

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ
Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА»

1862



FEDERAL STATE
INSTITUTION OF HIGHER
EDUCATION
SAINT-PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Россия, 190068, Санкт-Петербург,
Театральная площадь, дом 3, литер А
Тел. (812) 312 21 29
e-mail: service@conservatory.ru
ИНН/КПП 7812036476/783801001
ОГРН 1027810336762 ОКПО 02175886

3, Teatralnaya sq.
St. Petersburg,
190068, Russia
Tel. +7 (812) 312 21 29
e-mail: service@conservatory.ru

№ 676

«14» мая 2025 г.

«УТВЕРЖДАЮ»

Врио ректора ФГБОУ ВО
«Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова»,
доцент
Быстров Денис Викторович



«14» мая 2025 г.

ОТЗЫВ ВЕДУЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ

федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А.
Римского-Корсакова» на диссертацию
Чэнь Цзыжань «Взаимодействие российской и китайской музыкальных культур
в искусстве анимации», представленную к защите
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация Чэнь Цзыжань посвящена исследованию различных аспектов взаимодействия российской и китайской музыкальных культур в искусстве анимации. Обращение автора к данному виду искусства, который сформировался только в XX веке и, стремительно развиваясь в наше время, становится все более популярным и востребованным, подтверждает безусловную **актуальность** проведенного исследования.

Поэтичность и художественная многомерность анимации замечательно передана в высказывании выдающегося российского режиссера Юрия Норштейна: «Мультипликация — это тайны сознания и чувства, помещенные на пленку»¹. Норштейн применяет классическое определение «мультипликация», что может ввести читателя в заблуждение. Как отмечается в диссертационном исследовании Чэнь Цзыжань, понятия *анимация* и *мультипликация*, подразумевающие процесс создания на экране иллюзии движения, являются синонимичными. Возвращаясь к вышеприведенной цитате, отметим важность формулировки «помещенные на пленку»: в ней проявляется ведущая роль

¹ Норштейн Ю.Б. Снег на траве. Москва: Фонд Юрия Норштейна: Красный пароход, 2012. С.19

визуального воплощения художественного образа в анимации, что является одним из определяющих факторов все большей ее востребованности в наши дни. Чэнь Цзыжань также отмечает лидирующее положение анимационных фильмов в художественных предпочтениях россиян и китайцев, отмечая, что «культурная парадигма развивается сегодня под знаком так называемого “визуального поворота” (Ф.Джеймисон)»². Еще одна особенность анимации, сближающая ее с музыкальным искусством, заключается в том, что оба вида искусства легко преодолевают языковые границы, будучи по своей природе максимально открытыми межкультурной коммуникации.

Анимация по своей природе синтетична. В ней соединяются элементы и выразительные возможности изобразительного искусства, литературы, музыки, пластики. Это «своего рода искусство в квадрате, изобразительное искусство, как бы помноженное на средства выразительности и технические возможности кино, в неповторимом синтезе изобразительных, литературных и звуко-музыкальных начал»³.

Музыкальный ряд в анимационном произведении является важнейшим его компонентом. Автор диссертации приводит цитату из монографии М.Д. Сабининой, которая отмечает, что 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»⁴. В данном контексте предмет исследования Чэнь Цзыжань — «взаимодействие российских и китайских композиторов в контексте рожденного в лоне анимации синкретиза»⁵, является неоспоримо убедительным.

Как отмечается в исследовании, разработанность выбранной автором темы весьма невысока, особенно в ракурсе межкультурного взаимодействия. Фактически, данная диссертация становится первым трудом, в котором российская и китайская анимация рассматриваются в контексте диалога, реализуемого под знаком музыкальной культуры. Чэнь Цзыжань отмечает, что научные работы, направленные на изучение различных аспектов мультипликации, широко представлены в российских областях гуманитарного знания — значительно масштабнее в сравнении с китайским искусствоведением. Появление рассматриваемого диссертационного исследования становится важным культурологическим прецедентом, который может положить начало новому исследовательскому направлению в музыкальной синологии.

Объектом исследования диссертации становится онтология российской и китайской музыкальных культур в аспекте анимации как синтетического экранного искусства. В ряду поставленных автором задач — выявление «китайского следа» в творчестве композиторов, обращавшихся к китайской теме в качестве композиторов мультипликационных фильмов; обзор пути развития российской и китайской анимации; анализ музыкального ряда мультфильма «Репка» в китайской и русской версиях, созданного композиторами В. Ширинским и Чэнь Гэ; сравнительный анализ музыкального ряда анимационных интерпретаций сказки «Цветик-семицветик», осуществленных российскими и китайскими авторами.

Материалами исследования послужили российские и китайские анимационные работы, охватывающие период с 1936 по 1997 гг. Все они рассматриваются с позиции диалектического и герменевтического методов анализа, изучение каждого из фильмов основано на глубокой источниковедческой подготовке, анализ подкрепляется нотными и изобразительными примерами. Хочется особо отметить значимость приведенного в

² Чэнь Цзыжань. Взаимодействие российской и китайской музыкальных культур в искусстве анимации. Дисс...канд.иск.:5.10.3. Санкт-Петербург, 2025. С. 4.

³ Асенин С. В. Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации. М.: Искусство, 1974. С.5.

⁴ Сабинина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. С. 317.

⁵ Чэнь Цзыжань. Взаимодействие российской и китайской музыкальных культур в искусстве анимации. Дисс...канд.иск.:5.10.3. Санкт-Петербург, 2025. С. 7.

Приложении №2 интервью с композитором С.В. Аникиенко, а также ценность, эксклюзивность иллюстративных материалов о госпоже Бао Эньчжу (Приложение №3).

Среди **положений, выносимых на защиту**, выделим следующее: особенность подхода режиссеров и композиторов советско-российской школы к реализации китайской темы, который выражается в максимально бережной передаче национальных аспектов китайской музыкальной культуры; игнорирование инородной музыкальной культуры при обращении к русской теме, характерное для китайских авторов; состоятельность культурного диалога российской и китайской музыкальной культур в музыкальном ряде мультфильма «Репка» в китайской и русской версиях, реализованного благодаря обращению к фольклорному материалу и определенному инструментальному составу.

Научная новизна работы связана в первую очередь с самой постановкой проблемы взаимодействия русской и китайской музыкальных культур на примере анимации. Новизну исследования подкрепляют как материалы (анимационные фильмы), впервые введенные в научный обиход, так и примененные комплексные аналитические методы их изучения. Следует отметить ценность выявления семантической роли звучания национальных китайских инструментов в звуковой партитуре анализируемых российских анимационных фильмов.

Исследование подтверждает свою **теоретическую значимость** в связи с расширением научных знаний в музыкальной синологии и углублением проблемного поля в изучении киномузыки благодаря включению в него музыкального решения анимационных произведений, рассматриваемых в контексте диалога России и Китая.

Диссертация убедительно выстроена по своей **структуре**; цели и задачи, положения, выносимые на защиту, сформулированы четко и корректно. Работа имеет несомненную практическую значимость не только для исследователей современной культуры и искусства, специалистов в области анимационного кинематографа, но и для преподавателей высшей школы (автором отмечается возможность использовать материалы исследования в таких учебных курсах, как «История музыки», «Музыкальная журналистика», «Музыка театра и кино», «Музыкальная педагогика»).

Диссертационное исследование обладает внутренним единством и завершенностью. Оно состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка литературы (192 наименования, из них 163 на русском языке, что, несомненно, отражает глубину подхода автора к изучаемой теме, стремление широко охватить русскоязычные научные источники). Каждая глава имеет структуру, продиктованную спецификой разрабатываемой темы. В работе четыре приложения: в первом из них представлены нотные примеры; во втором — интервью с композитором Аникиенко, в приложении три — редкие архивные фотографии госпожи Бао Эньчжу, снимки Пекинской научно-образовательной киностудии и образцы национальных костюмов героев китайских анимационных фильмов; в заключительной части — отдельные кадры из китайских постановок сказок «Репка» и «Цветик-семицветик».

В **первой главе** диссертации автор представляет обзор становления российской и китайской анимации от первых немых фильмов до создания национальных киностудий. Следует отметить, что наиболее четкая периодизация приведена автором в отношении эволюции китайского анимационного кинематографа. В этом же разделе рассмотрены ведущие жанры китайской анимации, которые сформировались в период с 1935 по 1949 гг. Автор объясняет свой особый интерес к данному историческому периоду следующим образом: «...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»⁶. Говоря о дальнейшей эволюции китайского анимационного кино, автор отмечает такой феномен, как популярность песен из мультфильмов, благодаря

⁶ Чэнь Цзыжань. Взаимодействие российской и китайской музыкальных культур в искусстве анимации. Дисс...канд.иск.:5.10.3. Санкт-Петербург, 2025. С. 34.

которой они обретают самостоятельную жизнь за пределами киножанра. В качестве примера приводится и подробно анализируется песня «Я люблю тебя, Китай» (автор Чжэн Цюфэн), впервые использованная в фильме «Заморское дитя» 1979 г.

Во **втором параграфе первой главы** исследуется вопрос о «китайском следе» в российской мультипликации. Как отмечает автор, он продолжает ряд исследований, посвященных «присутствию» восточной культуры в целом и китайской музыки в частности в русской музыкальной культуре XIX–XX вв. Чэнь Цзыжань фокусирует свой исследовательский интерес на сфере мультипликации. Она выделяет ряд анимационных фильмов российских режиссеров, в которых они целенаправленно приобщали зрительскую аудиторию к культуре Китая, при этом подробно рассмотрены такие ленты, как «Желтый аист» (1950) и «Братья Лю» (1953). Данный ракурс позволил автору выявить влияние, которое оказали обе ленты на стиль композиторов, участвующих в их создании. Отмечается, что для К.Хачатуряна мультфильм «Желтый аист» стал творческой лабораторией по освоению темы Востока. Не менее значимой стала работа над фильмом «Братья Лю» для творчества композитора К.Корчмарева. Убедительна гипотеза Чэнь Цзыжань о традициях обращения к восточной тематике, которые генетически передались Корчмареву от его великого учителя — Н.А. Римского-Корсакова. Также в этом параграфе рассматривается художественный фильм с применением анимации «Волшебный портрет» (1997). Здесь автор подробно останавливается на вопросе применения традиционных китайских музыкальных инструментов и их значения для воссоздания национального колорита, что придает художественному решению цельность и полноту.

Вторая глава посвящена искусствоведческому анализу двух экранизаций сказок «Репка» и «Цветик-семицветик». Необходимость проведения подобного анализа обусловлена задачей автора выявить специфические черты диалога России и Китая, реализуемого в пространстве мультипликации. Выводы, к которым приходит исследователь на основе проведенных изысканий, следующие: в русской экранизации эффект подлинности обеспечивается обращение к фольклорным образцам, при этом композитор применяет свое профессиональное мастерство в области работы с симфоническими инструментами, умело играя тембрами, фактурой, оттеняя полифонически и гармонически тематические планы в партитуре. В китайской экранизации также происходит обращение к национальной тембровой палитре, более того, весь музыкальный ряд решен под знаком китайского стиля, в данном ракурсе это выглядит достаточно условно, менее убедительно, чем в русском варианте. Отдельное внимание автор диссертации уделяет анализу песни «Репка», которая использована в китайской экранизации, и ее автору — госпоже Бао Эньчжу, отмечая яркость, ясность и органичность песни для детской аудитории. Использование песни стало большой удачей для судьбы данного анимационного фильма.

Во **втором параграфе главы** проводится сравнительный анализ двух анимационных версий сказки «Цветик-семицветик». Особенно интересен раздел, в котором рассматривается оркестровое решение звуковой партитуры российского мультфильма. Гораздо менее яркой в художественном и стилевом отношении выглядит китайская экранизация сказки: как отмечает автор исследования, для ее решения характерна иллюстративность и драматургическая упрощенность.

В **заключении** работы автор формулирует ряд наиболее важных выводов исследования. Чжао Цзыжань убедительно доказывает, что освоение китайской темы происходит у российских композиторов в соответствии с традициями отечественной композиторской школы, неотъемлемой чертой которой является детальная разработка темы Востока. Китайская анимация значительно отличается своим подходом, при воплощении русской темы специфика музыкальной культуры России не получает должного внимания. Однако, как отмечает автор: «при этом китайские аниматографы с очевидностью демонстрируют приверженность ценностям идеалам русского народа,

выявляя их универсальный характер на примере собственной культуры»⁷.

Вопросы и замечания.

Чэнь Цзыжань в своем диссертационном исследовании убедительно применяет различные аналитические методы работы с материалом, завершая каждый этап выводами. Тем не менее, несмотря на последовательность и скрупулезность подхода, не все они убеждают однозначностью предложенных формулировок.

Так, в завершении первого параграфа первой главы автор пишет о классификации инструментальной музыки в анимационном кинематографе, при этом предлагается такая классификация, как *традиционная* и *популярная, существующая* (готовая) и *оригинальная* музыка. Возникает ряд замечаний, так как подобная классификация представляется излишне обобщенной и явно отстающей от технологического прогресса в рассматриваемой сфере. Как классифицировать интерактивный музыкальный ряд? Применение технологий с использованием нейронных сетей? Следует ли относить их к оригинальному типу, если при их создании не происходит сотрудничества режиссера с композитором?

Очень неоднозначно также выглядит определение *традиционная* инструментальная музыка. Можно ли применять подобное название, если речь идет об обработке народной темы в современном популярном жанре? Относятся ли к такому типу авторские стилизации под народную музыку?

Также к принципиальным замечаниям относится наше несогласие с излишне подробно заостренным на деталях анализом оркестрового решения в отечественном мультфильме «Репка» (1936). Часть аллюзий и деталей, которые выделяет автор, достаточно неоднозначно воспринимаются в сформулированной трактовке. Учитывая компактность музыкальной формы звукового ряда мультфильма, можно отметить, что тембροфактурное решение, передающее звучание народных инструментов, юмористичность и выпуклость звуковых характеристик является специфической чертой стиля композитора, однако мы не видим здесь прообраза «инструментального театра 1970-х годов», как утверждает автор. Подобная детальность и изобразительность, равно как и опора на фольклорный тезаурус, в целом характерна для мультфильмов довоенного периода, выполненных на студии «Союзмультфильм».

Что же касается вопросов, то первый них касается отбора анимационного материала для диссертационного исследования. Почему автор не рассматривает анимационные ленты, созданные в XXI веке, и даже более конкретно, в последнее десятилетие, в контексте поставленной задачи?

Второй вопрос мы начнем с принципиального замечания. В первой главе автор пишет о современных режиссерах в российском анимационном кино, при этом возникает историческая и хронологическая путаница. В список попадают и кинорежиссеры, стоящие у истоков работы Союзмультфильма (например, Иван Иванов-Вано (1900–1987) и ныне активно работающий Юрий Норштейн (1941 г.р.). Дословно цитата выглядит следующим образом: «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. Качанова, 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 кино, А. Ю. Хржановского и многих других»⁸.

Кого автор может перечислить из наиболее ярких современных режиссеров, работающих в России в анимационном кинематографе? Кто из них также обращался к теме Китая в своем творчестве (в сфере анимационного кино)? В качестве примера можем порекомендовать автору «китайские» эпизоды из анимационного сериала про богатырей, производства студия «Мельница».

⁷ Чэнь Цзыжань. Взаимодействие российской и китайской музыкальных культур в искусстве анимации. Дисс...канд.иск.:5.10.3. Санкт-Петербург, 2025. С. 151-152.

⁸ Чэнь Цзыжань. Взаимодействие российской и китайской музыкальных культур в искусстве анимации. Дисс...канд.иск.:5.10.3. Санкт-Петербург, 2025. С. 24.

Важно подчеркнуть, что высказанные замечания и вопросы нисколько не умаляют достоинства работы соискателя и потому мы имеем все основания утверждать, что диссертационное исследование «Взаимодействие российской и китайской музыкальных культур в искусстве анимации» квалифицируется как оригинальная, самостоятельная, законченная научная работа, обладающая актуальностью, новизной, теоретической и практической значимостью и отвечающая требованиям ВАК, предъявляемым к кандидатским диссертациям, критериям пп. 9-14 Положения о присуждении ученых степеней (утв. Постановлением Правительства № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции), а сама Чэнь Цзыжань заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Настоящий отзыв ведущей организации составлен кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры оркестровки и общего курса композиции Давиденковой-Хмара Екатериной Шандоровной. Отзыв обсужден и утвержден на заседании кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова «_07_» ____ мая ____ 2025 (протокол № 3).

Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции,
Давиденкова-Хмара Екатерина Шандоровна

Екатерина Шандоровна Давиденкова-Хмара

Заведующий кафедрой оркестровки и общего курса композиции,
профессор Королев Анатолий Александрович

А. А. Королев

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Адрес: 190068, г. Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3, литер «А»

Телефон: (812) 312-21-29

Электронная почта: service@conservatory.ru

Сайт организации: <https://www.conservatory.ru>

Подпись *Давиденковой-Хмары Е. Ш.*
ЗАВЕРЯЮ *Королева А. А.*

Начальник отдела по работе с персоналом
Ю. Рат Ратушная Ю. Д.

