

Чанг Цзе,
аспірант кафедри кінознавства Інституту
екранних мистецтв. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Chang Jie,
post-graduate student. Department of cinematology.
Kyiv I.K. Karpenko-Karyi National University
Theatre, Cinema and TV, Kyiv

КІНОТЕАТРАЛЬНА ПЛАСТИЧНІСТЬ ШЕДЕВРІВ КИТАЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА («ЧЕРВОНИЙ ЖІНОЧИЙ ЗАГІН» СЕ ЦЗІНЯ ТА «ПІДНІМІТЬ ЧЕРВОНИЙ ЛІХТАР» ЧЖАНА ІМОУ)

Анотація. Стаття присвячена проблемі взаємовпливу мистецтва театру та кіно. *Головним предметом дослідження* є кінотеатральна пластичність шедеврів китайського мистецтва. Було використано системно-історичний, пошуково-аналітичний, структурно-типологічний, семіотичний, компаративний методи дослідження для послідовного розгляду процесу взаємодії кіно та театру в КНР; для збору інформації про взаємовплив театру та кіно; для характеристики специфіки драматургії та характеру персонажів; для виявлення символіки театральних і кінообразів; для порівняння кінострічок та їх сценічних адаптацій тощо.

Ключові слова: художньо-ігрове кіно, театральність, театралізація, китайський балет, пекінська опера.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Історія китайського кінематографа відображає загальносвітові процеси взаємовпливу екранного та театрального мистецтв. Кіно, яке виникло набагато пізніше, ніж театр, дуже швидко перестало сприйматися як фіксація на кіноплівку сценічних творів: з розвитком кіномови та особливих засобів виразності стало зрозуміло, що переробка театральних вистав до формату кіно вимагає суттєвих змін у драматургії, акторській грі, організації мізансцен тощо. Через особливості китайського менталітету, в основі якого лежить поцінування канонів і традицій, процес «емансипації» китайського кіно від театру був набагато стриманішим, ніж у західному мистецтві. Й, з погляду наявності театральних елементів, кінематограф Китаю впродовж всієї своєї історії відчував потужний вплив національних сценічних традицій.

Хоча китайські кіновиробники в 1920-х рр. теж починали з фільмування пекінської опери чи розмовної драми, справедливо стверджувати й про зворотний вплив: специфічна кіномова та особливі

естетичні принципи екранного осмислення дійсності відобразилися й на театральному бутті. Адже не лише класичні театральні твори перетворилися на сценарну та візуально-естетичну основу для багатьох фільмів. Велика кількість історій і образів з популярних китайських кінострічок потрапила й на театральну сцену. На відміну від західних країн, де цей процес ніколи не набував масових масштабів, китайська кінотеатральна культура характеризується певним паритетом. Саме завдяки тому, що китайський глядач був призвичаєний до оцінки екранних творів з театального ракурсу, він завжди легко сприймав сценічні адаптації популярних фільмів.

Бурхлива китайська історія ХХ ст. внесла в цей процес додаткові корективи, яскравим прикладом яких є кінотеатральна трансформація художніх творів, що спостерігалася у культурі «нового Китаю» повоєнних часів. Саме впродовж 1950-60-х рр. виникла ситуація, коли визнані широкою публікою та ідеологічно схвалені художні твори набули ознак кінотеатральної пластичності. Легка

трансформація відомих образів і сюжетів стала характерною ознакою мистецтва Китайської народної республіки. Однак яким чином відбувались перехід та адаптація художніх форм від одного жанру до іншого, а також як це вплинуло на сучасну китайську кінотеатральну культуру, залишається недостатньо дослідженим питанням. Така постановка проблеми театральності китайського кіно й обумовлює актуальність даної розвідки.

Мета статті – проаналізувати можливості адаптації художніх фільмів для театральної сцени на прикладі стрічок «Червоний жіночий загін» (режисер Се Цзінь) та «Підніміть червоний ліхтар» (режисер Чжан Імоу).

Аналіз сучасних досліджень і публікацій.

Кінотеатральна культура Китаю ХХ ст. викликає пильний інтерес великої кількості науковців усього світу. Водночас процеси реформації мистецтва в повоєнні часи здебільшого пов'язані з дослідженням політичної та економічної стратегії маоїзму. Це стосується й фільму «Червоний жіночий загін», адже більшість публікацій зосереджується саме на соціальних аспектах цієї кінодрами, оминаючи питання театральності. Хвиля нових досліджень початку 2000-х років лише переакцентовують увагу з питань комуністичної ідеології на гендерні чи інші актуальні для ХХІ ст. аспекти. Йдеться, насамперед, про статті Д. Баї (Баї, 2012), Е. Мулліса (Мулліс, 2017), К. Дентона (Дентон, 2020), З. Лі (Лі, 2020) та інших. З цього ряду дещо випадає розвідка Крістіни Харріс, яка трактує «Червоний жіночий загін» не лише як ідеальну колективну роботу китайської балетної трупи, створену на матеріалі ідеологічно прийняттого кіно. Дослідниця розглядає набагато більший континуум творів масової культури, так чи інакше пов'язаних з «Червоним жіночим загоном» – від журналістського репортажу та пекінської опери до дореволюційних мелодрам і коміксів, й лише почасти торкається проблеми кінотеатральної пластичності (Harris, 2010).

Схожа ситуація з дослідженням кіношедевра Чжана Імоу «Підніміть червоний ліхтар», який розглядають здебільшого як високохудожню критику порядків старого Китаю. Йдеться про ідеологічно заангажовану монографію С. Торопцева (Торопцев, 2008), а також про численні дослідження кризи феодальних традицій у публікаціях Д. Суттона (Sutton, 1994), Д. Баї (Bai, 2012), С. Лю (Lu, 1997), Х. Деммана (Demman, 2003), Б. МакФарлане (McFarlane, 2006) тощо. Проблему театральних адаптацій порушують здебільшого в порівняльному аспекті, аналізуючи спільні та відмінні риси

балету «Підніміть червоний ліхтар» від екранного джерела. Тож загальна театральність китайського кіно як стимулятор сценічних інтерпретацій є новою та доволі актуальною проблемою, з огляду на подальшу популярність і появу нових режисерських версій вистав «Червоний жіночий загін» і «Підніміть червоний ліхтар» на різних сценічних майданчиках світу.

Виклад основного матеріалу. Зазвичай під театралізацією розуміють процес сценічної інтерпретації художнього твору, результатом якої є створення вистави за мотивами першоджерела. Театралізація ігрових фільмів передбачає адаптацію кіномови до театральної умовності. Вона може відбуватися як на режисерсько-драматургічному рівні, так і через специфічну візуальну трансляцію образів, неможливу в кіномистецтві. У процесі театральної адаптації екранних творів важливе не лише перенесення сюжету та подієвого ряду на сценічний простір, тобто переробка кіносценарію для театральних потреб. Існує й більш глибокий підхід до аналізу та застосування прихованих у кінострічці театральних компонентів. Ідеться, насамперед, про театральну драматургію та ігрову умовність, які так чи інакше наявні в художніх стрічках. Наступним завданням сценічної інтерпретації кінофільмів є розпізнавання безпосередніх знаків театру (мізансценування, художнє оформлення, костюми та декорації, музичний матеріал тощо). Саме зі зчитування театральної лексики починається робота над сценічною адаптацією кінострічок.

У цьому сенсі нове китайське кіно, яке в 1950-х роках продовжувало жити театральними сюжетами й традиціями та водночас шукало новітні засоби відтворення революційної проблематики, було сприятливим матеріалом для сценічної адаптації. Кінофільми, що були орієнтовані на широкий прокат перед публікою «нового Китаю» по різних регіонах країни, почали перетворювати на театральні вистави, метою яких був масовий вплив на свідомість китайського народу, його виховання та певну уніфікацію поглядів.

Зокрема, після того, як кіностудія «Перше серпня» випустила фільм «Крізь ліси та сніги» за однойменним романом письменника-комуніста Цюй Бо, було вирішено адаптувати цей матеріал до театральної сцени. Революційний сюжет (боротьба загону комуністів проти розбійників-хунхузів та чайканшистів-утікачів, героїчна подорож героя Шао Цзяньбо та його товаришів, подолання величезної відстані через тайгу та сніги, знешкодження численного ворога) був дуже тепло сприйнятий китайською публікою. Історію було відтворено на

сцені як виставу під назвою «Спритне захоплення гори Білого тигра». Автором сценічної адаптації став режисер Цзян Цін, а для переробки кіносценарію та літературного першоджерела на лібрето було залучено визнаного письменника Вана Цзенсі.

Іншим прикладом кінотеатральної пластичності того часу став фільм «Безсмертя у полум'ї» (1962 р.) – екранізація роману Ло Гуань-біна та Інъ І-Яня «Червоний бескид». Ця кіноісторія потрапила на театральну сцену як «нова пекінська опера» під назвою «Сестра Цзян». Так само фільм «Зміна прийде», знятий у 1964 р., був переформатований на театральній сцені в музичну драму «Червоний ліхтар» (Торопцев, 1979, с. 171).

Цей процес посилювався у період так званої «культурної революції», коли виник ідеологічно схвалений і затверджений стандарт «зразкової революційної вистави». Подібні музично-театральні твори були покликані замінити улюблені в народі різновиди оперних вистав (пекінська, кантонська та шаосінська опери, а також опери Юе та хуанмей). Показовими зразками революційного театру стали «Червоний ліхтар» (Вен О Хун, А Цзя; 1964); «Взяття хитростю гори Вейхушань» (група авторів, 1958; Пекінський оперний театр); «Шацзябан» (Ван Цзен Ці, Ян Ю Мінь, Сяо Цзя, Сюе Нен Хоу; 1964; Пекінський оперний театр); «Гавань» (група авторів; 1964; Пекінський оперний театр); «Наліт на полк Білого Тигра» (Фан Жун Сян; 1958; Пекінський оперний театр); «Битва на рівнині» (колектив авторів).

Оскільки «революційні спектаклі» затверджувалися владою як художньо-ідеологічний ідеал, вони мали бути зрозумілими мешканцям різних китайських провінцій. Для цього був здійснений перехід до єдиної, загальнонаціональної, розмовної мови (путунхуа). Тексти лібрето стали писати на основі неримованої нелітературної мови (на відміну римованої системи оповіді «традиційного театру»). Автори революційних вистав прагнули зробити літературний текст природним, легким для вимови, наближеним до природної дикції. Таким чином, мова персонажів «зразкових вистав» була просякнута повсякденною лексикою та фольклорними формулами, близькими публіці різних регіонів Китаю (Жень, 2014, с. 98).

Зрозумілість і масовість нового кіно також досягалася через використання багатьох народних прислів'їв, приказок, алегорій, це робило мову кіногероїв яскравою та переконливою. Автори сценаріїв, використовуючи національну розмовну та літературну мову, майстерно створили стиль вільної неритмічної прози з неримованим текстом. Це

полегшувало процес сценічної адаптації кінострічок відповідно до вимог «взірцевих революційних вистав».

До списку санкціонованих владою «зразкових революційних вистав», потрапили також музичні драми «Сива дівчина» та «Червоний жіночий загін». Якщо «Сива дівчина» була створена як опера на основі народної легенди про біловолосу богиню-месницю, а згодом екранізована (Садуль, 1957, с. 375), то «Червоний жіночий загін», навпаки, народився як кінофільм й через високу популярність і безумовні естетичні переваги був перенесений на театральну сцену – спочатку як музично-хореографічна вистава, потім як «нова пекінська опера».

Режисером фільму «Червоний жіночий загін» став вже визнаний у Китаї майстер кіно Се Цзін. Стрічку було знято кіностудією «Перше серпня» в 1960 р. за сценарієм Лян Сін. В основу сюжету лягли матеріали інтерв'ю з командиром жіночої роти червоної армії Фен Цзенмін. Події відбуваються у 1930 році на острові Хайнань, який охоплений громадянською війною. Головна героїня У Цюньхуа потерпає від свавілля жорстокого пана Нана Батіана. Вона тікає від побоїв, а після зустрічі з командиром-комуністом Хуном Чанціном приєднується до революційного жіночого загону. Після загибелі Хуна У Цюньхуа стає одним з лідерів боротьби за свободу народу проти сил Гоміньдану. Зрештою, червоний жіночий загін звільнює рідне село У Цюньхуа, бере в полон і страчує пана Нана Батіана.

Фільм мав чітко продуману систему персонажів, драматичні лінії зіткнення, конфлікти, що охоплюють не лише соціальні аспекти, а й передають моменти внутрішніх криз та еволюції героїв. Образи й події стрічки були максимально наближені до емоцій, переживань, мрій китайського народу. Проста афористична мова, харизматичні персонажі спричинили хвилю захоплення художнім світом стрічки, викликали резонанс у широкій публіці.

Окрім того, «Червоний жіночий загін» містив багато театральних елементів. Попри проголошену «нову комуністичну естетику», тут спостерігалось збереження традицій китайського театру, насамперед, класичної китайської драматургії, що виробила специфічні правила оповідності. Річ у тому, що всім без винятку театральним жанрам старовинного китайського сценічного мистецтва притаманна однозначна презентація героїв і обставин через наявність візуальних символів. Тут акцентовано важливість першого виходу героя на сцену, його характеристика глядачам, чітке розуміння місця та часу дії. З перших кадрів фільму глядач бачить

той культурний код, який передає всі необхідні відомості про історичні обставини подій кіноісторії. Листя пальм, білий костюм та колоніальний шолом комерсанта (перевдягненого червоного командира Хун Чанціна), гоміньданівські патрулі дають зрозуміти глядачеві, що йдеться про південне узбережжя Китаю 1930-х рр.

Мова персонажів є неримованою, але доволі поетичною, вона сповнена метафор та інших троп. Досить згадати сцену першої зустрічі У Цюньхуа з червоним командиром: «Вийди з лісу, перейди гору, там в'ється червоний прапор, сяє сонце! Там наш робітничий селянський загін, прийшовши туди, ти зможеш стати бійцем і помститися!» Героїня відповідає: «Ех, У Цюньхуа, У Цюньхуа, паросток під каменем, піна на гіркій воді, з дитинства була коровою та конем, не зустрічала рідних, проходила повз будинок!» (Жень, 2014). Таким чином, самопрезентація головної героїні відбувається у стилі арії пекінської опери.

У фільмі наявні й безпосередні театральні компоненти: варто згадати масові хоріві сцени, епізод розігрування театральної вистави головними героїнями тощо. За візуальним оформленням і мізансценуванням усі вони демонструють, безперечно, театральну лексику.

Фільм «Червоний жіночий загін» за свої художні переваги та ідейний зміст був відзначений урядовими нагородами. У 1962 р. він став першим лауреатом кінопремії «Сто квітів» за найкращий художній фільм, того ж року виконавиця ролі У Цюньхуа актриса Чжу Сіцзюань отримала кінематографічну премію КНР «Сто квітів» за найкращу жіночу роль.

Оскільки фільм «Червоний жіночий загін» користувався великою популярністю та не викликав критики з приводу ідейного змісту, з нагоди 15-ї річниці заснування Китайської Народної Республіки в 1964 р. був поставлений однойменний балет. Наприкінці 1966 р. він був внесений до списку з восьми найважливіших китайських «революційних моделей театральних робіт» і з моменту своєї постановки виконаний понад 4 тисячі разів.

Показово, що балетна вистава «Червоний загін жінок», у свою чергу, стала матеріалом для створення музичних фільмів. До екранізації цієї взірцевої п'єси китайські кінематографісти поверталися неодноразово: в 1972 р. створено музичний фільм (режисер Чень Ін), а в 1979 р. було записано фільм-балет.

Стрічка «Червоний загін жінок» була перероблена й на музичну драму в жанрі пекінської опери, а на початку 2000-х рр., коли відродження

класики постреволуційних часів стало популярним трендом китайської культури, її було адаптовано для телевізійної індустрії. У 2006 р. було знято однойменний телесеріал з 21 епізоду (спільне виробництво Hainan Radio and TV, Beijing TV, Beijing TV Arts Center і Eastern Magic Dragon Film Company під керівництвом Юань Цзюня). Без сумніву, телесеріал зберігає багато характеристик і оригінального фільму, і «взірцевої революційної вистави», хоча тут було поглиблено індивідуально-драматичні риси кожного героя та, навпаки, послаблено різкі маоїстські концепції класових суперечностей і однозначне тлумачення персонажів суто як позитивних чи негативних (Roberts, 2015, с. 31).

У 1990-х роках, зважаючи на загальні зміни в культурі, економіці та політиці КНР, основним критерієм вибору твору для сценічної адаптації став не ідеологічний зміст, а глядацький попит і високі художні характеристики кінотвору. Показовим у цьому сенсі є фільм «Підніміть червоний ліхтар» режисера Чжана Імоу, знятий за мотивами роману Су Туна «Дружини та наложниці». Темою стрічки є жіноча безправність в умовах патріархального суспільства. Згідно з сюжетом, дія розгортається у маєтку китайського феодала. Багатий чоловік бере в будинок четверту дружину Сунлянь, колишню студентку, якій не судилося закінчити університет. Поява Сунлянь драматизує ситуацію, посилює ревності та ворожнечу між дружинами, які борються за увагу чоловіка. На відміну від літературного першоджерела, де Сунлянь божеволіє від загальної атмосфери феодальної садиби, героїня Чжана Імоу втрачає глузд від почуття провини, адже її вчинок призводить до самогубства третьої дружини. Таким чином, режисер загострює та драматизує дію до рівня шекспірівської трагедії.

Чжан Імоу використовує низку стилістичних прийомів, що здебільшого перегукується з театральною естетикою. Дія стрічки розгортається впродовж одного року, причому архітектоніка частин узгоджена з сезонами. Спостерігаємо і сценічну єдність місця: глядач бачить маєток китайського феодала, з його безліччю кімнат, двориків і переходів. Масивна архітектура, що нагадує театральні декорації, відіграє важливу роль у розвитку сюжету. Маленькі фігурки персонажів наголошують мізерність і трагічність їхньої долі. Цьому сприяє й театральна відсутність крупних планів, замість яких домінує використання режисером далеких планів. Камера не часто наближається до героїв, зокрема, майже неможливо розглянути обличчя господаря будинку. Це символізує його зверхність і

відстороненість від дружин та прислуги. Ці стилістичні особливості створюють театральний ракурс, об'єктивізацію погляду глядачеві.

Театральною є і система персонажів драми, кількість яких доволі обмежена. Кожен грає свою роль, навіть коли вона суперечить реальному соціальному статусу. Й хоча у 1920-ті роки китайські закони було змінено на користь моногамії («один чоловік, одна дружина»), наложниць пана Ченя продовжують називати дружинами, а їхні стосунки с чоловіком набувають характеру ритуальних актів (Eggert, 2021).

Театральність притаманна й візуально-кологістичному ряду стрічки, що характеризується режисерською прихильністю Чжана Імоу до візерунків, повторюваних патернів, розкішних кольорів. Дуже сценічно виглядають і наявні на екрані предмети-символи. Винесений у назву червоний ліхтар стає неоднозначним символом незаконних бажань і амбіцій (недарма його самовільно вивішує молода наложниця). Водночас він є і маркером прихильності господаря, і символом плотського бажання. Театральною є символічна функція маленьких молоточків, які використовуються для масажу ніг дружин і наложниць. Масаж, як і ліхтар, є символом привілею, а клацання молоточків лунає немов дієгетична музика, запозичена з традиційної китайської опери. Специфічним для стрічки є й використання класичної китайської музики та інструментів пекінської опери, які звучать і в кадрі, і за кадром, створюючи відповідний настрій.

Безпосередні театральні компоненти пов'язані з лінією третьої дружини пана Ченя, колишньої оперної співачки Мейшань. Вона так і живе ідеалами своєї професії, лише «змінює амплу», граючи роль дружини феодала. Кімната актриси нагадує декоровану сцену, а життя сповнене інтриг і хитрощів, як у прими з театральної трупи. Зрештою, мелодраматичною є й смерть Мейшань, яка обирає самогубство, аби не жити покараною.

Оскільки картина «Підніміть червоний ліхтар» мала глядацький попит, широкий міжнародний резонанс і здобула низку престижних кінематографічних нагород, через десять років її було вирішено відтворити на театральній сцені. Балетна вистава готувалася у тісній співпраці з кінорежисером. Автором музики став Чень Циган, хореографами-постановниками – Ван Сіньпен та Ван Юаньюань, сценографія Цзен Лі, костюми Жерома Каплана. Балет «Підніміть червоний ліхтар» був стилізований під традиційну китайську виставу. Критики порівнювали його з класичним текстом XVII ст. «Цзінь Пін Мей» («Слива і золота ваза»).

Чжан Імоу сам переробив сценарій фільму в балетне лібрето, дещо змінивши сюжет (на відміну від першоджерела, у фіналі коханців страчують). Він також став режисером першої версії спектаклю, додавши до дійства виставу традиційного китайського театру і вигадавши ефектне вирішення сцени страти.

Музика композитора Ченя Цигана стала експериментальним поєднанням західної та китайської музики: деякі музичні номери безпосередньо походять з пекінської опери, водночас більша частина музичного оформлення поєднує китайські мелодії та дисонансні ефекти сучасної західної музики. Це, відповідно, підштовхує й до хореографічної драматургії, яку зазвичай вирішують як гібрид китайського та західного танцю. Відштовхуючись від класичного західного балету, режисери-постановники зазвичай використовують хореографію та стилізовані жести пекінської опери. Слід зазначити, що балет «Підніміть червоний ліхтар», як і «Червоний жіночий загін», набули міжнародного визнання і наразі сприймаються як найбільш відомі візитівки китайської кінотеатральної культури.

Висновки. Через особливості китайської ментальності національний кінематограф найдовше зберігає генетичні зв'язки з театральним мистецтвом, водночас відбувається взаємовплив і взаємозбагачення кінотеатральної мови. Це доводять приклади сценічних адаптацій кінострічок.

«Кінофікація» театру в період культурної революції (1966-1976 рр.) була спричинена ідеологічними завданнями – пропагандою вдалих прикладів екранної культури в різних доступних формах. Тому перелік «взірцевих» революційних вистав був розширений через адаптацію кінофільмів, визнаних як стандарт ідеологічного наповнення та художньої якості. Аналіз фільму «Червоний загін жінок» доводить, що саме наявність в екранному тексті багатьох театральних елементів (специфічної для пекінської опери появи персонажів, драматургічного чергування масових і камерних сцен, насиченість музичними номерами, особлива метафорична лексика та візуальна символіка) робить його сприятливим для сценічної адаптації. Образність і художній світ кінострічки було вдало відображено і в балеті, і в музичній драмі в жанрі нової пекінської опери. Таким чином, у театральний «синтаксис» взірцевих революційних вистав увійшло багато елементів екранного мистецтва й сценічна мова була оновлена не лише за рахунок театральної адаптації сюжетів і образів.

Досвід кінотеатральної пластичності перших повоєнних десятиліть вплинув на подальший роз-

виток китайського кіно та театру. Тож не випадково такий визнаний на міжнародному рівні шедевр, як ігровий фільм «Підніміть червоний ліхтар» режисера Чжана Імоу, перетворився на надзвичайно популярний балет, що не зникає з репертуару китайських і світових театрів. Притаманна стрічці прихована й очевидна театральність полегшили завдання сценічної адаптації, при цьому зберегли оригінальний художній зміст і символічну наповненість.

Підсумовуючи, можна вивести загальне спостереження, що є тенденційним для китайської культури: ігрове кіно, яке набуває ознак художньої досконалості, стає невичерпним джерелом реплікацій у різних мистецьких жанрах і формах. Це цілком узгоджується зі ставленням до китайських класичних творів, які продовжують існувати в незмінному вигляді і надихають сучасних митців на новації у втіленні позачасових тем національної культури.

Джерела та література

- Bai, D. (2012). Feminism in Revolutionary Model Ballets The White-Haired Girl and The Red Detachment of Women. In Ralph Croizier, Shentian Zheng, Scott Watson, and Richard King, eds., *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-1976*. Vancouver: University of British Columbia Press. Pp. 188-202.
- Dai, Q. (1993). Raised Eyebrows for Raise the Red Lantern. *Public Culture*. Duke University, (northern hemisphere); translated by Jeanne Tai. Volume 5. Issue 2. 336 p. doi:10.1215/08992363-5-2-333
- Denton, K.A. (2020). Maoist Propaganda: Mere Political Ideology or Vibrant Popular Culture? *The Beacon: Journal for Studying Ideologies and Mental Dimensions*. Pp.1-18.
- Deppman, H.-C. (2003) «Body, Space, and Power: Reading the Cultural Images of Concubines in the Works of Su Tong and Zhang Yimou». *Modern Chinese Literature and Culture*. Vol. 15, no. 2. Pp. 121-153.
- Eggert, B. (2021). Raise the Red Lantern. *Deep Focus Review*. Retrieved from: <https://deepfocusreview.com/definitives/raise-the-red-lantern/>
- Harris, K. (2010). Re-makes/Re-models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen. *The Opera Quarterly*. Vol. 26. Issue 2-3, P. 31-342, <https://doi.org/10.1093/oq/kbq015>
- Hsiao, L. (2010). Dancing the Red Lantern: Zhang Yimou's Fusion of Western Ballet and Peking Opera. *Southeast Review of Asian Studies, University of North Carolina at Chapel Hill*. Vol. 32. Pp. 129-136.
- Li, Z. (2020). Female warriors: a reproduction of patriarchal narrative of Hua Mulan in The Red Detachment of Women (1972). *Media International Australia*, 176(1). Pp. 66-77. <https://doi.org/10.1177/1329878X20916955>
- Lu, S.H. (1997). «National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou». *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*. University of Hawaii Press. Pp. 105-137.
- McFarlane, B. (2006). Women Beware Women: Zhang Yimou's «Raise the Red Lantern». *Screen Education*. (42). Pp. 111-115.
- Mullis, E.C. (2017). Aesthetics, Ideology, and Ethics of Remembrance in Red Detachment of Women. *Dance Chronicle*. No 40. Pp. 53-73.
- Roberts, R. (2015). Reconfiguring Red: Class discourses in the new millennium TV adaptation of The Red Detachment of Women. *China Perspectives*. №2. Pp. 25-31. doi:10.4000/chinaperspectives.6698
- Sutton, D. (1994). Ritual, History and the Films of Zhang Yimou. *East-West Film Journal*. Pp. 29-42.
- Жэнь, Ш. (2014). «Образцовая революционная опера»: к проблеме специфики либретто. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. №169. С. 97-100.
- Садуль, Ж. (1957). *История кино*. Москва: Иностранная литература. 465 с.
- Торопцев, С.А (1979). *Очерк истории китайского кино 1895–1966*. Москва: Наука ГРВЛ. 232 с.
- Торопцев, С.А. (2008). «Международный бренд» китайского кино – режиссер Чжан Имоу. Москва: ИДВ РАН. 272 с.
- «Червоний жіночий загін» [«Hong se niang zi jun»], реж. Се Цзінь, 1961 р. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0472622/>
- «Підніміть червоний ліхтар» [«Da hong deng long gao gao gu»], реж. Чжан Імоу, 1991 р.. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0101640/>

References

- Bai, D. (2012). Feminism in Revolutionary Model Ballets The White-Haired Girl and The Red Detachment of Women. In Ralph Croizier, Shentian Zheng, Scott Watson, and Richard King, eds., *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-1976*. Vancouver: University of British Columbia Press. Pp. 188-202.
- Dai, Q. (1993). Raised Eyebrows for Raise the Red Lantern. *Public Culture*. Duke University, (northern hemisphere); translated by Jeanne Tai. Vol. 5, Issue 2. 336 p. doi:10.1215/08992363-5-2-333
- Denton, K.A. (2020). Maoist Propaganda: Mere Political Ideology or Vibrant Popular Culture? *The Beacon: Journal for Studying Ideologies and Mental Dimensions*. 1-18.
- Deppman, H.-C. (2003) «Body, Space, and Power: Reading the Cultural Images of Concubines in the Works of Su Tong and Zhang Yimou». *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 15. No. 2. Pp. 121-153.

- Eggert, B. (2021). Raise the Red Lantern. *Deep Focus Review*. Retrieved from: <https://deepfocusreview.com/definitives/raise-the-red-lantern/>
- Harris, K. (2010). Re-makes/Re-models: The Red Detachment of Women between Stage and Screen, *The Opera Quarterly*, Vol. 26. Issue 2-3. Pp. 316-342, <https://doi.org/10.1093/oq/kbq015>
- Hsiao, L. (2010). Dancing the Red Lantern: Zhang Yimou's Fusion of Western Ballet and Peking Opera. *Southeast Review of Asian Studies, University of North Carolina at Chapel Hill*. Vol. 32. Pp. 129-136.
- Li, Z. (2020). Female warriors: a reproduction of patriarchal narrative of Hua Mulan in *The Red Detachment of Women* (1972). *Media International Australia*, 176(1). Pp. 66-77. <https://doi.org/10.1177/1329878X20916955>
- Lu, S. H. (1997). «National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou». *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*. University of Hawaii Press. Pp. 105-137.
- McFarlane, B. (2006). Women Beware Women: Zhang Yimou's «Raise the Red Lantern». *Screen Education* (42). Pp. 111-115.
- Mullis, E.C. (2017). Aesthetics, Ideology, and Ethics of Remembrance in *Red Detachment of Women*. *Dance Chronicle*. No 40, 53-73.
- Roberts, R. (2015). Reconfiguring Red: Class discourses in the new millennium TV adaptation of *The Red Detachment of Women*. *China Perspectives*. №2. Pp. 25-31. doi:10.4000/chinaperspectives.6698
- Sutton, D. (1994). Ritual, History and the Films of Zhang Yimou. *East-West Film Journal*. Pp. 29-42.
- Zhen, Sh. (2014). «Obraztsovaya revolyutsionnaya opera»: k probleme spetsifiki libretto [«Exemplary revolutionary opera»: to the problem of the specifics of the libretto]. *Izvestiya RGPU them. A. I. Herzen*. No 169. Pp. 97-100. [in russian]
- Sadoul, J. (1957). *Istoriya kino* [Cinema history]. Moscow: Foreign Literature. 465 p. [in russian]
- Toroptsev, S.A. (1979). *Oчерк istorii kitayskogo kino 1895–1966*. [Outline of the history of Chinese cinema 1895–1966]. Moskva: Nauka. 232 p. [in russian]
- Toroptsev, S.A. (2008). «Mezhdunarodnyy brend kitayskogo kino – rezhisser Chzhan Imou». [The «International Brand» of Chinese cinema is directed by Zhang Yimou]. Moskva: IDV RAN. 272 p. [in russian]
- «The Red Detachment of Women» [«Hong se niang zi jun»], directed Jin Xie, 1961. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0472622/>
- «Raise the Red Lantern» [«Da hong deng long gao gao gua»], directed by Zhang Yimou, 1991. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0101640/>

Chang Jie

Cinematic plasticity of masterpieces of Chinese art («The Red Detachment of Women» by Xie Jin and «Raise the Red Lantern» by Zhang Yimou)

In this article we examined the problem of mutual influence of the art of theater and cinema. **The main objective** cinematic plasticity of masterpieces of Chinese art. **The purpose of the article** is to analyze the possibilities of adapting feature films for the theater stage using the examples of the films «The Red Detachment of Women» (director Xie Jin) and «Raise the Red Lantern» (director Zhang Yimou).

Keywords: feature film, theatricality, theatricalization, Chinese ballet, Peking Opera.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

