

Трансформація образу жінки в китайському німому кіно в контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв

Цзе Чанг

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Мета статті — дослідити трансформацію жіночих образів у китайському німому кіно першої третини ХХ ст. у контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв. *Результати дослідження.* Аналіз розвитку кіно та театру першої половини ХХ ст. в Китаї довів, що патріархальні типи героїнь традиційного театру, які жертвують собою заради чоловіків, стають застарілими у зв'язку з загальною лібералізацією суспільного життя. Розвиток розмовної драми відкриває можливості для жінок-актрис. Натомість фемінізація акторського складу в кіно відбувається не одразу: спочатку жіночі ролі грають чоловіки, потім з'являються актриси другого плану, і лише з початку 1920-х років жінки починають грати головних героїнь. Китайські кіноактриси першого покоління поставали прикладом для наслідування, формували нові стандарти краси та поведінки. *Наукова новизна.* Ця публікація вперше висвітлює специфіку трансформації жіночих образів у китайському німому кіно першої третини ХХ ст. у контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв. *Висновки.* Доведено, що образи нових жінок у китайському німому кіно відтворювали ідеали фемінізму та водночас стимулювали боротьбу за жіночу емансипацію. Протягом 1920-х років ідея відходу від патріархальної моделі послідовно транслювалася через екранне та сценічне мистецтво. Навіть кіновиробники з консервативними поглядами віддзеркалювали зміни в гендерних питаннях, про що свідчить поява типажів розкаяної героїні з неоконфуціанських мелодрам і жінки-воїна з фільмів уся. Зроблено висновок, що у фільмах німого періоду співіснують різні типи жіночих образів: з одного боку, дружина, яка прагне вивільнення від важких обов'язків, з іншого – жінка з сумнівною репутацією, яка жертвує собою заради дітей. Наголошено, що вже в еру звукового кіно з'явиться той жіночий образ, який адекватно відображає здобутки китайського фемінізму.

Ключові слова: німе кіно; кінематограф Китаю; жіночий рух; «нова жінка»; розмовна драма

Для цитування

Чанг, Ц. (2023). Трансформація образу жінки в китайському німому кіно в контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 33–42. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282437>

Вступ

Художня інтерпретація жіночих образів є важливою складовою аналізу екранних текстів не лише для історика кіно, а й у більш широкому, інтердисциплінарному полі. Набір гендерних стереотипів, що транслюються через аудіовізуальне та сценічне мистецтво, є результативними з погляду впливу на масову свідомість. Будь-які соціокультурні, політичні, економічні зрушення у локальній спільноті чи в більш глобальному вимірі змінюють типологію героїв, утворюють нові драматичні конфлікти, які, репрезентуючись у масовому мистецтві, стимулюють нові перетворення в суспіль-

стві. Еволюція жіночих образів, яка відбулася в китайському мистецтві протягом ХХ ст., є дуже показовою для загального розуміння взаємовпливу соціального буття та презентації суспільної свідомості в кіно та театрі. Радикальна зміна патріархальних уявлень про роль жінки в суспільстві, що відбулася у Китаї в першій половині ХХ ст., є важливою в контексті сучасних гендерних досліджень, адже саме тут за порівняно стислий період відбулася революція у жіночому питанні. Якщо на початку ХХ століття у Китаї можна було побачити лише вистави традиційного театру з типажем героїні, яка підкоряється чоловіку в дусі конфуціанських правил, то вже в 1930-х роках у країні існує

нехарактерна для місцевого сценічного мистецтва нова розмовна драма хуацзюй, що транслює велику кількість лівих, зокрема феміністичних, ідей. Водночас національний кінематограф виходить на загальносвітовий рівень зображення незалежних, суперечливих, духовно багатих і варіативних з погляду архаїчних канонів краси жінок. За два десятиліття китайське суспільство переживає перехід від закритості, консерватизму, тотального патріархату до співіснування національних та іноземних культурних феноменів, відкритості, радикалізації міської культури тощо. За цей період виникає національна кіноіндустрія, нові формати театрального мистецтва, формується величезний прошарок людей із прогресивним світоглядом, розвивається жіночий рух. Все це, що відбувається під гаслом радикального оновлення культури, продовжує бути актуальним об'єктом мистецтвознавчого осмислення. Питання ж, яким чином розвиток розмовної драми та виробництво німих фільмів у Китаї сприяли трансформації жіночих образів у суспільній свідомості та мистецтві, формує предметну область цього дослідження.

Аналіз попередніх досліджень. Обговорюючи проблему трансформації жіночих образів у китайському кіно першої половини ХХ ст., варто зауважити, що ця тема не залишалась поза увагою дослідників, проте розглядалась поза контекстом взаємодії екранного та сценічного мистецтв. Лєвова частка наукових публікацій висвітлює загальні культурно-історичні умови розвитку китайського мистецтва та соціально-політичне підґрунтя модернізації суспільства, зокрема аспекти боротьби жіночого руху проти патріархальних традицій: Д. Ко (Ko, 1994), Г. Гершаттер (Hershatter, 2007), Х. Ян (Yan, 2006), Ч. Ванг (Wang, 2017) та ін. Спеціалізовані кінознавчі дослідження зосереджуються здебільшого на інтерпретації традиційних жіночих образів на екрані, значенні образу так званої «нової жінки» у фільмах національного виробництва, оновлених ідеалах жіночої краси та стандартах поведінки, появі жінок в акторській професії та творчості видатних китайських кіноактрис: М. Тан (Tan, 2020), П. Фонорофф (Fonoroff, 1988), К. Беррі (Berry, 1996) та ін. Проблемі кінотеатральної пластичності та фіксації образу емансипованої жінки, яка бореться проти національного пригноблення за незалежність Китаю, присвячена розвідка Ц. Чанг (2022). Отже, важливість гендерних досліджень та водночас недостатнє інтердисциплінарне висвітлення фемінізму в китайському мистецтві робить трансформації жіночого образу в китайській кінотеатральної культурі першої половини ХХ ст. актуальною темою.

Мета статті — дослідити трансформацію жіночих образів у китайському німому кіно першої третини ХХ ст. у контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв.

Методи дослідження. Були використані такі дослідницькі методи: системно-історичний (для огляду взаємодії жіночого руху та розвитку китайського кіно й театру в першу третину ХХ ст.); пошуковий (для збору інформації про розвиток китайського німого кіно та розмовної драми); аналітичний (для аналізу жіночих образів у драматургії кіно), структурно-типологічний (для виявлення типологічної подібності окремих жіночих персонажів), порівняльний (для порівняння різних жіночих типажів), метод узагальнення (для написання висновків).

Результати дослідження

Традиційні естетичні та соціальні ідеали жіночності в Китаї, як і решта ментальних установок культури цієї країни, вирости з трьох потужних світоглядних систем: конфуціанства, даосизму та чань-буддизму. Усі три віровчення легітимізували патріархальний устрій традиційного китайського суспільства, створювали стандарти пасивної соціальної поведінки та відповідні жіночі типажі в мистецтві. Для класичної китайської театральної драматургії характерна шляхетна героїня, готова на самопожертву заради чоловіка чи родини. В юанській драмі (1271–1368) прославлялися жіноча чеснота, цнотливість, вірність. Так, у п'єсі Гуань Ханьцина (1210–1280) «Образ Дю Е» (1292) невинна та самовіддана героїня бере на себе відповідальність за чужий злочин, що призводить її до страти. У драмі Гао Міна (1307–1368) «Історія Лютні» (1356) протагоніст кидає свою родину заради кар'єри у столиці, а його молода дружина дбає про старих свекрів, а згодом стає жебрачкою-монахинею, збираючи подаяння грою на лютні. Найвідоміший взірець пекінської опери «Прощавай, моя наложнице» також поетизує жіночу жертвність, адже дружина опального аристократа Ся Юя добровільно накладає на себе руки після страти свого чоловіка. Такі шаблонні конфуціансько-буддистські жіночі образи тривалий час нав'язувалися суспільству як приклади для наслідування. У зв'язку ж з політикою ізоляції, яку проводила маньчжурська династія Цин (1636–1912), ідеї емансипації та рівноправ'я жінок поширилися у Китаї набагато пізніше, ніж на Заході.

Розпочатий наприкінці ХІХ ст. курс на відкритість і вестернізацію Китаю спричинив зміни соціального устрою країни: поширення ліберальних цінностей стимулювало активність суспіль-

ної думки, зокрема переосмислення гендерних питань. XX століття стало переломним для статусу жінки в Китаї. Після Сінхайської революції (1911–1913) жіноча емансипація стала одним з аспектів національного ствердження. Громадські течії («Рух 4 травня 1919 року», «Рух за нову культуру»), завданням яких стало оновлення культури Китаю (Мурашевич, 2009, с. 126), прагнули здобути для жінки кращого становища в сім'ї та соціумі, реалізації низки громадянських прав, зокрема й права голосу. Діячі культури та мистецтва намагалися внести зміни у сферу освіти, сімейного устрою, переосмислити традиційні цінності та консервативні установки. Все це активно обговорювалося на сторінках незалежної преси. Зокрема, в статтях шанхайського журналу «Нова жінка» (1920) були задекларовані права жінок на освіту та працю, на гідну заробітну плату, не меншу, ніж у чоловіків, свободу шлюбного вибору тощо. Новий типаж радикально суперечив даосько-конфуціанським і буддистським цінностям, наближаючись до неоромантичних ідеалів західного фемінізму: жінка повинна мати сильний характер, здатність до особистого та професійного зросту, модерні моральні установки. На думку Д. Ко, збільшення соціальних повноважень жінки на початку XX ст. стало ключовим для лібералізації китайського суспільства (Ко, 1994, р. 2).

Оскільки демократизація китайського суспільства йшла паралельно з оновленням театального мистецтва та появою національної кіноіндустрії, зміна поглядів на роль жінки в суспільстві відповідним чином відображалася на театральній сцені та кіноекрані. У 1913 році в Шанхаї виникає так званий *веньмін сі* («цивілізований театр»), основою якого стають не традиційні музично-драматичні вистави китайської опери, а розмовна драма на актуальну соціально-політичну тематику. В той час відбуваються активні пошуки в галузі китайської драматургії, впровадження живої розмовної мови бейхуа замість архаїчної китайської. Члени спілки «Творчість» Юй Да-фу, Чен Фан-у, Го Можо, Тянь Хань, окрім прозових і поетичних творів, почали писати й драми (Родіонов, 2010). Орієнтація нової розмовної драми хуацзюй на тогочасні суспільні проблеми прискорила розвиток малих драматичних форм, які було легко ставити в умовах відсутності великої кількості стаціонарних театрів.

У роботі таких театральних груп брала активну участь нова генерація китайських незалежних жінок: студентки, викладачки, письменниці, активістки та ін. До цього часу така кількість жінок на підмостках була неможлива внаслідок вікової історичної традиції, адже їм тривалий час було

заборонено грати в театрі (Wang, 1994, р. 199). У 1922 році кілька відомих діячів культури та мистецтва, зокрема Шень Яньбін (Мао Дунь), Оуян Юйцянь, Чень Дабей, Сюн Фосі, Сюй Баньмей та ін., заснували в Шанхаї сценічне товариство «Мінъяжу сі-цзюйше» («Народний театр»). Концепція сучасного громадського театру полягала у створенні такого закладу, що виконує не розважальну, а насамперед соціально-виховну функцію. Нагальним постало й питання підготовки кадрів: акторів, які б могли грати не за старими театральними стандартами, брати участь у розмовних виставах та зніматися у кіно, а також режисерів, які поставали б повноцінними авторами театральної вистави.

Протягом 1920-х років культурно-мистецька спільнота в країні була спрямована на творчий пошук у сфері оновлення театральної мови. Унаслідок поширення розмовної драми хуацзюй виникає низка експериментів із синтезу традиційного та нетрадиційного видів сценічного мистецтва. Кінець 1920-х років став періодом затвердження драматичного театру як самостійного китайського сценічного мистецтва. Та якщо в традиційних форматах на кшталт пекінської опери жіночі ролі продовжували грати спеціально навчені актори відповідного амплуа, то розмовна драма хуацзюй функціонувала за стандартом західних театрів, де актриси посідали не менш важливі місця, ніж їхні колеги-чоловіки.

Молодий китайський кінематограф, який тривалий час був генетично пов'язаний із театральним мистецтвом, демонстрував схожу тенденцію. Тяжіння раннього китайського кіно до фільмування опери зумовило домінування чоловіків — виконавців жіночих ролей. Молоді актори, які працювали в жіночому амплуа «дань», отримували серйозну підготовку не тільки з зовнішності, а й з погляду психологічної імітації фемінних рис: актор, який грав жіночі ролі, мусив уявляти себе жінкою не лише на сцені. Це давало змогу демонструвати «ідеальну жіночність», нав'язувати суспільству модель гендерних взаємин, диктувати чоловічий погляд на стандарти жіночої краси та поведінки.

Таким взірцем жіночої образності в театрі та кіно 1910–1920-х рр. став видатний китайський актор Мей Ланьфан (1894–1961), реформатор і популяризатор пекінської опери. У 1920 році в Шанхаї він узяв участь у фільмуванні уривків з вистав «Павільйон півоній» і «Жінка віддала квітку». Згодом Мей Ланьфан знявся у німих екранізаціях пекінських опер «Процарвай, моя наложниця», «Мадам Шан'юань», «Мулан», «Легенди про Лін Дай-Ю» тощо. Жіночі ролі Мея Ланьфана сприяли

популяризації китайської традиційної культури по всьому світу та водночас формували стереотипний образ східної красуні (Zhao, 2019, p. 336). Варто зауважити, що сам Мей Ланьфан, адаптуючись під потреби часу, змінив традиційну оперу в бік феміноцентричності, зокрема, він переписав найвідомішу китайську оперу «*Прощавай, моя наложнице*»: якщо до цього роль головної героїні Юй була незначною, то Мей Ланьфань додав епізодів і поставив її у центр системи персонажів. Щодо психологічного трактування образу, то мотиваційною домінантою залишалася самопожертва в душі конфуціанської моралі, що відповідала смакам лише консервативно налаштованої публіки.

Паралельно зі зростанням попиту на актуальну суспільно-значущу тематику сталася поява соціальної драми в кіно. Адекватна рефлексія активних суспільних змін була б неможлива без повноцінного втілення жіночих образів і відображення гендерної проблематики на театральній сцені та кіноекрані.

У вересні 1913 року режисер Чжан Сичуань у компанії «Сіньмін» зняв художній фільм «*Шлюбні ускладнення*» (або «Складна парочка», англ. *The Difficult Couple*). Це був перший ігровий фільм на тему реальних соціальних проблем за попередньо підготовленим сценарієм Чжена Чженцю. У цій півгодинній стрічці іронічно розкривається тема традиційного шлюбу за договором, коли молоді люди одружувалися за наказом батьків без попереднього знайомства. Тож глядачу демонструвалося життя сімейної пари, де чоловік і жінка не мають жодних взаємних почуттів, що призводить до низки непорозумінь. Оскільки на той час у Китаї не було професійних кіноакторів, до участі в зйомках були запрошені актори театру розмовної драми. У фільмі «Шлюбні ускладнення» вперше в історії китайського кіно з'явився жіночий персонаж — наречена Бао Мей. Проте, як і в традиційному театрі, героїню грав один із творців фільму, сценарист Чжен Чженцю. Хоча китайська публіка на той час не була готова до появи актриси на екрані, введення жіночого персонажа в ігровий фільм було доволі сміливим рішенням.

У повнометражній стрічці «*Чжуан-цзи випробовує дружину*» (1913) режисера Лі Мінвея на екрані вперше з'явилася жінка. Відповідальними за це новаторство були піонери гонконзького кіно зі студії Huamei (Asia Film Company). В основу сюжету кінострічки лягла класична театральна п'єса «Сон метелика», адаптована як сценарій німого кіно. Філософ Чжуан-цзи під час прогулянки кладовищем зустрічає молоду вдову; перебуваючи біля гробниці свого померлого чоловіка, вона повідомляє про намір знову вийти заміж, тож

вражений Чжуан-цзи вирішує випробувати свою дружину та інсценує власну смерть і стежить за її реакцією (Fonogoff, 1988, p. 294). Хоча головну жіночу роль виконував чоловік (сам режисер Лі Мінвей), другорядного персонажа, служницю зіграла дружина режисера Янь Шаньшань.

Ще кілька років кіностудії запрошували на головні жіночі ролі акторів-чоловіків, а другорядних персонажів, що утворювали соціальний фон, вже грали жінки. Проте жіночий рух продовжував розвиватися, на театральній сцені з'являлося більше актрис, які грали в новій розмовній драмі та постановках п'єс зарубіжних авторів у китайських перекладах. Це не могло не вплинути на розвиток кіно.

У 1921 році в художньому фільмі «*Ян Жуйшен*» жінка вперше зіграла головну роль, що було новаторським явищем у консервативному мистецькому середовищі того часу. За жанром це соціальна драма, в основу якої була покладена реальна історія вбивства бізнесменом Янь Жуйшен своєї коханки, повії Ван Ляньїн. Для більшої реалістичності творці картини на роль головного героя запросили реального вихідця зі злочинного середовища, а на головну жіночу роль — колишню повію. Тож поки серед кіноакторів-чоловіків домінували вихідці з театрального середовища, які мали попередню підготовку, кіноактрисами запрошували здебільшого «нових жінок», які не цуралися ідеї економічної незалежності та публічності.

У 1922 році кінокомпанія «Мінсін» випустила комедійний фільм «*Кохання торговця фруктами*» (англ. *Romance of a Fruit Pedlar*), знятий Чжаном Шичуанем за сценарієм Чжена Чженцю. Хоча головним героєм історії є молодик, який мріє здобути згоду на шлюб від батька коханої дівчини, образ нареченої вже не є фоновим. Персонаж актриси Юй Ін демонструє трансформацію мислення китайських жінок, ініційовану «*Рухом 4 травня 1919 року*» (Berry, 1996, p. 409, p. 411). Це дівчина, яка сміливо бореться за власне щастя і більше не підкоряється старим патріархальним законам. Вона воліє самостійно ухвалювати рішення, працювати в продуктовому магазині та бути в шлюбі з коханою людиною.

1923 року в шанхайській прокат вийшла стрічка «*Сирота рятує діда*» сценариста Чжен Чженцю та режисера Чжан Шичуаня (виробництво компанії «Мінсін»). У центрі драматичних подій лежить колізія молодої вдови Юй Вейю, яку після смерті чоловіка несправедливо обмовляють його брати. Героїня опиняється на вулиці, проте має сили та духовну відвагу добре виховати сина. Малий Юй Юй запобігає убивству власно-

го діда, що призводить до возз'єднання родини. Ця соціальна драма продовжувала звичний для китайського суспільства дискурс конфуціанської синівської шанобливості та буддистської кармічної відплати. Сам образ Юй Вейю є суперечливим: вона є незалежною жінкою, яка здатна сама ростити дитину та водночас не може стати щасливою поза патріархальною родиною, адже щаслива розв'язка настає через героїзм сина та каяття його діда й дядьків. Актриса Ван Ханьлунь, яка грала Юй Вейю, стала дуже відомою серед поціновувачів кіно та здобула статус кінозірки.

Режисер-новатор, власник кіностудії «Шанхай-фільм» Дань Дуюй (1897–1972) протягом 1920-х рр. зняв кілька комерційно успішних повнометражних кінокартин за участю актрис-жінок. Його музою та дружиною стала шанхайська світська левиця Інь Мінчжу. Найзірковішою її роллю є дух першого павука у фільмі 1927 року «Печера шовкового павутиння» (за мотивами класичного роману «Подорож на Захід»). Інь Мінчжу з'явилася на великому екрані в сексуально привабливому костюмі в оточенні напівголених актрис. Такі сцени були революційними для тогочасного китайського кіно.

Наявність перших талановитих кіноактрис та вивчення зарубіжного досвіду спонукали кіновиробників до впровадження системи зірок, аналогічної до тієї, що згодом поширилася у світі та активно практикувалася американськими та європейськими кінокомпаніями. У серпні-вересні 1926 року 35 кінокомпаній Шанхаю взяли участь у виставці New World Playground Expo та організували спеціальні вибори селебрітіз-кінозірок. Публіці було рекомендовано визначити рейтинг найпопулярніших актрис театру та кіно. Переможницями стали Чжан Чжіюнь, Ян Наймей, Ван Ханьлунь, Сюань Цзінлінь. Хоча, по суті, розкрутка зірок-кіноактрис сприяла експлуатації їхнього таланту та збагаченню чоловіків, які панували в кіноіндустрії, сама можливість побачити жінку на кіноекрані докорінно суперечила традиційним патріархальним канонам. До того ж актриси через власну професійну діяльність мали певну фінансову незалежність. Вони являли собою той образ розкріпаченої жінки, якого так потребувало тогочасне китайське суспільство.

Шанхайська кінокомпанія «Тяньї», яка формально позиціонувала себе як проповідник консервативної тематики та робила кіноадаптації китайських народних казок, міфів і легенд, також не могла уникнути репрезентації образу нової жінки. Хоча на кіностудії братів Шао здебільшого випускалися фільми з псевдоісторичним антуражем, спосіб появи жіночих персонажів на екрані радикально відрізнявся від тих героїнь, які розігрували

аналогічний фольклорний матеріал у театрі. Так, двосерійна німа костюмована стрічка «Біла змія» (1926), знята режисером Руньє Шао за мотивами буддистських легенд, вразила глядачів видовищністю та водночас оновленою інтерпретацією відомого сюжету. На постерах до фільму актриса Ху Діє була вдягнена в стилізований під традиційний одяг костюм Білої Змії, проте, на відміну від поведінкового канону дівчини зі шляхетної родини, сміливо та відверто дивилася в камеру (Луо, 2018, pp. 36–37).

Ідея привабливості жінок на екрані в форматі історичної костюмованої драми призводить до одразу двох екранізацій легенди про дівчину-воїна Мулан. У 1927 році компанія «Тяньї» презентує проєкт «Хуа Мулан вступає в армію». Режисером стрічки став Лі Пінцян, а зіркова роль дісталася Ху Шань, молодшій сестрі вже популярної на той час Ху Діє. У 1928 році виходить однойменний фільм «Хуа Мулан вступає в армію» з Лі Дандан у головній ролі, знятий Хоу Яо для China Sun Motion Picture Company (Tan, 2020).

Окремий внесок у трансформацію жіночих образів зробили фільми уся, характерними для яких є бойові мистецтва, містика, сюжети з відновлення справедливості тощо. Якщо на Заході естетика німого кіно здебільшого відштовхувалася від театральної традиції мелодрами, то в Китаї вона наслідувала традиційне театральне мистецтво, що особливо позначилося на розвитку жанру уся. Тут використовувалися всі напрацювання пекінської опери щодо постановки бойових сцен — деякі сюжети, персонажі, костюми, антураж, пластика та траєкторії рухів, трюки тощо. Проте загальна фемінізація мистецтва спонукала до більшої експлуатації жіночих образів. Тут з'явилися майстрині бойових мистецтв, вправні, зовнішньо привабливі, шляхетні та високоморальні жінки. Водночас у сюжетах були присутні принцеси-красуні, яких викрадали та намагалися піддати сексуальній експлуатації, вони являли собою той пасивний тип жінок з пригніченою волею, який не міг протистояти чоловічій активності.

Фільми уся був надзвичайно популярним жанром до заборони націоналістичним урядом Гоміньдана на початку 1930-х рр. 1929 рік, коли на екрані вийшла стрічка «Червона героїня» режисера Веня Їміня, став піковим для виробництва фільмів уся. Згідно з сюжетом фільму проста селянська дівчина Юнь (роль актриси Фан Сюепен) після пережитої трагедії долає стан духовного занепаду, відмовляється від самогубства, стає ученицею містичної Білої Мавпи та йде шляхом помсти й боротьби проти несправедливості. Схожими за змістом та естетикою були й інші німі картини

в жанрі уся, зокрема «Жінка-воїн Біла Троянда» (1929), «Жінка-воїн з дикої річки» (1930) тощо. Протагоністами тут поставали майстрині бойових мистецтв, які не мали жодних прототипів у реальному житті чи китайській історії.

Пропаганда образу нової, активної, емансипованої жінки, що призводило до руйнації традиційних устоїв, викликала неоднозначну реакцію багатьох представників культури. Очевидно, що кінематограф був залучений до дискусії щодо трансформації усталених гендерних ролей. У середині 1920-х рр. з'явилася низка повчально-моралізаторських мелодрам, які ставили на меті примирити невідворотні соціальні зміни та конфуціанські родинні обов'язки. Наприклад, стрічка «Перлове намисто» (1926) режисера Лі Зіюаня, темою якої є жіноче марносластво, що призводить до трагічних наслідків — злочинів і руйнації сім'ї. За сюжетом, молода жінка Сіу Чін підбиває свого чоловіка Ю Санг позичити в ювеліра коштовні прикраси, щоб вихвалитися на вечірці. Через її хвастощі один з недоброчесних гостей наймає злодія та викрадає прикраси. Ю Санг, якому конче потрібні гроші, аби розплатитися з ювеліром, привласнює гроші страхової компанії, де працює. Він потрапляє у в'язницю, а Сіу Чін впадає в бідність (Rea, n.d.). Хоча, зрештою, після багатьох випробувань подружжя возз'єднується, консервативна мораль цієї драми очевидна: один недоброчесний вчинок запускає причинно-наслідковий кармічний ланцюг, який не так просто подолати.

У стрічці «Нерозказана історія прикордоння» (англ. *An untold tale of the borderlands*, 1926) режисера Вана Юанлуна (1903–1959) жіночий образ нареченої А Чжень розроблений у традиційному жертвовному дусі. Через низку трагічних обставин А Чжень не може бути з коханим, за примусом мачухи дівчина виходить заміж за нелюба та гине у весільну ніч (Rea, n.d.). Показово, що тлом цієї трагічної історії виступає далека провінція, якої ще не торкнулися процеси лібералізації. Тож, виставивши цю історію на розгляд тисяч глядачів, режисер лише актуалізує питання жіночої емансипації.

Конфуціанським конформізмом сповнена кінодрама «Не змінюй свого чоловіка» (1929) режисера Се Юньціна, який також зіграв тут головну роль. У центрі сюжету — історія подружньої пари Ципінь та Ліцзюнь, яка розлучається через невірність дружини, закоханої в багатого студента. Між героями виникає велике непорозуміння, збільшене втручанням батьків. Зрештою, Ципінь пробає Ліцзюнь і рятує її від самогубства (Rea, n.d.). Тема вільного вибору партнера та подружньої зради з боку жінки була абсолютно новою

для конфуціанського суспільства. Тут відчувався компроміс між старою мораллю та сучасними установками: сам роман заміжньої жінки та подальше прощення з боку чоловіка виглядали абсолютною новацією, водночас героїня переживає каяття, а представники старшого покоління продовжують керувати молоддю. Поведінка емансипованих жінок стала темою й інших моральних драм, які в дусі легкого фарсу описували подружню невірність, чоловічі страждання та подальше примирення: «Любов і обов'язок» (1931), «Сон у рожевому» (1932) тощо.

Початок 1930-х років знаменувався посиленням лівого руху та подальшим впровадженням феміністичних ідей у сценічне та екранне мистецтво. Значущою суспільною подією стало прийняття «Закону про шлюб» (1932), згідно з яким жінка перестала бути підвладною у виборі супутника життя, а чоловікам було заборонено багатоженство. Водночас початок десятиліття демонструє зрілість китайського театру та кіно. Саме тоді у митців припортових ареалів Китаю починається плідний творчий період, який історики називають «золотим віком» кіно. Найбільш показовою стала робота шанхайських кінематографістів, які працювали в космополітичному середовищі, умовах змішування елітарної та народної культури, серед радикально налаштованих інтелектуалів і бізнесменів. Саме на шанхайських кіностудіях до початку японського вторгнення було створено багато шедеврів китайської класики, зокрема «Богиня» (1934), «Пісня рибалок» (1934), «Нова жінка» (1934), «Вулиця ангелів» (1937).

У німій стрічці «Весняні шовкопряди» (1933) кінокомпанії «Мінсін» червоною ниткою проходить тема патріархального поневолення жінки в китайському суспільстві. Сценарій Ся Яня (1900–1995) є екранною адаптацією новели письменника Мао Дуня (1896–1981). Згідно з сюжетом родина Бао Туна займається розведенням шовкопрядів. Для самого господаря інтереси бізнесу переважають усі особистісні прагнення родичів, і коли його син хоче завести стосунки з дівчиною Хе Хуа, батько ставиться до цього дуже упереджено. Зрештою, з боку героїні це викликає активний спротив: щоб помститися за погане ставлення з боку Бао Туна, Хе Хуа топить шовкопрядів у весняній річці.

Провідний шанхайський режисер Бу Ваньцан (1903–1974) приділяв жіночим образам не менше уваги. Дуже відомим став фільм Бу Ваньцана за участю актриси Жуань Лін'юй «Кохання та обов'язок». Головна героїня Ян Ней Фан кидає дітей та чоловіка, до шлюбу з яким її примусили батьки, та возз'єднується зі своїм першим кохан-

ням. Цей учинок спричиняє цілу низку трагічних подій і, зрештою, призводить до самогубства Ян. «Три сучасні жінки» (1933) — німий фільм режисера Бу Ваньцана за сценарієм Тяня Ханя постає як історія про романтичні стосунки між кінозіркою та трьома героїнями, які представляли три типи «нових» жінок. Випущений компанією Lianhua Film Company, фільм був дуже популярним серед глядачів і лівих критиків. Популярною стала й кіноповідь Бу Ваньцана «Квітка персика» (1931), інша назва «Квітка персика плаче кривавими сльозами» (англ. *Peach Blossom Weeps Tears of Blood*). Це мелодраматична історія про кохання доньки пастуха та сина поміщика, знята з елементами жанру уся — екшн-сценами та бійками.

«Пісня рибалок» (англ. *Song of the Fishermen*, 1934) — німий фільм, знятий режисером Цаєм Чушеном (1906–1968) за власним сценарієм на кіностудії «Ляньхуа». Стрічка оповідала про долю трьох людей з різним вихідним потенціалом, що вплинуло на все їхнє подальше життя. Новаторством цієї роботи був глибокий психологічний показ життя жінок із робочої спільноти. Зіркою «Пісні рибалок» стала актриса Ван Женьмей (1914–1987).

Німий фільм «Богиня» (1934) виробництва кінокомпанії «Ляньхуа» в режисурі У Юнгана, в якому зіграла актриса Юань Лін'юй, демонструє адаптацію конфуціанських принципів під реалії тогочасних соціокультурних трансформацій. Згідно з сюжетом життя матері-одиначки розділено на дві частини: вночі вона працює повією, вдень — піклується про дитину. Жінка збирає гроші на освіту сину, щиро бажаючи, аби він виріс порядною людиною. Вона робить спробу покинути проституцію, але стикається з опором бандитів і сутенерів та упередженнями суспільства. Зрештою, головна героїня засуджена за ненавмисне вбивство до 12 років ув'язнення та розлучена з сином, заради якого пожертвувала своєю репутацією. Скандального розголосу набула драматична колізія німого фільму «Нова жінка» (1935) в режисурі Цая Чужена. Головна героїня Вей Мін у виконанні Юань Лін'юй викладає спів у школі для дівчаток, працює на фабриці та мріє про кар'єру письменника. Проте її планам заважають залицяння з боку директора, який наполягає стати його коханкою. Вей Мін відмовляється, втрачає роботу, а щоб здобути гроші на лікування маленької донечки, починає займатися проституцією.

По суті, трактування жіночих образів початку 1930-х років змістило акценти щодо жіночої жертвовності: замість того, щоб підкорятися чоловіку, модерна героїня жертвує собою заради дитини. Доля актриси Юань Лін'юй, зірки фільмів

«Красуня» (1931), «Богиня» (1934), «Нова жінка» (1935) стала трагічною ілюстрацією непростої боротьби ліберальних цінностей і старої моралі. У віці 25 років актриса заподіяла собі смерть через професійні та приватні проблеми, спричинені неоднозначним ставленням до втілених нею образів.

Популяризація трансформованого образу китайської жінки в кіно значно змінила стандарти дівочої краси та вимоги до жіночого тіла. Класична театральна драматургія поетизувала ніжний та елегантний образ дівчини-красуні із блідим обличчям, високим лобом, маленькими вухами, лотосовими ніжками, заради яких ступні маленьких дівчат затискали та не давали рости. Замість витонченої аристократки, чия зовнішність нагадує порцелянову статуетку небожительки, наприкінці 1920-х рр. модними стали сильні, активні жінки з неспотвореними ступнями, які могли займатися спортом, танцювати, бігати, їздити на велосипеді. Показовою у цьому сенсі є німа стрічка режисера Сунь Юя «Королева спорту» (1934). Головна героїня Лін Ін (її грає актриса Лі Лілі) — вільнолюбна дівчина з заможної сільської родини з передмість Шанхаю. Вона відвідує спеціалізовану школу для жінок-легкоатлеток та мріє здобути титул «Королева спорту». Героїня проходить шлях важких тренувань і моральних випробувань, спокушаючись на деякий час вечірками, курінням та алкоголем. Подолати кризу їй допомагає тренер, зрештою, Лін відмовляється від спортивної кар'єри на користь служіння суспільству та починає працювати викладачем фізкультури.

Варто зазначити, що загальна вестернізація культури та орієнтація на зарубіжний театр і кіно спричинили тенденцію до відмови від національних ідеалів жіночої краси. Зокрема, вищезгаданий режисер Ван Юанлун (1903–1959) настільки прагнув «європеїзувати» китайське кіно, що вимагав гримувати обличчя актрис і акторів: тонувати шкіру, корегувати розріз очей, подовжувати ніс. Що стосується кіносюжетів, тут абсолютно зникає застаріла кореляція між ідеальною красою та моральними чеснотами, притаманна класичному китайському мистецтву. Головні героїні мають різну, нерідко далеку від стандартів зовнішність, проте розкриваються через внутрішні якості, харизму, неординарний характер.

Висновки

У ранній період розвитку німого китайського кіно образ жінки відповідав патріархальним установкам і підпорядковувався історично сформованим ідеалам зовнішності та суспільної поведінки. Непростою справою став допуск

жінок на сценічний майданчик: спочатку, як і в традиційній китайській музичній драмі, жіночі ролі грали тільки чоловіки, потім актриси стали запрошувати на другорядні ролі, й лише з початку 1920-х років головних героїнь стали грати виконавиці відповідної статі. Поява жінок на кіноекрані вже в середині десятиліття спричинила справжній зірковий бум — попит на селебрітіз, які уособлювали ідеали «нової жінки». Китайські кіноактриси першого покоління, уособлюючи загальні демократично-ліберальні перетворення у країні, самі поставали прикладом для наслідування, формували нові стандарти краси та поведінки.

Упродовж 1920-х років ідея все більшої трансформації образу китайських жінок, відходу від традиційної патріархальної гендерної моделі послідовно транслиувалася через екранне та сценічне мистецтво. Навіть ті культурні діячі, які сповідували консервативні погляди, не могли опиратися прогресу та тією чи іншою мірою віддзеркалювали зміни в гендерних питаннях. Так, у сфері театрального мистецтва популяризатор пекінської опери Мей Ланьфан видозмінював відомі вистави в бік феміноцентричності, виводячи своїх героїнь з периферії системи персонажів. У галузі кіновиробництва неоконфуціанські консерватори-націоналісти намагалися адаптувати старі моральні норми під потреби часу: вони знімали родинні драми, серйозно обговорюючи питання подружньої зради з боку жінок, їхнє каяття та повернення до сімейного вогнища під схвальне прощення чоловіків і батьків. Ті ж кіновиробники, які пропонували ескапістську втечу у фентезійні світи даоської магії та бойових мистецтв, йшли за смаками глядачів та виводили на екран сильних, вольових майстринь кунг-фу чи самотніх сексапільних красунь, які також не вписувалися в архаїчний образ самовідданої конфуціанки. Все це опосередковано сприяло поширенню ідей жіночого руху в Китаї.

Ліві реформатори китайського суспільства намагалися просувати ліберальні цінності всіма способами — і через театральну сцену, і через пресу, і через кіноекран. Героїнями прогресивного соціального театру та кіно стали жінки третього стану: модистки, артистки, служниці, проститутки, селянки, робітниці тощо. Водночас боротьба зі старими поглядами була дуже складною та повільною, що відповідним чином позначилося на жіночій образності. Загалом у фільмах німого періоду фактично співіснують патріархальні та прогресивні ціннісні системи, що спричиняє суперечливість образів: з одного

боку, образ дружини, яка прагне вивільнення від обтяжливих обов'язків («Не змінюй свого чоловіка», 1929; «Любов і обов'язок», 1931), з іншого — жінка з сумнівною репутацією, яка попри асоціальну поведінку намагається бути доброю матір'ю, жертвує собою заради дітей («Богиня», 1934; «Нова жінка», 1935).

Мистецтво є першим реагентом на зміни в соціокультурному суспільному просторі, тож протягом 1920-х – на початку 1930-х рр. китайське німе кіно відобразило всі складнощі трансформації ставлення до жінок та способів їх соціальної самопрезентації. Вже в еру звукового кіно з'явиться повноцінний тип жіночого образу, який більш адекватно відображає здобутки китайського феміністичного руху. В умовах збройної і політичної боротьби за незалежність країни емансиповані, розумні жінки будуть показані як рівноправні учасниці національного опору, які нарівні із чоловіками несуть тягар воєнного часу.

Наукова новизна проведеного дослідження полягає у тому, що вперше висвітлюється специфіка трансформації жіночих образів у китайському німому кіно першої третини ХХ ст. у контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв.

Перспективи подальших досліджень жіночих образів у китайському національному театрі та кіно постають як актуальний напрям мистецтвознавства. З огляду на зміни гендерного дискурсу в сучасній гуманітаристиці, тенденції до все більшої фемінізації сценічного та екранного мистецтв, результативним може бути подальше вивчення жіночої теми в культурі Китаю, окреслення трансформації гендерних ролей і розвиток фемінізму в пореформеній КНР, компаративне дослідження жіночих образів у кінематографі та театрі материкового Китаю, Гонконгу та Тайваню, а також інша супутня і похідна проблематика.

Список посилань

- Мурашевич, К. (2009). Зародження нової поезії «4 травня» та виникнення контактних зв'язків у китайській літературі початку ХХ століття. *Східний світ*, 4, 126–133.
- Родіонов, А. (2010). Китайська література нового й новітнього часу. *Всесвіт: Спеціальний випуск*. <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/727/41/>
- Чанг, Ц. (2022). Кінотеатральна пластичність шедеврів китайського мистецтва («Червоний жіночий загін» Се Цзіня та «Підніміть червоний ліхтар» Чжана

- Імоу). *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 31, 102–108. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267530>
- Berry, C. (1996). China before 1949. In G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford history of world cinema* (pp. 409–412). Oxford University Press.
- Dooling, A. D. (2005). *Women's literary feminism in twentieth-century China*. Palgrave Macmillan.
- Fonoroff, P. (1988). A brief history of Hong Kong cinema. *Renditions*, 29–30, 293–308. https://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e_outputs/b2930/v29%2630P293.pdf [in English].
- Hershatter, G. (2007). *Women in China's long twentieth century*. University of California Press.
- Ko, D. (1994). *Teachers of the inner chambers: Women and culture in seventeenth-century China*. Stanford University Press.
- Luo, L. (2018). The White Snake in Hong Kong Horror Cinema: From Horrific Tales to Crowd Pleasers. In G. Bettinson & D. Martin (Eds.), *Hong Kong Horror Cinema* (pp. 34–51). Edinburgh University Press [in English].
- Rea, Ch. (n.d.). *Directory of early Chinese films*. Chinese Film Classics. <https://chinesefilmclassics.org/films/>
- Tan, M. (2020). *From silent movies to Disney musicals: A cinematic history of lady warrior Hua Mulan*. Geeks. <https://vocal.media/geeks/from-silent-movies-to-disney-musicals-a-cinematic-history-of-lady-warrior-hua-mulan>
- Wang, Z. (2017). *Finding women in the state: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949–1964*. University of California Press.
- Yan, H. (2006). *Chinese women writers and the feminist imagination 1905–1948*. Routledge.
- Zhao, Z. Q. (2019). Interaction between traditional opera and movie. *Open Journal of Social Sciences*, 7(7), 333–339. <https://doi.org/10.4236/jss.2019.77028>
- Fonoroff, P. (1988). A brief history of Hong Kong cinema. *Renditions*, 29–30, 293–308. https://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e_outputs/b2930/v29%2630P293.pdf [in English].
- Hershatter, G. (2007). *Women in China's long twentieth century*. University of California Press [in English].
- Ko, D. (1994). *Teachers of the inner chambers: Women and culture in seventeenth-century China*. Stanford University Press [in English].
- Luo, L. (2018). The White Snake in Hong Kong Horror Cinema: From Horrific Tales to Crowd Pleasers. In G. Bettinson & D. Martin (Eds.), *Hong Kong Horror Cinema* (pp. 34–51). Edinburgh University Press [in English].
- Murashevych, K. (2009). Zarozhennia novoi poezii "4 travnia" ta vynykennia kontaknykh zviazkiv u kytayskii literaturi pochatku XX stolittia [The emergence of the new poetry "May 4" and the emergence of contact links in Chinese literature of the beginning of the 20th century]. *The World of the Orient*, 4, 126–133 [in Ukrainian].
- Rea, Ch. (n.d.). *Directory of early Chinese films*. Chinese Film Classics. <https://chinesefilmclassics.org/films/> [in English].
- Rodionov, A. (2010). Kytayska literatura novoho y novitnoho chasu [Chinese literature of the new and modern times]. *Vsesvit: Special issue*. <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/727/41/> [in Ukrainian].
- Tan, M. (2020). *From silent movies to Disney musicals: A cinematic history of lady warrior Hua Mulan*. Geeks. <https://vocal.media/geeks/from-silent-movies-to-disney-musicals-a-cinematic-history-of-lady-warrior-hua-mulan> [in English].
- Wang, Z. (2017). *Finding women in the state: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949–1964*. University of California Press [in English].
- Yan, H. (2006). *Chinese women writers and the feminist imagination 1905–1948*. Routledge [in English].
- Zhao, Z. Q. (2019). Interaction between traditional opera and movie. *Open Journal of Social Sciences*, 7(7), 333–339. <https://doi.org/10.4236/jss.2019.77028> [in English].

References

- Berry, C. (1996). China before 1949. In G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford history of world cinema* (pp. 409–412). Oxford University Press [in English].
- Chang, J. (2022). Kinoteatralna plastychnist shedebriv kytayskoho mystetstva shedebriv kytayskoho mystetstva ("Chervonyi zhinochy zahin" Se Tszinia ta "Pidnimit chervonyi likhtar" Chzhana Imou) [Cinematic plasticity of masterpieces of Chinese art ("The Red Detachment of Women" by Xie Jin and "Raise the Red Lantern" by Zhang Yimou)]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 31, 102–108. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267530> [in Ukrainian].
- Dooling, A. D. (2005). *Women's literary feminism in twentieth-century China*. Palgrave Macmillan [in English].

The Transformation of the Female Image in Chinese Silent Cinema in the Context of the Interaction of Screen and Stage Arts

Jie Chang

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

The aim of the article is to investigate the transformation of female images in Chinese silent cinema of the first third of the 20th century in the context of the interaction of screen and stage arts. *Results.* An analysis of the development of cinema and theatre in the first half of the 20th century in China proves that the patriarchal heroine types of traditional theatre, who sacrifice themselves for men, are becoming obsolete due to the general liberalisation of social life. The development of spoken drama opens up opportunities for female actresses. However, the feminisation of the cast in the cinema does not happen immediately: initially, male actors played female roles, then supporting actresses appear, and only from the early 1920s, women began to play the main characters. The first generation of Chinese film actresses set an example for imitation, formed new standards of beauty and behaviour. *Scientific novelty.* This publication for the first time clarifies on the features of the transformation of female images in Chinese silent cinema of the first third of the 20th century in the context of the interaction of screen and stage arts. *Conclusions.* It is proved that the images of new women in Chinese silent cinema reproduced feminist ideals and at the same time stimulated the struggle for female emancipation. During the 1920s, the idea of moving away from the patriarchal model was consistently broadcast through screen and stage art. Even conservative filmmakers reflected changes in gender issues, as evidenced by the appearance of the penitent heroine from Neo-Confucian melodramas and the female warrior from Wuxia films. It is concluded that in the films of the silent period, different types of female images coexist: on the one hand, a wife who seeks release from heavy duties, on the other — a woman with a dubious reputation who sacrifices herself for the sake of her children. It is emphasised that the female image that adequately reflects the achievements of Chinese feminism will appear already in the era of sound cinema.

Keywords: silent cinema; Chinese cinema; women's movement; “new woman”; spoken drama

Інформація про автора

Цзе Чанг, аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-6365-2186, e-mail: jck4ang@gmail.com

Information about the author

Jie Chang, PhD Student, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6365-2186, e-mail: jck4ang@gmail.com

