обмануть, вместо настоящей дыни подсунув рыбью голову, которая, однако, вскоре вновь превращается в дыню — и неизвестно, что именно является иллюзией. Встретив друзей еще раз, иллюзионист замечает, что внутри любой иллюзии скрывается реальность. И тем самым наводит на мысль о том, каким образом относиться к делу о смерти Ян-гуйфэй и к появлению демонического кота.

Итак, раскрытие преступления — это раскрытие реальности внутри созданной иллюзии. Когда реальность будет найдена, ненависть будет оставлена. Иллюзионист оказывается Красным Драконом, братом обезумевшего духа. Он сохранил тело брата лежащим на светящемся постаменте рядом с Ян-гуйфэй. Он просит брата-кота отпустить ненависть, потому что в любом случае он — единственный, кто остался с красавицей, и тело его все это время лежало рядом с ее телом, они похоронены вместе, и их души соединены в смерти. Кот не желает переставать мстить, но слабеет и умирает, поскольку его тайна теперь раскрыта. Души умерших улетают, как птицы.



*Илл. 14. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демона»:  
Кукай и Бо Цзюйи встречают иллюзиониста*



*Илл. 15. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демона»:  
тело Ян-гуйфэй, только что извлеченное из гроба, на светящемся постаменте*

История о любви и ненависти остается в прошлом. Кукай спрашивает Бо Цзюйи, собирается ли он, узнав страшную правду, переписать поэму. Неожиданно, поэт отвечает, что не изменит в ней ни строчки, ведь она была поэмой о чувстве, а чувство передано в ней верно, что доказал пример демонического кота. Внутри иллюзии есть реальность — и это сила любви.

Удовлетворенный, Кукай вновь совершает попытку попасть в храм, ради которого прибыл в Китай. На этот раз двери открываются и настоятель принимает его. Ведь они хорошо знакомы: это Красный Дракон, брат кота-демона и иллюзионист с улицы. Он передает Кукаю учение тантрического буддизма, которое тот увозит с собой в Японию.

### ***Реальность внутри иллюзии***

Как видим, фильм Чэнь Кайгэ весьма сложен по своей структуре и по своему сюжету. Социальная и этическая проблематика, связанная с историей о Ян-гуйфэй, центральная для фильма Мидзогути, здесь остается на втором плане. Притом что произошедшим событиям придан гораздо более ужасающий и бесчеловечный характер (замурованная заживо женщина!), в истории все равно нет однозначности: кто является виновником событий, до конца неясно. В итоге бездушный император-деспот, столь жестоко отбросивший от себя свою возлюбленную, заканчивает жизнь, оплакивая подаренную ею на прощание прядь волос, и хранит их как свою самую ценную реликвию. Вполне возможно, какими бы порочными ни были персонажи истории, все они скорее оказываются жертвами, в большей мере, чем деятелями: марионетками во все сметающем колесе сансары.

Так что подлинные деятели — скорее те, кто может осмыслить и выразить это колесо жизни, выходя за ее пределы: монах, художник, иллюзионист. Подлинное действие разворачивается на метауровне.

Сюжетные проблемы переднего плана — понимание сущности и самоопределения искусства, а также соотношение в искусстве и в жизни планов иллюзии и реальности. То есть проблемы художественные, эстетические, онтологические.

Художника, тем более мастера по созданию иллюзий, такого, каким является кинематографист, не может не волновать вопрос о сущности собственного действия, роли, назначении и статусе художественного акта. Это распространенная тема художественной рефлексии. В данном случае за основу взята фигура поэта Бо Цзюйи, создавшего сохранившийся в веках образ древней красавицы, отличающийся от любых возможных исторических реалий, чистый, возвышенный и даже божественный, легенду о непорочной и чистой любви. Какой бы ни была правда — были ли это дворцовые интриги, заговоры, жестокость, деспотия, корыстолюбие, разврат, похоть, преступная халатность участников истории — поэт создал прекрасную иллюзию, обосновавшую в веках совсем другую реальность. Мы уже ссылались ранее на статью, в которой говорилось, что для традиционной китайской культуры «сила... текста способна ...направить жизнь Поднебесной в верное русло» (Storozhuk, 2010, 173). Сейчас, вынося эту цитату из сноски, мы намеренно лишаем ее всего, что соотносит с конфуцианскими ритуальными практиками, даже грозя нарушить культурный контекст. Напротив, хочется поставить своей целью подчеркнуть то, что остается при освобождении от ритуальной традиции: *художественный текст способен изменить жизнь мира*. Причем не только ее будущее, что очевидно, но и ее прошлое. Изменить структуру реальности, выправив и приведя в соответствие истинному Пути.

Идеи о волшебной силе искусства и его роли в создании миров, в пересотворении реальности, а также о творческой мощи художественной иллюзии, подобной божественному творению — это идеи, руководящие художественно-эстетическим сознанием модерна с его радикальным творческим субъективизмом и признанием главенствующей роли личности человека-творца в структуре онтологического порядка. Эти идеи тесно связаны с критической мыслью о дереализации мира, с критикой онтологии как таковой, с вопросом о сложном соотношении между «реальностью» и «иллюзией», «миром истинным» и «миром видимым» (ссылаясь на знаменитые ницшеанские «Сумерки идолов»). Конечно же, для художника XX, а тем более XXI века эти вопросы актуальны как никогда.

Что он создает? Реальность или иллюзию? Есть ли за пределами иллюзии реальность? Не иллюзорна ли сама реальность? Не обладает ли реальностью также и иллюзия? Современный художник думает и сомневается, он мучим вопросами и не может понять. Когда, собственно, он действует в соответствии с истиной? У него нет критерия: даже тот, что может быть найден в самом себе — ненадежен. Потому и остается опираться только на грубые «научные факты», которые, при ближайшем рассмотрении сами могут оказаться плодом неосознанного художественного вымысла, некой риторической установки ученого, который их излагает (здесь можно сослаться, для примера, на соображения из «Метаистории» Хейдена Уайта).

Людям древности казалось, что такой критерий есть, мало того, они даже в этом не сомневались. Еще одна даосская притча из трактата «Ле-цзы» весьма показательна: Она настолько красива, что приведем ее полностью:

Когда Ху Ба играл на лютне, птицы пускались в пляс, а рыбы начинали резвиться в воде. Прослышав об этом, Вэнь из царства Чжэн бросил семью и пустился в странствия учеником при наставнике музыки Сяне. Три года он трогал струны, настраивая лютню, но ни разу не доиграл мелодию до конца. — Тебе лучше вернуться домой, — сказал ему однажды наставник Сян. Вэнь отложил в сторону лютню, вздохнул и ответил: — Не то чтобы я не мог настроить струны или закончить мелодию. Я думаю не о струнах, и то, что я стараюсь исполнить, — не ноты. Если я не постигну это в моем сердце, то инструмент не откликнется моим чувствам. Вот почему я не смею исполнять музыку. Позвольте мне остаться с вами еще немного. Может быть, я смогу достичь большего.

В скором времени он снова увиделся с наставником Сяном.

— Как продвигается твое учение? — спросил наставник Сян

— Я нашел то, что искал. Позвольте показать вам, — ответил Вэнь.

На дворе стояла весна, а он коснулся осенней ноты «шан» и вызвал полутон восьмой луны. Тут повеял прохладный ветерок, созрели злаки в полях и плоды на деревьях. Когда пришла осень, он коснулся весенней струны «цзяо», вызвав полутон второй луны, и вдруг подул теплый ветер, а травы и деревья расцвели. Летом он ударил по зимней струне «юй», вызвав полутон одиннадцатой луны, и вдруг похолодало, повалил снег, а реки и озера оделись льдом. Когда пришла зима, он ударил по летней ноте «чжэн», вызвав полутон пятой луны,

и солнце стало жарко палить с небес, так что лед вокруг тотчас растаял. Заканчивая мелодию, он коснулся ноты «гун» вместе с четырьмя остальными. И тут поднялся благоприятный ветер, поплыли счастливые облака, выпала сладкая роса и забили свежие ключи.

Наставник Сян погладил рукой грудь, притопывая ногой, сказал:

— Как замечательно ты играешь! Даже наставник музыки Куан, исполняющий мелодию цинцзяо, и Цзоу Янь, играющий на свирели, не смогли бы ничего к этому добавить. Один взял бы свою лютню, другой — свирель, и оба последовали бы за тобой. (Chuang Tzu, 1995, 344-345)

Итак, уж если подлинному художнику под силу изменить непреложный цикл времен года, что говорить об изменчивых, хрупких и неопределенных деяниях и чувствах людей? Только что делает художника «подлинным»? Возможно, он вникает в суть вещей глубже, чем отражается в их видимых взгляду внешних формах, находится с ними в единстве и созвучии, превышающем поверхностные явления.

Возможно, поэтому Бо Цзюйи в рассматриваемом нами фильме, остается в конце полностью удовлетворен написанным и безмятежно объявляет, что не изменит в поэме ни строчки, несмотря на то, что, казалось бы, она противоречит «фактам»? Главное, он проник в невидимую суть, это делает его поэму истинной, а «объективную фактическую реальность» — ложной.

Конечно, едва ли постановка вопроса в фильме Чэнь Кайгэ имеет отношение к глубинному и аутентичному пониманию принципов даосизма или буддизма (на который, впрочем, фильм ссылается). Нет, совершенно очевидно, что занимающие режиссера вопросы находятся в русле современной проблематики, рожденной развитием не столько китайского, сколько западного мышления, с его представлениями о субъекте, художнике и искусстве. Тем не менее, вопросы, во многом, совпадают, а то, что добавляется — это принцип личностной историчности. Кто проник в подлинную суть? Бо Цзюйи, обожеествивший образ героини, соответствовал требованиям истины своего времени. Японский режиссер Мидзогути, рассказавший гуманистическую историю о светлой любви двух потерянных сердец, — выразил подлинную истину своего времени. Любая

из этих истории в начале XXI века выглядела бы неуместной и странной. В силу актуализации других вопросов, художник вынужден ставить совсем иные проблемы. И то, что ткань текста фильма так сложна, говорит лишь о сложности новой постановки вопроса. То, что она требует перехода на метауровень, говорит о том, что рефлексия современности вышла на новые рубежи. А справился режиссер с поставленной задачей или нет — это уже совсем иная история. Но он, по крайней мере, старался и искал то, о чем говорит в фильме фокусник-обманщик, оказавшийся внезапно, по совместительству, великим буддийским мастером: реальность внутри иллюзии.



*Илл. 16. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о котё-демо­не»: Бо Цзюйи и Кукай размышляют о превратностях истории*

### **В зазоре между двумя уровнями проблем**

Невзирая на столь сложный сюжет и интересные проблемы, на живой кросс-культурный диалог и на завлекательную динамику съёмки, фильм Чэнь Кайгэ «Легенда о котё-демо­не» не оказался, судя по всему, ни особо провальным, ни особо успешным. Такое положение вещей можно объяснить не только некоторыми недостатками довольно туманного сюжета

(как уже упоминалось, в основе фильма лежит повесть японского писателя, но как бы то ни было некоторые моменты в сценарии явно проседают и не проговорены с достаточной четкостью, например, само обоснование столь радикального переосмысления легенды о Ян-гуйфэй как о заживо погребенной). Скорее можно сказать, что фильм попадает в некий зазор между двумя способами структурировать сюжет и задавать вопросы, а также между двумя пластами вопросов, которые подлежат обсуждению.

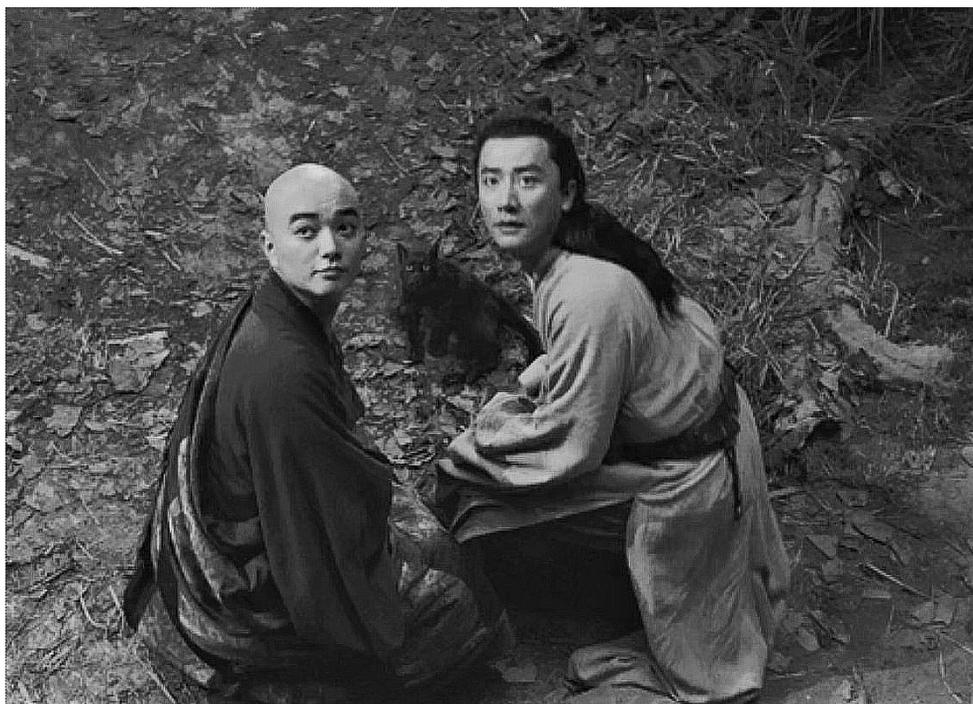
Режиссерская манера Чэнь Кайгэ с его интенсивной динамикой, завораживающим танцеподобным действием, летящей и неостанавливающейся камерой, бурным эмоциональным накалом, яркостью, насыщенностью видеоряда, масштабными планами, здесь такова же, как и во всех его работах. И как уже говорилось, она очень способствует тому, что повествование приобретает характер сказочности. В данном же случае режиссер явно решил дать волю сказочности и фэнтезийности, избрав мистический сюжет с массой волшебных событий. Особенно в сценах праздника Ян-гуйфэй, во время которого фокусник создает магическое иллюзорное действо, заметно, что режиссер буквально наслаждается возможностью использовать любые приемы показа волшебной реальности на экране. То есть мы имеем дело с яркой сказкой про волшебников, красавиц и демонов. В то же время, вместо сказки с ее сказочными задачами, зритель неожиданно получает сложное автореференциальное высказывание о сущности искусства и об онтологическом статусе иллюзии. Словом, первая проблема состоит в том, что структура фильма оказывается как бы в зазоре между тем, что скорее относимо к «авторскому» кино, и тем, что относимо к «массовому».

В 2000 году философ и критик Борис Гройс в работе «Под подозрением» высказывал интересное мнение о том, что в современном мире в массовой культуре и искусстве ставятся более радикальные философские вопросы, нежели даже в наиболее новом философском дискурсе. Эти вопросы он назвал «медиаонтологическими» и связал их с проблемой скрытой подозрительной субъектности, стоящей позади поверхности знаковых потоков. Он объявляет, что с предпо-

ложениями о «субмедиальном пространстве мы сегодня сталкиваемся в основном в контексте массовой культуры» (Groys, 2006, 28). И даже утверждает, что «современная массовая культура — это, прежде всего, культура радикального сомнения, тогда как доминирующий философский дискурс... напротив, кажется утешительным и успокаивающим» (Groys, 2006, 28). Гройс приводит в пример именно современное кино, голливудский мейнстрим, ужастики, триллеры, истории об инопланетянах и т. п.

Формулировка «радикальное сомнение» является двойственной. Подходя к чему-то с сомнением, можно подходить к этому с разных сторон. Конечно, упомянутый Гройсом «доминирующий философский дискурс», наследующий долгой традиции, начинающейся с критики метафизики и приводящий к полному и тотальному сомнению в реальности чего бы то ни было, — также является дискурсом радикального сомнения, направленным против убеждения в существовании некой твердой онтологической опоры этого прекрасного мира. То сомнение, которое Гройс приписывает упомянутым явлениям массовой культуры, — это сомнение в убеждении, что такой реальности нет, и подозрение, что каким-то невероятным образом она *есть* и таинственно действует там, где мы вовсе ее не ожидаем. То есть это некое новое сомнение, возможное лишь после того, как результаты старого сомнения стали новой онтологической убежденностью.

И хотя за последние два десятилетия философскую мысль определенно очень сильно обеспокоили онтологические проблемы, на уровне художественных практик разделение сохраняется прежним. Если уклон в разрешении проблемы реальности и иллюзии делается в пользу иллюзии, то скорее мы имеем дело с дискурсом элитарного искусства, если же в пользу не-апофатической выразимой реальности — то скорее с массовым. Потому что если уж мы можем как-то изобразить внеположную реальность, то это в любом случае очень сильно напоминает сказку, ужастик или какое-то конспирологическое действо. Тогда можно сказать и так: на стороне элитарного искусства остаются проблемы антропологические — этические, политические, социальные, психологические и пр., — а онто-



*Илл. 17. Кадр из фильма Чэнь Кайгэ «Легенда о коте-демо­не»: следователи-детективы, Бо Цзюйи и Кукай, и третий следователь — кот.*

лого-метафизические темы просматриваются за сказочным антуражем массовой продукции.

Но фильм «Легенда о коте-демо­не» в этом смысле нахо­дится не только между двумя способами построения повествования — философско-рефлексивным и фэнтезийно-сказочным — но и между двумя уровнями проблем. С одной стороны, он задается эстетическим вопросом о способах художественного описания событий, о статусе художественного вымысла и о роли художника в формировании воспринимаемой реальности. Этот пласт может быть назван антропологическим, поскольку имеет отношение к деятельности человека и общества, к способам выражения. Реальность здесь может быть воспринята как социальная или интерсубъективная — но все же, в любом случае основная ценность находится на стороне иллюзии. С другой стороны, соотношение реальности и иллюзии ставится под вопрос именно там, где речь идет о религиозно-онтологических и мистических подозрениях.

«Сказочный» пласт фильма указывает на проглядывающую за пределами иллюзии реальность — тем не менее, она все еще подается фильмом в качестве именно сказки. Что несколько сбивает с толку и упрощает при изображении серьезно поставленную проблему.

С другой стороны, можно сказать, этот фильм ценен тем, что дает пример поиска в области объединения двух перечисленных возможностей постановки вопроса — антропологической и онтолого-метафизической, а также двух способов выражения — характерного для «массового» и для «элитарного» кинематографа. Другими словами, речь идет о том, чтобы нащупать возможность создавать кинематографический текст, соответствующий принципам философско-рефлексивного «авторского» кино, в то же самое время с использованием фэнтезийно-сказочного инструментария, пригодного не только для съемки массовой продукции, но и, в первую очередь, для постановки новых онтолого-метафизических проблем.

## REFERENCES

- Chuang Tzu. (1995). *Lezi* (V. V. Maljavin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Groys, B. (2006). *Under suspicion. A phenomenology of the media*. Rus. Ed. Moscow: Hudozhestvennyj zhurnal Publ. (In Russian)
- Gumbrecht, H. U. (2006). *Production of presence: what meaning cannot convey*. Rus. Ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Lee, B. (2018). *History of Traditional Chinese Theater* (A. V. Mineeva & N. N. Rybalko, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Shans Publ. (In Russian)
- Liu, W. (2019). *History of Chinese musical drama* (A. S. Trunova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Shans Publ. (In Russian)
- Martynov, V. I. (2008). *The opus-posth zone, or the birth of a new reality*. Moscow: Klassika XXI veka Publ. (In Russian)
- Storozhuk, A. G. (2010). The history of Xuanzong and Yang Kui-fei in Tang literature: the choice between the duty of the ruler and personal happiness. *Vestnik SPbGU*, 13 (2), 168-173. (In Russian)