

**ГЕТЕРОТОПНЫЕ ОБРАЗЫ ФРОНТИРНОЙ ГЕРОИНИ  
В КИТАЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ<sup>1</sup>**

*Сюй Юйцзе*, магистр

Хайнаньский государственный университет  
570228, КНР, провинция Хайнань, г. Хайкоу, р-н Мэйлань, остров Хайдяньдао,  
ул. Народный Проспект

*Якушенкова Олеся Сергеевна*, ассистент

Астраханский государственный университет  
414056, Российская федерация, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а  
E-mail: jestershadow@mail.ru

Статья анализирует процесс формирования особых паттернов фронтальных героинь в китайском кинематографе. Вся история Китая – это процесс столкновения с иными народами и племенами. Само собой, что этот процесс подвергался осмыслению и стереотипизации. В последнее время китайские кинематографисты все чаще обращаются к изображению на экране фронтальной тематики. Эти территории позиционируются с помощью таких характеристик, как хаос, дистопия, асоциальное поведение героев, сложные природные условия и т.д. Фронт – это неустойчивая, загадочная территория, на которой героя ждут всевозможные опасности. Неудивительно, что и женские персонажи здесь имеют оттенки асоциальности, гротескности, порой подчеркнутой маскулинности и воинственности и т.д. Фронтальная женщина в китайском кинематографе – это чаще всего воительница, дикарка, способная противостоять мужчинам, доминировать над ними, ее сексуальность сведена к минимуму или наоборот, гротескна, агрессивна и выставлена на первый план. Создатели прибегают к использованию этих черт, чтобы подчеркнуть гетерологичность самого действия, разворачивающегося на этих территориях. Авторы, на примере различных кинематографических работ, анализируют стереотипы в изображении фронтальных героинь и проводят систематизацию основных образов женщины в современном китайском фронтальном кинематографе.

**Ключевые слова:** фронт, женщины, гендер, китайский кинематограф, гротеск, сексуальность

**HETEROTOPIC IMAGES OF THE FRONTIER WOMAN IN CHINESE CINEMA**

*Xu Yujie*, undergraduate

Hainan State University branch in Danchzhou  
Narodnyy av., Haydyandao Island, Meilan District, Haikou, Hainan Province, 570228, China

*Yakushenkova Olesya S.*, Assistant

Astrakhan State University  
20a Tatischeva st., Astrakhan, 414056, Russian Federation  
E-mail: jestershadow@mail.ru

The article analyzes the process of forming particular patterns of frontier heroines in Chinese cinema. The whole history of China is the process of collision with other Nations and tribes. In recent years, Chinese filmmakers are increasingly turning to the picture of frontier subjects. These areas are positioned with such characteristics as chaos, dystopia, antisocial behavior of the characters, complex natural conditions, etc. Frontier is unstable, mysterious territory in which the hero faces all kinds of dangers. It is not surprising that female characters have shades of asocial behavior, and grotesque, sometimes exaggerated masculinity and militancy etc. Frontier woman in Chinese cinema is usually a warrior, savage, able to withstand men and to dominate them, her sexuality is minimized or Vice versa, grotesque, aggressive and exhibited to the fore. The creators use these traits to emphasize heterological actions unfolding in these areas. The authors, on the example of different cinematographic works, analyze stereotypes in depicting frontier heroines

**Keywords:** Frontier, women, gender, Chinese cinema, grotesque sexuality

На протяжении своей немалой истории ханьцы часто сталкивались с другими народами, населявшими приграничные территории Китая. Хотя китайский фронт не идентичен американскому, он сыграл важную роль в истории Китая. Так же как и американский фронт, ки-

---

<sup>1</sup> Статья написана при поддержке фонда РФНФ, грант 14-03-00414 «Межкультурные коммуникации в условиях гетеротопии фронта».

тайский фронт оказал огромное влияние на формирование особого менталитета китайского народа, что естественно осознается и современными китайцами.

Вся история Китая – это постоянный процесс взаимодействия ханьцев с народами, живущими на границах. Суть этих исторических процессов составляли две тенденции: продвижение китайцев на сопредельные территории и экспансия кочевых племен с периферии на китайскую территорию. Для предотвращения этих вторжений даже пришлось построить Великую китайскую стену. В истории страны были и длительные периоды, когда Китаем правили «варварские» династии. Последняя такая манджурская династия простояла у трона почти 300 лет. Поэтому вопрос взаимоотношений Китая с пограничными народами был и остается одним из самых актуальных.

Северный фронт в Китае, в некотором роде, был аналогичен римскому Лемас, представляя собой некий предел, границу, маркированную с помощью различных сооружений, схожих с валом Адриана, валом Трояна и т.д. Правда, китайские фронтальные сооружения затмили римские аналоги, поскольку Великая Китайская стена, призванная отделить территории Китая от территорий кочевников и по сей день поражает не только замыслом, но и реализацией практически всех, кому удалось это сооружение увидеть.

Фронтальная тематика и по сей день волнует умы китайских писателей и кинематографистов, которые по-своему пытаются отразить фронтальную идеологию в своих произведениях. Так как данная тема весьма широка, мы остановимся лишь на одном аспекте фронта, а именно – на образе женщины в современном кинематографическом дискурсе Китая.

Конечно, в этих образах мало реалистичности. Режиссер домысливает образ героини,дорисовывает в своем воображении, или пытается представить его таким, чтобы мы не сомневались, что речь идет о фронтире или фронтальных героях. В силу попыток осмысления своей истории и осознания того факта, что современная история Китая – это не только ханьцы, но и многие другие народы, заложившие основы современной китайской культуры, режиссеры ищут такие средства маркировки фронтальных персонажей, которые бы в наибольшей степени убеждали зрителя в особенностях фронта, что, конечно, зачастую воплощается в несколько гротескных образах. Однако, это как нельзя лучше демонстрирует, по каким основным направлениям проходит маркировка «своих» и «чужих».

На многих своих пограничных территориях ханьцы сталкивались с народами, значительно отличавшимися от них культурой и особенностями развития. Исходя из определения Китая, как «срединного государства», т.е. самого главного под небом, периферийные народы автоматически записывались в «варвары». Фронтальный диалог в таких условиях озаглаивался типичным и для многих других территорий делением цивилизация – варварство. Тезис об отставании «варваров» формируется через неприятие их внешности, поведения, традиций, аллиментарных, вестиментарных и сексуальных стереотипов [1, с. 233]. В условиях визуальной доминанты кинематографического произведения, внешность и «нетипичное поведение» являются одними из важнейших способов маркировки «маргинального персонажа».

Если обратиться к образу традиционной китайской женщины в кинематографе, то можно заметить, что практически до начала XXI в. женские персонажи были убраны на второй план. Задачей женщины был брак и забота о детях. Она была музой главного героя, но музой всегда находящейся позади мужчины. Более того, достаточно часто женский персонаж выступал объектом сексуального желания, но никак не субъектом. Любой выход персонажа за рамки дозволенного, проникновение на мужскую территорию могли повлечь за собой разрушение и смерть, как для самой героини, так и для всех, кто ее окружает [3, с. 12].

Первые кинофильмы, косвенно связанные с национальными меньшинствами, были выпущены в 20 в., это были «Хуа Мулань в армии» (1939, 1942) и «Чжаоцзюнь» (1940). Эти работы рассказывают о нравах и обычаях национальных меньшинств, используя женские образы для трансляции идеи патриотизма.

Одна из легендарных «четырех великих красавиц Китая» Ван Чжаоцзюнь (о трагичной судьбе которой и снят одноименный фильм), это реальная историческая фигура. Будучи наложницей императора Юань-ди, она была отправлена к правителю (шаньюю) народа сюнну Хуханье, когда тот выразил желание породниться с китайской императорской семьей. Когда шаньюй умер, Чжаоцзюнь попросила императора разрешить ей вернуться домой, но по его приказу она была вынуждена выйти замуж за следующего шаньюя. По сути, с ее помощью император избежал риска несвоевременной новой войны с сюнну и укрепил свои границы на северных территориях [9, с. 32]. За Чжаоцзюнь же закрепилось прозвище «успокоительница варваров», поскольку с момента свадьбы и в течение полувека она, по сути, сдерживала военные конфликты на этой территории и была ключевой фигурой в отношениях с кочевниками [9, с. 32]. Многие китайские поэты посвящали ей свои строки, подчеркивая в первую очередь ее функ-

цию сдерживателя варварской агрессии: «Единственная улыбка ее бровей, похожих на полумесяц, развеяла пыль границ» [7, с. 193]. Кроме того, Чжаоцзюнь также стала символом культуртрегерства. Ее неизменным атрибутом на всех графических изображениях становится pipa – музыкальный инструмент, приобщение к которому символизирует «культурность», поскольку музыка сама по себе – атрибут исключительно культурного народа, а в данном случае она становится инструментом социализации варваров. Ее образ чрезвычайно популярен в китайской массовой культуре – про нее снимаются полнометражные фильмы, сериалы, ставятся оперные и театральные постановки.

Несколько иную модель поведения женщины мы наблюдаем в фильмах жанра уся. Посвященный боевым искусствам, этот жанр изображает женщин двух типов: либо действия героини сдержаны и соответствуют всем правилам (но при этом она слаба и, зачастую, безвольна), либо героиня демонстрирует агрессивную, зачастую маскулинную модель поведения.

Фильмы, посвященные фронтирной тематике, еще больше удаляют женские образы от традиционных гендерных паттернов. Как пишет Якушенкова О.С. в своем исследовании «Женщина на американском фронтире», то, что мы называем фронтиром – достаточно сложное явление, включающее в себя три стадии. На раннем фронтире женщина – подательница благ, она супруга, брак с которой чрезвычайно выгоден, почетен и престижен. На следующем этапе, когда преобладает конфронтация, ее статус низок и отношения с ней считаются ущербными, она становится воительницей, либо оставаясь забитой, уходит на второй план. На третьем этапе, в постфронтире ситуация меняется, происходит переосмысление и своеобразная перестановка сил, заметна легитимация брачных отношений. В такой ситуации женщина является носительницей культурных традиций [2, с. 9]

В китайском кинематографе эти статусные роли так же присутствуют. Так, кинематографический образ Чжаоцзюнь полностью отражает ее реальную функцию своеобразного гаранта спокойствия на нестабильных территориях. Однако, чаще всего, во фронтирных фильмах можно встретить женщину-воительницу, которая является одним из центральных персонажей. Примером подобного посыла может служить фильм 14 амазонок (The 14 Amazons, реж. Чэн Ган, 1972). Сюжет его неоднократно использовался ранее в классических оперных постановках, что делает его еще более интересным для анализа. Повествование разворачивается вокруг героической борьбы женщин рода Ян против агрессоров из тангутского государства Западное Ся. Главные героини в этом фильме маскулинны, неразговорчивы, горе они переживают молча, даже одежда их мало напоминает традиционный женский наряд, они прекрасно сражаются и могут самостоятельно возглавить целый отряд. Но здесь же мы встречаем еще один тип женщины – пленницу, подчеркнуто женственную внешне. Роль ее сводится к неотступному следованию за мужем-пленником и напоминанию ему о необходимости выполнения своего государственного долга. Интересно, что в ремейке этого фильма 2011 г. образы героинь претерпевают значительные изменения. Девушки из рода Ян, конечно, по-прежнему отличаются боевыми навыками и силой, однако, они больше не являются безликими молчаливыми механизмами борьбы с иноземными захватчиками. В первые же минуты фильма мы видим, как они без особого труда побеждают мужчину, но вместо того, чтобы убить его, пытаются принудить ее к браку. Скрытая сексуальность героинь из старого фильма трансформировалась в новую, открытую и агрессивную, проявляющуюся, опять-таки, по маскулинному типу.

Трансформация образов заметна и в другом фильме, снятом по мотивам легендарных событий и затрагивающем фронтирную тематику – Хуа Мулань (2009, реж. Цзинь Ма). По сюжету, который насчитывает уже не одну сотню лет, юная девушка Хуа Мулань переодевается в мужскую одежду, чтобы пойти на войну с кочевниками-жуаньженями. Попав на поле боя, она не только не растерялась, но и проявила себя прекрасным воином. Представленная версия в фильме выступает своеобразным историческим диссонансом, так как согласно законам того времени смена одежды являлась проступком и подлежала наказанию в виде смертной казни. Вместо этого, по версии создателей фильма, ее не только не наказывают, а поощряют, предложив ей высокую чиновничью должность, что переводит ее в разряд «государственных мужей». Различные литературные версии этой легенды так же предлагают достаточно разнообразные концовки, вплоть до самоубийства Мулань после того, как император делает ее своей наложницей, однако смысл всегда примерно один: во времена кризиса женщина может выполнять мужскую роль и действовать по маскулинному типу поведения, но как только кризис миновал, она обязана снова вернуться к традиционному фемининному паттерну [2; 3; 5; 8].

Фильм «Цинь Ляной» посвящен еще одной знаменитой воительнице, чье существование, в отличие от Мулань, документально подтверждено. Цинь Ляной – единственная героиня в истории Китая, которая была включена в «биографии высших военных и гражданских чинов государства в официальной истории династий». Она родилась на территории провинции Сычуань, в семье этнических мяо. Ее отец, считая, что девочки должны получать такое же обра-

зование, как и мальчики, дал ей возможность изучать историю и классические произведения вместе с братьями. Со временем она превзошла своих братьев во владении боевыми искусствами, и стала превосходной лучницей и наездницей. При этом она также славилась поэтическим талантом. В 24 года она вышла замуж за Ма Цяньчэна, командующего войсками округа Шичжу. Она сопровождала его во время незначительных сражений против местных полевых командиров юго-западной границы империи Мин, и он часто прислушивался к ее советам. В 1599 ее муж отправился подавлять восстание, взяв три тысячи всадников, в то время как Цинь Ляньчжоу присоединилась с дополнительными пятью сотнями. Их военный тандем был весьма успешным, вплоть до ареста Ма Цяньчэна в 1613 г. и последующей смерти в тюрьме при невыясненных обстоятельствах. По этой причине ей пришлось занять его пост, из-за чего ее отряды получили прозвище «Белая кавалерия» [6, с. 311]. Фильм изобилует этнографическими фактами, касающимися быта мяо, а главной темой выступает сплоченная борьба ханьцев и мяо против иностранных агрессоров как идеологический посыл.

Подобное возвышение женщины в иерархичном патриархальном обществе возможно только в сложный период гетерохронии, что собственно мы и наблюдаем. Становление Цинь Ляньчжоу происходит в период активных военных действий и смены правящих династий. Сама же она весьма гетеротопный персонаж – не принадлежащая к ханьской этнической группе, она действует, тем не менее, и в их интересах.

Парадокс моделей поведения женщины замечательно прослеживается в фильме «Трах времени». Главная героиня предстает перед нами в двух ипостасях – Инь и Ян. Образ Инь – женственный, мягкий, но в то же время, именно из-за этого, она оказывается преданной любимым человеком, являя собой лишь объект, которым можно воспользоваться по необходимости, а затем забыть. Ян-ипостась маскулинна, не даром мы воспринимаем ее поначалу за мужской персонаж. Он – один из лучших воителей своего времени, он может победить любого мужчину, и он жаждет отмщения за поруганную честь своей сестры (самой же себя, как мы узнаем по мере развития сюжета). В китайском кинематографическом дискурсе, как мы видим уже не в первый раз, именно месть является механизмом, позволяющем героине сменить привычную традиционную модель поведения женщины, озабоченной браком, на маскулинную – воителя, превосходящего по силе большинство мужчин. Хотя, образ женщины-воительницы не является типичным только для Китая, однако в произведениях фронтирной тематики такая модель поведения доминирует над традиционными моделями женственности.

Еще один пример гендерной трансгрессии мы находим в фильме «Семь мечей» (2005, Цуй Харк), сюжет которого разворачивается вокруг прихода к власти династии маньчжуров и последовавшего за ним запрета на применение боевых искусств. В картине присутствует несколько женских персонажей, и здесь как нельзя лучше отразилась градация образов, передающаяся посредством внешности. В самом начале фильма мы видим кровожадную и агрессивную героиню второго плана. Она наемный убийца, беспощадный ко всем. Она носит мужские доспехи, ее виски выбриты, и, что особенно важно, – ее тело покрыто татуировкой. Татуировку в Китае наносили преступникам, это был один из способов маркировки маргинальных слоев общества, призванный предупредить добропорядочных граждан об опасности этого человека. Само собой, что татуирование было абсолютным табу для добропорядочных женщин [4, с. 61], к которым, как мы видим, героиня явно не относится. В целом ее образ, с выбеленным лицом и выбритыми висками, в большей степени говорит о демонизации и сводит на нет ее фемининные характеристики и сексуальность. В этом же фильме мы находим еще один тип женщины, восходящий к категории Чужой. Она максимально безвольна, она рабыня, ее статус сведен к минимуму.

Своеобразным миксом вышперечисленных типов героинь является героиня фильма «Белокурая невеста из лунного королевства» (The White Haired Witch of Lunar Kingdom, 2014). Она превосходит силой и мастерством любого мужчину. Героиня возглавляет повстанцев, защищает слабых, заботится о бедных. Но в то же время она ведет войну и сама собой, воспитанная волками (типичное описание для фронтирного персонажа в китайской культуре) и в дальнейшем настроенная учителем против любых романтических отношений. Любовь для нее – это «сильнейший яд в мире». Другие персонажи подшучивают за ее спиной, гадая, кто осмелится жениться на ней? «Если только она сама заставит», – смеются они. Она слишком сильна и умела для классического образа женщины, даже ее красота не слишком хороший аргумент в данном случае. Мы наблюдаем конфликт двух образов, столкнувшихся в одном – маскулинной героини, готовой уничтожить на своем пути, все, что помешает ей, и героини, готовой пожертвовать всем, ради любимого человека. Невозможность совместить эти полярные характеристики приводит ее к смертельно опасной ситуации, где фемининная сторона ее образа оказывается преданной. Только через маскулинную модель ей удается выжить, чтобы затем, к концу фильма, снова вернуться к фемининной.

Таким образом, китайский кинематограф по-своему пытается показать гендерную специфику фронта, сведя ее к своеобразной гендерной трансгрессии, т.е. переносу половых ролей и полового поведения. Женские персонажи на фронте, как правило, оказываются наделены максимально мужскими характеристиками. Китайские режиссеры, не мудрствуя лукаво, лишают их фемининных характеристик, делая их максимально маскулинными, отводя им роль воительниц, склонных к агрессии, сексуальному доминированию, и вместе с тем лишенных женской эротичности. Правда, следует заметить, что такое поведение в большей степени характерно последнему десятилетию, в то время как на более ранних этапах китайский кинематограф позиционировал фронтную женщину как сексуально пассивную, ей отводилась лишь своеобразная роль тени мужчины воина, что сближало ее с классической моделью поведения женщины. В последнее время тема фронта занимает все более важное место в китайском кинематографе. В первом десятилетии нового века уже появилось много новых фильмов, посвященных данной теме, что свидетельствует о том, что тема отношений с Чужими на фронте еще не изжила себя, и она продолжает трактоваться в рамках фронтной, но не постфронтной модели восприятия собственной истории.

#### **Список литературы**

1. Якушенков С.Н. Якушенкова О.С. Тело варвара: Конструирование образа чужого на китайском фронте//Каспийский регион: политика,экономика,культура, 2012, № 4(33), с. 233–240.
2. Якушенкова О.С. Женщина на американском фронте. Астрахань, 2012.
3. Cui S. Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema. University of Hawaii Press, 2003.
4. DeMello M. Encyclopedia of Body Adornment. Westport, 2007.
5. Kwa S.,W. Idema W.L. Mulan: Five Versions of a Classic Chinese Legend, With Related Texts. Sheridan Books, Chelsea, 2010.
6. Peterson B. B. Notable Women of China. New York: M.E. Sharpe, 2000.
7. Rouzer P. Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Texts. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2001.
8. Stefanowska A. D., Hsiao Hung Lee L., Wiles S. Biographical Dictionary of Chinese Women: Antiquity Through Sui, 1600 B.C.E.–618 C.E. New York.
9. Zhao G.Q. Marriage as Political Science Strategy and Cultural Expression: Mongolian Royal Marriages from World Empire to Yuan Dynasty. New York: Peter Lang International Academic Publishers, 2008.

#### **References**

1. Yakushenkov S.N. Yakushenkova O.S. Telo varvara: Konstruirovaniye obraza chuzhogo na kitajskom frontier. Kaspjiskij region: politika,jekonomika,kul'tura, 2012, № 4(33), s. 233–240.
2. Yakushenkova O.S. Zhenshhina na amerikanskom frontire. Astrahan', 2012.
3. Cui S. Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema. University of Hawaii Press, 2003.
4. DeMello M. Encyclopedia of Body Adornment. Westport, 2007.
5. Kwa S.,W. Idema W.L. Mulan: Five Versions of a Classic Chinese Legend, With Related Texts. Sheridan Books, Chelsea, 2010.
6. Peterson B. B. Notable Women of China. New York: M.E. Sharpe, 2000.
7. Rouzer P. Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Texts. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2001.
8. Stefanowska A. D., Hsiao Hung Lee L., Wiles S. Biographical Dictionary of Chinese Women: Antiquity Through Sui, 1600 B.C.E.–618 C.E. New York.
9. Zhao G.Q. Marriage as Political Science Strategy and Cultural Expression: Mongolian Royal Marriages from World Empire to Yuan Dynasty. New York: Peter Lang International Academic Publishers, 2008.