

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)

Еременко Нина Владимировна

СОВРЕМЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ ТАЙВАНЯ

Направление: 41.04.03 «Востоковедение и африканистика»

Магистерская диссертация

(Профиль: Культура народов Азии и Африки)

Научный руководитель: к.и.н., доцент Сомкина Н.А.

Рецензент: к.ф.н., доцент Алёшин А.С.

Санкт-Петербург

2016

Оглавление

Введение.....	3
Глава №1 Кинематограф и его роль в жизни общества.....	6
Глава №2 История развития кинематографа на Тайване.....	15
Глава №3 Современный кинематограф Тайваня.....	35
Заключение.....	59
Список используемой литературы.....	61

Введение

С момента возникновения кинематографа, он быстрыми темпами стал распространяться по всем странам и завоевывать расположение зрительской аудитории. За несколько десятков лет киноискусство проникло во все сферы жизни человека. Кинематограф представляет собой средство культуры, пропаганды, образования и развлечения. По оценкам ученых, он влияет на сознание человека больше, чем газеты и книги вместе взятые. В современном мире кинематограф стал неотъемлемой частью жизни большинства населения планеты, поэтому изучение этой сферы кажется нам достойной внимания.

Тема данной работы представляется актуальной в связи со все возрастающим интересом исследователей к культуре удивительного острова Тайвань, который примыкает к китайскому материку и исторически заселялся южными ветвями китайского этноса.

Целью нашего исследования стало определение особенностей современного кинематографа Тайваня и его места в жизни китайского общества. В соответствии с поставленной целью были определены задачи работы, которые включали исследование возникновения и развития кинематографа в мире и на Тайване, определение социокультурной обстановки, в рамках которой развивалось киноискусство в данном регионе, выделение и характеристика основных этапов развития кинематографа на острове. Основной задачей являлось рассмотрение особенностей современного киноискусства островных фильмов, а также изучение места кинематографа в современной жизни общества Тайваня.

Представленная работа состоит из трех глав, в первой главе дается краткий обзор появления и распространения кинематографа в мире. Вторая глава посвящена определению основных этапов развития киноискусства на Тайване, а также характеристике их отличительных черт. В третьей главе мы

изучили современный кинематограф этого региона, на примерах разных фильмов определили основную проблематику фильмов, выявили их основные стилистические особенности, а также заинтересованность населения острова в современном кинематографе.

Научная новизна данной работы состоит в том, что в ходе исследования нами был изучен кинематограф Тайваня в культурно-историческом контексте и выделены специфические особенности современного киноискусства этого региона. Объектом исследования являются киноленты, снятые на территории Тайваня на протяжении всей истории развития киноискусства, а также особое внимание уделяется современному кинематографу острова. Культурологический метод исследования является основным при изучении данной темы, с помощью него рассматриваются особенности современного тайваньского киноискусства и изучаются исторические условия развития кинематографа.

Ожидаемые результаты исследования заключаются в создании целостной картины исторического фона развития кинематографа на Тайване, как о части культурного наследия, а также в создании единого представления о современном киноискусстве острова, его главных особенностях и значимости в жизни общества.

Важно отметить, на настоящий момент в отечественной науке представлено крайне мало исследований, посвященных рассмотрению проблематики современного кинематографа Тайваня, его включенности в определенный культурно-исторический контекст, а также определяющих его место в китайском современном культуре и искусстве. Кинематографом Тайваня занимались немногие ученые в нашей стране, но нужно выделить востоковеда, специалиста по китайской литературе и кино Сергея Аркадиевича Торопцева, который издал семь трудов по китайскому киноискусству, в том числе книгу «Кинематограф Тайваня» 1998 года. В

целом, так как тема мало изучена в России, в основном были использованы источники на иностранных языках.

Глава 1

Кинематограф и его роль в жизни общества

Кинематограф в переводе с греческого языка обозначает «записывать изображение», то есть это человеческая деятельность, цель которой состоит в создании движущихся изображений. Исторически кинематограф появился в результате правильного решения задачи по закреплению на материальном носителе движущихся объектов и проекции этого изображения на экран. В решении данной задачи принимали участие многие ученые, фотографы и изобретатели разных стран. Например, американский изобретатель Т.А.Эдисон, создавший в 1877 году фонограф для записи и воспроизведения звука, он также изобрел кинетоскоп для показа движущихся картинок. Русский фотограф И.В.Болдарев в 1878 году изобрел первую светочувствительную пленку. Немецкий и русский фотографы О.Анцюц и В.А.Дебюк в 1891 и 1892 годах создали конструкции для проекции на экран быстро сменяющихся изображений. Было также совершено много других открытий и изобретений, однако именно братья Луи и Огюст Люмьер создали аппарат, сочетающий все основные элементы кинематографа – «синематограф», который позволял осуществлять съемку в любом месте, быстро готовить фильм и транслировать его широкой публике.¹ Это устройство считается первым в мире профессиональным киносъемочным аппаратом. Успех «синематографа» был настолько большим, что в большинстве стран его название использовалось (закрепилось) для обозначения первых кинотеатров, а потом и всех технологий.²

Киноискусство появилось по нескольким причинам. Во-первых, благодаря достижениям научно-технического прогресса, во-вторых, в связи с потребностями развития художественной культуры. У человечества давно

¹ Lamotte J. [Lumière et fils](#) // Encyclopedia of Early Cinema / Richard Abel (Ed.). — Routledge, 2005. — P. 396-398.

² [Иофис](#) Е.А. Фотокинотехника / И.Ю. Шебалин. - М.: Советская энциклопедия, [1981](#), С. 122.

была мечта «оживить» изображения и поместить их во временное измерение. Кроме того стоит отметить, что для искусства рубежа 19-20 в.в. было характерным стремление к документально-фотографической достоверности, к натуральности художественного образа, а также к внешней адекватности действительности. Была также и еще одна причина, которая обусловила появление кино, а именно потребность общества в массовых формах культуры и организации досуга. Благодаря своим возможностям, кино смогло удовлетворить все эти потребности. Оно стало относительно дешевым видом массового развлечения и влиятельным фактором социализации, а впоследствии доступным широкой аудитории новым видом искусства.

Кинематограф в современном понимании (как вид искусства) появился чуть более века назад. Это молодое искусство по сравнению с такими традиционными видами искусства, как музыка, живопись, литература, хореография и театр, история которых исчисляется тысячелетиями. Тем не менее киноискусство за столь короткий срок стремительно преодолело путь от технического аттракциона до полноправного искусства, отличающегося художественной самобытностью.

Кинематограф начинает свой отсчет с 28 декабря 1895 года, когда во Франции на бульваре Капуцинок прошел первый коммерческий кинопоказ короткометражных фильмов братьями Люмьер.³ В первой половине 1896 года киносеансы были также проведены в Лондоне, Риме, Кельне, Женеве, Мадриде, Санкт-Петербурге и Нью-Йорке. Публике были представлены 50-секундные ленты братьев Люмьер, которые заложили основу жанрового кинематографа. В свет вышли документальные ленты «Выход рабочих с фабрики Люмьер» и «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», а также лента игрового жанра кино «Полированный поливальщик», которая пользовалась особой популярностью у зрителей. В некоторых странах недоверчивым зрителям после сеанса предлагалось пройти за экран, чтобы убедиться, что нет

³ [Lumière brothers](http://global.britannica.com/) // <http://global.britannica.com/>

актеров. Поскольку братья Люмьер достигли больших научных и технических достижений, сделали огромный вклад в создание кинематографа, они были награждены медалью Эллиота Крессона.⁴

Изначально кинофильмы представляли собой зафиксированные на киноплёнке движения физических объектов в виде фотоснимков и спроецированные на специальный экран. Первые фильмы носили экспериментальный характер, и главная цель заключалась в доказательстве состоятельности новой технологии. Сюжеты первых лент в основном были примитивны и часто носили развлекательный характер. Французский кинооператор Л. Форестье в своих воспоминаниях отмечал, что сюжеты комедий часто строились на глупых историях и контрастах, как герои бегали друг за другом, падали в грязные лужи, как жена избивала пьяного мужа или как муж ссорился с тещей. Кинематограф представлял вид массового развлечения, яркого зрелища. Он вырос из ярмарочного балагана, поначалу оно снисходительно рассматривалось в качестве развлечения для простонародья. Однако, вскоре выяснилось, что в нём заключен немалый художественный потенциал. Лучше всего это поняли гении немое кино, так Ч. Чаплин стремился сначала рассмешить публику, а потом достучаться до их сердец, а советский режиссер театра и кино С. Эйзенштейн называл свою формулу кино «монтаж аттракционов», поскольку считал, что сначала зрителей нужно удивить, поразить и оглушить чем-то невиданным.

В связи с появлением конкуренции среди кинопроизводителей и становлением профессиональной киноиндустрии возрастала потребность в совершенствовании сюжетов и технологий кино. В 20-х годах 20 века немое кино достигло своего расцвета и оформилось как самостоятельный вид искусства с собственными художественными средствами, актерской игрой и режиссурой. В качестве звукового сопровождения фильмов того времени приглашались пианисты или целые оркестры.

⁴ Садуль Ж. Всеобщая история кино/ В.А. Рязанова. - М.: Искусство, 1958. – Т.1. – С.56.

Многие ученые и изобретатели во множестве стран решали задачу синхронизации изображения и звука, а также усиления громкости последнего. Однако многие кинопроизводители относились к идее звука в кинематографе скептически, они опасались утраты универсальности киноязыка и потери интернациональной аудитории.⁵ Многие теоретики и практики киноискусства возражали против звукового кино, воспринимали попытки озвучить фильмы, как бессмысленный аттракцион, «говорящее кино также мало нужно, как поющая книга», - утверждал советский киносценарист В. Шкловский.⁶ «Когда пропадает экранная тишина, - пропадает 99 процентов кинематографа», - рассуждал советский кинорежиссер А. Роом.⁷ Также стоит отметить, что Ч. Чаплин, один из самых знаменитых актеров мира, также резко восставал против использования звука в кино. Этот великий комик немого кино благодаря своей блестящей актерской игре мог изложить самый сложный сюжет и оставался преданным старой кинотехнике еще десятилетие после появления звука в кино.

Развитие технологий неуклонно приближало наступление новой эры звукового кино, что предоставило киноискусству новый виток развития. 1927 год принято считать годом рождения звукового кино, когда в широкий прокат вышла американская кинокартина «Певец джаза». Однако производство немых фильмов продолжалось до середины 30-х годов 20 века, и даже в наше время многие современные кинорежиссеры обращаются к стилистике немого кино. Так, канадский кинорежиссер Г. Мэддин в своих киноработах «Самая печальная музыка на свете» (2003), «Клеймо на мозге» (2006) часто использует приемы дозвукового кинематографа.

Первые звуковые фильмы представляли собой классические ленты немого кино с записанным музыкальным и звуковым сопровождением, позже

⁵ Шорин А.Ф. Как экран стал говорящим/ Б.Н. Коноплев. - М.: Госкиноиздат, 1949. - С. 56.

⁶ Шкловский В. Их настоящее. - М., 1927. - С. 21.

⁷ Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. - М.: Искусство, 1965. - С.124.

фильмы стали сопровождаться синхронной речевой фонограммой и они уже назывались «говорящими». В это время художественные акценты сместились от эстетики выразительности изображения к содержанию речевой составляющей. С приходом звукового кино появились музыкальные фильмы, появились курсы сценической речи для актеров, а также новая профессия кинокомпозитора.⁸

Следующим важным шагом в развитии киноискусства стало появление цвета, первым сохранившимся цветным фильмом считается короткометражная лента «Танец Лоу Фуллер». Кинолента была отснята в 1894 году, а к 1896 году каждый кадр этого фильма был вручную раскрашен. Несмотря на трудоемкость процесса и небогатую палитру цветов, фильм пользовался большой популярностью у зрителей и выпускался большими тиражами. Появление цвета добавило кинолентам эмоциональной и эстетической составляющей, с помощью которых можно было добиться большей выразительности и экспрессивности. Впоследствии кинокартины приобретали новые цвета за счет использования специальных цветных фильтров, а потом распространились технологии смешивания разных палитр, в основном это были красно-оранжевые и сине-зеленые цвета. Первый полнометражный цветной кинофильм «Бекки Шарп» был создан в 1935 году американским режиссером армянского происхождения Рубеном Мамуляном, этот год и принято считать годом появления цветного кино.⁹

Анализируя строение разных искусств, советский и российский философ и культуролог М.С.Каган выделяет три класса искусств по формообразующему признаку: временные, пространственные и пространственно-временные. К временным он относит музыкальные и словесные, которые носят внепространственный характер, к пространственным – статичные изобразительные искусства, а группа

⁸ Масуренков Д. Кинематограф. Искусство и техника // MediaVision: журнал. - 2011. - №10. – С. 59.

⁹ Садуль Ж. Всеобщая история кино/ В.А. Рязанова. - М.: Искусство, 1958. – Т.1. – С. 18.

пространственно-временных включает семейства актерских и хореографических искусств, которые воссоздают единство материальной предметности и процессуальности.¹⁰

Кино интегрирует выразительные возможности разных искусств, и временных, и пространственных, и пространственно-временных. Оно представляет новый вид искусства, в котором образы функционируют в координатах пространства и времени, и создают художественную модель жизни с ее социальными и духовными проявлениями. Киноискусство представляет синтез литературы, театра, музыки и изобразительного искусства. Литература в свою очередь дала сценарий, то есть сюжетное построение киноленты. Театр предоставил опыт подбора актеров, знания об использовании объемных декораций, а также актерскую игру. Киноиндустрия заимствовала организацию цветовых решений и композицию построения кадры у живописи, а звуковое сопровождение у музыки. По мнению Н.Я. Парсаданова, существует закон ускоренного развития, по которому новый вид искусства, аккумулируя опыт предыдущих искусств, затрачивает гораздо меньше времени для своего развития и прогресса. Новые способы художественного выражения взаимовлияют на ранее существующие искусства, взаимообогащаются и развиваются достаточно быстрыми темпами.¹¹

Отличительной чертой кино является синтез технической составляющей и искусства, поскольку кино объединяет входящие в его состав художественные компоненты на технической основе. Киноискусство сложно представить без съемочной, проекционной, звукозаписывающей аппаратуры, оно просто не может без этого существовать. Следует уточнить, «ожившее» изображение – дитя технического прогресса, - это уже кино, но еще не киноискусство. Именно поэтому кино, насладившись своими уникальными

¹⁰ Каган М.С. Эстетика как философская наука. - СПб, 1997. – С. 326-329.

¹¹ Парсаданов Н.Я. Социальные проблемы, эстетика и искусство кино.- М., 1974. – С. 40.

возможностями фиксации движущейся реальности, начинает осваивать опыт старших искусств и все шире использует их выразительные средства. В первые годы своего развития кино прошло путь от фотографической регистрации факта прибытия поезда до попыток экранизации шедевров мировой литературы. В первое десятилетие 20 века в Европе появились первые киноверсии «Гамлета», «Ромео и Джульетты», а чуть позже были экранизированы романы В.Гюго, Э.Золя и других писателей. Эти первые попытки экранизации больших произведений хоть и были скромными, но они стимулировали развитие кинематографа, поиск новых средств выразительности и активное взаимодействие со смежными искусствами.

Синтез разноплановых художественных элементов представлял новое эстетическое целое, которое функционирует по своим собственным законам. Перед каждым составляющим киносинтеза – музыкой, актерской игрой, изобразительным искусством - были поставлены новые задачи. В результате в киноискусстве эти составляющие предстали в новом качестве: кинодраматургия, как новый вид литературы, киномузыка, как новая разновидность музыки, новый стиль актерской игры. Соответственно появились новые профессии, связанные с кино, такие как киноактер, кинодраматург, кинооператор и другие.

В современном мире в сфере киноиндустрии задействованы люди многих профессий: сценаристы, режиссеры, продюсеры, операторы, композиторы, монтажеры, актеры, каскадеры, специалисты по спецэффектам и многие другие. Кинематограф играет важную роль в современной культуре, а также приносит большой доход экономике разных стран за счет кассовых сборов от прокатов фильмов. Кассовый сбор - один из объективных показателей успеха фильма. Для качественной оценки кинолента в разных странах проходят кинофестивали, но они часто отражают лишь субъективное зрение того или иного киносообщества. Кинофестивали сопровождаются публичным показом фильмов-номинантов на премии, после чего избираются

лучшие фильмы года, лучшие режиссеры и актеры. Из самых известных фестивалей можно выделить Каннский кинофестиваль, Берлинский, Венецианский, Московский и Шанхайский кинофестивали. На Тайване ежегодно проводится кинофестиваль и премия «Золотая лошадь», которая является одной из престижнейших наград Тайваня.

Кинематограф является неотъемлемой частью «экранной культуры» и современного культурно-информационного пространства. Киноискусство многогранно по жанрам, можно выделить художественный или игровой кинематограф, средствами актерского мастерства воплощаются произведения кинодраматургии, документальный жанр, в основе которого находятся съемки подлинных событий и людей, мультипликационный жанр, при котором записанные на пленку рисунки, фотографии или объемные предметы создают действительность (изображение), и научно-популярный, который раскрывает научные стороны мышления, достижения наук и вырабатывает научный подход к жизни.

Кинематограф выполняет разные функции. Некоторые зрители смотрят фильмы, чтобы развеселить себя и провести свободное время, так возникает рекреационная функция кинематографа. Некоторые - для пополнения своего багажа знаний, для расширения сведений о мире, за это отвечает учебная функция. С помощью пропагандистской функции может рассказываться о политических ситуациях и взглядах или о здоровом образе жизни. При просмотре кинофильмов зрители могут почерпнуть много новой информации, поэтому кинематограф еще выполняет информационную функцию. Каждый зритель выбирает приоритетные для себя направления, так появляется целевая аудитория. Кино является мощным инструментом воздействия на общественное мнение, некоторые ученые придерживаются мнения, что кинематограф имеет влияние на человека больше, чем книги и газеты.

Глава 2

История развития кинематографии на Тайване

Китайский кинематограф представляет собой конгломерат истории киноиндустрии Китайской Народной Республики, Гонконга и Тайваня.

Киноиндустрии в этих 3 регионах отражают свое мировоззрение, основываются на особенностях мироощущения, в некоторые исторические периоды развиваются обособленно и параллельно, но также могут взаимопроникать и взаимообогащаться. С помощью кинематографии зритель может лучше понять историческую эпоху, культурные ценности, общественные идеалы, а также познакомиться с жизнью людей, их мыслями и переживаниями. Большое влияние на кинематограф оказывает политическая ситуация в стране, поэтому исследуя сферу кино мы часто обращаемся к истории интересующего региона.

История киноиндустрии на Тайване насчитывает более 100 лет, на протяжении этого времени она испытывала политическое и культурное влияние Японии, КНР, а также западных стран и США.

В 1895 году во Франции братья Люмьер изобрели кинематограф в его современном виде, что стало важным событием 19 века для всего мира. В этот же год в результате поражения Китая в японо-китайской войне был подписан Симоносекский мирный договор, по которому остров Тайвань переходил в распоряжении Японии, что стало знаковой вехой в истории острова. Поскольку с 1895 года Тайвань находился под властью Японии, то и первое кино на остров привезли именно японцы. Демонстрация первого на острове фильма состоялась в 1901 году, когда японский прокатчик Такамацу Тоедзиро доставил в Тайбэй проектор и десять фильмов. Показ проходил в деревянных павильонах, возведенных на пустыре рядом со зданием местной газеты «День за днем», но разрешения на это строительство было получено с большим трудом. Однако Такамацу Тоедзиро вскоре убедил власть в актуальности этих показов, и они позволили прокатчику расширить свою деятельность. На острове в двух городах, в Тайбэе и Тайнани, возвели павильоны и начали показывать историческую западную и японскую

хроники, а также привозить новые фильмы из Японии, которые в основном рассказывали о различных жанрах японского театра.¹²

Первый период появления и развития кинематографа на острове мы назовем «японским», он начинается первым показом фильма 1901 года и завершается капитуляцией Японией в 1945 году. Японская политика на этом этапе сводилась к максимально возможной японизации Тайваня. Некоторые китайские авторы, освещающие этот момент, называют его колонизаторским, в то время как японские исследователи указывают на улучшение нравов острова, распространение японской культуры и культуртрегерство, понимая под этим привнесение в отсталый регион культуры. Оба тезиса немного одномерны, поскольку стоит помнить, что кинематограф в то время не представлял еще серьезного искусства, а был не более, чем аттракционом, развлечением, которое могли позволить себе обеспеченные люди. Отвечая коммерческим интересам прокатчиков, павильоны для просмотра фильмов в основном строились близ мест проживания именно японцев, в том числе самый первый павильон раскинулся неподалеку от шумного базара для японцев в районе Симэньтин.

Итак, показы фильмов проходили в небольших деревянных павильонах или в театрах, специально переоборудованных для проекции. В основном все помещения для кинопоказов находились в одном районе Тайбэя – Симэньтине – колыбели тайваньского кино. В 1903 году было построено первое специализированное помещение для демонстрации фильмов, – кинотеатр «Фаннай», который существует по сей день и называется «Мэйду».¹³

В период внедрения кинематографа на острове не было еще единой структуры показа и контроля, поэтому этот этап оказался бесконтрольным и

¹²吕诉上. 台湾电影戏剧史 (Люй Сушан. История кинематографа и театра на Тайване). - 中国电影, 1961. – 27 页.

¹³Торопцев С.А. Кинематография Тайваня. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – С.13.

хаотичным. Поначалу бригады прокатчиков часто использовали старые японские киноленты, добытые незаконными способами и не имеющие лицензий. Однако, с 1915 года крупнейшие кинотеатры Тайваня подписали договоры сотрудничества с японскими компаниями о прокате их фильмов, что ознаменовало начало цивилизованной системы проката фильмов на острове. В начале 30-х годов 20 века правительство окончательно пресекло деятельность пиратских компаний и взяло под контроль всю сферу проката фильмов на острове.

На протяжении японского периода в истории тайваньского кинематографа большое распространение получил жанр «комментирования» фильмов. Кинокартины того времени были немые, поэтому зрителя заинтересовал актер, который стоял рядом с экраном и сценически поставленным голосом разыгрывал заготовленные диалоги. Комментаторы были как японские, так и тайваньские, сначала это были обычные люди, жаждущие подзаработать, но потом для привлечения зрителей и повышения качества комментирования стали приглашать высококлассных японских и тайваньских актеров. С течением времени к комментаторам также присоединились небольшие оркестры для музыкального обрамления диалогов. Роль комментаторов возрастала даже несмотря на приход звукового кино. В Японии первые звуковые фильмы появились в 1929 году, но поскольку большинство тайваньцев не понимала японский язык, то потребность в комментаторстве все же сохранялась. Одновременно с этим на остров стали поступать и китайские фильмы с континента, диалоги в которых шли на общепринятом национальном языке, но основная масса коренного населения острова этот язык не знала, поэтому приходилось осуществлять перевод на местный тайваньский язык. С появлением субтитров роль актеров тоже не уменьшалась, потому что зрителям больше нравился живой перевод, который мог больше эмоционально окрасить фильм, нежели просто наличие

надписей.¹⁴ Деятельность комментаторов была сложной, интересной и опасной, поскольку их тексты проходили через японскую цензуру, а также выступления постоянно отслеживались и в случае обнаружения отклонений от утвержденного текста показ фильма приостанавливался, а у кинотеатра и вовсе могли отобрать лицензию.

Японские оккупанты сильно противостояли проникновению на остров континентальных китайских фильмов, воздвигали всяческие барьеры для контакта острова с материком, однако в 1929 году они решили ввести цензурные правила и позволили небольшому количеству китайских фильмов проникнуть на тайваньский рынок. Ввозимые фильмы из Китая и с Запада проходили проверку на таможне и в управлении цензуры, главными целями цензуры было недопущение проникновения коммунизма, установление спокойствия и укрепление общественных ценностей, которые диктовались японской стороной. Ввозимые на остров кинокартины прежде всего пополнялись за счет японских прокатчиков - 70%, но были также и шанхайские фильмы, составляющие примерно 18%, а также американские фильмы – 12%.¹⁵

Исследователи классифицировали все фильмы китайского производства, поступающие на остров, их можно объединить в несколько групп: фильмы о мистических приключениях («Сожжение храма Красного лотоса», «Дунбэйский рыцарь»), о талантливых девушках, соблазненных и брошенных женщинах («Кун Гулань»), а также фильмы о конфуцианских ценностях – семья, сыновья почтительность, уважение к старшим, гуманность, искренность, верность.¹⁶ Из данной классификации видно, что

14[□]陈飞宝. 台湾电影史话 (Чэнь Фэйбао. Сведения по истории тайваньского кинематографа). - 中国电影, 1988. – 5 页.

15[□]黄建业. 杨德昌电影研究-台湾新电影的知性思辨家 (Хуан Цзянье. Исследование фильмов Ян Дэчана – интеллектуала тайваньского нового кино). - 台北: 远流, 1995. – 131 页.

16[□]陈飞宝. 台湾电影史话 (Чэнь Фэйбао. Сведения по истории тайваньского кинематографа). - 中国电影, 1988. – 20 页.

основной поток фильмов нес на Тайвань традиционное мировоззрение, китайскую культуру и ценности, - в этом и заключается его великая историческая миссия. Эти фильмы поддерживали связь тайваньцев с их исторической родиной, были близки по мироощущению и давали им ориентир на традиционные конфуцианские моральные ценности в период оккупации острова Японией.

Первое кино, которое было отснято на Тайване, связано с именем ранее упоминавшегося японского прокатчика фильмов Такамацу Тоедзиро. 20 тысяч футов документальных кадров – первая кинопродукция, отснятая на острове. Первая кинокартина имела прояпонский характер, демонстрировала благотворность японского управления и формировала положительный пропагандистский образ японской власти. Существуют некоторые разногласия о дате съемок, в одних источниках указывается 1901 год, в других 1904 год, но установленный факт – именно этот фильм считается первым тайваньским фильмом.¹⁷

Двадцатью годами позже, в 1925 году, на острове было основано тайваньское общество изучения кино, что послужило началом систематизации фильмов, снимающихся в этом регионе. Общество изучения кино представляло собой не индивидуальное участие тайваньцев в кинопроизводстве под руководством японцев, а формирующийся коллектив единомышленников. Они изучали специальную литературу, исследовали технику создания фильмов, заручались поддержкой правительственных структур и коммерческих организаций.

Новой важной вехой в истории тайваньского кинематографа стало появление первого звукового фильма на острове, а именно – «Взывающая Чжишаньянь» 1936 года. Это произошло несколько позже, чем в Японии

17[□]叶龙彦. 日台时期台湾电影史 (Е Луянь. История тайваньского кинематографа во время японского периода). - 台北: 玉山社, 1998. – 172 页.

(1929 год) и в Китае (1931 год), но все же следует отметить это событие, как этап звукового кино на Тайване.

Итак, японский период можно считать предысторией тайваньского кино, «пробой пера». Почти полувековая оккупация острова была завершена в 1945 году, когда Япония потерпела поражение во второй мировой войне. За время господства японского правительства на острове не была выработана единая система в кинопроизводстве и не была систематизирована структура проката. Во многом это связано с оккупационной ситуацией на острове, строгой цензурой, ограничением культурных связей острова с другими странами, изменением национальной культуры, которую пытались приобщить к японской. Темпы развития киноиндустрии были медленными, кинобизнес еще не был прибыльным делом, однако, была заложена база, на основе которой продолжилось развитие индустрии после японской оккупации.¹⁸

Второй этап развития кинематографа на острове условно можно обозначить, как «шанхайский». Его временные рамки начинаются с конца 1945 года, когда Япония потерпела военное поражение, и остров вернулся в политико-экономические границы Китая, до конца 1949 года, когда центральное нанкинское правительство во главе с Чан Кайши потерпело поражение в гражданской войне и переехало на Тайвань.

Этот период ярко характеризует знаменитый фильм Хоу Сяосяня «Город скорби», он дает зрителю возможность понять психологический настрой островитян лучше, нежели исторические факты и цифры. Повествование в фильме начинается с трагической речи японского императора о капитуляции, а значит, Тайвань возвращается к Китаю. Малыша, который рождается у героя, называют Гуанмин, то есть светом, который метафорически должен был рассеять тьму в комнате, в жизни и

18 李泳泉. 台湾电影阅览 (Ли Юнцюань. Материал для чтения о китайском кинематографе). - 台北: 玉山社, 1998. - 57 页.

государстве в целом и дать надежду на светлое будущее населения острова. В фильме показан большой спектр переживаний островитян, которые пытаются идентифицировать себя то ли как тайваньцев, то ли как китайцев, то ли как «тайванокитайцев». Новому правительству острова необходимо было сломать уже сложившуюся за полвека японскую административную структуру, а также обдумать пути реформирования идеологической сферы, которая во многом имела японскую ментальность. Главной задачей этого периода стала переориентация Тайваня от культурной, экономической, политической, социальной направленности на Японию – к Китаю.

В начале шанхайского периода многие кинокомпании Шанхая со своим оборудованием переехали на остров. На Тайване была создана тайваньская съемочная студия, которая подчинялась правительству провинции, а во главе студии находился человек с материковой части Китая. Данная студия сосредоточила в своих руках имущество правительственных и частных киноучреждений острова и стала монополистом в этой области. Впоследствии именно эта студия была преобразована в студию отдела информации Тайваня – одну из трех киносъемочных организаций острова. По причине живописных пейзажей, остров пользовался большой популярностью среди преимущественно шанхайских компаний для съемок видовых фильмов. Так можно выделить фильмы «Девушка в маске», «Вечная тоска», в которые вошли пейзажи острова, также фильм «Речка Хуалянь», где присутствовал не только пейзажный материал, но и этнографический – любовь юной девушки островитянки и приехавшего с материка врача.

Первым художественным фильмом на общенациональном языке считается фильм «Буря в горах Али», создание которого большинство ученых относит к 1949 году. Даже несмотря на отсутствие рекламы, фильм имел большой успех. В этот период на острове в прокате побывало свыше 2 тысяч фильмов, по насыщенности кинотеатров и специальных павильонов Тайвань занимал 3 место в стране после Шанхая и провинции Цзянсу. Несмотря на то,

что цены на билеты были выше, чем на континенте, в кинотеатрах шло 35-40 фильмов в месяц. Что касается цензуры, то для Тайваня предусматривались особые требования, которые запрещали существование на острове всей кинопродукции Японии, в том числе фильмов, субтитров и языка диалогов. Фильмы демонстрировались по разрешительным удостоверениям центральных властей, что способствовало объединению тайваньского кинематографа.

В ситуации проката фильмов тайваньский исследователь Люй Сушан выделяет несколько этапов. Первый характеризуется абсолютным господством китайских фильмов, некоторые старые и немые фильмы были запущены в повторный прокат. Однако далее мы наблюдаем, что западные фильмы составили конкуренцию китайским кинокартинам, так в первый год шанхайского периода на острове были показаны 219 китайских фильмов, 87 – американских, 47 – немецких, 21 – английских, 12 – французских и 11 – советских фильмов. Второй из выделенных Люй Сушаном периодов продолжил тенденцию противостояния китайских и западных фильмов и усилил охлаждение интереса зрителей к первым. Причина охлаждения интереса заключалась в изнашивании китайских старых фильмов, которые уже не подлежали восстановлению, а новые выпускались относительно медленно. С другой стороны, уровень развития кинематографа в западных странах диктовал их преимущество и преобладание. Западные фильмы имели хорошее качество цвета, звука и предоставляли зрителю качественно другой материал для восприятия. Многие тайваньские кинотеатры начали напрямую заключать договоры с западными компаниями. В этот период около 70% кинотеатров старались демонстрировать западные фильмы, и лишь 20% были преданы китайскому производителю. На третьем этапе главную роль сыграл союз четырех китайских организаций Шанхая и Чанчуня, слившихся в группу под названием «Сылянь». Целью организации было завоевание тайваньского рынка, отвод взгляда зрителей от западных фильмов и

возрождение интереса к китайским фильмам. Деятельность «Сылянь» показала, что в рамках китайского искусства можно создавать работы, способные конкурировать с западными кинофильмами. Организация создала такую среду, в которой зритель оказался свободен пойти навстречу китайскому фильму, воспринимая его не как заведомо непрофессиональное, неинтересное, а как достойное внимания искусство.¹⁹

В общем, можно сделать вывод, в шанхайский период развития кинематографа начинают складываться ростки производства, но в целом кино на Тайване пока носит форму проката фильмов, ввозимых из западных стран и Китая.

Следующий третий этап развития кинематографа условно обозначают как диалектальный, он продолжался с 1949 года по 1963. Название происходит от социальной тематики, в кино того времени нашла отражение тема совместного проживания на острове тайваньцев и китайцев, сопоставление их диалектов стало одним из главных сюжетов той эпохи. В 1949 году правительство во главе с Чан Кайши, потерпев поражение в ходе гражданской войны, переехало на Тайвань. На остров перебазировались многие частные и юридические лица, этот процесс в целом не оказался продуманным и организованным действием, а сопровождался большим количеством потерь и ошибок. Гонконгский фильм «Клубится багровая пыль», снятый позже в 1990 году, повествует об этих событиях и показывает их как неостановимые окании, которые наполнены случайностями, разрушенными судьбами и человеческими трагедиями.

Этот этап начался с всеобщего хаоса, который был следствием крайне трудного становления административной структуры. Функции государственных институтов обретали другой уровень, государственный порядок, ранее наводимый японскими оккупантами, а потом контролируемый

¹⁹ 陈飞宝. 台湾电影史话 (Чэнь Фэйбао. Сведения по истории тайваньского кинематографа). - 中国电影, 1988. - 33 页.

из далекого центра континента, теперь заново должен был самоутверждаться и самоорганизовываться на острове. Трудности создавало противопоставление коренного населения тайваньцев и прибывших с континента переселенцев и администрации. Для сглаживания этих разногласий снимались специальные фильмы, например, «Потомки Желтого императора», - первая попытка диалектального фильма, тайваньский диалект звучал вместе с общенациональным китайским языком. Этот фильм показывает зрителю любовную линию приехавшей из Китая молодой девушки и местного парня. Их любовь увенчалась браком, что явилось наставлением для всех жителей острова, Китай и Тайвань – одна семья. Фильм возили по разным городам и деревням в качестве пропагандистского пособия.

Вслед за правительством Чан Кайши на остров также переехали некоторые части крупных кинематографических китайских фирм. Они потом и стали базой зарождающейся кинематографии на Тайване. По причине недостатка профессиональных кадров, встала проблема подготовки специалистов на острове и за рубежом, многие из которых потом обрели высокий профессиональный уровень и получили широкую известность.

Общественному сознанию островитян было трудно смириться с суждением, что границы их государства сузились с просторов континентального Китая до всего лишь 26 тысяч квадратных километров острова Тайваня. Также было тяжело и кинематографистам, которым пришлось привыкать к реальности, что они утратили связь с Шанхаем – давним общекитайским центром кинопроизводства. После потери Шанхая, как ядра кинематографа, на острове сократились объемы кинопроизводства, ограничился рынок сбыта и Тайвань встал на новый путь становления кинематографа.

Изучая вопрос влияния руководящей партии Тайваня – Гоминьдан на кинематограф, мы видим два распространенных взгляда, первый указывает на отсутствие кинополитики, второй утверждает, что партия игнорировала кино. Хуан Жэнь, тайваньский исследователь, находит оба взгляда одновременно верными и неверными, добавляя одну буддийскую мысль о двойственности вещей и явлений: «то, что есть, кажется отсутствующим, то, что действительно, кажется пустотой».²⁰ В своей работе Хуан Жэнь делает вывод, что у правящей партии была кинополитика, и она сводилась к воспитанию у населения принципов восточной этики, подчеркиванию достоинств культуры, а также пропаганду славных вех истории.

Первой кинокомпанией, которая наладила свое производство после 1949 года, была сельскохозяйственная компания учебных фильмов, ее возглавлял Цзян Цзинго, сын Чан Кайши и будущий президент. Эта компания закупала технику в США, построила павильоны для съемок и приспособила близлежащие территории для этих же целей. Вслед за ней тяжелое положение смогла преодолеть и китайская студия кинематографии, а вместе с ней тайваньская съемочная студия. Эти три компании и стали ядром государственного кинопроизводства. Изначально предполагалось, что они будут выполнять следующие функции: сельскохозяйственная компания должна была снимать фильмы на антикоммунистическую тему, китайская студия – военно-учебную хронику, а тайваньской съемочной студии отводилась общественно-воспитательная тематика. На практике стало ясно, что кинокомпании сразу не могут приступить к выполнению их функций, поэтому на первых порах они работали взаимодополняя друг друга.

Новые тайваньские фильмы, снабжались англоязычным дикторским сопровождением и демонстрировались в США на специальных собраниях. Что касается кинофильмов, которые показывали на острове, то можно

²⁰ 黄仁. 电影与政治宣传 (Хуан Жэнь. Кинематограф и политическая пропаганда). - 万象图书股份有限公司, 1994. – 15 页.

выделить три национальных направления: китайские, японские и американские. В 1950-х годах в кинотеатрах в прокате 50% занимали американские фильмы, около 30% - китайские фильмы и 20% - японские. Из пропорции можно сделать вывод, что американские фильмы пользовались самой большой популярностью, их смотрела учащаяся молодежь и интеллигенция, то есть именно те категории граждан, которые определяли вкусовую направленность кинопроката. Однако, американские фильмы не отличались глубиной сюжета, в основном это были мелодрамы, которые всегда пользовались успехом у зрителей, и ленты низкого качества небольших компаний. С японскими фильмами ситуация была немного другой, так как островитяне полвека находились под властью и влиянием японцев, то и после их капитуляции на Тайване многие тяготели к японскому языку, которым владело свыше половины населения острова, к их быту и культуре.²¹ Это и определило зрительский успех японских фильмов. Китайские фильмы, составляющие меньшинство в прокате 50-х годов 20 века, разделялись на 3 потока: старые фильмы Шанхая, фильмы Гонконга и зарождающееся производство фильмов Тайваня. Так, старые шанхайские фильмы крутили повторно много раз, поэтому с течением времени они теряли не только новизну, но и силу нравственного воздействия на зрителя. Ленты из Гонконга часто не проходили тайваньской цензуры, так как в фильмах была явно выражена политическая ориентация на материковый Китай. Фильмы тайваньского производства в прокате начала 50-х годов занимали всего 5% по причине того, что только налаживали свое производство. Однако именно в этот период в сфере тайваньского кино происходила смена поколений: с континента приехали старые мастера, которые стали продюсерами, актерами и ассистентами и заложили основы кинематографии острова.

21 吕诉上. 台湾电影戏剧史 (Люй Сушан. История кинематографа и театра на Тайване). - 中国电影, 1961. - 56 页.

В сентябре 1954 года сельскохозяйственная компания учебных фильмов слилась с тайваньской компанией и образовала центральную кинокомпанию. Это событие многие историки называют поворотным пунктом тайваньского кино. С созданием центральной кинокомпании производство приобрело единую структуру, в которой доходы кинотеатров возвращались в производство, что создавало условия для его расширения. Это слияние создало максимально прибыльную кинематографическую систему, включающую в себя и зрителя.

Общему увеличению объемов кинопроизводства в первую очередь способствовало создание центральной компании, также можно выделить финансовую поддержку американской стороны, заинтересованность кинематографистов Гонконга в создании фильмов на острове, а также проникновение тайваньских фильмов на зарубежный рынок.²²

Помимо государственных компаний, тайваньский кинематограф развивался еще и за счет становления независимых частных компаний. Независимые компании часто получали финансовую поддержку со стороны государства, что было крайне важно для слабых частных компаний. При поддержке государства некоторые частные компании налаживали работу и настолько увеличивали объемы производства, что иногда опережали объемы государственной кинематографии. Взаимодействие государственных структур и частных компаний было важно и носило уравнивающий характер.

Кино на тайваньском диалекте делало ставку на зрителя и было противовесом пропагандистским лентам на общенациональном языке. Темы диалектального кино обычно были проблемы текущей жизни, экранизация местных музыкальных спектаклей, родные предания, популярные песни, названия которых становились названиями фильмов. Эти темы были очень близки островитянам, а привлекательность народной

22 杜云之. 中国电影史 (Ду Юньчжи. История китайского кинематографа). - 台湾商务印书馆, 1986. - 72 页.

культуры изначально обеспечивал успех фильма среди коренного населения. Успехи диалектальных фильмов создали иллюзию, что для возврата затраченных средств и для получения прибыли, фильмы можно и не вывозить на зарубежный рынок. Это было отчасти верно, но только на короткий промежуток времени расцвета диалектальных фильмов.

Тем не менее, к 1957 году было создано около 40 диалектальных фильмов, поэтому многие исследователи называют этот период «золотым веком» не только диалектальных фильмов, но и государственных компаний. Диалектальное кино создало базу для расширения масштабов развития и производства как для государственных студий, так и для частных компаний. В рамках общей поддержки кинопроизводства в этом же году был проведен фестиваль диалектальных фильмов, в котором приняли участие 31 фильм и было предусмотрено 12 призов.

1958 год стал вершиной кинопроизводства данного периода по количеству снятых картин, за этот год было выпущено 77 фильмов на тайваньском языке, после чего объемы производства стали падать. В 1958 году сняли всего 35 диалектальных фильма, доходы от фильмов стали уменьшаться, и к началу 1960-х годов диалектальное кино возвратилось к объемам производства начального периода.

К упадку этих фильмов привели экономические, политические и внутрикинематографические причины. Диалектальные фильмы были рассчитаны на узкий круг зрителей, замкнутых в языковых границах региона. И, несмотря на то, что за пределами острова были китайцы, которые понимали тайваньский диалект, но их было не много, жили они в разных частях страны, что напрямую затрудняло прокат фильмов за пределами Тайваня. Киноискусство – явление интернациональное, поэтому его невозможно развивать в пределах небольшого острова. Поскольку сфера проката как рынка внутритайваньского сбыта была узкой, то это вынуждало

экономить на себестоимости фильмов, что определяло низкое качество продукции. Также к причинам упадка диалектального кино можно отнести низкое качество аппаратуры, которое, к сожалению, не позволяло добиться гармонии света, цвета, монтажа, ракурса и других важных художественных элементов. Игра актеров тоже оставляла желать лучшего, в основном это были прокатчики, которые успешно переквалифицировались за 2-3 месяца в актеров за счет своих внешних данных. Однако, диалектальное кино заполнило собой временную пустоту, вызванную застоем на государственных студиях в связи с экономическими трудностями. Диалектальное кино также сохранило и развило тайваньское искусство, заинтересовав зрителей в отечественном кино. Целая плеяда кинематографистов обрели профессиональные навыки, которые пригодятся им уже в новых условиях 60-70-х годов.

К 60-м годам, в силу экономических причин, состояние тайваньского общества и кино начало меняться. Один за другим стали осуществляться трехлетние и четырехлетние планы экономического развития, годовой прирост промышленной продукции увеличился с 8% конца 50-х годов до 18% в 60-ые годы, - все это способствовало экономическому подъему острова и увеличению валютных накоплений. Разрыв и в уровнях доходов разных социальных слоев уменьшился с 15:1 до 4:1. На Тайване на рубеже 50-60-х годов стремительная индустриализация привела к оттоку значительной части сельского населения в города и росту рабочего класса. Соответственно это привело к изменениям и в кинематографе, прежде всего к экономическим изменениям – перспективные возможности роста и привлечение иностранных инвестиций в сферу кино, а также к социальным изменениям – структурное изменение состава зрителей кино, уменьшение сельских жителей, увеличение студентов, интеллигенции и рабочего класса.

Несмотря на появление телевидения в 1962 году, в выборе досуга и форм отдыха островитяне отдавали предпочтение кино, многие стали больше

посещать кинотеатры, поэтому потребовалось большое количество новых мест просмотра кино. Для стимулирования национального кинематографа правительство приняло меры по сдерживанию иностранных фильмов, фильмы Запада все же были в прокате, но уже в меньшем количестве. В начале 1970-х годов правительство вдвое снизило налог на ввозимую на остров качественную пленку, а иностранным компаниям предоставлялась возможность работы на острове, им разрешалось ввозить аппаратуру и пленку под залог, который возвращался после завершения съемок.

В 1962 году на Тайване учредили фестиваль «Золотой конь», который проходит до сих пор и уже обрел статус международного кинофестиваля. Первыми лауреатами этого фестиваля стали два фильма гонконгского происхождения «Звезды, луна, солнце» (1962г) и «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (1963г), однако к третьему конкурсу тайваньское кино не уступило зарубежным фильмам и победителем на нем стал фильм «Птичница» режиссера тайваньского происхождения Ли Сина. Победа на этом фестивале не только престижна, она еще предоставляла материальные блага для развития и расширения производства компании победителя. Победа на конкурсе стимулировалась денежным вознаграждением и финансовой поддержкой экспорта на зарубежный рынок фильмов компании победителя.

В истории кинематографии Тайваня 1963 год принято считать рубежом и от него отсчитывать начало новой вехи. С этим годом связано два важных события, а именно: Центральная кинокомпания выдвинула новое направление в государственной кинематографии - «здоровый реализм», а также переезд из Гонконга на остров режиссера Ли Ханьсяна, основавшего крупную независимую компанию «Голянью», которая способствовала бурному росту частного кинопроизводства. Эти два события отдалили искусство кино от прямой зависимости от политической линии правительства, дали возможность отклониться от выражения политики в кино в максимально доходчивой пропагандистской форме. Отдаление кинематографа от политики

– крайне важное явление, как определял Ю.Лотман в своей последней работе «Культура и взрыв», нравственность и культура неотделимы, но изначально имеют конфликтные начала. Если, предположим, в отношениях между ними возникает диктант, то подчиненное начало гибнет, в данном случае – искусство. Поэтому важно свободное рассуждение режиссера о бытии, нравственности и ценностях, о политике, как реализация художественного замысла деятелей искусства.²³

Многие тайваньские кинокритики в возникновении фильмов «здорового реализма» видят ответ искусства на структурное изменение общества, от сельскохозяйственного к индустриальному обществу, которое интересовало фильмы, отражающие современную жизнь Тайваня. Кинематографисты 60-х годов шли навстречу потребностям общества и видели свое предназначение в создании фильмов, которые отвечали на запросы населения средствами искусства, то есть на образном языке. Ценностью направления «здорового реализма», как подчеркивает кинокритик и деятель искусства Чэнь Фэйбао, были фильмы, которые в практическом отношении воплощали это течение.²⁴

Первой работой этого течения стал фильм режиссера Ли Сина «Девушка среди устриц» 1964-ого года. Он был признан первым цветным широкоформатным фильмом, сделанным полностью собственными силами тайваньских кинематографистов. В прокате фильм продержался около 20 дней, что показывает заинтересованность зрителей в технической новинке, а также подчеркивает интерес к новой подаче материала. Фильм был снят не в закрытых павильонах с декорациями, а в реальном прибрежном селении, которое находилось в центральной части острова. Кинокартина повествует о любви молодого рыбака и девушки, занимавшейся разведением устриц. Их история наполнена разными испытаниями, в том числе внебрачной

²³Лотман Ю.М. Семиосфера. - СПб: Искусство-СПб, 2010. – С. 87.

²⁴陈飞宝. 台湾电影史话 (Чэнь Фэйбао. Сведения по истории тайваньского кинематографа). - 中国电影, 1988. – 106-107 页.

беременностью, но все же в конце их любовь побеждает и фильм заканчивается их счастливым браком. На одиннадцатом азиатском фестивале фильм был по достоинству высоко оценен и стал победителем, и это стал первой приз международного кинофестиваля, полученный тайваньским кино. После получения такой высокой награды Ли Син стал ведущим режиссером Центральной кинокомпании.²⁵

Режиссер Ли Син является одним из «большой четверки» кинематографистов 60-70-х годов, к которому с уважением относятся и за пределами Тайваня. Многие исследователи кино в его работах наряду с развлечением, находят и поучение, а поучение в основном заключается в подчеркивании конфуцианских ценностей, в частности приоритета общественного над частным, семейно-родственных отношений. Как писал сам Ли Син, фокусом его произведений являются родственные чувства между отцами, матерями, сыновьями и дочерьми. В своих работах он старается достичь гармонии в отношениях между поколениями, учит сыновьей почтительности, которую достаточно нелегко обрести молодежи.²⁶

Другим фильмов завоевавшим зрительскую любовь стала кинокартина «Птичница» 1965 года. Именно этот фильм сделал режиссера Ли Сина знаменитым, его фильм собрал целый букет наград на 3-ем фестивале «Золотой конь» и на Азиатском кинофестивале. В прокате фильм продержался около 30 дней, а через пару месяцев появился в прокате вторично, что доказывает большую зрительскую симпатию и интерес островитян к этому фильму. Цай Гожун, тайваньский кинокритик, объясняя успех фильма у зрителей, подчеркивает незамысловатый сюжет, простые художественные приемы, естественность, привычный деревенский пейзаж и близкие всем места Тайваня.

25 蔡国荣. 中国近代文艺电影研究 (Цай Гожун. Исследования по современному китайскому киноискусству). - 中华民国电影图书馆, 1985. – 247 页.

26 黄仁. 电影与政治宣传 (Хуан Жэнь. Кинематограф и политическая пропаганда). - 万象图书股份有限公司, 1994. – 389 页.

Вторым из кинематографистов «большой четверки» является Бай Цзунжуй, его фильмы тоже снискали высокие оценки у зрителей, а также получили призы за лучшую режиссуру. Главным решением в кинематографии стало объединение с единомышленником – режиссером Ли Сином для создания независимой компании «Дачжун», в которой ими и другими режиссерами было снято немало знаменитых картин. Образование компании «Дачжун» по сути стало вторым толчком, после направления «здорового реализма», который способствовал внутреннему обновлению кинематографии. Этот процесс неотделимо связан с именем Ли Ханьсяна – третьим из «большой четверки» кинематографистов 70-х годов. Во многом благодаря именно его усилиям кинематография стала считаться частью сферы культуры, она начала считаться искусством, а не просто средством выражения политических тезисов. Он основал на Тайване независимую частную кинокомпанию «Голянь», чьи фильмы на протяжении нескольких лет неизменно входили в десятки самых кассовых кинокартин. Компания «Голянь» разбудила частное кинопроизводство, до этого момента скованное политической цензурой государственной кинематографии. Рост частных кинокомпаний сыграл на руку государственным студиям, поскольку не обладая на первых порах своей аппаратурой и технической базой, независимые частные компании часто арендовали павильоны для съемок и технику у государственных компаний, что, безусловно, играло роль субсидий для последних. По словам самого Ли Ханьсяна, подъем частного независимого кинопроизводства послужил барьером для образования монополии государственных компаний в сфере кино. С появлением частных кинокомпаний появилась здоровая конкуренция, улучшилось качество фильмов, а также режиссеры стали получать широкие возможности при выборе кинокомпаний, которая была им созвучной.²⁷ Четвертый в «большой четверки» кинематографистов того времени – Ху Цзиньцюань, который

27 焦雄屏. 改变历史的五年 (Цзяо Сюнпин. Пять лет, которые поменяли историю). - 万象图书股份有限公司, 1993.- 72 页.

прославился с фильмом «Рыцарша». Его фильм получил приз на Каннском кинофестивале за техническое мастерство, а сам режиссер был назван канадским журналом «Take one» одним из 7 крупнейших режиссеров мира.

Итак, кинематография Тайваня 60-х годов находилась на взлете качества, количества и тематического разнообразия отснятого материала. Этот подъем во многом обязан становлению частных независимых кинокомпаний, которые смогли вырвать кино из зависимости от политического настроения правящей партии. В условиях конкуренции кинематография получила рыночный облик. Правительство также проводило протекционистские меры по отношению к развитию кинематографии. Но после любого взлета прослеживается и падение, так и в кинематографе, когда «золотой век» 60-х годов миновал, зритель потерял интерес к фильмам. Тайваньцев начинал волновать вопрос самоидентификации, они начали ощущать себя не просто большим сборищем людей на острове, а единым обществом. В кинематограф тема поиска корней доберется к 80-м годам, а пока эта тема стала проходить красной нитью через литературу того времени и готовить сознание читателей и зрителей к новому явлению в мире кино.

Глава 3

Современный кинематограф Тайваня

Предпосылками к созданию нового кино и начала отсчета современного кинематографа послужили экономические, социальные и политические перемены, назревающие на Тайване в начале 80-х годов. К

середине 80-х годов остров стал занимать 16 место по значению развития международных экономических связей, постепенно поднялся уровень жизни местных жителей, что и повысило их возможности и запросы в сфере досуга и кинематографа. По этой причине интерес инвесторов к кино также возрос и к 1991 году инвестиции в область кинематографа составили 1 миллиард тайваньских юаней, что соответствует 30 миллионам долларов США. Важно отметить, что в связи с процессом урбанизации, поменялась структура населения, к началу 80-х годов около 40% составлял средний класс с высоким уровнем образования и дохода. Политические изменения были связаны с политикой президента Цзян Цзинго, в частности в 1979 году движением политической демократизации и реформирование политических структур, в 1987 году отменой военного положения на Тайване, которое продержалось с 1949 года и мешало интеграции острова в международные связи.²⁸

После бурного развития кинематографа в 1960-1970-ые годы, тайваньский зритель в большой степени насытился традиционными картинами, и кинотеатры были вынуждены брать в прокат большое количество зарубежных фильмов, иначе приходилось закрывать кинотеатры в связи с их нерентабельностью. Картины тайваньских режиссеров тоже выпускались, но уже не пользовались такой популярностью у зрителей, как раньше. Возможно, причины кроются в том, что традиционность кинематографической манеры была уже не созвучна с чаяниями зрителей. Тайваньского зрителя уже больше интересовали картины западного производства, особенно после отмены квот на ввоз импортных фильмов в 1976 году. Всего за 4 года проката зарубежных фильмов на Тайване остров вошел в 15 крупнейших импортеров голливудских фильмов.

В середине 70-х годов в тайваньский кинематограф пришли режиссеры, молодость которых пришлась на годы развития острова, как

²⁸ 陈飞宝. 台湾电影史话 (Чэнь Фэйбао. Сведения по истории тайваньского кинематографа). - 中国电影, 1988. - 137 页.

самостоятельного и отдельного от континента региона. Многие из них получили образование в Италии и США, часть из них училась на Тайване в Государственном колледже искусств или на факультете искусств Педагогического университета. Главная особенность этих режиссеров состоит в том, что они обладали «двойным» сознанием. В то время, когда поколение старших режиссеров было увлечено традиционным конфуцианским мировоззрением, новое уже «третье» поколение получило во многом и традиционное образование, но росло в период преобразований и модернизации на Тайване. Рынок развивался таким образом, что молодые режиссеры поняли, что им нужно отходить от привычного стиля и духа некой пропаганды к развлекательности, как важного способа привлечения зрителей в кинотеатр. Режиссеры «третьего» поколения начали художественные поиски новых стилей, жанров и киноязыка. В итоге им удалось достичь более индивидуализированного стиля, подчеркивающего их особое восприятие и творческие манеры. Это поколение молодых режиссеров стало переходным между слишком консервативным сознанием кинематографистов предыдущих поколений и современным взглядом на искусство режиссеров следующего поколения.

Режиссеры «четвертого» поколения учились в 1970-ые годы и пришли в кинематограф уже в следующем десятилетии, многие из них учились у старших коллег, кто-то проходил обучение в зарубежных престижных учебных заведениях. Некоторым кинематографистам из этой плеяды не хватило места в кинематографии, и они переориентировались на рынок телевидения, где они делали рекламные клипы и телефильмы. Режиссеры «четвертого» поколения представляли собой современный кинематограф с его образным языком, индивидуальным подходом, психологичностью, прямым диалогом со зрителем, подразумевающим соучастие и осознание фильма. Эти фильмы наполнены мизансценами и сложными сюжетами, а размышления героев передавались с помощью средств киноязыка. Как

сформулировал тайваньский критик У Циянь, если традиционное кино тяготело к переносу зрителя из реального пространства в вымышленное, то в свою очередь режиссеры «четвертого» поколения в фильмах показывали жизнь такой, какая она есть. С этого периода экран становился местом философических размышлений, в которые приглашался зритель. Для достижения этой цели режиссеры прибегали к разным способам, от традиционных к модернистским с рваной фабулой и смешением времени и пространства в единый мыслительный поток.²⁹

Таким образом, можно сделать вывод, что к началу 1980-х годов на Тайване сложились предпосылки, которые диктовали необходимость изменений в сфере киноискусства. Кинопроизводство стало подразумевать под собой создание культуры, что и вызвало к жизни новое кино.

Современный кинематограф Тайваня складывался десятилетиями, а точкой отсчета принято считать 1982 год, когда центральная кинокомпания Чжунъян сделала ставку на режиссеров четвертого поколения и снятый ими фильм «Повесть света и тьмы». Как и ко всему новому, зритель отнесся к нему с опаской, и фильм потерпел кассовый провал. Но и структура зрительской аудитории была таковой, что не способствовала созданию ажиотажа вокруг такой интеллектуальной картины. 67% зрительской аудитории составляла молодежь до 18 лет, которую больше интересовали боевики, фильмы в стиле «кунфу», шпионские фильмы и комедии. 24% составляли люди от 18 до 25 лет, которые идут в кинотеатры с надеждой получить жизненные советы, понять свое место в социуме. И только 9% от всей киноаудитории составляют люди старше 35 лет, которые имели соответствующую интеллектуальную подготовку и могли адекватно оценивать кинокартины. Поскольку зрители уже плохо воспринимали фильмы, выдержанные в традиционном стиле, но еще не признали и не

29 鲁晓鹏. 当代电影理论新走向 (Лу Сяопэн. Новые тенденции в теории современного кинематографа). - 北京: 文化艺术出版社, 2005. - 18 页.

поняли фильмы нового кино, то киноаудитория в это время начала сокращаться. Если в 1981 году на своем пике количество зрителей составляло около 250 миллионов человек, то в 1982 году уже 190 миллионов, а в 1984 году только 140 миллионов зрителей. К тому же, в середине 1960-х годов на Тайване телевидение получило широкое распространение, и к концу 1970-х годов почти у 70% населения был свой телевизор. Большинство населения предпочла телевидение как форму досуга, в то время как меньшая часть зрителей все же осталась предана кинематографу.³⁰

Профессиональные круги кинематографистов и культурные слои общества по-разному отнеслись к новому кино, однако, на кинофестивале «Золотой конь» 5 лет подряд с 1983 года по 1987 год лучшими фильмами становились те картины, которые относились к категории новое кино: «Рассказ о маленьком Би», «Так я прожила жизнь», «Вторая весна старины Мо», «Соломенный человек». Элитарность и яркая индивидуальность фильмов нового кино вызывали большие дискуссии в обществе, в которых критики так и не смогли прийти к единым оценкам. Так, тайваньские критики Ли Тяньдо и Чэнь Пэйчжи выделяют три основных причины разногласий. Во-первых, сторонники стиля нового кино поддерживали киноязык, в котором они наблюдали художественное обновление, в то время, как противники утверждали, что такие формальные ухищрения ведут к изменениям драматических структур. Во-вторых, по отношению к диалогу со зрителем сторонники высказывались за выстраивание отношений с киноаудиторией, что характерно для нового кино, а противники этого стиля подчеркивали необходимость подчинения кинематографа массовому зрительскому вкусу. В-третьих, что касалось системы производства, сторонники отстаивали взгляд на кино как на форму искусства, в то время как противники указывают на то, что следует воспринимать фильм как товар

30 郑树森. 文化批评与华语电影 (Чжэн Шусэнь. Культурная критика и кино на китайском языке). - 台北: 麦田出版有限公司, 1995. - 93 页.

массового потребления и всегда ориентироваться на его рыночную стоимость и запросы потребителей.

Новое кино Тайваня во многом основывалось на экспериментах современной литературы, в которых оно искало новые формы модернизма. Как нам кажется, суть разногласий все же кроится в другом, а именно: стоит ли воспринимать кино как что-то действительно новое или это одна из ветвей главного потока. Сторонники полагают, что это отправная точка для начала отсчета нового периода в кинематографе, сравнивая появление этого кино с Синьхайской революцией, которая покончила с монархией и изменила форму правления на республиканскую. Противники же заявляют, что никакого переломного момента и революции не было, а режиссеры просто сняли несколько фильмов другого стиля. Отсюда появилось расхождение и во взглядах на временные рамки нового кино, противники говорят о его существовании лишь на протяжении с 1982 года по 1986 год, указывая на кратковременную вспышку, тогда как сторонники убеждены, что в 1982 году начался период нового кино, а дальше оно развивалось, трансформировалось, переживало свои взлеты и падения.

Фильм, который ознаменовал начало нового кино – «Повесть света и тьмы» 1982 года, состоит из 4 частей, которые не связаны между собой единым сюжетом и персонажами, но все части представляют образ развивающегося Тайваня с конца 1960-х годов до начала 1980-х годов. Главная особенность этих 4 новелл – бессюжетность, которая идет вразрез устоявшейся в традиционном понимании драматической структуре. Это первый раз, когда центральная кинокомпания обратилась не к классической постановочной эпопеи, а предпочла камерное кино, где персонажи высвечиваются крупным планом. Также отличительной чертой нового кино стала его низкочувствительность, поскольку картинам нужно было конкурировать со зрелищными коммерческими фильмами. Итак, фильмы нового кино отличали незавершенные сюжеты и нечеткие жанровые позиции. Режиссеры

«четвертого» поколения настолько были новаторами, что, например, при съемках фильма «Повесть света и тьмы» постоянно возникали конфликты со съемочной группой, в частности ассистенты отказывались ставить правильно свет, потому что это шло вразрез их традиционному восприятию.

Другой фильм, который относится к первым кинокартинам течения нового кино, называется «Большая кукла сына» 1983 года и представляет собой также сборник трех новелл. В нем персонажи новелл живут в одном десятилетии 1960-х годов, но не пересекаются друг с другом, они дают панораму пространства от маленьких поселений до столицы острова Тайбэя. Во всех трех частях раскрываются истории «маленького человека», который представляет системообразующую единицу общества. В фильме большая роль отведена композиции кадра и искусству оператора, отличительной чертой также является неперегруженность диалогами, с помощью которых в традиционном кино передавалась авторская идея. Съемки на улице и в интерьерах также идейно отличались, улица обычно покрыта легкой дымкой, когда как съемки в доме героя сняты четко, что подчеркивало большую значимость семьи для главного героя. Название первой новеллы режиссера Хоу Сяосаня и определило название всего фильма, так в первой части повествовалось о тяжелой судьбе главного героя Куньшу, «маленького человека». Он из бывших крестьян работал при кинотеатре – рекламирует фильмы в костюме клоуна, но однажды владелец кинотеатра отказался от его услуг. Куньшу вернулся домой без клоуновского наряда, а сын не узнает отца, так как всегда видел его в смешном наряде. Получается, главный герой работал на благо семьи и невольно оторвался от нее, и ему ничего не оставалось делать, как опять гримироваться и возвращаться к образу «большой куклы сына».³¹

31 鲁晓鹏. 当代电影理论新走向 (Лу Сяопэн. Новые тенденции в теории современного кинематографа). - 北京: 文化艺术出版社, 2005. - 26 页.

Среди пионеров современного кинематографа нового течения также можно выделить режиссера Чэнь Куньхоу с его фильмом «Рассказ о маленьком Би». Эта кинокартина получила три приза на фестивале «Золотой конь» за лучшую режиссуру, сценарий и фильм, а в Испании на кинофестивале заняла первое место среди десяти лучших фильмов года. Фильм основывается на рассказе писательницы Чжу Тяньвэнь и обрастает новыми бытовыми деталями на экране. Обращение к литературе было одно из начальных в рамках нового кинематографического течения, далее многие режиссеры «четвертого» поколения станут часто ориентироваться на современную литературу Тайваня. Это сентиментальная история одной семьи, в которой показывается взросление мальчика Би от пятилетнего возраста в начале фильма до студента в конце. Мать мальчика, оставленная отцом Би, выходит замуж второй раз и рождает новому мужу двоих сыновей. В новой семье она ведет себя принижено и жалко, будто осознавая свою вину за извилистую судьбу, это видит и ее старший сын, который не может найти общего языка с отчимом. И однажды в очередном конфликте мальчика с отчимом, он поднимает на Би руку, как на собственного сына, но Би не обращая внимание на просьбы матери повиниться и встать на колени, парирует отчиму и не повинуется. После серии непрекращающихся ссор матери все больше кажется, что семья рухнет из-за нее, и она решает свести счеты с жизнью, оставляя записку с извинениями и деньгами. Смерть матери подталкивает главного героя пересмотреть свою детскую жизненную позицию, он поступает в военную школу, а вскоре отношения с отчимом налаживаются. Многие критики отмечают важность жертвенности матери Би, кто-то подчеркивает обращение к фольклорной культуре, другие указывают, что фильм важен с точки зрения воссоздания реальности. Фильм «Рассказ о маленьком Би» имел большой успех среди зрителей, некоторые критики объясняют это интересом к внутренним переживаниям главного героя,

становлению его, как личности, с изменением характера и поведения. Это процесс взросления или инициации важен в каждой культуре.³²

Молодой режиссер, один из ярких представителей «четвертого» поколения Хоу Сяосянь вошел в мир кинематографа, рассказывая о детских воспоминаниях молодых людей, раскрывая их пути взросления, ищущих свое место во взрослой жизни. Хоу Сяосянь – одна из наиболее значимых фигур мирового кинематографа, по мнению многих критиков.³³ Фильм режиссера «Большая кукла сына» с его одноименной новеллой считается первым в жизни Хоу Сяосяня полноценным фильмом нового кинематографа. Затем последовали фильмы «Парни из Фэнкуй», «Каникулы Дундуна», «Детские воспоминания», «Пыль на ветру», «Город скорби», «Сон театра, жизнь человека» и многие другие. Действия в фильмах обычно происходят на шумных улицах, где герои оказываются в гуще событий, или на природе. Режиссер часто вместе с профессиональными актерами использует непрофессиональных исполнителей для создания документальной сиюминутности в рамках организованного действия. В большинстве работ этого мастера присутствует закадровый голос, который ведет диалог со зрителем, в котором он перемешивает общепринятый китайский язык с местными диалектами, что придает фильмам большую непосредственность и ощущение реальности. В своих фильмах Хоу Сяосянь на первый план выводит содержание, истории главных героев, их жизненные пути, проблемы острова в целом, а потом уже думает над формой повествования. В этом заключается большое индивидуальное мастерство Хоу Сяосяня, он в отличие от режиссеров традиционной школы кинематографа, которые сначала

32 陈儒修. 台湾新电影的历史文化经验 (Чэнь Жусю. Историко-культурный опыт нового кинематографа Тайваня). - 台北: 万象图书公司, 1997. – 74 页.

33 中国大百科全书. 电影 (Большая китайская энциклопедия. Кинематограф). - 北京, 1991. – 185 页.

соблюдали классическую повествовательную манеру, а потом уже думали над самим содержанием картины, делал наоборот.³⁴

После фильма «Большая кукла сына» в прокат вышла другая кинокартина 1983 года «Парни из Фэнкуй», где режиссер рассказывает историю ребят, выросших на одном из маленьких островов архипелага Пэнху в маленьком поселении, где они не видели ни ярких витрин магазинов, ни шумных ярмарок. Парни отправляются в крупный город Гаосюн в поисках приключений, их оглушают громкие звуки большого города, все им кажется непривычным и чуждым. Они все-таки решают остаться работать на заводе в Гаосюне, но в связи с разными неприятностями, шалостями и разборками, в результате одной из которых погибает приятель из их группы, ребята решают вернуться обратно к себе на Фэнкуй. Мальчики прошли этап инициации, они хотели хорошо жить в большом современном городе, но не смогли прижиться в столь быстроменяющемся новом Гаосюне. Этот фильм был непривычным тайваньскому зрителю и получил разные оценки от критиков и кинофестивалей. Так, жюри «Золотого коня» отнеслось к фильму прохладно, от тайваньских критиков фильм тоже сразу не получил положительных отзывов, а многие из них вообще не пошли в кинотеатры смотреть его. Однако, на кинофестивале трех континентов в Нанте во Франции фильм «Парни из Фэнкуй» был признан лучшим фильмом, после чего и тайваньские критики изменили свое мнение и стали относиться к нему более благосклонно. Сам режиссер, высказываясь по поводу своей кинематографической манеры, объяснял, что он снимает так, как ему подсказывает интуиция, как он сам ощущает, как должно быть, не задумываясь о форме повествования.³⁵

34 陈飞宝. 台湾电影史话 (Чэнь Фэйбао. Сведения по истории тайваньского кинематографа). - 中国电影, 1988. – 350-351 页.

35 焦雄屏. 台湾新电影 (Цзяо Сюнпин. Новый кинематограф Тайваня). -台北: 时报, 1990. – 131 页.

В тайваньском современном кино у истоков темы про впечатления из детства находится фильм Хоу Сяосяня «Детские впечатления» 1984 года. Этот фильм рассказывает о выпадении современного человека из привычного уклада жизни и о быстро меняющейся сельской жизни на острове. История о том, как семья главного героя мальчика Асяо переезжает с континента на остров на кратковременный срок для работы отца, но потом остаются на Тайване надолго. Асяо вырастает на острове и считает именно его своей родиной, в то время как его отец, мать и бабушка мечтают вернуться на континент. Фильм показывает две разных точки зрения и сосуществование взрослого и детского миров. Мальчик вроде как и живет в семье, но ощущает себя самостоятельным человеком, жизнь которого стремится в будущее, что противопоставляет его семье, которая живет прошлым и грезит вернуться на континент. Жизнь и смерть переплетаются и взаимодополняют друг друга, представляя собой две крайности одного существования. На глазах у Асяо умирает отец, мать и бабушка, и мальчик, переживая эти три больших потери взрослеет, можно сказать, что это были три ступени его инициации. Дальше он крепнет духом и в финале прощается со своими детскими воспоминаниями и поступает в университет. Фильм «Детские воспоминания» вошел в список лучших фильмов по версии ассоциации кинокритиков и занял в нем вторую строчку. А другой режиссер из плеяды «четвертого» поколения Ян Дэчан назвал эту кинокартину лучшим фильмом тайваньского кинематографа за последние тридцать лет. Фильмам Хоу Сяосяня свойственна естественность повествования и внимание к окружающей природе. Так, в сцене, когда умирает отец Асяо, неожиданно гаснет свет и все погружает во мрак, с чем и ассоциируется смерть.³⁶

Творчество Хоу Сяосяня уже давно интересно, как тайваньскому зрителю и критикам, так и западным кинокритикам. Так, тайваньских критиков в его работах привлекает связь прошлого и современности, а также

36 焦雄屏. 台港电影中的作者于类新 (Цзяо Сюнпин. Новые авторы и виды кинематографа Тайваня и Гонконга). - 台北: 远流出版社, 1991. - 47 页.

желание вернуть кинематограф в русло искусства. Западным критикам, в свою очередь, импонирует его авторский подход с эстетическими поисками.

Рядом с фигурой Хоу Сяосяня многие критики ставят также молодого режиссера «четвертого» поколения Ян Дэчана. Он является ярким представителем течения нового кино, его отличает западный подход в кинематографе. В отличие от Хоу Сяосяня, в киноработах которого всегда прослеживается ощущение прошлого в настоящем и положительный настрой и оптимистическая вера в человека, то в фильмах Ян Дэчана показан суровый процесс урбанизации, в котором человек остается один на один с городом.³⁷ Ян Дэчан окончил высшую школу в США по специальности кибернетика, что возможно и определило его современный подход в целом и в искусстве в частности, а потом он решил углубиться в западное искусство и проучился на факультете кинематографии также в Америке. По возвращению на Тайвань он окончательно отошел от кибернетики и стал заниматься искусством. Сначала он пробовал себя в роли актера и сценариста, а уже в 1981 году он снял первый фильм «Одиннадцать женщин», далее последовали фильмы «День на побережье», «Зеленая слива, бамбуковая площадка», «Террористы», «Дело об убийстве девушки на улице Гулин». В своих фильмах Ян Дэчан часто рассказывает о городских историях, персонажами его картин становятся амбициозные девушки и растерянные мужчины, многие хотели или уже побывали в США. У большинства героев его фильмов не ладится личная жизнь, даже состоявшихся в жизни людей иногда мучает ностальгия по прошлому и несбывшимся мечтам. В его картинах часто показывается безысходность и отчаяние, которые приводят к вспышкам неконтролируемой агрессии с летальным исходом. Режиссер обычно делит симпатию пополам, он сочувствует и женщинам и мужчинам одинаково, но действительно восхищается только детьми с их светлым сознанием.

37 中华民国电影年鉴 (Ежегодник по кинематографии Тайваня). - 台北: 中华民国影剧协会, 1989. - 139 页.

Так, одна из крупнейших работ Ян Дэчана «День на побережье» отмечена критиками, как самая экспрессивная и психологичная кинокартина. Фильм рассказывает о том, как известная пианистка Цинцин возвращается после гастролей и встречается со своей давней приятельницей Линь Цзяли, с братом которой у героини был роман в молодости. Линь Цзяли делится с пианисткой всеми историями, произошедшими за это время, поэтому фильм, находясь в настоящем, в их встрече, относит нас в прошлое в рассказы приятельницы. Оказалось, что отец брата расстроил его брак с пианисткой и вынудил его жениться на другой женщине, которую молодой человек не любил. Спустя несколько лет брат тяжело заболел и умер, а его сестра Линь Цзяли ушла из дома для брака с любимым человеком. Несмотря на то, что брак не принес ей счастья, она в итоге обрела независимость, которая стала главным приобретением в ее жизни. Фильм немногословен, в нем мало диалогов, и он вызывает зрителя к размышлениям о чувствах и судьбах молодых женщин. Сюжет дополняется музыкой, так как главная героиня пианистка, цветом, мимикой, интерьерами и смещением пространственно временной составляющей. Ян Дэчан делает акцент больше на форме, чем на содержание, которое зачастую теряется среди мелких деталей. Главное в этом фильме – сосуществование разных временных и пространственных пластов, будто напоминает зрителям о недавнем прошлом Тайваня, как части континентального Китая, и указывает на независимое существование острова в реальном мировосприятии островитян. Фильм учит зрителей с вниманием относиться к своему прошлому, созидать свое настоящее, чтобы создать надежную базу для своего будущего.³⁸

Коллега Ян Дэчана Хоу Сяосянь высоко отметил качественный уровень этого фильма и отметил его, как ориентир для своих будущих работ.³⁹ Однако,

38 焦雄屏. 台湾新电影 (Цзяо Сюнпин. Новый кинематограф Тайваня). -台北: 时报, 1990. – 326 页.

39 陈儒修. 台湾新电影的历史文化经验 (Чэнь Жусю. Историко-культурный опыт нового кинематографа Тайваня). - 台北: 万象图书公司, 1997. – 170 页.

фильм не оценили на кинофестивалях, проходивших на Тайване, возможно, потому что Ян Дэчан заимствовал западную форму психологичности и художественный стиль. Следующая работа Ян Дэчана 1985 года называется «Зеленая слива, бамбуковая лошадка», в ней главного героя сыграл режиссер Хоу Сяосянь в паре с женой самого Ян Дэчана. Главные герои дружат с детства, и постепенно их дружеские отношения перерастают в любовь, которую они еще не осознают отчетливо. Они мечтают, часто испытывают свои чувства и в итоге понимают, что это настоящая любовь. Но у героев не хватает смелости, чтобы пожениться, и суть картины именно в ожидании, а не в самом действии. Герои картины также грезят об эмиграции в Америку, как сестры в пьесе А.П. Чехова мечтали о переезде в Москву, но побывав в «американском рае», главный герой заявляет своей возлюбленной, что Америка, как и женитьба не панацея. На примере двух судеб режиссер рассказал историю трансформации общества с традиционными устоями в современное общество с его убыстряющимся ритмом жизни. Как и в предыдущем фильме Ян Дэчан делает акцент на лаконичность диалогов, тем самым предлагает зрителям самим обдумать происходящее. Режиссер, безусловно, сочувствует главным героям и их любви, у которой, по всей видимости, нет будущего, финал Ян Дэчан оставляет открытым, не расставляя точки. Это был второй фильм, который не был по достоинству оценен сообществом критиков, однако следующая картина сильно контрастирует по количеству собранных наград.

Фильм 1986 года под громким названием «Террористы» был признан лучшим на кинофестивале «Золотой конь», получил приз за сценарий на Азиатско-Тихоокеанском фестивале, а также на фестивалях в Лондоне, Токио, Гонконге, Чикаго, Лос-Анджелесе и Монреале. Однако тайваньские зрители не восприняли непривычную эстетику фильма, и эта работа Ян Дэчана не стала кассовым хитом, как и большинство фильмов направления нового

кино.⁴⁰ Сюжет этого фильма и прост и сложен: в кинокартине арестовывают группу террористов, но их намерения зрителю не раскрываются, в это же время зритель знакомится с девочкой Шуань, которая после ссоры с матерью начинает названивать по случайным номерам. Шуань случайно попадает на телефон писательницы детективов Чжоу Юйфэнь и представляется любовницей ее мужа. Чжоу Юйфэнь верит ей и уходит от мужа, чтобы дописать очередной криминальный детектив. Финал режиссер оставляет открытым, и тут зритель сам размышляет над возможным развитием сюжета. Возможно, оскорбленный муж покончит с собой, может он захочет найти и разобраться с террористкой, а может писательнице это приснилось в виде очередного детективного романа. Границы реального и ирреального пространства в этом фильме расплывчаты, нет ни одного поступка или события, которое с уверенностью можно было бы отнести к реальным. Зрителю остается гадать, что было правдой, а что фантомом, хотя многие кинокритики сходятся во мнении, что фильм правильно интерпретировать, как сон писательницы Чжоу Юйфэнь, а террористом в фильме выступает сам город, который держит своих жителей в страхе и порождает террор.⁴¹

В этой плеяде современных кинематографистов нового кино вместе с Хоу Сяосянем и Ян Дэчаном стоит еще одна яркая фигура режиссера «четвертого» поколения, а именно – Чжан И. В своих работах он большое внимание уделял женской судьбе. В фильме «Тетушка Юйцин» 1984 года режиссер показывает жизнь молодой вдовы, которая после смерти мужа была вынуждена пойти работать служанкой в богатый дом. Юйцин быстро нашла подход к непослушному и разбалованному сыну главы семейства этого дома. Через некоторое время тетушка влюбилась в разбитного парня, они были вместе, но потом молодой человек отверг тетушку, и тогда она убила его и себя. Главная героиня надеялась вырваться из консервативных рамок

40 Berry C. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. - Hong Kong University Press, 2005. – P. 14.

41 焦雄屏. 台湾新电影 (Цзяо Сюнпин. Новый кинематограф Тайваня). -台北: 时报, 1990. – 167 页.

сознания общества, влюбившись по-настоящему второй раз у нее было впечатление, что ее возлюбленный, как луч света появился в ее жизни. Несмотря на то, что режиссер рассказывает достаточно трагическую историю, но он показывает ее в теплых тонах. Образ тетушки Юйцин положительный, хотя по традициям того времени образ должен был считаться отрицательным, потому что она должна хранить верность покойному мужу. Фильм отличается тонко продуманной психологичностью в отношениях между главными героями.

Другая работа Чжан И также акцентирует внимание на теме женской жизни, в фильме «Так я прожила свою жизнь» 1985 года показана история девушки, которая выходит за вдовца с тремя детьми, рождает ему еще двойню, а в ответ получает побои, хамство и пьянство. После того, как семья их возвращается с заработков из Японии, они открывают небольшой ресторан, казалось, что жизнь налаживается, но их отношения по-прежнему остаются достаточно сложными. Несмотря на то, что жена остается верна мужу, не уходит от него в поисках лучшей жизни, но счастья она не обретает. И в конце фильма в душе главной героини теплилась надежда, что ее дочь в будущем сможет занять более высокую ступеньку на социальной лестнице. Этот камерный фильм о душевных переживаниях снят с долгими планами, неподвижной камерой при диалогах и неторопливыми проходами. Эта история и такой стиль повествования не оставили равнодушными ни критиков, ни зрителей, ни жюри кинофестивалей. На фестивале «Золотой конь» кинокартина была удостоена четырех наград: за лучший фильм, лучшую режиссуру, женскую роль и лучший сценарий. На Азиатско-Тихоокеанском фестивале фильм попал одновременно в десятку самых кассовых фильмов года, а также вошел в десятку лучших фильмов года, что обычно не происходит вместе.

Чэнь Куньхоу в 1985 году снял фильм «Женитьба» о трагической любви, заканчивающейся смертью главной героини. Простая история любви

девушки Цзэн Мэйся и бедного земледельца Ло Юньлана, которая не лестна родителям девушки. Родители Цзэн Мэйся – владельцы аптечной лавки, категорически против брака дочери с бедным парнем, они заставляют молодого человека публично отречься от любимой, после чего Цзэн Мэйся заканчивает жизнь самоубийством. Ее бывший возлюбленный совершает мистический обряд обручения с ней и везет прах Цзэн Мэйся на побережье океана, где они давно мечтали отпраздновать свадьбу.

В 1987 году одну из первых строчек лучших фильмов заняла киноработа режиссера Чэнь Куньхоу «Переулочек коричневых цветов», которая повествует о судьбе девочки Тихун. Тихун, оставшись без родителей, в 16 лет решает хорошо устроить свою жизнь и выходит замуж не за любимого человека, а за богатого мужчину. Через год ее богатый муж внезапно умирает, и в семнадцать лет она становится наследницей большого состояния и молодой вдовой, которая по всем канонам жизни должна оставаться верна ему. Ее красота противопоставляется традиционным устоям и морали семьи, жизнь Тихун медленно проходит мимо, и однажды она слышит песню о мимолетности «судьбе коричневых цветов», что становится лейтмотивом всего фильма. Тихун проживает долгую жизнь, но перед смертью осознает, что ее земное существование прошло одиноко и пусто. Но это судьба Тихун, которую еще давно предсказали ей по линиям судьбы на ладони.

Большинство фильмов течения нового кино не сыскали славы на Тайване, однако, имели большой успех на международных фестивалях. Культурное сообщество страны обратило внимание на этот феномен и обратилось ко всем социальным слоям острова с тем, чтобы они тоже присмотрелись к новому кино. Следовало скорректировать столь резкое неприятие зрителей к этим фильмам, и в ходе дискуссий было принято решение относиться более объективно и снисходительно к кинематографу нового кино. Кинематографистам было предложено обдумывать не только

художественный уровень фильмов, но еще требования рыночной экономики и чаяния зрителей.

Все надеялись, что современный кинематограф будет по достоинству оценен зрителями, но зритель, наоборот, продолжал меньше посещать кинотеатры, и те закрывались в связи с нерентабельностью. На рубеже 1980-1990-х годов большинство зрителей привлекали иностранные фильмы, на них ходило больше 60% населения, тогда как на тайваньские и китайские всего порядка 15% населения, остальные предпочитали другие виды досуга. Возможно, причины застоя в кинематографе связаны именно с разнообразием других форм отдыха. Сдерживающим фактором также стала конкуренция с красочными и зрелищными американскими, японскими, гонконгскими и европейскими фильмами. С течением времени современные тайваньские фильмы 1980-х и 1990-х годов стали все чаще получать признание как внутри страны, так и за пределами Тайваня. В 1989 году ассоциация кинокритиков второе место отдала знаменитому фильму Хоу Сяосяня «Город скорби», этот фильм стал вторым по кассовому сбору в том году, а также с достоинством взял много наград на международных кинофестивалях. Это был такой успех, который до этого еще не был ни у одного тайваньского фильма.

«Город скорби» показывает зрителям историю Тайваня со времен японской оккупации, когда японцы старались просветить остров и превратить тайваньцев в себе подобных. Далее после японской капитуляции Тайвань становится частью большого Китая, и китайцы также стараются превратить тайваньцев в китайцев, но у них тоже не получается. Тайвань все же принадлежит самому себе, но в связи с тем, что он долгое время сначала находился под руководством Японии, потом под Китаем, он, оставаясь самобытной культурой, все же впитал особенности этих стран. Часто в фильме зритель слышит речь на общенациональном языке, в котором смешаны и китайский язык, и тайваньский, и японский, и разные южнокитайские диалекты. Режиссер показывает, что общий образ острова

очень колоритный и многообразный, он включает в себя конгломерат разных культур и особенностей.⁴²

Фильмы режиссера Ян Дэчана, который работает в западной кинематографической манере, также привлекают тайваньского зрителя самобытностью и современностью своего мышления. Так, его нашумевший фильм «Дело об убийстве девушки на улице Гулин» 1991 года собрал целый ряд наград: вошел в десятку лучших фильмов по мнению ассоциации кинокритиков, стал лучшим на кинофестивале «Золотой конь» и Азиатско-Тихоокеанском фестивале, был удостоен приза за режиссуру в Нанте и Сингапуре и даже был номинирован на «Оскар». Судя по названию фильма многие зрители скорее всего отнеслись к нему, как к криминальному детективу, однако убийство не занимает в кинокартине важного места. Фильм больше показывает панораму жизни тайваньского общества начального этапа после 1949 года. На роли главных персонажей режиссер пригласил подростков с улицы, а не профессиональных актеров, чтобы добиться естественности и эффекта подлинности. Эта работа Ян Дэчана до деталей продумана и в отношении игры света и тени. Большинство сцен сняты в темноте ночи, что создает у зрителя ощущение тревоги, напряженности и ожидания плохих событий. Одной из сюжетных линий проходит история об отношениях молодого человека Сяосы и девушки Сяомин. Их общение исчерпывает себя, когда девушка перестает отвечать взаимностью, и Сяосы решается на убийство своей возлюбленной. Зритель во многом понимает и в чем-то оправдывает Сяосы, ведь его натолкнуло на такой ужасный поступок одиночество в мрачном, неустойчивом и неустроенном мире. Он не получил поддержки у близкого человека и отчаявшись, был вынужден пойти на этот поступок. Этот фильм многие кинокритики называют самым закрученным из всех фильмов Ян Дэчана.⁴³

42 Hsiao-Peng Lu S. Transnational chinese cinemas. - University of Hawaii Press, 1997. – P. 143-144.

43 沙荣峰. 缤纷电影四十春 (Ша Жунфэн. Сорок весен пестрого кинематографа). - 台北: 国家电影资料馆, 1994. – 86 页.

К началу 1990-х годов подросло и окрепло следующее поколение режиссеров, которые подняли тайваньский кинематограф на новый уровень и продемонстрировали яркое индивидуальное современное мышление. Одним из первых в плеяде режиссеров «пятого» поколения можно выделить Ли Аня, чьи работы были отмечены наградами на кинофестивале «Золотой конь», Азиатско-Тихоокеанском фестивале, на берлинском и французском фестивалях. Фильмы «Свадебный банкет» и «Есть, пить, мужчина, женщина» были выдвинуты на «Оскар». Другой фильм Ли Аня «Разум и чувства» 1995 года, снятый по роману английской писательницы Джэйн Остин, получил «Оскар» за сценарий, а также две награды «Золотого глобуса» за лучший фильм и сценарий.⁴⁴

В своих работах Ли Ань большое внимание уделяет американско-китайским отношениям, сравнивает особенности характеров, традиций и обычаев двух стран, что безусловно импонирует американской зрительской аудитории. В фильме «Толкающие руки» 1992 года рассказывается история о разнице американской и китайской культуры. Пожилой отец приезжает в Америку проведать сына, который женат на американке, и все не может приспособиться к быстрому ритму жизни, к культурным особенностям и образу жизни. Анализ двух культур отчетливо дан в фильме «Свадебный банкет», молодой китаец тайваньского происхождения из традиционной семьи состоит в гомосексуальных отношениях с американцем. Молодой человек пишет письма отцу о готовящейся свадьбе с близкой ему по духу китаянке, как отец хотел. Но родители решили устроить сюрприз сыну и приехать без приглашения, поэтому сыну пришлось устроить для них фиктивную свадьбу с китаянкой. Однако мудрый отец в финале все понимает и вручает конверт с деньгами американскому другу сына, благодаря его за

44⁴⁴The Sense and Sensibility estate, Saltram House, Devon // <http://www.theguardian.com/>

заботу о сыне. Эти два фильма повествуют о реальной жизни, а не основываются на кинокартинах в традиционном приглаженном стиле.⁴⁵

Схожим по сюжету с фильмом Ян Дэчана «Дело об убийстве девушки на улице Гулин» является работа Цай Минляна «Юный Ночжа», в которой рассказывается о группе неприкаянной молодежи 1980-х годов. Фильм снят нарочито медленно, чтобы показать скуку и пустоту жизни этой молодежи, демонстрируется их некоммуникабельность и случайность контактов. Кинокартину отличает то, что в ней события выстроены в малосвязанную незавершенную цепь эпизодов, которые представляют собой мозаику их бесцельного существования. В фильме остается открытый финал, режиссер не ставит точек над «i», а предлагает зрителю увидеть реальную жизнь и поразмышлять над заключением. Большинство современных кинематографистов размышляют в своих фильмах над реальной жизнью, ее абсурдностью и болью, эти фильмы находят отклик в сердцах зрителей и получают высокие награды. Так, следующая работа Цая Минляна «Да здравствует любовь», показывающая бедственное положение городской молодежи, получила награду «Золотой лев» на кинофестивале в Венеции в 1994 году. Фильм был удостоен столь высокой награды за уникальный стиль, в котором отсутствуют музыкальные композиции, а используются только звуки города и короткие диалоги, акцентируются визуальные образы для раскрытия сюжета. Фильм «Да здравствует любовь» стал второй работой тайваньского кино после «Города скорби», которой дали высшую венецианскую награду.

В 2000 году Ян Дэчан снимает свой последний фильм «Раз, два», который принес ему приз за лучшую режиссуру на Каннском кинофестивале. Этот фильм был в прокате в США и Европе, однако был запрещен на Тайване, поскольку его спонсорами выступали японские инвестиции.

45 Hsiao-Peng Lu S. Transnational chinese cinemas. - University of Hawaii Press, 1997. – P. 192-198.

Название фильма не поддается однозначному объяснению, однако, многие критики отмечают, что цифра один является первостепенной в нумерологии режиссера, основой основ. Это символ единения семьи и рода. В фильме показывается жизни нескольких поколений одной семьи, близкие и доверительные отношения отца с сыном, особые сокровенные отношения бабушки и внуки.

В 2008 году на экраны вышел фильм «1895» режиссера Хун Чжиюя, это исторический фильм, отчасти основанный на документальных съемках. Эта работа рассказывает о трагических событиях лета 1895 года, когда японцы оккупировали Тайвань. Все события фильма показываются с двух разных точек зрения: с позиции местных жителей Тайваня и с позиции завоевателей японцев. Режиссер не стремится сделать правой ту или иную позицию, не стремится унижить японцев на фоне положительных героев со стороны тайваньцев. Обе точки зрения воспринимаются наравне, зрителю дается возможность понять, что мир не делится только на черное и белое. В фильме звучит речь актеров на японском языке и местном тайваньском диалекте хакка, что придает кинокартине большую достоверность и биполярность. В кинокартине гармонично переплетаются историческая линия с батальными сценами и лирическая линия сюжета с живописной природой острова. Этот фильм привлек внимание и зрителей, и критиков, в 2008 году по мнению ассоциации критиков фильм вошел в десятку лучших фильмов на тайваньском языке, а годом позже в 2009 году он стал самым кассовым фильмом тайваньского кинематографа того года.

В 2000 году режиссер Ли Ань снял свой знаменитый фильм «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», он стал самым кассовым неанглоязычным фильмом в истории американского проката. Фильм рассказывает историю про мастера боевых искусств Ли Мубая, который решает прервать свой путь воина и погрузиться в медитацию. Ли Мубай передает свой магический меч товарищу на хранение, но меч похищают

таинственные злоумышленники. В это же время на горизонте появляется женщина-убийца, которая ранее расправилась с учителем Ли Мубая. Для того чтобы вернуть свой меч и найти безжалостную убийцу, Ли Мубай оставляет медитацию и отправляется на поиски, встречая на своем пути коварство и любовь, магию и силу. Этот фильм получил множество наград, в том числе четыре премии «Оскар», «Золотой глобус» за лучшую режиссерскую работу, на кинофестивале «Золотая лошадь» победил в номинации лучший художественный фильм.⁴⁶

Самым выдающимся и нашумевшим современным фильмом тайваньского кинематографа стал приключенческий фильм Ли Аня «Жизнь Пи», который вышел в мировой прокат в 2012 году. Кинокартина была снята по мотивам одноименного романа Янна Мартела. Фильм повествует о жизни мальчика Пи, который был сыном владельца индийского зоопарка. Пи растет, развивается, познает жизнь и влюбляется, но по воле судьбы его семье приходится эмигрировать, и их корабль с животными по дороге из Индии в Канаду терпит крушение. Выживает только Пи, бенгальский тигр, гиена, зебра и орангутанг, и они живут на одной лодке, а вокруг них водная гладь, а впереди неизвестность. В 2013 году этот фильм был удостоен четырех премий «Оскар», в том числе за лучшую режиссуру, стал обладателем призов на кинофестивале «Золотой глобус».⁴⁷

Таким образом, современное тайваньское кино в 2000-х годах вышло на мировой уровень. Большинство режиссеров получило хорошее образование в Европе и США, что сформировало базу для их художественного творчества. Современный кинематограф отличает новаторский стиль и язык фильмов, в основном они направлены на раскрытие социально значимой тематики, которая волнует зрителя. Этим фильмам характерен неспешный темп, медитативность, небольшая отстраненность от реалистического изображения современной жизни. В фильмах прослеживается традиционная линия

⁴⁶ [37th Golden Horse awards winners and nominees list](http://www.goldenhorse.org.tw/) // <http://www.goldenhorse.org.tw/>

⁴⁷ [Afi Movies of the year – Official Selections](http://www.afi.com/) // <http://www.afi.com/>

осмысления жизни и окружающего мира, языком искусства рассказывается о злободневных проблемах общества.

Современные тайваньские фильмы отличаются ярким индивидуальным подходом каждого режиссера, его неповторимым стилем, образным языком, психологичностью и естественностью повествования. Большинству фильмов свойственен диалог со зрителем, для режиссеров важно, чтобы зритель прочувствовал фильм, сопереживал героям и осознавал свое соучастие. Некоторые режиссеры специально оставляют в фильме открытый конец, тем самым предоставляя зрителям самим размыслить над заключением.

В современных тайваньских фильмах поднимаются важные для общества темы реальной жизни: о женской судьбе, становлении личности, трансформации общества в связи с повсеместной урбанизацией и модернизацией, а также тема о месте Тайваня в историко-культурной среде. Тайваньские кинорежиссеры снимают фильмы, прежде всего полагаясь на свое мироощущение и интуицию, они не стремятся подвести свои работы в общие рамки. На первый план в фильмах выходит сюжет, а потом уже форма повествования. Современным тайваньским режиссерам удается достигать баланса между своим художественным замыслом и коммерческими задачами. В рамках рыночной борьбы за зрителя, они вкладывают нужный художественный смысл и индивидуальный стиль. Многие современные островные фильмы становятся одними из самых кассовых, а также получают премии на самых разных кинофестивалях, что подчеркивает их высокие качества и уровень профессионализма. В кинематограф все в больших масштабах привлекаются государственные и частные инвестиции, что позволяет развивать и совершенствовать сферу киноиндустрии.

Заключение

В представленной работе были выявлены особенности современного кинематографа на Тайване, кардинальные различия с традиционной стилистикой киноискусства. Для этого был произведен анализ современных фильмов известных режиссеров: Хоу Сяосяня, Ян Дэчана, Чэнь Куньхоу, Чжан И и Ли Аня. Были разобраны отличительные стилистические и тематические черты современного тайваньского кинематографа в целом, и индивидуальные особенности режиссеров нового поколения в частности. Появление нового витка в развитии тайваньского кинематографа, а именно современного киноискусства, обусловлено экономическими и социальными изменениями, происходящими как на территории острова, так и во всем азиатско-тихоокеанском регионе.

В ходе исследования был проведен анализ фильмов вышеперечисленных современных режиссеров, который показал, что художественный стиль молодых режиссеров яркий и индивидуальный,

каждый создает свои фильмы, основываясь на собственном мировосприятии и руководствуясь интуицией. Манера повествования каждого режиссера самобытна и современна, она находит отклик в сердцах зрителей. Темы, которые они поднимают в своих фильмах, весьма актуальны, ситуации все жизненны. Режиссеры повествуют о наболевших вещах: становление личности и характера в условиях быстро меняющейся реальности, о месте женщины в семье и обществе, о разнице американской и китайской культуры, а также об историческом самоопределении тайваньцев. Фильмы повествуют о реальной жизни, им свойственна естественность и психологичность, поэтому их целевая аудитория многочисленна. Их зрителями являются как молодые студенты, так и состоявшиеся люди с высшим образованием, как жители небольших поселков, так и жители огромных мегаполисов, - всем близки и понятны, поднимаемые в современных фильмах проблемы. Следует отметить, что у каждого из представленных режиссеров есть свой художественный подтекст и стиль. С помощью разнообразных стилистических приемов они выражают свое личное мнение и показывают свое видение мира.

Можно надеяться, что современные тайваньские режиссеры еще будут развивать свои способности, оттачивать индивидуальный подход, раскрывать кинематографический потенциал, и оставят свой след в современном мировом кинематографе.

В целом можно сделать вывод, что тайваньский кинематограф представляет целый пласт современной культуры. Данный регион обладает высоким потенциалом восприимчивости кинопродукции в экономическом и культурно-психологическом плане. Позитивная инерция, набранная в 1980-ые годы, не утрачена и сегодня, репутация у тайваньского кинематографа высока, поэтому хочется надеяться, что новый период взлета современного кинематографа начнется со значительно более высоких позиций, чем в предыдущих десятилетиях.

Список используемой литературы

На русском языке:

- 1) Иофис Е.А. Фотокинетика / И.Ю. Шебалин. - М.: Советская энциклопедия, 1981.
- 2) Каган М.С. Эстетика как философская наука. - СПб, 1997.
- 3) Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. – М.: Искусство, 1965.
- 4) Лотман Ю.М. Семиосфера. - СПб: Искусство-СПб, 2010.
- 5) Масуренков Д. Кинематограф. Искусство и техника // MediaVision: журнал. - 2011. - №10.
- 6) Парсаданов Н.Я. Социальные проблемы, эстетика и искусство кино.- М., 1974.
- 7) Садуль Ж. Всеобщая история кино/ В.А. Рязанова. - М.: Искусство, 1958. – Т.1.
- 8) Торопцев С.А. Кинематография Тайваня. – М.: Эдиториал УРСС, 1998.
- 9) Шкловский В. Их настоящее. - М., 1927.
- 10) Шорин А.Ф. Как экран стал говорящим/ Б.Н. Коноплев. - М.: Госкиноиздат, 1949.

На китайском языке:

- 1) 蔡国荣. 中国近代文艺电影研究 (Цай Гожун. Исследования по современному китайскому киноискусству). - 中华民国电影图书馆, 1985.
- 2) 杜云之. 中国电影史 (Ду Юньжи. История китайского кинематографа). - 台湾商务印书馆, 1986.
- 3) 陈飞宝. 台湾电影史话 (Чэнь Фэйбао. Сведения по истории тайваньского кинематографа). - 中国电影, 1988.
- 4) 陈儒修. 台湾新电影的历史文化经验 (Чэнь Жусю. Историко-культурный опыт нового кинематографа Тайваня). - 台北: 万象图书公司, 1997.
- 5) 黄建业. 杨德昌电影研究-台湾新电影的知性思辨家 (Хуан Цзянье. Исследование фильмов Ян Дэчана – интеллектуала тайваньского нового кино). - 台北: 远流, 1995.
- 6) 黄仁. 电影与政治宣传 (Хуан Жэнь. Кинематограф и политическая пропаганда). - 万象图书股份有限公司, 1994.
- 7) 焦雄屏. 改变历史的五年 (Цзяо Сюнпин. Пять лет, которые поменяли историю). - 万象图书股份有限公司, 1993.
- 8) 焦雄屏. 台港电影中的作者于类新 (Цзяо Сюнпин. Новые авторы и виды кинематографа Тайваня и Гонконга). - 台北: 远流出版社, 1991.
- 9) 焦雄屏. 台湾新电影 (Цзяо Сюнпин. Новый кинематограф Тайваня). - 台北: 时报, 1990.
- 10) 李泳泉. 台湾电影阅览 (Ли Юнцюань. Материал для чтения о китайском кинематографе). - 台北: 玉山社, 1998.
- 11) 鲁晓鹏. 当代电影理论新走向 (Лу Сяопэн. Новые тенденции в теории современного кинематографа). - 北京: 文化艺术出版社, 2005.
- 12) 吕诉上. 台湾电影戏剧史 (Льюй Сушан. История кинематографа и театра на Тайване). - 中国电影, 1961.

- 13) 沙荣峰. 缤纷电影四十春 (Ша Жунфэн. Сорок весен пестрого кинематографа). - 台北: 国家电影资料馆, 1994.
- 14) 郑树森. 文化批评与华语电影 (Чжэн Шусэнь. Культурная критика и кино на китайском языке). - 台北: 麦田出版有限公司, 1995.
- 15) 中国大百科全书. 电影 (Большая китайская энциклопедия. Кинематограф). - 北京, 1991.
- 16) 中华民国电影年鉴 (Ежегодник по кинематографии Тайваня). - 台北: 中华民国影剧协会, 1989.
- 17) 叶龙彦. 日台时期台湾电影史 (Е Лунянь. История тайваньского кинематографа во время японского периода). - 台北: 玉山社, 1998.

На английском языке:

- 1) Berry C. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. - Hong Kong University Press, 2005.
- 2) Hsiao-Peng Lu S. *Transnational chinese cinemas*. - University of Hawaii Press, 1997.
- 3) Lamotte J. Lumière et fils // *Encyclopedia of Early Cinema* / Richard Abel (Ed.). — Routledge, 2005.

Материалы из интернета:

- 1) [Afi Movies of the year – Official Selections](http://www.afi.com/) // <http://www.afi.com/> (дата обращения 17.03.2016)
- 2) Lumière brothers // <http://global.britannica.com/> (дата обращения 08.02.2016)
- 3) The Sense and Sensibility estate, Saltram House, Devon // <http://www.theguardian.com/> (дата обращения 24.10.2015)
- 4) [37th Golden Horse awards winners and nominees list](http://www.goldenhorse.org.tw/) // <http://www.goldenhorse.org.tw/> (дата обращения 18.09.2015)

