

На правах рукописи

УДК: 784

Цай Сяо

**ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА
В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ
КИТАЯ XX ВЕКА**

Специальность: 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Воротной Михаил Вячеславович

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Краснодарский государственный институт культуры»

Шак Татьяна Федоровна

доктор культурологии, доцент, проректор по научной работе и международному сотрудничеству, профессор кафедры философии, культурологии и социально-гуманитарных дисциплин государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки».

Гун Галина Евгеньевна

Ведущая организация:

государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Защита состоится 25 мая 2023 года в 13 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание степени кандидата наук, на соискание степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена» по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404. С диссертацией можно ознакомиться в диссертационном зале фундаментальной библиотеки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48) и на сайте университета по адресу:

http://dissер.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000912.html

Автореферат разослан « ____ » _____ 2023 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Кинематограф является одним из самых популярных в наше время видов искусства. Поскольку в его основе лежит синтез двух составляющих — изображения и звука — кино принято относить к аудиовизуальным искусствам. С момента возникновения первого звукового фильма музыка, как инструментальная, так и вокальная, играет роль его неизменной спутницы.

Вокальная музыка из кинофильмов есть продукт определенной эпохи и культуры. Она придает кадру живость, эмоциональность, а изображение, в свою очередь, конкретизирует и иллюстрирует ее содержание. Идеальный баланс этих двух элементов позволяет создателям фильма предельно точно передать главную идею картины. Песни, звучащие в кинолентах (в том числе – китайских), часто связаны с выражением мыслей и переживаний неких героев. Именно это позволило вокальной музыке стать незаменимым «помощником» режиссеров: песни способна раскрыть или усилить эмоциональное содержание, заложенное в кадре, придать изображению большую выразительность и осмысленность. Музыкальное сопровождение принимает участие не только в воссоздании исторического контекста, но и, что более важно, в драматургии: оно ставит акценты в сюжетной линии, наделяя каждую из ключевых сцен особой атмосферой и таким образом доносит до аудитории основную мысль киноленты.

Современное общество — это общество культурного плюрализма, который выражается, прежде всего, в диффузии различных художественных категорий. И одним из примеров такого взаимодействия, уже имеющего свою историю, является синтез вокальной музыки и кинематографа. Этот тандем смело можно назвать синергичным: они органично дополняют друг друга, что способствует развитию обоих видов искусства. Таким образом актуальность исследования заключается в осмыслении творчества китайских композиторов в области киномузыки в связи с глубинным взаимопроникновением традиций и инноваций в этой сфере искусства.

Степень разработанности темы исследования

Проблема многосторонних связей вокального искусства в кино с национальными традициями в настоящее время еще не получила должного освещения в китайском музыкознании. В синологии существует ряд работ, затрагивающих различные аспекты указанной проблематики, но не рассматривающих их в целостной системе. Так, влиянию национального песенного искусства на современное вокальное творчество уделяется внимание в фундаментальных исследованиях Го Цзяньмина, Чжао Шиланя, Гэн Тунмэя, Пань Сюня, Тан Хойся, Фэн Чанчуня и др., носящих в большей степени историко-культурный характер. Более подробным изучением этого аспекта отличаются монографии и отдельные статьи по вокальной культуре в кинематографе Китая Дин Яня, Го Динхая, Ли Ли, Ли Хайяня, Линь Фанфэя. История и теория китайского музыкального искусства в целом описаны в публикациях Ван Лигуана, Ван Юйхэ, Ху Тяньхуна, Лян Маоцюня, Сунь Цзинаня, Ся Яньчоу и др.; анализ деятельности отдельных исполнителей и композиторов содержится в трудах Ван Жуи, Ван Лу, Ван Цзиньи,

Ван Шо, Пэн Хуана, Вэнь Юйхуа, Лун Сюая, Люй Цимина и др. Ценным источником для разработки темы выступили работы, посвященные рассмотрению отдельных видов вокального искусства, как, например, исследования Ван Хунминя, Ли Зюаня, Лю Чжияо, Ман Мана, Цао Хоя, которые делают ряд важных заключений о художественных чертах аранжировок и о специфике национального характера китайской вокальной музыки. Теоретическую базу диссертации составили также труды, посвященные истории и теории музыкального искусства российских и китайских ученых, среди которых А. Д. Алексеев, Б. В. Асафьев, Ф. С. Капица, М. Е. Кравцова, Б. Л. Рифтин, А. П. Садохин, С. А. Серова, И. И. Толстикова, Ван Хонтао, Лю Лянь, Лю Цзинь, Сунь Лу.

В настоящее время в искусствоведении не представлены комплексные исследования, имеющие своей целью анализ процессов становления и эволюции жанра вокальной киномузыки в творчестве китайских композиторов. Данная работа заполняет эту лакуну и создает целостное представление о жанре вокального искусства в кино в рассматриваемой стране.

Объектом исследования является академическая и народная музыка китайского кинематографа в XX веке.

Предмет исследования — роль вокальных жанров в киномузыке Китая XX столетия.

Цель исследования — выявление и научное обоснование художественно-образных и смысловых функций вокальной музыки в китайском кинематографе в рассматриваемый временной период.

Для достижения указанной цели выдвигаются следующие **задачи**:

1. выявить роль вокальной музыки в кинематографе, в целом, и жанра песни в китайском – в частности;
2. установить основные факторы, определившие формирование и эволюцию китайской киномузыки;
3. обозначить факторы воздействия иностранного киноискусства, указать на сходство и отличия западного и китайского кино;
4. составить периодизацию развития жанра вокальной музыки в китайских кинофильмах прошлого столетия и рассмотреть основные характеристики каждого из четырех исследуемых периодов;
5. провести классификацию типов музыкальных фильмов КНР;
6. выявить особенности китайской вокальной лирики в каждом из этих типов;
7. определить роль и удельный вес национальных философско-мировоззренческих концепций и общественно-политического влияния в рамках исследуемого жанра;
8. проанализировать формы и жанры, драматургию и средства выразительности в киномузыке указанной страны;
9. рассмотреть наиболее яркие образцы интерпретации песен из кинофильмов.

Теоретико-методологические основы диссертации, помимо уже упомянутых основополагающих трудов, содержат исследования Дай Линя, Цинь Сюэбина, Ван Дунюя, посвященных отдельным фильмам. Некоторые заключе-

ния музыковедов Лю Цюань, Го Гофэн, Хоу Цзинь, Хуан Чэнсян позволили изучить художественные черты и специфику национального характера китайской вокальной музыки.

Разработке темы способствовал немалый корпус литературы по различным аспектам традиций фольклорных элементов в художественных и литературных источниках, применяемых композиторами при сочинении академической вокальной киномузыки, в частности Хэ Хунлу, Ян Сяолуна, Юй Цзя, Лю Цюаня, Го Гофэна, Ма Хайлэя и др.; а также статьи Ван Лигуана, Яо Лихуа, Сяо Сюна, Чжоу Вэйминя, в которых подвергается анализу синтез национальных и западноевропейских тенденций в современном искусстве. Большое значение имели мемуары и интервью самих творцов, в частности, Ши Чжунсина, Шу Цзэчи.

В диссертации использованы материалы из монографий и научных исследований российских искусствоведов в области киномузыки, таких как Н. П. Бродянская, Т. К. Егорова, Н. Г. Кононенко, С. Г. Константинова, Э. Л. Фрид, Дж. К. Михайлов, Ю. В. Михеева, Н. В. Пинтверене, Т. Ф. Шак.

Методология исследования носит комплексный характер и основывается на полноценном изучении нотных, литературных и научных источников, понимания их исторического контекста.

Методологические вопросы изучения, интерпретации произведений освещены при помощи трудов Ван Айцзинема, Мо Цигана, Пин Лихуа, Хуана Сыци, Шэнь Цзявэня, Чэнь Цюаня, Чэнь Сихуна.

В вопросах, касающихся философии китайского музыкального искусства, автор диссертации опирался на работы Лю Сяоцяна, Ван Липина, И На, Го Шэнцзяня, Мэй Цзе, Цзо Айминя, Чжао Чжэньминя, Сюй Цзяцянь, Цуня и др.

Методы исследования. В отношении темы, целей и задач исследования применяются методы и принципы исторического, историко-географического, источниковедческого, исполнительского, музыкально-теоретического, драматургического, сравнительного и сравнительно-типологического анализа. Благодаря использованию метода исторического анализа в рамках настоящей работы стало возможным проследить эволюцию вокальной музыки в истории китайского искусства и определить периодизацию изучаемого жанра. Обращение к сравнительно-типологическому методу обусловлено прикладным характером диссертации. В сочетании с музыкально-теоретическим и драматургическим анализом нотного текста он используется с целью сравнения вокальных произведений, рассматриваемых в настоящей работе, и выявления их наиболее значимых, характерных свойства.

Материал исследования. Музыкальный текст песен из китайских кинофильмов; фундаментальные исследования по истории возникновения и развития музыкальной китаистики; работы, посвященные вопросам воздействия народных традиций на песенное творчество композиторов Китая; специальные труды, рассматривающие национальные философско-эстетические категории в аспекте их влияния на вокальное искусство; статьи, анализирующие синтез этнических и западноевропейских канонов в современной музыке, исполнитель-

ские традиции академического и народного пения; аудио- и видеозаписи певцов.

Положения, выносимые на защиту:

- эволюция китайской киномузыки неотделима от общественно- социального развития страны в XX веке;
- вокальная киномузыка Китая делится на четыре основных временных периода, каждый из которых имеет свои характерные черты;
- философские доктрины конфуцианства, даосизма и буддизма обусловили внимание композиторов к определенному типу образности, а именно, к претворению величественной красоты природы и окружающего мира при помощи музыкальных средств;
- вокальная музыка к кинофильмам есть неповторимая национальная черта, выражающая смысловое и эмоциональное содержание сюжетов посредством обращения к песенным, танцевальным и инструментальным жанрам народной музыки;
- интерпретация песен к кинофильмам — это своеобразные и неповторимые образцы исполнения музыки, способствующие развитию вокального жанра.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые:

1. собран и систематизирован внушительный объем сведений об истории развития вокальной киномузыки и ее месте в китайском искусстве;
2. выявлены четыре основных этапа эволюции вокальной киномузыки Китая в XX веке;
3. осуществлен комплексный музыкально-теоретический и драматургический анализ вокальных произведений к фильмам разных временных периодов;
4. определена и научно обоснована взаимосвязь академической вокальной киномузыки с национальным песенно-инструментальным творчеством;
5. указана граница, за которой вокальная киномузыка академического и народного типа переходит в эстрадно-прикладной вид.

Теоретическая значимость диссертации заключается в следующем:

- показана история развития кинематографической музыки в Китае;
- представленный в работе анализ собранных материалов дает целостную картину о развитии вокальной киномузыки в контексте эволюции киноискусства Поднебесной в целом;
- выводы, полученные в результате проведенного исследования, помогают прояснить ряд вопросов, связанных с композиторскими и исполнительскими традициями, а также инновациями в области вокального творчества страны;
- предложена методология исследования жанров вокальной киномузыки Китая в его многоаспектных связях с национальными философскими традициями, народно-песенным и танцевальным творчеством, инструментальной культурой;

- постулируется и обеспечивается доказательной базой новый взгляд на соотношение западных и восточных традиций в современном китайском музыкальном искусстве на примере рассматриваемого жанра.

Практическая значимость диссертации заключается в углублении и обобщении знаний в области вокальной киномузыки для использования материалов исследования в педагогике и исполнительстве. Основные положения и материалы настоящего исследования могут быть использованы как в ходе индивидуальных занятий по вокалу и композиции, так и в лекционных курсах по истории и теории современной китайской музыки, истории кинематографа в средних специальных и высших профессиональных учебных заведениях. Данная работа закладывает прочный фундамент для дальнейших исследований различного характера — как творчества конкретных исполнителей или композиторов, так и актуальных тенденций и эволюционных перспектив современного вокального искусства.

Достоверность результатов исследования подтверждается соответствием исходных теоретических положений изучаемой проблематики объекту и предмету исследования; комплексным подходом к решению проблемы; теоретико-методологической обоснованностью и обширностью научной и источниковедческой базы, отвечающей цели и задачам работы; репрезентативностью круга проанализированных произведений музыкального искусства в жанре вокальной киномузыки, сопровождающегося нотными примерами.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена (2016–2021). Отдельные положения работы были опубликованы в виде статей, отражены в докладах на IX Международной научно-практической конференции «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (СПб, РГПУ им. А. И. Герцена, 2018) и на XIV Международной научно-практической конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (СПб, РГПУ им. А. И. Герцена, 2018). Основные аспекты исследования освещены в 7 публикациях (в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК МНВО РФ).

Структура и объем диссертации

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы, состоящего из 165 наименований на русском и китайском языках; двух приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются выбор и актуальность темы исследования, определяется степень ее научной разработанности в литературе. С учетом этих факторов формулируются цель и задачи работы, определяются предмет и объект изучения, оценивается теоретическая и практическая значимость и обосновывается достоверность исследования.

Глава I. Вокальная музыка как важная составная часть звукового сопровождения в кинематографе. Кинематограф — это вид комплексного пространственного искусства. Его главная отличительная особенность заключается в единстве звука и изображения, поэтому кино подразумевает аудиови-

зуальное восприятие и состоит из множества элементов: сюжетной основы, актерской игры, операторской работы, режиссуры, музыкального и декоративного оформления и т.д. В данной главе обозначаются истоки происхождения музыки к кинофильмам в Китае в 20-е годы XX века и их дальнейшая трансформация. Также рассматриваются особенности взаимодействия звука и изображения в кадре, определяется роль, отведенная вокальным произведениям в картине, их художественная ценность.

Параграф 1 – *Жанр песни и его роль в китайских фильмах*. Вокальная музыка — сфера искусства, где господствует человеческий голос. Это особый язык, в котором тесно переплелись слово и звук. Ритм, динамика, интонация, тембр — все эти выразительные средства создают неповторимую эмоциональную палитру того или иного художественного образа. Музыкальное произведение, как правило, содержит мелодическую линию, гармонические последовательности с определенным типом фактуры. Все вышеперечисленные составляющие не только играют огромную роль в создании эмоциональной атмосферы кинокартины, но и дают нам представление об историческом периоде, в котором разворачивается сюжет, месте действия и связанных с ним национальных особенностях. Это может касаться как отдельных сцен, так и всего фильма в целом. Несомненно, саундтрек способен не только передать содержание картины при помощи всего лишь нескольких звуков, но и усилить эмоциональный фон фильма. Поэтому можно с уверенностью сказать, что для того, чтобы тронуть аудиторию, режиссерам нужны как захватывающие дух сцены из реальной жизни, так и одно из мощнейших выразительных средств — вокальная музыка.

Если говорить о кинематографе Китая в целом, следует начать с документальной ленты «Битва при Диньцзюньшане» (1905). Несмотря на то, что эта картина относится к жанру немого кино, она содержит в себе элементы пекинской оперы, что подтверждает факт о том, что потребность раскрыть эмоциональное содержание визуального ряда при помощи музыки возникла на самых ранних этапах развития кино. В 1931 году шанхайская компания «Звезда» выпустила первый национальный звуковой фильм — «Певица Хун Мудань», в котором изображена история жизни артистки пекинской оперы. Музыкальное оформление ленты составили четыре песни, специально написанные для этой картины¹.

В 30-е годы прошлого века китайский кинематограф сосредоточился исключительно на военных сюжетах. В основном они повествовали о борьбе против японских захватчиков и описывали непростую жизнь общества в те годы. Знаковыми произведениями того времени стали «Песнь рыбака» Жэнь Гуана, «Выпускная песня», «Песня строителей новых дорог», «Певица под железной пятой» Не Эра, «Песнь Неба» Хуан Цзы, и др.

После провозглашения Китайской Народной Республики в 1949 году в композиторскую практику прочно вошла тема прославления Нового Китая. В это время появляются следующие вокальные миниатюры: «Сыграй на моей лю-

¹Хуан Чжиюн, Чэнь Хао. Вокальное искусства в кино и телевидении / Искусство. Чанша, 2015. № 2. С. 52–53. (Здесь и далее перевод мой. – Ц. С.).

бимой пипе» Люй Цимина, «Моя Родина», «Красный женский отряд» Хуан Чжуня, «Почему цветы такие красные», а также выдающиеся музыкальные кинофильмы «Седая девушка», «Пять золотых цветов», «Красная охрана озера Хунху», «Лю Саньцзе», «Ашима».

70-е годы прошлого столетия стали периодом перемен; это была эпоха «культурной революции». Изменения охватили практически все сферы жизни государства, начиная с экономики и заканчивая культурой. Из этого следует, что реформы коснулись не только материального, но и духовного начал.

Разумеется, подобные метаморфозы нашли свое отражение в сфере искусства. Бесспорно, каждый автор сформировал свое собственное отношение к историческим перипетиям, но все же можно выделить некоторые общие тенденции, прослеживающиеся в творчестве композиторов того времени. Усиливается осознание субъективности музыкального искусства как такового; в центре внимания оказываются мысли и чувства отдельно взятого человека. Молодое поколение композиторов приняло самое активное участие в создании множества киноработ. К этому десятилетию относятся песни «Красная звезда нашла меня, чтобы повести в бой», «Азалия» Фу Гэнчэна, «Девушка рыбака на берегу», «Родники на границе прозрачные и чистые», «Сестра льет слезы в поисках брата», «Бархатный цветок» Ван Мина, «Верблюжий колокольчик», «Песнь пастуха» Ван Липина, а также музыкальный кинофильм «Цзян-цзе».

Начиная с 80-х годов XX века, музыка к кинофильмам начала утрачивать стилевые черты, характерные для академической и народной музыки, и все чаще обращалась к эстраднему жанру.

Итак, роль песни в кино многозначна. Это и отображение внутреннего мира персонажей, и создание атмосферы, и развитие сюжета, и углубление зрительского восприятия.

Эволюция музыки к кинофильмам синхронна с историей развития синемаатографа. Звуковое сопровождение фактически возникло уже в период существования немого кино, когда на сеансы приглашался пианист (тапер), который сидел за фортепиано сбоку от экрана и импровизировал в соответствии с развитием сюжета по своему усмотрению. Однако с течением времени подобное иллюстрирование происходящего в кадре перестало удовлетворять эстетическим потребностям зрителей. Так постепенно возникла идея создания самостоятельных музыкальных произведений к фильму.

Саундтрек — это звуковое оформление (вокальное, инструментальное, вокально-инструментальное, электронное), сопровождающее кинокартину в целом или ее отдельные эпизоды и может взаимодействовать с кадром двумя способами. Первый — это звучание и наличие непосредственного источника звука в кадре, которое привязано к конкретной ситуации, в которой герой напевает песню или играет на каком-либо инструменте. Второй — это закадровое звуковое сопровождение; оно может давать персонажу характеристику, воплощать его внутренний монолог, досказывать за героя его мысли или прояснять, истол-

ковывать содержание кадра, давать ему оценку². Чаще всего звуковое сопровождение играет в фильме роль «рассказчика»: оно передает атмосферу картины. В центре «внимания» саундтрека всегда пребывает эмоциональное состояние героев — радость, печаль, волнение, восторг и т.д.

Если попытаться классифицировать музыку к кинолентам, то ее можно условно разделить на *сюжетную*, *эпизодическую* и *песни-саундтреки*. Первый тип сопровождения предназначен для расстановки акцентов в сюжетной линии картины, формирования и характеристики его основных образов; это ядро всей музыкальной канвы, сотканной вокруг фильма, его обобщающий звучащий «сюжет». Именно такой тип, в отличие от западного кино, встречается в китайском кинематографе чаще всего. Музыка очень быстро и точно реагирует на изменения в кадре, она становится не просто вспомогательным выразительным средством для фильма, а приобретает значение основного повествовательного элемента, в полной мере определяющего эмоциональное содержание ленты

В параграфе 2 *Воздействие иностранного кинематографа на киноискусство Китая* говорится о воздействии зарубежной кинокультуры на китайских режиссеров. Многообразие жанров и сюжетов, качество музыкального оформления (в том числе вокальная музыка), превосходная актерская игра и эмоциональная глубина картин — вот причины, по которым советским лентам удалось стать блестящей страницей в истории мирового кинематографа и оказать определенное влияние на китайских режиссеров и композиторов. Музыка в них отличается глубиной, содержательностью и высочайшим уровнем качества. Она неизменно чутко реагирует на сюжетные перипетии, полно и правдиво раскрывает внутренний мир главных героев. Также в них часто можно услышать русские (и не только) народные инструменты, отражающие национальные характерные черты.

При этом отмечается и та роль, которую сыграли американские фильмы в судьбе киноискусства Поднебесной. В начале 20-х годов XX века громко заявил о себе Голливуд. Джаз и рок-н-ролл стали законодателями моды в кино. Американские фильмы стали «объектом исследования». Так, теория киноискусства поставила своей целью изучение композиции и арсенала выразительных средств голливудских картин, дабы в дальнейшем национальный кинематограф мог позаимствовать зарубежные технические приемы и выйти на качественно новый уровень развития и заявить о себе на мировой киноарене. Позже это влияние распространилось на европейский и советский кинематограф. В связи с этим в Китае появляется целая плеяда композиторов, посвятивших себя написанию песен и инструментальных композиций к кинолентам.

В третьем параграфе рассматриваются *Отличия китайской киномузыки от зарубежной*.

Интеграция и применение западных техник композиции (творческие поиски в области мелодики, гармонии, метроритма, формы, драматургии и оркестровки) позволило переосмыслить роль, отведенную музыке в кинематографе: она перестает быть скромным дополнением к картине, которое только лишь

²Лю Шутун. Эффект аудиовизуального восприятия музыки к кинофильмам — первоначальный анализ роли музыки в кино / Новые киноработы. Шанхай, 2019. № 5. С. 120.

заполняет пробелы в диалогах и сценах, и становится важнейшим драматургическим «рычагом», нередко руководящим развитием всего фильма.

Композиторы постепенно перешли от цитирования народных мелодий к более сложным обработкам такого рода материала, а затем к оригинальным стилизациям, таким образом не только унаследовав и продолжив лучшие традиции национального искусства, но и сумев создать на его основе музыкальный язык XX века, главное отличие которого от иных культур — тесная связь с фольклором и философским содержанием.

Глава II. Эволюция вокальной лирики в китайских кинофильмах XX столетия и ее художественные особенности. Здесь приводится подробный анализ песен китайских композиторов, а именно — средств выразительности, жанровой основы и музыкальных форм этих произведений; определяются особенности творчества, характерные для каждого композитора. Особое внимание уделено трем периодам: песни 30-х, 50-х и 70-х годов XX века. С учетом того, какую роль они сыграли в истории как кинематографа, так и музыкального искусства Китая, а также исходя из их художественной ценности, первоочередной задачей стал комплексный и системный анализ этих произведений.

В параграфе 1 рассматриваются *30-е годы XX века — первые образцы вокальной киномузыки*. В этот период китайские фильмы вступили в эпоху звукового кино. Первыми за кадром зазвучали песни. Жэнь Гуан и Не Эр выступили пионерами этого жанра и сыграли решающую роль в самоопределении следующего поколения композиторов. Так, испытав влияние творчества Хуан Цзы и Сянь Синхая, Хэ Люйтин уверенно встал на ту же самую стезю. Отметим, что каждый из вышеперечисленных композиторов ставил перед собой определенные творческие задачи: добиться единства песни и сюжета фильма, создать правдивые музыкальные портреты главных героев, а также максимально раскрыть эмоциональное содержание картин.

Обозначим общие черты, характерные для музыки к кинолентам 1930-х годов в целом. Во-первых, песни в большинстве своем были посвящены теме борьбы с японскими захватчиками и поддерживали боевой дух китайского народа и веру в лучшее в это непростое военное время. Во-вторых, каждый из вышеперечисленных композиторов стремился придать своим произведениям национальный колорит и шел к этому своим собственным путем: кто-то из композиторов обращался к фольклору, обрабатывал или цитировал песни. Отметим, что Жэнь Гуан, Не Эр и Хэ Люйтин вышли из народной среды и прекрасно владели игрой на национальных инструментах, что в дальнейшем не могло не сказаться в их творчестве. Следует отметить сочетание западноевропейских композиционных приемов с особенностями национальной музыки. Хуан Цзы, Сянь Синхай и Хэ Люйтин серьезно изучали методы композиции и теоретические дисциплины за границей; в то же время они были хорошо знакомы с китайскими музыкальными традициями. Третью общую черту можно сформулировать как «песня — зеркало эпохи». В этом жанре нашли отражение проблемы разных социальных групп, в том числе и низших слоев общества.

Песни из кинофильмов приобретали популярность и любовь аудитории благодаря кино как таковому. Внимание режиссеров в 1930-е годы было сосре-

доточено на событиях из жизни рабочего класса. Поэтому задача, стоявшая перед композиторами, заключалась в передаче мятежного духа времени и воплощении сложных переживаний простого человека. Картины данного периода демонстрируют нравственность и трудолюбие китайского народа и колорит эпохи.

В параграфе 2 *Особенности вокальных произведений 50–60-х годов XX века*, отмечается, что этот временной период — блестящий этап в истории развития китайского кино, когда песням стали свойственны портретирование главных героев (начиная с 50-х годов, композиторы стали уделять еще больше внимания детальному изображению темперамента, характера и внутреннего мира персонажей); региональный колорит (мелодии, опираясь на интонационный строй фольклорных напевов из разных провинций, зазвучали очень аутентично и самобытно, давая каждому жителю Поднебесной представление о самых далеких уголках его дивной Родины); панегирический характер — восхваление родного края и народа, воспевание национальных героев; равномерный баланс музыки и изображения в кадре. В это же время появляются произведения к детским киносpectаклям. В это время наиболее ярко заявили о себе Люй Цимин, Лю Чи, Хуан Чжунь, Лэй Чжэньбан и Чжу Цзяньэр.

Люй Цимин оставил после себя огромное вокальное наследие, которое можно разделить на несколько групп: песни — музыкальные портреты главных героев кинофильмов; песни, в которых прославляется становление Нового Китая, самоотверженность и героизм революционеров; песни, воплощающие местный этнический колорит.

Для произведений Лю Чи характерны следующие аспекты: восхваление рядового воина; опора на народное творчество; влияние западной композиторской школы; мелодическое богатство. Возможно, именно благодаря своей мощной творческой интуиции композитору удавалось создавать мелодии необыкновенной красоты, гибкие и певучие.

По жанровому критерию песни Хуан Чжунь составляют три группы: революционные, трудовые и лирические, центральное место в последних занимают женские образы. Ее творчество характеризуется идейным единством со старшим поколением композиторов, продолжением традиций, заложенных Не Эром, Сянь Синхаем и другими выдающимися представителями китайского музыкального искусства начала XX века. К характерным особенностям также относятся и сочетание фольклора с современными композиторскими приемами, чуткий подход к сюжету и содержанию кинофильма, к образам персонажей.

Произведениям Лэй Чжэньбана присущи некоторые самобытные черты, среди которых ярко выраженный национальный характер, музыкальные традиции различных регионов, использование фонетических особенностей локальных диалектов.

В сочинениях Чжу Цзяньэра также обнаруживается синтез китайского фольклора с западноевропейской техникой композиции.

Говоря о киномузыке этого периода, нельзя переоценить ту роль, которую она сыграла в развитии национальной культуры в целом. Она продемонстрировала качественно новый уровень музыкального оформления как такового, доказала свою жизнеспособность в рамках новых киножанров и художественных

требований, им сопутствующих, а также вобрала в себя красоту фольклорных напевов, подчеркнув самобытность и уникальность каждой киноленты, ее принадлежность к исконно китайскому культурному наследию.

В параграфе 3 анализируется *Развитие жанра песни в 1970-е годы*. В это время появилось немало новых имен — Фу Гэнчэн, Ван Мин, Чжэн Цюфэн, Ван Липин. Каждый из них продемонстрировал свое мастерство, свою причастность к эпохе с ее тенденциями и веяниями.

С наступлением новой эры китайская музыка входит в полосу расцвета, и песни к кинофильмам представляют в ее истории совершенно особую страницу. В этот период рассматриваемый жанр достигает необыкновенных высот: композиторы пересматривают и обновляют арсенал выразительных средств и эстетических подходов, что благоприятно сказывается на результате их творческой деятельности и способствует развитию музыки к кинофильмам, в которой можно выделить жанр лирической, революционной, патриотической песни, воспевающей безграничную любовь к родному краю, а также песни о труде.

Музыкальное наследие Фу Гэнчэна представлено двумя тематическими группами: произведения, в центре внимания которых находится образ воина и песни, в которых отразилась магистральная идея Не Эра и Сянь Синхая — тема народа. В целом, в творчестве Фу Гэнчэна наблюдается органичное сочетание принципов западноевропейской техники композиции и исконно китайской музыкальной культуры, внимание к взаимодействию поэтического и нотного текста, обращение к творчеству поэтов-революционеров, координация звука и кадра.

Вокальное искусство Ван Мина характеризуется тематическим разнообразием, национальным колоритом, синтезом романтических и реалистических тенденций.

Песенное творчество Чжэн Цюфэна отличается лиризмом, фольклорными интонациями, «диалогом Запада и Востока», тесным взаимодействием музыки и слова.

Большая часть музыкального наследия *Ван Липина* представлена произведениями к кинофильмам. Они наглядно демонстрируют глубокую взаимосвязь видеоряда и музыки этнического характера.

Музыка 1970-х годов имеет свои особенности. В эту эпоху композиторы стремятся отражать жизнь как можно более реалистично и в то же время выказывать личное отношение, поэтому центральное место занимает именно лирический жанр. Очевиден интерес к фольклору, а также синтез западноевропейской музыкальной культуры и отечественных традиций. Это явление подразумевало не только сочетание разнородных творческих приемов, но и использование зарубежного инструментария в контексте произведений с ярко выраженным национальным характером, что, в свою очередь, обновило привычные звучания.

Подводя итог сравнительному анализу киномузыки разных периодов, отметим, что композиторы гораздо реже обращаются к военной и революционной тематике. Творчество приобретает более индивидуальный характер: каждый автор стремится сформировать свою собственную манеру письма, следовать самостоятельно избранным принципам и привнести в искусство свое понимание

мира — будь то исторические события, человеческие отношения, философские идеи и т.п. В связи с этим можно наблюдать множество методов работы с музыкальным материалом, разнообразие технических приемов и подходов к решению одних и тех же творческих проблем.

Следующее десятилетие стало для киномузыки ключевым: композиторы оказываются на своего рода творческом распутье, где им предстоит выбрать, развиваться ли дальше в уже знакомом и хорошо освоенном русле академического и фольклорного стилей, или же начать работать с другими жанрами, которые предлагает эстрадная музыка. Выбор был сделан в пользу последнего, и за два десятилетия до начала XXI века облик песни к кинофильмам изменился самым кардинальным образом.

Параграф 4 *Трансформация вокальной киномузыки в период «Реформ и открытости» 80-х годов XX века: «Пятое поколение китайских режиссеров»* освещает так называемый период «Реформы открытости», пришедшийся на 1979 год, положивший начало новой вокальной музыке в кинофильмах, которая теперь стала сблизиться с эстрадными жанрами. Эта стилевая модуляция окончательно завершилась в начале XXI столетия, но и по сей день киномузыка продолжает впитывать в себя новые веяния и тенденции, что позволяет ей говорить современным языком и быть понятой.

Переходный период подарил кинематографу Поднебесной новые имена молодых режиссеров Чжан Имоу, Чэнь Кайгэ, Тянь Чжуанчжуан, Хо Цзяньци, У Цзинью, Сунь Чжоу, Ся Ган, Чжан Цзюньчжао, Чжан Цзянья, Хуан Цзяньсинь и многих других, недавно окончивших Пекинскую киноакадемию. Их работам присущ ярко выраженный субъективный характер и символизм; также эти мастера часто обращались к приему подтекста, приглашая зрителя к более активному восприятию и осмыслению происходящего на экране. Среди наиболее ярких работ укажем: «Один и восемь» (1983, режиссер Чжан Цзюньчжао), «Желтая земля» (1984, режиссер Чэнь Кайгэ), «Красный гаолян» (1988, режиссер Чжан Имоу), «Вечерний звон» (1989, режиссер У Цзинью), «Цзюй Доу» (1990, режиссер Чжан Имоу), «Подними красный фонарь» (1991, режиссер Чжан Имоу), «Цю Цю идет в суд» (1992, режиссер Чжан Имоу), «Прощай, моя наложница» (1992, режиссер Чэнь Кайгэ), «Жить» (1994, режиссер Чжан Имоу), «Ни на одного меньше» (1999, режиссер Чжан Имоу), «Дорога домой» (1999, режиссер Чжан Имоу).

Говоря о «Пятом поколении режиссеров» и их талантливых работах, нельзя не упомянуть *Чжао Цзинина* — композитора, написавшего огромное количество произведений к кинофильмам этого знаменательного периода. Его музыка звучит в картинах «Желтая земля», «Цю Цю идет в суд», «Цзюй Доу», «Подними красный фонарь», «Прощай, моя наложница», «Красный гаолян», «Жить» и т. д. Ему удалось воплотить в музыке новый язык, новую палитру выразительных средств. При этом композитор не просто позаимствовал западные приемы композиции, но переосмыслил их суть в контексте национальной культуры. Примером тому может послужить вышеупомянутое сочетание «несочетаемого»: звучания симфонического оркестра и магистральных элементов пекинской оперы, ставшее результатом тщательного изучения особенностей обеих культурных

явлений. Причина, по которой ему удалось добиться столь значительного успеха в киномузыке — это его прекрасное образование, музыкальная «эрудиция», умение сопереживать, способность видеть и чувствовать прекрасное. И любовь композитора к национальной музыке не ограничилась только лишь поверхностными стилизациями.

«Пятое поколение режиссеров» оттолкнулось от художественных наработок своих предшественников и стало изучать выразительный потенциал фильма как такового, и стремясь к идеальному балансу звучащего и видимого. Каждого из мастеров занимали мельчайшие этапы и элементы создания кинокартины, вплоть до цветокоррекции полученного в ходе съемок изображения, нюансов операторской работы и тончайшего сочетания тембров музыкальных инструментов. Именно «Пятое поколение» подняло национальное кино на принципиально новый уровень, на котором оно смогло заявить о себе уже на международной арене.

Глава III. Особенности вокальной лирики (на примере шести китайских музыкальных кинофильмов). Жанр музыкального фильма представляет собой синтез двух родственных видов искусства — кино и оперы, перед которыми стоят общие задачи. В обоих случаях художественный образ рождается благодаря мастерству актеров, режиссера, художника и других участников постановочного процесса. В музыкальном фильме особое значение приобретает режиссерская и операторская работа, а структура оперы претерпевает изменения.

Музыкальный киноспектакль — это действие, где вокальный или инструментальный материал не только сопутствует развитию сюжета, но и тесно переплетается с повествованием, расставляет в нем определенные смысловые акценты и раскрывает внутренний мир персонажей, делая их образы более живыми, эмоциональными. Также в музыкальной картине может присутствовать хореографическое начало (яркий пример — кинофильм «Ашима»), способное пополнить палитру выразительных средств и привнести в произведение новые краски. В лентах, принадлежащих к данному жанру, можно услышать полное звучание симфонического оркестра. От мастерства композитора зависит качественный уровень музыкального материала, но чаще всего последний воспринимается зрителем как неотъемлемая часть происходящего на экране и потому не оценивается столь же строго, как, например, соната или инструментальный концерт, существующий вне сюжета и визуального ряда.

Главное отличие музыкального фильма от художественного заключается в более тесной взаимосвязи первого с вокальной и инструментальной составляющей произведения, динамичном развитии сюжета и максимально точном портретировании персонажей. Как правило, такая картина представляет собой экранизацию оперы — законченного произведения, в котором все вышперечисленные компоненты уже образовали определенный симбиоз. Музыка заменяет словесные монологи, движет развитием событий, ярко выделяет наиболее важные моменты. В художественном кинофильме ее роль не столь велика: песня, в большинстве случаев, создает атмосферу или выражает эмоциональный подтекст того или иного эпизода, тогда как в музыкальных кинофильмах она, бес-

спорно, играет главную роль, становясь компонентом сложного драматургического механизма.

В параграфе 1 *Фильмы-экранизации современных китайских опер* представлены картины, основывающиеся на музыкально-театральных произведениях, в которых сохранены основные характеристики главных героев из первоисточников. К таковым, в частности, относятся «Седая девушка», «Красная охрана озера Хунху» и «Цзян-цзе»³.

Музыка к кинофильму «Седая девушка» имеет ряд существенных характеристик. Во-первых, центральные персонажи имеют лейтмотивы. Например, главная тема песни «Северный ветер» — это лейтмотив Си Эр, в ней отражены ее мечты о счастье. В сольном номере Яна Байлао («Замело на десять верст») мы становимся свидетелями настоящей борьбы, разыгравшейся в душе героя. Во-вторых, присутствует слияние западных и восточных традиций. Композиторы позаимствовали западноевропейские приемы, характерные для оперного письма, и соединили их с китайскими народными напевами.

Картина «Красная охрана озера Хунху» снята по мотивам одноименной оперы. В ней тема революционной борьбы проходит красной нитью, национальный колорит сочетается с творческим опытом Запада. Источником вдохновения и собственно музыкального материала послужили песни провинции Хубэй; вместе с тем, в некоторых сольных эпизодах прослеживаются характерные черты гимничных арий из опер европейских композиторов. Благодаря удачному сочетанию удалось создать произведение, соответствующее эстетическим требованиям, предъявляемым к современной опере, и в то же время, наделенное ярко выраженным национальным характером и самобытностью.

«Цзян-цзе» — истинная жемчужина в сокровищнице китайской оперы. Существует ее одноименная экранизация. Прототипом для образа Цзян-цзе послужила главная героиня романа «Красная скала» (1961) авторов Ло Гуанбинь и Ян Иянь. Ее музыкальный портрет чрезвычайно многогранен. Так, песня «Хвала красной сливе» заключает в себе лейтмотив Цзян-цзе, жизнелюбивой и работающей девушки. Он не раз прозвучит в картине, сопровождая героиню даже в самые трудные минуты. В конце кинофильма мы слышим еще один вокальный номер — «Вышью красное знамя»: в нем воспевается мужество Цзян-цзе, ее безграничная преданность делу и Родине. Так рождается образ смелой, решительной участницы революционного движения и в то же время, нежной и хрупкой девушки с добрым сердцем и чистой душой. Своей популярностью фильм-опера «Цзян-цзе» обязан, прежде всего, музыке, ее эмоциональной правдивости и глубине. Благодаря этим качествам картина нашла путь к сердцам зрителей и надолго вошла в историю китайского кинематографа.

В параграфе 2 *Музыкальные фильмы, близкие китайской национальной опере* рассматриваются картины, где в качестве основы выступает песня, связы-

³ Опера «Седая девушка» (1945) была написана коллективом Института искусства им. Лу Синя; композиторы Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Юй, Чен Цзы, Лю Чи и др. Опера «Красная охрана озера Хунху» (1958) создана творческим союзом Оуян Цяньшу и Чжан Цзинань. Опера «Цзян-цзе» (1964) является детищем композиторов Ян Мина, Цзян Чуньян и Цзинь Ша.

вающая сюжет в единое целое. К ним относятся ленты «Пять золотых цветов», «Лю Саньцзе» и «Ашима».

«Пять золотых цветов» и «Лю Саньцзе» — это два знаменитых музыкальных фильма Лэй Чжэньбана. В них воплотились основные черты творческого облика этого композитора. Приведем ряд особенностей, прослеживающихся в этих фильмах. Первая из них — близость к жанру оперы. За исключением нескольких небольших диалогов, в обеих картинах преобладают вокальные номера. Они не только дают характеристики действующим лицам, но и сопровождают развитие сюжета. Вторая — региональный колорит. Так, в ленте «Пять золотых цветов» Лэй Чжэньбан обращается к напевам народности бай, которые невероятно трогательно звучат в исполнении главных героев, повествуя о жизни этого этноса. Также композитор искусно вплетает подлинные фольклорные темы Гуанси-Чжуанского автономного района и песни горцев в музыкальную канву «Лю Саньцзе». Существует несколько причин, обуславливающих высокий рейтинг этих музыкальных фильмов. В первую очередь, они опираются на локальный фольклор, дающий аудитории представление о волшебных уголках Китая, о жизни людей, их населяющих, их быте и культуре. Во-вторых, чарующие народные напевы гармонируют с прекрасными пейзажами в кадре, даря зрителю истинное эстетическое наслаждение.

«Ашима» — это популярный музыкально-танцевальный художественный фильм. Помимо великолепных хореографических номеров и ни в чем не уступающей им музыки, картина радуется прекрасной операторской работой и захватывающими пейзажами Дали (провинция Юньнань). Это бесспорный шедевр китайского кинематографа, проливающий свет на жизнь одного из многочисленных этносов Поднебесной. Музыкальную канву фильма определяют применение национальных ладов (практически в каждом музыкальном номере ленты можно услышать традиционную китайскую пентатонику); пополнение традиционного состава симфонического оркестра народными инструментами (необычные тембровые эффекты, возникшие благодаря этому симбиозу, привнесли в музыку новые краски, придали звучанию объем и многослойность, в свою очередь, взаимодействие этих тембральных пластов усложняет и обогащает оркестровую вертикаль); использование местных диалектов (словесный текст вокальных номеров содержит фонетические и лексические особенности народности сани и отражает их речевые привычки).

Данные кинокартины характеризуются многообразием сюжетов, в центре которых всегда находится многоплановый женский образ, включением в состав традиционного симфонического оркестра национальных музыкальных инструментов, использованием этнических напевов и диалектов, мощной опорой на народную песенную культуру. Безусловно, она не ограничивалась поверхностным цитированием аутентичных тем, но основывалась на самом подробном изучении китайского фольклора. Именно такой подход к претворению национального колорита заложил крепкую основу для следующих поколений композиторов, которые в своих творческих поисках наверняка не раз обратятся к мелодиям родного края.

Параграф 3 – *Вопросы интерпретации песен из китайских кинофильмов на примере некоторых исполнителей.* Многие кинофильмы известны сейчас только лишь благодаря мелодиям, которые звучат в них. Постепенно песни покидали пределы кинозалов и становились самостоятельными произведениями, завоевывая всенародную популярность, в связи с чем назрела проблема их интерпретации. И чем точнее певец проникал в суть вокального произведения, тем более рельефный отпечаток оно оставляло в сердце слушателя. В данном параграфе рассматриваются варианты трактовок песен из различных кинофильмов в исполнении таких китайских певцов как Сун Цзуин (р.1966), Гуань Муцунь (р.1953), Е Пэйин (1935–2022), Ван Сюфэнь (р.1954), Шэнь Ян (р.1984), Шэн Сян (1921–1993), Го Ланьин (р.1929), Пэн Лиюань (р.1962), Го Шучжэнь (р.1927), Ди Либайэр (р.1958), Янь Вэйвэнь (р.1957), Ли Гуи (р.1944), Ляо Чаньюн (р.1968), Вань Шаньхун (р.1959), Те Цзинь (р.1962).

Вокальные произведения в кино — это особый жанр, это сочинения, созданные в конкретную эпоху и при соответствующих обстоятельствах. Особенности жанра и время создания диктуют стиль, в котором следует исполнять то или иное произведение. Песни к кинофильмам должны учитывать это правило и вместе с тем гармонировать с сюжетом фильма. Точное художественное исполнение вокальной музыки в фильмах способно динамизировать развитие сюжетной линии, отводя саундтреку самостоятельную роль в драматургии кинокартины.

Песни для кинолент — это разновидность вокальной музыки, тесно взаимодействующая с другими жанрами, что обуславливает сходство подходов к проблеме интерпретации произведений, но есть и некоторые особенности, характерные именно для данного стиля, которые необходимо учитывать.

Необходимо понимание сюжета, содержания и драматургии кинокартины; смысла поэтического текста песни и ее музыкальной драматургии. Требуется обладать хорошими вокальными данными и техникой голосоведения. Наконец, следует учитывать координацию голоса и изображения в кадре. Пожалуй, это и является главным отличием песен из кинофильмов от других жанров вокальной музыки: в рамках кинокартины они не могут существовать изолированно от происходящего на экране.

Тембр голоса и «певческий почерк» вокалиста придают каждой интерпретации уникальный характер. Так, «Песню рыбака» Жэнь Гуана из одноименного кинофильма (1934) исполняли Сун Цзуин (р.1966) и Гуань Муцунь (р.1953). У них очень разная манера пения, так как Сун Цзуин исполняет народные песни. Разумеется, китайское народное пение отличается от академического вокала, поэтому исполнение Сун Цзуин мягче в эмоциональном отношении; ее голос звучит пронизывающе и светло, она четко произносит поэтический текст. Интерпретация Сун Цзуин очень самобытна, но в контексте фильма она оказалась бы слишком ровной и отрешенной, а это едва ли допустимо, ведь песня звучит в момент гибели главного героя. Поэтому более подходящим, на наш взгляд, является исполнение Гуань Муцунь. Ее густое и сочное меццо-сопрано в полной мере передает скорбный характер музыки.

Исполнение «Песни неба» Хуан Цзы из кинофильма «Законы Неба» (1935), на наш взгляд, наиболее убедительно певцами Шэнь Ян и Е Пэйин. Шэнь Ян — китайский бас с потрясающим полнокровным тембром. Его манера пения необыкновенно выразительна. Секрет его артистизма заключается, прежде всего, в превосходном владении певческим дыханием, благодаря которому певец достигает кантиленного, протяжного звучания, что особенно важно в лирических эпизодах. Не менее интересна интерпретация этой песни сопрано Е Пэйин. Ее чистый, прозрачный тембр звучит очень нежно и трогательно, наделяя образ странника новыми, более утонченными оттенками. Но поскольку героем фильма является мужчина, исполнение Шэнь Яна оказывается более убедительным и соответствующим сюжетной ситуации.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод, что качественное исполнение складывается из нескольких компонентов: понимания смысла текста, высокого уровня владения техникой пения, индивидуальной окраски голоса, и, как следствие, точного воплощения содержания и драматургии произведения. Только сумма этих составляющих позволяет добиться значительного художественного эффекта, и значит способна поделиться мыслями и чувствами героев кинофильма со слушателями, вызвать отклик в их сердцах. В этом и заключается суть интерпретации песен из кинофильмов.

Названия Приложений соответствуют их содержанию. Приложение 1. «Краткие сюжеты рассмотренных фильмов». Приложение 2. «Полные нотные тексты песен рассмотренных фильмов».

В **Заключении** диссертации по результатам проведенного исследования были сформулированы следующие *выводы*.

В процессе своего становления и развития кино очень рано сформировало неразрывную связь с философией и эстетикой. Некоторые концепции киноискусства образовали прочную систему, основанную на гуманистических идеях, и по мере развития кинематографа эта система претерпевала аналогичные с ним метаморфозы.

Как уже было сказано выше, основная форма вокальной музыки в китайских кинолентах XX столетия — это песня, которая в большинстве случаев исполнялась сольно, но также могла звучать в исполнении хора или ансамбля. Отличительной особенностью этих картин, например, в сравнении с западной киноиндустрией, является то, что вплоть до 80-х годов XX века композиторы создавали для фильмов произведения в жанрах академической или народной музыки, которые исполняли профессиональные певцы.

Жанровую эволюцию вокальной музыки к кинофильмам XX века можно разделить на два крупных этапа: первый включает в себя три периода (30-е, 50-е и 70-е годы) и характеризуется приверженностью к академическому и народному стилям, а второй занял последние двадцать лет прошлого столетия и ознаменовал собой переход в русло эстрадной музыки.

С приходом «Пятого поколения режиссеров» в 80-е годы обновляется облик вокальной киномузыки: в нее проникают эстрадные жанры. Вне зависимости от того, оцениваем ли мы это явление позитивно или негативно, оно было неизбежным, в силу веяний времени и тех требований, которые оно предъявля-

ло к искусству. Период с 1980 по 2000 годы можно назвать переходным. В XXI веке эта стилевая модуляция завершилась, и по сей день вокальная киномузыка зиждется именно на эстрадных видах и формах. Важнейшее различие между киномузыкой до и после 1980 года заключается в переосмыслении ее удельного веса в картине. Так, если ранее она играла весьма важную роль в драматургии фильма, сопровождая развитие событий в качестве лейтмотивов, то в 1980-е годы вокальным произведениям стали отводить все более скромное место вспомогательного элемента, а не полноправного участника процесса.

Основная особенность, которую следует отметить в вокальной музыке к китайским кинофильмам прошлого столетия – это их ярко выраженный национальный характер. Композиторы Китая всегда питали особое уважение к истории и культуре родного края, и потому в их музыке звучат отголоски не только фольклорных напевов, но и других видов искусства: живописи, поэзии, театра и т.д.

Еще одним творческим ресурсом для композиторов стала китайская национальная опера, которая так же, как и философские доктрины конфуцианства, даосизма и буддизма, заострила внимание к определенному типу образности, а именно, к претворению величественной красоты природы и окружающего мира при помощи музыкальных средств, что не отрицало обращения к песенным, танцевальным и инструментальным жанрам народной музыки.

Существенное влияние на китайскую киномузыку XX века оказала и западноевропейская композиторская школа. Результатом этого процесса стал синтез техник композиции и эстетических подходов двух разных культур, который воплотился в сочинениях множества китайских авторов. В рамках непрекращающегося диалога культур китайская киномузыка всегда выступает как носитель экзотического восточного начала. Этому способствует использование национальных музыкальных инструментов с их неповторимым звучанием. Тем не менее, композиторы уже давно освоили и западноевропейский инструментарий, а также классические формы: сонаты, квартеты, концерты, симфонии и пр., демонстрируя при этом абсолютно индивидуальную интерпретацию тех или иных выразительных средств, заимствованных из другой музыкальной культуры.

Начиная с XXI века, в результате интенсивного развития кинематографа и мощного прогресса в области звукорежиссуры, музыка к китайским кинофильмам получила в свое распоряжение колоссальный арсенал технических и выразительных возможностей и вышла на принципиально иной уровень качества, став полноценной и чрезвычайно востребованной отраслью музыкального искусства. Сегодня она играет важнейшую роль в эволюции киноиндустрии КНР. Так, саундтрек завоевывает сердца зрителей еще до премьеры киноленты, многократно увеличивая численность потенциальной аудитории. Благодаря синтезу элементов музыкальных культур Запада и Востока картина получает шанс заявить о себе во всеуслышание и выйти на мировую арену киноискусства. Например, фильм «Крадущийся тигр, притаившийся дракон» получил одну из самых престижных кинопремий — «Оскар», в номинации «Лучшее музыкальное сопровождение».

Сегодняшнее искусство немислимо без кино. Композиторы не только создают звуковое обрамление к той или иной картине, но и реализуют свой твор-

ческий потенциал в рамках этого жанра, делятся своими мыслями и чувствами с многомиллионными аудиториями. Надо полагать, что в будущем художественный язык кинематографа станет еще более универсальным и сможет еще правдивее отражать замысел создателей ленты. Благодаря усилиям нескольких поколений композиторов музыка к китайским кинофильмам постоянно обновляет свою палитру выразительных средств, вместе с тем оставаясь верной традициям, проверенным временем. Она чутко реагирует на эстетические запросы современности, не теряя при этом своего индивидуального облика.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Статьи в рецензированных научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ:

1. Цай, Сяо. «Выпускная песня» и «Песня строителей новых дорог» композитора Не Эра как образец киномузыки первых китайских фильмов // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». — 2018. — № 40. — С. 194–199. (0,4 п.л.)

2. Цай, Сяо. Эстетика и идеология китайских музыкальных фильмов // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». — 2020. — № 52. — С. 146–153. (0,5 п.л.)

3. Цай, Сяо. Жизнь после фильма: к вопросу интерпретации популярных песен из китайских кинофильмов // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». — 2020. — № 55. — С. 55–60. (0,4 п.л.)

4. Цай, Сяо. Особенности вокальной музыки в кинематографе Китая в 50–60-х годах XX века // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». — 2022. — № 3. — С. 100–111. (0,75 п.л.)

Статьи в других научных изданиях:

5. Цай, Сяо. Вокальные произведения Лэй Чжэньбана к кинофильмам // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; [редкол.: ред.-сост. М. В. Воротной и др.]. — Санкт-Петербург, 2018. — Выпуск 9. — Часть I. — С. 176–182. (0,45 п.л.)

6. Цай, Сяо. Китайский музыкальный фильм «Ашима» // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; [редкол.: ред.-сост. М. В. Воротной и др.]. — Санкт-Петербург, 2018. — Выпуск 9. — Часть II. — С. 117–120. (0,25 п.л.)

7. Цай, Сяо. Вокальная музыка в первых китайских звуковых фильмах 1930-х г. // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии, Кафедра музыкального воспитания и образования ; [ред.-сост. Н. И. Верба]. — Санкт-Петербург, 2018. — Выпуск 13. — С. 89–96. (0,5 п.л.)