

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Лао-Цзы. Трактат о Пути и Потенции (Дао-Дэ Цзин) // Антология даосской философии. Москва : Товарищество «Клышников – Комаров и К°», 1994.
2. Koyle A. Newtonian Studies. Chicago : University of Chicago Press, 1968.
3. Monod J. Chance & Necessity. New York : Vintage Books, 1972.
4. Stiglitz, J. Globalization and Its Discontents. London : W. W. Norton & Co., 2003.
5. Amitabhvikram Dwivedi. Sanskritization (Hinduism) // Hinduism and Tribal Religions / ed. by P. Jain, R. Sherma, M. Khanna. Springer Netherlands, 2018.

ВАН ШО И РАЗВИТИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В КИТАЕ В КОНЦЕ 80-х–НАЧАЛЕ 90-х гг. XX СТОЛЕТИЯ

Е. Е. Никитюк

*Белорусский государственный университет
пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, elena.nikitsiuk@gmail.com*

В статье рассматривается роль и вклад Ван Шо в развитие массовой культуры Китая, в частности, телевидения и массового кино. Получив широкую популярность сначала как популярный писатель, в конце 80-х гг. Ван Шо после экранизации четырех его произведений привлек внимание не только широкой читательской аудитории, но и литературных кругов и кинокритики. В развитии китайской массовой культуры период, который приходится на 80-90-е гг. прошлого века, связанный с деятельностью Ван Шо и его влиянием на киноиндустрию и телевидение, получил название «феномена Ван Шо» и «бума Ван Шо».

Ключевые слова: массовая культура; Китай; Ван Шо.

WANG SHUO AND MASS CULTURE DEVELOPMENT IN CHINA IN THE LATE 80s – EARLY 90s OF THE XX CENTURY

Е. Е. Nikitsiuk

*Belarusian State University
Nezavisimosti ave., 4, 220030, elena.nikitsiuk@gmail.com*

The article examines the role and contribution of Wang Shuo to the development of Chinese mass culture, in particular, television and mass cinema. Having gained wide popularity, first as a fiction writer, in the late 80s Wang Shuo, after screening four of his works, attracted the attention of not only a wide readership, but also literary circles and film critics. In the development of Chinese mass culture, the period that falls on the 80-90s of the last century, associated with the activities of Wang Shuo and his influence on the film industry and television, was called the «Wang Shuo phenomenon» and «Wang Shuo boom».

Keywords: mass culture; China; Wang Shuo.

Феномен массовой культуры в XX столетии неотделим от технологического прогресса и промышленного роста, научно-технических открытий, все возрастающей роли средств массовой коммуникации и информации – радио, телевидения, кино, интернета – в жизни общества. Основной мировой тенденцией развития массовой культуры в XX в. стало ее преобразование в «культурную индустрию», производящую продукцию, соответствующую вкусам массового зрителя, читателя, слушателя, и подобные процессы происходили на протяжении прошлого столетия как в странах Запада, так и в Советском Союзе. В Китае в конце минувшего века после провозглашения курса модернизации и политики реформ и открытости на официальном уровне был пересмотрен и «отвергнут ряд ошибочных тезисов «культурной революции» относительно работы в таких аспектах, как пропаганда, образование, наука и техника, литература и искусство» [1, с. 480], следствием которого явилась не только возможность свободы творчества, но и коммерциализация сферы культуры и дальнейшее развитие ее по законам рыночной экономики с ориентацией на массовый спрос. Отражением изменений, происходивших в этот период в китайском обществе в целом, и в сфере культуры – в частности является, по мнению ряда авторов, творчество Ван Шо (王朔), ставшего одной из самых заметных и противоречивых фигур китайского масскульта 80–90-х гг. прошлого века [2, с. 65], [3, с. 50], [4].

Ван Шо – один из первых коммерчески успешных китайских писателей, сценаристов, режиссеров и продюсеров, автор более двадцати повестей и романов, большинство из которых было положено в основу сценариев кинофильмов и телесериалов, в создании и производстве которых сам автор принимал непосредственное участие. Ван Шо начинал как писатель популярных романов, и расцвет его литературной деятельности пришелся на 80-е гг., когда была сформирована уникальная творческая манера, которую впоследствии назвали «хулиганской» [5, с. 445], [3, с. 51]: ее составляющими явились языковая игра, основанная на использовании пекинского диалекта и сленга социальных низов, приемы осмеяния, переходящие в сатиру, затрагивающую прежде табуированные темы, такие как, например, политические клише и официальный дискурс, маргинальные герои-бездельники, ведущие праздный образ жизни, далекий от принятых в обществе и пропагандируемых официальной культурой традиционных нравственных идеалов и ценностей. Характеризуя авторский стиль Ван Шо, австралийский исследователь Джереми Барме отмечает, что тот, будучи главным представителем контркультуры, не пытается быть мрачным предсказателем и пессимистом, а является остроумным

писателем с серьезными намерениями, который использует сложившееся в современной китайской культуре положение вещей для создания мира своих художественных произведений, отличающихся замечательным чувством юмора и проницательностью, и это литература побега от действительности и сублимации [6, с. 23]. Китайский режиссер Е Даин, вспоминая встречу с Ван Шо в 1985 г., ставшую судьбоносной и положившую начало дальнейшему многолетнему успешному сотрудничеству режиссера и писателя, так отзывался о впечатлении, которое произвел на него Ван Шо и его повесть «Всплытие»: «Ван Шо – тот, кто имеет на меня самое большое влияние. Я считаю, что в нашем поколении он тот, кто действительно нашел себя и кто наиболее точно выражает все, что связано с нашим поколением, со всем, что происходит с нами и вокруг нас» [7]. Данное высказывание включает в себе объяснение популярности Ван Шо у широкой зрительской и читательской аудитории.

Хотя с самого начала творчество Ван Шо находилось в поле массовой культуры, сам автор осознавал, что его собственное отношение к данному типу культуры было достаточно сложным, противоречивым и неоднозначным. С одной стороны, Ван Шо как творческая личность с его «хулиганскими произведениями» претендовал на уникальность и, эпатажируя публику и бросая вызов критике, таким образом противопоставлял себя традиционным нормам высокого искусства и официальной пропаганды. С другой стороны, как предприниматель он понимал, что логика массовой культуры как бизнес-индустрии требует от художника в значительной степени отказа от собственных эстетических воззрений и предпочтений. Как подчеркивал Ван Шо в эссе «Что я думаю о массовой культуре, культуре Гонконга и Тайваня и других видах культуры» («我看大众文化港台文化及其他»), его взгляды были гораздо ближе к позициям китайской интеллигенции, разделявшей ценности элитарной культуры и отвергавшей его «хулиганский стиль»: «Я всегда презирал стихийность массового вкуса, и хотя, с одной стороны, мне бы хотелось достучаться до масс, с другой стороны – я бы никогда не согласился поставить себя на одну доску с массовым читателем, зрителем, слушателем. Несмотря на то, что интеллектуалы меня не принимают, подчеркивая, что наши знания о мире, моральные качества и биография отличаются, как небо и земля, всё же, извините, но я – один из вас, пусть даже и сравнительно неудачная разновидность» [8, с. 7].

Если начальный период творчества Ван Шо, который пришелся на конец 70-х–80-е гг., был связан с литературной деятельностью, то с конца 80-х гг. началось активное сотрудничество автора с кино и

телевидением, оказавшее в 90-е гг. значительное влияние на развитие массового кино и телеиндустрии в материковом Китае. Несмотря то, что к 1988 г. Ван Шо уже был известным автором полутора десятка повестей и романов, получивших широкую популярность у читателей, он нечасто становился объектом внимания китайской критики [6, с. 24]. Только в 1988 г. в кругах китайской творческой интеллигенции все-таки вынуждены были заметить Ван Шо, после того как вышли в прокат четыре кинофильма по его произведениям. Автором сценариев всех четырех фильмов выступил сам Ван Шо. Объясняя впоследствии успех своих произведений, он утверждал, что произведение должно обладать такими качествами, как «развлекательность, которая есть доступность, а доступность – важнейшее достоинство массовой культуры. Да, существует и такая логика. Тогда я милостью божьей, прирожденный, изначально и издавна мастер масскульта. Так было определено в 1988 году, и это движение в сторону публики стало моей формулой успеха» [8, с. 11]. Следует заметить, что средствами массовой информации 1988 г. был провозглашен как «год Ван Шо», который положил начало массовой популярности автора, получившей название «бума Ван Шо» [2, с. 69]. «Хулиганскому» стилю его литературных и кинопроизведений стали подражать, а тексты повестей и романов и диалоги персонажей фильмов расходились на цитаты. Как полагал Ван Шо, в тот период роль и место формирующейся массовой культуры были еще неопределенны: «Тогда никто вообще не знал, для чего нужна массовая культура, не знал и я, на эту тему много и путанно спорили. Директор Пекинской киностудии Сун Чун (宋崇) говорил, что у меня «сценарий написан хулиганом, в фильме играют хулиганы и картиной воспитывается новое поколение хулиганов» («痞子写, 痞子演, 教育下一代新痞子»), из чего выводилась «хулиганская теория» [8, с. 11].

В 1989 г. началось сотрудничество Ван Шо с Пекинским центром телевизионного искусства (北京电视艺术中心). Ван Шо так объяснял работу в сфере телевидения: «Я всегда относился к сериалам как способу саморекламы, там не важно, что снимать, а важно воспользоваться случаем и хоть с полным бредом, но попасть в таблоиды, любыми способами заработать известность, и читатель, увидев обложку книги, подумает: «Эге! Не тот ли это сумасброд из вчерашней газеты? Надо глянуть, что он там написал» [8, с. 18]. Итогом взаимодействия с Пекинским центром телевизионного искусства стало создание первых телесериалов материкового Китая, которые получили массовую популярность и коммерческий успех. По мнению Ван Шо, «это был золотой век телесериалов. Бульварные издания были заполнены связанными с сериалами глупостями, популярная музыка

могла стать популярной только с помощью телесериалов, поп-звезды искали любые пути, чтобы исполнить главную песню сериала, было обычным делом, когда сериал делал актера знаменитым. Как раз в этот же год кинофильмы стали терять популярность и аудиторию, а актера кино, шедшего по улице, никто не узнавал в толпе» [8, с. 18]. Следуя собственной формуле успеха, суть которой, по его мнению, заключалась в необходимости движения автора в сторону публики и развлекательности и доступности культурного продукта, Ван Шо следующим образом формулировал свои взгляды на принципы создания телесериалов: «Как только я попал в команду, которая снимала сериалы, я сразу же почувствовал разницу с тем, что было раньше, все были единодушны в том, что это не личное творчество, поэтому собственные высокие устремления и систему ценностей надо оставить в стороне, что сериалы снимают для народа, поэтому главным при определении их тематики и специфики является уважение вкусов и ценностей простых людей. А что представляют собой вкусы и ценности простых людей? По этому поводу разногласий не было: простой народ разделяет традиционные китайские ценности, которые проповедуют добро и порицают зло, учат судить о каждом с позиций нравственности и добродетели, воспевают прекрасное, бичуют отвратительное и лживое, убеждают, что в конце концов справедливость восторжествует и порок окажется повержен, что добрые люди будут жить хорошо и спокойно, а плохие – понесут заслуженное наказание...» [8, с. 8–9].

Самый большой рейтинг зрительской аудитории в истории китайских телесериалов собрал вышедший на экраны в 1990 г. пятидесятисерийный телесериал «Жажда» («渴望»), снятый под руководством Ван Шо, режиссерами сериала выступили Чжао Баоган (赵宝刚) и Лу Сяовэй (鲁晓威). Позднее Ван Шо в сборнике эссе 1999 г. «Невежда бесстрашен» («无知者无畏») вспоминал: «Неслыханный ажиотаж, вызванный показом сериала «Жажда», в первый раз заставил меня испытать пугающую провокационность массовой культуры и ее способность подавлять другие виды искусства. Что вовсе не заставило меня думать, что это дело, которому стоит отдаться с головой. Искусство не для толпы: это убеждение давно вошло в мою плоть и кровь». [8, с. 11]. Вместе с двенадцатью известными китайскими писателями Ван Шо в 1989 г. принимал участие в создании центра кинематографии и телевидения «Хайма» (海马影视创作中心), который стал первой в Китае негосударственной организацией писателей, основоположниками которой также явились такие авторы, как Мо Янь (莫言), Чжу Сяопин (朱晓平), Лю Хэн (刘恒). С 1989 по 1992 гг. шли съемки двадцатипятисерийного комедийного телесериала «Истории

редакторского отдела» («编辑部的故事»), в котором Ван Шо вместе с Фэн Сяоганом (冯小刚) выступили в качестве авторов сценария, а Чжао Баоган (赵宝刚) и Цзинь Янь (金炎) – в качестве режиссеров. В свойственной ему ироничной манере Ван Шо оценивал неизбежность компромиссов в ходе работы над сериалом между массовой культурой и высоким искусством: «Я думал, что сумею услужить и вашим, и нашим, т.е. смогу снимать, с одной стороны, малобюджетные, камерные сериалы по принципу поточного производства, с другой стороны – наполненные содержанием. Успех сериала «Истории редакторского отдела» позволил мне увидеть такую возможность. Сегодня я знаю, что значит выражение «обстоятельства сильнее человека», и обстоятельства эти вызваны сиюминутными потребностями, возникшими в период между сменой эпох. А тогда я ошибочно полагал, что это объясняется безграничной восприимчивостью и пластичностью массовой аудитории, что давало мне возможность немного похулиганить: от малейшего вызова или провокации публика приходила в такой экстаз, что ходила за мной по пятам. Для хорошего сериала, считал я, этого должно быть достаточно» [8, с. 20]. К работе над сценарием сорокасерийного телесериала «Танцзал «Морской конек» («海马歌舞厅»), появление которого на экранах состоялось в 1993 г., были привлечены такие известные китайские писатели, такие как Хай Янь (海岩), Лю Чжэньюнь (刘震云), Ма Вэйду (马未都), Мо Янь (莫言), Лян Цзо (梁左), что обеспечило сериалу зрительскую популярность.

Примечательно, что если ранее Ван Шо обосновывал участие в съемках телесериалов желанием известности, которая, в свою очередь, влияла на рост продаж написанных ранее романов и повестей, то после показа сериала «Танцзал “Морской конек”» Ван Шо коммерциализировал его успех в новой форме: в 1993 г. издательством «Китайская наука» был опубликован полный сценарий сериала «Танцзал “Морской конек”». Опыт оказался удачным, и в издательстве «Китайские общественные науки» вышло собрание произведений Ван Шо для кино и телевидения «Молодость ни о чем не жалеет» («青春无悔: 王朔影视作品集»). «Не так-то просто было осознать настоящую, коммерческую, природу массовой культуры», – отмечал Ван Шо, – «это почти полностью шло вразрез во всеми моими прежними представлениями о «культуре», а признание этого факта было почти равносильно отказу от «культуры» вообще. И если я хотел что-либо сделать на этом поприще, то в первую очередь должен был бы забыть о своем творчестве и научиться относиться к искусству исключительно как коммерсант» [8, с. 24–25].

Таким образом, в последние два десятилетия прошлого века и в начале нынешнего столетия в массовой культуре Китая, вслед за модернизацией общества и развитием рыночной экономики, также происходили коренные изменения. Самой заметной и влиятельной фигурой китайского масскульта 80–90-х гг. выступил Ван Шо, личность которого стала символом противоречий, сопровождавших трансформационные процессы в социуме и в области культуры, все более подвергавшейся коммерциализации. «Хулиганский стиль» прозы Ван Шо создал основу для расширения сферы деятельности автора, результатом которой стало создание первых в материковом Китае китайских телесериалов, учреждение частных кино- и телекомпаний и развитие массового коммерческого кино. Пример творчества Ван Шо может служить иллюстрацией компромисса между «хулиганской стилистикой», отражавшей авторскую индивидуальность и его бунтарский дух, и законами рынка, что способствовало успешному развитию китайской массовой культуры в конце XX – начале XXI вв.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. 15 лекцій па гісторыі Кітая / Джан Цейджы; пераклад з кітайскай мовы К. І.Лешчанкі. Мінск : Восточная культура, 2020.
2. 乐绍池. 转型时代里的喧嚣与潜流——八九十年代之际的王朔与王朔热 // 学术史研究. 东吴学术. 2017. № 1. С.65–74.
3. 郭宝亮. “王朔现象”的文化内蕴浅探 // 海南大学学报. 1995. № 1.
4. 陶, 东风. 文学活动的去精英化与无聊感的蔓延——后极权时代的文学观察之一 // 爱思想. URL: <http://m.aisixiang.com/data/9049.html> (дата обращения: 13.03.2021).
5. Tao Dongfeng, He Lei, He Yugao. Cultural Studies in Modern China. Singapore: Springer Nature Pte Ltd. And Science Academic Press, 2017.
6. Barne, Geremie. Wang Shuo and Liumang (“Hooligan”) Culture // The Australian Journal of Chinese Affairs. 1992. № 28. P. 23–64.
7. 宅, 少. 张爱玲和王朔的差距,其实只有一个郭敬明 // 虎嗅网. URL: <https://www.huxiu.com/article/304396.html> (дата обращения: 19.04.2021).
8. 王朔. 无知者无畏. 沈阳: 春风文艺出版社, 2000.