

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

Чэнь Цзыжань

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В ИСКУССТВЕ АНИМАЦИИ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения
профессор П. С. Волкова

Санкт-Петербург
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Анимационные фильмы в пространстве диалога искусств России и Китая.....	15
1.1. Российская и китайская анимация: к истории вопроса и становления музыкального ряда.....	17
1.2. «Китайский след» в российской анимации.....	49
Глава II. Музыка в российской и китайской экранизаций сказок «Репка» и «Цветик-семицветик».....	92
2.1. Сказка «Репка» в музыкальном решении российских и китайских композиторов.....	92
2.2. Сказка «Цветик-семицветик» в музыкальном решении российских и китайских композиторов.....	122
Заключение.....	151
Литература.....	159
Приложение 1. Нотные примеры.....	186
Приложение 2. Интервью с композитором С. В. Аникиенко.....	193
Приложение 3. Фотоматериалы	197
Приложение 4. Иллюстративный материал к китайским версиям сказок «Репка» и «Цветик-семицветик»	201

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования, в центре которого находится музыка, воплощенная в российской и китайской анимации¹ в русле диалогического взаимодействия двух стран, обусловлена их давним интересом к культурному наследию друг друга. Как пишет Е. А. Басин, «на «ярмарке», где все народы предлагают свои товары, искусство, как и язык, играет роль толмача, обогащая при этом себя; оно является посредником «всеобщего душевного торга», способствующим взаимному обмену»². Значимость такого интереса для взаимопонимания и взаимодействия между двумя народами находит свое подтверждение в том, что 2024 и 2025 годы названы, согласно Указу президента РФ В. В. Путина, Годами культуры России и Китайской Народной Республики, что предполагает их «тесное сотрудничество...»³.

Принимая во внимание тот факт, что состоятельность любого диалога зависит от наличия общей для всех участников диалогической ситуации темы, мы сосредоточили свою исследовательскую оптику на музыкальной составляющей анимационных фильмов, поскольку экранное искусство занимает лидирующее положение в художественных предпочтениях россиян и китайцев. Об этом свидетельствует количество посещающих кинотеатры зрителей, число которых, как правило, весьма внушительно с обеих сторон.

Что же касается музыкального ряда как неотъемлемой составляющей синтетического художественного целого, то таковой попадает в проблемное поле в силу многих причин, среди которых отметим, прежде всего, его невербальность. Другими словами, не будучи скована границами конкретного языка, музыка подчас самым непосредственным образом влияет на понима-

¹ Несмотря на разницу в этимологии, понятия *анимация* и *мультипликация*, призванные создавать на экране иллюзию движения, используются в настоящем диссертационном исследовании как синонимичные.

² Басин Е. Я. И. В. Гёте (1749–1832) // Басин Е. Я. Искусство и коммуникация. URL: <https://fil.wikireading.ru/57108>.

³ 1tv.ru Телекомпания. Указом президента 2024 и 2025 станут Годами культуры...

ние синтетического художественного целого, создавая прецедент для межкультурного взаимодействия, осуществляемого под знаком гармонизирующего диалога.

Также обращение к изучению музыки в анимации видится своевременным постольку, поскольку культурная парадигма развивается сегодня под знаком так называемого «визуального поворота» (Ф. Джеймисон). В данном контексте мультипликация представляет интерес с позиции формируемого в ее лоне художественного образа, выразительные возможности которого определяются «множественными процессами взаимодействия музыки и изображения, музыки и пластики...»⁴. С этой точки зрения музыка, представленная в экранном искусстве, может рассматриваться в качестве «источника и катализатора новых ритмоинтонаций, типических выразительных комплексов, наделенных отчетливой ассоциативной нагрузкой, драматургических ситуаций и принципов конструирования формы»⁵.

Солидаризируясь с И. С. Бегизовой в том, что и сегодня анимация остается на периферии исследований музыковедов и искусствоведов⁶, подчеркнем важность следующего момента. Музыка в искусстве анимации служит одним из действенных способов «психического переноса ранее отчужденного материала во внутренний мир личности»⁷. В итоге «чужое переживается и затем ощущается как свое, социальное – как личное, далекое – как близкое, прошлое – как настоящее, а настоящее – как будущее»⁸.

Отдавая себе отчет в том, что музыка в пространстве синтетического художественного целого призвана:

- косвенно пояснять сюжет;

⁴ Бегизова И. С. Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма: дисс. ... канд. иск., 17.00.02. Тбилиси, 1985. С. 5.

⁵ Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. С. 317.

⁶ Бегизова И. С. Цит. изд. С. 5.

⁷ Щербинин М. Н. Феномен музыки в европейском смыслогенезе // Метафизика музыки и музыка метафизики. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 88.

⁸ Там же.

- рассказывать об исторических и социальных условиях;
- раскрывать внутренние чувства героев;
- задавать направление линии судьбы персонажа, еще не появившегося в кадре, мы солидаризируемся с позицией Гвон Гюн Гжи. Согласно

ученому, «место мультипликации в современной художественной культуре позволяет прийти к заключению о перспективах ее развития в качестве одного из важнейших средств массовой межкультурной коммуникации»⁹. Это тем более очевидно, что именно музыка демонстрирует способность «концентрировать в себе и эксплицировать в художественной форме те социальные смыслы, которые еще не осознаны в рациональной рефлексии»¹⁰.

Степень разработанности темы исследования не высока, тем более отсутствуют труды, в которых российская и китайская мультипликация рассматриваются сквозь призму диалога, реализуемого под знаком музыкальной культуры.

В данном контексте заслуживают внимания:

- датируемое 2005 годом исследование Гвон Гюн Гжи, в котором изучается художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино¹¹;
- диссертация Гу Цицзюня, выполненная в 2017 году и посвященная изучению истоков самобытности и художественной специфики китайской анимационной школы¹²;
- появившаяся спустя два года публикация Ван Ю, в центре которой – мультипликационный фильм «Лotosовый фонарь» (режиссер Чан Гуанси, композитор Цзинь Фудзай)¹³;

⁹ Гвон Гюн Гжа. Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.03. М., 2005. С. 24.

¹⁰ Фомина З. В. Философия музыки. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. С. 80.

¹¹ Гвон Гюн Гжа. Цит. изд. С. 25.

¹² Гу Цицзюнь. Цит. изд. С. 26.

¹³ Ван Ю. Инновационный подход к созданию музыки анимационного кино (на примере фильма «Лotosовый фонарь» // Культура. Наука. Творчество: сб. научн. ст. по

• опубликованная в 2021 году работа У Лиян, где автор поднимает вопрос об истории появления в китайском кинопрокате японского мультфильма «Лебединое озеро» с музыкой П. И. Чайковского, написанной русским композитором к одноименному балету¹⁴.

Напротив, в российской науке интерес к мультипликации со стороны ученых-гуманитариев поддерживается представителями самых разных областей гуманитарного знания: искусствоведами¹⁵, культурологами¹⁶; лингвистов, философов и социологов¹⁷.

мат. XIII междунар. научно-практ. конф., посвященная 75-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. Минск, 2019. С. 124–128.

¹⁴ У Лиян. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в пространстве межкультурной коммуникации: Россия – Япония – Китай // Искусство как творческий проект: коллект. моногр. Саратов; Москва: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. С. 235–244.

¹⁵ Бочкарева О. В. Диалогическая природа художественного образа в детском музыкальном анимационном фильме // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 4. Т. II. С. 78–83; Волкова П.С., Невская П. В. Интеграция наук в изучении феномена анимации: Г. Бардин. «Адажио» // Интегративная технология и педагогика искусства в полиэтническом регионе: мат. VIII межд. науч.-практ. конф. Майкоп: АГУ, 2013. С. 23–30; Мирошников Н. Н., Юй Ян. «Пиковая дама» Пушкина в опере, оперетте и анимации // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2021. № 12. С. 60–72; Севастьянова С. С. Проблема синтеза в экранном музыкальном театре: автореф. ... канд. иск.: 17.00.02. Астрахань, 2004. 28 с.

¹⁶ Горбатова О. В. Диалог в пространстве визуальной культуры (на примере анимации и кинематографа): дис. ...канд. культурологии: 24.00.01. Краснодар, 2016. 173 с.; Кривуля Н. Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых анимаций: дис. ...д-ра иск.: 24.00.01. М., 2009. 494 с.; Лалетина А. Ф. Культурообразующее значение мультипликации // Лингвокультура. 2009. № 3. С. 142–147; Лесовиченко А. М., Шефова Е. А. Визуальная интерпретация музыкальных образов в мультфильмах // ЭНЖ «Медиамузыка». № 9 (2018). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/9_3.html; Липаева Д. Е. Категории бытия-небытия в пространстве культурного диалога Запада и Востока: на примере аниме: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Краснодар, 2019. 220 с.; Рылский Г. В. Трансформация былинных героев в культурной динамике: на материале отечественной анимации: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Кострома, 2011. 22 с.; Рылская Т. П. Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: дис. канд. культурологии: 24.00.01. Краснодар, 2010. 170 с.

¹⁷ Евграфова Ю. А., Новикова М. Г. Вербальный и звуковой компонент экранной «речи» // Вестник Московского государственного областного университета (электронный журнал). 2019. № 4. С. 135–147; Кислякова Е. Ю. Детская телепередача как «лингво-экологическая диверсия» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. № 4 (137). С. 247–252; Волкова П. С., Ковалева С. В., Невская П. В. Философия и искусство: опыт постижения реальности //Аспект. 2014. № 2 (3). С. 10–19; Ковалева С. В. Философия анимации: концептуальность образа «Синей птицы» //Аспект. Краснодар. 2016. № 1(10). С. 16–28; Выбор российских детей: советские или современные мультфильмы // Социология_Соколова А, А. docx. URL: hse.ru/data/2022/05/29/1818667325-/Социология.pdf

Относительно китайского искусствоведения можно констатировать следующее. Интерес к мультипликации в большей степени реализуется на уровне технологии и экономического компонента¹⁸, исторического аспекта в исследовании анимационных фильмов¹⁹, а также вопросов эстетического характера²⁰. Работы, нацеленные на анализ музыкальной составляющей синтетического художественного целого, остаются в меньшинстве²¹.

Объект исследования: онтология российской и китайской музыкальных культур в аспекте анимации как синтетического экранного искусства.

Предмет исследования: взаимодействие российских и китайских композиторов в контексте рожденного в лоне анимации синкрезиса.

Цель исследования: выявить общее и особенное в музыке российских и китайских композиторов, написанной к анимационным фильмам под знаком диалога искусств.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**:

1) показать путь развития российской и китайской мультипликации;

¹⁸ Сюй Цзинхуэй. Презентация «Промышленного отчета развития китайской анимации и комиксов (2011)» // Сайт китайской экономики. URL: http://district.ce.cn/zg/-201105/02/t20110502_22395648.shtml; Ли Цзяго. Исследования оптимизации промышленной структуры китайской анимации и комиксов. Нанкин: Изд. Нанкинского университета, 2012. 120 с.

¹⁹ Чжан Сонлинь. Кто создал «Головастики ищут маму»: Тэ Вэй и китайская анимация. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2010. 196 с.; Цзинь Босун. Выразитель внешнего образа: о художнике-постановщике кукольной анимации // Исследования творчества анимационного кино. Пекин: Китайское общество кино, 1984. С. 47–55; Лю Яли. Взаимосвязи традиционного теневого искусства с искусством анимации // Чжэцзянское прикладное искусство. 2007. № 4. С. 76–79.

²⁰ Ху Ихун. Два разных эстетических закона анимации // Современное кино. 1984. № 6. С. 6–20; Цянь Юньда, Ма Кэсюань. «Живописная песня» и понятие анимационного кино: разговор с товарищем Ху Ихун // Киноискусство. 1985. № 6. С. 28–32; Чу Хань. Анимация как тип языка: эволюция от выразительного средства до анимационного языка // Современное кино. 1989. № 3. С. 48–56; Хе Синьжу. Ребенок без матери: размышления об онтологии анимационного фильма // Современное кино. 1989. № 5. С. 123–128.

²¹ Сюй Чжэнь, Пэн Юэцин. Музыка начинается в конце слов. Разговор о саундтреке анимационных фильмов от «Летающего дома» // Производство кино и телевидения. 2010. № 06. С. 8–13; Цжэнь Юй, Жуань Юйджи. Дух чернил и краски: обзор создания китайской анимационной музыки // Журнал Цилиньской академии искусств. 2004. № 04. С. 17–21; Чен Чао. Исследование музыки в анимационных фильмах // Литература о кино. 2011. № 23. С. 80–84.

2) выявить «китайский след» в творчестве композиторов, участвующих в создании мультипликации на китайскую тему: «Жёлтый аист» (музыка К. Хачатуряна), «Братья Лю» (музыка К. Корчмарёва), художественном фильме с элементами анимации «Волшебный портрет» (музыка Д. Рыбникова);

3) осуществить анализ музыкального ряда мультипликационного фильма «Репка», созданного композиторами В. Ширинским и Чэнь Гэ;

4) провести сравнительный анализ музыки композиторов Г. Гладкова, Ю. Левитина, Лу Шилина, звучащей в российской и китайской экранизациях сказки «Цветик-семицветик» В. П. Катаева.

Теоретико-методологические основы исследования складывались с учетом идей, актуализируемых в научных трудах, посвященных: онтологии музыки (М. Н. Щербинин, З. В. Фомина и др.); переводу вербального дискурса в невербальный (музыкальный и визуальный) и обратно, осуществляемому под знаком семиотики художественного текста (П. В. Невская²² и др.); специфике экранных видов искусства (К. Э. Разлогов²³, С. С. Севастьянова и др.); музыке театра, кино и мультипликации (О. В. Горбатова, Д. Е. Липаева, Т. Ф. Шак и др.); традиционным китайским музыкальным инструментам (Е. В. Васильченко, А. В. Новосёлова²⁴ и др.), в том числе категории звука и описанию тембра в акустических исследованиях (Е. Ш. Давиденкова-Хмара, Т. В. Карташова²⁵ и др.).

²² Невская П. В. Литературно-живописное портретирование в пространстве художественной коммуникации // Культурная жизнь юга России. 2009. № 1. С. 109–111; Она же. Г. Бардин «Адажио». К вопросу о модусном наклонении жанра портрета // Историческая и социально-образовательная мысль. 2013. № 3. С. 25–28.

²³ Разлогов К. Э., Храпачев В. Ю. Музыка в звукозрительном синтезе // Вопросы философии. 1988. № 2. С. 132–142.

²⁴ Васильченко Е. В. Модель мира в звучании китайской цитры цинь // Вестник РУДН, серия Всеобщая история. 2013. № 1. С. 7–32; Новосёлова А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2015. 32 с.

²⁵ Давиденкова-Хмара Е. Ш. Вербальные описания музыкального тембра в акустических исследованиях // Очерки по вопросам оркестровки и музыкальной композиции. СПб; Саратов: Общество с ограниченной ответственностью «Амирит» (Саратов),

Здесь же следует назвать работы российских ученых, в которых затрагиваются вопросы базовых национальных ценностей, реализуемых в адресованной детской аудитории музыке (В. В. Гриневич, М. В. Груздева, О. В. Поризко, М. Р. Чёрная²⁶ и др.). Несомненную помощь в работе также оказали научные штудии, в центре которых находится проблема российско-китайского взаимодействия в области музыкальной культуры (С. А. Айзенштадт, М. Ю. Дубровская, У Лиян, Ю. П. Медведева, Цзо Чжэньгуань, Чжао Юн²⁷ и др.).

Методы исследования выстраиваются на основе комплексного подхода, в русле которого изучение музыкальной культуры, актуализируемой в анимации, коррелирует с характерным для лингвистики опытом рассмотрения кинотекста на уровне поликодового феномена.

Помимо этого, в работе используются диалектический и герменевтический методы, метод сравнительного анализа, интертекстуальности, комплексный музыковедческий анализ, метод интерпретации, биографический метод.

Материал исследования включает в себя российскую и китайскую мультипликацию, представленную следующими образцами: «Репка» (ре-

2020. С. 110–134; *Карташова Т. В.* Категория звука и музыки в традиционной музыкальной терминологии Индии и Китая // *Музыка и время*. 2023. № 5. С. 9–14.

²⁶ *Поризко О. И., Чёрная М. Р.* Развитие национальных традиций в фортепианной музыке Н. П. Ракова для детей и юношества на примере Сонатины № 1. // *Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение*. 2020. № 52. С. 69–77; *Поризко О. И., Груздева М. В., Гриневич В. В.* Особенности формирования базовых национальных ценностей в образовательном пространстве музыкальной школы // *Образование как фактор развития интеллектуально-нравственного потенциала личности и современного общества*. СПб.: Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, 2023. С. 256–262.

²⁷ *Айзенштадт С. А.* Фортепианные школы Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2015. 326 с.; *Дубровская М. Ю., Чжао Юн.* Китайско-российское музыкальное взаимодействие и творческое становление У Цзунцзяна // *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8. № 3. С. 122–131; *Медведева Ю. П.* Китай в русской музыке второй половины XIX – начала XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9. № 1. С. 31–40; *Цзо Чжэньгуань.* Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор ~ Санкт-Петербург, 2014. 336 с.

жиссер С. Мокиль, композитор В. Ширинский, 1936) и «Цветик семицветик» (режиссер М. Цехановский, композитор Ю. Левитин, 1948), а также их китайские версии (режиссер Цянь Цзяцзюнь, композитор Чэнь Гэ, 1986 и режиссер Цао Сяохуи, композитор Лу Шилин, 1974); «Последний лепесток» (режиссер Р. Качанов, композитор Г. Гладков, 1977); «Жёлтый аист» (режиссер Д. Бабиченко, композитор К. Хачатурян, 1950); «Братья Лю» (режиссер Л. Атаманов, композитор К. Корчмарёв, 1953) и «Братья Хулу» (режиссеры Ху Цзиньцин, Гэ Гуйюнь, Чжоу Кэцин, композитор Ву Инь Цзю, 1986); фильм-сказка «Волшебный портрет» по мотивам русских и китайских преданий (режиссер Г. Васильев, композитор Д. Рыбников, 1997), в котором присутствует анимация; телевизионный фильм «Цветик-семицветик» (режиссеры Г. Аразян и Б. Бушмелёв, композитор Е. Крылатов, 1968).

Также материалом исследования послужили интервью с композитором С. В. Аникиенко (впервые введенное в научное обращение), иллюстративные материалы о Бао Эньчжу – авторе слов и музыки песни «Репка» и Пекинской научно-образовательной киностудии, русские и китайские версии сказок «Репка» и «Цветик-семицветик».

Положения, выносимые на защиту:

1. В процессе реализации китайской темы в советской мультипликации ее создатели демонстрируют бережное отношение к другой культуре, сохраняемое на музыкальном, вербальном и визуальном уровнях синтетического художественного целого.

2. Опыт воплощения русской темы в китайской мультипликации отмечен игнорированием музыкальной культуры и быта страны, в лоне которой возник послуживший основой экранизации вербальный первоисточник. При этом сохранение верности заложенной в последнем мировоззренческой установки происходит под знаком традиционной для китайских аниматографов культуры, приметы которой опознаются на музыкальном, визуальном и вербальном уровнях синтетического художественного целого.

3. Музыка К. С. Хачатуряна и К. А. Корчмарёва, звучащая в мультипликационных фильмах «Жёлтый аист» и «Братья Лю», написана в соответствии с традициями русской классической композиторской школы, неотъемлемой чертой которой является разработка темы Востока.

4. Обращение к китайским традиционным музыкальным инструментам в российской мультипликации и игровом кинематографе, в числе которых флейты сяо, ди, губной орган шэн, пипа, гуцинь, исключает формальный подход к использованию инструментария, демонстрируя смыслообразующую роль музыкального ряда в синтетическом художественном целом.

5. Состоятельность культурного диалога России и Китая, реализуемого посредством музыки, написанной к мультипликационным фильмам «Репка» В. Ширинским и Чэнь Гэ, определяется обращением к фольклорному материалу, использованием классического инструментария, минимизацией вербального ряда. При этом если в «Репке» 1936 года музыка выполняет драматургическую функцию, то в ее китайской версии – сюжетно-поясняющую (иллюстративную).

6. Маркерами диалогической ситуации, реализуемой в мультипликационных фильмах «Цветик-семицветик», помимо общих для России и Китая тем (мир ребенка), ценностных доминант (бескорыстное участие в судьбе другого человека), наличия музыкального вступления, системы лейтинтонаций и тембровой семантики выступают приемы современной техники композиторского письма. В отличие от музыки Ю. Левитина, которая отмечена симфоническим развитием, музыка Лу Шилина в целом предстает лишь как многообещающий набросок, так и не получивший своего завершения в силу объективных причин, вызванных политической ситуацией в Китае.

Научная новизна диссертации обусловливается самой постановкой проблемы, решаемой под знаком музыкальной культуры в условиях диалога искусств России и Китая на примере анимации. Помимо этого, впервые:

1) введены образцы китайского экранного искусства («Братья Хулу», «Репка», «Цветик-семицветик»), в котором музыка предстает в качестве неотъемлемой части синтетического художественного целого;

2) осуществлен комплексный анализ музыки В. П. Ширинского и Ю. А. Левитина к мультипликационным фильмам «Репка» и «Цветик-семицветик» и музыки Чэнь Гэ и Лу Шилина, звучащей в китайский версиях обозначенных фильмов;

3) представлены интервью с композитором С. В. Аникиенко об авторе музыки к фильму «Репка» В. П. Ширинском и материалы беседы с режиссером китайской версии «Цветика-семицветика» господином Цао Сяохуи;

4) охарактеризована музыка к мультипликационным фильмам «Братья Лю» и «Жёлтый аист» К. С. Хачатуряна и К. А. Корчмарёва;

5) определена в российской мультипликации семантическая роль звучания традиционных китайских музыкальных инструментов, без учета которой смысл синтетического художественного целого остается неполным.

Теоретическая значимость исследования связывается:

- с углублением проблемного поля в изучении киномузыки за счет включения в него музыки, звучащей в российской и китайской мультипликации;

- с обогащением истории советской музыки персоналиями, оставшимися в тени своих великих современников, в том числе намеченной пунктиром линии учитель-ученик на примере писавших музыку к мультипликации ученикам Н. Я. Мясковского (А. Л. Локшин, Ю. С. Никольский, В. П. Ширинский); Д. Д. Шостаковича (Ю. А. Левитин); В. А. Золотарева, наставниками которого были М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков (М. С. Вайнберг); А. И. Хачатуряна (А. Л. Рыбников) и др.

- с введением в научный обиход прежде неизвестных фактов биографии В. П. Ширинского;

- с внесением новых знаний в музыкальную синологию;

- с расширением представлений о творческих достижениях советских композиторов, связанных с работой над музыкой к мультипликационным фильмам.

Практическая значимость диссертационной работы заключается в возможности использовать материалы исследования в процессе изучения таких вузовских дисциплин, как «История музыки», «Музыкальная журналистика», «Музыка театра и кино», «Музыкальная педагогика». Выводы, представленные в исследовании, могут найти применение в процессе освоения музыкальной культуры Востока.

Достоверность исследования подтверждается:

- обращением к трудам авторитетных ученых в области мультипликации и синологии;
- тщательной проработкой синтетического художественного текста и детальным анализом представленного в нем музыкального ряда;
- интервью с китайскими и российскими специалистами в области музыкальной культуры, реализуемой в пространстве мультипликации.

Апробация результатов исследования. Теоретические положения диссертации, а также искусствоведческий анализ образцов советской и китайской мультипликации были отражены в выступлениях на международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях (Астрахань, 2024, Краснодар, 2020–2025; Майкоп, 2024; Минск, 2024; Санкт-Петербург, 2020–2022; Саратов, 2021, 2024). Помимо этого, отдельные фрагменты работы были опубликованы в разделах коллективных монографий «Искусство как социокультурный проект» (Саратов; Москва, 2021), «Многоликость искусства» (Саратов, 2024), в 4 статьях, представленных в журналах, рецензируемых ВАК, и 9 публикациях, значащихся в РИНЦ.

Структура диссертации состоит из Введения, двух глав, Заключение, Списка литературы (192 наименования, 163 – на русском, 7 – на английском и 22 – на китайском языках) и четырех Приложений. В Приложе-

нии 1 представлены нотные примеры, в Приложении 2 – интервью соискателя с композитором С. В. Аникиенко (г. р. 1966). Приложение 3 содержит редкие фотографии, связанные с жизнью и творчеством госпожи Бао Эньчжу; снимки Пекинской научно-образовательной киностудии, сделанные соискателем, а также образцы традиционной одежды героев китайской мультипликации. В Приложении 4 размещен иллюстративный материал к китайским версиям сказок «Репка» и «Цветик-семицветик».

ГЛАВА I. АНИМАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ В ПРОСТРАНСТВЕ ДИАЛОГА ИСКУССТВ РОССИИ И КИТАЯ

Принимая во внимание тот факт, что всякий диалог, который происходит между представителями разных культур, может быть состоятельным в том случае, если его участники, во-первых, проявляют интерес к общей теме, во-вторых, имеют некоторые представления о культурных традициях друг друга и, в-третьих, находят точки соприкосновения в сфере духовных ценностей, первый параграф Первой главы *Российская и Китайская мультипликация: к истории вопроса и становления музыкального ряда* мы посвящаем выявлению общих оснований музыкальной составляющей в истории экранных искусств России и Китая. В силу того, что последние занимают доминирующее положение в художественной картине мира обеих стран, вопросы их становления и развития могут стать поводом для обсуждения, выступая в качестве общей для одних и других темы в пространстве диалога культур.

Представления о том, насколько интерес к Китаю и его культуре поддерживался со стороны творческой интеллигенции советской страны освещается во втором параграфе Первой главы *«Китайский след» в российской мультипликации*. При этом мы считаем необходимым разобраться в том, случайной оказалась «китайская тема» для авторов музыки к анимационным фильмам на сюжет китайских сказок «Жёлтый аист» и «Братья Лю», или же их интерес к Китаю и шире – к Востоку – отвечает традиции русской композиторской школы, наследниками которой они выступают?

Акцентирование внимания на искусствоведческом анализе музыкального ряда, включенного в синтез слова и изображения, и используемом композиторами инструментарии обусловлено намерением выяснить, насколько формальным оказывается выбор в пользу того или иного инструмента со

стороны автора киномузыки? Каким образом включенные в экранное пространство традиционные китайские музыкальные инструменты «работают» на раскрытие смысла синтетического художественного целого?

Наконец, предваряя анализ музыкальной культуры²⁸ в анимационных фильмах в пространстве диалогического взаимодействия России и Китая, необходимо оговорить важность следующего момента. Предпринимая попытку выявить точки соприкосновения между обозначенными странами в сфере духовных ценностей, искусствоведческий анализ музыкального ряда в анимационных фильмах мы проводим под знаком этического канона. Будучи коррелятом смысла, таковой имплицитно присутствует и в народных преданиях, и в авторских сказках. Как писал А. С. Пушкин, «Сказка ложь, да в ней намек! / Добрым молодцам урок»²⁹.

Значимость этического канона видится безусловной и в аспекте онтологии музыки, под знаком которой «архетипическое и этническое прошлое народа» подлежит «своеобразному чувственному и мыслительному восстановлению в настоящем и будущем»³⁰. При этом переживания, пробуждаемые музыкой, «будучи глубоко интимными и максимально индивидуализированными, становятся крайне содержательными в социальном отношении, поднимаясь одновременно до уровня мироощущения, до целостности мировосприятия»³¹.

Другими словами, обращение к этическому канону способствует выходу в область трансцендентного, с которой музыка не только не утратила

²⁸ Согласно Н. Р. Шафееву, под музыкальной культурой мы понимаем «совокупность духовных ценностей в области музыки в их многообразном проявлении, а также деятельность людей по созданию и потреблению музыкальных ценностей». Подробнее по данному вопросу см.: *Шафеев Н. Р.* Музыкальная культура как система: автореф. дис. ...канд. филос. н.: 24.00.01 – Теория и история культуры. Казань, 2007. С. 8.

²⁹ Сказка о золотом петушке — Пушкин. Полный текст... URL: culture.ru»Каталог стихотворений»Александр Пушкин — стихи.

³⁰ *Щербинин Н. М.* Цит. изд. С. 88.

³¹ Там же.

своих связей, но которая отвечает «сущностной характеристике музыкального бытия в целом»³². Как утверждает М. Г. Арановский, «эта сфера только в отдельных точках пересекается с жизнью реальной, но на самом деле образует по отношению к ней некий “параллельный мир”»³³. Соответственно, актуализация этического канона позволит разобраться в том, сохраняются ли в процессе интерпретации русской сказки китайскими кинематографистами и наоборот заложенные в вербальном первоисточнике духовные ориентиры, насколько таковые оказываются одинаково ценными для представителей разных культур?

1.1. Российская и китайская мультипликация: к истории вопроса и становления музыкального ряда

Прежде, чем мы приступим к изучению вопроса об истории становления музыкального ряда в российской и китайской мультипликации, подчеркнем, что его рассмотрение происходит в едином культурном пространстве с кинематографом. Подобная установка берет свое начало от первых опытов до настоящего времени. В частности, подтверждением несомненной близости анима- и кинематографа служит тот факт, что один из первых советских мультипликаторов А. В. Ширяев (1867–1941) вошел в историю кинематографа и как основоположник документального кино³⁴. На тесную связь одного и другого указывают авторитетные заявления таких ярчайших

³² Фомина З. В. Цит. изд. С. 82.

³³ Арановский М. Г. Психическое и историческое // Процессы музыкального творчества: сб. статей. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. Вып. 8. С. 9.

³⁴ Подробнее по данному вопросу см. Кривуля Н. Г. Анимация как феномен культуры // Анимация и мультимедиа между традициями и инновациями. М., 2009. URL: https://fictionbook.ru/author/kollektiv_avtorov-/animaciya_i_multimedia_mejdu_tradicijami/read_online.html; Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966.; Носова В. В. Балерины. М.: Молодая гвардия, 1983; Слонимский Ю. Вступит. ст. // Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Цит. изд.

представителей зарубежной и российской анимации, как британский теоретик и практик Джон Халас (1912–1995) и мэтр российской школы мультипликации Юрий Норштейн (р. 1941).

По мнению Дж. Халаса, мультипликация предстает рядоположенной не только игровому кино, но собственно музыке и балету³⁵. На взгляд Ю. Норштейна, образное мышление, пробуждаемое мультипликацией, не только не уступает, но и является не менее привлекательным, чем то, которое рождается в лоне кинематографа либо театра³⁶.

В данном контексте обращает на себя внимание и мысль китайского искусствоведа, который считает, что «в некотором смысле изучение музыки, звучавшей в ранней китайской мультипликации, – это изучение истории китайской киномузыки, равно как и истории современной китайской музыки»³⁷. С этой точки зрения определенный интерес представляет и работа иранского киноведа, посвященная выявлению точек соприкосновения между мультипликацией и современным кинематографом³⁸.

Размышляя о теоретических проблемах экранной культуры, Л. Манович считает возможным утверждать, что так называемое цифровое кино – это «частный случай анимации, которая использует отснятые кадры реального действия в качестве одной из многих своих составляющих»³⁹. Свою позицию российский ученый аргументирует следующим образом: в настоящее время «фильмы во многом уже не снимаются на камеры, а “рисуются” на компьютере при помощи специального программного обеспечения, что

³⁵ Подробнее по данному вопросу см.: *Бегизова И. С.* Цит. изд. С. 5.

³⁶ Там же.

³⁷ *Чэн Синьван.* Музыка ранних китайских анимационных фильмов и ее исторический статус // Журнал Центральной консерватории, 2010. № 2. С. 53–62

³⁸ *Ханаи Мохаммад Реза.* Анимация и современное игровое кино. К проблеме использования новейших компьютерных технологий: автореф. ...канд. искусств.: 17.00.03. М., 2003.

³⁹ *Манович Л.* Экранная культура. Теоретические проблемы. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. С. 388.

больше напоминает процесс создания анимации, нежели традиционные съемки фильма»⁴⁰.

Аналогичным образом мыслит и В. В. Непийпов. Констатируя, что на сегодняшний день очевидно стирание барьеров, изначально существующих между такими экранными искусствами, как анимация и кинематограф, автор считает правомерным признать верность следующего положения. В целом кино и мультипликация взаимодополняют и, тем самым, «взаимобогащают эстетику и логику друг друга», «подобно героям мультипликации, которые “живут” в кадре в рамках закона гравитации и проч., актеры нередко заимствуют способности анимации (летать, высоко прыгать, проходить сквозь стены и т.д.)»⁴¹.

Оправданность представленных точек зрения находит свое подтверждение и в довольно распространенном в мировой практике союзе мультипликации с игровым и документальным кино. Здесь уместно вспомнить такие образцы экранного искусства, как фильмы «Мария, Мирабела» И. Попеску-Гопо и Н. Бодюл на музыку Е. Доги 1981 года и «Кто подставил кролика Роджера» Р. Замекиса на музыку А. Сильвестри 1988 года. Особенно пронзительными среди подобных примеров видятся документально-мультипликационные проекты «Знаешь, мама, где я был?»⁴² 2017 года и «Живые мемории» 2020 года. В первом случае речь идет о документально-мультипликационном фильме Л. Габриадзе. Воплощая идею взросления ребенка на

⁴⁰ Манович Л. Цит. изд. С. 390.

⁴¹ Непийпов В. В. Между кинематографом и анимацией: к проблеме определения цифрового фильма // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 2(39). С. 133–134.

⁴² Подробнее по данному вопросу см.: Чэнь Цзыжань. Китайская тема в советской мультипликации «Жёлтый аист» и «Братья Лю» / Цзыжань Чэнь // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2022. № 4. URL: <http://art-in-school.ru/bul/2022-4.pdf>

примере послевоенного детства своего отца Р. Габриадзе⁴³, режиссер обращается к самым разным музыкальным произведениям от фольклора, классической и киномузыки до советской эстрады⁴⁴.

Другой пример союза мультипликации и документального кино связан с работой молодых российских режиссеров «Живые мемории», в центре которой – жизнь страны, показанная сквозь призму судеб великих мастеров, их близких и безвестных свидетелей истории. Имеются в виду не только знаковые для мирового культурного наследия имена – дочери Л. Н. Толстого, А. Г. Достоевской – супруги писателя Ф. М. Достоевского, композиторов Н. К. Метнера, С. В. Рахманинова, Н. Н. Черепнина и др. Не менее интересными в данном проекте представляются и свидетельства затерявшихся в бездне будней людей – бывших узников ГУЛАГа, участников белого движения и т.п.

В проекте звучит музыка не только классиков музыкальной культуры, чьи воспоминания были положены в основу отдельных выпусков альманаха, но и творчество современных композиторов Кирилла Парастаева (1994 г. р.) и Ивана Урюпина (1980 г. р.). О том, насколько серьезно и вдумчиво молодое поколение кинематографистов выполняет свою работу по осуществлению этого проекта, говорит следующий факт. На вопрос журналиста, в чем специфика работы над альманахом «Живые мемории», К. Парастаев высказался так: «Всегда шел от артиста, то есть мне присылали за-

⁴³ Резо Габриадзе (1936–2021) – сценарист, драматург, режиссер, художник, скульптор, основатель Тбилисского театра марионеток. Долгое время работал в тандеме с Г. Данелией. Речь идет о таких кинематографических шедеврах, как «Мимино», «Паспорт», «Кин-дза-дза» и др.

⁴⁴ В их числе грузинские народные песни «Хари Харале Дедао», «Читы гврители Мопринавда», «Оровела», «Цангала да гогона»; Квартет *d-moll* соч. 76 № 2 (муз. Й. Гайдна), музыка к балетам «Жизель» (муз. А. Адана) и «Лебединое озеро» (муз. П. Чайковского); «Вальс» из кинофильма «Чудаки» (муз. Г. Канчели), «Прощальный вальс» из кинофильма «Мост Ватерлоо»; «Какаби», «Из Цхалтубо в Кутаиси», «Чика-Чика», «Ты нежна» (муз. В. Долидзе), «Один поцелуй» (муз. Г. Чибинишвили). Подробнее по данному вопросу см.: *Чэнь Цзыжань*. Китайская тема в советской мультипликации «Жёлтый аист» и «Братья Лю». Цит. изд.

писанный на диктофон отрывок, и я старался извлечь музыку из услышанного. Ведь в любом повествовании она уже есть, ее нужно только услышать. Моя задача была “не помешать” той мелодии, которая заложена в тексте, а помочь ей проявиться»⁴⁵.

Осуществляя ретроспективу становления и развития мировой мультипликации и кинематографа, нельзя не признать, что и западное, и восточное экранное творчество берут свое начало из изобразительного искусства и искусства слова. Если говорить о становлении американской индустрии мультипликации, то ее рождение исследователи связывают с концом XIX века, когда в газетных изданиях начали появляться первые комиксы, заложившие фундамент империи У. Диснея. Как пишет Г. В. Рыльский, «даже внешняя страница комикса изначально напоминала раскадровку мультфильма»⁴⁶.

Аналогичным образом и японская мультипликация (аниме) берет свое начало в манге. По словам Д. Е. Липаевой, речь идет, с одной стороны, о «картинках с историей, авторство которых принадлежит жившему в XII в. буддийскому монаху, с другой – о графическом (визуальном) романе (лайт-новелл)»⁴⁷. По мнению ученого, примечательным в данном контексте оказывается тот факт, что феномен манга напрямую связан не только с «работами профессиональных художников Канкэй Судзуки, Санто Кёдэна и Минва Аикава, но и знаменитыми гравюрами Хокусай Кацусика»⁴⁸.

В свою очередь, точкой отсчета российской мультипликации можно считать лубок – яркую картинку, поясняющую текст для тех, кто не владел грамотой. Как правило, по форме и содержанию этот вербальный дискурс

⁴⁵ Подробнее по данному вопросу см.: Театрал. Интервью Валерия Новокрещенова. 15 января 2022 00:00. URL: teatral-online.ru Лента новостей Интервью.

⁴⁶ Рыльский Г. В. Фольклорные мотивы в отечественной анимации // Культурная жизнь Юга России. 2010. № 4. С. 86.

⁴⁷ Липаева Д. Е. Категории бытия – небытия в пространстве культурного диалога Запада и Востока (на примере аниме). Цит. изд. С. 13.

⁴⁸ Там же. С. 20.

перекликался с образцами устного фольклора. Речь идет о потешках, скомо-рошинах и прибаутках⁴⁹. Сами же картинки чаще всего были связаны с религиозной либо сказочной тематикой, в том числе затрагивая и темы эпического характера. Примечательно, что именно в отношении народных росписей по дереву Н. В. Кузьмин использовал понятие «темп», которое напрямую связано с движением. Допустимость подобной аналогии, по мнению искусствоведа, оправдана тем, что темп «заклучен в самой природе народного творчества, требующего исполнения сразу, не допускающего дальнейших поправок»⁵⁰.

Получить представление об этом виде искусства помогают выполненные в лубочной манере работы российского режиссера-мультипликатора, сценариста, художника-мультипликатора Леонида Носырева и его коллеги Людмилы Стеблянко. В данном контексте Г. В. Рыльский выделяет также мультипликационные фильмы «Смех и горе у Бела моря» (1988); «Mister Пронька» (1991); «Фантазеры из деревни Угоры» (1994); «Сказ про Федота-стрельца» (2008)⁵¹.

Помимо лубка свой вклад в историю становления российской анимации внес и раек. Так назывался распространенный вид ярмарочного развлечения, увлекающего публику своей зрелищностью. В XVIII–XIX вв. раек представлял собой ящик, оборудованный увеличительными стеклами, сквозь которые демонстрировали склеенные в одну ленту лубочные картинки. Примечательно, что такая лента «перематывалась с одной бобины на другую, подобно киноплёнке»⁵².

⁴⁹ Балдина О. Русские народные картинки. М.: Молодая гвардия, 1972; Рыльский Г. В. Фольклорные мотивы в отечественной анимации. Цит. изд.

⁵⁰ Цит. по: Петина Е. Ф. Юрий Алексеевич Васнецов. Жизнь и творчество. 1900–1973. Псков: Полиграф ; Санкт-Петербург, 2014. С. 72.

⁵¹ Рыльский Г. В. Трансформация былинных героев в культурной динамике: дис. ... канд. культурол.: 24.00.01. Кострома, 2011. 167 с.; Он же. Фольклорные мотивы в отечественной анимации. Цит. изд.

⁵² Подробнее по данному вопросу см.: Липаева Д. Е. Цит. изд.

По-видимому, переходным звеном от лубка и райка к анимации можно рассматривать советский агитационный плакат. Как и лубочные картинки, он отличался емкостью, лаконичностью и простотой, что было важно для его понимания со стороны народа, не владеющего в большинстве своем грамотой. Близость лубка и плаката обнаруживает себя в единстве визуального и вербального дискурсов, отмеченных яркостью цветовой гаммы.

По мнению Г. П. Рыльского, своеобразным предтечей советской мультипликации можно назвать поэта Владимира Маяковского (1893–1930): «Именно он перенес на экран рисунки, выполненные им для “Окон сатиры РОСТА”»⁵³. Об этом в разделе «Раек», размещенном в онлайн энциклопедии «Кругосвет», пишет и Т. Шабалина⁵⁴. То обстоятельство, что советская мультипликация позиционируется преемницей советского агитплаката объясняется российскими учеными следующим образом. «Первые советские мультфильмы выполняли ту же функцию, что и плакаты. Осуществляя едкую сатиру на мировой империализм, обличая его пороки, они утверждали ценность идеи социализма, делая ее доступной для широких масс. Зачастую для создания таких киноплакатов использовались плоские марионетки, напоминавшие двухмерных персонажей лубочных картинок»⁵⁵. Как пишет исследователь, «в 20-е годы на студии “Культикино” выходит ряд агитационных мультфильмов: “Германские дела и делишки”, “В морду второму Интернационалу”, “Советские игрушки” и т. д.»⁵⁶.

Уже в 1925 году на базе Государственного техникума кинематографии возникает отдельная мастерская, в которой происходит создание мультипликационных фильмов. Одним из первых звуковых образцов стал фильм

⁵³ Рыльский Г. В. Трансформация былинных героев в культурной динамике. Цит. изд. С. 17.

⁵⁴ Подробнее по данному вопросу см.: Шабалина Т. Раек // Онлайн энциклопедия Кругосвет. URL: <http://www.krugosvet.ru/>

⁵⁵ Рыльский Г. В. Фольклорные мотивы в отечественной анимации // Культурная жизнь Юга России. 210. № 4. С. 87.

⁵⁶ Рыльский Г. В. Там же.

М. Цехановского на стихи С. Я. Маршака «Почта» 1930 года. В роли композитора выступил В. Дешевов. Интересно, что поэтический текст, разбитый на отдельные реплики, фиксируется на черном экране подобно тому, как это происходит в немом кинематографе под аккомпанемент фортепиано. Спустя чуть более десяти лет, в 1936 году, начинает свою работу студия «Союздетмультфильм», которая в следующем, 1937 году, переименовывается, получая название «Союзмультфильм». Под знаком этой новой студии М. Цехановский переснимает свой мультипликационный фильм 1930 года. Новая версия посвящена памяти автора стихотворения «Почта», ушедшего из жизни в 1964 году – времени выхода этой ленты на экран. Несмотря на то, что в титрах указан прежний композитор, в этой новой версии звучит уже не только фортепианная музыка В. Дешевой, но и фрагменты его симфонических произведений.

Говоря о развитии мультипликации в России, назовем три знаковых с этой точки зрения имени: *А. В. Ширяев* (1867–1941), *В. А. Старевич* (1882–1965) и *А. А. Алексеев* (1901–1982). Первый – балетмейстер, педагог-наставник, танцовщик и актер⁵⁷ известен как автор мультипликационного фильма «Пьеро и Коломбина», созданного в 1906 году. Второй – ученый-биолог, сумевший снять в 1910 году документальный фильм “*Lucanus Cervus*”, «актерами» в котором выступили ведущие между собой бой жуки-носороги. О мастерстве режиссера, впоследствии названного «отцом объемной мультипликации», У. Дисней высказался так: «Этот человек обогнал всех аниматоров мира на несколько десятилетий»⁵⁸.

Наконец, третий – А. А. Алексеев. До отъезда за границу в 1920 году он некоторое время обучался в Школе искусств города Уфы, которая была открыта Д. Бурлюком. Впоследствии Алексеев стал учеником и помощником те-

⁵⁷ А. В. Ширяев сыграл роль танцмейстера Скрипочкина в фильме «Комедиантка» (1923) режиссера А. Ивановского.

⁵⁸ Кто придумал кукольную мультипликацию? Биография... URL: pravilamag.ru «Развлечения» Кино и сериалы.

атрального художника С. Ю. Судейкина, проживающего в Париже. Уже в столице Франции А. А. Алексеев приступил совместно с К. Паркер к работе над мультипликационным фильмом «Ночь на лысой горе» на музыку М. П. Мусоргского⁵⁹. В выпущенной в прокат в 1933 году анимации А. А. Алексеев использовал изобретенную им технику «игольчатого экрана», получив статус прародителя компьютерной графики.

В настоящее время в числе крупнейших современных советских и российских мультипликаторов называют Л. А. Амальрика, Л. К. Атаманова, И. П. Иванова-Вано, В. М. Котеночкина, Р. А. Кочанова, Ю. Б. Норштейна, А. А. Петрова, А. Л. Птушко, который был одновременно и кинорежиссером, Ф. С. Хитрука, неоднократно участвующего в микстах мультипликации с документальным и игровым кино⁶⁰, А. Ю. Хржановского и многих других.

Нельзя не признать, что за чуть более столетнюю историю развития на фоне японского и голливудского кинопродукта советские мультипликационные фильмы отличаются чистотой и искренностью. В эпоху быстрого создания изображений, выполненные вручную эти вошедшие в бессмертную классику творения несут на себе характерные приметы русской души, далеко выходя за рамки собственно детского продукта.

Это тем более очевидно, что в советской мультипликации отчетливо просматриваются такие художественные образцы, которые принято называть мультфильмами для взрослых. К таковым относятся: режиссерская работа Ф. Хитрука «История одного преступления» 1962 года (музыка А. Бабаева); созданный в творческом тандеме В. Самсонова и Г. Гладкова фильм «Очень синяя борода», увидевший свет в 1979 году; «Банкет» Г. Бардина

⁵⁹ По признанию А. А. Алексеева, М. П. Мусоргский – его любимый композитор. Позднее им были сняты еще две ленты на музыку М. П. Мусоргского: «Картинки с выставки» (1972) и «Три темы» (1980).

⁶⁰ См., например, художественные фильмы «Зигзаг удачи» (реж. Э. Рязанов, комп. А. Петров, 1968); «Бегство мистера Мак-Кинли» (реж. М. Швейцер, комп. И. Шварц, 1975); документальный фильм «О, спорт, ты – мир!» (реж. Ф. Хитрук, Ю. Озеров, Б. Рычков, комп. А. Пахмутова, Ш. Каллош, 1980) и др.

1986 года, в котором отсутствует музыка, уступив место естественному шуму, и т.п.

Не менее впечатляет и то обстоятельство, что в тесном взаимодействии с режиссерами-мультипликаторами сотрудничали композиторы мирового уровня. В их числе С. А. Губайдулина, Д. Д. Шостакович, А. Г. Шнитке, а также композиторы так называемого второго эшелона. Имеются в виду:

- Ю. А. Левитин⁶¹, чьим учителем был Д. Д. Шостакович;
- А. А. Локшин⁶², Ю. С. Никольский⁶³ и В. П. Ширинский⁶⁴ – ученики Н. Я. Мясковского;
- М. С. Вайнберг⁶⁵, который совершенствовал свое мастерство у В. А. Золотарева⁶⁶ – ученика М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова и в чьей судьбе активное участие принимал Д. Д. Шостакович и многие другие.

Нельзя сбрасывать со счетов и тот факт, что, как правило, написанная для мультипликации музыка исполнялась лучшими музыкальными коллек-

⁶¹ В числе наиболее известных работ композитора «Сказка о рыбаке и рыбке» (1950); «Каштанка» (1952); «Царевна-Лягушка» (1954); «Мойдодыр» (1954); «Добрыня Никитич» (1965) и др.

⁶² Назовем следующие работы композитора: «Дядя Степа – милиционер» (реж. И. Аксенчук, 1964); «Русалочка» (реж. И. Аксенчук, 1968); «Слово о хлебе» (реж. И. Аксенчук, 1971).

⁶³ Композитор писал музыку к таким мультипликационным фильмам, как: «Краденое солнце» (1943); «Серая шейка» (1948); «Оранжевое горлышко» (1954); «В некотором царстве», 1957; «Три медведя» (1958) и др.

⁶⁴ Назовем музыку к радиопостановкам («Золотой ключик или приключения Буратино», 1936), мультипликационным фильмам («Волк и семеро козлят, 1938) и игровому кино («Шведская спичка, 1954; «На подмостках сцены», 1956).

⁶⁵ Среди более, чем шестидесяти кино и мультипликационных работ композитора самыми любимыми остаются «Каникулы Бонифация», 1965; «Винни-Пух», 1969; «Винни-Пух идет в гости», 1971; «Винни-Пух и день забот», 1972. Отдельного внимания заслуживает музыка, написанная к художественному фильму «Соловей (реж. Н. Кошерева, 1979), сюжет которого выстраивается на основе сказок Г.-Х. Андерсена «Соловей» и «Новое платье короля».

⁶⁶ Несколько забегаая вперед, заметим, В. А. Золотарев (1872/1873–1964), подобно В.П. Ширинскому, был связан с г. Екатеринодаром, где он в 1920-е годы в качестве композитора принимал участие наряду с поэтом С.Я. Маршаком в создании пьес, предназначенных для первого в России детского театра.

тивами страны под управлением корифеев дирижерской профессии. Выступая своеобразным «полигоном», на котором отрабатывались подчас уникальные музыкальные приемы и оттачивались средства выразительных возможностей музыки во взаимодействии со словом, изобразительным началом и т.п., музыка в мультипликации и кинематографе являла собой школу мастерства для молодых композиторов, получивших впоследствии мировое признание.

В данном контексте уместно вспомнить такие анимационные ленты, как «Стеклянная гармоника», созданную в 1968 году режиссером А. Хржановским в творческом тандеме с композитором А. Шнитке, и «Шкатулка с секретом», появившуюся в 1976 году в содружестве режиссера В. Угарова и композитора В. Мартынова. В первом случае заслуживает внимание следующий момент. Следуя за визуальным рядом, выстраиваемом в «Стеклянной гармонике» посредством цитирования разнородных полотен мастеров мирового уровня, чьи концепции подчас были прямо противоположны, А. Шнитке в итоге выработал прием полистилистики⁶⁷. Во втором случае, – обращение композитора к аналоговому синтезатору, который В. Мартынов использовал для сочинения музыкального ряда. Причем, этот художественный образец, по сути, можно рассматривать на уровне музыкально-пластического решения сюжетной основы.

Несколько забегаая вперед, подчеркнем, что присутствующая в китайской мультипликации типологизация, согласно которой реализация музыкального ряда осуществляется либо на уровне авторской музыки, специально написанной для конкретного произведения, либо музыки заимствованной, наблюдается и в российском анимационном продукте. Подобный пример демонстрирует работа В. Тарасова 1978 года, получившая название «Контакт». В этой работе звучит музыка Н. Роты, написанная для сериала

⁶⁷ *Годер Д.* Мультфильмы с классической музыкой. URL: arzamas.academy/materials/1501

«Крестный отец» (тема любви) в исполнении эстрадно-симфонического оркестра под управлением П. Мориа, и джазовые импровизации Л. Чижики на музыку Дж. Гершвина.

Еще один важный момент заключается в том, что значительное количество песен, полюбившихся и взрослым, и детям было рождено в лоне анимации. Как признавался композитор В. Шаинский – несомненный лидер в сочинении детских песен, однажды режиссер Р. Качанов предложил ему принять участие в мультипликационном фильме про крокодила Гену – одного из героев историй, вышедших из-под пера Э. Успенского. Дав согласие, композитор в ответ услышал просьбу сочинить музыку к главной песне будущей ленты, слова которой еще не были написаны. Однако представленные в скором времени композитором варианты совсем не нравились Р. Качанову, который называл эти темы слишком мудреными. И только тогда, когда отчаявшийся В. Шаинский одним пальцем наиграл на рояле незамысловатую мелодию, режиссер принял ее, оценив простоту и доходчивость музыкальной мысли⁶⁸.

Не менее знаменательным для российской мультипликации оказывается и тот факт, что некоторые анимационные фильмы задумывались как оперы. Первый опыт связывают с именами режиссера М. Цехановского и композитора Д. Шостаковича, работающих над экранизацией сказки А. С. Пушкина о попе и его работнике Балде. Съемка сказки практически полностью оказалась завершенной в 1933 году, однако во время войны это произведение погибло и в настоящий момент сохранился лишь один эпизод этой мастерски воплощенной в искусстве анимации оперы⁶⁹.

⁶⁸ Кирилина И. 5 композиторов, которые писали музыку к мультфильмам. URL: culture.ru/Музыка/Публикации/раздела/Музыка

⁶⁹ Известно, что стихотворный текст к ариям писал поэт А. Введенский, осуществляя стилизацию пушкинской поэзии. Впоследствии, как пишет Г. П. Овсянкина, по разрозненным архивам и наброскам партитура была частично восстановлена. В транскрипции С. М. Хентовой музыка Шостаковича получила новую жизнь в Сюите для фортепиано «Сказка о Попе и его работнике Балде» (Киев: Музычна Україна, 1990). Позднее композитор В. Биберган по сохранившимся рукописям восстановил и оркестровал отдельные номера сюиты, в числе которых оказались: «Танец мертвецов»; «Первая работа

В целом важно подчеркнуть, что прошедшая более чем столетний путь развития советская/российская мультипликация никогда не ограничивалась сугубо развлекательной функцией, играя значительную роль в деле воспитания молодого поколения.

В отличие от советской мультипликации китайские мультипликационные фильмы появились относительно поздно. По воспоминаниям Ван Лаймина⁷⁰, известного китайского аниматографа, «первые художественные и анимационные фильмы были завезены в Китай из Европы и Америки в начале 1920-х годов, после немых фильмов»⁷¹. Именно показ этих зарубежных фильмов в Китае вызвал интерес к созданию китайской мультипликации со стороны братьев Ван (Ван Лаймин, Ван Гучан, Ван Чаочэн, Ван Дихуан), дав отсчет долгому и трудному творческому поиску.

Старт китайской школы мультипликации был положен созданной в 1922 году братьями Ван первой китайской мультипликационной рекламой, которая стала отправным моментом в истории китайской немой мультипликации. Однако с точки зрения истории технологии китайской анимации закладку фундамента национальной школы связывают с фильмом братьев Ван «Великая китайская стена», который датируется 1926 годом.

Осознавая неизбежное развитие китайского мультипликационного искусства, вследствие чего немая анимация утратит свою привлекательность, братья Ван провели тысячу экспериментов, решая проблему синтеза звука и

Балды»; «Первая карусель»; «Колыбельная»; «Увертюра к Вечеринке»; «Вальс»; «Танец Попа с чертом»; «Куплеты Черта»; «Три щелчка»; «Галоп Балды». Подробнее по данному вопросу см.: Овсянкина Г. П. «Приношения Учителю» для большого симфонического оркестра – эстетическая декларация школы Д. Д. Шостаковича? // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства. Астрахань: Б.м., 2007. С. 340–347.

На сегодняшний день также известно исполнение Увертюры к обозначенной оперы. Подробнее по данному вопросу см.: Д. Шостакович «Сказка о попе и его работнике Балде». Увертюра. Длительность 00:01:45 // [YouTube](#). Вадим Александрович Горохов. Опубликовано 7 июня 2022 года.

⁷⁰ Ван Лаймин (1900–1997) – основатель китайских анимационных фильмов, наряду со своим братом-близнецом Ван Гучаном. Ван Лаймин известен как «Большой Ван Лао».

⁷¹ Ван Лаймин. Мои воспоминания. Тайюань: Изд-во Бэйюэ вэньи, 1986. С. 40.

живописи. Практически в отсутствии материалов, средств и технологий, едва ли не кустарным способом, они, наконец, разработали свой метод записи. В итоге в 1935 году появился первый звуковой мультипликационный фильм «Танец верблюда». С 1935 по 1949 годы было выпущено около 20 звуковых анимационных фильмов, которые относились к разным категориям: мультипликационные фильмы, создаваемые в коммерческих целях; мультипликационные фильмы, в которых осуществлялась пропаганда демократических идей; документальные мультипликационные фильмы. Кратко остановимся на каждой из категорий.

Мультипликационные фильмы, создаваемые в коммерческих целях

Речь идет о мультипликации, входящей в игровое кино, что практиковалось до 1949 года. Немые или звуковые фрагменты мультипликации были использованы в таких художественных фильмах, как «Сожжение храма Красного Лотоса» (1928), «Ванильная красавица» (1933), «Ангел на дороге» (1936), «Год перевертыша» (1947) и др. Среди них показательна мультипликационная интермедия фильма «Городские пейзажи», выпущенного на экран в 1935 году (автор сценария и режиссер Юань Мучжи, художественное оформление и анимация братьев Ван), музыку к которой сочинил композитор Ху Лютин⁷². Данный образец был первой мультипликацией, в которой прозвучала авторская музыка.

Как отмечают специалисты⁷³, эта простая и лаконичная композиция хорошо сочетается с изображениями, а ее вставка в фильм вполне органична. Содержание эпизода таково: Ли Мэнхуа (главный герой-мужчина) и Чжан Сяюнь (главная героиня-женщина) приходят в кинотеатр и видят на экране анимационную короткометражку. Ее персонажи разыгрывают историю, воспроизводящую ситуацию, когда героиня фильма Ли Мэнхуа идет в дом Чжан

⁷² Ху Лютин (1903–1999) – известный музыкант и педагог, ученик А. Н. Черепнина. Автор трех кантат, двадцати четырех вокальных номеров, около ста песен, шести концертов на фортепиано, шести арий, более десятка саундтреков к фильмам.

⁷³ Подробнее по данному вопросу см.: Чжу Тяньвэй. Сто лет китайского кино: симфония звука и изображения. Пекин: Китайское общество кино, 2005. 552 с.

Сяююнь, чтобы вручить ей подарок и встречается в дверях с бизнесменом Ван Цзюньсанем. Подобно «фильму в фильме», формат мультипликации воссоздает сцену трех человек в доме Чжан.

Стратегия повествования фильма – повторение реальности через анимацию – позволяет главным героям увидеть свои собственные действия, продиктованные «неуклюжим умом» со стороны. При этом музыка, которая отмечена маршевостью, задает комическое настроение чудовищного гротеска китайского городского общества, которое высмеивается в фильме. Теоретик киномузыки Чжу Тяньвэй сказал об этой композиции так: «Ху Лютин сочинил остроумную и живую музыку для фрагментов мультфильма в этом фильме» (пример 1)⁷⁴.

Мультфильмы, пропагандирующие войну сопротивления

Их возникновение было инициировано социальными потрясениями Китая и экзистенциальным кризисом китайской нации. Так, например, в базе данных компьютерных копий Китайского киноархива имеется запись мультсериала «Военные лозунги». Известно, что музыка в 5-й серии звучала под управлением дирижера Шэн Цзялуна, а песню Ху Лютина «Коллекция холодной одежды» исполнили Юй Цзинцзы, Се Ваньхуа и Лю Ли⁷⁵.

Мультфильмы, в которых осуществлялась пропаганда демократических идей

В числе отвечающих данной категории фильмов известны «Сон императора» (1947) и «Поймать черепаху в банку» (1948). Режиссер мультипликации Фан Мин. «Сон императора» – образец первого китайского кукольного фильма. Эта основанная на сценарии Рен Инома и Чэнь Боэра мультипликация произведена Северо-восточной киностудией. Фильм выполнен в

⁷⁴ Чжу Тяньвэй. Цит. изд. С. 448.

⁷⁵ Подробнее по данному вопросу см.: Чэн Синьван. Музыка ранних китайских анимационных фильмов и ее исторический статус // Журнал Центральной консерватории музыки. 2010. № 2. С. 53–62.

стиле пекинской оперы, приметы которой обнаруживают себя в пении, опирающемся на технику *цзясан* (букв. «искусственная гортань»)⁷⁶ и использовании характерного для этого вида искусства инструментария. Помимо этого, согласно традиции, в мультфильме, продолжительность которого составляет около 14 минут, нет диалогов⁷⁷.

Документальные мультипликационные фильмы

Изучая историю китайских мультипликационных фильмов, к обозначенной категории можно отнести кукольный документальный фильм «Длинная песня ненависти», снятый режиссером Юй Чжегуаном и выпущенный Шанхайской кинокомпанией «Космос» в 1948 году. Фильм, оснащенный английскими и французскими диалогами, был показан в США. Музыка к фильму была написана с учетом специфических для китайской музыкальной драмы куньцзюй⁷⁸ моментов. В целом, независимо от категории, благодаря мультипликации музыка раскрыла свою уникальную роль в формате звукового кино, постепенно завоевывая признание и внимание кинематографистов. При этом так же, как и в российской анимации в китайской школе было принято уважительное отношение к детям, обсуждение с ними философской проблематики доступным для детского восприятия способом.

Несмотря на то, что музыка для первых китайских мультфильмов развивалась в условиях непростой социокультурной ситуации, она заложила фундамент для будущих работ всех тех, кто и сегодня входит в китайскую школу мультипликации. В частности, выступая в единстве со словом и изображением либо как составной элемент пропагандистских фильмов или же как органичная часть коммерческих работ и т.п., музыка способствовала

⁷⁶ Данная техника предполагает использование зажатой гортани и преимущественно головного резонатора. Подробнее по данному вопросу см.: Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. ...дис. канд. искусств: 17.00.02. М., 2011. С. 13.

⁷⁷ Подробнее по данному вопросу см.: Чэн Синьван. Цит. изд.

⁷⁸ Подробнее по данному вопросу см.: Будаева Т. Б. Цит. изд. С. 9.

преобразованию мультипликации из одномерного визуального высказывания в аудиовизуальный синтез, демонстрируя движение от немого к звуковому фильму. Более того, включение в анимационные фильмы традиционной музыки (манеры исполнения пекинской оперы), узнаваемых тембров национального инструментария внесли в него культурные коды, содержащие архетипические смыслы, сформированные самой историей народа.

В итоге ранняя китайская музыка в мультипликации не только заполнила пробел в современной китайской музыке как таковой, но и сыграла важную роль в процессе выживания и освобождения китайского народа, что также невозможно игнорировать. Соответственно, созданная в период с 1935 по 1949 годы мультипликация может рассматриваться как своего рода духовная победа китайских мастеров. Оказавшись в отчаянном положении «изолированного острова», аниматографы сумели проявить волю и умение бороться за славу своей страны, пробуждая народ к совместному противостоянию иностранному вторжению.

С этой точки зрения представляют интерес документы, фиксирующие этапы заключительной работы над мультфильмом «Принцесса железного веера» режиссера Ван Лаймина (продюсер Чжан Шанькунь) и композитора Лу Чжунжэня, который был начат в 1938 году⁷⁹.

1) После вступления в Лигу Наций⁸⁰ Ван Лаймин и Ван Гучан заняты режиссурой первого полнометражного китайского мультипликационного художественного фильма, название которого «Принцесса железного веера» (8 октября 1940 года).

2) Братья Ван намерены провести выставку всех рисунков одновременно с официальным показом «Принцессы железного веера», чтобы, с од-

⁷⁹ Подробнее по данному вопросу см.: Чэн Синьван. Цит. изд.

⁸⁰ Имеется в виду «Китайская объединенная производственная компания», образованная в марте 1939 года, когда Чжан Шанькунь объединил три компании «Синьхуа», «Хуасинь» и «Хуачэн» во имя создания совместного предприятия между Китаем и США.

ной стороны, способствовать лучшему восприятию картины каждым зрителем, а с другой стороны, дать понять людям, насколько трудоемкий процесс создания мультфильма (14 ноября 1940 года).

3) Под руководством Лу Юаньляна (директора китайской объединенной производственной компании) проведена реорганизация отдела карикатуры Лиги Наций, и с этого момента его эффективность возросла (20 декабря 1940 года).

4) «Принцесса железного веера» близится к завершению: по словам Ван Лаймина, ее готовность составляет семьдесят восемь из ста процентов, однако поскольку каждый дюйм и каждый кадр мультфильма рисуется вручную, затраты времени намного больше, чем у обычных фильмов (12 марта 1941 года).

5) Расширение мультипликационного отдела Лиги Наций: набор мультипликаторов (был создан второй мультипликационный отдел с тридцатью новыми сотрудниками, чтобы ускорить процесс работы над «Принцессой железного веера» (15 марта 1941 года).

6) Фрагменты мультипликационного фильма «Принцесса железного веера» показаны 1 апреля в Большом Шанхайском театре (1 апреля 1941 года).

7) «Принцесса железного веера» должна быть завершена в середине осени (26 июня 1941 года).

8) Цена на фильм «Принцесса железного веера» может быть повышена, этот вопрос находится на серьезном рассмотрении руководством кинотеатра (5 ноября 1941 года).

9) «Принцесса железного веера» – первый полнометражный звуковой мультфильм в Китае, который будет показан в обоих кинотеатрах завтра в 21.15. Снимался в течение трех с половиной лет и был проиллюстрирован 200-ми художниками. Фильм «Принцесса железного веера» (производство

China United) потребовал усилий невероятно большого количества людей (18 ноября 1941 года)⁸¹.

Знаменательно, что согласно наблюдению критика Комацу Дзихо, «люди, которые с презрением шли смотреть первый китайский анимационный фильм, были ошарашены, увидев, насколько он интересен и роскошен»⁸². Потому не случайно, что, когда фильм попал в Японию, японское военное министерство приказало запретить его – настолько блистательно в нем был воплощен дух сопротивления японской армии, которая так жестоко вела себя на территории Китая.

Конечно, музыка, специально созданная композиторами для мультипликационных фильмов, находилась в этот период еще в зачаточном состоянии, поскольку нередко социальные проблемы заслоняли художественную сторону синтетического художественного целого. Однако, интенсивность развития китайской мультипликации, которая вызвала интерес далеко за пределами Китая, привела к тому, что именно возникшая в данное время музыка, наряду с достижениями других периодов, определила дальнейшее развитие современной мультипликации.

Второй период китайской школы мультипликации отмечен временем окончания Второй мировой войны, когда киностудия «Яньань» приобретает Маньчжурскую кинокомпанию. Преобразовав ее в киностудию «Тохоку», творческий коллектив «Яньань» создает при ней анимационное подразделение, возглавляемое мультипликатором Те Вэем. Позднее Северо-Восточная киностудия официально создала подразделение художественных фильмов, которое в 1950 году переехало на юг, в Шанхай, став частью Шанхайской киностудии, по-прежнему возглавляемой Те Вэем.

К группе присоединились такие специалисты, как братья Ван, Цянь Цзяцзюнь, Юй Чжегуан и Бао Лэй, в том числе несколько выпускников ху-

⁸¹ Подробнее по данному вопросу см.: Чэн Синьван. Цит. изд.

⁸² Цзэн Юй, Жуань Юйнджи. Цит. изд. С. 18.

дожественных колледжей. Основное внимание в этот период в плане техники было направлено на изучение анимации бывшего Советского Союза. О том, насколько такое изучение оказалось действенным, свидетельствует следующий курьезный случай.

В 1954 году на Венецианском международном кинофестивале китайский анимационный фильм «Почему ворон черный» режиссера Цянь Цзяцзюня получил приз. После этого Цянь Цзяцзюнь услышал, что некоторые члены жюри высказались о его работе как о хорошо сделанной советской мультипликации. Как признавался мастер, «сама награда была приятной, но тот факт, что китайская анимация была признана работой другой страны, стал <...> для него <...> большим потрясением»⁸³.

Те Вэй, который в то время был руководителем мультипликационной команды Шанхайской киностудии, позже вспоминал: «С одной стороны, этот инцидент показывает, что наши мультипликационные фильмы в то время достигли значительного уровня, и что мы, подражая другим, уже во многом достигли их успеха. С другой стороны, этот же инцидент показывает, что нам пора задуматься о создании собственных национальных мультфильмов»⁸⁴.

Поскольку именно в это время мультипликация получает поддержку со стороны китайского оперного сообщества, в свои работы китайские режиссеры активно вовлекают элементы китайской традиционной музыкальной драмы. Помимо упоминаемых ранее мультипликационных лент «Космос» 1948 года и «Сон императора» 1947 года, назовем фильм «Гордый генерал», созданный Те Вэем и Чэнь Гэсином в 1956 году. Наряду с тем, что его сценарий выстраивается вокруг популярной китайской идиомы «заточка оружия в бою», внешность персонажей полностью соответствует гриму актеров пекинской оперы, а их движения воспроизводят характерную для этого представления манеру.

⁸³ Цит. по: *Чен Чао*. Цит. изд. С. 82.

⁸⁴ Там же.

В это же время возникает идея выйти за рамки техники однолинейной плоской живописи и сделать ставку на имеющие долгую историю и глубокие традиции в Китае принципы живописи тушью. Отказываясь от следования западным образцам, создатели китайской анимации сохраняют в своем творчестве традиции маньхуа – аналога американского комикса. Как свидетельствует Гу Цицзюнь, представители китайского аниматографа «не только переносили в пространство экрана истории и образы, но и заимствовали характер стилизации, манеру изображения»⁸⁵.

Знаменательной для рассматриваемого периода новацией стали фильмы, персонажи и декорации которых вырезались из бумаги. Их корни уходят в театр теневых кукол, который также отмечен причастностью к традиционной культуре, родившись в лоне народных ремесел. Последние включали в себя роспись окон и вышивки различных этнических групп и регионов Китая, черпающих вдохновение из фресок, лаковой живописи и т. п.

Третий период развития мультипликации в Китае совпадает с годами культурной революции, длящийся десятилетие с 1966 по 1976 годы. Он отмечен жесткой цензурой, вызванной политическими событиями в стране, когда мультипликация в большинстве случаев обслуживала пропаганду. В это время ставка делается на детские песни, поскольку именно дети выступали наиболее масштабной зрительской аудиторией, знаменующей собой будущие поколения китайцев. При этом требования, предъявляемые к таким песням, были, как правило, унифицированы:

- простота и доступность текста, который должен основываться на ярком эмоциональном событии;
- легкость запоминания мелодии;
- средний диапазон;
- умеренный темп;
- ритм, исключая сложность и переменность;

⁸⁵ Гу Цицзюнь. Китайская анимационная школа: истоки самобытности и художественной специфики: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03. М., 2017. С. 18.

- жизнерадостный характер.

Впоследствии изначально незыблемые правила видоизменялись под воздействием поп-музыки, что отвечало запросам нового зрителя, которые не укладывались в прежние возрастные рамки, существенно их раздвигая.

Четвертый период, охвативший конец XX века по настоящее время, характеризует направленность стратегии КНР на выход на мировой уровень. Причем, отмеченная установка была провозглашена не только в отношении экономики, но и в отношении культуры и искусства. Приоритетными стали и достижения в сфере технической революции, вдохнувшей новую жизнь в индустрию анимации. Подобное положение дел оказалось возможным благодаря использованию компьютеров и других инноваций в производстве.

В течении обозначенного времени музыкальная составляющая китайских мультипликационных фильмов претерпела эволюцию от простого к сложному, от преимущественно детских песен к развернутым музыкальным композициям, исполняемым симфоническим оркестром или же инструментальными соло. Если до 1949 года музыка в мультипликации, как правило, выполняла исключительно иллюстративную функцию, то впоследствии она попадает в эпицентр экспериментов с различными формами сочетания звука и изображения, обретая статус одного из важнейших элементов синтетического художественного целого.

Включенность китайской мультипликации в процесс культурного взаимобмена, инициируемого процессами глобализации, привела к возникновению и такого нового жанра мультипликации, как *гоуман*. Речь идет о китайском аниме, который, подобно японскому аниме, адресован широкой зрительской аудитории, включающей в себя самые разные поколения мальчиков и девочек, юношей и девушек, мужчин и женщин.

На сегодняшний день анимационные фильмы являются одним из самых популярных жанров, привлекая все большее внимание со стороны зрительской аудитории. Однако исследования и оценки мультипликационных

фильмов в основном сосредоточены на визуальном аспекте синтетического художественного целого, в то время как музыке уделяется меньше внимания. Отмеченный дисбаланс искажает представление о том, что музыка играет важную роль в мультипликации, оказывая непосредственное влияние на качество кинотекста, выполняя множество эстетических и когнитивных функций. Соответственно, визуальное и аудиальное начала – это два одинаково важных органических компонента, которые вместе отражают стиль и очарование фильма.

В китайском искусствознании типология музыки в сфере кинематографа и мультипликации представлена на уровне вокального, инструментального или смешанного типов.

В первом случае имеется в виду музыкальное произведение, в котором присутствует синтез поэзии и музыки. Речь идет о такой ситуации, когда песня играет смыслообразующую роль («песня, как хозяин») в синтетическом художественном целом. Как пишут наши соотечественники, «идея о том, что партитура анимации – это партитура песен и танцев, и что анимация похожа на музыкальный фильм, уже давно бытует в умах людей»⁸⁶.

Включение песен в кинотекст обусловлено не только художественными, но и коммерческими задачами. Дело в том, что многие песни, впервые прозвучавшие в кино или мультфильме, впоследствии обретают самостоятельную жизнь за пределами киножанра, как это случилось, например, с песней композитора Чжэн Цюфэна «Я люблю тебя, Китай» (автор слов Цюй Цун). Впервые эта песня прозвучала в фильме «Заморское дитя», выпущенном в прокат в 1979 году киностудией Чжуцзян (режиссеры Ху Бин, Син Цзитаьнь, Ван Юньцзы).

Сюжет выстраивается следующим образом. Во время Культурной революции в художественную труппу народной освободительной армии, набирающей певцов, обратилась девушка Хуан Цзыхуа. Исполнив песню «Я

⁸⁶ Сюй Чжэн, Пэн Юэцин. Цит. изд. С. 9.

люблю тебя, Китай», Хуан Цзыхуа произвела самое благоприятное впечатление на всех других претендентов, однако экзаменационная комиссия отказала девушке ввиду особого статуса ее родителей.

Руководители художественной труппы не знали о причине отказа и дважды отправляли людей в дом Хуан Цзыхуа, обладающей редким певческим талантом. И только после определенных усилий со стороны следственной группы стало понятно, что родители девушки не предатели, а патриотически настроенные китайцы, вынужденные уехать из страны после длительных преследований со стороны врагов партии. В итоге мечта Хуан Цзыхуа исполнилась.

Примечательно, что в фильме «Заморское дитя» именно музыка сыграла решающую роль в развитии сюжетной линии, определив успех всего фильма. Известно, что семь песен, звучащих в этом фильме – «Высокий полет Хайянь», «Я люблю тебя, Китай», «Жизнь так прекрасна», «Любовь к Родине», «Песня тоски по дому», «Поющая Байлин», «Весна приходит» – были написаны до того, как появился сценарий фильма.

Примерно в 1965 году Цюй Цун (р. 1944) – известный китайский писатель, поэт и сценарист был полон решимости создать произведение, воспевающее Китай. Однако стихотворение «Я люблю тебя, Китай» появилось только в 1976 году. Весной 1978 года режиссер Ху Бин нашел поэта, чьи стихи он прочел в одном из журналов, и они показались ему прекрасными. Два художника встретились и Ху Бин предложил Цюй Цуну написать еще шесть стихотворений, которые могли бы войти в будущий сценарий фильма, на что Цюй Цун ответил согласием, предложив в качестве композитора Чжэн Цюфэна (р. 1931). Когда музыка и поэзия соединились, сценарий фильма был написан.

Патриотическую песню «Я люблю тебя, Китай» условно можно разделить на три куплета. Первый куплет («Жаворонки летят по голубому небу, я люблю тебя, Китай»), предваряет короткое вступление (два такта). В этой ча-

сти лирический герой сравнивает себя с жаворонком, летящим по небу родины. Во втором и третьем куплетах герой делает пейзажные зарисовки различных уголков Китая, наблюдаемые с высоты птичьего полета.

Вступление задает всей песне приподнятый эмоциональный тон. Взмывающие вверх септоли отвечают на квартовый призыв начальной интонации. Своим пятиоктавным «броском» по звукам тонического трезвучия с захватом изящного вводнотонового тяготения к терции они не только визуализируют полет смелой маленькой птицы⁸⁷, но, по сути, становятся образом безграничных просторов Поднебесной.

Выбор светлой тональности *F-dur*, с подчеркнутой автентичностью первых фраз, отвечает общей концепции титульной песни фильма. Речь идет о воспевании величия родины и безграничной открытости души китайского народа (пример 2).

Как и большинство массовых песен о родине, «Я люблю тебя, Китай!» содержит не только гимнические, но и лирико-пейзажные образы. Они органично связаны с национальными архетипами природы: зеленой сосны, красной сливы, сладкого тростника, которые в Китае называют «три друга зимы». Национальная символика этих трех неувядающих растений, взятых вместе, с древних времен являлась образом непоколебимой силы и жизнестойкости китайского характера. Неслучайно тема второго куплета песни, открывающаяся словами «Я люблю тебя, Китай», имеет двойственную природу.

С одной стороны, в смелом охвате регистрового диапазона мелодии, маршевости, в имитации барабанной дроби (ритмическая фигура восьмая-две шестнадцатых) заключена скрытая сила, мужественное и несокрушимое начало. С другой, дуэтирование параллельных секст, «воздушная» фактура средних голосов, построенных на гармонической фигурации с пропуском сильной доли в партии аккомпанемента, а также широкие распевные ходы,

⁸⁷ Несмотря на свой небольшой размер, относящийся к отряду воробьиных жаворонков обладает сильными крыльями, что позволяет ему подниматься на большую высоту, недоступную воробьям. Помимо этого, он имеет звонкий голос, который слышен далеко вокруг.

закругленные интонации в мелодии и даже изысканный мордент в пунктирном рисунке сообщают теме душевное спокойствие, наделяя ее чертами объективной лирики (пример 3).

Смена фактурного рисунка в дальнейшем развитии материала привносит новые черты в одухотворенный лирический образ. В партии сопровождения появляются колокольно-гимнические интонации трезвучий I, VI, IV, II и даже VI гармонической ступени *F-dur* на фоне струящихся потоков гармонической фигуры. Композитор как бы работает «крупным штрихом», погружая зрителя в мир героической славы национальной истории.

Мелодика вокальной партии, не теряя своей пластичности, наделяется декламационностью, неумолимо всей мощью двигаясь к кульминационной точке. Нет сомнения, что в третьем куплете композитор точно следовал поэтическому тексту, иллюстрируя образы «Южно-Китайского моря с синими волнами», «бескрайние леса» и «высокие горы» (пример 4).

Сохраняя этот бурлящий напор и торжественную гимничность до конца произведения, в финальной части песни, завершающейся своеобразной клятвой Родине («Я посвящу тебе свою прекрасную юность, моя мать, моя Родина»), композитор акцентирует слуховое внимание на необычных гармонических красках *Es-dur`a*, *As-dur`a*, а затем, в самой каденции, возникает, подобно вспышке, тональная сфера *E-dur`a*. И хотя это мотивировано текстом, в котором говорится о пейзажных образах, «текущих сквозь сны» лирического героя, на наш взгляд, далекие тональности призваны показать многоцветье этнической культуры Китая (пример 5).

Таким образом, суммируя представленные наблюдения, можно резюмировать, что песня «Я люблю тебя, Китай!» является носителем культурной матрицы Китая. В ней нашли преломление национальные архетипы. В гармоничном сочетании нежности и мужественности читается ведущая идея «мягкой силы».

Задача, поставленная режиссером перед поэтом Цюй Цуном и композитором Чжэн Цюфэном – создать песню, которая стала бы привлекательной для массового зрителя, чтобы вдохновлять его на мирные подвиги во имя процветания Родины – оказалась блестяще выполненной. Неслучайно эта титульная песня фильма «Заморское дитя» стала национальным шлягером и неизменно присутствует в различных масштабных мероприятиях, в гала-концертах, приуроченных к особо почитаемым китайским народом календарным датам.

Продолжая разговор о типах музыки в мультипликации и кинематографе, заметим, что под инструментальным типом китайские искусствоведы понимают, в первую очередь, многообразие используемых в аудиотексте музыкальных инструментов и тех жанров, которые оказываются доминирующими. Один из примеров, достойных подражания для представителей китайской школы мультипликации, – вышедший на большой экран в 2004 году фильм «Суперсемейка» режиссера Брэда Бёрда, музыку к которому написал Майкл Джаккино (р. 1967).

О том, насколько значима музыкальная составляющая этого синтетического целого говорит следующий факт. Заказчиком проекта выступила студия Pixar, сотрудничавшая с такими известными музыкантами, как представители одной из самых впечатляющих династий кинокомпозиторов Рэнди и Томасом Ньюманами⁸⁸. Достаточно сказать, что в 2009 году работа М. Джаккино получила высокую оценку у кинематографического сообщества. По обоюдному решению экспертов композитор был отмечен премией «Оскара» в номинации «За лучшую партитуру». Изюминкой музыкального ряда

⁸⁸ Имеется в виду семейный клан Альфреда Ньюмана (1900–1970) – американского композитора и дирижера, долгое время находившегося в числе руководителей музыкального отдела кинокомпании «20th Century Fox». В их числе братья Альфреда кинокомпозиторы Лайонел Ньюман (1916–1989) и Эмиль Ньюман (1911–1984), сыновья Дэвид (р. 1954) и Томас (р. 1955) Ньюманы, дочь Мария Ньюман (р. 1962), племянник Рэнди Ньюман (р. 1943) и внук Джоуи Ньюман (г. р. 1976).

«Суперсемейки» становится разыгрываемый в джазовом стиле инструментальный театр. В числе ведущих выступают ударные, а также скрипки, фортепиано и гобой.

В свою очередь, инструментальный тип музыки, используемый в мультипликации и кинематографе, делится на *традиционную* и *популярную*. Первая предполагает обращение к народной музыке с целью подчеркнуть уникальный национальный колорит и выдержать соответствие рассматриваемой в фильме эпохи и его сюжетной линии. В качестве примера назовем режиссерскую работу А Ды «Три монаха», выпущенную в прокат Шанхайской киностудией в 80-е годы XX столетия.

В звуковом пространстве анимационного фильма композитор Цзинь Фудзай⁸⁹ использовал такие традиционные китайские инструменты, которые наиболее емко передают ритм повествования, согласующийся с действиями монахов. Речь идет об: эрху⁹⁰; деревянной рыбе муйю (в Японии – мокугё)⁹¹; баньху⁹²; гуцине – одном из древнейших традиционных семи-струнных щипковых инструментов Китая, называемых «отцом классической китайской музыки»⁹³.

Другой, заслуживающий внимания, образец связан с анимационной лентой «Речная сцена». Это короткометражный мультипликационный фильм, также появившийся на Шанхайской киностудии анимационных

⁸⁹ Цзинь Фудзай (р. 1942) – композитор, долгое время сотрудничающий с Шанхайской анимационной киностудией. Писал музыку для игровых фильмов и театра. В последние время работает в должности декана Шанхайской консерватории.

⁹⁰ Эрху – традиционный китайский смычковый инструмент с двумя металлическими струнами, так называемая китайская скрипка.

⁹¹ *Деревянная рыба*: tokugyo (木魚) – деревянный ударный инструмент, полый внутри, от размера которого зависит высота звука. Соответственно, чем меньше деревянная рыба, тем звук будет выше, чем больше – тем ниже. Подробнее по данному вопросу см.: Деревянная рыба – Mokugyo. Обсуждение на LiveInternet...URL: liveinternet.ru/users/2988966/post189792918/

⁹² Баньху (цзиньху) – традиционный китайский смычковый инструмент, корпус которого выполняется из скорлупы кокосового ореха.

⁹³ Традиционные китайские инструменты, часть 1 - Хроники... URL: templeofwisdom.ru/journals/34/p/342; Китайские музыкальные инструменты: Гуцинь - Блог «Шэнсяо». URL: blog.shensyao.com» Культура Китая»Китайские музыкальные инструменты: Гуцинь

фильмов в 1988 году, был создан благодаря режиссеру, сценаристу и художнику Те Вэю, его коллеге режиссеру Мак Кэсюаню, композитору Цзинь Фудзаю и уникальному исполнителю игры на гуцине, звучание которого завораживает зрителя на протяжении всей анимационной ленты, Гун И.

В свою очередь, образцом игрового кино, в котором музыкальное сопровождение основывается на достижениях традиционной музыкальной культуры назовем фильм режиссера Чэнь Кайгэ и композитора Чжао Цзипина «Прощай, моя наложница» 1993 года. Познакомившийся с ним зритель получит наиболее полное представление о том, каким образом готовили актеров для традиционной музыкальной драмы.

Что же касается популярной музыки, то ее введение в фильм обуславливается намерением кинематографистов удовлетворить потребности зрителей с разным культурным уровнем, предоставив им богатый аудиовизуальный опыт. С этой целью музыка анимационных и кинофильмов включает в себя заимствования из джаза, рэпа, блюза и таких стилей рок-музыки, как рок-н-ролл и кантри.

Смешанный тип музыки, написанной к мультипликации и кинематографу, предполагает одновременное использование вокальной и инструментальной музыки. В качестве эталона подобного типа вновь назовем работу китайских кинематографистов «Прощай, моя наложница». Из числа мультипликационных проектов примерами, демонстрирующими обращение композитора к смешанному типу музыки, будет фильм «Братья Хулу». Эта творческая работа режиссеров Ху Цзиньцина, Гэ Гуйюня и Чжоу Кэциня, работающих в тандеме с композитором Ву Иньцзю, вышла в прокат в 2002 году, завоевав у зрителей невероятную популярность.

В зависимости от того, какая музыка используется в экранных видах искусства – специально написанная для конкретного произведения или же существующая безотносительно него, в китайском искусствоведении различают следующие типы: *существующий тип* и *оригинальный тип*. Обраще-

ние к уже существующей музыке происходит в гонконгском мультипликационном фильме «Сказка МакДуллы» режиссера Хо Чончи. Приведем лишь некоторые примеры заимствований:

- в песне центральных персонажей ленты, исполняемой МакДуллом и Цыпленком, угадываются фрагменты из «Музыкального момента» *f-moll* Ф. Шуберта;
- мелодия песни “Oh! Christmas Tree” («О, рождественская елка!») заимствована из «Детских сцен» Р. Шумана – имеется в виду пьеса № 1 «О чужих странах и людях»;
- мелодической основой песни “The Best Pork Belly” («Лучшая свиная грудинка») стала музыка из «Турецкого марша» В. А. Моцарта, который звучит в Третьей части Сонаты № 11 для фортепиано *A-dur* и т.д.

Знаменательно, что за свою работу Хо Чончи был удостоен приза за лучший анимационный полнометражный фильм на Международном фестивале анимационных фильмов в городе Анже (Франция). Успех этого режиссера впоследствии вдохновил китайских аниматографов на продолжение истории о забавном поросенке и его друзьях.

Оригинальная музыка для анимационных фильмов – это музыка, написанная с привлечением композитора, работающего в тандеме с режиссером. Примером подобного типа музыки назовем анимационный полнометражный фильм компании Disney «Мулан», созданный американо-китайскими аниматографами в 1998 году. Действие этого анимационного фильма происходит в Китае. Композитор Дж. Голдсмит⁹⁴ соединил в музыкальном ряду западный оркестр и музыку, отвечающую изысканности и гибкости восточного стиля, который одновременно знаком и свеж для китайской аудитории. Поддержанию китайской атмосферы в процессе просмотра служат

⁹⁴ Голдсмит Джерри (1929–2004) – американский композитор и дирижер, признанный классик киномузыки.

китайские флейты, гонги, барабаны, янцин⁹⁵ и электронные синтезаторы, имитирующие китайские струнные инструменты.

Вместе с тем, во всех без исключения анимационных работах, созданных китайскими мастерами в разные периоды истории становления китайской мультипликационной школы, главными были и остаются установки, нацеленные на актуализацию воспитательной и просветительской функций экранного искусства.

Подводя итог проделанной в первом параграфе Первой главы работы, заметим, что отставание китайской мультипликации от западного направления развития было во многом обусловлено складывающейся в стране политической обстановкой. При этом самыми разрушительными оказались годы Культурной революции, одинаково негативно сказавшиеся на музыкальной культуре Китая в целом. Очевидно, что становление китайской школы мультипликации было неровным, демонстрирующим как взлеты, так и падения.

Отличительной особенностью китайской мультипликации можно считать ее подражательный характер. Если изначально китайские аниматографы ориентировались на продукцию, созданную Уолтом Диснеем, то впоследствии образцом для подражания стали работы советских мастеров. При этом художественная сторона синтетического целого долгое время отодвигалась на второй план в угоду идеологическим задачам.

В противоположность российской (советской) мультипликации, к работе над которой привлекались признанные во всем мире композиторы, киномузыка Китая представлена менее известными для мировой общественности фигурами. Более того, когда создание мультипликационного фильма напрямую связывается с мировым прокатом и ожидаемым ввиду этого коммерческим успехом, китайские мультипликационные студии нередко делают ставку на западных специалистов.

⁹⁵ *Янцин* – традиционный китайский струнный инструмент, используемый в пекинской опере, аналогом которого можно считать цимбалы (монгольский ёчин, иранский и индийский сантур).

В то же время, в истории становления мировой мультипликации есть общая платформа. И советский, и китайский опыт складывался на основе достижений, полученных в визуальном искусстве, – русском лубке и китайской маньхуа. Принимая во внимание тот факт, что точкой отсчета в рождении японского аниме стала манга подобно тому, как американская анимация рождалась в лоне искусства комиксов, нельзя не признать правомерность следующего вывода. Сложившийся в российской и китайской истории мультипликации опыт не противоречит опыту мирового экранного искусства.

Точно также очевидно, что характерное для китайского искусствования деление звучащей в экранных видах искусства музыки на вокальную, инструментальную и смешанную не противоречит ни традиции советской (российской) школы мультипликации, ни мировым школам в лице США и Японии. Аналогичным образом, наряду с тем, как это происходит в китайской типологизации, в мировой мультипликации наблюдается обращение: к традиционной музыке; к музыке популярной; к так называемой «готовой» музыке, т.е. существующей независимо от экранных видов искусства; к музыке, специально написанной к конкретному произведению.

Знаменательно, что наличие общего фундамента, обнаруженного, в первую очередь, в истории становления советской и китайской мультипликации, позволяет говорить о возможном, инициируемом общим интересом к экранным видам искусства, диалоге между Россией и Китаем. В то же время, понятно, что продолжительность последнего будет напрямую связана с тем, насколько участвующие в таком диалоге культуры проявляют готовность идти навстречу друг другу в познании отличного от их собственного культурного опыта и насколько такая готовность поддерживается общностью духовных приоритетов.

1.2. «Китайский след» в российской мультипликации⁹⁶

Культурный взаимообмен со стороны Востока и России и наоборот существовал с незапамятных времен. Опыт взаимодействия, поддерживаемый взаимовыгодным сотрудничеством, распространялся на самые разные сферы жизнедеятельности: экономику, политику, образование, культуру, в том числе культуру музыкальную. Как пишут М. Ю. Дубровская и Чжао Юн, «плодотворность и обширность вековых традиций музыкального сообщества двух стран-соседей – России и Китая – поражает...»⁹⁷.

В качестве аргумента исследователи приводят слова Тао Ябина, сказанные на официальном мероприятии, проводимом в 2009 году в связи со столетним юбилеем культурного взаимодействия музыкантов Китая и России. «Русская музыкальная культура, – говорит ректор консерватории при Харбинском педагогическом университете, – для нас является наиболее важной из зарубежных, она исторически оказала самое большое влияние на развитие современной китайской музыки в XX веке»⁹⁸.

⁹⁶ При написании данного параграфа соискатель использовал материалы, представленные в следующих публикациях: Чэнь Цзыжань. Сянь Синхай: Москва – Алматы – Москва // Российская цивилизация в эпоху глобальной эволюции: обеспечение безопасности и поиск путей решения проблемы в условиях меняющегося миропорядка. Армавир: ООО Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография), 2021. С. 147–151; Она же. Традиционная музыкальная культура в мультипликации и кинематографе: к вопросу о диалоге России и Китая // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб.: Астерион, 2022. С. 89–100; Она же. Традиционная музыкальная культура Поднебесной империи в контексте мультипликации и кинематографа: опыт осмысления // Медиамузыка: ЭНЖ. 2022. № 13. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/13_4.html; Она же. Музыка как пространство диалога России и Китая: к вопросу о «китайском следе» в творчестве композитора Климентия Корчмарёва // Вестник АГУ. 2022. № (297). С. 89–100; Она же. Китайская тема в советской мультипликации «Желтый аист» и «Братья Лю» // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2022. № 4. URL: <http://art-in-school.ru/bul/2022-4.pdf>; Она же. Российская и китайская мультипликация: к вопросу о диалоге искусств // Искусство как социокультурный проект: коллективная монография. Саратов; Москва: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 244–249.

⁹⁷ Дубровская М. Ю., Чжао Юн. Цит. изд. С. 123.

⁹⁸ Цит. изд. С. 124.

В данном контексте весьма показательной становится и публикация Ю. П. Медведевой, в которой затрагивается вопрос о «присутствии» Китая в русской музыке второй половины XIX – начала XX века⁹⁹. Искусствовед обращает внимание на следующие произведения:

- опера Ц. А. Кюи «Сын мандарина» 1859 года;
- музыка к балету П. И. Чайковского «Щелкунчик», написанному в 1892 году, в котором присутствует «Китайский танец» («Чай»);
- опера И. Ф. Стравинского «Соловей», премьера которой состоялась в Париже в 1914 году;
- музыка Р. М. Глиэра к балету «Красный мак», поставленному на сцене большого театра в 1927 году.

В целом солидаризируясь с оценкой обозначенных художественных образцов, заметим, что характеристика, которую исследователь дает «Китайскому танцу» П. И. Чайковского не вполне отвечает действительному положению дел.

В частности, по мнению Ю. П. Медведевой, «главный штрих, который указывает в нем (в танце «Чай». – *Чэнь Цзэжань*) слушателям того времени на Поднебесную империю – это солирующий тембр флейты. В сознании европейцев он мог ассоциироваться с китайской музыкой (неслучайно вышедший вскоре, в 1907 г. сборник переводов поэзии эпохи Тан был назван Хансом Бетге “Китайская флейта”). Но в целом черты *шинуазри* <...> создаются не столько музыкой, сколько иными средствами»¹⁰⁰.

Напротив, пристальное внимание к данному произведению на предмет выявления «китайского» следа в музыкальном ряду со стороны коллег Ю. П. Медведевой – российских и китайских ученых привело к следующим результатам. В танце «Чай» угадывается интонационно-ритмический комплекс песен, «место бытования которых напрямую связано с происходящим на севере Китая территориальным слиянием полиэтнических регионов

⁹⁹ Медведева Ю. П. Цит. изд.

¹⁰⁰ Там же. С. 34.

Цзинь, Шэньси и Монголии»¹⁰¹. Соответственно, «яркая и живая мелодия звучащей флейты, а также резкие восходящие и нисходящие орнаменты»¹⁰² выступают в качестве характерных маркеров этнической китайской музыки.

Отмечая, что «начальное движение септоли осуществляется под знаком *f*, что дает основание рассматривать ее в качестве начального звена последующей мелодии, а не как украшение»¹⁰³, исследователи подчеркивают значимость следующего момента. Используемый П. И. Чайковским «быстрый нисходящий арпеджированный аккорд с пятой ступени, начинающийся и заканчивающийся легато»¹⁰⁴, представляет собой «характерный паттерн, в котором отчетливо слышны яркое звучание флейты и резкие восходящие и нисходящие полифонические орнаменты», типичные для «музыки северных провинций Китая»¹⁰⁵ (пример 6).

В качестве дополнительного аргумента ученые приводят образцы трех характерных для обозначенных регионов напевов (примеры 7; 8; 9). Таким образом, представленные российским и китайским искусствоведами данные демонстрируют не только бережное отношение композитора, обратившегося к китайской теме, к иной культуре, но и его глубокое погружение в мир ее музыки.

Еще один пример китайской темы в России связан с прошедшей в январе 1954 года в Московском театре имени М. Н. Ермоловой премьеры драмы «Цюй Юань», поставленной по пьесе китайского драматурга Го Можо. Речь идет о китайском мыслителе и поэте, который пошел на жертвенное самоубийство, не сумев предотвратить действия бездарных правителей, движимых алчностью и злобой.

¹⁰¹ Волкова П. С., У Лиан. Танец «Чай» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» в перекрестье культур // Зарубежная музыка о России (музыкальная россика). СПб.: Союз художников, 2023. С. 247.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Там же. С. 248.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же. С. 248.

Режиссером выступил В. Комиссаржевский, композитором – Р. Глиэр. Роль Цюй Юаня исполнил Ф. Корчагин¹⁰⁶.

Из числа наиболее ярких впечатлений соискателя, демонстрирующих встречное движение русской и китайской культур, назовем оперу В. А. Кобекина «Дневник сумасшедшего», созданную по одноименной повести классика китайской литературы Лу Синя в 1978 году¹⁰⁷. Здесь же обозначим экспозицию иллюстраций художника Анатолия Зверева к «китайской» сказке Г.-Х. Андерсена «Соловей», которая была представлена в стенах музея «АЗ» в 2019 году под знаком синтеза искусств. Последний осуществлялся в рамках диалога России и Китая, реализуемого на уровне:

- музыкального ряда, поскольку звуковое пространство выставки было наполнено музыкой оперы И. Ф. Стравинского «Соловей» и его балета «Песнь соловья»;
- визуального ряда, состоящего из иллюстраций А. Зверева;
- вербального ряда¹⁰⁸.

Безусловно, все эти, в том числе и оставшиеся за кадром нашего диссертационного исследования события демонстрируют очевидную как со стороны России, так и со стороны Китая готовность идти навстречу друг другу.

Остановимся на вопросе примет китайской культуры в российской (советской) мультипликации и кинематографе. Предваряя исследование

¹⁰⁶ Подобнее по данному вопросу см.: *Хуан Цзэхуань*. «Цюй Юань»: пьеса и опера // Вестник АГУ. Серия «Филология и искусствоведение». 2022. Вып. 1 (292). С. 143–148.

¹⁰⁷ Подробнее по данному вопросу см.: *Сюй Цзыдун*. Опера Го Вэнцзиня «Деревня волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: дис. ...канд. искусств.: 17.00.02. Новосибирск, 2018. 214 с.

¹⁰⁸ В частности, предваря экскурсию, сотрудник музея рассказывал посетителям, что далеко не случайно, что из написанных Андерсеном сказок количеством 165 лишь одна оказалась китайской. В детстве Андерсен верил в легенду о том, что, проделав подкоп под протекающей по городу рекой, название которой стало и названием города – Оденсе – можно попасть в Китай. Юноша намеревался это совершить в надежде, что очарованный его пением китайский принц пригласит его во дворец. Однако утрата голоса повлекла за собой и утрату мечты. Позднее некоторое время Музой Андерсена была Дженни Линд – вокалистка, известная как «шведский соловей».

данного вопроса, заметим следующее. Поскольку приоритетным в диалоге искусств для нас является музыка, законы которой, по мысли Конфуция, одновременно выступают и законами, определяющими развитие общества¹⁰⁹, искомый диалог мы будем рассматривать под знаком *этического канона*. Речь идет об установке на актуализацию внутреннего смысла, который имплицитно присутствует в структуре вербального первоисточника.

Разработкой отмеченной установки занимался советский китаист В. С. Спирин, погружаясь в глубины «И-дзин» и одного из древнейших математических трактатов Поднебесной империи. По мысли ученого, этический канон – это представленное в тексте изложение основ деятельности, которая вбирает в себя духовную и практическую направленность, деятельность мыслительную и собственно этику¹¹⁰. В целом открытие В. С. Спирина зиждется на утверждении о «неслучайности структурных решений текстов, о естественном отражении в них каких-то общих принципов мироустройства»¹¹¹.

Высказывая предположение, допускающее возможность того, что «по тем же принципам складывается на излете язычества и русский этический канон», А. С. Шишкина-Ярмоленко обращается к анализу девяти сказок: «Теремок», «Репка», «Лиса и рак», «Лиса и журавль», «Пузырь, соломинка и лапоть», «Кот, петух и лиса», «Колобок», «Лиса и дрозд», «Курочка ряба»¹¹². Проведенный российским исследователем анализ дал положительный результат, предоставив неоспоримые доказательства, подтверждающие ее гипотезу.

¹⁰⁹ Подробнее по данному вопросу см.: *Го Шаоин*. Творчество философа-композитора Пауля Герхарда Наторпа: искусствоведческий анализ: дис. ... канд. искусств.: 5.10.3. СПб., 2024. 198 с.; *Го Шаоин, У Чжофэнь, Хуан Цзэхуань*. Музыка в представлении китайских мыслителей: pro et contra // Искусство как социокультурный проект. Саратов; М.: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. С. 16–34.

¹¹⁰ *Спирин В.С.* Построение древнекитайских текстов. М.: Наука, 1976. 231 с.

¹¹¹ *Шишкина-Ярмоленко А. С.* Язык и познание: опыт лингвистической антропологии. СПб.: Астерион, 2004. С. 116.

¹¹² Там же. *Шишкина-Ярмоленко А. С.* Цит. изд. С. 116.

Аналогичным образом, размышляя об эстетике традиционной китайской анимации и ее характерных особенностях, Сяо Лу утверждает, что приоритетными в данном контексте выступают следующие установки:

- «красота образного представления»;
- «красота содержания»;
- «нравственная красота»¹¹³.

Ввиду того, что именно «эти три фактора влияют на выразительные и художественные приемы, формируя эстетику китайской анимации»¹¹⁴, Гу Цицзюнь приходит к следующему выводу. Приметами китайской школы мультипликации становится следование «традициям национальной культуры, искусства и философии»¹¹⁵.

Мультипликация

Следует заметить, что в поисках мультипликационных фильмов, раскрывающих китайскую тему, мы обнаружили отдельные работы, в которых аниматографы целенаправленно приобщали зрительскую аудиторию к культурным традициям Востока. К ним относятся:

- «Обезьяна с острова Саругасима» (1970) режиссера М. Ботова и композитора Е. Крылатова (по мотивам японской сказки);
- «Золотая антилопа» (1954) режиссера Л. Атаманова и композитора В. Юровского (по мотивам индийской сказки);
- «Храбрый Пак» (1953) режиссеров В. Дегтярева и Е. Райковского и композитора М. Вайнберга (по мотивам корейских сказок);
- «Волшебный клад» (1950) режиссера Д. Бабиченко и композитора К. Хачатуряна (по мотивам бурят-монгольских сказок);
- «Паучок Ананси и волшебная палочка» (1973) режиссера И. Гараниной и композитора А. Рыбникова (по мотивам западноафриканских сказок);

¹¹³ Подробнее по данному вопросу см.: Сяо Лу. Традиционная эстетическая характеристика отечественной анимации и её культурный исток. Цит. изд.

¹¹⁴ Гу Цицзюнь. Цит. изд. С. 19.

¹¹⁵ Там же.

- «Журавлиные перья» (1977) режиссера И. Гараниной и композитора А. Рыбникова (по мотивам японской сказки) и т.п.

Что же касается мультипликационных и художественных фильмов, непосредственно связанных с темой Китая, то на сегодняшний день нам известно лишь незначительное их количество. Речь идет о фильмах «Жёлтый аист» и «Братья Лю», созданных в 50-е годы XX века на киностудии «Союзмультфильм», и игровом кино «Волшебный портрет» 1997 года, в котором используются приемы анимации.

Примечательно, что время создания первых двух совпало со вторым периодом становления и развития китайской мультипликационной школы, который сопровождался подъемом производства и выходом на мировую арену¹¹⁶. Думается, что таким образом советские мастера продемонстрировали свою поддержку китайским собратьям по цеху. Верность подобного предположения зиждется на том основании, что как в фильме «Жёлтый аист», так и в фильме «Братья Лю» действие разворачивается на фоне характерных для Китая пейзажей и примет быта населяющих его жителей, а в изображении персонажей сохраняется специфика антропологического типа традиционного китайца.

Остановимся на каждой из обозначенных работ, акцентируя внимание на используемых в этих фильмах традиционных китайских инструментах. Наш интерес обусловлен необходимостью разобраться в следующем. Насколько выбор в пользу того или иного инструмента был продиктован формальным моментом, когда титульный для традиционной культуры другой страны инструмент непроизвольно вызывал необходимые ассоциации?

¹¹⁶ Подробнее по данному вопросу см.: Чэнь Цзыжань. Китайская тема в советской мультипликации «Жёлтый аист» и «Братья Лю». Цит. изд.

Фильм «Жёлтый аист» возник в творческом тандеме сценаристов Бориса Бродского и Михаила Папавы, поэта Самуила Маршака, на стихи которого написал музыку композитор Карен Хачатурян¹¹⁷, а также режиссера Льва Атаманова. Главным героем мультипликации становится бродячий музыкант, чье имя для русскоязычного зрителя является говорящим – Ми!

Проживая в то время, когда Китаем правили жестокие и жадные мандарины, Ми отстаивал интересы простых людей, радуя народ игрой на флейте ди (дицзы). Это традиционный китайский духовой инструмент, изготавливаемый из тростника или бамбука. Поскольку его диапазон довольно широк – чуть больше двух октав, возможности инструмента делают флейту ди желанной в самых разных композициях и составах.

Название «Жёлтый аист» обусловлено тем, что, странствуя по стране, Ми оставляет по себе память в виде нарисованного на стене аиста, который танцует только для тех, кто ценит минуты отдыха, работая от зари до зари. Выскажем предположение, что в данном контексте за персонажем музыканта Ми скрывается образ мудреца, с которым связана в китайском фольклоре легенда о башне Жёлтого журавля. Будучи нарисованным апельсиновой коркой бессмертным мудрецом в благодарность за милость, оказанную ему хозяином харчевни, этот журавль обладал способностью сходить со стены и веселить народ своими танцами. Когда пришло время, журавль покинул харчевню, унося нарисовавшего его мудреца в небо.

Центральная мелодия фильма связана с образом Ми. Построенная на пентатонике, ритмически она воспроизводит несколько укрупненный рисунок, характерный для синьцзян-уйгурского стиля в китайской музыке (примеры 10, 11).

В противоположность подвижной и легкой темы музыканта Ми, лейт-тема злобного мандарина и выполняющих его приказания слуг отмечена

¹¹⁷ Карен Суренович Хачатурян (1920–2011). Творческое наследие композитора представлено опереттой «Простая девушка» (1967), балетами «Чиполлино» (1973) и «Белоснежка» (1993), камерно-инструментальными произведениями, музыкой к 21 художественному фильму и 19 мультипликационным, а также другими сочинениями.

неповоротливостью и грузностью. Исполняемая кларнетом и гобоем при активной поддержке тарелок, она рисует образ глупого и примитивного чиновника (пример 12).

В фильме используются как сольные, так и хоровые песни, в том числе хоровой вокализ, исполняемый женской группой, а также жанры марша, сопровождающего торжественное шествие мандарина и его свиты, и танца, которым веселит народ желтая птица. Все темы объединены звучанием пентатоники и ритмическим рисунком, представляющим собой вариации на ритмоформулу, заложенную в основную тему. При этом в составе оркестра преобладает звучание струнных, медной (труба) и деревянной духовых групп, а также группы ударных инструментов.

В частности, в момент появления мандарина придающий торжественность выезду напыщенного грубияна состав оркестрантов имитирует звучание таких музыкальных инструментов, как: *китайский барабан красного цвета* (как правило, красным цветом покрывают бочкообразный барабан тангу, который изготавливается из древесины клена, березы или тополя); *гонг чао (chau)*, звуки которого были призваны оповещать простой люд о приближении важной особы с тем, чтобы предоставить беспрепятственное передвижение этой особы; *китайская зурна (суона)*.

Выскажем предположение, что обращение к флейте, которая доминирует среди прочих инструментов, это, в первую очередь, дань традиции русской музыки. Как уже упоминалось, еще П. И. Чайковский в балете «Щелкунчик» в «Китайском танце» («Чай») трактовал сольную флейту как некий обобщенный образ Китая. Наша точка зрения базируется на том основании, что именно в фильме «Жёлтый аист» композитор впервые обращается к теме Востока наряду с созданной в этом же, 1950-м году, бурят-монгольской сказки «Волшебный клад».

Думается, что написанная для мультипликации музыка стала для К. С. Хачатуряна своего рода творческой лабораторией по освоению темы Востока. Неслучайно, начиная с 1951 года, композитор выступил автором следующих произведений, так или иначе связанных с интересующей нас темой:

- музыка к мультфильму «Сердце храбреца» по мотивам удэгейской¹¹⁸ сказки (1951);
- оркестровые сюиты «Монголия» (1952) и «Восточная сюита» (1953);
- музыка к мультипликационному фильму «Шакаленок и верблюд» (1956) по мотивам индийской сказки;
- музыка к советско-вьетнамскому мультипликационному фильму «Скоро будет дождь» (1959);
- музыка к художественному фильму «Братья» (1958), созданному советскими кинематографистами совместно с корейской творческой группой;
- музыка к художественному фильму «Дети Памира», премьера которого состоялась в Душанбе в 1963 году;
- музыка к спектаклю по произведению Н. Хикмета «Слепой падишах», поставленного в Московском драматическом театре им. Н. В. Гоголя;
- национальные гимны Занзибара и Сомали.

Примечательно, что в числе учеников К. С. Хачатуряна известны как представитель Японии – имеется в виду Н. Терахара, так и Китая – Кан Сан. Помимо этого, долгое время К. С. Хачатурян участвовал в работе обществ «СССР – Вьетнам» и «СССР – Африка» в качестве члена правления¹¹⁹.

Вполне вероятно, что интерес к Востоку у композитора поддерживался, в первую очередь, со стороны его дяди – Арама Ильича Хачатуряна – автора балетов «Гаянэ» (1975), музыки к художественным фильмам «Салават Юлаев» (1940), «Салтанат» (1955), «Люди на Ниле» (1968–1971) и драматическим спектаклям «Восточный дантист», «Багдасар ахпар» (1927–

¹¹⁸ Удэгейцы – представители коренного народа, проживающего на территории Дальнего Востока и антропологически относящегося к байкальскому типу монголоидов.

¹¹⁹ Подробнее по данному вопросу см.: *Чэнь Цзыжань*. Китайская тема в советской мультипликации «Жёлтый аист» и «Братья Лю». Цит. изд.

1935), «Баку» (1937). Однако и входящие в ближний круг композитора представители старшего поколения музыкантов не обошли стороной искомую тему в своем творчестве.

В этом ряду назовем созданную Н. Я. Мясковским Симфонию-сюиту № 23 *a-moll*, в которой использованы темы кабардино-балкарских песен, «Халдейское заклинание для солиста, хора и оркестра» (1917–1918) и Увертюру на еврейские темы ор. 34 (1919) С. С. Прокофьева, а также упоминаемую ранее оперу «Соловей» и балет «Песнь Соловья» И. Ф. Стравинского.

Отдельного внимания заслуживает вопрос о влиянии Д. Д. Шостаковича на музыку композиторов советского Востока¹²⁰, о близких ему музыкантах, среди которых особое место занимают А. Баланчивадзе, А. Хачатурян, К. Караев. Здесь же нельзя не упомянуть тот факт, что, являясь представителем Секретариата Союза композиторов СССР, Д. Д. Шостакович выезжал в Казань, Баку, Ереван, Тбилиси, а также в города Узбекистана и Казахстана. Как говорил мастер, «Постоянное общение, братская дружба музыкантов наших республик создают богатейшую питательную почву для творчества»¹²¹.

Специально подчеркнем, что столь расширенная трактовка Востока в музыке советских композиторов оправдана для нас следующим моментом. Известно, что на территории современного Китая «проживают около 56 этнических групп, из которых 91,51% от общей численности населения составляют ханьцы. В силу того, что остальные 55 этнических групп относительно немногочисленны, их принято называть “меньшинствами”. К таковым относятся проживающие на севере Китая монголы, уйгуры, тибетцы,

¹²⁰ Подробнее по данному вопросу см.: *Вызго-Иванова И.* Шостакович и музыка Советского Востока //Музыкальная академия. 1983. Вып. 9 (538).

¹²¹ *Шостакович Д. Д.* Д. Шостакович о времени и о себе, 1926–1975. М.: Советский композитор, 1980. С. 336.

хуэй, маньчжуры, казахи, корейцы, хэчжэ, таджики и татары. На юге страны проживают чжуан, мяо, яо, и, наси, дун и т.д.»¹²².

Не менее интересна в данном контексте тема Востока в творчестве К. А. Корчмарёва¹²³ – автора музыки к появившемуся в 1953 году мультипликационному фильму «Братья Лю». В его создании приняли участие автор сценария Николай Эрдман и режиссер Дмитрий Бабиченко. Как представляется, внимание к Востоку для К. Корчмарёва, окончившего Одесскую консерваторию по классу композиции у В. О. Малишевского – ученика Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова, вряд ли было случайным.

Достаточно вспомнить оркестровые сюиты «Антар» и «Шехеразада», а также оперу «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Восточную рапсодию» и «Парафразы на гимны союзных держав» ор. 96 Глазунова¹²⁴, в том числе работу композитора над оперой А. П. Бородина «Князь Игорь» и сюитой «Золотой Петушок» на материале одноименной оперы Римского-Кор-

¹²² Подробнее по данному вопросу см. *Ян Цзунбао*. Вокальная музыка китайских композиторов в зеркале истории и культуры: XX век: дис. ...канд. искусств.: 5.10.3. СПб., 2004. С. 36, 37, 39.

¹²³ *Климентий Аркадьевич Корчмарёв* (1899–1958). Творческое наследие композитора представлено операми «Иван-солдат», «Счастливая молодость», «Дитя радости» («Седая девушка»); балетами «Крепостная балерина», «Веселый обманщик», «Девушки моря», «Юные патриоты», «Аленький цветочек»; вокальными симфониями «Октябрь», «Голландия», «Народы советской страны», «Юные патриоты», песнями «Воины народа, сталинцы, на бой!» и др.

¹²⁴ Наряду с гимнами России, Сербии, Черногории, Франции, Англии и Бельгии представлена парафраза гимна Японии. Как пишет О. А. Владимирова, «идея единения народов замечательно проиллюстрирована во втором (разработочно-заключительном) разделе этого произведения, где в голосах оркестра одновременно звучат разные гимны. Так, например, российский гимн «Боже, царя храни!», сопровождаемый изображением в оркестре колокольного звона, предваряет одновременное звучание гимнов Бельгии и Франции (по партитуре цифры 30-31), затем Сербии, английской песни в ритмическом увеличении и гимна Японии (цифры 33-36), и, наконец, в кульминационном разделе всего произведения одновременно по вертикали звучат английская песня в ритмическом увеличении, гимн России и окончание японского гимна, а завершаются «Парафразы» имитационным проведением «Марсельезы» на фоне оборотов, напоминающих гимн Японии. Подробнее по данному вопросу см.: *Владимирова О. А.* Начальный этап Первой мировой войны: отражение в судьбах и в творчестве русских поэтов и композиторов // Театры Первой мировой: материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2014. С. 11–12.

сакова (совместно с М. О. Штейнбергом). Подчеркнем, что, посвятив по одному произведению своим учителям (Симфония № 1 ор. 8 (1902) адресована Н. А. Римскому-Корсакову, «Веселая увертюра» ор. (1910) – А. К. Глазуну.), В. О. Малишевский в Симфонии № 1 ор. 8 использует ориентальные мотивы – своего рода признание особой роли Римского-Корсакова в разработке темы Востока в музыкальной культуре России.

В отличие от К. С. Хачатуряна, для которого первое обращение к восточной теме было связано с работой над музыкой к ленте «Жёлтый аист», актуализация китайской темы для К. Корчмарёва произошла в конце 30-х годов XX века, когда он работал над аранжировками китайских песен, рожденных в ходе войны против Японии (сборник песен, посвященных сопротивлению китайского народа японским захватчикам, был опубликован в 1938 году издательством «Shouming»).

Внимание к освободительной борьбе китайцев против японских агрессоров со стороны СССР было обусловлено наступлением на мир фашизма. В это одинаково тяжелое для советской страны и Китая время русские авторы встали на сторону своих китайских товарищей¹²⁵. Всего нам известно пять китайских песен, которые попали в поле зрения композитора:

- «Партизанский марш» или «Марш повстанцев» 1935 года;
- «Родина, мы с тобой» – ни год создания, ни авторы не известны;
- «Мэ-и Ватная куртка» 1938 года композитора Сянь Синхая и поэта Гуй Таошэн;
- «Встретим весну», написанную в том же году Сянь Синхаем и поэтом Ши И;

¹²⁵ Для нас очень ценно, что в дни сопротивления китайского народа военной агрессии со стороны Японии именно А. А. Ахматова называет Китай нерушимым. Как пишет А. Ю. Леонтьева, «Китай А. А. Ахматовой – это воплощение голоса и сердца Азии, «родины родин», которая: «И вечную юность скрывала / Под грозной своей сединой». Подробнее по данному вопросу см.: *Леонтьева А. Ю.* История Китая и китайский текст в лирике А. А. Ахматовой // *Россия и Китай: проблемы стратегического взаимодействия.* 2018. № 21. С. 55.

• «С винтовкой за плечами» 1939 года композитора Чжао Юаньжэня на слова Чэнь Лицзяна.

Авторами русских текстов выступили поэт Лев Ошанин, известный многим по написанной в годы Великой Отечественной Войны песне «Эх, дороги» (композитор Анатолий Новиков) и Михаил Жаров – автор созданных в 1943 году песен «Грустные ивы» (композитор М. Блантер), вошедшей в репертуар Л. Зыкиной, М. Магомаева, В. Трошина и звучащей в исполнении Л. Гурченко, Л. Утёсова, Д. Хворостовского песни «Заветный камень» (композитор Б. Мокроусов)¹²⁶.

В данном контексте особенный интерес представляют песни «Мэ-и Ватная куртка» и «Встретим весну». Акцентирование внимания именно на этих произведениях обусловлено тем, что судьба написавшего к ним музыку композитора Сянь Синхая (1905–1945) была тесно связана с судьбой СССР. Оказавшись в годы войны за пределами родины, Сянь Синхай некоторое время пребывал в Казахстане, а затем нашел свой последний приют в Москве¹²⁷. С именем Сянь Синхая связан и первый в истории Китая и Казахстана китайско-казахский фильм «Композитор», посвященный времени

¹²⁶ Подробнее по данному вопросу см.: Библиотека им. М. А. Шолохова: «Грустные ивы». URL: http://filial-17.blogspot.com/2020/06/blog-post_79.html

¹²⁷ Известно, что в 1938 году композитор отправился в Яньань, чтобы возглавить музыкальное отделение Луксунского института искусств, где ему поступило предложение от режиссера Юань Мучжи написать музыку к фильму. Учитывая передовое оборудование, имевшееся в то время в Советском Союзе, Сянь Синхай и Юань Мучжи были тайно отправлены в Советский Союз в мае 1940 года. Во время пребывания в СССР Сянь Синхай не только создал партитуру фильма, но и завершил Первую (Национально-освободительную) симфонию, которую начал сочинять еще в Китае. К сожалению, вскоре после его прибытия началась Великая Отечественная война. Поскольку у Сянь Синхая, не говорившего по-русски, не было возможности пойти добровольцем на фронт, он решил вернуться домой. В сентябре 1941 года Сянь Синхай и его партия покинули Москву. В соответствии с указаниями Центрального комитета Коммунистической партии Китая они прибыли в Монгольскую Народную Республику, чтобы через эту страну достигнуть желаемой цели. Однако 9 декабря 1942 года Сянь Синхайю пришлось переехать в Алма-Аты, чтобы получить политическое убежище под псевдонимом Хуан Сюнь.

Когда 20 декабря 1944 года Сянь Синхай заболел, и казахские коллеги начали опасаться за его здоровье, было решено взять композитора в Москву. К началу лета 1945 года Сянь Синхай при содействии Советского международного агентства помощи прибыл в разоренную войной столицу. Четыре месяца спустя, 30 октября 1945 года, он умер

пребывания китайского музыканта на казахской земле. Он был выпущен в прокат в 2019 году (режиссер Сирзат Яхуп).

Возвращаясь к аранжировкам китайских песен К. А. Корчмарёва, заметим, что композитор очень бережно отнесся к первоисточникам, оставив без изменения музыкальный материал, который был укрупнен за счет вступительной части. При этом инструментальный состав представлен струнной, духовой и ударной группами без привлечения традиционных для музыкальной культуры Китая инструментов.

Характер музыки в целом отвечает военным песням, созданным в Советском Союзе в период с 1941 по 1945 годы с целью поддержания боевого духа советской армии. Речь идет о маршевости, использовании призывных интонаций и относительно ровной динамике от *mezzo forte* к *forte*. Имя певца, исполнившего боевые песни Китая, – бас-баритон Петр Киричёк. Это выпускник Московской консерватории, солист Большого театра, посвятивший себя популяризации романсов и песен под аккомпанемент супруги Марии Гринберг – известной пианистки.

Позднее, за три года до появления на телевизионных экранах мультфильма «Братья Лю», в 1950 году, К. А. Корчмарёв пишет кантату «Свободный Китай». Рассчитанное на чтеца, меццо-сопрано, смешанного и детского (по желанию) хора и большого симфонического оркестра произведение было удостоено Сталинской премии второй степени. В 1951 году она была вручена композитору.

Автором текста выступил поэт Михаил Матусовский. Кантата включала в себя 4 номера:

1. Народная армия (партизаны).
2. Великая стена.
3. Юные патриоты.

в московской больнице в возрасте 40 лет от заболевания крови. Надгробную речь произнес композитор Вано Мурадели, который спустя некоторое время, в 1949 году, написал песню «Москва-Пекин». В 1983 году Ассоциация советско-китайской дружбы по просьбе семьи Сянь Синхая передала его прах в Китай.

4. Китайская стена.

Помимо этого, в творческой «копилке» российского музыканта находится опера «Дитя радости» («Си Эр»). По всей видимости, обозначенное произведение появилось на свет в результате работы композитора над музыкой к театральной постановке «Седая девушка», осуществленной режиссером Сергеем Герасимовым (совместно с Самсоном Самсоновым и Татьяной Лиозновой) на сцене театра им. Е. Вахтангова в 1952 году¹²⁸. Написанная по мотивам китайской народной музыкальной драмы «Седая девушка»¹²⁹, опера Корчмарёва, вобравшая в себя сложившийся в ряде провинций Поднебесной фольклорный материал, была поставлена в 1955 году на сцене Театра оперы и балета в столице Бурятии Улан-Удэ.

Нельзя не признать, что продолжение темы русского Востока не исчерпывается для А. К. Корчмарёва исключительно китайской темой. В частности, композитор стал автором первого туркменского балета «Веселый обманщик», за что был удостоен звания «Заслуженный деятель искусств Туркменской ССР».

Как и мультфильм «Жёлтый аист», лента «Братья Лю» основана на сюжете, заимствованном из китайского фольклора. Музыкальный ряд выдержан в пентатонике¹³⁰. В целом музыка фильма «Братья Лю» охватывает собой три образные сферы:

¹²⁸ Художником в данном спектакле выступил В. Рындин. В роли Си Эр – Г. Пашкова, матери Хуана – Ц. Мансурова.

¹²⁹ Либретто первой китайской национальной оперы «Седая девушка» (1945), авторство которого принадлежит Хэ Цзинчжи и Дин Ни, являет собой интерпретацию легенды, рожденной в провинции Хэбэй. В центре предания – история о беловолосой деве. Вынужденная бежать от притязаний помещика, требование которого отдать дочь в наложницы за долги привело отца Си Эр к самоубийству, девушка находит приют в горах, оказавшись в молельне Матушки-Богини. Встав на путь мести, Си Эр в итоге оказывается спасенной своим женихом, находящимся на службе в армии. Именно победоносное шествие последней восстанавливает справедливость. Музыку оперы написали композиторы Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи. Подробнее по данному вопросу см.: *Чжан Личжэнь. «Седая девушка» – первая китайская национальная опера* // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 361–365.

¹³⁰ Думается, что в русском музыкальном наследии подобный опыт воплощения китайской культуры появился только в XX веке, продолжая начатую в опере И. Ф. Стравинского «Соловей» традицию.

- первая связана с самими братьями (сфера добра);
- вторая – с китайским мандарином (сфера зла);
- третья – с Морем, которое помогает добру победить зло.

В соответствии с этими сферами выстраивается и музыкальная драматургия ленты. Открывает мультфильм небольшая увертюра, написанная в мажорной пентатонике (*B-dur*), в которой экспонируется лейттема братьев. Легкая и изящная, она сохраняет в основном монодийный характер, свойственный традиционной музыке Востока, однако композитор на сильные доли такта вводит аккордовую фактуру. Она поручена в основном высоким деревянным духовым инструментам, при этом центральная роль отводится флейте.

Неповторимый колорит ее звучанию обеспечивают ритмические украшения ксилофона и других высоких ударных. Поскольку композитор постоянно находит новые инварианты темы, причем как в мелодическом плане, так и в отношении штрихов, мелодия не отягощает слух своим однообразием, всякий раз «играя» новыми красками (пример 13). Забегая вперед, подчеркнем, что тембру флейты в музыкальном ряде мультипликационного фильма «Братья Лю» композитором отводится значительное место, как это было представлено в ленте «Жёлтый аист».

Отметим, что экспозиция образов самих братьев, обособленная от непосредственной драматургической линии фильма, происходит на фоне троекратного проведения этой темы, но уже порученной виолончели с сурдиной в среднем регистре (первый и третий братья) и флейты-пикколо (второй брат), подтверждая их абсолютную схожесть между собой. В этом разделе монодийный характер музыки приобретает ярко выраженный гомофонно-гармонический склад. Яркое выделение контрапунктической линии ксилофона, по нашему мнению, подчеркивает в музыкальной характеристике героев их открытость и эмпатию.

Лейттема Моря появляется в ситуации, когда братья знакомятся с убитым горем Стариком, уронившем в воду единственную свою ценность –

медную монету. Лейттема Моря содержит два элемента. Первый – короткие четырехзвучные фразы флейты (тональность *c-moll*) на фоне тихого тремоло струнных и отдельных звуков ксилофона. Они содержат интересную ритмическую конфигурацию: триоль из затакта и нота в сильную долю, при этом длительность последней варьируется. Вызывает интерес использование композитором смешанного размера 5/4, который наряду с прозрачной оркестровой фактурой придает музыке таинственность (пример 14).

Примечательно, что если при первом проведении темы она звучит в среднем регистре флейты, то при ее повторе (по мере опускания уровня воды в море) развитие мелодии переходит в низкий регистр, выполняя изобразительную функцию. Снижение уровня морской воды сопровождается модуляцией в тональность *Es-dur*, тембром колокольчиков и усилением динамики тремолирующих струнных. Второй элемент темы Моря – изложенные в двухдольном размере короткие трихордовые пентатонные фразы у флейты на фоне тихого тремоло, способствует поддержанию сказочной атмосферы (пример 15).

Нотная графика этого второго элемента вызывает ассоциации с волнообразным движением морской воды, на фоне которого один из братьев разговаривает с рыбой («Рыбий язык неслышный, но кричит она изо всех сил»). Далее характер музыки просветляется и происходит возвращение к первому элементу с той лишь оговоркой, что к прежнему инструментальному составу композитор добавляет волнообразное глиссандо арфы-соло и изменяет тональность (*b-moll*). Возвращение второго элемента происходит на октаву выше с подголосочной полифонической линией гобоя.

На наш взгляд, музыкальная картина морского дна создает некую аллюзию на аналогичные эпизоды в сказочных операх Н. А. Римского-Корсакова. Общая продолжительность этого эпизода составляет около 7 минут. Вклинивающаяся в музыкальный мир Моря тема братьев, звучащая в тональности *Es-dur*, отличается от ранее экспонируемой большей экспрессией за счет ускорения темпа, ее многократных повторов в разных тональностях,

передачи мелодии от флейты кларнету и усиления общей динамики оркестровой фактуры.

Очередное преобразование темы братьев происходит в эпизоде разговора одного из них с козочкой. Тема звучит умиротворенно в изложении высоких деревянных инструментов, дублированных струнными, басовая линия отсутствует. Эта музыкальная сцена словно дышит пасторальностью, передавая безмятежность окружающего мира.

Грозное звучание низких медных духовых инструментов оповещает о начале охоты, затеянной «великим» Мандарином. Тема проводится кларнетами в низком и среднем регистрах (см. пример 16). В мелодическую ткань вклинивается синкопа на VII низкой ступени. Тяжелая поступь усиливается мерным ритмом аккомпанемента, мощными ударами тарелок, коробочками¹³¹, воспроизводящими цокот копыт лошадей. Обращает на себя внимание и выбор тональности. Если все предыдущие эпизоды были написаны в бемольных тональностях, то мандарина характеризует тональность *e-moll*. Думается, что именно с этого момента можно говорить о тональной семантике музыкального ряда: бемольные тональности символизируют образы добра, диезные – образы зла.

В ситуации, когда арестованного за спасение от стрелы чиновника козочки брата увозят «на съедение тигру», тема Мандарина теряет свою грозность за счет снятия басовой линии и звучания тремолирующих струнных в высоком регистре, что дает основание усомниться в его действительном величии. Появление тигра знаменуют удар там-тама и звучащая в искажении тема Мандарина. Она поручена бас-кларнету в тональности *D-dur*, фоном для которого становится тревожное тремоло струнных в высоком регистре и удары тарелок. Страшный зверь был остановлен братом, умеющим

¹³¹ Коробочка (иначе вуд-блок) – ударный музыкальный инструмент с неопределенной высотой звучания, который используется и как русский народный инструмент, и как инструмент симфонического оркестра.

разговаривать с животными, рыбами и птицами, за что его ждет сожжение на костре.

Ожидание казни в мрачном замке проходит под лейттему братьев, которая приобретает скорбный характер. Она звучит в тональности *fis-moll* вначале в высоком регистре у скрипок, затем у виолончели, а после – у кларнета, играющего в среднем регистре. Состояние печали усиливает монодийность изложения темы на фоне тихого тремоло струнных.

Возвращение темы флейте происходит в доме семьи Лю, когда мать и два брата тревожатся о судьбе третьего. Несмотря на то, что музыка сохраняет состояние печали (тональность *H-dur*), оркестровая ткань постепенно насыщается и уплотняется. В момент появления птички, принесшей добрую весть, звучит мягкий тембр виолончели в тональности *es-moll*.

Интересен эпизод погони находящихся на корабле стражников за золотой монеткой, которую незаметно бросил повелевающий стихией воды брат, чтобы отвлечь палача и сделать очередную подмену. Живая, подвижная мелодия звучит в тональности *As-dur*, которая энгармонически равна *Gis-dur*: зло и добро музыкальными средствами уравниваются друг с другом, поскольку у каждого из героев фильма своя правда. Теперь зритель должен сделать свой выбор в пользу одного или другого.

В итоге злодеи вновь оказываются одураченными братьями. Заменив сожжение на костре новой казнью, корабль с пленником и мандарином уходит в открытое море. Появляется тема Моря, изложенная в тональности *As-dur* в партии флейты-пикколо, что дает надежду на непременною победу братьев. Действительно, когда после резкого удара гонга палач бросает мальчика в морскую пучину и он медленно погружается в воду, рыба-меч перерезает веревку на камне и Лю оказывается свободным.

Эпизод, в котором мальчик начинает пить морскую воду, чтобы расправиться с Мандарином и его приспешниками, сопровождается волнообразным глиссандированием арфы, которое уже звучало в начале фильма. Уровень воды постепенно опускается, и вместе с очередным ударом там-

тама корабль Мандарина разбивается о скалы, а сам чиновник оказывается в воде. Для этого момента композитор выбрал нейтральную тональность *C-dur*, которая выступает знаком снятия противостояния добра и зла.

Продолжая поиск аргументов, позволяющих безоговорочно ответить на поставленный ранее вопрос о знаковых для советских мультфильмов инструментах, обратимся к китайской версии «Братьев Лю» – мультипликационному фильму «Братья Хулу» («Хулу Ва»). Эта лента появилась на свет в стенах Шанхайской киностудии изобразительных искусств в 1986 году благодаря совместным усилиям режиссеров Ху Цзиньцина, Гэ Гуйюня и Чжоу Кэцзиня, работающих в тандеме с композитором Ву Иньцзю. В данном контексте весьма интересным представляется количество главных героев обеих мультипликационных лент и музыкальные инструменты, сопровождающие их действия.

Фиксирование внимания на численно-звуковом соотношении одного и другого в свете специфики китайской культуры видится вполне закономерным, поскольку отвечает особенности музыкального мышления жителей КНР. Последняя опознается в коннотации звуков пентатонической шкалы с пятью элементами китайской натурфилософии, образующих все сущее, а также сторонами света, планетами, числами и т. п.

То обстоятельство, что число оказывается в теснейшей зависимости от звука, находит свое подтверждение и в известном каждому китайцу предании. Речь идет о том, что именно бамбуковые флейты стали точкой отсчета в создании музыкальной теории Поднебесной империи, получившей название системы 12 люй. Имеется в виду расположенный в пределах октавы хроматический звукоряд из 12 ступеней, отношения между которыми выстраивались на основе чистых квинт. Принципиально, что обозначенная

система связывалась не столько с ладовым, сколько с акустическим феноменом¹³².

«Совершенство системы люй применительно к пентатонной музыке, – поясняет Г. Н. Вирановский, – как раз и заключается в том, что, будучи сведена в одну октаву (*шиэр люй*), она оказывается минимальной совокупностью тонов, необходимых для исчерпания всех возможностей ладообразования в пентатонике»¹³³.

Как гласит легенда, в период правления Хуан-ди, именуемого Желтым императором, музыкальный министр Лин Лунь получил приказ изготовить бамбуковые флейты. Во время работы Лин Лунь увидел перед собой двух птиц – самца и самку фениксов, которые и пропели ему шесть мужских и шесть женских нот, находящихся в определенном порядке по отношению друг к другу. В итоге музыкальный министр понял, каким образом должен быть устроен звукоряд, и выполнил приказ императора наилучшим образом.

Поскольку четные тоны в системе люй выступают знаком негативных моментов в жизни человека, символизируя Землю, а нечетные – позитивных, выступая символом Неба, то обстоятельство что именно звучащая в высоком регистре флейта связывается в обоих мультфильмах с добром, в противоположность выступающим маркерами зла кларнету и гобою («Жёлтый аист») и бас-кларнету («Братья Лю») видится весьма примечательным. Более того, оппозиция низа и верха в случае с музыкальным рядом в ленте «Братья Лю» опознается также и на уровне противопоставления бемольных (добро) и диэзных (зло) тональностей. Все это в целом позволяет говорить о семантике тембров и регистров.

¹³² Подробнее по данному вопросу см.: *Есипова М. В.* Люй-Люй // Большая российская энциклопедия 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2162078>; *Система 12 люй*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Система_12_люй

¹³³ *Вирановский Г. Н.* Музыкально-теоретическая система Древнего Китая (краткий очерк). URL: <https://opentextnn.ru/music/muzykalnye-jepohi/do-xii-v/g-n-viranovskij-muzykalno-teoreticheskaja-sistema-drevnego-kitaja-kratkij-ocherk-60-12-kb/?-ysclid=ltx6dc-eg9c30549861>

Другими словами, наличие в мультипликации определенного количества братьев, каждый из которых поступает в соответствии со своим даром, что приводит к согласованности их действий, в том числе звучание сопровождающей эти действия флейты обеспечивает неизменную победу добра над злом. Подобное положение дел отвечает установке, прописанной в одной из китайских книг «Го юй» («Речь царств»). Согласно древним, успех в делах возможен лишь в одном случае: когда действия людей определяются конкретными числами, которые отмечены гармоничным звучанием, что в целом обеспечивает единство цели и ее достижения.

Возвращаясь к количеству братьев в советской и китайской мультипликации, заметим, что в первом случае (мультфильм «Братья Лю») доминирующим оказывается число три, которое неоднократно встречается и в русских народных сказках («Было у отца три сына»). При этом в традиционной культуре русского и китайского народов тройка несет одинаково положительный смысл¹³⁴. Например, в «Книге Перемен» написано, что число три являет собой великую триаду, единство неба, земли и человека. Если небо призвано способствовать рождению и укрыванию, узнаем из трактата «Ле-цзы», то земля обеспечивает вскармливание и поддержку.

Вместе с тем, число три связано с такими концептами, как рост, развитие и стремление к достижению поставленной цели. Точно так же и в русской культуре тройка определяет собой целостность мироздания, триединство чувства как созидającego начала, ума как начала разрушающего, и воли, поддерживающей их равновесие. Тот факт, что братья имеют одинаковые имена (Лю Первый (Лю Да), Лю Второй (Лю Эр) и Лю Третий (Лю Сан)) и сама мать различает их исключительно по цветным ленточкам на запястье рук, ставит акцент на следующем моменте. Каждый из братьев

¹³⁴ Подробнее по данному вопросу см.: Лю Жуйпин, Савченко Т. П. Символика числа: Россия – Китай // В мире русского языка и русской культуры: сборник тезисов Междунар. науч.-практ. конф. 27 сентября 2017 г. М., 2017.

представляет собой лишь одну сторону целого, обращение к которой в трудный час помогает им выдержать любые испытания.

Возможно, все вместе братья символизируют духовную целостность китайского народа, процветание которого зависит от того, насколько хорошо он овладеет стихиями огня и воды, а также насколько хорошо научится прислушиваться к голосу окружающей его природы, частью которой он является. Все это и обеспечивает гармонию, подобную музыке.

Насколько советская мультипликация рифмуется с китайской? Отвечая на вопрос, подчеркнем, что в центре китайского мультипликационного сериала «Братья Хулу»¹³⁵ – семь братьев, так же похожих друг на друга, как и братья Лю. Как отмечается в одной из наших работ, посвященных опыту взаимодействия России и Китая на примере анимации, «их появление в жизни старика-отца связано с посаженной им тыквой. В итоге каждый из братьев появляется из ее плодов, имеющих грушевидную форму и отличающихся друг от друга цветом. Отмеченную разницу мы обнаруживаем впоследствии в цветовой гамме одежды братьев: красной, оранжевой, желтой, зеленой, голубой, синей и фиолетовой. При этом если в мультипликационном фильме «Братья Лю» главные герои прорисованы весьма реалистично, то в фильме «Братья Хулу» сыновья старика в большей степени напоминают изображение маленького Будды.

В числе общих моментов обращает на себя внимание тот факт, что основная сюжетная линия, на основе которой выстраиваются оба мультфильма, связана с чудесной магией. Каждый из братьев наделен своим неповторимым волшебным даром, отличающим его от других. Как в мультфильме «Братья Лю» один мог повелевать огнем, второму был доступен язык птиц и зверей, а третий брат мог не только выпить море, но и вернуть выпитую воду обратно, так и каждый из семи братьев Хулу наделен характерной лишь для него одного способностью. В числе таковых назовем:

¹³⁵ «Братья Хулу» (Китай, 1986). Режиссеры Ху Цзиньцин, Гэ Гуйюнь и Чжоу Кэцин. Авторы сценария Яо Чжунли, Ян Юлян и Мо Кальф. Композитор Ву Иньцзю.

- управлять огнем;
- подчинять своей воле стихию воды;
- иметь зоркость и тонкий слух;
- становиться невидимым;
- обладать недюжинной силой и владеть своим телом, то увеличивая его, по собственному желанию, то уменьшая;
- быть неуязвимым перед боевым оружием – мечами и копьями;
- уметь обращаться с волшебной тыквой.

Помимо этого, все братья – и братья Лю, и братья Хулу преследуют одну-единственную цель – добиться справедливости в честном поединке, помогая друг другу в искоренении насилия и в оказании помощи слабым»¹³⁶.

Думается, что герои обоих мультфильмов являют собой «эхо» персонажей китайской мифологии, о которых упоминает в работе «Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений» А. Г. Алябьева. Речь идет о восьми бессмертных, 7 из которых мужчины, одна – женщина. Все они «выполняли свою задачу в контексте мифопоэтического целого – Ли Те-гуай покровительствовал магам, Чжунли Цюань занимался алхимией, Лань-Цай-Хэ выполнял роль шута»¹³⁷ и т.п. Знаменательно, что именно Ли Те-гуай в числе неизменных атрибутов, придающих ему могущественную силу, имел при себе тыкву-горлянку¹³⁸.

Несмотря на явные точки соприкосновения, обнаруживающиеся в обоих мультфильмах, на наш взгляд, наиболее близкой по своей сути китайскому первоисточнику оказывается русская народная сказка «Семь Симеонов». Подобная установка видится вполне допустимой еще и потому, что

¹³⁶ Чэнь Цзыжань. Россия и Китай: опыт взаимодействия (на примере мультипликации) // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 29. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2022. С. 160–165.

¹³⁷ Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодар: КГУКИ, 2009. С. 116.

¹³⁸ Там же.

аналогично русской культуре, в которой семерка предстает числом амбивалентным (ср.: *семь раз отмерь, один – отрежь*; *у семи нянек дитя без глазу*; *за семь верст киселя хлебать* и т.п.), у китайцев это число также наделяется как положительными характеристиками, так и отрицательными¹³⁹.

Предлагаем познакомиться с таблицей, в которой отражены способности каждого из братьев – персонажей двух разных произведений, созданных в отличных традициях (Таблица 1, с. 75).

При очевидных совпадениях талантов братьев принципиальным для нас оказывается тот факт, что в русской народной сказке приоритет остается за седьмым братом, который говорит о себе так: «Пляшу, пою, на рожке играю». Причем и в китайском мультфильме «Братья Хулу» именно седьмой брат, у которого в руках оказывается волшебная тыковка, выручает всех других из беды, окончательно побеждая зло. Принимая во внимание тот факт, что тыква входит в перечень восьми родов звука наряду с камнем, металлом, шелком, бамбуком, землей, кожей и деревом¹⁴⁰, заметим, что в нашем случае тыква имеет непосредственное отношение и к такой разновидности губного органа, как *шэн*. Это традиционный китайский духовой инструмент, материалом для которого служит именно этот плод.

Звучание *шэн* отчетливо слышалось в первоначальной версии мультфильма наряду с другими традиционными для китайской музыкальной культуры инструментами. К сожалению, об этом мы могли узнать лишь благодаря специальной литературе, поскольку нам оказалась доступной лишь новая версия ставшего всеми признанной классикой мультфильма, который был переснят в 2008 году. В новой версии сюжетная основа была сокращена со 130 до 80 минут, а перезапись музыки проводилась при помощи синтезатора.

¹³⁹ Абабайкэжи Г., Шантурова Г. А. Символика числа «семь» в русской и китайской культуре // Молодой учёный. 2017. № 24 (158). С. 406–408. URL: <https://moluch.ru/archive/158/44734/>

¹⁴⁰ Подробнее по данному вопросу см.: Алябьева А. Г. Цит. изд., Новосёлова А. В. Цит. изд.

Таблица 1. Сравнительная характеристика способностей героев русской народной сказки и китайской мультипликации

Семь Симеонов	Братья Хулу
1-й может сковать железный столб от земли до неба.	1-й управляет огнем.
2-й способен взобраться на этот столб и увидеть, что в какой стороне делается.	2-й отличается недюжинной силой и владеет своим телом, то увеличивая его, по собственному желанию, то уменьшая.
3-й называет себя мореходом, которому не составляет труда построить корабль и при необходимости увести его под воду, чтобы спрятать от глаз неприятеля.	3-й управляет водой.
4-й обладает уникальным зрением: будучи стрелцом, он на лету муху из лука бьет.	4-й обладает зорким зрением и тонким слухом.
5-й называет себя звездочетом, поскольку способен быстро сосчитать все звездочки на небе, ни одну не потеряв.	5-й умеет становиться невидимым.
6-й отвечает за пищу, Симеон-хлебопоб уникален тем, что в один день и землю вспашет, и хлеб посеет, и урожай соберет.	6-й демонстрирует неуязвимость перед боевым оружием – мечами и копьями.
7-й – плясун, певец и игрец, владеющий берестяным рожком.	7-й умеет обращаться с волшебной тыквой

Тем не менее, о безусловной значимости этого традиционного инструмента в фильме «Братья Хулу» косвенно говорит тот факт, что автором музыки в этой ленте выступил Ву Иньцзю (г. р. 1926)¹⁴¹. В числе его лучших работ – мультипликационный фильм «Пастушеская флейта» (1963), получивший Золотую медаль на Международном фестивале фильмов-сказок в Дании в 1979 году. Написанную к этому фильму Ву Иньцзю музыку один из американских критиков назвал «самой замечательной музыкой, когда-либо звучавшей в Китае»¹⁴².

¹⁴¹ Ву Иньцзю (г. р. 1926) – композитор, руководитель группы композиторов Шанхайской студии художественных фильмов, член Китайской ассоциации музыкантов и Китайской ассоциации киноартистов, исполнительный директор Китайского музыкального общества кино, председатель Шанхайской ассоциации музыкантов.

¹⁴² Сю Жуй. Преимущество и трансформация, взаимодействие и новаторство. Китай: Академия искусств Китая, 2006. С. 117.

Партию флейты в этом мультфильме в сопровождении Шанхайского кинооркестра под управлением Чэнь Чуаньси исполнял Лу Чуньлин – величайший музыкант современности, прозванный в артистических кругах «волшебной флейтой». В своих воспоминаниях Лу Чуньлин в возрасте 83 лет рассказывает мастеру анимации Те Вэю некоторые фрагменты истории его участия в создании этого фильма. «Мне порекомендовал сыграть музыку в мультипликации штатный композитор киностудии изобразительных искусств Ву Иньцзю. Я согласился и, не говоря ни слова, приступил к репетициям, поскольку сроки до записи с оркестром были ограничены. Сама звукозапись проходила в студии, при большом скоплении техники и осветительных приборов, мы были измучены жарой, но музыка была настолько вдохновляющей, что мы проявили упорство и, сконцентрировав внимание каждый на своей партии, добились успеха.

Насыщенная интонациями древних напевов мелодия, парящая ввысь и опускающаяся под сопровождение оркестра, красочные тембры которого передают величие окружающей пастушка природы, сначала потерявшего, а потом нашедшего свою корову благодаря находящемуся у него в руках инструменту, оставляет незабываемое впечатление. Принц Сианук, который так много знал о музыке, был в слезах, услышав сочинение Ву Иньцзю, и сказал: “Эта музыка существует только на небесах, я никогда прежде не слышал такого прекрасного произведения”»¹⁴³.

Опираясь на оценку музыки, написанной Ву Иньцзю к фильму «Пастушеская флейта», можно утверждать, что как в советской, так и в китайской мультипликации духовой инструмент становится главным оружием в противостоянии злу, независимо от того, идет ли речь о социальном неравенстве или о житейских невзгодах. Соответственно именно музыка определяет гармонию между внешним миром, в том числе миром природы и миром внутренним.

¹⁴³ Сю Жуй. Преемственность и трансформация, взаимодействие и новаторство. Цит. изд. С. 51.

То, что подобная установка не противоречит традиционным ценностям русского народа, помогает понять сказка «Семь Симеонов». При этом значимость во всех рассмотренных нами образцах именно духового инструмента, каковым является флейта, берестяной рожок и губной орган отвечает, на наш взгляд, самой этимологии названных инструментов. В русском языке лексема *духовой* берет свое начало от слова *дух*.

Пожалуй, потому, несмотря на разницу культур, во всех рассмотренных нами произведениях происходит претворение таящейся в сказках мудрости русского и китайского народов. Каждая из сказок актуализирует непреходящую ценность таких черт характера своих героев, как:

- любовь и сплоченность («Братья Лю»; «Братья Хулу»);
- взаимопомощь («Братья Лю»; «Братья Хулу»; «Жёлтый аист»);
- единение с миром природы («Братья Лю»; «Братья Хулу»; «Жёлтый аист»);
- согласие внутри семьи («Братья Лю»; «Братья Хулу»);
- человеческое достоинство («Жёлтый аист»; «Братья Лю»; «Братья Хулу»);
- смелость («Жёлтый аист»; «Братья Лю»; «Братья Хулу»);
- верность («Жёлтый аист»; «Братья Лю»; «Братья Хулу»);
- чувство юмора («Жёлтый аист»; «Братья Лю»; «Братья Хулу»).

Все вышеизложенное позволяет дать ответы на поставленные в начале второго параграфа Первой главы вопросы. Во-первых, обращение к китайской теме для композиторов К. С. Хачатуряна и К. А. Корчмарёва не было случайностью. Продолжая традицию своих наставников, каждый из них внес свой вклад в разработку темы Востока, которая является неотъемлемой частью русской композиторской школы. При этом воплощение китайской темы в пространстве мультипликации сопровождается бережным отношением к музыкальной культуре другой страны.

Во-вторых, выбор инструмента, отвечающего за музыкальный портрет главного персонажа (персонажей), исключает формальный подход, поскольку

титульный для «Желтого аиста» и «Братьев Лю» инструмент не просто вносит дополнительную краску в звуковое пространство фильма, но «работает» на актуализацию глубинных смыслов, таящихся в традиционной музыкальной культуре Китая.

Здесь мы соглашаемся с позицией Цзи Яньи в том, что «ассоциации, <...> позволяющие понять содержание музыки, создаваемый ею художественный образ, складывались столетиями, передаваясь, как правило, из уст в уста»¹⁴⁴. На наш взгляд, К. С. Хачатуряну и в большей степени К. А. Корчмарёву оказалось по силам «вытащить» на поверхность эту «подводную часть айсберга» (Э. Хемингуэй). Как показал анализ, ее маркерами стали семантика тембра, семантика регистра, семантика тональности и семантика инструмента, закрепившаяся в ходе его исторической эволюции.

«Волшебный портрет»

Еще одна работа, в которой претворяется китайская тема – художественный фильм «Волшебный портрет». Выпущенный в прокат в 1997 году группой российских и китайских кинематографистов (режиссер и автор сценария Г. Васильев, композитор Д. А. Рыбников¹⁴⁵), он включает в себя элементы анимации. Примечательно, что в этом совместном творческом проекте роль традиционных музыкальных инструментов оказывается не менее важной, чем в мультипликации. Помимо их непосредственного участия в звучащей в «Волшебном портрете» музыке, используемые в кинотексте инструменты «отвечают» за полноту таящегося в повествовании смысла.

Сюжет фильма складывается вокруг портрета прекрасной незнакомки – представительницы Китая, который оказался в одном из домов, расположенных в окрестностях старинного русского города Суздаль. В нем живут мать и сын. Повзрослев, привыкший смотреть на портрет юноша, понимает, что изображенная на нем чужестранка для него дороже всего на свете. Когда

¹⁴⁴ Цзи Яньи. Флейта сяо в контексте китайской культуры // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 1. С. 178.

¹⁴⁵ Рыбников Д. А. (р. 1976) – российский композитор, продюсер, пишущий музыку к игровому кино и мультипликации.

становится ясным, что девушка находится в заточении и ей требуется помощь, юноша с готовностью откликается на чужую беду. Преодолев множество препятствий, Иван возвращается со своей возлюбленной к себе на родину, чтобы жить долго и счастливо.

Весьма символичным здесь оказывается тот факт, что девушку зовут Сяо Цин. Другими словами, имя главной героини фильма оказывается созвучным как названию бамбуковой флейты *сяо*, так и названию одного из древнейших китайских инструментов *цин*. Имеется в виду камень, издающий посредством удара звук (оговорим, что таким камнем мог быть нефрит или медная пластина). Значимость этого инструмента для традиционной культуры Поднебесной империи напрямую определяется тем, что, согласно преданию, на нем играл великий учитель Конфуций¹⁴⁶.

Не менее примечательным в данном контексте оказывается и то обстоятельство, что имя Цин вызывает ассоциации еще с одним музыкальным инструментом – *цин* (как здесь не вспомнить слова Г. Гессе, который называл музыку «самым женственным и сладчайшим из искусств»¹⁴⁷). Оправданность подобной ассоциации обусловлена следующим моментом. Как свидетельствует Е. В. Васильченко, известны разные приемы игры на цине, которые связаны со спецификой звукоизвлечения.

В частности, прием *тан* характеризуется как «простое прикосновение, отражающее человеческие чувства и звуки природы; содержит бесконечное количество оттенков, что делает музыку интересной, позволяет избежать монотонности... используя тан, следует избегать интенсивного вибрато и не злоупотреблять акцентами... *Цин* – “чистое” прикосновение, для которого свойственна прозрачность тона, обусловленная точностью звукоизвлечения

¹⁴⁶ Подробнее по данному вопросу см.: Энциклопедия Китая – Цин – Музыкальные инструменты Китая. URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/625/645-/653/14195/14334.html>

¹⁴⁷ Гессе Г. Петер Каменцинд // Нева. 1995. № 10. С. 118.

(без побочных призвуков); должно напоминать звуки бронзовых колоколов или литофонов...»¹⁴⁸.

В качестве *цин* в фильме «Волшебный портрет» выступает *пи*, или иначе – китайская лютя (другой вариант названия *пи* – *юэцин* – лунная лютя). Инструмент этот так же, как и *сяо*, очень древний. Существует легенда, согласно которой он был создан для того, чтобы скрасить путь принцессы Лю Сицзюнь. Будучи выбрана в жены жестоким царем Усунем, принцесса должна была покориться своей участи. Поскольку, следуя на встречу с царем, девушка испытывала боль и отчаяние, именно *пи* была призвана отвлечь ее от горьких мыслей в дороге.

Обнаруживаемое в имени Сяо Цин единство *сяо* и *пи* одновременно говорит о союзе бамбука и шелка, из которого они изготовлялись¹⁴⁹. Имплиcitное присутствие этих природных материалов в имени героини фильма вносит дополнительные смыслы в ее художественный образ. Так, например, бамбук в китайской культуре символизирует стойкость и духовную истину. Помимо этого, бамбук олицетворяет неумирающую любовь и верность.

Что же касается шелка, то он является эквивалентом золота, издревле выполняя функцию валюты. Согласно этимологическому словарю, иероглиф 絲竹 *si zhu* (сычжу) предстает многомерным понятием, вбирающим в себя обозначение струнных и духовых инструментов. Среди них сделанные из шелка 絲 *si* или шелковых нитей *пи* и китайская цитра, а также флейта, «тело» которой оформляется при помощи бамбука 竹 *zhu* или бамбуковых труб¹⁵⁰. Знаменательно, что и сегодня шелк сохранил статус одного из важнейших культурных достояний Китайской народной республики, воплощая духовную силу китайского народа и его непреходящие ценности.

¹⁴⁸ Васильченко Е. В. Цит. изд. С. 19–20.

¹⁴⁹ Подробнее по данному вопросу см.: Новосёлова А. В. Цит. изд.

¹⁵⁰ Этимологический словарь китайских иероглифов. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1992. С. 122.

В момент, когда Сяо Цин начинает рассказывать Ивану о своем родном городе Цзяннань, в ее повествование включается китайская *зурна* (*суона*). Как уже отмечалось ранее, этот инструмент обладает высоким, ярким тембром и широким возможностями. Имеется в виду участие зурны и в придворной музыке, прославляющей императора, и в ритуальной, и в военной. Наиболее известной исполнительской традицией, где зурна занимает достойное место, является шаньдунская музыка, объединяющая в себе звучание традиционных духовых и ударных инструментов. Обычно такая музыка становится полноправной участницей различных международных фестивалей или же местных ярмарок.

Как правило, китайская зурна используется на востоке и юго-востоке Китая, сопровождая так называемые чайные песни и танцы. Речь идет о региональном вокально-танцевальном искусстве, получившем распространение на территории Фуцзяни (юго-восточное побережье Китая) и Цзянси (восточный Китай). Чайные песни и танцы – феномен чайной культуры, производный от основной культуры приготовления и питья чая.

Наряду с участием в повествовании Сяо Цин зурне поручено солировать в музыкальных фрагментах, заимствованных из традиционной китайской музыки. Речь идет об одной из десяти самых известных инструментальных композиций «Тысяча птиц поклоняются фениксу». Из восьми частей, которые присутствуют в первоисточнике, Д. Рыбников использует три – «Синица на рассвете», «Возвращение весны на Землю», «Соловей поет, ласточка танцует». В последней зурна свободно имитирует звуки различных птиц под сопровождение ударной группы.

Помимо названных традиционных китайских инструментов в фильме «Волшебный портрет», композитор также обращается к *гучжэн* – китайской щипковой цитре, упоминаемом ранее *янцзиню*, *эрху*, *бамбуковой флейте*, а также *жуаню*. Последний представляет собой струнный щипковый инструмент, звучание которого можно услышать в традиционных оркестрах. Примечательно, что для музыкального портретирования Сяо Цин

композитор использовал традиционную китайскую пентитоновую настройку, как нельзя лучше раскрывающую образ главной героини, которая не столько человек, сколько призрак.

Для того чтобы поставить акцент на ирреальности Сяо Цин, композитор добавил в пентатонический лад диссонирующий тон, названный «清角» чжи (т.е. фа). Этот образный прием созвучен словесным описаниям призраков в древней китайской литературе, из которой самой известной является книга Пу Сунлина (1640–1715) – известного литератора династии Цин. Интересно, что из чуть менее пятисот рассказов, расположенных на страницах книги (их число составляет 491), значительное количество посвящено теме любви.

Подчеркнем, что в целом используемый автором сценария сюжет с полным основанием можно отнести к так называемым «бродячим» сюжетам. Одним из первых произведений в ряду перекликающихся между собой историй, исполненных волшебства, можно назвать изданное в 1879 году К. М. Виландом собрание сказок «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов». Именно в это собрание была включена сказка «Лулу», откуда Виланд и почерпнул идеи для своей эпической поэмы «Оберон, царь волшебников».

Последняя, в свою очередь, была положена в основу «Волшебной флейты» Моцарта. Сходный сюжет мы обнаруживаем и в романе Германа Гессе «Путешествие к земле Востока» (1932)¹⁵¹, фиксируя внимание на следующих соответствиях между оперой и романом:

- место действия;
- цель, которую преследуют главные герои;
- ситуация, в которой оказались главные героини;

¹⁵¹ О. Б. Элькан в своем диссертационном исследовании приводит и другой вариант перевода романа Г. Гессе – «Паломничество в страну Востока». Подробнее по данному вопросу см.: *Элькан О. Б. Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дис. ... д-ра искусств: 24.00.01. Краснодар, 2020. С. 131.*

- социальный статус главных героинь;
- присутствие в сюжете музыкального инструмента (Таблица 2).

Таблица 2. Сравнительная характеристика примет, позволяющих обнаружить точки соприкосновения оперы В. А. Моцарта, романа Г. Гессе и художественного фильма Г. Васильева

Параметры, посредством которых происходит сравнение	Опера «Волшебная флейта»	Роман Путешествие к земле Востока	Художественный фильм «Волшебный портрет»
Место действия	условный Восток, Египет ³	страна Востока, Африка	реальный Восток, Китай
Преследуемая цель	найти Памину и оказать ей помощь	найти Фатиму и помочь ей	найти Сяо Цин и спасти ее
	Памина находится под покровительством отца, которое ее мать называет пленением	пленение Фатимы, связанное с принуждением к замужеству за нелюбимого	пленение Сяо Цин связано с требованием стать наложницей человека, наделенного властью и обладающего богатством
Статус героини	принцесса	принцесса	Сяо Цин по рождению не принадлежит к царскому роду, но присутствие в ее имени <i>сяо</i> и <i>цин</i> (<i>цин</i> ь), которые относятся к благородным инструментам дают основание считать ее таковой не по крови, а по духу
Музыкальные инструменты	флейта и колокольчики	рог Гюона и скрипка	флейта и пипа

Комментируя полученные данные, отметим, что положение главной героини фильма «Волшебный портрет» – девушки Сяо Цин – таково, что оно соединяет в себе и пленение, и принуждение стать игрушкой в руках негодяя. Однако при этом интрига усложняется тем, что в покоях богатого Ань Юаньба находится лишь тело девушки, тогда как ее душа обрела свое пристанище в портретном изображении. Поскольку без души тело девушки обречено на гибель, похитивший ее Ань Юаньба решается отыскать портрет, чтобы вернуть к жизни красавицу, которой уготована участь наложницы. Начиная охоту за портретом, Юаньба в итоге проигрывает в схватке с Иваном.

Соответственно, история Сяо Цин оказывается ближе к героям собранных К. М. Виландом «сказок про фей и духов», чем истории ее предшественниц Памины и Фатимы. Вместе с тем, работа над таблицей привела нас к догадке относительно имянаречения персонажа оперы Моцарта «Волшебная флейта» Царицы ночи. Думается, будучи связана с Египтом, который находится в Северной Африке, мать Памины не только управляет силами тьмы, но и предстает перед героями в своем естественном для африканок цвете кожи, то есть черной.

И еще одно уточнение. Фиксируя в таблице наличие в романе Гессе рога Гюона и скрипки, мы оставили «за кадром» музыкальный инструмент, своеобразие которого заключается в следующем. Его звучание связано с губами Лео, способными издавать художественный свист. Вот как пишет об этом Гессе. «Я услышал мелодию то ли романса, то ли танца, то ли уличной песенки. <...> Кто-то насвистывал самый незамысловатый мотив, однако выводил при этом такие лёгкие и чарующие рулады, удивительно нежные, невероятно чистые, что слушать их было приятно и естественно, как птичье пение. Я стоял и вслушивался, околдованный и вместе с тем странным образом смущённый, хотя и без единой мысли. А если мысли все же мелькали, то скорее всего о том, что человек, умеющий так свистеть, должен быть очень счастливым и очень милым»¹⁵². Поскольку с некоторой долей условности этот «инструмент» можно отнести к группе духовых инструментов, обозначенная в романе Г. Гессе пара струнный–духовой рифмуется с парой пипа–сяо, звучащими в «Волшебном портрете».

Выскажем предположение, что по аналогии с оперой Моцарта и романом Гессе представленная таблица позволяет рассматривать отношения России и Китая в фильме «Волшебный портрет» на уровне диалога Запада и Востока. С одной стороны, такое допущение позволяет осознать неисчер-

¹⁵² Гессе Г. Петер Каменцинд. Цит. изд.

паемость, а потому бесконечность всякого диалога, в первую очередь, диалога культур. С другой стороны, оно демонстрирует непреходящую ценность музыки, маркерами которой становятся перечисленные инструменты. Все это дает основание говорить о прочности фундамента, на котором складывается диалогическая ситуация и основы которого закладываются в опоре на синтез искусств.

Одно из самых запоминающихся музыкальных произведений, написанных для фильма «Волшебный портрет» – песня Сяо Цин «Слезы счастья» (в исполнении китайской певицы Ван Цянь, известной также под именем Регины Ван). Эта удивительно простая трогательная мелодия заставляет вспомнить слова Г. Абберта, пожалуй, самого тонкого исследователя жизни и творчества Моцарта, высказанные им в отношении арии Тамино с портретом из оперы «Волшебная флейта»: «Любовь, возникшая по одному только изображению, – подлинно сказочное чудо, и только музыка способна превратить его в подлинное переживание слушателя»¹⁵³. Предлагаем свободный перевод поэтических строк:

Светит ясная луна, время загадывать свое заветное желание.
Семья моя на небе.
Дует легкий ветерок, кружатся снежинки в холоде,
Я тоскую по родному дому и это лишает меня счастья от чувства любви.
Мой любимый, чьи губы так сладки, связан со мной навеки.
И я вышиваю узор бабочек для любимого,
Чтобы пойти с ним под венец.
Это мое заветное желание.
До скончания веков
Два сердца не расстанутся никогда.
До скончания веков
Два сердца не расстанутся никогда.

Весьма интересно, что название песни отчасти перекликается со строками стихотворения китайского поэта Бо Цзюйи (772–846 гг.), посвященного женщине, играющей на пипе. Предлагаем их вольный перевод:

Смелые струны задрожали,
Словно капли внезапно нахлынувшего дождя,

¹⁵³ *Абберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. М., 1990. Ч. 2. Кн. 2. Изд. 2-е. С. 314.*

Тонкие струны жужжали, напоминая шепот влюбленных.
Вздохи и бормотание, бормотание и снова вздохи,
Словно крупные и мелкие жемчужины падают на нефритовую тарелку.

Примечательно, что в обоих случаях звучание пипы ассоциируется с каплями с той лишь разницей, что в фильме речь идет о жемчужных слезах Сяо Цин, а в поэтических строках – о дождевых каплях.

В целом при кажущейся простоте песни Сяо Цин заключает в себе множество семантических подтекстов и интегрирует традиции западноевропейской (в том числе русской) и восточноазиатской музыкальных культур. Это проявляется в различных элементах музыкальной ткани – форме, мелодических построениях, гармонии, фактуре, инструментарии и др. Такой посыл не удивителен и не противоречит общей драматургии песни, ведь в ней героиня на китайском языке говорит о своей любви к русскому парню Ивану.

Песня написана в традиционных для китайской анимации и кинематографа тональностях, имеющих большое количество ключевых знаков (в данном случае *es-moll*), что придает звучанию неповторимый светлый колорит. Форма произведения куплетная, имеющая явные запев и припев. Уже на этом уровне заложено внутренне проникновение западного и восточного музыкального мышления. В запеве короткие фразы складываются в предложение, мелодическая линия не имеет интенсивного развития, хотя по своему объему и охватывает широкий диапазон ноты. Ритмический рисунок довольно простой. Все это свидетельствует о печали девушки во время разлуки с любимым.

Запев, по нашему мнению, можно представить как «русский» элемент песни, заметно обогащенный восточной культурой. Здесь нет характерной для русских песен яркой плагальности. Оба предложения, являющиеся точным повторением друг друга, основаны на доминантовых гармониях: D–D₇–t и только в первом кадансе виден мягкий намек на субдоминантовость,

причем в роли субдоминантового аккорда используется трезвучие VII ступени, разрешающееся в трезвучие III ступени и D₇. Знаменательно, что верхушки мелодической линии каждого из предложений явно подчеркивают поступенно нисходящий звукоряд от ноты *b* (доминанты тональности) к *ges*. Оpoznаваемый в подобным образом организованном движении трихорд часто встречается в русских народных песнях. Не менее органичной для музыкальной культуры России становится попевка кварты с секундой внутри (пример 17).

Припев по своему характеру и изложению в значительной степени отличается от предыдущего раздела. Он имеет более сглаженную структуру: на смену коротким фразам приходит мелодия широкого дыхания, со скачками и прихотливой ритмикой. При этом мелодическая линия словно застывает на одном уровне, движение, с одной стороны, есть, но, с другой стороны, оно практически не ощущается. Возможно, таким дуализмом композитор хотел подчеркнуть специфику эстетики культуры Востока, в которой чувства не должны превалировать над разумом, а созерцательность является основой бытия.

К отличительным чертам следует отнести и то, что практически весь припев исполняется без слов – вокализом на звук «а». Такой прием характерен для западноевропейской музыки. Однако, несмотря на это, припев можно назвать «китайским» элементом песни. Он дается в параллельной тональности *Ges-dur*), и в его основе лежит мажорная пентатоника, очень тщательно завуалированная композитором. При этом в ней слышны плагальные обороты: в гармоническом языке этого раздела композитор ясно опирается на плагальные гармонии трезвучий VI, II и III ступеней (пример 18).

Следует отметить и смещение мелодической линии из низкой тесситурой голоса исполнителя в высокую, что придает мелодии некоторую экспрессивность и выразительность. Голос исполнительницы, словно вольная птица, легко летит высоко над просторами земли к любимому. Еще одним

«китайским» элементом песни можно назвать небольшую контрапунктискую связку, звучащую у флейты между куплетами. Заметим, что она плохо прослушивается в записи, но хорошо видна в нотной графике. Связка представляет собой тему, написанную в минорной пентатонике (для удобства чтения приводим ее на октаву ниже) (пример 19).

Данный элемент музыкальной ткани имеет достаточно прихотливую и развитую мелодическую линию с мелкими длительностями, скачками на широкие интервалы, что не характерно для произведения в целом. Думается, что и в этом случае мы можем говорить об устремленности мыслей Сяо Цинь ввысь в ожидании радостной встречи.

Отметим и некоторое интонационное родство этой связки с припевом. Так же, как и запеву ей свойственно автентическое звучание с опорой на доминантовую гармонию, в данном случае минорную доминанту и септаккорд VI ступени. Эта связка как бы цементирует собою оба раздела музыкальной формы, вбирая в себя их характерные элементы.

Гармонический язык песни достаточно простой. Композитор в основном использует трезвучия и их обращения. Септаккорды звучат преимущественно в каденциях. Такая же простота заметна и на уровне фактуры. Равномерное ритмическое движение гармонических голосов в различных фигурациях (аккордами, арпеджированными нотами с неаккордовыми звуками) подкрепляется равномерно движущимся по основным тонам аккордов басом. Следует отметить, что вся музыкальная фактура сосредоточена в среднем и высоком регистрах (самый низкий звук гармонических голосов партитуры – *des* малой октавы), что придает музыке светлый, воздушный характер.

При этом состав оркестра интересен и необычен. Наряду с упоминавшимися выше традиционными китайскими инструментами композитор использует струнно-смычковую группу, челесту, акустическую гитару и бас-гитару. Их функциональная роль распределена неравномерно. Так, высокие струнные только изредка играют контрапункт выдержанными нотами или

дублируют основную вокальную партию. Низкие струнные (контрабасы) ведут басовый голос штрихом *pizzicato*; их партия дублируется акустической бас-гитарой, создавая мягкий и вязкий эффект.

Челесте, наряду с акустической гитарой и пипой, отведена основная роль. Развитые партии этих инструментов создают причудливый музыкальный узор. Что же касается флейты сяс, то ее присутствие обнаруживается в полифоническом эпизоде-связке запева и в припеве, а также в заключительных тактах композиции в дуэте с пипой в полном согласии с именем главной героини.

Вне всяких сомнений, аналогично тому, как это происходит в музыке, написанной к мультипликационным фильмам «Жёлтый аист» и «Братья Лю» композиторами К. С. Хачатуряном и К. А. Корчмарёвым, работающий в игровом кино композитор Д. А. Рыбников обращается в создаваемой им музыке к таким традиционным для китайской культуры инструментам, которые с наибольшей полнотой раскрывают смысл синтетического художественного целого. И хотя мы не обладаем информацией относительно того, насколько китайская тема органична творчеству российского музыканта, косвенно о его причастности к теме Востока может свидетельствовать следующий факт.

Дмитрий Алексеевич Рыбников – сын Алексея Львовича Рыбникова¹⁵⁴ – ученика А. И. Хачатуряна. В числе работ композитора, непосредственно связанных с темой Востока (помимо упоминаемых во втором параграфе Первой главы мультипликационных фильмов режиссера И. Гараниной «Паучок Ананси и волшебная палочка» (1973) по мотивам западноафриканских сказок и «Журавлиные перья» (1977) по мотивам японской сказки), назовем следующие произведения:

- музыка к фильму «Дневник Карлоса Эспинолы» (реж., 1976);
- рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1975);

¹⁵⁴ Рыбников А. Л. (р. 1945) – советский композитор, плодотворно работающий как в области киномузыки, так и мультипликации.

- созданный на основе рок-оперы одноименный художественный фильм (реж. В. Грамматиков, 1982);
- написанная в совместной работе с индийским композитором Ванраджом Бхатией музыка к художественному фильму «Черный принц Аджуба» (реж. Г. Васильев, 1989);
- музыка к мультипликационным фильмам «Паучок Ананси и волшебная палочка» по мотивам западноафриканских сказок (реж. И. Гаранина, 1973) и «Журавлиные перья» на сюжет японской сказки (реж. И. Гаранина, 1977).

Все это позволяет говорить о том, что в процессе раскрытия китайской темы в фильме «Волшебный портрет» композитор также вдумчиво и проникновенно работает с музыкальным наследием Поднебесной, развивая и продолжая традиции русской школы.

Подытоживая исследование, проведенное в Первой главе, сделаем следующие выводы:

В отличие от советской мультипликации, точка отсчета в создании которой датируется 1904–1906 годами, становление китайской мультипликации началось с отставанием почти на двадцать лет. Помимо этого, на неровность развития китайской школы мультипликации повлияла сложнейшая политическая обстановка в стране, обусловившая жесткий идеологический прессинг со стороны правящей партии.

Воссоздавая в своих произведениях образ Древнего Китая, советские и российские специалисты демонстрируют бережное отношение к китайской культуре, актуализируя музыкальный контекст, в котором тема Востока затрагивается как прямо, так и косвенно. В числе традиционных инструментов, играющих значимую роль в развитии сюжетного материала, отбираются знаковые для китайской и русской культуры бамбуковая флейта сяо, пипа, берестяной рожок, суона, флейта дицзы, губной орган шэн.

Наличие традиционных музыкальных инструментов в экранных видах искусства вносит дополнительные смыслы в художественный образ персонажа и обеспечивает музыке статус универсального закона, который определяет собой не только гармонию числа и звука, но и гармонию человека и природы, гармонию инь и ян, гармонию тела и духа.

Опыт осмысления роли и места традиционной музыкальной культуры Поднебесной империи в экранных видах искусства, созданных кинематографистами России и Китая, обеспечил возможность утверждать верность следующего момента. Актуализируемый на примере мультипликации и игрового кинематографа культурный взаимообмен со всей очевидностью продемонстрировал наличие глубинных смысловых пластов, в которых общее доминирует над особенным.

Подобное положение дел создает прецедент для осознанного движения Востока и Запада навстречу друг другу лишь с одной целью: преодолевая видимые различия, обрести искомую духовную целостность как залог устойчивого культурного развития каждой из стран, осуществляемого под знаком отмеченных своей уникальностью и неповторимостью общечеловеческих ценностей.

ГЛАВА II. МУЗЫКА В РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ СКАЗОК «РЕПКА» И «ЦВЕТИК-СЕМИЦВЕТИК»

Во Второй главе ставится задача провести искусствоведческий анализ парных мультипликационных фильмов, созданных на неизменный сюжет. Имеется в виду русская народная сказка «Репка», которая в китайской экранизации используется в пересказе А. Н. Толстого и сказка В. П. Катаева «Цветик-семицветик». Необходимость скрупулезного анализа этих произведений представляется значимой для того, чтобы дать ответ на следующий вопрос: каков характер диалога России и Китая, реализуемый в пространстве мультипликации как экранного искусства, и каковы его музыкальные маркеры?

Поскольку, как это было оговорено ранее, анализ музыки, выступающей неотъемлемой составляющей синтетического художественного целого, проходит под знаком этического канона, обращение к первоисточнику, в котором искомый канон имплицитно присутствует, видится обязательным.

2.1. Сказка «Репка» в музыкальном решении советских и китайских композиторов

Как известно, свою вторую жизнь русская народная сказка «Репка» получила благодаря А. Н. Афанасьеву – собирателю фольклора, который опубликовал полученные в ходе экспедиций материалы в сборнике, датированном началом шестидесятых годов XIX века. В сказке повествуется о том, как, пытаясь справиться с невероятной по своим размерам репой, хозяин дома – собиратель урожая – призывает на помощь всех своих домочадцев. В их число входят не только люди – супруга старика и их внука, но и животные – собака, кошка и мышка.

Позднее ее пересказали такие советские деятели культуры, как К. Д. Ушинский и А. Н. Толстой. В частности, работая со школьниками, педагог

К. Д. Ушинский в своем пересказе счел необходимым заменить слово «сучка», которое нередко использовалось в качестве бранного, на имя «Жучка», что никак не сказалось на качестве повествования. Дело в том, что обе лексемы указывают на принадлежность участвующей в вытягивании репки собачки к женскому роду. Известен также и пересказ «Репки» В. И. Далем – автором толкового словаря «Живого великорусского языка», представленного многотомным изданием¹⁵⁵.

Примечательно, что любимая детьми сказка существует и в другой версии, когда после всех домочадцев на помощь прилетает некая Нога. Относительно того, кто скрывается за этим названием, у ученых нет единого мнения. Однако присутствие этого персонажа лишь добавляет истины в высказанную А. С. Шишкиной-Ярмоленко мысль. Согласно позиции российского ученого, помимо этической направленности текста, смысл сказки содержит в себе мотив «неполноты мира видимого»¹⁵⁶, на актуализацию которого в наиболее знакомом всем варианте сказки «работает» живущая под землей Мышка.

В нашем диссертационном исследовании мы фокусируем свою исследовательскую оптику на таком варианте сказки, на котором выросли поколения советских и китайских граждан.

«Репка» (СССР, 1934), режиссер С. Мокиль, композитор В. Ширинский¹⁵⁷

Обращение к совместной работе Сарры Яковлевны Мокиль (1906–1984) – кинорежиссера, режиссера-мультипликатора, скульптора, художника декораций и кукол в фильмах Л. Птушко¹⁵⁸ и композитора Василия

¹⁵⁵ Подробнее по данному вопросу см. «Репка». URL: ru.wikipedia.org/Репка

¹⁵⁶ Шишкина-Ярмоленко А. С. Цит. изд. С. 122.

¹⁵⁷ Данный раздел основан на следующем материале: Чэнь Цзыжань. Музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» в аспекте кинотекста: опыт искусствоведческого анализа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 150–161.

¹⁵⁸ Александр Лукич Птушко (1900–1973) – кинорежиссер, режиссер-мультипликатор, оператор, художник-мультипликатор, педагог. Помимо «Репки» под руководством и при участии А. Птушко были созданы следующие мультипликационные работы:

Петровича Ширинского (1901–1965) – ученика Н. Я. Мясковского¹⁵⁹, получившего также признание в качестве скрипача, дирижера и музыкального педагога, обусловлено тем, что в созданном ими фильме музыка играет особую роль.

Не ограничиваясь иллюстрированием визуального ряда, музыкальная составляющая кинотекста обеспечивает возможность наблюдать за разыгрываемым в его пространстве инструментальным театром, выполняя одновременно характеристичную и драматургическую функции. То обстоятельство, что звучание музыки не прерывается ни на секунду, говорит о безусловном мастерстве композитора, сумевшего поставить музыку на одну высоту с визуальным рядом.

Предположительно, именно отмеченный статус музыкальной речи привел к минимизации вербальности в кинотексте, которая реализуется как на уровне письменных, так и устных высказываний.

На фоне современной мультипликации, адресованной юному поколению россиян, кукольная «Репка», созданная творческим коллективом во главе с Александром Птушко, видится эталонной. Специально заметим, что помимо магистральной для нас темы – сравнительного анализа образцов русской и китайской мультипликации на неизменный сюжет, актуализируемый в русле диалога искусств и – шире – культур, обращение к обозначенному кинотексту обусловлено и характерной для нашего времени социокультурной ситуацией.

Имеется в виду тот факт, что сегодня в числе наиболее любимых детской аудиторией фильмов оказываются такие непритязательные образцы, как мультипликационные сериалы «Машины сказки», «Лунтик», «Ми-ми-

-
- «Властелин быта» (1932), режиссер А. Птушко, композитор С. Ряузов;
 - «Новый Гулливер» (1935), режиссер А. Птушко, композитор Л. Шварц;
 - «Лиса и Волк» (1936), режиссер С. Мокиль, композитор Л. Шварц;
 - «Сказка о рыбаке и рыбке» (1937), режиссер А. Птушко, композитор Л. Шварц;
 - «Теремок» (1945), режиссер П. Носов, композитор Ю. Бирюков и т.п.

¹⁵⁹ О семье Ширинских, проживающих некоторое время в Екатеринодаре, см.: Приложение 2. Интервью с композитором С. В. Аникиенко.

мишки», «Смешарики» и т.п. Помимо примитивизации, которая отличает все три составляющие синтетического художественного целого – вербальную, музыкальную и визуальную, ученые отмечают в этом адресованным детям младшего дошкольного возраста массовом кинопродукте искажение либо стирание ментальности народа-сказителя.

В итоге «текстово-смысловые модификации народных сказок в интерпретации создателей подобных образцов мультипликации трансформируют код русской культуры и способствуют формированию иных представлений и знаний в сознании ребенка, что ведет к деформации его как языковой личности. Как правило, это отражается не только на экологичности его общения с представителями более старшего поколения», но и приводит ребенка к переживанию когнитивно-эмоционального диссонанса¹⁶⁰.

В данном контексте в качестве достойной подражания альтернативы выступает мультипликационный фильм «Репка», которому в 2024 году исполняется 110 лет. Фабулой для этой 12-минутной ленты послужила русская народная сказка-притча, предельно лаконичная и незамысловатая, основную суть которой можно свести к народной мудрости: только совместные, посильные для каждого, усилия ведут к общему успеху. Однако постановщики фильма расширили сюжетную основу, внося в нее множество красочных историко-этнических примет и юмористически окрашенных бытовых подробностей. Последние коснулись сценарного плана, визуального и звукового рече-музыкального оформления.

Именно музыкальный ряд, озвученный камерным симфоническим составом, на наш взгляд, необыкновенно оживляет кинотекст. Звучащая в мультипликационном фильме музыка не только создает атмосферу одновременно и реального, и сказочно-лубочного действия, но и, соперничая со словом, живописует последовательность конкретных событий (эпизодов).

¹⁶⁰ Кислякова Е.Ю. Цит. изд. С. 251.

В целом музыкальная составляющая синтетического художественного целого реализуется на трех уровнях:

- иллюстрирует события, происходящие в пространстве мультфильма;
- детализирует развитие сюжетной линии, выполняя характеристичную функцию¹⁶¹;
- выполняет драматургическую функцию, связывая все эпизоды в единый процесс развития.

Более того, с помощью музыки, наравне с визуальным текстом, в рассматриваемой мультипликации достигается необходимое для зрителя ощущение подлинности, исконной принадлежности сказки к народной крестьянской жизни. Такое ощущение обеспечивается:

- а) *прямым заимствованием* музыкального материала из образцов русского народного песенно-танцевального мелоса;
- б) приемом *обобщения через стиль*, включающего весьма тонкое и точное воплощение в авторской музыке жанрового, интонационного, ладового, полифонического и фактурно-тембрового своеобразия русского музыкального фольклора.

Подобная авторская музыка, задающая национальный топос повествованию, звучит в следующих кадрах мультипликационного фильма:

- сначала в заставке-интродукции фильма;
- затем при экспонировании места предстоящих событий и персонажей.

В числе первых кадров оказывается дворик перед избой Деда и Бабы. Последующее развитие сюжетной линии происходит таким образом, что прежде зритель знакомится с самыми, казалось бы, малозначительными участниками действия – с Мышкой, Кошкой, Жучкой, Внучкой, а потом уже

¹⁶¹ Под характеристичной функцией Т.Ф. Шак и А.С. Кременко понимают такую функцию музыки, которая призвана передавать национальный колорит, осуществлять характеристику явления. Подробнее по данному вопросу см.: *Шак Т. Ф., Кременко А.С. Драматургические функции музыки в документальном кино (на примере фильма «Земля 2100», реж. Руди Беднар) // Культурная жизнь Юга России. 2020 № 3 (78). С. 85.*

Дедом и Бабкой. Предположительно, подобным образом выстраиваемая иерархия героев русской народной сказки вовсе не случайна.

Думается, что традиционный пасторальный *A dur*'ный строй, который звучит в начале мультфильма, в контексте включенности всех персонажей в обыденные сельские заботы и труды, вполне оправдан. Бодро-уравновешенный тон музыки, интонационно близкой хороводным песням «Во лузях» и «Перевоз Дуня держала», дает ощущение вековечности традиционного жизненного уклада русского народа. Налицо такие жанровые признаки подвижной хороводно-игровой песни (назовем ее тема № 1), как:

- интонационное зерно напева, звучание которого начинается с энергичного скачка-возгласа к устою лада от квинтового тона с дальнейшим обыгрыванием-подчеркиванием последнего, что создает столь типичный для русского мелоса побочный ладовый центр;
- характерные интонации трихорда в кварте;
- степенно четкий симметричный ритм с последовательным дроблением, затем суммированием основной счетной доли, который в ответном построении сменяется дробным ритмом русской припляски;
- параллельная ладовая переменность.

Наконец, это господство принципа варьирования, проявляющегося на разных уровнях формообразования. Так, 24-тактовая (в двудольном метре) структура данного эпизода четко разделяется на три 8-тактовых построения ($a-a^1-b-b^1-a^2-b^2$), в каждом из которых происходят следующие вариантно-вариационные преобразования: интонационные, в том числе с комбинаторикой тонов и мотивов; ладовые; ритмические; фактурно-регистровые; темброво-колористические. При этом мелодический тезис b – это лишенный угловатой размашистости, линейно более «выпрямленный» и синтаксически протяженный вариант a .

Обращает внимание фактурное изложение тематизма и неотделимое от него инструментально-тембровое решение, искусно и стилистически

точно претворяющие традиции как русского народно-песенного многоголосия, так и русских инструментальных наигрышей. Так, 1-й и 3-й двутакты *a* и *a*¹ с использованием преимущественно струнных отсылают к гармошечным звучаниям или хоровому складу, а 2-й и 4-й, с деревянными в высоком регистре, что близко русским инструментальным отыгрышам. В построении *b* певучая виолончельная мелодия сопровождается подголоском, имитирующим вибрато балалайки, в *b*¹ – балалаечные «бряцания».

Все перечисленные особенности и характеристические приемы органично сочетаются с профессиональными композиторскими методами изложения и развития. В их числе секвенции, мотивная работа, перегармонизация, ладотональное движение, имитационность, вариационно-колористические преобразования.

Показательна здесь музыка введенного сценографом короткого эпизода рассвета, открывающего визуальный ряд. В красках этой звукописной зари – аллюзия на стиль шедевра М. П. Мусоргского «Рассвет на Москва-реке» из оперы «Хованщина». Ее создают фактурно-гармонические средства: прозрачно-зыбкий вибрирующий фон и стремительно избегающие фигурки из нисходящих задержаний к звукам трезвучия¹⁶², подобные брезжащим лучам восхода. Здесь же следует упомянуть и красочные сопоставления тональностей мажоро-минорного соотношения *A-dur* – *F-dur* – *As-dur*, являющиеся атрибутивными для гармонического языка Мусоргского.

Изобразительный эпизод сменяется жанровым, юмористически расцвечивающим столь немудреный сюжет: постепенно просыпаются дворовые обитатели. Из норки под избой вылезла Мышка, умывается и – дань современности – делает физзарядку под соответствующую ей музыку. Тема *a* звучит в высоком регистре в *A-dur* у гобоя с верхней педалью, переходящей в верхний подголосок, затем у флейты, сопровождаемая струнными, которые имитируют балалаечные арпеджиато и ударный приём.

¹⁶² У Мусоргского подчеркнуты те же секундовые интонации и то же движение по звукам трезвучия.

Отмеченные регистрово-тембровые особенности не только «изображают» крошечное существо¹⁶³, но и адресуют к традиционному для картин восхода пастушьему наигрышу. Из окошка выпрыгивает и умывается Кошка, охарактеризованная мягким звучанием струнных на фоне фигураций, близких звучанию *tremolo* балалайки и сопровождаемая подголоском. Из будки вылезает, потягиваясь, собака Жучка, которую озвучивает фагот, потом валторна на фоне струнных.

Помимо включенности в визуальный ряд, посредством которого зритель наблюдает за возникающими между обитателями двора непростыми взаимоотношениями, он также оказывается одновременно и участником «разыгрываемого» инструментально-тембрового спектакля. По сути, последний предвосхищает инструментальный театр 1970-х годов. В момент, когда к Мышке крадется Кошка, а Жучка намеревается погнаться за кошкой, в оконце избы показывается Внучка, радуясь утру и охорашиваясь.

Ее появление ознаменовано новым тематизмом в *C-dur* (назовем ее темой № 2), также имеющим условные фольклорные прототипы (отдаленно отсылающие память к песне «Я пойду ли вдоль по улице»). Своим трихордовым интонационным каркасом и оживленным, почти частушечным ритмом скороговорки, репетициями на метрически опорных звуках она жанрово близка одновременно и старинной скоморошине, и плясовой величальной, и инструментальному переплясу.

Вместе с тем, принимая во внимание мысль Г. Г. Нейгауза относительно «избирательного права», которым пользуются чувства при выборе тональностей для своего выражения¹⁶⁴, что делает далеко не случайным обращение композитора к той или иной тональности, подчеркнем следующее.

¹⁶³ Нельзя не отметить здесь новую по тому времени кинематографическую технику сопоставления разномасштабных кадров, подчеркивающую миниатюрность мышки.

¹⁶⁴ «...Известные чувства и настроения пользуются неким «избирательным правом» в отношении тональностей [...] у композиторов неслучайно сочинения рождаются в такой-то тональности». Подробнее по данному вопросу см.: Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музгиз, 1961. С. 220.

То обстоятельство, что обозначенная тональность знаменует собой такие состояния, как чистота, наивность, радость, детскость, невинность, исходную точку, как об этом писал Э. Курт¹⁶⁵ или, по словам Я. Мильштейна, «организующий центр, как незыблемый и твердый оплот, предельно ясный в своей простоте»¹⁶⁶, полностью соответствует образу оставшейся на попечении стариков девочки.

Дело в том, что именно Внучка обеспечивает порядок во взаимоотношениях перечисленных ранее животных. Так, она пресекает все посягательства Жучки на Кошку, веля собаке сесть на свое место в будку, чему Жучка понуро подчиняется. Тема звучит в *F-dur* у низких струнных вместе с ритмомелодико-гармоническими фигурациями подголоска. Его хроматические ходы передают недовольные подвывания животного. Подозвав Кошку, Внучка ласкает ее. Тема в этот момент в *As-dur* обретает мягкость, варьируясь также фигуративно. Мышка же делает Кошке длинный нос и скрывается в норке со смехом, звучание которого передается посредством кратких терцовых мотивов у высоких деревянных. Тема таким образом преобразуется в зависимости от действия в тональном, гармоническом, фактурном и тембро-регистровом изложении.

Пришло время появиться Деду, который из избы выходит заспанный, потягиваясь и прищуриваясь на солнце. Снова возвращается *F-dur* (видимо, трактуемый композитором как позиционно более низкий и основательный строй, подобающий Жучке и Деду). Тема излагается уже контрастно-полифонически, дуэтом английского рожка и фагота. И здесь, конечно, вспоминается сходная тембровая характеристика Дедушки из популярного детского опуса «Петя и Волк» С. С. Прокофьева, созданного в том же 1936 году. Внимание к подобной тембровой характеристичности было, вероятно, веянием эпохи. Однако, учитывая временную продолжительность от начала

¹⁶⁵ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музгиз, 1975. С. 280.

¹⁶⁶ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С Баха и особенности его исполнения. М.: Музыка, 1967. С. 33–34.

производства фильма до его выхода, можно предположить, что данное первооткрытие принадлежит все-таки Василию Петровичу Ширинскому.

Взяв огородный инвентарь и семена, вынесенные Бабкой, Дед отправляется на огород. Звучит музыкальная цитата – хорошо знакомая песня «Сама садик я садила» в качестве певучей темы (условно назовем ее темой № 3), также двухголосно у бас-кларнета с фаготом. После забавного эпизода с обязательным отпиранием калитки при обрушенной изгороди Дед, отгоняя снующую под ногами Жучку, занялся посевом. Весь процесс выкапывания лунки, высаживания семян, засыпания землей и полива сопровождается различными преобразованиями темы. Имеются в виду следующие приемы:

- разномасштабное секвентное продвижение;
- тонально-гармоническое развитие ($F - Des - Es - B$);
- регистрово-тембровое варьирование с повышением тесситуры (струнные с деревом – валторна – кларнет – струнные – флейта).

Второе проведение темы сокращено, но при этом очевидна большая интенсивность игры темброво-регистровыми контрастами. Речь идет о следующих инструментах, обеспечивающих красочность музыкальной палитры:

- бас-кларнет;
- гобой;
- валторна;
- флейта.

В следующем эпизоде Жучка тащит с плетня какую-то ветошь, Дед сооружает остов из жердей, венчает его разбитой кринкой вместо головы и надевает на этот остов притащенный Жучкой изодранный армяк. Получилось пугало для охраны посадки, которое живо реагирует на всё происходящее пластикой своего «тела». Музыкально иллюстрирует этот суетливый процесс возвратившаяся тема № 1 в $F\text{-}dur$, преобразованная в токкату дробными репетициями каждого тона, и тема № 2 в Es . Полюбовавшись на работу под тему «Сама садик я садила» в $F\text{-}dur$ 'ном строе, Дед уходит.

Затемненный экран знаменует и цезуру, и некоторый временной разрыв, отделяющий новый этап – картину действия природных сил. Её музыкальная иллюстрация – русская народная песня «Во саду ли, в огороде девица гуляла», которая звучит в тональности *f-moll* (условно обозначим ее как тему № 4) в разнообразном тембровом воплощении в зависимости от сценической ситуации:

- под соло флейты с сопровождением шевелятся на ветру, мерно пританцовывая, подсолнухи и пугало;
- под дуэт тубы и контрабаса усиленно пробивается сквозь тяжелую толщу почвы реповый проросток.

Визуально набирающая силу репка с пышно-кудрявой ботвой изображается постепенным повышением тесситуры инструментов и «разрастанием» оркестровой фактуры за счет прибавления орнаментальных слоев (фигурационные линии высоких деревянных) в *b moll*.

После очередной паузы, визуализация которой осуществляется посредством экрана без изображений, в кадре появляется Дед. Его намерения связаны с необходимостью проведать и полить свою посадку. С его приходом, «раскрашенным» шутилой сценкой ловли досаждающей мошки (возможно, это трутень), звучит плясовая тема № 2 в *Ges*, которая затем дополняется рядом изобразительных эффектов. В их числе мелодически и гармонически изломанные интонации темы, обвивающие ее быстрыми пассажами с фигурациями типа мордентов, которые рисуют вьющееся жужжащее насекомое. Выскажем предположение, что, вероятно, эта забавная сценка введена не просто для оживления сценария. Думается, речь идет о намеренном драматургическом ходе, посредством которого происходит актуализация таких моментов, как оттягивание финального события; накаливание обстановки; поддержание интриги; символическое предвестие ситуации, когда Дед в итоге «поймает удачу».

Наконец, и сама психологическая кульминация: Дед, ахнув и дико вращая глазами, падает от изумления, глядя на гигантскую репу, затем с

опаской к ней подкрадывается, чтобы потрогать это чудо. Выразительность момента многократно усиливает музыка, в которой использованы типичные музыкально-театральные клише:

- глиссандо контрабаса вниз на септиму;
- тремолирующая неустойчивая гармония (зависающий на f многозвучный аккорд с перемещением к тону септимы);
- слышимые после паузы «крадущиеся», постепенно учащающиеся стаккатно-пиццикатные шаги баса на органном пункте.

Далее возвращается тема «Во саду ли, в огороде девица гуляла» в *C-dur* у струнных *pizzicato*, имитирующих балалайку. Почесав собственную «репу», Дед напрасно пытается вытянуть корнеплод из земли и зовет на помощь Бабу. С этого момента начинается, собственно, основная назидательная часть сказки о положительном влиянии на исход дела совместных дружных усилий.

Та же тема № 4, отмеченная модуляцией в *e-moll*, сопровождает появление Бабки, потрясенной увиденным не меньше своего Деда. Вместе они тянут-потянут под трудовую «Эй, ухнем» (тема № 5 у фагота), но безрезультатно. На помощь призываются последовательно все персонажи. Первой прибегает Внучка (гобой) и вместе с Бабкой и Дедом они тянут втроём свою чудо-репку под звуки валторны и низких струнных. Потом зовут Жучку и уже вчетвером тянут выросший на зависть корнеплод под мажорную часть куплета (квартет струнных с голосоведением в стиле подголосочной полифонии).

Любопытная Кошка также откликается на призыв о помощи, появляясь в уже знакомой при экспонировании этого персонажа фактуре, и вновь, только уже впятером, они дружно прилагают усилия для того, чтобы вытянуть свою репку (проведение темы проходит в более массивной фактуре, с тяжелым басом). Наконец, последней прибегает Мышка (усеченная тема № 2), которая также не остается в стороне от общего дела и вот, вшестером,

они тянут-потянут репку под звучащую в *A-dur* мелодию песни «Во саду ли, в огороде девица гуляла».

По сути, именно Мышка оказалась тем, пусть и слабым, но необходимым для получения результата звеном в цепи, сложенной из усилий обитателей дома и его двора, с помощью которой всё успешно завершилось. Выдернув репку, вся трудовая «артель» повалилась от напряжения и усталости на землю.

Их ликование от удачного завершения совместной работы, удивление от диковинного размера овоща находят свое завершение в веселом хороводе, к которому не остается равнодушным даже огородное пугало. Его участие во всеобщем праздничном оживлении происходит за счет радостного помахивания рукавами надетой на него Дедом ветоши. Звучащая вначале у бас-кларнета тема № 4 в унисон с чувствами героев сказки, стремительно ускоряется вдвое, превращаясь в плясовую, строй которой повышается из *A-dur* в *B-dur* – прием, как нельзя лучше соответствующий выражению восторженного подъема чувств.

Завершается сказка панорамой солнечного заката, решенного теми же изобразительными и музыкальными средствами, что и восход, тем самым симметрично замыкая фильм. Образованная таким образом арка рифмуется с визуальной асимметрией, которая также ставит логическую точку в сказочном сюжете. Если изначально появление персонажей начиналось с демонстрации Мышки, то финал задает иную последовательность, благодаря чему замыкающие цепь с обеих сторон персонажи условно утрачивают свои прежние статусы и становятся: Дед – самым слабым, Мышка – самой сильной.

В итоге, юный зритель, досмотревший до конца этот мультипликационный фильм, способен понять важность следующего момента. Между нами и окружающим нас миром людей и природы существует незримая связь, и подчас самый незначительный эпизод нашей жизни может приоб-

рести ключевое значение в достижении поставленной задачи. Подобное положение дел исключает высокомерное отношение к тому, кто и что нас окружает, заслуживая лишь благоговейного уважения.

Оценивая результативность проделанной работы, подчеркнем, что, как это было замечено выше, музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» многофункционален. Имеется в виду не только драматургическая функция музыкальной составляющей кинотекста, но и сюжетно-поясняющая, вследствие чего музыка поднимается до звучащей вербальности, которая в данном материале настолько минимизирована, что делает оправданным включение письменной речи.

Последняя отчасти вызывает аналогии с предназначенной для чтения книгой, что, тем не менее, оказывается вполне гармоничным для кинотекста. Вместе с тем, именно музыка привносит в черно-белый кукольный фильм яркость красок, создавая ощущение подлинности происходящего и радуя его многоцветьем. Другими словами, полноценное эмоционально-образное восприятие мультипликационного фильма было бы недостижимым без музыкальной составляющей синтетического художественного целого.

Все это позволяет утверждать, что визуальный и музыкальный ряды оказываются равнозначными друг другу, демонстрируя идеальное «партнерство» двух разных видов искусства. При этом мастерство композитора В. Ширинского заключается в том, что, делая ставку на игру тембров, реализуемую в рамках инструментального театра, «показанного» в мультипликационном фильме «Репка», он, по сути, избежал ограничения музыки сугубо иллюстративной функцией, создав двойную оптику «картины в картине».

Предположительно, именно с этой точки зрения в полном согласии с приведенной ранее позицией Г. Г. Нейгауза тембровое и тональное решение музыкального материала представляется весьма органичным сказочному дискурсу. Отметим, что тональный план связан не только с отдельными кра-

сочными и смысловыми штрихами, обращающими на себя внимание зрителя. В данном контексте, помимо упоминаемого *C-dur`a*, тональности *A-dur* и *As-dur* коррелируют с пасторалью и утренним часом. В свою очередь, бемольные мажорные тональности – речь идет о *F-dur*, *E-dur* и *B-dur* – демонстрируют связь с землей¹⁶⁷.

Что же касается минорных тональностей, то *f-moll* и *b-moll* мы рассматриваем их в качестве знаков глубинных сил плодоносящей земли, неотделимых от тягот крестьянского труда, исполненного печали¹⁶⁸. Важно оговорить, что лексема печаль этимологически восходит к таким общеславянским словам, как *забота*, *опека*. При этом объединяющим все эти, на первый взгляд, разрозненные части целого началом выступают тональности *e-moll* и *B-dur*. Первую допустимо соотнести с общими трудовыми усилиями, вторую – с всеобщей радостью.

Результаты, полученные в процессе анализа музыкального ряда фильма «Репка», дают основание утверждать, что опора на фольклорный материал наряду с разыгрываемым в звуковом пространстве «Репки» инструментальным театром, в том числе музыкальной семантикой тональностей и тембровой драматургией позволяет оценить коллективный труд режиссера, композитора, оператора и актерского состава как уникальный образец актуализации этического канона, являющегося смысловым ядром русской народной сказки.

«Репка» (Китай, 1957), режиссер Цянь Цзяцзюнь, композитор Чэнь Гэ

Китайская версия мультфильма «Репка» (продолжительность интернет-версии – 10 минут, 11 секунд) сильно отличается от рассмотренной в

¹⁶⁷ В рукописи Н. Л. Вашкевича находим следующие приметы интересующих нас тональностей: *F-dur* – мужественный; *E-dur* – величественный; *Des-dur* – серьезность и глубокие чувства; *B-dur* – гордость. Подробнее по данному вопросу см.: Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: Учебное пособие. Конспективный дополнительный материал к курсу теории музыки в МУ. Тверь: ТМК им. М. П. Мусоргского, 2006.

¹⁶⁸ По свидетельству Н. Л. Вашкевича, *b-moll* отвечает сумрачности, *f-moll* – печали.

первом параграфе Второй главы истории про Деда и Бабку, хотя в титрах фильма указывается на то, что он создан по мотивам сказки А. Н. Толстого¹⁶⁹. Тем не менее, китайская экранизация «Репки», осуществленная в 1957 году, посвящена «противостоянию» пяти маленьких зверушек и огромного корнеплода.

В то же время, просматривая этот фильм, мы можем заметить, что аналогично советской экранизации китайская «Репка» выполнена с юмором, под знаком которого актуализируется сходная с этическим каноном русской народной сказки нравственная установка. При этом в унисон с советскими мастерами их китайские коллеги посчитали необходимым одушевить Репку. Словно приплясывая, она размахивает своими листьями, реагируя на усилия представителей животного мира.

Подчеркнем, что композиция данной мультипликации выстраивается соответственно классическому принципу, характерному для традиционной китайской музыки. Согласно последнему, любое произведение должно иметь вступление, раскрытие темы, сюжетный поворот и заключение.

Очевидно, что создатели «Репки» Цянь Цзяцзюнь (1916–2011) – режиссер-мультипликатор, основатель китайской анимационной профессии и Чэнь Гэсинь (1914–1961) – музыкальный педагог, дирижер и композитор¹⁷⁰ – подошли к работе с большой фантазией. Они не только сделали главными героями Зайчонка, Обезьянку, Мишку, Поросятку и Улитку, но и добавили в их историю немало отсутствующих в первоисточнике элементов.

Например, поначалу, когда Улитка хотела помочь, у нее никак не получалось найти место на теле упитанного и потому гладкого Поросятки, за

¹⁶⁹ Китайская версия «Репка». 《拔萝卜》中文版 1905 年. Автор 作者: А. Н. Толстой. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=aU8JLPuJEoQ>.

¹⁷⁰ Ранее Цянь Цзяцзюнь и Чэнь Гэсинь уже работали вместе над фильмом «Почему вороны черные», и при внимательном просмотре можно обнаружить сходство между этими двумя кинокартинами. К сожалению, впоследствии Чэнь Гэсинь был снят с должности по политическим соображениям, и «Репка» стала лебединой песней его карьеры в Шанхайской анимационной студии. Во вступительных титрах мы также можем увидеть следующую информацию: «Играет оркестр Шанхайской киностудии, дирижер Чэнь Гэсинь».

которое она бы смогла зацепиться своими усиками, и лишь в самом конце ей удастся внести свою лепту в общее дело, ухватившись за завязки его набрюшника. Точно так же и большой черный Медведь, растративший на борьбу с Репкой последние силы, «сдувается», будто воздушный шарик, после чего Обезьянка приносит воздушный насос, чтобы вернуть Медведю прежний облик и вновь принять его помощь. Подобные юмористические сценки напоминают стиль диснеевских мультфильмов.

Выскажем предположение, что выбор животных в данном контексте не случаен. Так, например заяц (кролик) выступает для жителей Поднебесной символом удачи, благоденствия и долгой жизни. Обезьяна в большей степени символизирует высокий статус, но изображенная с персиком – неважно, в пасти или в лапах, она является знаком долголетия. Медведь связывается со свирепой силой и бесстрашием. В свою очередь, Поросянок олицетворяет достаток и счастье. Наконец, Улитка ассоциируется у китайцев с представлением о преодолении обстоятельств, достижении задуманного, символизируя цикличность.

Дизайн героев мультфильма также выдержан в традиционном китайском стиле:

- например, Зайчонок одет в традиционную китайскую нательную рубашку-ханьгуа синего цвета¹⁷¹ (Приложение 3, фото 12);
- Поросянок носит красный набрюшник – дудоу¹⁷² (Приложение 3, фото 11).

¹⁷¹ *Ханьгуа* – рубашка, сорочка. Впервые упоминается в «Записках начальника уезда Юань: Императорский двор» Чэнь Бана (династия Мин).

¹⁷² *Дудоу* («набрюшник»), также *мосян* («нагрудник») – элемент традиционного китайского костюма, нательное белье, чаще всего в форме квадрата или прямоугольника, повернутого на 45°; в верхней части дудоу делается небольшой круглый вырез, нижний край представляет собой прямой или закругленный угол. Набрюшник украшается набивными или вышитыми узорами. Для создания дудоу с набивными узорами в качестве материала нередко используется синий набивной ситец. Наиболее популярны вышитые дудоу. Основная тематика вышивки – китайские народные предания и фольклорные мотивы:

- сорока на ветке сливы;
- утки-мандаринки на воде;

- Обезьянка и черный Медведь красуются в типичных для рабочих людей Китая красных свитерах с глубоким вырезом (кайцзинь).

Мультипликационный фильм начинается небольшой Увертюрой. Основу музыкальной ткани составляет струнная группа симфонического оркестра, обильно украшенная тембрами деревянных и медно-духовых инструментов, а также металлофона. При этом мелодическая ткань хотя и распадается на короткие фразы, проводимые различными инструментами, составляет единое целое за счет универсального интонационного зерна. Определенный колорит вносит краткая реплика хора («Тянут-потянут – ой-ёй, ой-ёй»), прозвучавшая всего лишь однажды, она задает установку на дальнейшее развитие фильма.

Форма Увертюры сложная двухчастная: А–В–А–В₁. Эпизоды А представляют собой веселую задорную мелодию, выстраиваемую по звукам пентатоники в тональности *Cis-dur*. Им контрастируют эпизоды В – распевные, раскачивающиеся, изложенные в параллельном миноре (*ais-moll*). При их проведении медными инструментами звучат явные джазовые интонации. Тональный план этого раздела закладывает основу музыкальной драматургии фильма: герои бодро приступают к работе, но Репка не собирается так просто им покоряться.

С началом действия характер музыки меняется. Дождевые капли стекают с деревьев, попадая на листья репки. Орошенные водой они распускаются, динамика музыки отражает рост созревающего на наших глазах корнеплода. Образ репки-великана выступает знаком тех трудностей, которые должны пережить герои истории, чтобы в конце концов испытать радость от победы, достигнуть которую можно лишь общими усилиями.

-
- лотосы и другие цветы;
 - насекомые;
 - травы.

Все они символизируют счастье, удачу, благополучие и защиту от темных сил.

Появляется первый персонаж – белый Зайчонок. Он главный герой мультфильма, присутствующий в сказочной истории от начала и до конца. Его образ ассоциируется трудолюбием и жизнерадостностью.

О том, что именно Зайчонок выступает в качестве центрального персонажа, говорит также и тот факт, что его музыкальная тема, равно как и вариации на нее, пронизывают все художественное произведение (примеры 20, 21, 22).

Лейттемой Зайчика становится тематический материал из Увертюры. Оркестровая фактура из плотной и насыщенной преобразуется в прозрачную. При этом происходит и тембральное перекрашивание музыки – материал излагается флейтами и кларнетами под аккомпанемент *pizzicato* струнных. К заметным тембровым изменениям следует отнести и включение партии ксилофона: она словно дублирует мелодию, но звучат только синкопирующие звуки на слабых долях такта, создавая эффект подпрыгивания. Это в сочетании с достаточно сухими тембрами деревянных духовых инструментов создает зримый музыкальный образ зверька.

Зайчик собирает с грядки репки и бросает в корзинку за спиной. Марimba и духовые инструменты создают музыкальный фон эпизоду сбора урожая. Попытки Зайчонка вырвать Репку из земли сопровождаются восходящими и нисходящими фразами глиссандо.

Струнная и духовая группы со вставками партии виброфона аккомпанируют сцене единения труженика и природы. Зайчик прыгает вправо и влево по грядке, пока наконец не находит Репку удивительно больших размеров. Повторяется часть главной музыкальной темы, после чего звучит ее вариация (*pizzicato* струнных), знаменующая поворотный момент истории. Зайчик пытается вытащить Репку, но, как ни старается, у него ничего не выходит.

Не признавая поражения, Зайчик снова и снова предпринимает попытки вытащить Репку. Вновь звучит основная тема в исполнении духовых инструментов и вариации на нее (пример 23).

Характер музыки резко меняется с появлением нового героя мультфильма. Порыв ветра приносит Обезьянку, которая тут же начинает собирать персики на соседнем дереве. Звучит засурдиненная труба соло с типичными свинговыми покачиваниями и альтерированными звуками, что придает музыке джазовое звучание (пример 24):

Отметим, что весь этот эпизод анимационного фильма сохраняет легкий джазовый флёр.

Зайчик замечает Обезьянку и зовет ее вниз на подмогу. Нисходящие точные секвенции пентатонического звукоряда рисуют характер животного: прямодушный, подвижный, упорный. Именно таков образ обезьяны в традиционной китайской культуре: это энергичное, умное и активное животное¹⁷³.

Теперь Зайчик и Обезьянка вместе пытаются вытащить Репку, но все равно их постигает неудача. Сольные единичные несимметричные удары китайского барабана, имитационно повторяющиеся у тромбонов на фоне выдержанного звука *cis* у валторн, сообщают о случившемся несчастье: Обезьянка подавилась персиком. Зайчик помогает обезьянке выплюнуть косточку от персика, та откатывается в сторону и останавливается возле Улитки.

Музыкальная характеристика Улитки имеет симметричную структуру. После покачивания скрипки на интонации б. 2 вначале идет глиссандирующий скачок (продублированный флейтой) вверх на ч. 4, а затем, после

¹⁷³Впоследствии найденные композитором музыкальные средства выразительности обнаружат себя в полнометражном цветном анимационном фильме «Сунь Укун: Переполох в Небесных чертогах» (*Сунь Укун* – имя обезьяны) режиссера Ван Лаймина и композитора У Инчу, который также был создан на Шанхайской анимационной студии в 1961–1964 годы. Поскольку композитор усилил национальный колорит за счет использования большего количества традиционных музыкальных инструментов, запись музыки к фильму осуществлялась совместно Шанхайским симфоническим оркестром (дирижер Чэнь Чуаньси) и оркестром Шанхайского театра Пекинской музыкальной драмы (дирижер Чжан Синьхай). Когда в июне 1983 года состоялась премьера этого мультипликационного фильма в Париже, французские газеты называли его «настоящим шедевром анимации»

повторения первого элемента – скачок глиссандо на ч. 4 вниз. Это придает музыке неуверенность, страх, зримо рисуящие и форму самой раковины моллюска и то, как улитка прячется в свой домик. Отметим, что музыкальная характеристика Улитки выдержана в традициях западноевропейской музыки.

Слабая Улитка ползет к Зайчику и касается своими усиками его хвоста, будто бы предлагая свою помощь, но Зайчонок отвергает ее предложение и относит Улитку на прежнее место. Струнные и духовые играют контрастно: струнные – протяжно и спокойно, что отвечает образу Улитки, короткое и быстрое *staccato* духовых с дробью (так композитор рисует злость Зайчонка – он топает лапками) и многократными несимметричными ударами китайского барабана соответствует характеру подвижного и энергичного Зайчонка. Кажется, что герои переговариваются друг с другом: звучит вопрос, затем ответ на него, но «говорит» за них музыка. Тембр виброфона придает повествованию еще большую выразительность.

Тем временем Зайчик и Обезьянка снова хватают Репку за листья и принимаются тянуть ее во все стороны, но та остается неподвижной. Вновь звучит тема трубы, означающая, что у Обезьянки появилась новая идея. Этот же инструмент поддерживает Обезьянку в момент, когда она карабкается по дереву. Музыкальное сопровождение указывает на боевой настрой героини, пытающейся найти выход из создавшейся ситуации. Почему?

Дело в том, что для китайцев, которым пришлось пережить на протяжении всего XX века череду кровавых войн, обусловленных как внутривосточными событиями, так и необходимостью защищать свою родину от внешнего врага, звук трубы, как правило, ассоциируется с горном, призванным поддерживать моральный дух и чувство локтя. По сути, инструмент этот был столь же ценным оружием борьбы Восьмой Маршрутной и Новой Четвертой армий в антияпонской войне, как винтовки и патроны. Таким об-

разом, семантика звука трубы в контексте мультфильма коррелирует с отвагой и настойчивостью маленькой Обезьянки, которая не привыкла пасовать перед трудностями.

Действительно, именно Обезьянка с «высоты своего положения» находит взглядом Поросенка, который спит, похрапывая, неподалеку. Своим храпом Поросенок склоняет к земле траву, и музыка звучит в такт его дыханию. Композитор изображает храп Поросенка с помощью перекликающихся между собой струнных в высоком регистре и духовых – в низком, имитируя вдох и выдох животного. Друзья будят Поросенка (пример 25).

Звери собираются вытащить Репку вдвоем, при этом Поросенок продолжает дремать на ходу, а Обезьянка нетерпеливо объясняет план действий. Тема у засурдиненной трубы, торопливая и насмешливая, представляющая собой контрапунктический политональный пласт к видоизмененной теме пробуждения Поросенка, сопровождает ее пантомиму. Обезьянка хватается за Поросенка, но они вместе кубарем катятся назад (нисходящие точные секвенции по звукам пентатоники), вызывая смех Зайчика (короткие нисходящие триольные фразы у трубы *senza sordino*). Валторны, трубы и струнные звучат попеременно, рисуя атмосферу полной неразберихи и беспомощности.

Поросенок, наконец, просыпается, и в это время появляется новый персонаж – Медведь. Его тему исполняет струнная группа в унисон, ведущим инструментом в которой является альт. Мелодический рисунок, фиксирующий покачивающее движение в диапазоне квинты с квартовым ходом, вектор движения которого направлен сначала снизу вверх, затем сверху вниз, как нельзя лучше помогает почувствовать поступь косолапого (пример 26).

При этом меняется и метроритмическая формула музыки: появляется трехдольный размер.

Образ Медведя подводит к мысли о том, что в нашем человеческом обществе часто есть способные, но самодовольные люди, которые думают,

что могут сделать что угодно независимо от кого бы то ни было. Однако правда заключается в том, что командная работа принесет лучшие результаты. Другими словами, образ черного медведя помогает понять простую истину: смешно применять грубую силу, не умея сотрудничать и уважать товарищей по команде.

Не случайно помимо струнной группы, призванной передать, с одной стороны, силу Медведя, с другой – его неуклюжесть и неповоротливость, в момент, когда Медведь пытается вытянуть Репку в одиночку, мы слышим насмешливые реплики трубы с сурдиной. Под звучание темы Медведя, повторяющейся с небольшими вариациями (тема то приобретает монодийное звучание, то проводится у различных групп инструментов), происходит схватка Медведя и Репки. Репка не дается, она шевелит листьями, будто издеваясь над противником (нисходящее гаммообразное движение у вибрфона). Медведь набирает в грудь побольше воздуха, собирая все силы, и раздувается до невероятных размеров. Духовые и струнные передают состояние тревоги, которое ставит под сомнение звучание вибрфона.

В очередной раз пытаюсь вытащить Репку, Медведь покачивается, держась за листья растения, и падает на землю. Духовые инструменты возвещают о его неудаче. Звучат большие терции, большие секунды и повторяющиеся нисходящие интонации в простом ритме. Музыка сообщает нам, что хоть Медведь и силен, но он слишком большой и неуклюжий, а значит, все его усилия напрасны.

Вместе с ударом тарелки Медведь взлетает в воздух. Во время его подъема струнные штрихом вибрато играют восходящий по полутонам ход. На самой вершине у ударных звучит фрагмент ритмически обезличенной темы Медведя, знаменуя стремительное падение животного.

Чуть касаясь земли, Медведь тут же от нее отскакивает. Звуковой эффект создается при помощи китайского барабана дагу (тайгу)¹⁷⁴. Самонадеянная попытка Медведя заканчивается ничем. Его неудачу сопровождает насмешливый низкий звук этого ударного инструмента, вызывающий ассоциации с выстрелом пушки или ударами грома.

Опозоренный Медведь падает духом, сдувается, словно лопнувший шарик (это рисуется цепью нисходящих гаммообразных движений попеременно у струнных и деревянных и заканчивается пронзительным звуком засурдиненной трубы в высоком регистре).

Вновь звучит сильно видоизмененная главная музыкальная тема (она излагается в миноре) – история еще не закончена! Ее исполнение поручено колокольчикам бяньчжун¹⁷⁵, на фоне которых Репка покачивает листьями. Зверушки начинают поочередно подходить к медведю, чтобы утешить его. Получив поддержку друзей, Медведь постепенно обретает силу духа.

Снова звучит его тема, на этот раз у кларнета, изображающего величавую поступь воодушевленного героя. Возглавив компанию зверей, Медведь опять бросает вызов Репке. В это время, предвещая новый поворот в сюжете, звучит тремоло, исполняемое на челесте, металлофоне и струнных инструментах. Под контрапунктическую линию солирующего металлофона каждый из персонажей занимает свое место. Герои готовы дать Репке решительный бой.

¹⁷⁴ Разновидность ударного инструмента, звучащим элементом которого служит кожаная мембрана, натянутая на цилиндрический полый корпус. Конструкция барабана дагу включает в себя корпус, кожаную мембрану, обруч, зажимы и барабанные палочки. Барабан дагу – двусторонний ударный инструмент без фиксированной высоты звука. Необходимый музыкальный колорит и динамика достигаются благодаря ударам палочками разной силы. Как правило, дагу играют важную роль в традиционном танцевальном искусстве китайцев, проживающих в регионе Центральной равнины.

¹⁷⁵ Бяньчжун – древнекитайский музыкальный инструмент. Чаще всего наборы колокольчиков использовались в качестве полифонических музыкальных инструментов. Возраст этого инструмента составляет от 2000 до 3600 лет.

Наконец, звери добиваются своего! Столь долгожданная победа ознаменована сменой тональности (*E-dur*) и достигающим своего пика эмоциональным напряжением. Все пляшут от радости и водят хоровод вокруг репки. Улитка танцует, взобравшись на Репку, все остальные прыгают от счастья рядом: у них получилось!

Счастливейший финал выстраивается на поочередном проведении темы каждого из персонажей, что вновь отсылает нас к главной идее этой сказочной истории: любые трудности можно преодолеть, если работать сообща. Наконец, духовые и ударные инструменты в последний раз повторяют главную музыкальную тему, после чего звучит финальный аккорд.

Завершая анализ китайской версии сказки «Репка», отметим ряд значимых для нас моментов.

1. Вся музыка в фильме выдержана в традиционной для Китая пентатонике, причем охватываются оба ее вида (по европейской классификации) — мажорный и минорный.

2. Одновременно композитор использует элементы западноевропейской и латиноамериканской (джаз) музыкальных культур.

3. Каждый персонаж имеет свой яркий музыкальный образ.

4. Скрепляющим звеном тематизма, характеризующего поочередно всех персонажей мультипликационного фильма, становится лейтинтонация темы, первоначальное проведение которой происходит в Увертюре.

5. В классический симфонический оркестр Чэнь Гэ вводит традиционные китайские инструменты, придающие музыке неповторимый колорит. Также композитор широко использует различные звукоизобразительные приемы, комментирующие действие видеоряда.

6. Музыка фильма присуще сквозное развитие, характерное для музыкальных культур Востока. При этом композитор сочетает его с западноевропейскими музыкальными формами (двухчастная форма, вариации) и по-

лифоническими приемами. Все это свидетельствует о значительной интеграции культур Запада и Востока в китайской музыке уже в конце 1950-х годов.

7. Поскольку режиссер отказался от сюжетной линии, представленной в вербальном первоисточнике, то обстоятельство, что композитор игнорирует музыкальную культуру народа, создавшего положенную в основу китайской мультипликации сказку, видится оправданным.

8. Опираясь на фольклорный материал, опознаваемый как на музыкальном (традиционные музыкальные инструменты), так и на визуальном (одежда сказочных героев) уровнях, композитор продемонстрировал, что идея «Репки» в действительности отвечает таким человеческим качествам, которые совпадают в этическом каноне китайского и русского народов. Имеются в виду настойчивость и умение работать в команде. Более того, введение в мультипликацию такого персонажа как улитка обеспечивает актуализацию того глубинного смыслового пласта, о котором писала в связи с русской «Репкой» Л. С. Шишкина-Ярмоленко. Имеется в виду идея о неполноте видимого мира.

Надо признать, что известная каждому современному китайскому ребенку история про репку получила множество различных адаптаций, среди которых стоит отметить одноименную детскую песенку, наиболее близкую по сюжету к оригинальной советской сказке. Текст песни включен в учебник китайского языка для первого класса в редакции, одобренной Министерством образования КНР (Приложение 4, ил. 1).

Обратим внимание на то, что, помимо иероглифического текста¹⁷⁶ и

¹⁷⁶ «Читаем вместе со взрослыми:

Посадил дед репку. Выросла репка большая-пребольшая.

Пошел дед репку рвать (Ой-ёй, Ой-ёй!) – тянет-потянет, вытянуть не может.

Позвал дед бабу: бабу за деду, дедка за репку (Ой-ёй, Ой-ёй!) – тянут-потянут, вытянуть не могут!

Позвала бабу внучку. Внучка за бабу, бабу за деду, дедка за репку (Ой-ёй, Ой-ёй!) – тянут-потянут, вытянуть не могут!

Позвала внучку Жучку: Жучка за внучку, внучка за бабу, бабу за деду, дедка за репку (Ой-ёй, Ой-ёй!) – тянут-потянут, вытянуть не могут!

транскрипции, в учебных материалах, предназначенных для младших школьников, большое значение имеют иллюстрации. Последние призваны сформировать у детей правильное эстетическое восприятие. Сказка про репку занимает целых две страницы учебника и является одним из ключевых учебных текстов согласно стандартам учебных программ.

Как видно из иллюстрации, бабушка и внучка имеют светлые волосы, носят косынки и одежду, напоминающую традиционный русский костюм. Их облик может не только служить подсказкой о родине данной сказки, но и влиять на формирование основ мировоззрения у детей: все люди, в независимости от пола, национальности и расы, а также люди и другие живые существа должны жить в мире и согласии, помогая друг другу. Сказка учит детей не сдаваться ни при каких обстоятельствах и всегда помогать тем, кто попал в затруднительное положение, ведь любые задачи по плечу, если решать их общими усилиями.

Песенка «Репка» была написана школьным учителем музыки Бао Эньчжу (г. р. 1902– год смерти неизвестен, см. Приложение 3, фото 1–6) в 1956 году. Задачи, которые ставила перед собой госпожа Бао Эньчжу, работая над созданием песни и как автор слов, и как автор музыки, можно сформулировать следующим образом:

- слова и мелодия песни должны быть простыми;
- характер песни должен отвечать характеру ребенка;
- простое – не значит примитивное.

Очевидно, что задачи, которыми руководствовалась госпожа Бао Эньчжу, отвечают ряду требований, предъявляемым к композиторам, создающим музыку для мультипликационных фильмов, о чем мы писали в первом параграфе Первой главы. Безусловно, решение этих задач потребовало как знания особенностей детской речи, так и глубокого проникновения во внутренний мир ребенка.

Позвала Жучка кошку: ...

Что случилось потом?» (перевод наш – Чэнь Цзыжань).

Песенка «Репка» отличается ясной и понятной детям мелодией и подвижным ритмом. Например, вздохи уставших героев передает четырежды повторенная тоника. Всю историю о трудолюбивой и дружной семье композитор передает с помощью всего лишь четырех нот: *c, d, e, g*. Текст песни также органичен особенностям детского мировосприятия:

«Ой-ёй, Ой-ёй, Тянет-потянет, Вытянуть не может.
 Бабку дедушка позвал, Пусть она поможет!
 «Ой-ёй, Ой-ёй, Тянут-потянут, Вытянуть не могут.
 Внучку бабка позвала, Пусть она поможет!
 Ой-ёй, Ой-ёй, Тянут-потянут, Вытянуть не могут.
 Жучку внучка позвала, Пусть она поможет!
 Ой-ёй, Ой-ёй, Тянут-потянут, Вытянуть не могут.
 Кошку Жучка позвала, Пусть она поможет!» (пример 27).

В этой песенке есть и «действие», и «место действия». Язык песни живой, лаконичный, исполненный детской непосредственности. Стоит услышать ее – неважно, когда, неважно, где, – и в голове тут же всплывает картинка: герои сказки, смахивая со лба пот, изо всех сил тянут репку, выкликая на подмогу поочередно то внучку, то кошку, то Жучку.

С помощью самых обычных, но живых и естественных слов песня создает чудесный мир детской сказки, и мы ярко видим в своем воображении противостояние героев гигантской репке.

К сожалению, на открытых китайских интернет-платформах и в электронных энциклопедиях нет упоминаний об этой талантливой женщине. В настоящее время на некоторых старых онлайн-фотогалереях можно найти лишь фотографии книги 1951 года «Музыкальные игры для детей» издательства Шанхайского объединенного магазина детской книги под редакцией Бао Эньчжу. В книге содержатся партитуры к 30 детским песенкам ее авторства (Приложение 3, фото 6).

Тем не менее нам посчастливилось обнаружить сведения о госпоже Бао Эньчжу наряду с ее редкими фотографиями в представленном CCTV

репортаже. Речь идет об интервью с господином Ян Хуннянем, показанном в телепередаче «Жизнь как искусство» (Приложение 3). Интерес к этому персонажу со стороны китайских СМИ был обусловлен тем, что в современной музыкальной культуре Китая Ян Хуннянь – видный деятель китайского хорового сообщества. Это известный китайский дирижер и педагог, создатель и художественный руководитель хора юношей и девушек при Китайском национальном симфоническом оркестре, снискавшем известность как в Китае, так и за рубежом. Хор под управлением Ян Хунняна получил звание одного из трех лучших детских хоров в мире.

Как вспоминает Ян Хуннянь, однажды в доме своего одноклассника тогда еще ничем не примечательный ребенок из бедной семьи сыграл на старой губной гармошке народную крестьянскую песню, чем привлек внимание матери одноклассника Бао Эньчжу. В то время она была профессором фортепиано на музыкальном факультете Центрального университета. Так, под руководством учителя Бао, Ян Хуннянь открыл для себя мир большой музыки. Нам отрадно осознавать, что госпожа Бао Эньчжу оставила по себе память не только как автор песни, написанной к русской народной сказке «Репка» в изложении А. Н. Толстого, но и как учитель, воспитавший талантливого музыканта, чьи достижения признаны на мировом уровне.

Подытоживая результаты работы, проведенной в первом параграфе Второй главы, обратим внимание на следующие моменты.

1. Анализ советского мультипликационного фильма «Репка» и одноименного фильма китайских кинематографистов показал, что обе работы имеют как общее, так и особенное.

2. К моментам общности относятся:

- количество времени, отведенного на демонстрацию мультипликационного фильма (русская «Репка» идет 12 минут, китайская – 10 минут, 11 секунд);
- минимальное использование вербальной составляющей синтетического художественного текста (в советском варианте слово ограничивается

отдельными репликами и короткими словесными заставками, в китайской версии – строками из звучащего в Увертюре фрагмента песни «Репка»);

- опора на фольклорный материал.

3. Последний опознается на следующих уровнях:

- музыкальном (в советской версии стилизация русских народных песен и прямое цитирование, в китайской – использование пентатоники, традиционных китайских инструментов, следование классическому принципу, характерному для традиционной китайской музыки);

- визуальном (воспроизведение крестьянского быта в советской мультипликации и использование традиционной китайской одежды, а также знаковых для традиционной культуры животных в мультипликации китайской).

4. Наличие в обеих работах «живой» музыки, исполняемой музыкантами оркестра, а также лейттем, характеризующих каждого из персонажей.

5. Присутствие юмористических сценок.

6. Соответствие смысла обеих сказок этическому канону, вбирающему в себя общечеловеческие ценности.

7. В числе особенных моментов назовем ту роль, которую музыка играет в каждой из экранизаций.

8. Если в советской «Репке» музыка выполняет три функции – драматургическую, характеристичную и сюжетно-поясняющую, то в китайской лишь две последние.

9. В противоположность советской экранизации «Репки», отмеченной элементами инструментального театра, в китайской версии композитор делает ставку на звукоизобразительность.

2.2. Сказка «Цветик-семицветик» в музыкальном решении советских и китайских композиторов

Сказка «Цветик-семицветик» была написана В. Катаевым в 1940 году в память о его погибшем друге Борисе Левине, что, на наш взгляд, свидетельствует об особом эмоциональном контексте, на фоне которого разворачивается история девочки Жени. Имеется в виду имплицитно присутствующая в сказке установка на необходимость воспитать в детях готовность отказаться от чего-то для себя ради кого-то другого. Таким «другим» стал для Жени мальчик Витя, который благодаря девочке избавился от недуга¹⁷⁷.

Прежде чем приступить к анализу музыкального ряда «Цветика-семицветика», выскажем предположение, что, по всей видимости, В. П. Катаев был музыкально образованным литератором, чем объясняется наличие таких «музыкальных» произведений в его творческой копилке, как «Дудочка и кувшинчик», «Барабан», «Музыка». Наконец, свое последнее желание героиня сказки «Цветик-семицветик» не произносит, но «поет тонким голоском, дрожащим от счастья». Возможно особое музыкальное чутье Катаева связано с тем, что он рос в религиозной семье. Известно, что дедушка писателя был сыном священника, а отец В. П. Катаева преподавал в епархиальном училище.

Другими словами, поскольку музыкальность была неотъемлемой стороной жизни всякой семьи, связанной со священническим служением¹⁷⁸, свой музыкальный слух будущий писатель мог оттачивать и развивать, участвуя в богослужениях. Вместе с тем, думается, что В. П. Катаев также

¹⁷⁷ На сегодняшний день существует ремейк этой сказки – пьеса «Цветик-семицветик» Б. Г. Вайнера.

¹⁷⁸ Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П.С., Щербакова Е.Н. Васнецовы и музыка: к постановке проблемы // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 4. С. 198–205.

обладал и особым даром слышания окружающей его действительности, которая, по-видимому, была для писателя исполнена многообразным звучанием. Вот, например, как он описывает сопровождающие проезжающий трамвай звуки: «... быстрый, звенящий, поющий, ноющий, грохочущий, стеклянный, скрежещущий шум проносящегося за оградой трамвая наполняет сад... на что похож этот длинный, музыкальный, такой типичный, но ни на что не похожий звук потревоженной трамвайной проволоки. На хроматическую гамму [восходящее или нисходящее последовательное движение звуков по полутонам]? Может быть. На виолончель? Возможно. А впрочем, бог его знает!..»¹⁷⁹.

А вот как звучит у писателя военный оркестр, участники которого – вчерашние юнкера, вызвавшиеся участвовать в качестве музыкантов-исполнителей исключительно за дополнительный отгул: «Загремели тарелки, заревели трубы на разные лады, как стадо слонов. Некстати провыла флейта»!¹⁸⁰. Если наше предположение относительно особого слуха у В. П. Катаева верно, то, возможно, писатель осознанно закрепляет за каждым из лепестков свой особенный цвет. С учетом того, что количество лепестков цветика-семицветика соответствует количеству нот, звукоряд от *С* к *Н* получает следующее цветовое решение: *С* – *красный*; *D* – *зеленый*; *E* – *желтый*; *F* – *оранжевый*; *G* – *фиолетовый*; *A* – *синий*; *H* – *голубой*.

Наша версия выстраивается в опоре на очередность лепестков, которые отрывала девочка, исполняя свои желания. В данном контексте восходящее движение нот выступает, на наш взгляд, метафорой духовного восхождения Жени. Неслучайно ее последнее желание оказывается абсолютно лишенным какой-либо корысти.

¹⁷⁹ Подробнее по данному вопросу см.: Катаев В. П. Музыка // Музыка. Катаев Рассказ для детей читать. URL: miloliza.com/kataev-skazki...rasskazy...kataev...baraban

¹⁸⁰ Подробнее по данному вопросу см.: Катаев В. П. Барабан // Барабан. Катаев Рассказ для детей читать. URL: miloliza.com/kataev-skazki...rasskazy...kataev...baraban

К настоящему времени нам известны четыре экранизации сказки «Цветик-семицветик» – две советские (1948 и 1978 гг.) режиссеров М. Цехановского (композитор Ю. Левитин) и Р. Качанова (композитор Г. Гладков)¹⁸¹ и две китайские – 1974 и 2002 гг. режиссеров Дэн Гуана (композитор Сыма Чжун) и Цао Сяохуи (композитор Лу Шилин). При этом китайская версия 2002 года представляет собой адаптацию сказки для детей младшего дошкольного возраста и выполнена в технике, знакомой российскому зрителю по упоминаемым ранее сериалам «Машины сказки», «Лунтик» и т.п. Поскольку исполняемая на синтезаторе музыка реализуется исключительно на уровне фона, эта экранизация выпадает из нашего поля зрения. Остановимся на анализе трех версий «Цветика-семицветика» – советских 1948 и 1989 годов и китайской 1974 года.

«Цветик-семицветик» (СССР, 1948), режиссер М. Цехановский, композитор Ю. Левитин

Советский рисованный мультипликационный фильм «Цветик-семицветик»¹⁸² был снят на студии «Союзмультфильм» в 1948 году режиссером Михаилом Цехановским по одноименной сказке советского писателя Валентина Катаева¹⁸³. Музыка к фильму написал Юрий Левитин. Ученик Д. Д. Шостаковича, Левитин был автором трех опер, ораторий, кантат, симфоний, концертов и др. камерных произведений. Однако в историю музыки он вошел прежде всего как кинокомпозитор (фильмы «Тихий Дон», «Операция «Трест»», «Угрюм-река» и др.), создавший в том числе музыку к 29-ти мультипликационным лентам.

¹⁸¹ В 1968 году вышел одноименный фильм режиссеров Г. Аразяна и Б. Бушмелева, музыку к которому написал Е. Крылатов.

¹⁸² Цветик-семицветик : [мультфильм] / сценарий: В. Катаев ; режиссер: В. Цехановский; композитор: Ю. Левитин; киностудия «Союзмультфильм». – Изображение (движущееся; двухмерное). Музыка (исполнительская): видео // Rutube : [видеохостинг]. URL: <https://rutube.ru/video/d884b09d8984a469cff96740f320147f/?t=1> – Фильм вышел в 1948 г.

¹⁸³ В сценарий фильма, по сравнению с оригиналом, были внесены незначительные изменения, усиливающие общую драматургию.

Длительность мультфильма 20 минут 15 секунд.

Драматургически фильм распадается на несколько частей, неразрывно связанных друг с другом. Фильм начинается вступлением, в котором дается экспозиция главного героя ленты – Цветка. Тема Цветка – распевная и плавная мелодия, имеющая русские народные песенные истоки. Неслучайно образ Цветка отчасти рифмуется с «Аленьким цветочком» С. Аксакова.

Помимо того, что место, где растут оба цветка – это образующая возвышенность клумба, в центре которой находится растение, сам цветок – в одном случае аленький, в другом – семицветик – дар не этого мира. Действительно, как купец долго ищет цветок, посещая заморские страны, так и Женя, пожелавшая по своей прихоти найти передавшую ей цветок старушку, обнаруживает, что место их встречи бесследно исчезло. Наконец, оба цветка несут как счастье своим владельцам, так и несчастье.

Особый колорит теме Цветка придает таинственный тембр электрофона (волны Мартено), которому аккомпанируют в высоком регистре фортепиано и челеста, как бы воссоздавая звучание гуслей. Тема отмечена преимуществом плаговых оборотов перед автентическими. Первое предложение вступления изложено в *F-dur*, во втором – отклонение в *a-moll* с последующим возвращением в основную тональность.

Очевидно, что строение мелодии, изобилующей скачками на широкие интервалы – септиму, октаву скорее, инструментального, нежели песенного склада. В развитии мелодии ясно читается гармоническая основа и скрытая диссонирующая доминанта (доминантсептаккорд), имманентно придающая напряженность, неустойчивость мелодическому высказыванию (пример 28).

В советском кинематографе была традиция предварять ленты и мультипликационные фильмы полноценной увертюрой (на фоне музыки шли титры). Однако Левитин в данном случае ограничивается интерлюдией, написанной в одночастной форме.

Музыкальная форма этого первого раздела фильма, знаменующая собой начало действия, рондообразная. Девочка Женя выходит из магазина с баранками. Экспозиция ее образа представлена легкой, веселой полькой, сопровождающейся *pizzicato* струнных, написанной в тональности *As-dur* (пример 29).

При первом проведении тема поручена флейте, играющей во второй октаве¹⁸⁴, а во втором проведении музыкального материала на тему ксилофона накладывается контрапункт трубы, однако из-за значительной разницы тембров и силы звучности первоначальная тема приобретает подголо-сочный характер.

После небольшого эпизода струнных (на фоне которого главной героиней произносится текст) полька возвращает свой первоначальный характер. Жанровый выбор первого музыкального номера фильма не был случайным. Так композитор символизирует беззаботный мир детства.

Но вот сзади к девочке тихо подкрадывается собака, мечтающая «полакомиться» баранками. Характер музыки приобретает несколько зловещий оттенок. Тема поручена низким инструментам – фаготу и виолончелям в малой и первой октавах в сопровождении упругой ритмической формулы  и написана в тональности *As-dur*, с хроматизацией ступеней. Три восходящих возгласа от доминантового звука, постепенно расширяющих диапазон (ч. 4, м. 6, м. 9) вначале вселяют страх.

Однако уже во втором такте этого раздела слышно, что собака вовсе и не такая страшная, как думалось вначале. В музыке угадываются явные интонации известной с начала XX века городской фольклорной песни «По улице ходила большая крокодила...». Эта попевка на протяжении всего эпизода становится своеобразным лейтмотивом собаки.

Не замечая собаки, девочка продолжает свой путь. Торжественный упругий марш с ведущей темой трубы и ритмической поддержкой малого

¹⁸⁴ Подобный прием был характерен для советской академической танцевальной музыки. Можно вспомнить Польку из Балетной сюиты № 1 Д. Д. Шостаковича.

барабана и коробочки сменяет несколько изменившаяся тема польки (флейта), противосложением к которой звучит лейтмотив собаки, проходящий у фагота и *pizzicato* низких струнных. Ладовая окраска меняется с мажорной на минорную (*c-moll*) вместе с локацией видеоряда.

Собаке наконец-то удастся стащить у Жени баранки, и начинается погоня девочки за животным. В основе музыкального материала этого эпизода лежит интонационное зерно польки. Музыка носит взволнованный характер, тональность *f-moll*. Несмотря на то, что композитор обращается здесь к одночастной форме с использованием вариативных приёмов развития музыкального материала, драматургически раздел выстроен очень интересно. В начале тема погони излагается струнными, играющими штрихами *staccato* и *spiccato*.

Середина раздела – многократное проведение темы уже у деревянно-духовой группы оркестра (с подключением флейты-пикколо), с поддержкой ударными. Вновь контрапунктом звучит лейтмотив собаки. Но животное куда-то убегает, девочка продолжает движение в одиночестве, и тема вновь возвращается к струнной группе в высоком регистре, только в фактуре появились тревожные интонации в партии медных инструментов, использованных композитором приемом репетиций. Следует отметить, что весь этот музыкальный раздел звучит в одной тональности, без отклонений и модуляций. Однако монотонности не возникает, так как композитор мастерски меняет тембральную окраску.

Следующий раздел драматургической формы связан с образом старой Доброй Волшебницы, в цветнике которой оказывается девочка. Сказочность и волшебство передаются композитором тембрами колокольчиков и виброфона. Такая традиция характерна для русской симфонической музыки. В основе музыкальной характеристики старушки лежат интонации темы цветка. Излагается она в первоначальной тональности *F-dur* и прово-

дится несколько раз. В начале мелодическая линия, обогащенная мелизмами, передана английскому рожку. Когда речь заходит непосредственно о цветке, возвращается тембр электрофона.

В кульминации этого раздела (модуляция в светлый *Fis-dur*), приходящейся на сцену полива цветка дождиком из облачка и его ростом¹⁸⁵, тема поручается высоким струнным, играющим в унисон. Что же касается электрофона, то ему отведена подголосочная линия. Длительная трель литавр на тоническом звуке *F* придает музыке экспрессию и движение роста, приводя к кульминации.

В последнем проведении темы (Добрая Волшебница передает девочке волшебный цветок с семью разноцветными лепестками, исполняющими любое желание) вновь звучит электрофон, все развитие смещается в верхние регистры. В этом разделе вновь использована одночастная форма с вариативным изменением музыкального материала. Следует отметить, что тема Цветка становится и темой Доброй Волшебницы: в музыкальном плане они являются единым целым.

Первым желанием Жени стало возвращение домой с утерянной связкой баранок, и *красный* лепесток цветка моментально его исполнил. Это волшебное превращение сопровождается сольным эпизодом контрафагота, основанном вначале на ходе по звукам трезвучия *As-dur*, а затем, имитируя полет, изломанными интонациями первоначальной польки в алеаторической технике совершается постепенный переход инструмента в крайние точки диапазона с добавлением электрофона и тембров высоких деревянных духовых. Заметим, что композиционные приемы в музыке XX–XXI века, ставшие сегодня привычными, в 1940–1950-е годы в СССР не приветствовались. Поэтому композитор пользуется ими эпизодически, и они носят скорее экспериментальный характер.

¹⁸⁵ Отметим, что в сказке В. Катаева этот эпизод отсутствует.

После возвращения девочки домой звучит спокойный, умиротворенный фортепианный вальс (тональность *A-dur*), стилизованный под произведения Шопена, словно говорящий зрителю, что все невзгоды остались позади (см. пример 30).

Но идиллия была недолгой. Пытаясь поставить цветок в любимую мамину вазу, Женя засматривается на ворон и разбивает вазу вдребезги. Используя *зелёный* лепесток, девочка склеивает вазу: *D-dur*'ная сольная реплика кларнета очень близка по своему изложению первому превращению. Радость ребенка, почувствовавшего себя волшебницей, выражена продолжением вальса, но уже звучащего в оркестровом исполнении в светлой тональности *As-dur*, с солирующей скрипкой.

Звучат призывные фанфары трубы (по звукам тоники и доминанты тональности *As-dur*): мальчишки во дворе играют в экспедицию на Северный полюс, но они отказываются принимать девочку в свою команду. Перелет девочки на Северный полюс совершился с помощью *оранжевого* лепестка. В музыке он отражен сольной репликой контрафагота с последующим алеаторическим взлетом в высший регистр. Этот музыкальный эпизод интонационно и технически оказывается во многом схожим с первым «полетом» Жени.

Очутившись на Полюсе, героиня разговаривает с моржом и считает тюленей. Данный музыкальный эпизод выглядит довольно лапидарно, но эта сжатость оправдана. Имеются в виду восходящие и нисходящие секстоли (виолончели в среднем регистре дублируются теноровыми деревянными духовыми). С простой трехдольной поддержкой баса они зримо рисуют таинственную и суровую полярную ночь, изредка прорезаемую всполохами северного сияния (редкие контрапунктические реплики скрипок в высоком регистре), с завыванием холодного ветра. Ощущению этого эффекта способствуют интересные ритмические находки и избранная композитором «таинственная» тональность *des-moll*. Этот раздел является настоящей музыкальной картиной Севера.

Музыкальное воплощение возвращения девочки в Москву с помощью *фиолетового лепестка* сопровождается восходящим движением различных медных инструментов по звукам трезвучия *f-moll* и не имеет самостоятельного оформления, являясь простым завершением этой сцены. Размышления о дальнейших действиях Жени сопровождаются темой-аллюзией первой польки. Только темп стал намного медленнее, двухдольность сменилась на трехдольность. Тональность *As-dur*. По-прежнему солирующая флейта является воплощением беззаботного мира детства.

Начинается новый раздел – встреча Жени с другой девочкой, везущей в игрушечной коляске куклу Матильду. Но музыкальные переключки с начальным эпизодом не заканчиваются. Первые ноты темы солирующей засурдиненной трубы по восходящим звукам трезвучия *E-dur*, рисующей важное шествие, имеют схожее интонационное зерно с полькой. А сухой аккомпанемент (*pizzicato* струнных в долю и коробочка на слабую долю такта) как нельзя лучше подчеркивает напыщенность новой подруги. Желая получить все игрушки мира, Женя отрывает *желтый* лепесток цветка.

Предваряя нашествие игрушек, оркестровая ткань уплотняется, насыщаясь динамизмом, что заметно посредством следующих музыкальных средств выразительности:

- шестнадцатые ноты чередуются с длительностями тридцать вторых, при этом шестнадцатые представлены в сложной ритмической группировке 15:16;
- глиссандирование с четко зафиксированной высотой каждого звука низких струнных, постепенно переходящее к сопрановым инструментам этой группы, покоится на выдержанном звуке трубы;
- короткие переключки тромбона и трубы на фоне вихрящихся в высоком регистре пассажей скрипок напоминает страницы инструментальных разделов музыкальных драм Р. Вагнера.

Подчеркнем, что этот раздел в музыкальной партитуре мультфильма наиболее продолжительный. Он плавно перетекает в сцену Нашествия игрушек, являющуюся кульминационной зоной в музыкальной драматургии фильма.

В отличие от других эпизодов, здесь нет одной четко выделенной мелодической линии, форма свободная. Каждая группа игрушек имеет свой музыкальный рисунок и тональность. Летящие Юлы (Волчки) обрисованы стремительными линиями партий струнных инструментов в тональности *f-moll*, словно воссоздающих вращение на одной точке опоры. В крошечном эпизоде шествия Кукол на запряженных Деревянных лошадках (*c-moll*), на фоне имитации стука копыт у коробочки, звучит краткая реплика челюсты, отсылающая слушателя к Танцу Феи Драже из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик».

Прыгающие мячи получают музыкальное воплощение в триольных попевках трубы на фоне *pizzicato* струнных. Марш Деревянных солдатиков (*As-dur*) характеризуется тембром корнета *a*'пистон (создавая отсылку к «Неаполитанскому танцу» из балета «Лебединое озеро» Чайковского), сопровождающимся сухим аккомпанементом ударных. В целом для этого раздела характерны общие формы движения.

От игрушек Женя избавляется с помощью *синего* лепестка. Но здесь, в отличие от похожих ситуаций, звучат элементы из предыдущего раздела.

На цветке остался всего один лепесток, и героиня размышляет о том, на что его истратить. Вновь появляется мелодия вальса, прозвучавшего после первого перелета девочки, создавая тематическую арку. Музыка заметно обогащается новыми тембрами. Тональность *A-dur*. В этот раз первое проведение темы поручено ксилофону с аккомпанементом скрипок *pizzicato*. При втором проведении темы фактура оркестра уплотняется, мелодия передаётся группе скрипок, вводятся контрапунктические линии. Постепенно музыка просветляется и эпизод заканчивается восходящим движением солирующего ксилофона.

Встреча девочки с мальчиком Витей сопровождается вначале аллюзией темы цветка, которая затем трансформируется непосредственно в самую лейттему. В следующем далее очень кратком музыкальном эпизоде отрывания последнего *фиолетового* лепестка звучат только отголоски предыдущих «перелетов». Мальчик выздоравливает, и дети играют в салочки на фоне польки, открывающей фильм (также в *As-dur*). Однако здесь композитор впервые использует простую трехчастную форму, таким образом акцентируя внимание на единственном хорошем поступке Жени.

Звучит заметно измененная тема цветка: флейта-пикколо на фоне аккордов челесты, сменяющихся арпеджированными аккордами арфы – дети попали в цветник волшебницы. Появление бабушки сопровождается лейттемой цветка. Музыка сцены посадки лепестка и роста цветика-семицветика полностью повторяет аналогичную сцену в начале мультфильма.

Таким образом, музыка в анимационном фильме является важной составляющей в восприятии всего визуального материала, заставляя зрителей проникнуться атмосферой, царящей на экране. Наше утверждение обусловлено тем, что музыка в картине «Цветик-семицветик» выполняет драматургическую функцию, соединяясь с видеорядом, дополняя его и комментируя. Композиция опирается на сопоставление музыкальных контрастов, лирической насыщенности и картинной изобразительности музыкального материала. При этом автором музыки для характеристики героев и ситуаций используются преимущественно такие танцевальные жанры, как вальс, полька и марш.

Основные темы не претерпевают заметных трансформаций как в мелодическом, так и в тональном отношении. Тема Цветка (Доброй Волшебницы) звучит в тональности *F-dur*. Предположительно, для автора эта тональность является олицетворением тайны, сбывшейся мечты. Полька, символизирующая беззаботный мир детства, – в *As-dur*. Вальс, который можно считать темой родного дома, – в *A-dur*. В целом музыке фильма присуща плагальность.

Драматургия музыки содержит своеобразные арки, окаймляющие крайние эпизоды фильма. При этом тематические арки закрепляются и арками тональными. Таким образом, общую музыкальную форму мультфильма «Цветик-семицветик» можно охарактеризовать как *концентрическую*: $A - B - C - D - C - B - A$. Композитор и музыковед М. И. Ройтерштейн называл ее поступательно-возвратной. Такую музыкальную форму, по нашему мнению, композитор избрал для того, чтобы подчеркнуть рефрен-заклинание сказки и мультфильма, символизирующий круг, кружение, возвращение в исходную точку:

Лети, лети, лепесток,
Через запад на восток,
Через север, через юг,
Возвращайся, сделав круг.
Лишь коснешься ты земли –
Быть по-моему вели.

Что касается всех отдельных музыкальных эпизодов, то композитор здесь отдает предпочтение одночастной форме с элементами вариативности, хотя встречаются разделы, написанные в рондообразной и трехчастной формах.

Необходимо отметить, что композитор в музыке к мультипликационному фильму пользуется традиционным инструментарием симфонического оркестра, задействуя весь спектр средств музыкальной выразительности (разнообразие темпов, динамического и фактурного планов, мелодических линий, оттенков). Тематический пласт излагается в гомофонно-гармонической фактуре, с редким включением подголосочной полифонии и контрапунктических приемов. Исключение составляют эпизоды, непосредственно связанные с отрыванием каждого лепестка и перемещением после этого девочки или персонажей в другую точку. В этом случае автором музыки используются глиссандирование и элементы алеаторики.

Большая роль уделяется композитором солирующим инструментам различных тембров – фортепиано, флейта, тромбон, труба и пр., что подчеркивает характеристики персонажей и ситуаций. Не прибегая к прямому цитированию, композитор пользуется жанровыми моделями Ф. Шопена, Р. Вагнера, П. И. Чайковского, народных и городских песен, что, однако, не создает эффекта полистиличности, органично вписываясь в контекст собственного почерка Ю. Левитина. В целом музыка Ю. А. Левитина к анимационному фильму «Цветик-семицветик» присущ симфонизм как особенность авторского музыкального мышления.

«Цветик-семицветик» (Китай, 1974), режиссера Цао Сяохуи и композитора Лу Шилина

Фильм «Цветик-семицветик» (七色花) по сказке В. П. Катаева был создан в 1974 году и размещен на видеохостинге YouYube¹⁸⁶ 20 декабря 2018 г. Длительность фильма около 9 минут. Его производство связано с Пекинской студией научно-образовательных фильмов, которая была основана 12 марта 1960 года как один из основных производителей научно-образовательных фильмов в Китае (Приложение 3, фото 7–10). Сегодня здесь работают 30 творческих бригад, которые выпускают около 150 35-мм видеофильмов (по 10 минут каждый) в течение года, а также небольшое количество телевизионных проектов.

Возможно, выбор в пользу этой сказки В. П. Катаева со стороны китайских кинематографистов был обусловлен тем, что в древнем Китае существовала приверженность к семицветной анютиной глазури. О безусловном вымысле в отношении такого цвета свидетельствует следующее обстоятельство. С точки зрения ботаники лепестки – это репродуктивные органы растения, и цветок со слишком большим количеством различных цветов

¹⁸⁶ «Цветик-семицветик». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xHcNnN1iT3Y&t=55s>.

ослеплял бы насекомых, что затрудняло бы его опыление и делало невозможным размножение, поэтому он не мог бы существовать. Однако именно ввиду невозможности его появления в реальной жизни, эта легенда будоражит воображение современных китайцев.

Создатели фильма полностью придерживаются сюжета сказки, сохраняя ее канву. При этом, по сравнению с оригиналом, были внесены некоторые изменения. Так, у девочки Жени собака отбирает не баранки, как в оригинале, а сосиски, поскольку хлебобулочные изделия не возбуждают аппетит у этих животных. Мальчику Вите Женья предлагает игру не в салки, поскольку такая игра непонятна китайцам, а в футбол. Однако самым заметным нарушением авторского текста становится полное исключение из фильма знаменитого рефрена-заклинания «Лети, лети лепесток...», замедляющего стремительность развития.

Следует отметить, что сюжетные линии в китайской версии сказки В. П. Катаева прописаны пунктирно, без особых подробностей, как это происходит в советском фильме 1948 года. Значительное внимание уделяется постоянным разговорным диалогам, отчасти перекрывающим звучание оркестра. Сам видеоряд в большей степени напоминает видеоигру.

Это впечатление усугубляет звучащая музыка: все звуки оркестра сэмплированы компьютерной программой нотного редактора или электронным клавишным музыкальным инструментом и достаточно ограничены по своему инструментарию. Тембрально выделяются только флейты и скрипки, а также некоторые высокие ударные инструменты.

Композитор часто отдает предпочтение двухголосной фактуре, соединяющей мелодический рисунок и басовую линию. Примечательно, что такие музыкально-звуковые эффекты более характерны именно для современных видеоигр.

В то же время музыка в фильме «Семицветный цветок» имеет свою внутреннюю драматургию. Уже в кратком музыкальном вступлении к мультфильму заложены основные композиционные приемы, используемые автором музыки:

- неквадратное строение фраз и предложений;
- большое количество коротких фраз, не переходящих в предложения;
- длительные выдержанные аккорды в сопровождении;
- частое применение восходящих арпеджио;
- преимущественное использование высоких регистров и двудольных размеров.

Начинается вступление волнообразным, нисходяще-восходящим движением в верхнем регистре на выдержанных аккордах в тональности *Fis-dur*, которое заканчивается длительной трелью у флейты. В дальнейшем подобная трель становится своеобразным лейтэлементом, символизирующим различные преобразования, связанные с волшебной силой Цветка.

Поход девочки в магазин и дальнейшая ее погоня за собакой сопровождаются достаточно протяженным музыкальным эпизодом, начинающимся темой, которую условно можно назвать «темой улицы» (пример 31).

На фоне упругого оstinатного нисходящего от доминанты тетраорда в басу, придающего музыке движение и символизирующего суету большого города, вначале дважды звучит пентатоническая попевка. Затем происходит трансформация и ее структуры, и метроритмического рисунка.

Однако впоследствии эта тема не получает дальнейшего развития, переходя в общие формы движения с использованием коротких волнообразных интонаций-«всплесков» из вступительной части.

Цветок тоже имеет свою тему, которая первый и последний раз появляется в эпизоде, когда Волшебница вручает девочке свое растение. Интонационная основа данной темы близка колыбельной. Думается, выбор в пользу колыбельной обусловлен тем, что подарок был сделан с целью успо-

коить и утешить испуганного, растерянного и плачущего ребенка. Написанная в тональности *H-dur* мелодия покоится на выдержанных аккордах. Эффект умиротворения усиливается за счет плагальности в гармонии (пример 32):

Тема занимает всего 15 тактов, и после ряда выдержанных модулирующих аккордовых звуков ее четырехтактовый фрагмент вновь звучит, но уже в тональности *B-dur* и октавой выше первоначального варианта, заканчиваясь восходящими арпеджированными аккордами (трезвучия и их обращения, а также обращения септаккордов). Последние построены на звуках септаккорда III ступени. Спустя несколько тактов на восходящую по звукам тонического сектаккорда линию накладывается трель флейты (на звуке верхней медианты тональности), символизируя исполнение первого желания девочки.

Ее возвращение домой сопровождается темой, интонационно близкой теме цветка, но изложенной еще выше, в тональности *Cis-dur*. При этом фактура остается прежней – мелодия на фоне выдержанных, но уже значительно более коротких по длительности аккордов.

В момент, когда девочка пытается поместить цветок в вазу, композитор использует сонорное звучание в низком регистре, как бы предвещающее близкую катастрофу – любимая ваза мамы упадет и разобьется. На фоне кластеров слышно короткое восходящее гаммообразное движение интересной ритмической организации: 8 шестнадцатых продолжаются группировкой 14:8, так и не приводящей к финальной точке. Это, пожалуй, единственный эпизод, когда Лу Шилин использовал современные техники композиции (пример 33).

Восстановлению разбившейся вазы предшествует короткая флейтовая трель на звуке доминанты в среднем регистре, а сам процесс склеивания осколков сопровождается восходящими короткими форшлагами от доми-

нанты к тонике и завершается трелью на II ступени. Вновь звучит умиротворенная мелодия, открывающая этот раздел, что придает ему некую трехчастность.

Эпизод на Северном Полюсе решен композитором в одноименной минорной тональности предшествующего раздела, не создавая, таким образом, резкого контраста. Мерное покачивание баса, сопровождаемое ударами тарелок, прерывается репликой флейты, как бы имитирующей вихрь холодного ветра.

Погоня белых медведей за девочкой – единственный энергичный эпизод в музыке китайского мультфильма. Мелодия в низком регистре (*h-moll*) сопровождается мерными быстрыми ударами большого барабана, создающими тревожное настроение. Стремительный бег резко обрывается трелью флейты – девочка вновь оказывается в родном дворе.

Сцена «нашествия» игрушек проходит на фоне темы улицы. В этот раз она намного короче и завершается привычной трелью – исполнением очередного желания девочки, совершаемого при помощи цветка.

Решение героини использовать последний оставшийся лепесток для больного мальчика сопровождается пентатонической попевкой, начинающей тему улицы, только в заметно замедленном темпе, которая завершается длительной трелью на доминанте, словно подготавливающей дальнейшее действие. И вот лепесток оторван. Трижды звучит трель флейты, движущаяся по звукам доминантового сектаккорда тональности *As-dur*. Впервые этот лейтэлемент дается с сопровождением арпеджио арфы и завершается рассыпчатым звоном, словно подтверждая значимость совершенного девочкой поступка.

Под тематический материал, лежащий в основе вступления к мультфильму, и тему улицы дети весело кружатся на лужайке. Эта музыкальная арка, подобно советскому мультфильму «Цветик-семицветик» 1948 года, придает конструкции относительную завершенность (закругленность).

Подытоживая результаты анализа китайской версии сказки В. П. Катаева «Цветик-семцветик», заметим, что на протяжении всего фильма Лу Шилин стремится использовать так называемые «светлые» тональности, содержащие большое количество диэзов, что придает музыке мультфильма своеобразный колорит. При этом связующим элементом музыки является трель флейты, никогда не звучащая на тонике. Оправданность подобного композиторского приема обусловлена тем, что исполнение желания девочки не исчерпывает волшебной силы Цветка до тех пор, пока на Цветке остается хотя бы один лепесток.

Знаменательно, что, казалось бы, разделенные во времени и потому не связанные между собой трели, исполняемые флейтой, в действительности складываются в единый лад с элементами пентатоники, который и оказывается той незримой нитью, на которой держится весь фильм (пример 34).

Подобный опыт свидетельствует, на наш взгляд, о приверженности композитора традиционным ценностям: пентатоника актуализируется не только в мелодической линии, непосредственно фиксируемой слухом, но и являет собой «вписанное» в музыкальную композицию «послание». Последнее «прочитывается» лишь в процессе аналитической работы с нотным текстом. Вместе с тем, музыка в китайской версии сказки «Цветик-семицветик» с очевидностью демонстрирует стремление композиторской школы Китая к интеграции национальных элементов с западноевропейскими достижениями.

Тем не менее, несмотря на отдельные находки, к которым можно отнести и своеобразную ритмику, и наличие тематических арок, и использование современных приемов композиторской техники, в числе которых кластеры и прихотливый ритмический рисунок, музыка в анимационном фильме «Семицветный цветок» носит иллюстративный характер и не играет значительной роли в общей драматургии ленты. Потому тематический материал здесь менее красочен: он лишен развития и дается в простой фактуре,

в нем преобладают общие формы движения. Частое использование продолжительных выдержанных аккордов без мелодической линии вызывает в драматургическом развитии немотивированную остановку.

По сути, музыкальная партитура представляет собой добротный эскиз. Как сказал режиссер ленты в разговоре с автором диссертации, подобное положение дел обусловлено объективными обстоятельствами, которые сопутствовали созданию фильма. Поскольку фильм снимался под угрозой снятия с производства, все пришлось делать очень быстро, в предельно сжатые сроки (Приложение 3, фото 7–10). Напряженные отношения с Россией заставили авторов пойти даже на изменение имени главной героини: вместо Дженни – аналога русского имени Женя, персонажа китайской мультипликации зовут Джейн.

Еще один момент, который, на наш взгляд, обедняет музыкальный ряд, обусловлен тем, что звучащая в «Цветике-Семицветике» музыка лишена жанровой определенности. Нам известно, что советская музыкальная педагогическая система, разрабатываемая и воплощаемая в жизнь композитором, дирижером, пианистом Дмитрием Борисовичем Кабалевским (1904–1987), 120-тилетний юбилей которого приходится на конец 2024 года (30 декабря), выстраивалась в опоре на «три кита»:

- танец;
- песню;
- марш.

Согласимся, что такие жанровые ориентиры были доступны и понятны детям. В случае с «Семицветным цветком» ни один из жанров не был привлечен композитором, если не считать интонации колыбельной, угадываемой в теме Цветка.

С этой точки зрения обращает на себя внимание еще один советский мультипликационный фильм на сюжет сказки В. П. Катаева «Цветик-семицветик». Имеется в виду «Последний лепесток», снятый на студии Со-

юзмультфильм» в 1977 году режиссером Романом Качановым. Его длительность около 25 минут. Музыка написана Геннадием Гладковым¹⁸⁷, принадлежащим к числу самых популярных кинокомпозиторов в СССР.

Многие киноработы и мультипликационные фильмы с его музыкой («Обыкновенное чудо», 1978; «Формула любви», 1984; «Человек с бульвара капуцинов», 1987; мультфильмы «Малыш и Карлсон», 1968; «Бременские музыканты», 1960 и «По следам бременских музыкантов», 1973; «Как Лыенок и Черепаха пели песню», 1974 и др.) вошли в золотой фонд советско-российского кинематографа.

Следует отметить, что в 1980-е годы именно Геннадию Гладкову было поручено читать лекции на темы «Музыкальное решение фильма» и «Работа с композитором», адресованные слушателям Высших курсов сценаристов и режиссеров.

Вступительный раздел написан в тональности *b-moll*. Порученная эстрадно-симфоническому оркестру музыка вызывает устойчивые ассоциации с киномузыкой 1960–70-х годов, напоминая образцы советского кинематографа. Имеются в виду такие фильмы Э. Рязанова с музыкой А. Петрова, как «Берегись автомобиля» (1966), «Старики-разбойники» (1971), «Служебный роман» (1977) и др. Ритмически прихотливая мелодия проводится у солирующего рояля (пример 35).

На нее накладывается контрапунктическая линия виброфона. Все сопровождается мерным ритмическим рисунком у ударных (щеточки, тарелки), создавая причудливую атмосферу. Гармония дается схематически в средних голосах. По сути, хорошо слышна только двухголосная фактура –

¹⁸⁷ Геннадий Игоревич Гладков (1935–2023) – выпускник Московской консерватории им. П. И Чайковского, окончивший класс композиции у Владимира Фере. В числе произведений композитора симфонические пьесы; опера «Старший сын» (автор либретто Ю. Ким, режиссер-постановщик М. Дотлибов, 1983); балеты «Вий» (1984) и «Танец дьявола» (1992); оперетта «Собака на сене» (1983), мюзиклы «Хоттабыч!» (1979 г.) «Йоахим-Лис – детектив с дипломом», «На бойком месте» и «Сватовство по-московски» (2000) и др.

мелодия и бас. Вдруг рояль сменяет клавесин, словно предвосхищая его сольное звучание в сцене получения цветка от бабушки-Волшебницы.

Эпизод (образ) Улицы (*H-dur*) содержит две темы. В оркестре прослушивается большое тембральное разнообразие в мелодических и подголосочных линиях: рояль, аккордеон, саксофон, флейты. Бодрая музыка хорошо передает атмосферу спешащих по своим делам жителей города. Форма этого эпизода приближается к куплетной. При этом в момент знакомства Жени и Вити происходит жанровое преобразование 2-й темы в вальс. Этим, по нашему мнению, композитор оттеняет диалог детей, остающихся хотя и на улице, но вне суеты. Далее происходит тембральная трансформация музыки – тема проводится у скрипок *pizzicato*.

Еще более глубоким тембральным изменениям музыка подвергается в момент покупки Женей баранок в магазине: остается одна мелодическая линия, передающаяся от солирующего аккордеона к флейте, причем, только отдельными фразами.

Сцена погони Жени за собакой решена в ином эмоциональном ключе. Многократно повторяющееся быстрое нисходящее ломанное движение рояля по звукам трезвучия *as-moll*, подержанное только группой перкуссии, отлично передает напряженное состояние девочки.

Эпизод встречи Жени с Доброй старушкой предваряется несколькими фразами ксилофона и колокольчиков, вводящими зрителей в волшебную атмосферу. Знакомство Жени с Волшебницей происходит на фоне звучания менуэта, стилизованного композитором под старинную музыку (как далек по стилистике он от другого знаменитого менуэта Гладкова из музыки к мультфильму «По следам бременских музыкантов!»). Для этого использован сольный клавесин с типичной мелизматикой (пример 36).

Такой выбор очевиден: старинный танец хорошо подчеркивает возраст женщины. Однако здесь, как и в музыке к мультфильму 1948 года, старушка-Волшебница прочно ассоциируется с самим цветком.

Менуэт прерывается лейттемой цветка. Для этого композитор использует достаточно простой изобразительный прием – движение виброфона по звукам восходящего уменьшенного вводного септаккорда, которое оканчивается глиссандированием арфы (пример 37).

Отметим, что на тематизме этого экспозиционного раздела мультфильма строится и дальнейшая драматургия анимационной ленты.

На фоне музыки вступления происходят сборы мальчиков на Северный Полюс и возвращение Жени оттуда.

Тема улицы звучит во время решения Жени получить все игрушки мира и после отказа девочки от этого желания. Также вновь она появляется в эпизоде, когда девочка узнает о болезни Вити и излечивает его (вторая тема, преобразованная в вальс).

Вторая тема улицы, но уже в интерпретации медленного джаз-вальса звучит, когда Женя возвращается домой после отрывания первого лепестка.

Музыка из сцены погони за собакой – в момент «нашествия» игрушек.

Тема менуэта – после «реставрации» вазы и уже в оркестровом звучании в момент, когда Женя размышляет, на что потратить последний оставшийся лепесток цветка.

Исключение составляет эпизод на Северном Полюсе, имеющий собственный тематический материал. Здесь события развиваются под мелодию босса-новы, с его типичными ритмоформулами.

Примечательно, что творческая работа Р. Качанова и Г. Гладкова обнаруживает несомненную близость с короткометражным телевизионным фильмом «Цветик-семицветик», который был показан зрителям в 1968 году. В качестве режиссеров картины выступили Г. Аразян и Б. Бушмелев, музыку написал Е. Крылатов¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Первое обращение композитора к сказке В. Катаева состоялось в конце 1950-х годов в балете «Цветик-Семицветик». Эта работа стала для Е. Крылатова дипломной. Именно балетом «Цветик-Семицветик» он завершил свое обучение на композиторском отделении Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (окончил в 1959 году, класс композиции профессора М.И. Чулаки). В середине 1960-х годов

Фильм открывается сценой, которая экспонирует его главную героиню. Женя сидит за фортепиано, занимаясь музыкой, и, по сути, знакомит зрителя с фрагментом основной музыкальной темы медиатекста. Первоначально лейттема девочки проходит в замедленном движении, как бы «по слогам», с «альбертиевыми» басами в сопровождении, комментируя, поясняя ситуацию: скучные домашние занятия музыкой (отметим также небрежные музыкальные «кляксы» – кластеры, поставленные Женей перед началом музицирования).

При полном проведении структура темы представляет собой простую двухчастную репризную форму с сокращенной репризой и опорой на квадратность, характерную для отечественных массовых жанров – песен, гимнов и маршей: аава (8 т. + 8 т. / 8 т. + 4(5) т.). Тональность темы – *b-moll*; тональный план: *b-moll* мелодический (первая часть) – *Des-dur* с «проблеском» *B-dur* (середина) – *b-moll* (реприза). Тема отмечена ладовой переменностью, которая также обнаруживает себя в ряде песенных жанров (советская массовая песня) и фольклоре (пример 38).

Мелодии темы присущи весьма развитый, выразительный рисунок, широкий диапазон; мотивная многоэлементность, привносящая в нее контрасты; мотивные связи, наличие скрытой полифонии (скрытого голоса), своеобразие ладовой и ритмической организации, а также черты полижанровости (соединение песенности, романсовости, опосредованной маршевости и танцевальности).

Интересной находкой композитора можно считать то, что образно-эмоциональный строй темы складывается в результате суммирования

он вновь обратился к своему балету, который был поставлен известным советским и российским балетмейстером О. Г. Тарасовой. Премьерный показ спектакля в исполнении учащихся Московского хореографического училища состоялся 30 мая 1965 года на сцене Большого театра в Москве (художники В. Я. Левенталь и М. А. Соколова, дирижер К. А. Кольчинская) и шел на его сцене в течение пяти лет. Примечательно, что и для композитора, и для балетмейстера этот балет стал первой творческой работой, принесшей им известность (для Тарасовой – первой самостоятельной постановкой в Большом театре).

выразительности *семи* (!) ее мотивов. В целом семантика темы может быть рассмотрена на разных уровнях:

- портретной зарисовки главной героини, о чем свидетельствует ее легкость, пластичность, хрупкость, напевность;
- волшебного приключения, своего рода путешествия в сказку, на что указывают причудливость рисунка и мерцающие краски мажора-минора;
- отражения нескончаемости, многообразия жизненного процесса, сопровождающегося сменами событий, которые приводят к чудесным превращениям, когда за своеобразием мелодико-ритмической организации темы угадывается прихотливость детской натуры.

Пожалуй, именно поэтому присутствие исходного материала опознается во всех последующих эпизодах фильма несмотря на то, что основная тема подвергается в них тембровым, интонационным, ритмическим и жанровым трансформациям. Другими словами, актуализируемый в экспозиционной части фильма тематизм в дальнейшем повторяется по принципу калейдоскопа. В частности, в эпизоде, который связан с путешествием Жени на Полярную звезду, основная тема предстает в новой тембровой краске (вместо фортепиано – синтезатор), в замедленном темпе, в ладотональном переизложении (элементы целотонной гаммы вместо мелодического минора) и т. п.

В отдельных эпизодах, как, например, эпизод с велосипедистами, в музыке Е. Крылатова обнаруживают себя приметы джаза. Что же касается эпизода встречи с Волшебницей, то его начало знаменует собой дважды повторенный арпеджированный аккорд и «воздушный», повисающий без разрешения мотив разложенного малого минорного терцквартаккорда, исполняемый на синтезаторе, чей тембр близок к тембру челесты. Помимо синтезатора композитор использует колокольчик.

Возвращаясь к российской и китайской анимации, заметим: подобно музыке Лу Шилина к фильму «Цветик-мнитцветик» музыка к «Последнему лепестку» Г. Гладкова не представляет собой единого драматургического

пространства. При этом в фильме «Последний лепесток» очевидно использование большего количества красок, что обусловлено широкой тембровой палитрой, а также богатым жанровым набором, представленным такими танцевальными жанрами, как вальс (джаз-вальс), менуэт, босса-нова. Все это позволяет говорить о полижанровости музыки «Последнего лепестка», которая так же, как и в китайском фильме «Цветик=семицветик» выполняет иллюстративную функцию.

Помимо того, что в обеих анимационных лентах атмосфера волшебства передается с помощью «сказочных» тембров виброфона, колокольчиков и глиссандирующей арфы, их несомненная близость угадывается и в сценографии. В противоположность советскому мультипликационному фильму 1948 года, где помимо главной героини мы можем видеть и приметы Москвы начала пятидесятих годов, с отчетливо прорисованным памятником А. С. Пушкину, и угадываемые в деталях подробности городской среды, в том числе характерные для приближающегося времени «оттепели» приметы «жителей и гостей столицы», пространство «Семицветного цветка», на фоне которого происходит развитие сюжета, равно как и пространство «Последнего лепестка» весьма условно.

Очевидное сходство последних экранизаций демонстрирует и завершающий фильм эпизод веселья детей. При этом сюжетная линия в обоих фильмах несколько отличается от первоисточника, будучи подвергнута незначительным переделкам. Если в китайском фильме отсутствует заклинание, посредством которого происходит волшебство, и бездомный пес ворует у девочки сосиски, а не баранки, то в фильме 1977 года мальчик появляется уже в первых кадрах и на протяжении всего мультфильма неоднократно вступает в диалоги с девочкой.

Отчетливо просматриваемая параллель во всех упомянутых ранее четырех версиях экранизации сказки В. П. Катаева также связана с актуализацией этического момента. Так, в китайской анимации 1974 года в эпизоде

исполнения последнего желания Жени звучит тема, основанная на таких музыкальных средствах выразительности, которые прежде не встречались (напомним, речь идет о трижды повторенной флейтовой трели в сопровождении арфы). В свою очередь, в версии 2017, представленной видеопродукцией фирмы *Tencent*, все лепестки цветка выполнены в форме разноцветных сердечек (Приложение 4, ил. 2).

Думается, что найденный образ цветка в данном случае гораздо красноречивее «говорит» о равнодушии и участии, чем сотни слов, поскольку каждый из лепестков потенциально ориентирован на сердечное участие в чьей-то судьбе. Возможно, на эту идею «работает» и название мультипликации 1977 года. «Последний лепесток» предполагает, на наш взгляд, следующее воплощение смысла: лексема «последний» звучит эмоционально насыщенно по причине того, что *последний* – значит такой, которого уже никогда не будет, что делает этот последний лепесток особенно дорогим. Соответственно, цена поступка Жени, решивший использовать этот последний лепесток ради своего знакомого мальчика, невероятно высока, что позволяет квалифицировать поступок девочки, как бесценный.

Наконец, еще одно важное для нас наблюдение связано с тем, что облик подарившей Жене заветный цветок Волшебницы в фильме «Последний лепесток» отсылает нашу память к женщинам Востока. Неслучайно, размышляя над тем, каким образом использовать последний лепесток, в числе самых разных желаний Женя озвучивает и желание отведать целое блюдо *китайских орешков* (возможно, речь идет об арахисе). Напомним, что в сказке В. Катаева указание на китайские орешки отсутствует: «Лучше сделаю так: велю полкило “мишек”, полкило “прозрачных”, сто граммов халвы, сто граммов орехов и еще, куда ни шло, одну розовую баранку для Павлика», – говорит Женя.

Обозначенные переключки тем более удивительны, что, как признавался нам в личной беседе режиссер, никто из участников творческой

группы и не подозревал о существовании советского мультфильма на одноименный сюжет в виду строгого запрета на производство в Китае работ с российскими марками. Потому, как это было отмечено ранее, старшее поколение художников выдержало определенное давление со стороны правительства, чтобы сохранить выбранный материал и завершить китайский «пересказ» русской истории в довольно скромных условиях. Тем не менее, авторы сознательно ввели в пространство мультипликации образ Волшебницы, который соответствует образу русской бабушки в характерном для русского народа головном уборе и юбке.

Соответственно, существование советского фильма, отмеченного наличием точек соприкосновения с китайской версией сказки «Цветик-семицветик», можно считать в итоге не столько случайным совпадением, сколько демонстрацией безусловной близости российского и китайского народов. На это, в частности, указывает и тот факт, что во всех трех экранизациях сказки В. П. Катаева девочка Женя оказывается одета в платье и обувь красного цвета. Здесь уместно сказать, что как в русской, так и в китайской культуре красный цвет символизирует красоту и молодость. Являясь самым любимым цветом жителей Поднебесной, красный свет также ассоциируется с праздником и счастьем. Все это – свидетельство несомненной близости русского и китайского народов.

При этом музыкальными маркерами, посредством которых складывается диалогическая ситуация, осуществляемая во времени и пространстве советскими (российскими) и китайскими композиторами, выступают:

- общий инструментарий (инструменты симфонического оркестра);
- наличие вступления, в котором происходит экспонирование основных тематических блоков;
- наличие лейттем, закрепленных за двумя главными персонажами – девочкой и цветком;
- обращение к тембрам арфы, виброфона, колокольчиков для создания сказочной атмосферы;

- использование современной техники композиторского письма (алеторическая техника у Ю. Левитина, использование кластеров как основных элементов сонорного звучания у Лу Шилина).

Подводя итоги проделанной во Второй главе работы, нельзя не признать, что экранизация сказки «Репка» в работе российских и китайских аниматографов обладает как сходством, так и отличиями. В частности, в российской мультипликации речь идет о претворении музыкального фольклора средствами симфонического оркестра, в том числе инструментального театра с использованием приемов стилизации, прямого цитирования и обобщения. Отмеченная установка закрепляется визуальным рядом, который выстраивается в опоре на характерные для крестьянского быта приметы: изба и ее убранство, традиционные костюмы персонажей, домашние животные, сельскохозяйственные работы. Вербальный ряд предельно минимизирован.

Напротив, в китайской «Репке» фольклорный элемент опознается не столько на уровне музыкальной составляющей медиатекста, за исключением использования традиционных для музыкальной культуры Поднебесной империи инструментов, сколько посредством визуального ряда. Имеются в виду одетые в традиционную одежду персонажи «Репки», а также выбор в пользу знаковых для китайской культуры животных, которые символизируют следующие культурные ценности: достаток, долголетие, ум, решительность, терпение и др. Вместе с тем, в китайской «Репке» также звучит симфонический оркестр, инструменты которого выполняют звукоизобразительную функцию, минимизируя присутствие вербального ряда. При этом в обоих случаях сохраняется следование этическому канону, который соотносится с общечеловеческими ценностями.

Сохраняя ценностную доминанту русской народной сказки, китайские аниматографы воплощают этический канон исключительно в опоре на традиционную культуру, что позволяет говорить об общечеловеческой значимости истории про репку. Подобное положение дел полностью отвечает

ситуации, о которой писал И. В. Гёте: «Поистине всеобщая терпимость будет достигнута лишь тогда, когда мы дадим возможность каждому отдельному человеку или целому народу сохранить свои особенности, с тем, однако, чтобы он помнил, что отличительной чертой истинных достоинств является их причастность к всечеловеческому»¹⁸⁹.

В свою очередь, анализ музыкальной культуры в российской и китайской экранизациях сказки В. П. Катаева «Цветик-семицветик» показал, что наибольшее сходство с китайской версией 1974 года, авторство которой принадлежит режиссеру Цао Сяохуи и композитору Лу Шилину, обнаруживает анимационный фильм «Последний лепесток», созданный творческим тандемом Р. Качанова и Г. Гладкова в 1977 году. Вместе с тем, во всех трех экранизациях заметны визуальные переключки, касающиеся изображения главной героини и подарившей ей цветок Волшебницы, а также неукоснительное следование воплощенному в вербальном первоисточнике этическому канону.

Общим для всех рассматриваемых образцов экранного искусств становится следующее. В целом анализируемые российские и китайские анимационные фильмы характеризуются качественной музыкой. К работе над лентами привлекались известные композиторы, а музыку озвучивали лучшие симфонические коллективы страны под управлением известных дирижеров.

¹⁸⁹ Цит. по: Гулыгин А. В. Мыслящий художник // Гёте И.В. Об искусстве. М.: «Искусство», 1975. С. 45.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе движения от немого кино к звуковому анимационному фильму в творчестве таких композиторов, как К. Корчмарёв, К. Хачатурян, Ю. Левитин, Г. Гладков, Д. Рыбников, в реализации китайской темы отчетливо просматривается их бережное отношение к другой культуре. На уровне музыкального становления это репрезентируется в ориентации на пентатонику и ритмический рисунок, отвечающий специфике пекинской оперы, а также вовлечении в состав классического инструментария традиционных китайских музыкальных инструментов. На уровне вербального содержания национальные истоки раскрываются в использовании характерных для традиционной культуры Китая знаков и символов. Визуальная составляющая анимационных фильмов российских мастеров воспроизводит приметы быта китайцев и соответствующий данному этносу антропологический тип персонажей.

При этом обращение к традиционным музыкальным инструментам Поднебесной империи в анимационных фильмах «Жёлтый аист», «Братья Лю», «Братья Хулу» и художественном фильме с элементами анимации «Волшебный портрет» исключает формальный подход к использованию инструментария, демонстрируя смыслообразующую роль музыкального ряда в синтетическом художественном целом. Выбор в пользу флейты сяо, флейты ди, губного органа шэн, пипы, гуциня обусловлен их семантической функцией, посредством которой образ инструмента оказывается напрямую связанным с традициями его бытования и историей, а его тембр выступает в качестве носителя культурных доминант, углубляющих содержание художественных образов экранного искусства. В целом освоение китайской темы происходит у российских композиторов в соответствии с традициями русской композиторской школы, неотъемлемой чертой которой является детальная разработка темы Востока.

Напротив, в истории становления китайской анимации при воплощении русской темы музыкальная культура страны-донора, как правило, остается без внимания. Однако при этом китайские аниматографы с очевидностью демонстрируют приверженность ценностным идеалам русского народа, выявляя их универсальный характер на примере собственной культуры.

Сравнительный анализ музыки, звучащей в российской и китайской экранизациях сказок «Репка» показал, что роль музыки связана с характеристичной и сюжетно-поясняющей функциями. При этом музыка В. Ширинского в сказке «Репка» выполняет еще и драматургические функции. Музыкальная интерпретация сюжетов сказок в российской и китайской анимации определяется:

- 1) общей для обеих культур темой (сбор урожая);
- 2) единством ценностных доминант (помощь и взаимовыручка);
- 3) минимизацией вербального ряда;
- 4) обращением к фольклору;
- 5) использованием классического инструментария симфонического оркестра;
- 6) наличием вступления, в котором происходит экспонирование основных тематических блоков; системы лейтинтонаций; тембровой семантики.

Примечательно, что Чэнь Гэ в музыке к сказке «Репка» демонстрирует звукоизобразительность как один из характерных для музыкальной риторики способов выражения.

Закономерно, что маркерами диалогической ситуации для творцов России и Китая, реализуемой в мультипликационных фильмах «Цветик-семицветик» являются:

- общая тема, реализующаяся в живописании мира ребенка;
- ценностные доминанты, раскрывающиеся через бескорыстное служение другому человеку;

- наличие вступления, системы лейтинтонаций и тембровой семантики;
- приемы современной техники композиторского письма.

В отличие от музыки советского композитора, которая отмечена симфоническим развитием, музыка китайского автора в целом предстает лишь как многообещающий набросок в силу объективных обстоятельств, вызванных политической ситуацией в Китае, так и не получивший своего завершения.

Подводя итоги диссертационного исследования, посвященного музыке в пространстве диалога России и Китая, звучащей в контексте экранных видов искусства, обратим внимание на следующее обстоятельство. Поскольку настоящая работа – это лишь первая попытка найти основания для искомого диалога, понятно, что многое осталось за границами нашего внимания. Потому, мы считаем необходимым обозначить некоторые перспективные, на наш взгляд, направления. Их успешная реализация в русле межкультурной коммуникации позволит расширить представления об иной культуре, одновременно обогащая знаниями о культуре родной.

С этой точки зрения в числе интересных видится обращение к анализу музыки китайской мультипликации и кинематографа, написанной китайскими композиторами, которые проходили обучение у русских музыкантов, подобно упоминаемому в первом параграфе Первой главы Хэ Лютину. Нельзя не признать, что в их числе особое место в современной китайской музыкальной культуре занимают отец и сын Черепнины. Известно, что продолжительное время они осуществляли общественную и педагогическую деятельность в Шанхайской консерватории.

В частности, нити, связывающие А. Н. Черепнина с Востоком, обусловлены не только местом проживания русского композитора, его работой и семьей (вторая супруга композитора была китайка), но и его учителями. Например, в числе наставников А. Н. Черепнина были ученики Н. А. Рим-

ского-Корсакова Н. А. Соколов и А. А. Спендиаров. Поскольку А. Н. Черепнин оказал значительное влияние на формирование китайской композиторской школы, представляется важным проследить, кто из его китайских подопечных нашел себя в киномузыке и музыке к мультипликации.

В данном контексте будет уместным напомнить, что как А. Н. Черепнин, так и А. А. Спендиаров пробовали свои силы в кинематографе. В частности, только в России А. Н. Черепнин выступил автором музыки к телевизионной постановке «Лебединого озера» 1948 года, а также к четырем телевизионным фильмам. В их числе «Бал кадетов» 1948 года, «Поймай графа Шпее» 1962 года, «Отступление из Арнема» того же 1962 года и «Атака на Сингапур» 1963 года.

В свою очередь, музыка А. А. Спендиарова звучит в следующих документальных фильмах:

- Армянский киноконцерт (реж. П. Бархударян, 1941);
- «Второй армянский киноконцерт» (реж. П. Бархударян, Ю. Ерзинкян, 1946);
- «Концерт мастеров искусств Армении» (реж. Л. Исаакян, Г. Саркисов, 1954).

Также познавательным с точки зрения культурного диалога России и Китая будет, на наш взгляд, анализ музыки художественного фильма «Будьте готовы, Ваше высочество». Речь идет об экранизации одноименной повести Льва Кассиля, осуществленной режиссером В. Попковым и композитором М. Карминским¹⁹⁰ в 1978 году.

Помимо того, что данная картина являет собой микст документального, игрового и мультипликационного фильмов, наш выбор обусловлен следующим моментом. В центре фильма – история принца Сианука, имя ко-

¹⁹⁰ *Марк Карминский* (1930–1995) – украинский композитор, автор четырех опер, балета «Рембрант», музыки к театральным постановкам, мюзикла «Робин Гуд», в грамзаписи которого принимали участие И. Кобзон, Л. Лещенко, В. Толкунова, Е. Леонов, и других произведений.

торого мы называли во втором параграфе Первой главы в связи с мультипликационной лентой «Пастушеская флейта». Знаменательно, что упоминаемый Лу Чуньлинем принц Нородом Сианук, ставший впоследствии королем Камбоджи, в возрасте 13 лет оказался в пионерском лагере «Артек», послужив прототипом главного героя повести Льва Кассиля «Будьте готовы, Ваше высочество». Имя литературного alter ego принца Нородома Сианука – Делихьяр Сурамбук, а его родиной названа Джунгахора.

Нородом Сианук (1922–2012) «дважды побывал королем Камбоджи»¹⁹¹. На момент его первого восхождения на трон в возрасте 18 лет родина Сианука оставалась частью французского Индокитая, будучи лишена независимости. Добившись свободы своему отечеству, «пережив переворот, войну, изгнание и заточение»¹⁹², Сианук принимал непосредственное участие в становлении кинопроизводства Камбоджи. Помимо политической деятельности Сианук занимался «режиссурой, написанием сценариев, продюсированием, журналисткой, музыкой и блогерством. Им было записано 48 песен и снято около 50 фильмов»¹⁹³.

Выскажем предположение, что изучение музыки китайских кинокомпозиторов, овладевших своей профессией под руководством русских наставников, в том числе музыки М. Карминского, написанной к художественному фильму «Будьте готовы, Ваше высочество», может стать школой мастерства для будущих поколений музыкантов, сделавших работу в сфере экранных искусств делом своей жизни.

Соглашаясь с тем, что богатейшие традиции культурного наследия Китая, представленные философией, литературой, искусством, в том числе искусством музыкальным, безусловно, оказывают влияние на становление и развитие анимационной школы, получая в ней, таким образом, новую

¹⁹¹ *Christian M.* Нородом Сианук, король и режиссер. URL: dtf.ru/cinema/49853-norodom-sianuk-korol-i-...

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Там же.

жизнь, подчеркнем важность следующего момента. Мы считаем возможным в дальнейших исследованиях делать ставку на изучение российской и китайской анимации под знаком философии музыки. С этой целью для сравнительного анализа могут стать следующие анимационные фильмы: «Три монаха» (реж. А Да, комп. Цзинь Фуцзай, 1976); «Девятицветный олень» (реж. Цяй Цзяцзунь и Дай Телан, комп. Цай Лу, 1981); «Речная сцена» (режиссеры Те Вэй и Мак Кэсюань, композитор Цзин Фуцай, исполнитель на гуцине Гун И, 1988); «Кошка, которая гуляла сама по себе» (реж. И. Гаранина, комп. С. Губайдулина, 1988); «Человек и его птица» (реж. А. Солин, комп. С. Губайдулина, 1975) и т.п.

Отдельного внимания заслуживает лишь пунктиром прочерченная линия, связывающая мэтров советской музыки и их учеников, проявивших себя в области киномузыки и музыки к мультипликации. Это ученик Д. Д. Шостаковича Ю. А. Левитин, ученики Н. Я. Мясковского С. Ю. Никольский, В. П. Ширинский, ученик В. А. Золотарева М. С. Вайнберг, ученик А. И. Хачатуряна А. Л. Рыбников. Речь идет об изучении музыкальной семантики с позиции преемственности поколений. Это тем более интересно, что в российской мультипликации звучит музыка плеяды композиторов, чьи произведения вошли в золотой фонд мировой музыкальной культуры¹⁹⁴. Понятно, что тема преемственности поколений в области анимационных фильмов имеет важное значение и для китайской истории музыки.

¹⁹⁴ Назовем лишь отдельные художественные образцы: «Снегурочка» (музыка Н. А. Римского-Корсакова, 1952 г. Режиссер И. Иванов-Вано); «Сеча при Керженце» (музыка Н. А. Римского-Корсакова, 1971 г. Режиссеры И. Иванов-Вано, Ю. Норштейн); «Щелкунчик» (музыка П. И. Чайковского, 1973 г. Режиссер Б. Степанцев); «Картинки с выставки» (музыка М. П. Мусоргского, 1984 г. Режиссер И. Ковалевская); «Принц Щелкунчик» (музыка П. И. Чайковского, 1990 г. Режиссер П. Шибл); «Чуча-3» (музыка П. И. Дж. Бизе – Р. Щедрина, 2004 г. Режиссер Г. Бардин); «Буревестник» (музыка С. В. Рахманинова и Ф. Шопена, 2004 г. Режиссер А. Туркус); «Петя и волк» (Великобритания–Польша, 2006 г. Режиссер С. Темплтон); «Девочка со спичками» (струнный квартет № 2 А. П. Бородина, 2006 г. Режиссер Р. Аллерс); «Гадкий утенок» (музыка П. И. Чайковского, 2010 г. Режиссер Г. Бардин).

Также перспективным видится и сравнительный анализ музыки в мультипликации и кинематографе Китая и Японии. Это тем более правомерно, что за последнее время особую популярность в КНР приобрел жанр аниме, изначальное рождение которого произошло в Стране Восходящего солнца. Принимая во внимание тот факт, что в японских художественных образцах нередко используется классическая музыка таких композиторов, как Л. ван Бетховен, В.А. Моцарт, П. И. Чайковский и др., было бы интересным выяснить, насколько сходный китайский продукт отмечен присутствием в нем образцов мирового музыкального наследия.

На фоне центральной как для российской, так и для китайской мультипликации проблемы – готовности следовать западным образцам, обозначенные нами перспективы помогут осознать, каким образом можно поддерживать гармоничное сосуществование традиций и новаций в масштабе глобализирующегося мира, что потребует как от российских, так и китайских ученых-теоретиков и композиторов высочайшего профессионализма и культуры мышления. Последние формируются только в процессе изучения подлинно художественных образцов.

Наконец, последнее. Предпринятое нами диссертационное исследование может иметь перспективы в области музыкальной педагогики. Как представляется, обращение к музыке экранных видов искусства обеспечивает оптимальные условия для освоения современной музыки учащимися ДМШ, ДШИ, а в некоторых случаях и музыкальных училищ (колледжей). Думается, что обращение к мультипликации поможет снять психологический барьер в ее восприятии и расположить учащихся к диалогу с современными композиторами. Речь идет о следующих мультипликационных фильмах:

- «Сказка о Попе и о работнике его Балде» (реж. М. Цехановский, комп. Д. Шостакович, 1934);
- «Сказка о глупом мышонке» (реж. М. Цехановский, комп. Д. Шостакович, 1940);
- «Маугли» (реж. Р. Давыдов, комп. С. Губайдулина, 1967–1971);

- «Кузнец-колдун» (реж. П. Саркисян, комп. С. Губайдулина, 1967);
- «25-е – первый день» (реж. Ю. Норштейн, муз. Д. Шостаковича, 1968);
- «Стеклянная гармоника» (реж. А. Хржановский, муз. А. Шнитке, 1968);
- «Балерина на корабле» (реж. Л. Атаманов, муз. А. Шнитке, 1969);
- «Новеллы о космосе» (реж. Л. Атаманов, комп. С. Губайдулина, 1973);
- «Человек и его птица» (реж. А. Солин, комп. С. Губайдулина, 1975);
- «Бедная Лиза» (реж. И. Гаранина, муз. А. Рыбникова, 1978);
- «Балаган» (реж. И. Гаранина, комп. С. Губайдулина, 1981);
- «Цветомузыка» (реж. В. Самсонов, муз. Д. Шостаковича, 1981);
- «Натюрморт» (реж. В. Самсонов, муз. А. Скрябина, 1981);
- «Танцы кукол» (реж. И. Ковалевская, муз. Д. Шостаковича, 1985);
- «Прогулка» (реж. И. Ковалевская, муз. С. Прокофьева, 1986);
- «Жар-птица» (реж. В. Самсонов, муз. И. Стравинского, 1984);
- «Кошка, которая гуляла сама по себе» (реж. И. Гаранина, комп. С. Губайдулина, 1988);
- «Рождественская фантазия» (реж. Л. Кошкина, муз. И. Стравинского, 1993);
- «Мой знакомый медведь» (реж. Е. Соколова, муз. Д. Шостаковича, И. С. Баха, 2018) и др.

Особый интерес в данном контексте заслуживают творческие тандемы М. Цихановского – Д. Шостаковича; А. Локшина – И. Аксенчука; С. Губайдулиной – И. Гараниной; С. Губайдулиной – Л. Атаманова и др.

Дальнейшее изучение взаимовлияний двух, отмеченных богатейшими культурными традициями, стран поможет не только более объемно понять другую культуру, но и значительно расширить представление о своей собственной. Подобный опыт видится тем более перспективным, что, как сказал Геннадий Васильев – режиссер фильма «Волшебный портрет» – «у китайского и русского народов много общего в истории» и, добавим мы, в искусстве и в целом – в культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абабайкэжи, Г.; Шантурова, Г. А.* Символика числа «семь» в русской и китайской культуре / Г. Абабайкэжи, Г. А. Шантурова // Молодой учёный. – 2017. – № 24 (158). – С. 406–407. – Текст : непосредственный
2. *Аберт, Г. В. А.* Моцарт : в 2 ч. / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы / Г. Аберт. – Москва : Музыка, 1990. – Ч. 2. – Кн. 2. Изд. 2-е. – 560 с. – Текст : непосредственный.
3. *Азизян, И. А.* Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре / И. А. Азизян. – Москва : ЛКИ, 2008. – 592 с. – Текст : непосредственный.
4. *Айзенштадт, С. А.* Фортепианные школы Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики : дис. ... д-ра искусствоведения 17.00.02 – Музыкальное искусство / Айзенштадт Сергей Абрамович / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2015. – 326 с. – Текст : непосредственный.
5. *Алябьева, А. Г.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений : Монография / А. Г. Алябьева. – Краснодар: КГУКИ, 2009. – 292 с. – Текст : непосредственный.
6. *Арановский, М. Г.* Психическое и историческое / М. Г. Арановский // Процессы музыкального творчества: сб. статей. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2005. – Вып. 8. – С. 7–20. – Текст : непосредственный.
7. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – Москва : Прогресс, 1974. – 386 с. – Текст : непосредственный.
8. *Артемов, Э. Н.* Звукозапись – новый вид искусства / Э. Н. Артемов – Текст : непосредственный // Рождение звукового образа: художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / Сост. Е. М. Авербах. – Москва : Искусство, 1985. – 239 с.

9. *Балдина, О.* Русские народные картинки / О. Балдина. – Москва : Молодая гвардия, 1972. – 208 с. – Текст : непосредственный.
10. *Басин, Е. Я. И. В. Гёте (1749–1832) / Е. Я. Басин // Басин Е. Я.* Искусство и коммуникация. – URL: <https://fil.wikireading.ru/57108>. (дата обращения 18.03.2022). – Текст : электронный.
11. *Бегизова, И. С.* Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство; 17.00.03; – Кино-, теле- и другие экранные искусства / Бегизова Ирина Сергеевна. – Тбилиси, 1985. – 177 с. – Текст : непосредственный.
12. *Беленький, И. В.* Лекции по всеобщей истории кино: годы беззвучия. В 2-х кн. Кн.1 / Отв. редактор В. А. Луков / И. В. Беленький. – Москва : ГИТР, 2008. – 416 с. – Текст : непосредственный.
13. Библиотека им. М. А. Шолохова: «Грустные ивы». — URL : http://filial-17.blogspot.com>2020/06/blog-post_79.html (дата обращения 17.03.2022). – Текст : электронный.
14. *Бочкарева, О. В.* Диалогическая природа художественного образа в детском музыкальном анимационном фильме / О. В. Бочкарева. // Ярославский педагогический вестник. – Том II. – 2014. – № 4. – С. 78–83. – Текст : непосредственный.
15. *Будаева, Т. Б.* Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера : автореф. ...дис. канд. искусствоведения. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Будаева Туяна Баторовна / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2011. – 253 с. – Текст : непосредственный.
16. *Ван, Ю.* Инновационный подход к созданию музыки анимационного кино (на примере фильма «Лотосовый фонарь» / Ю. Ван. – Текст : непосредственный // Культура. Наука. Творчество: сб. научн. статей по мат. XIII Междунар. научно-практ. конф., посвященная 75-летию освобождения

Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. – Минск: БГУКиИ, 2019. – С. 124–128.

17. *Васильченко, Е. В.* Модель мира в звучании китайской цитры цинь / Е. В. Васильченко. – Текст : непосредственный // Вестник РУДН, серия Всеобщая история. – 2013. – № 1. – С. 7–32.

18. *Вашкевич, Н. Л.* Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: Учебное пособие. Конспективный дополнительный материал к курсу теории музыки в МУ / Н.Л. Вашкевич. – Тверь : ТМК им. М. П. Мусоргского, 2006. – 76 с. – Текст : непосредственный.

19. *Вирановский, Г. Н.* Музыкально-теоретическая система Древнего Китая (краткий очерк) / Г. Н. Вирановский. – URL: <https://opentextnn.ru/music/muzykalnye-jepohi/do-xii-v/g-n-viranovskij-muzy-kalno-teoreticheskaja-sistema-drevnego-kitaja-kratkij-ocherk-60-12-kb/?ysclid=ltx6dceg9-c30549861> (дата обращения 03.03.2021). – Текст : электронный.

20. *Владимирова, О. А.* Начальный этап Первой мировой войны: отражение в судьбах и в творчестве русских поэтов и композиторов / О.А. Владимирова. – Текст : непосредственный // Театры Первой мировой: материалы международной научной конференции. – Санкт-Петербург: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2014. – С. 5–12.

21. *Волков, А. М.* Мультипликационный фильм / А. М. Волков. – Москва : Знание, 1974. – 40 с. – Текст : непосредственный.

22. *Волков, А. М.* Художники советской мультипликации / А. М. Волков. – Москва : Советский художник, 1978. – 127 с. – Текст : непосредственный.

23. *Волкова, П. С.* «Кармен-сюита» Ж. Бизе - Р. Щедрина: к вопросу о реинтерпретации / П. С. Волкова. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 1. – С. 12–15.

24. *Волкова, П. С.* Ментальность как феномен культуры: социально-философский анализ. Монография / П. С. Волкова, И. Г. Лабутина. – Москва : ФГНУ ИСП РАО, 2013. – 150 с. – Текст : непосредственный.
25. *Волкова, П. С.* Философия и искусство: опыт постижения реальности / П. С. Волкова, С. В. Ковалева, П. В. Невская. – Текст : непосредственный // Международный научный журнал *Aspectus*. – 2014. – № 2. – С. 10–19.
26. *Волкова, П. С.* «Бедная Лиза» Н. Карамзина в пространстве искусства: интерпретация и реинтерпретация / П. С. Волкова, П. В. Невская, Е. А. Рожкова. – Текст : непосредственный // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: Сб. материалов междунар. науч. конференции. – Москва : Изд-во «Согласие», 2014. – С. 192–210.
27. *Волкова, П.С.* Интеграция наук в изучении феномена анимации: Г. Бардин. «Адажио» / П. С. Волкова, П. В. Невская. – Текст : непосредственный // Интегративная технология и педагогика искусства в полиэтническом регионе: мат. VIII Межд. науч.-практ. конф. – Майкоп : АГУ, 2013. – С. 23–30.
28. *Волкова, П.С.* Васнецовы и музыка: к постановке проблемы / П. С. Волкова, Е. Н. Щербакова. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8. – № 4. – С. 198–205.
29. *Волкова, П. С.* Танец «Чай» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» в перекрестье культур / П. С. Волкова, У. Лиян. – Текст : непосредственный // Зарубежная музыка о России (музыкальная россика). Санкт-Петербург : Союз художников, 2023. С. 244–254.
30. Выбор российских детей: советские или современные мультфильмы // Социология_Соколова А. А. docx. – URL: [hse.ru>data/2022/05/29/1818667325-/Социология.pdf](https://hse.ru/data/2022/05/29/1818667325-/Социология.pdf). (дата обращения 11.11.2023). – Текст : электронный.

31. *Вызго-Иванова, И.* Шостакович и музыка Советского Востока / И. Вызго-Иванова. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1983. – Вып. 9 (538). – С. 72–26.

32. *Гайдай, П. В.* Рецепция идей российской музыкальной педагогики в системе высшего музыкального образования Китая / П. В. Гайдай. – Текст : непосредственный // Подготовка музыканта-педагога: Исторический опыт, проблемы, перспективы: материалы междунар. науч. конф. Седьмой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. – Москва, 2019. – С. 127–135.

33. *Гессе, Г.* Петер Каменцинд / Г. Гессе. – Текст : непосредственный // Нева. – 1995. – № 10. – С. 98–139.

34. *Гвон, Гюн Гжа.* Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства / Гвон Гюн Гжа / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 2005. – 123 с. – Текст : непосредственный.

35. *Го, Шаоин.* Творчество философа-композитора Пауля Герхарда Наторпа: искусствоведческий анализ: дис. ... канд. искусств.: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) / Го Шаоин / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2024. – 198 с. – Текст : непосредственный.

36. *Го, Шаоин.* Музыка в представлении китайских мыслителей: pro et contra / Го Шаоин, У Чжофэнь, Хуан Цзэхуань. – Текст : непосредственный // Искусство как социокультурный проект : коллективная монография. – Саратов; М. : Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2021. – С. 16–34.

37. *Годер, Д.* Мультфильмы с классической музыкой / Д. Годер. – URL: arzamas.academy/materials/1501 (дата обращения 17.02.2024). – Текст : электронный.

38. *Горбатова, О. В.* Диалог в пространстве визуальной культуры (на примере анимации и кинематографа) : дис. ...канд. культурологии: 24.00.01 – Теория и история культуры / Горбатова Олеся Васильевна / Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. – Краснодар, 2016. – 173 с. – Текст : непосредственный.

39. *Горбатова, О. В.* «Гадкий утенок» Г.-Х. Андерсена в анимации У. Диснея и В. Дегтярева: интерпретация и реинтерпретация / О. В. Горбатова. – Текст : непосредственный // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 16. – С. 11–15.

40. *Гу, Цицзюнь.* Китайская анимационная школа: истоки самобытности и художественной специфики: дис. ... канд. искусствоведения 17.00.03 - Кино-, теле- и другие экранные искусства / Цицзюнь Гу / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 2017. – 178 с. – Текст : непосредственный.

41. *Гулыгин, А. В.* Мыслящий художник / А. В. Гулыгин. – Текст : непосредственный // Гёте И. В. Об искусстве. Составление, вступительная статья и примечания А. В. Гулыги. – Москва : Искусство, 1975. – 623 с.

42. *Давиденкова-Хмара, Е. Ш.* Вербальные описания музыкального тембра в акустических исследованиях / Е. Ш. Давиденкова-Хмара. – Текст : непосредственный // Очерки по вопросам оркестровки и музыкальной композиции. – Санкт-Петербург; Саратов: Общество с ограниченной ответственностью «Амирит» (Саратов), 2020. – С. 110–134.

43. *Деревянная рыба – Mokugyo.* Обсуждение на LiveInternet... – URL: [liveinternet.ru» users/2988966/post189792918/](https://liveinternet.ru/users/2988966/post189792918/) (дата обращения 07.12.2024). – Текст : электронный.

44. *Дубровская, М. Ю.* К вопросу изучения традиционной музыкальной обрядности японского синто на современном этапе / М. Ю. Дубровская. – Текст : непосредственный // Музыка народов мира: проблемы изучения. Мат. межд. науч. конф. / Ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. –

Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. – Вып. 2. – С. 130–144.

45. *Дубровская, М. Ю.* Музыка в традиционном театре Японии (на материале Но и Кабуки) : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. : 17.00.02 / М. Ю. Дубровская / ВНИИ искусствознания. – Москва, 1985. – 19 с. – Текст : непосредственный.

46. *Дубровская, М. Ю.* Условия формирования и становления японской композиторской школы в культуре эпохи Мэйдзи / М. Ю. Дубровская. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2003. – № 2. – С. 41–47.

47. *Дубровская, М. Ю.* Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы : (послед. четверть XIX в. – первая половина XX в.) : монография / М. Ю. Дубровская. – Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, 2004. – 568 с. – Текст : непосредственный.

48. *Дубровская, М. Ю.* Китайско-российское музыкальное взаимодействие и творческое становление У Цзунцяна / М. Ю. Дубровская, Чжао Юн. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8. – № 3. – С. 122–131.

49. *Евграфова, Ю. А.* Вербальный и звуковой компонент экранной «речи» / Ю. А. Евграфова, М. Г. Новикова. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного областного университета (электронный журнал). – 2019. – № 4. – С. 135–147.

50. *Есипова, М. В.* Люй-Люй / М. В. Есипова. – Текст : электронный // Большая российская энциклопедия 2004–2017. – URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2162078> (дата обращения 09.11.2022).

51. *Карташова, Т. В.* Звуковой мир корейской народной песни минъё / Т. В. Карташова. – Текст : непосредственный // Культура и цивилизация. – 2017. – Том 7. – С. 652–660.

52. *Карташова, Т. В.* Уп-шастрия как интегральный феномен музыкальной культуры Северной и Южной Индии : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Карташова Татьяна Викторовна /

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2010. – 673 с. – Текст : непосредственный.

53. *Карташова, Т. В.* Категория звука и музыки в традиционной музыкальной терминологии Индии и Китая / Т. В. Карташова. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2023. – № 5. – С. 9–14.

54. *Катаев, В. П.* Музыка / В. П. Катаев // Музыка. Катаев Рассказ для детей читать. – URL: miloliza.com/kataev-skazki...rasskazy...kataev...baraban (дата обращения 07.11.2020). – Текст : электронный.

55. *Катаев, В. П.* Барабан / В. П. Катаев // Барабан. Катаев Рассказ для детей читать. URL: miloliza.com/kataev-skazki...rasskazy...kataev...baraban (дата обращения 07.11.2020). – Текст : электронный.

56. *Катасонова, Е. Л.* Анимэ: вчера, сегодня, завтра / Е. Л. Катасонова. – Текст : непосредственный // Япония. Ежегодник – 2007. – № 35. – С. 221–239.

57. *Кирилина, И.* 5 композиторов, которые писали музыку к мультфильмам / И. Кирилина. – URL: culture.ru/Музыка/Публикации_раздела_Музыка (дата обращения 11.05.2024). – Текст : электронный.

58. *Кислякова, Е. Ю.* Детская телепередача как «лингвоэкологическая диверсия» / Е. Ю. Кислякова. – Текст : непосредственный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – № 4 (137). – С. 247–252.

59. *Ковалева, С. В.* Философия анимации: концептуальность образа «Синей птицы» / С. В. Ковалева. – Текст : непосредственный // Международный научный журнал Aspectus. – 2016. – № 1. – С. 16–28.

60. *Кривуля, Н. Г.* Анимация как феномен культуры / Н. Г. Кривуля // Анимация и мультимедиа между традициями и инновациями. – Москва : ВГИК, 2009. – 328 с. – URL: https://fictionbook.ru/author/kollektiv_avtorov/animaciya_i_multimedia_mejdu_tradiciyami/read_online.html (дата обращения 11.07.2023). – Текст : электронный.

61. *Кривуля, Н. Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых анимаций: дис. ...д-ра искусствоведения : 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства / Кривуля Наталья Геннадьевна / ВГИК им. С. А. Герасимова. – Москва, 2009. – 494 с. – Текст : непосредственный.
62. Кто придумал кукольную мультипликацию? Биография... – URL: pravilamag.ru › Развлечения › Кино и сериалы. (дата обращения 17.07.2023). – Текст : электронный.
63. *Курт, Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – Москва : Музыка, 1975. – 534 с. – Текст : непосредственный.
64. *Курчевский, В. В.* Изобразительное решение мультипликационного фильма. О природе гротеска и метафоры: учебное пособие / В. В. Курчевский. – Москва : ВГИК им. С. А. Герасимова, 1986. – 68 с. – Текст : непосредственный.
65. *Лалетина, А. Ф.* Культурообразующее значение мультипликации / А. Ф. Лалетина. – Текст : непосредственный // Лингвокультура. – 2009. – № 3. – С. 142–147.
66. *Леонов, В. Ю.* Становление аниме, его отличительные стилистические особенности, различия с манга и художественно-технологические этапы создания / В. Ю. Леонов. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 12. – Ч. 3. – С. 99–103.
67. *Леонтьева, А. Ю.* История Китая и китайский текст в лирике А. А. Ахматовой / А. Ю. Леонтьева. – Текст : непосредственный // Россия и Китай: проблемы стратегического взаимодействия. – 2018. – № 21. – С. 51–55.

68. *Лесовиченко, А. М.* Визуальная интерпретация музыкальных образов в мультфильмах / А. М. Лесовиченко, Е. А. Шефова. – Текст : электронный // ЭНЖ «Медиамузыка». – 2018. – № 9. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/9_3.html;

69. *Липаева, Д. Е.* Категории бытия – небытия в пространстве культурного диалога Запада и Востока : на примере аниме : диссертация ... канд. культурол. : 24.00.01 – Теория и история культуры / Липаева Дарья Евгеньевна. Саратовский государственный технический университет им. Гагарина Ю. А. – Краснодар, 2019. – 220 с. – Текст : непосредственный

70. *Липаева, Д. Е.* Восток и запад в пространстве диалога культур: вчера, сегодня, завтра / Д. Е. Липаева. – Текст : непосредственный // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания : сб. ст. по материал. XVII Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2018. – С. 40–46.

71. *Липаева, Д. Е.* Музей «А3» как пространство синестезии (на примере культурного диалога Востока и Запада) / Д. Е. Липаева. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкальной синестетики. История, теория, практика : сб. статей / Сост. и отв. ред. Коляденко Н. П. – Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, Агенство Сибпринт, 2018. – С. 152–157.

72. *Лопухов, Ф.* Шестьдесят лет в балете / Ф. Лопухов. – Москва : Искусство, 1966. – 424 с. – Текст : непосредственный.

73. *Лотман, Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьева; под ред. С. М. Даниэля / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Академ. проект, 2002. – 544 с. – Текст : непосредственный.

74. *Лотман, Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – Санкт-Петербург : Академический проект. – 2002. – С. 322 – 339. – Текст : непосредственный.

75. *Лю, Жуйпин*. Символика числа: Россия – Китай / Жуйпин Лю. Т. П. Савченко. – Текст : непосредственный // В мире русского языка и русской культуры : сборник тезисов Междунар. науч.-практ. конф. 27 сентября 2017 г. – Москва : ГИРЯ им. А. С. Пушкина, 2017. – С. 98–101.
76. *Майсурян, А.* 100 лет «принцу в красном галстуке» или Самый необычный монарх XX века / А. Майсурян. – URL: dzen.ru 100 лет «принцу в красном галстуке» или Самый необычный монарх XX века (дата обращения 17.04.2023). – Текст : электронный.
77. *Максимова, А. М.* Инструментальные сочинения Ямады Косаку и становления японского симфонизма : дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Максимова Анастасия Михайловна / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2018. – 235 с. – Текст : непосредственный.
78. *Максимова, А. М.* О японском опыте формирования жанровой системы композиторского творчества / А. М. Максимова, М. Ю. Дубровская. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 2. – С. 5–9.
79. *Манович Л.* Экранная культура. Теоретические проблемы : сб. статей / Л. Манович. – Санкт-Петербург : «Дмитрий Буланин», 2012. – 751 с. – Текст : непосредственный.
80. *Медведева, Ю. П.* Китай в русской музыке второй половины XIX – начала XX в. / Ю. П. Медведева. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 1. – С. 31–40.
81. *Мильштейн, Я. В.* Хорошо темперированный клавир И. С Баха и особенности его исполнения / Я. В. Мильштейн. – Москва : Музыка, 1967. – 391 с. – Текст : непосредственный.
82. *Мирошников, Н. Н.* «Пиковая дама» Пушкина в опере, оперетте и анимации / Н. Н. Мирошников, Ян Юй. – Текст : непосредственный // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2021. – № 12. – С. 60–72.

83. Народные русские сказки: Из сборника А. Н. Афанасьева / Вступит. ст. В. П. Аникина. – Москва : Художественная литература, 1979. – 348 с. – Текст : непосредственный.

84. *Невская, П. В.* Литературно-живописное портретирование в пространстве художественной коммуникации / П. В. Невская. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь юга России. – 2009. – № 1. – С. 109–111.

85. *Невская, П. В.* Г. Бардин «Адажио». К вопросу о модусном наклонении жанра портрета / П. В. Невская. – Текст : непосредственный // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2013. – № 3. – С. 25–28.

86. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – Москва: Музгиз, 1961. – 320 с. – Текст : непосредственный.

87. *Непийпов, В. В.* Между кинематографом и анимацией: к проблеме определения цифрового фильма / В. В. Непийпов. – Текст : непосредственный // Медиатеория : Международный журнал исследований культуры. – 2020. – № 2 (39). – С. 130–146.

88. *Новосёлова, А. В.* Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 – Музыкальное искусство / Новоселова Анастасия Владимировна / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2015. – 32 с. – Текст : непосредственный.

89. *Норштейн, Ю. Б.* Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации / Ю. Б. Норштейн. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 2005. – С. 102 – 110.

90. *Носова, В. В.* Балерины / В. В. Носова. – Москва : Молодая гвардия, 1983. – 286 с. – Текст : непосредственный.

91. *Овсянкина, Г. П.* «Приношения Учителю» для большого симфонического оркестра – эстетическая декларация школы Д. Д. Шостаковича? /

Г. П. Овсянкина. – Текст : непосредственный // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: сб. статей по мат-лам Междунар. науч. конф. 1–2 марта 2007 года. – Астрахань : Б.м., 2007. – С. 340–347.

92. Орлов, А. М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий / А. М. Орлов. – Москва : Импэто, 1995. – 384 с. – Текст : непосредственный.

93. Петина, Е. Ф. Юрий Алексеевич Васнецов. Жизнь и творчество. 1900–1973. / Е. Ф. Петина. – Псков : Полиграф ; Санкт-Петербург, 2014. – 350 с. – Текст : непосредственный.

94. Поляков, А. Ф. Семиотические смыслы интонационных основ музыки Запада и Востока / А. Ф. Поляков, О. Н. Полякова. – Текст : непосредственный // Культура и цивилизация. – 2014. – Т. 1–2. – С. 90–101.

95. Попов, Е. А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 – Теория и история искусства / Попов Евгений Александрович / Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. – Санкт-Петербург, 2011. – 198 с. – Текст : непосредственный.

96. Поризко, О. И. Развитие национальных традиций в фортепианной музыке Н. П. Ракова для детей и юношества на примере Сонатины № 1 / О. И. Поризко, М. Р. Чёрная. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020. – № 52. – С. 69–77.

97. Поризко, О. И., Особенности формирования базовых национальных ценностей в образовательном пространстве музыкальной школы / О. И. Поризко, М. В. Груздева, В. В. Гриневиц. – Текст : непосредственный // Образование как фактор развития интеллектуально-нравственного потенциала личности и современного общества. – Санкт-Петербург, 2023. – С. 256–262.

98. *Разлогов, К. Э.* Музыка в звукозрительном синтезе / К. Э. Разлогов, В. Ю. Храпачев. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 1988. – № 2. – С. 132–142.
99. «Репка». – URL: ru.wikipedia.orgРепка (дата обращения 17.04.2023). – Текст : электронный.
100. *Роговин, И. К.* Интерпретация «Метаморфоз» Овидия в европейском искусстве (мифы о Фаятоне, Нарциссе и Эхо, Дедале и Икаре, Филемоне и Бавкиде : дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.09 – Теория и история искусства / Роговин Илья Константинович. – Москва, 2007. – 145 с. – Текст : непосредственный.
101. *Рыльский, Г. В.* Богатырские образы в русской музыкальной культуре / Г. В. Рыльский, Т. П. Рыльская. – Текст : непосредственный // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 1. – С. 140–141.
102. *Рыльский, Г. В.* Образная сфера русских лубочных картинок / Г. В. Рыльский, Т. П. Рыльская. – Текст : непосредственный // Общество: философия, история, культура. – 2011. – С. 142–144.
103. *Рыльский, Г. В.* Трансформация былинных героев в культурной динамике (на материале отечественной анимации) : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры / Рыльский Герман Витальевич. – Краснодар, 2011. – 167 с. – Текст : непосредственный.
104. *Рыльский, Г. В.* Фольклорные и эпические мотивы в отечественной анимации / Г. В. Рыльский. – Текст : непосредственный // Философия и актуальные вопросы образования: материалы междунар. науч. конф. – Кострома : КГТУ, 2010. – С. 160–162.
105. *Рыльский, Г. В.* Фольклорные мотивы в отечественной анимации / Г. В. Рыльский. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2010. – № 4 (38). – С. 87–88.

106. *Рыльская, Т. П.* Мифологема смерти в пространстве визуальной культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры / Рыльская Тамара Петровна. – Краснодар, 2010. – 170 с. – Текст : непосредственный.

107. *Рычков, К. Н.* 4D модель в голливудской киномузыке / К. Н. Рычков. – Текст : непосредственный // Закадровое искусство: История и теория киномузыки : Материалы межд. науч. конф. / Ред.-сост. К. Н. Рычков. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2014. – С. 67–93.

108. *Сабина, М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке : Монография / М. Д. Сабина. – Москва : Композитор, 2003. – 328 с. – Текст : непосредственный.

109. *Сапегина, Т. А.* Кот-виртуоз и поющий кролик: классическая музыка в голливудских мультфильмах «золотой эпохи» / Сапегина Т. А. – Текст : непосредственный // Музыкальная наука в XXI веке: Пути и поиски. Материалы Межд. науч. конф. 14–17 ноября 2014 г. – Москва : Изд-во Пробел-2000, 2015. – С. 442–452.

110. *Севастьянова, С. С.* Акира Куросава. Диалоги звуковых партитур / С. С. Севастьянова. – Текст : непосредственный // Камертон. Вестник Астраханской государственной консерватории. – 2010. – № 8. – С. 37–39.

111. *Севастьянова, С. С.* Время и пространство в экранном музыкальном театре / С. С. Севастьянова. – Текст : непосредственный // Философия и культура. – 2013. – № 2. – С. 197–209.

112. *Севастьянова, С. С.* К проблеме жанров экранного музыкального театра / С. С. Севастьянова. – Текст : непосредственный // Астраханская консерватория : научная мысль и музыкально-педагогическая деятельность: Сб. статей. – Ростов н/Д. : Фолиант. – 2004. – С. 72–83.

113. *Севастьянова, С. С.* Музыкально-биографический фильм: проблемы жанра / С. С. Севастьянова. – Текст : непосредственный // Культура и искусство. – 2012. – № 1. – С. 88–96.

114. *Севастьянова, С. С.* Проблема синтеза в экранном музыкальном театре: автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Севастьянова Светлана Степановна / Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. – Астрахань, 2004. – 28 с. – Текст : непосредственный.

115. *Симакова, Ю. А.* Ценностно-смысловые возможности анимации в кинематографе / Ю. А. Симакова. – Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального университета. «Проблемы образования, науки и культуры». – 2013. – № 4 (119). – С. 174–179.

116. *Система 12 люй.* – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Система_12_люй (дата обращения 11.07.2021). – Текст : электронный.

117. Сказка о золотом петушке — Пушкин. Полный текст... – URL: culture.ru»Каталог стихотворений»Александр Пушкин — стихи. – Текст : электронный.

118. *Слонимский, Ю.* Вступит. ст. / Ю. Слонимский. – Текст : непосредственный // Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. – Москва : Искусство, 1966. – С. 5–64.

119. *Спирин, В. С.* Построение древнекитайских текстов / В. С. Спирин. – Москва : Наука, 1976. – 231 с. – Текст : непосредственный.

120. *Сюй, Цзыдун.* Опера Го Вэнцзиня «Деревня волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы : дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Сюй Цзыдун / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2018. – 214 с. – Текст : непосредственный.

121. Театрал. Интервью Валерия Новокрещеннова.15 января 2022 00:00. – URL: teatral-online.ru» Лента новостей» Интервью (дата обращения 13.05.2023). – Текст : электронный.

122. Традиционные китайские инструменты, часть 1 - Хроники... URL: templeofwisdom.ru»journals/34/p/342; Китайские музыкальные инстру-

менты: Гуцинъ - Блог «Шэнсяо». – URL: blog.shensyao.com» Культура Китая» Китайские музыкальные инструменты: Гуцинъ (дата обращения 13.05.2023). – Текст : электронный.

123. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии : Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Ген-Ир У. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2010. – 541 с. – Текст : непосредственный.

124. У, Лиян. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в пространстве межкультурной коммуникации: Россия – Япония – Китай / Лиян У. – Текст : непосредственный // Искусство как творческий проект: коллект. моногр. – Саратов; Москва: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 235–244.

125. У, Лиян. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 5.10.3. – Музыкальное искусство / Лиян У / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2021. – 218 с. – Текст : непосредственный.

126. Фомина, З. В. Философия музыки : Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. / З. В. Фомина. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2011. – 208 с. – Текст : непосредственный.

127. Ханай, Мохаммад Реза. Анимация и современное игровое кино. К проблеме использования новейших компьютерных технологий : автореф. ...канд. искусствоведения : 17.00.03 – Кино, теле и другие экранные. искусства / Мохаммад Реза Ханай / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. – Москва, 2003. – 26 с. – Текст : непосредственный.

128. Хуан, Цзэхуань. «Цюй Юань»: пьеса и опера / Цзэхуань Хуан. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета, серия «Филология и искусствоведение». – 2022. – Вып. 292. – С. 143–148.

129. *Цзи, Яньи*. Флейта сяо в контексте китайской культуры / Яньи Цзи. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. – № 1. – С. 175–182.

130. *Цзо, Чжэньгуань*. Русские музыканты в Китае / Чжэньгуань Цзо. – Санкт-Петербург : Композитор ~ Санкт-Петербург, 2014. – 336 с. – Текст : непосредственный.

131. *Чжан, Личжэнь*. «Седая девушка – первая китайская национальная опера» / Личжэнь Чжан. – Текст : непосредственный // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. – № 80. – С. 361–365.

132. *Чжу, Чанлей*. Конвергенция восточной и западной художественной традиции в композиторской практике: дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Кино-, теле - и другие экранные искусства / Чанлей Чжу / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. – Киев, 2006. – 203 с. – Текст : непосредственный.

133. *Чэнь, Цзыжань*. Китайская тема в советской мультипликации «Желтый аист» и «Братья Лю» / Цзыжань Чэнь. – Текст : электронный // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 4. – С. 187–196. – URL: <http://art-in-school.ru/bul/2022-4.pdf>

134. *Чэнь, Цзыжань*. «Китайская тема» в творчестве Климентия Корчмарёва / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – С. 33–39.

135. *Чэнь, Цзыжань*. Музыка в пространстве мультипликации / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре: сборник научных статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 29 октября 2021 г. / ред. кол.: С. С. Зенгин, Н. А. Гангур, Т. В. Сорокина и др. – Краснодар : КГИК, 2021. – С. 204 – 207.

136. Чэнь, Цзыжань. Музыка как пространство диалога России и Китая: к вопросу о «китайском следе» в творчестве композитора Климентия Корчмарёва / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета, серия «Филология и искусствоведение». – 2022. – № (297) – С. 165–171.

137. Чэнь, Цзыжань. Музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» в аспекте кинотекста: опыт искусствоведческого анализа / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2023. – № 2. – С. 150–161.

138. Чэнь, Цзыжань. Российская и китайская анимация в контексте диалога искусств на примере сказки «Цветик-семицветик» / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2020. – С. 70–76.

139. Чэнь, Цзыжань. Российская и китайская мультипликация: к вопросу о диалоге искусств / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Искусство как социокультурный проект : коллективная монография. – Саратов; Москва: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 244–249.

140. Чэнь, Цзыжань. Россия и Китай: диалог в пространстве мультипликации (литература, живопись, музыка) / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Ad rupturam. У разрыва: сб. материалов Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). – Краснодар: изд-во Магарин О. Г., 2020. – С. 305–308.

141. Чэнь, Цзыжань. Россия и Китай: опыт взаимодействия (на примере мультипликации) / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 29: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года. – Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2022. – С. 160–165.

142. Чэнь, Цзыжань. Сянь Синхай : Москва – Алма-Аты – Москва / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Российская цивилизация в эпоху глобальной эволюции: обеспечение безопасности и поиск путей решения проблемы в условиях меняющегося миропорядка : Материалы I Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов, преподавателей. – Армавир : ООО Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография), 2021. – С. 147–151.

143. Чэнь, Цзыжань. Традиционная музыкальная культура в мультипликации и кинематографе: к вопросу о диалоге России и Китая/ Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов/ Ред.-сост. Н. И. Вербана, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург: Астерион, 2022. – С. 89–100.

144. Чэнь, Цзыжань. Традиционная музыкальная культура Поднебесной империи в контексте мультипликации и кинематографа: опыт осмысления / Цзыжань Чэнь. – Текст : электронный // Электронный научный журнал Медиамузыка. – 2022. – № 13. – URL : http://mediamusic-journal.com/Issues/13_4.html

145. Чэнь, Цзыжань. Китайская тема в советской мультипликации «Желтый аист» и «Братья Лю» / Цзыжань Чэнь. – Текст : электронный // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 4. – URL: <http://art-in-school.ru>bul/2022-4.pdf>

146. Чэнь, Цзыжань. Россия и Китай: опыт взаимодействия (на примере мультипликации) / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 29. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2022. С. 160–165.

147. Чэнь, Цзыжань. Цветовая символика сказки цветик-семицветик (на примере русской и китайской мультипликации) / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Социально-гуманитарный аспект научного знания: современность и перспективы развития: материалы I Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию Кубанского

государственного Аграрного университета им. И.Т. Трубилина. Краснодар, 24 ноября 2021г. – Краснодар: Изд-во ООО «Редакция газеты «Армавирский собеседник», 2021. – С. 317–320.

148. *Чэнь, Цзыжань*. Российская и китайская мультипликация: к вопросу о диалоге искусств / Цзыжань Чэнь. – Текст : непосредственный // Творчество как социокультурный проект: коллективная монография. – Саратов; Москва: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 244–249.

149. *Шабалина, Т. Рак* / Т. Шабалина – Текст : электронный // Онлайн энциклопедия Кругосвет. – URL: <http://www.krugosvet.ru/> (дата обращения 07.07.2023).

150. *Шак, Т. Ф.* Драматургические функции музыки в документальном кино (на примере фильма «Земля 2100», реж. Руди Беднар) / Т. Ф. Шак, А. С. Кремененко. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 3 (78). – С. 81–87.

151. *Шак, Т. Ф.* Закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста (к постановке проблемы) / Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный // Поиск: Политология. Обществознание. Искусство. Социология. Культурология. – 2009. – № 4 (24). – С. 42–51.

152. *Шак, Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: Научное издание / Т. Ф. Шак. – Краснодар : КГУКИ, 2010. – 325 с. – Текст : непосредственный.

153. *Шафеев, Н. Р.* Музыкальная культура как система: автореф. дис. ...канд. филос. н.: 24.00.01 – Теория и история культуры / Шафеев Рамиль Наилевич / Казанский государственный университет культуры и искусств. – Казань, 2007. – 20 с. – Текст : непосредственный.

154. *Шишкина-Ярмоленко, А. С.* Язык и познание: опыт лингвистической антропологии / А. С. Шишкина-Ярмоленко. – Санкт-Петербург : Астерион, 2004. – 238 с. – Текст : непосредственный.

155. *Шлыкова, С. П.* Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI веков: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.09 – Теория и история искусства / Шлыкова Светлана Петровна. – Саратов, 2013. – 231 с. – Текст : непосредственный.

156. *Шостакович, Д. Д. Д.* Шостакович о времени и о себе, 1926–1975 / сост. М. Яковлев; Д. Д. Шостакович. – Москва : Сов. композитор, 1980. – 375 с. – Текст : непосредственный.

157. *Щербинин, М. Н.* Феномен музыки в европейском смыслогенезе / М. Н. Щербинин. – Текст : непосредственный // Метафизика музыки и музыка метафизики. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2007. – С. 79–91.

158. *Элькан, О. Б.* Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дис. ... д-ра искусствоведения: 24.00.01 – Теория и история культуры / Ольга Борисовна Элькан / Краснодарский государственный институт культуры. – Краснодар, 2020. – 447 с. – Текст : непосредственный.

159. Энциклопедия Китая – Цин – Музыкальные инструменты Китая. – URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/653/14195/14334.html> (дата обращения 07.11.2023). – Текст : электронный.

160. *Юнусова, В. Н.* Проблемы исторического исследования традиционной музыки Азии / В. Н. Юнусова. – Текст : непосредственный // Музыка народов мира: проблемы изучения. Мат. межд. науч. конф. / Ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. – Вып. 2. – С. 18–37.

161. *Ян, Цзунбао.* Вокальная музыка китайских композиторов в зеркале истории и культуры: XX век: дис. ...канд. искусствоведения: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) / Цзунбао Ян / Российский государственный педагогический университета им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2004. – 235 с. – Текст : непосредственный.

162. *Christian, M.* Нородом Сианук, король и режиссер / M. Christian. – URL: dtf.ru/cinema/49853-norodom-sianuk-korol-i-... (дата обращения 13.05.2021). – Текст : электронный.

163. 1tv.ru Телекомпания Указом президента 2024 и 2025 станут Годами культуры... – URL: 1tv.ru/Новости/...-ukazom_prezidenta_2024... (дата обращения 18.05.2024). – Текст : электронный.

Список литературы на английском языке

164. *Chen, Ziran.* Music in Animation (Based on the Example of the Film “Turnip”) / Ziran Chen. – Текст : непосредственный // Многоликость искусства: коллективная монография. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2024. – С. 47–56.

165. *Jameson, F.* The ideologies of theory : essays 1971–1986 / F. Jameson. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1988. – V. 1. Situations of theory. Essays 1971–1986. – Text : direct.

166. *Jameson, F.* The political unconscious: narrative as a socially symbolic act / F. Jameson. – Ithaca, New York : Cornell University Press, 1981. – 320 p. – Text : direct.

167. *Jameson F.* The prison-house of language; a critical account of structuralism and Russian formalism / F. Jameson. – Princeton, New York : Princeton University Press, 1974. – 230 p. – Text : direct.

168. *Langer, S.* Problems of art: Ten Philosophical Lectures / S. Langer. – New York, 1957. – Text : direct.

169. *Mitchell, W. J. T.* What is Visual Culture? / W. J. T. Mitchell. – Text : direct. / Irving Lavin, ed. // Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. – Princeton, New York: Institute for Advanced Study, 1995. – 207 p.

170. *Zheng, Yi.* The Spirit of Ink and Paint : A Review of the Making of Chinese Animation Music / Yi Zheng, Jingyou Qian. – Text : direct // Journal of the Jilin Academy of Arts. – 2004. – No. 04. – P. 18–19.

Список литературы на китайском языке

171. Ван, Лаймин. Мои воспоминания / Лаймин Ван. – Тайюань : Изд-во Бэйюэ вэньи, 1986. – 120 с. – Текст : непосредственный (万古蟾, 我的回忆[M]. 北越文艺出版社. 湖北: 万籁鸣, 1986:120).

172. Ли, Цзяго. Исследования оптимизации промышленной структуры китайской анимации и комиксов / Цзяго Ли. – Нанкин : Изд-во Нанкинского университета, 2012. – 120 с. – Текст : непосредственный. (李嘉国. 中国动漫和漫画产业结构优化研究[J]. 南京: 南京大学, 2012 年. 120).

173. Лю, Яли. Взаимосвязи традиционного теневого искусства с искусством анимации / Яли Лю. – Текст : непосредственный // Чжэцзянское прикладное искусство. – 2007. – № 4. – С. 76–79. (刘亚力. 传统影子艺术与动画艺术的关系[J]. 浙江应用艺术:2007.№4.С.国际合作 76–79).

174. Не, Синьжу. Ребенок без матери : размышления об онтологии анимационного фильма / Синьжу Не. – Текст : непосредственный // Современное кино. – 1989. – № 5. – С. 123–128. (聂欣如. 没有母亲的孩子: 对动画电影本体论的反思[J]. 现代电影:1989, (6). 国际合作 123 – 128).

175. Сю, Жуй. Преемственность и трансформация, взаимодействие и новаторство / Жуй Сю. – Китай : Академия искусств Китая, 2006. – 124 с. – Текст : непосредственный. (许锐. 传承与变异互动与创新/ 许锐.: 专著. 中国艺术研究院, 2006 年. 124 页. 文字 : 直接).

176. Сюй, Цзинхуэй. Презентация «Промышленного отчёта развития китайской анимации и комиксов (2011)» / Цзинхай Сюй // Сайт китайской экономики. – URL: http://district.ce.cn/zg/-201105/02/t20110502_22395648.shtml (дата обращения 13.11.2023). – Текст : электронный. (聂欣如. 没有母亲的孩子: 对动画电影本体论的反思 [J]. 现代电影 (2011).URL:http://district.ce.cn/zg/-201105/02/t20110502_22395648.shtml (国际合作 13.11.2023)).

177. Сюй, Чжэн. Музыка начинается в конце слов. Разговор о саундтреке анимационных фильмов от «Летающего дома» / Чжэн Сюй, Юэцин Пэн. – Текст : непосредственный // Производство кино и телевидения. – 2010. – № 06. – С. 8–13. (彭月橙. 音乐始于词穷处—从《飞屋环游记》谈动画电影的配乐徐景辉. 《中国动画和漫画工业发展报告》. 中国经济网网站. [J]. 影视制作, 2010 (6) : 8–13).

178. Сюн, Лоуся. Особенности эстетики традиционной пекинской оперы / Лоуся Сюн. – Китай : Изд-во Центральной консерватории, 1999. – 80 с. – Текст : непосредственный. (熊露霞. 传统京剧音乐的审美特征/ 熊露霞.– 中央音乐学院硕士学位论文, 1999 年. – 80 页.– 文字 : 直接).

179. Сяо, Лу. Традиционная эстетическая характеристика отечественной анимации и её культурный исток / Лу Сяо. – Шанхай: Изд.-во шанхайского народа, 2008. – 278 с. – Текст : непосредственный. (徐征, 肖璐. 俄罗斯动画的传统美学特征及其文化起源[J] 上海人民(2), 2008. 278).

180. Хоу, Сижуй. Обзор искусства национальной драмы (пекинской оперы) Ци Жушань / Сижуй Хоу. – Пекин : Высшее образование, 1985. – 420 с. – Текст : непосредственный. (侯喜瑞. 国剧艺术评论 (京剧): 齐竹山/侯喜水./ 侯喜瑞. – 北京:高等教育, 1985 年. 420 页. – 文字 : 直接).

181. Ху, Ихун. Два разных эстетических закона анимации / Ихун Ху. – Текст : непосредственный // Современное кино. – 1984. – № 6. – С. 6–20. (胡宜宏. 两种不同的动画美学定律[J]. 现代电影: 1984, (6) .С. 国际合作 6–20).

182. Цзинь, Босун. Выразитель внешнего образа: о художнике-постановщике кукольной анимации / Босун Цзинь. – Текст : непосредственный // Исследования творчества анимационного кино. – Пекин: Китайское общество кино, 1984. – С. 47–55. (金博松. 动画电影: 动画电影的创作[J]. 北京, 国际合作.1984,47–55).

183. *Цжэн, Юй.* Дух чернил и краски: обзор создания китайской анимационной музыки / Юй Цжэн, Юйджи Жуань. – Текст : непосредственный // Журнал Цилиньской академии искусств. – 2004. – № 04. – С. 17–21. (郑宇, 儒安玉姬. 油墨与色彩的精神: 中国动漫音乐创作回顾, 吉林艺术学院杂志:2004, (04). 国际合作).

184. *Цянь, Юньда.* «Живописная песня» и понятие анимационного кино: разговор с товарищем Ху Ихунем / Юньда Цянь, Кэсюань Ма. – Текст : непосредственный // Киноискусство. – 1985. – № 6. – С. 28–32. (钱云达, 马克轩. “一首风景优美的歌和一部动画片的概念: 与胡义洪同志的对话”. 1985, (6). 国际合作 28–32)

185. *Чен, Чао.* Исследование музыки в анимационных фильмах / Чао Чен. – Текст : непосредственный // Литература о кино. – 2011. – № 23. – С. 82–84. (陈超. 动画片中的音乐研究关于电影的文学[J]. 国际合作:2011,(23).82–84).

186. *Чжан, Сонлинь.* Кто создал «Головастики ищут маму»: Тэ Вэй и китайская анимация / Сонлинь Чжан. – Шанхай : Шанхайское народное издательство, 2010. – 196 с. – Текст : непосредственный. (张松林. 谁创造了“小蝌蚪找妈妈”: 泰威和中国动画[M]. 上海: 上海人民出版社, 2010年.196页).

187. *Чжу, Тяньвэй.* Сто лет китайского кино: симфония звука и изображения / Тяньвэй Чжу. – Пекин : Китайское общество кино, 2005. – 552 с. – Текст : непосредственный. (朱天威, 中国电影百年音像交响曲北京[J]. 中国电影学会: 2006. 552).

188. *Чу, Хань.* Анимация как тип языка: эволюция от выразительного средства до анимационного языка / Хань Чу. – Текст : непосредственный // Современное кино. – 1989. – № 3. – С. 48–56. (楚汉. 动画作为一种语言类型: 从表达媒介到动画语言的演变[J]. 现代电影. 1989, (3). 国际合作 48–56).

189. *Чэн, Синьван.* Музыка ранних китайских анимационных фильмов и ее исторический статус / Чэн Синьван. – Текст : непосредственный //

Журнал Центральной консерватории. – 2010. – № 2. – С. 53–62. (程兴旺. 早期中国动画电影音乐及其历史地位[J]. 中央音乐学院学报, 2010(2): 53–62).

190. Этимологический словарь китайских иероглифов / Сост. Ву Ирен. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1992. – 620 с. – Текст : непосредственный. (吴爱玲, 汉字词源词典[M] 上海: 上海人民出版社, 1992 第 620).

191. Янь, Сюэвэй, Межкультурная коммуникация в контексте музыкального искусства Китая / Сюэвэй Янь. – Текст : непосредственный // Искусство и образование. – 2021. – № 4(132). – С. 83–89. – Текст : непосредственный. (闫学伟. 中国音乐艺术背景下的跨文化交流 / 闫学伟. 艺术在教育. – 2021 年. – 第 4 期(132 页). – 第 83-89 页. - 文本: 直接).

192. Хуан, Чжили. Китайская музыка иностранных композиторов / Чжили Хуан. – Пекин: Любители музыки. 1987. – 80 с. – Текст : непосредственный. (黄志礼. 外国作曲家笔下的中国音乐/ 黄志礼. – 北京: 音乐爱好者. – 1987 年. – 80 页. – 文字: 直接).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Примеры

Пример 1. Фрагмент музыки мультипликационной интермедия фильма «Городские пейзажи» Ху Лютина

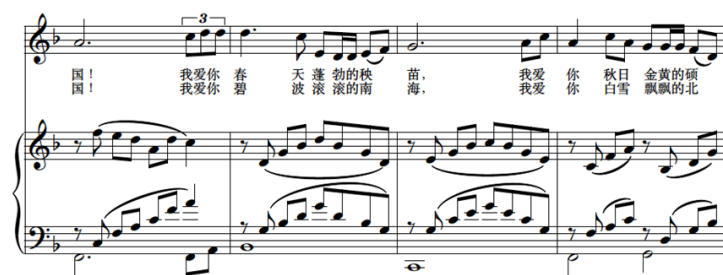
Пример 2. Чжэн Цюфэн. «Я люблю тебя, Китай!». Вступление и начальный раздел

我爱你，中国
影片《海外赤子》插曲
瞿琮 词
郑秋枫 曲

辽阔、自由地

Пример 3. Чжэн Цюфэн. «Я люблю тебя, Китай». Второй куплет

深情、真挚地



Пример 4. Чжэн Цюфэн. «Я люблю тебя, Китай». Третий куплет



Пример 5. Чжэн Цюфэн. «Я люблю тебя, Китай». Кульминация



Пример 6. П. И. Чайковский. Фрагмент китайского танца «Чай» из балета «Щелкунчик»



Пример 7. Начало народной песни «Толкая каменный валец» (т. 1–6)



Пример 8. Фрагмент народной песни «Черт тянет ногу»



Пример 9. Фрагмент народной песни «Ламасу»



Пример 10. К. Хачатурян. Тема музыканта Ми (из м/ф «Желтый аист»)



Пример 11. Ритмоформула, характерная для синьцзян-уйгурского стиля



Пример 12. К. Хачатурян. Тема мандарина (из м/ф «Желтый аист»)



Пример 13. К. Корчмарёв. Лейттема братьев Лю (из одноименного м/ф)



Пример 14. К. Корчмерёв. Лейттема Моря (первый элемент из м/ф «Братья Лю»)



Пример 15. К. Корчмарёв. Лейттема Моря (второй элемент из м/ф «Братья Лю»)



Пример 16. К. Корчмарёв. Тема мандарина (из м/ф «Братья Лю»)



Пример 17. Д. Рыбников. Песня Сяо Цин «Слезы счастья»
(из х/ф «Волшебный портрет», запев)



Пример 18. Д. Рыбников. Песня Сяо Цин «Слезы счастья»
(из х/ф «Волшебный портрет», припев)



Пример 19. Д. Рыбников. Песня Сяо Цин «Слезы счастья»
(из х/ф «Волшебный портрет», контрапунктическая связка)



Пример 20. Чэнь Гэсинь. Увертюра к м/ф «Репка»
(формирование интонационного зерна основной темы)



Пример 21. Чэнь Гэсинь. Тема прорастания репки из м/ф «Репка»



Пример 22. Чэнь Гэсинь. Тема Зайчонка из м/ф «Репка»



Пример 23. Чэнь Гэсинь. Основная тема из м/ф «Репка»



Пример 24. Чэнь Гэсинь. Тема Обезьянки из м/ф «Репка»



Пример 25. Чэнь Гэсинь. Зайчонок и Обезьянка будят Поросенка из м/ф «Репка»



Пример 26. Чэнь Гэсинь. Тема Медведя из м/ф «Репка»



Пример 27. Песенка «Репка» (сл. и музыка Бао Эньчжу)

环芯语音芯片 atchip.com

拔萝卜

1=G 2/4

5 5 1 | 3 2 1 | 5 5 5 5 | 1 2 1 |

拔萝卜, 拔萝卜, 嘿呀嘿呀, 拔萝卜,

5 5 5 5 | 1 2 1 | 5 5 1 | 5 5 1 |

嘿呀嘿呀 拔不动。

1 老太婆, 快快来,

2 小姑娘, 快快来,

3 小黄狗, 快快来,

4 小花猫, 快快来,

5 老太婆, 快快来,

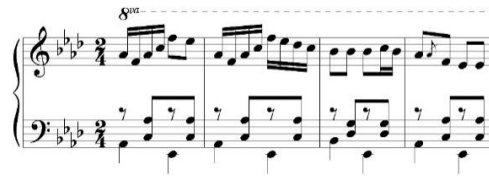
5 5 5 3 2 | 1 2 1 :||

快来帮我们 拔萝卜

Пример 28. Ю. Левитин. Тема цветка из м/ф «Цветик-семицветик»



Пример 29. Ю. Левитин. Тема Жени из м/ф «Цветик-семицветик»



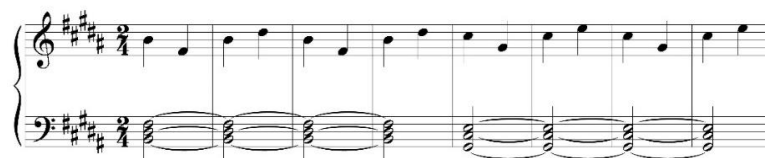
Пример 30. Ю. Левитин. Фортепианный вальс из м/ф «Цветик-семицветик».



Пример 31. Лу Шилин. Тема улицы из м/ф «Цветик-семицветик»



Пример 32. Лу Шилин. Тема цветка из м/ф «Цветик-семицветик»



Пример 33. Лу Шилин. Композиционная техника, используемая
в м/ф «Цветик-семицветик»



Пример 34. Лу Шилин. Лад с элементами пентатоники у флейты
в м/ф «Цветик-семицветик»



Приложение 2. Интервью с композитором С. В. Аникиенко¹⁹⁵

Чэнь Цзыжань: Какие аспекты музыкальной жизни Кубани оказались в фокусе Вашего научного интереса?

Сергей Аникиенко: Так случилось, что я занимаюсь исследованием самого загадочного и вместе с тем – самого важного периода в истории музыкальной культуры Кубани: дореволюционного. После начала заселения казаками этого края Кубанская область длительное время была на далёкой периферии культурной жизни страны. Только в 1860-е годы начался здесь процесс зарождения профессиональной музыкальной культуры.

Профессиональных музыкантов были единицы, певческий и музыкантский хоры Кубанского казачьего войска, ведущие свою историю с 1810 года, были по сути любительскими коллективами. Музыканты «с именем» здесь долго не задерживались. Но постепенно в город стали приезжать выпускники не только столичных консерваторий, но и зарубежных музыкальных заведений – Вены, Брюсселя... Во многом стимулом для развития музыкального пространства послужило открытие местного отделения ИРМО и музыкальных классов/училища при нём. И только в начале XX века началась постепенная интеграция региона в музыкальное пространство России.

Чэнь Цзыжань: Попадала ли в поле Вашего зрения информация о братьях В.П. и С.П. Ширинских, родившихся в Екатеринодаре, а также их родителях? Из каких источников?

Сергей Аникиенко: Архивных материалов дореволюционного периода, отражающих музыкальную культуру края, практически нет. Это никому в то время не было интересно, поскольку архив был войсковой. А вот в периодической печати того времени кое-какая информация сохранилась. Ее анализ позволяет делать важные выводы.

Чэнь Цзыжань: С кем из музыкальной элиты России могла пересекаться эта семья в Екатеринодаре?

Сергей Аникиенко: Евгения Францевна, мама Василия и Сергея, помимо сольных выступлений считалась лучшим аккомпаниатором в городе. Поэтому она выступала практически со всеми местными и приезжими музыкантами. В то время на гастроли артисты зачастую приезжали без собственных аккомпаниаторов, и поэтому круг общения был бесконечно широк. В основном это были вокалисты: баритон Август Броджи¹⁹⁶, чета Лаврентия

¹⁹⁵ Сергей Викторович Аникиенко (г. р. 1966) – член союза композиторов России, член союза журналистов. Композитор и музыковед. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры.

¹⁹⁶ Август Броджи (1847–1917) – итальянский оперный певец (баритон и тенор).

и Надежды Донских¹⁹⁷, Зинаиды и Бориса Мезенцевых¹⁹⁸, Георгий Бакланов¹⁹⁹, Василий Люминарский²⁰⁰, Ольга Озаровская. Ну и, конечно, маститый дирижер Евгений Эспозито²⁰¹, возглавлявший несколько лет оркестр Кубанского казачьего войска. К слову сказать, Ширинская неоднократно исполняла фортепианные концерты под его управлением.

Чэнь Цзыжань: Кто из екатеринодарских педагогов-музыкантов заложил фундамент будущей профессиональной деятельности Василия и Сергея?

Сергей Аникиенко: О музыкальных занятиях Сергея в Екатеринодаре никаких сведений нет. Да и педагогов-виолончелистов в то время в Екатеринодаре практически не было. Сильным музыкантом был Г. Л. Мерк, окончивший Брюссельскую консерваторию, но он проработал в музыкальном училище Екатеринодарского отделения ИРМО неполные 2 года. (Кстати, отношения у Е. Ф. Ширинской с музыкальным училищем не задались.)

А вот педагогом Василия был известный в городе музыкант Яков Адамович Назаров, приходившийся, кстати, родным дядей братьям Кирлиан: Михаил Давидович, скрипач, окончивший Санкт-Петербургскую консерваторию, более 40 лет проработал в Краснодарском музыкальном училище, а Семён Давидович был изобретателем, вместе со своей женой разработавший новый способ фотографирования объектов различной природы посредством газового разряда, известный как «Эффект Кирлиан», т.е. по сути доказал существование у человека ауры.

Сам Назаров, талантливый скрипач-самоучка, не получил академического музыкального образования, хотя и учился в Петербургской консерватории по классу Н. В. Галкина, а позже брал уроки в Москве у А. А. Колаковского. Он был одним из заметных музыкальных педагогов Екатеринодара. Известно, что о его учениках высоко отзывался Л. С. Ауэр, выступавший с концертами в Екатеринодаре. Кроме того, Назаров много концертировал, сотрудничал с местными периодическими изданиями, позиционировал себя как композитор (в московских и питерских библиотеках мне удалось разыскать несколько изданным им сборников собственных пьес)²⁰².

Василий уже в 10-летнем возрасте стал выступать в городе. В феврале 1913 он вместе с матерью поехал в концертный тур по Северному Кавказу,

¹⁹⁷ Лаврентий Дмитриевич Донской (1858–1917) – русский оперный певец (лирико-драматический тенор), какое-то время обучавшийся в бесплатной музыкальной школе у М. П. Мусоргского, поддерживал добрые отношения с Левитаном, предположительно умер голодной смертью. Его правнучка Вера Донская-Хилько родилась в 1964 году в Ленинграде, профессиональный художник. Надежда Александровна Эйхенвальд (Донская) – оперная певица, музыкант, гражданская жена Л. Д. Донского.

¹⁹⁸ Борис Александрович Мезенцев (1877–1931) – русский оперный певец (драматический баритон), был расстрелян по обвинению в антисоветской агитации, в 1962 году был посмертно реабилитирован; Зинаида Мезенцева –

¹⁹⁹ Георгий Андреевич Бакланов (1881–1938) – русский оперный певец (баритон).

²⁰⁰ Василий Алексеевич Люминарский (?) – русский оперный певец (бас)

²⁰¹ Евгений Доминикович Эспозито (1863–1935) – композитор и дирижер.

²⁰² Более подробно о Я. А. Назарове см.: Аникиенко С. В. Когорта первых: композиторы Екатеринодара конца XIX – начала XX века // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. Москва, 2021. № 4 (39).

дав 17 концертов. Последний его выход на екатеринодарскую сцену состоялся летом 1916 г., когда он уже был учеником Московской консерватории.

Чэнь Цзыжань: Родители братьев Ширинских были коренными жителями Екатеринодара или приехали из другого региона?

Сергей Аникиенко: Евгения Францева Ширинская, в девичестве Кассан, по некоторым сведениям, была дочерью скрипача из Керчи. Дальше очень много нестыковок. Имеется информация, что она окончила Венскую консерваторию. Хорошо. Но в Екатеринодар, как писали краеведы, она приехала в 16-летнем возрасте, «чтобы спастись от нежелательного брака, навязанного дома, в родной Керчи», причём, родной город она покинула тайно. К этому возрасту окончить полный курс обучения в консерватории, по моему мнению, было просто невозможно. Загадка...

В Екатеринодар она приехала, вероятно, в 1890 г. (в конце января 1910 г. в городе прошёл юбилейный концерт пианистки, посвящённый 20-летию её музыкальной и педагогической деятельности здесь; в сопровождении Кубанского симфонического оркестра п/у Е. Д. Эспозито она исполнила Фортепианный концерт C-dur Бетховена).

Известно, что у неё были сестра и брат. Ольга Францевна Кассан в 1892–1893 гг. неоднократно выступала в Екатеринодаре. У нее было колоратурное сопрано, известно, что она училась пению у проф. Кедрина. Брата Александра, принимавшего участие в концертах в 1898–1899 гг., пресса называла молодым талантливым виолончелистом. По информации одного из краеведов, он окончил Петербургскую консерваторию по классу Вержбиловича. Подтвердить это или опровергнуть я не могу: его личного дела в фонде консерватории не сохранилось.

Об отце Василия и Сергея у меня нет никаких сведений. Интересно, что впервые сочетание фамилия матери Кассан-Ширинская, которое бытовало достаточно долго, появилась в публикациях только 1902 г., видимо, в это время они и поженились.

Чэнь Цзыжань: После переезда в Москву возвращались ли братья в город, ставший местом их рождения, хотя бы раз?

Сергей Аникиенко: Информации об этом у меня не имеется. Дело в том, что музыкальная культура Кубани советского периода несколько выходит за рамки моего научного интереса. «Нельзя объять необъятное», – справедливо говорил Козьма Прутков.

Чэнь Цзыжань: Остались ли в Екатеринодаре могилы родных Ширинским людям?

Сергей Аникиенко: Информации об этом у меня не имеется.

Чэнь Цзыжань: Каков, на Ваш взгляд, вклад Василия Петровича в музыкальную культуру России как композитора?

Сергей Аникиенко: Мне, к сожалению, трудно об этом судить, я совершенно не знаком с его творчеством.

Чэнь Цзыжань: Сохранился ли в нынешнем Краснодаре дом, в котором жила семья Ширинских? Известно ли Вам его месторасположение?

Сергей Аникиенко: Адреса, по которым жила в Екатеринодаре семья Ширинских, известны благодаря публикациям в местной периодике объявлений о работе курсов фортепианной игры Е. Ф. Кассан-Ширинской. Можно предположить, что занятия происходили на дому у педагога – это была общепринятая практика. Первое время, ещё до выхода замуж и рождения сыновей, Евгения Францевна жила в доме Скрипченко, расположенном на углу Раппи-левской и Полицейской улиц (ныне улица Гоголя; точного номера дома мы не знаем).

Кстати, на этом перекрестке сохранилась дореволюционная застройка. В 1901 г., вскоре после рождения Василия, курсы находились по двум адресам – в доме Губкина на Соборной площади, вход с Бурсаковской улицы (сегодня – Красноармейская, номер дома тоже не известен) и в доме Белецкого по Графской (Советской) улице, 34, напротив Армянской церкви (здесь все здания были снесены в 1970-е годы). Последний адрес, по которому Ширинские жили как минимум с 1908 г. до отъезда из Екатеринодара в 1913 г. – Борзиковская улица, 35 (в современном городе улица Коммунаров, 49). Это здание тоже не сохранилось: на его месте построена в 1950-е годы жилая пятиэтажка). Интересно, что этим домом Е. Ф. Ширинская владела до 1916 г., когда уже из Москвы, она поместила в одной из местных газет объявление о его продаже. Из него известно, что в доме было 6 комнат, фруктовый сад, и общая площадь участка была 365 квадратных сажен (более 1500 м²).

Чэнь Цзыжань: Имеются ли в Краснодаре памятные знаки, указывающие на связь этого города – в прошлом Екатеринодара – с семьей Ширинских: улица их имени, учебное заведение, памятная доска?

Сергей Аникиенко: К сожалению, Краснодар не очень хранит память о своём музыкальном прошлом. Памятными знаками отмечены только помещения, в которых выступали в 1910-е годы А. Н. Скрябин и С. В. Рахманинов. Ничем не увековечена даже память о М. Ф. Гнесине, два года проработавшем в этом городе. А о музыкантах, менее известных, и говорить не приходится. Будем надеяться, что всё же когда-нибудь появятся в Краснодаре и улица Ширинских, и учебное заведение, носящее их имя.

Но надо помнить не только о семье Ширинских. Ведь в Екатеринодаре родились и известный советский скульптор Владимир Иосифович Ингал, чья мать-пианистка тоже в 1900–1903 г. работала здесь, и польский пианист и педагог Станислав Леопольдович Шпинальский, отец которого в начале 1900-х годов был капельмейстером нескольких военных оркестров в городе. В Краснодарском музыкальном техникуме несколько лет работал известный скрипач Михаил Эрденко. В 1920-е годы в Краснодарском музыкальном техникуме учился знаменитый Игорь Владимирович Способин... Имена музыкантов, чья жизнь связана с Екатеринодаром-Краснодаром, можно перечислять до бесконечности.

Чэнь Цзыжань: Благодарю Вас за интересную беседу!

Приложение 3. Фотоматериалы



Фото 1. Г-жа Бао Эньчжу, учитель музыки средней школы для девочек Сунцзян, провинция Цзянсу, Китай



Фото 2. Г-жа Бао Эньчжу со своими коллегами (третья справа в первом ряду)



Фото 3. Средняя школа для девочек Сунцзян²⁰³

²⁰³ Средняя школа Сунцзян была открыта в провинции Цзянсу в 1927 году (сегодня на ее месте стоит средняя школа Сунцзян № 2). Первым директором стала Цзян Сюэчжу, позже прославившаяся как легендарная фигура в истории образования в Китае и на Тайване.



Фото 4. Г-н Ян Хуннянь в молодости со своим учителем Бао Эньчжу
(«Этого своего учителя я никогда не забуду»)



Фото 5. Г-н Ян Хуннянь вспоминает своего учителя в программе «Жизнь как искусство» («Она бесплатно обучала меня игре на фортепиано»)

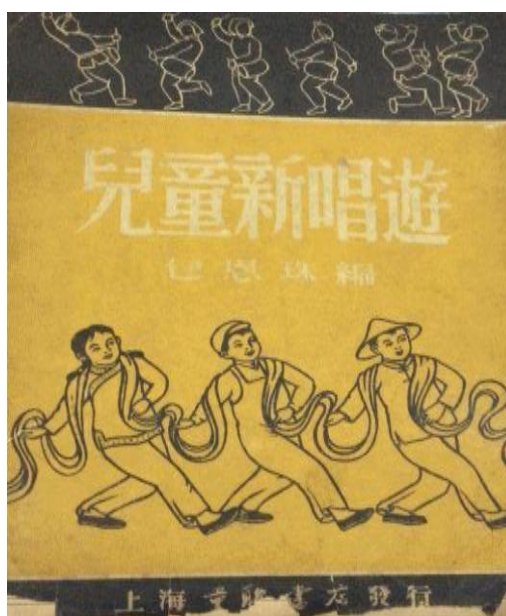


Фото 6. Обложка книги «Новое пение для детей» г-жи Бао Энжу



Фото 7. Пекинская научно-образовательная киностудия



Фото 8. Пекинское научное аудиовизуальное издательство



Фото 9. Автор с г-ном Цао Сяохуи, режиссером китайской версии сказки «Цветик-семицветик»



Фото 10. Аппаратура, на которой записывалась музыка китайской версии сказки «Цветик-семицветик»

Приложение 4. Иллюстративный материал к китайским версиям сказок «Репка» и «Цветик-семицветик»



Фото 11. Набрюшник-дудоу



Фото 12. Рубашка ханьгуа



Ил. 1. Страницы из учебника китайского языка



Ил. 2. Скриншот из мультфильма «Цветик-семицветик». Фрагмент видеопропродукции фирмы Tencent.