Чтобы понять что повлияло на развития киномотографии В гонконге, нужно иметь представление о Гонконга.

Гонконг в Азии именуют городом беженцев. Понятия native hongkonger практически не

существует: когда англичане в ходе опиумной войны с Китаем в 1841 году захватили группу островов в Южно-Китайском море, все население их составляло менее десяти тысяч человек.

Гонконг фактически создан тремя большими волнами эмиграции. Первая из них нахлынула в 30-е годы и была связана с нестабильностью в Китае, гражданской войной, а после 1937 года – с японской оккупацией. В числе беженцев этого периода оказались многие шанхайские кинематографисты, которые позднее заложили основы кино Гонконга. Вторая волна эмиграции с материка началась в 1946 году, после возобновления гражданской войны, и продолжилась в 50-е. Наконец, третья, самая многочисленная волна пришлась на период культурной революции и продолжилась в 70-е годы. Разными были социальный статус и уровень образования этих эмигрантов, равно как и цели, которые они преследовали. Но было у всех у них и нечто общее, что очень важно для понимания того, как возникла гонконгская идентичность. Эти люди не воспринимали себя в Гонконге как «местное население»; наоборот, у них была психология эмигрантов, приехавших на чужую землю, где официальным языком был (и остается по сей день) английский, где нужно жить по другим законам и адаптироваться к новым порядкам. Также гонконгцев 50–60-х годов объединяла тоска по навсегда утраченной родине – докоммунистическому Китаю. Осознание необходимости определить свое место в радикально изменившемся мире стало одной из главных причин стремительного развития гонконгского кино на раннем этапе его существования. Основатель первой киностудии в Гонконге - Shaw brothers Ран Ран Шао быстро понял, какого рода кино нужно этим людям: живописные фантазии о Китае, помогающие справиться с ностальгией, яркий и зрелищный энтертейнмент, отвлекающий беженцев от неустроенного быта. Благодаря Shaw Brothers, гонконгское кино фактически подменило собой китайское, поскольку в КНР в эпоху культурной революции фильмы вообще не снимались, а почти все кинематографисты были отправлены в трудовые лагеря на перевоспитание. Киношкол в Гонконге тогда не было, и люди учились прямо на съемочных площадках, работая с юных лет в качестве ассистентов режиссера или оператора . Квалифицированных специалистов не хватало, и Ран Ран Шао активно нанимал кинематографистов из Японии и Америки.

особенно ярко новаторство у Shaw brothers проявилось в фильмах о боевых искусствах, точнее в жанре – уся . Уся – это старейший жанр китайского кино (первый фильм такого рода, «Сожжение монастыря Красного Лотоса», был снят в Шанхае еще в 1928 году), а также один из популярнейших. Его слава выходит далеко за пределы Азии, немало его поклонников имеется сегодня и на Западе, а голливудские фантастические картины активно заимствуют его стилистику и художественные приемы.

Буквально слово «уся» означает «благородный воин», – но благородный не по происхождению, а по духу, своего рода китайский рыцарь. Картины в этом жанре часто именуют «кино боевых искусств.

Истоки уся уходят в далекое прошлое Китая, в эпоху династии Тан (VII–X века н. э.), когда в китайской литературе возник жанр чуаньци – чудесные истории. «Прародители уся – чуаньци танской эпохи – рассказывали о героях-одиночках, наделенных чудесными познаниями в боевых искусствах. Но правительственные чиновники, подозрительно относившиеся к стремлению молодежи порвать с традицией, усматривали в этих „полетах свободы“ признак упадка общественной морали»

Иными словами, произведения о боевых искусствах с самого рождения – жанр бунтарский, бросавший вызов устоявшимся авторитетам. Таковыми же они воспринимались и властями коммунистического Китая до недавних времен, а потому вплоть до 80-х годов прошлого века жанр уся находился там под запретом, развиваясь только в Гонконге и на Тайване.

Прорыв в развитии этого жанра в гонконгском кино совершил эмигрант из Пекина,режиссер и художник Кинг ХУ в 1966 году. Вдохновляясь постановками классического китайского театра – пекинской оперы, голливудскими вестернами, а также японским жанром «тямбара» – псевдоисторическими боевиками с поединками на мечах, вроде «Семи самураев», он снял для Shaw Brothers фильм «Пойдем выпьем со мной»: авантюрную историю про девушку-воина, вступившую в опасную игру с бандой разбойников, которые захватили в плен ее брата. Именно в этой картине сцены экшен впервые были поставлены как танцевальные номера, со сложной и изящной хореографией (за нее отвечал опытный театральный актер Хань Инцзэ) и позаимствованными из пекинской оперы полетами по воздуху на тросах. В соответствии с этой же концепцией на главную роль была приглашена вообще незнавшая кунфу балерина Чэн Пэйпэй. «Западное кино зажато между двумяполюсами – реалистическим и фантастическим, – говорил он. – Но в китайской культуре нетэтого противопоставления. Мы можем показывать реальное событие как фантастическое и наоборот». Соединение стремительной вестернизации гонконгского кино с китайской культурной спецификой, очевидно, и породило его уникальный стиль.

Истерическая взвинченность, охватившая гонконгское кино с середины 80-х, после известия о грядущем присоединении к Китаю, также оказала влияние на стилистику уся, сделав ее еще более экстравагантной. В уся этого времени нередко можно найти политический подтекст, облеченный в сказочную, фэнтезийную упаковку.

В 70-е годы уся выходит из моды в Гонконге, сменяясь непритязательными, но эффектными кунфу-боевиками. Романтические поединки на мечах и фэнтезийные полеты по воздуху вытесняются реалистичными и жестокими сценами рукопашных боев. Дорогу им проложил успех фильмов Брюса Ли. В Те годы Гонконге открылась новая киностудия Golden Harvest (впоследствии ставшая очень знаменитой). Брюс Ли уговорил директора студии Рэймонда Чоу дать ему главную роль в фильме «Большой босс» и разрешить самому осуществить постановку боевых сцен. Риск оправдался: фильм имел небывалый успех. Брюс Ли буквально перевернул представление о боевых искусствах в кино. Его отточенные быстрые движения, натуралистичные боевые сцены и кровавые исходы пришлись по душе азиатским зрителям, а потом эта волна передалась и зрителям всего мира. .

Как постановщик поединков и боевой хореографии в собственных фильмах Брюс Ли был талантливым новатором: он изобрёл множество новых связок ударов и различных трюков; это относится в том числе и к сценам с нунчаку: многие перехваты и элементы манипуляций с этим оружием являются оригинальными изобретениями Брюса Ли. Его поединок с Чаком Норрисом в финале «Возвращение дракона» стал не только классикой жанра, но и долгие годы был своего рода образцом: все звёзды кинокаратэ последующих лет неизменно ориентировались на тот бой, пытаясь если не превзойти его режиссуру, то хотя бы соответствовать уровню, а по возможности и привнести какие-то свои оригинальные находки.

После чего многие режиссеры, специализировавшиеся на уся, переключились на картины про кунфу. Они могли выглядеть забавными – и в силу этого имели большой успех в американских грайндхаусах: благодаря своей чрезмерной, почти карикатурной брутальности. Ее характерным примером может служить финальная сцена из фильма Чан Чэ «Боец из Шаньдуна» (1973), в которой герой пятнадцать минут дерется с многочисленными злодеями, не обращая внимания на топор, торчащий у него из живота.

Параллельно развивался «шаолиньские боевики», которые снимал опытный экшен-хореограф Лю Цзялян на студии Shaw Brothers: «36 ступеней Шаолиня»

(1978), «Шаолинь против ниндзя» (1978), «Стиль шаолиньского богомола» (1979),

«Возвращение к 36 ступеням» (1980). Эти фильмы имели чуть более высокое производственное качество, а детальная реконструкция различных боевых стилей в них может представлять этнографический интерес. .

Кунфу-боевики 70-х, благодаря своей примитивности, выявили характерную чертукинематографа Гонконга. Подобно тому как мюзиклы зрители смотрели не ради сюжета, а ради танцевальных номеров, эти фильмы не зависели от качества драматургии и актерских навыков исполнителей . Действие в них выполняло функцию своеобразной нитки для бус, на которую, подобно жемчужинам, нанизывались сцены боев-шоустопперов, каждый из которых мог длиться на экране семь-восемь минут.

Это качество вскоре начали использовать режиссеры новой волны, с их пристрастием к формализму и стилистическим экспериментам.

 Однако, поскольку фильмы про кунфу давали немного простора для творческой фантазии, новая волна в начале 80-х возродила жанр уся, преодолев его условность и старомодность именно за счет окончательного уподобления структуры фильма мюзиклу.

Идея возрождения уся принадлежит Цуй Харку, чей первый фильм в Гонконге «Убийства бабочек» (1979) был создан под влиянием «Маски красной смерти» Роджера Кормана и повествовал о группе воинов, которые пытаются раскрыть тайну загадочных убийств в средневековом китайском замке.

Его Новаторские идеи оказали большое влияние на других гонконгских экшен хореографов. Отныне эта профессия включает не только умение выстроить на съемочной площадке эффектное балетное кунфу, но и доскональное владение приемами съемки и монтажа. Сцены боев в гонконгском кино утрачивают даже намек на аутентичность; они ставятся специально «на камеру», монтируются в эстетике видеоклипа и совершенно непредставимы в реальном мире. Персонажи теперь не просто совершают высокие прыжки, но буквально ввинчиваются в небо эффектным вращательным движением. Они также могут пробегать по воздуху значительные расстояния или несколько минут парить в невесомости, фехтуя на мечах.

Известия о грядущем присоединении к Китаю, также оказала влияние на стилистику уся, сделав ее еще более экстравагантной. В уся этого времени нередко можно найти политический подтекст, облеченный в сказочную, фэнтезийную упаковку.

Новые требования к боевым сценам привели к тому, что практически все ведущиегонконгские экшен-хореографы начали снимать собственные фильмы, наряду с постановкой боев в картинах других режиссеров. Так, потомственный экшен-хореограф Юань Хэпин, некогда прославивший Джеки Чана фильмом «Пьяный мастер» (1979), в 90-е создает серию популярнейших «стилевых фильмов», посредством wire-fu воплощая на экране боевые стили: «Мастер тай-цзы» (1993), «Железная обезьяна» (1993), «Вин Чунь» (1994), «Боец тай-цзы»

(1996).

Итогом бума на кино о боевых искусствах стало вручение «Оскара» фильму «Крадущийся тигр, невидимый дракон» (Ан Ли, 1999) и международный успех картины Чжан Имоу «Герой», а также то, что голливудские экшены начинают активно заимствовать приемы гонконгского кино и приглашать для постановки боевых сцен специалистов из Гонконга. Герои американских фантастических фильмов последнего времени, вроде «Матрицы» или «Людей Х», бегают по стенам и парят в воздухе, что неудивительно – ведь экшен-хореографом «Матрицы» был Юань Хэпин, а «Людей Х» – Кори Юэнь. Американские критики заговорили о «гонконгизации Голливуда». Однако ни одному из голливудских боевиков, снятых «в гонконгском стиле», пока что не удалось даже приблизиться к уникальной поэтике классических уся 80–90-х годов.