

Чжу Юнкан – музыковед,
аспирант кафедры теории музыки
Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки
(Нижний Новгород, Россия /Аньхой, Китай)
zhuyongkang888@gmail.com

Zhu Yongkang – musicologist,
postgraduate student at the Department of Music Theory
Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka
(Nizhny Novgorod, Russia /Anhui, China)
zhuyongkang888@gmail.com
ORCID: 0009-0007-0243-9024

УДК: 78

DOI: 10.61908/2413-0486.2025.43.3.157-169

ЗВУЧАЩАЯ РЕВОЛЮЦИЯ: МУЗЫКА КИТАЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА ЭПОХИ ПЕРЕМЕН

Аннотация

Статья посвящена становлению малоизученного в европейском искусствоведении китайского кинематографа и особенностям функционирования киномузыки. Дана периодизация и характеристика развития киноискусства в Китае. Выделены и описаны пять этапов его развития. Проанализированы эстетика и особенности революционного периода кино, известного под названием «поиск и развитие». На примере работ китайских режиссёров и композиторов выделены черты, соответствующие общему направлению инноваций, и индивидуальные черты композиторского стиля Чжао Цзипина – главного представителя новой эпохи в истории китайской киномузыки.

Ключевые слова: китайский кинематограф, киномузыка, революционный «период поиска и развития», Чжао Цзипин

THE SOUNDING REVOLUTION:
MUSIC OF CHINESE CINEMA IN THE AGE OF CHANGE

Abstract

The article is devoted to the formation of Chinese cinema, which is little studied in European art history, and the peculiarities of the functioning of film music. The periodization and characteristics of the cinematography development in China are given, identifying and describing five distinct stages of its evolution. The aesthetics and features of the revolutionary period in cinema, known as “the period of search and development”, are analyzed. Using works of Chinese directors and composers as examples, the article identifies features corresponding to the general direction of innovation and individual features of Zhao Jiping’s compositional style - the main representative of the new era in the history of Chinese film music.

Keywords: Chinese cinema, film music, the revolutionary “period of search and development”, Zhao Jiping

Китайский кинематограф – явление пока малоизученное в европейском искусствоведении. Будучи синтетическим искусством, кинематограф способен доносить те смыслы и «коды» национальной культуры, которые очень трудно передать с помощью других, менее универсальных видов искусства.

В китайской культуре универсальностью отмечены даже более древние и продолжительные по времени развития традиции, чем в европейской и русской культурах. Как известно, стремление к объединению нескольких видов искусства особенно отчётливо проявилось в XIX веке, в эпоху романтизма. Европейские композиторы-романтики, например Ф. Лист, Р. Вагнер и другие, стремились вернуть искусству ту универсальность, которой оно обладало изначально. Тем не менее достаточно продолжительный период исторического развития европейской культуры был периодом относительного размежевания разных видов искусства. Прежде всего, это касалось «чистой» музыки, в которой на протяжении XVII–XIX

веков происходила наработка собственных стилистических и формообразующих принципов.

В китайской культуре все виды искусства развивались в большем единстве. Наиболее ярко это выразилось в таком синтетическом искусстве, как китайская опера. По мнению китайцев, предшественником мирового кинематографа является их национальный театр теней.

Театр теней был известен в Китае уже во II тысячелетии до н. э. «Действующими лицами» здесь являлись плоские куклы, которые были сделаны из картона, кожи или специальной цветной плёнки. Они находились между источником света и экраном и управлялись при помощи тонких палок. Куклы были раскрашены в разные цвета, причём цвет имел символическое значение. Представление сопровождалось игрой небольшого оркестра или рассказом. Таким образом, такой театр представлял собой синтетическое искусство.

Первый фильм в Китае был показан в Шанхае 11 августа 1896 года, а в 1905 году появился фильм на основе пекинской оперы. Эти кинокартины не имели успеха, что было связано с тем, что первые кинокомпании принадлежали иностранцам, которые не были способны понять национальную специфику, поэтому созданные ими фильмы казались коренному населению недостаточно интересными. Вследствие этого с началом Первой мировой войны ранее созданные в Китае кинокомпании закрылись.

Первая национальная кинокомпания (киностудия «Хуаньсянь») была организована Чжаном Шичуанем в 1916 году. Дальнейшее развитие киноиндустрии происходило в 1920-е годы, когда появились такие кинокомпании, как «Минсин» и «Тяньи». В 1920-х годах специалисты из США стали обучать китайцев. Первая партия кинофильмов имела коммерческую направленность, однако китайские режиссёры включали в свои фильмы элементы национальной культуры. Представители кинокомпании «Минсин»

«старались органично сочетать в кино элементы пропаганды, художественное начало, зрелищность и национальную специфику» [3].

Начальный этап освоения нового вида искусства длился приблизительно до 1930 года и был назван «освоением целины». В это время в Китае появились 170 киностудий, было открыто множество кинотеатров. Естественно, что китайские кинематографисты в основном использовали наработки западных коллег.

Следующий этап – с начала 1930-х до 1949 года – «период взросления». В это время в китайском кинематографе начинают проявляться национальные особенности, которые впоследствии и будут определять его специфику, в частности, опора на исторические сюжеты и китайскую мифологию, а также демонстрация в фильмах национальных единоборств. Именно последнее качество придаёт самобытность китайским фильмам и весьма востребовано на международном рынке кинопродукции.

1949–1966 годы (до начала «культурной революции») характеризуются как «период неустойчивого развития». В это время создавались фильмы о жизни рабочих, крестьян и солдат, существенно увеличилось количество кинозрителей, была создана Пекинская академия киноискусства (1956), стали популярными мультипликационные фильмы, в которых использовались традиционные китайские искусства: вырезание из бумаги, театр теней, национальные разновидности кукольного театра. Это был период развития соцреализма, создания мелодрам с сильным влиянием советской культуры, исследования голливудских традиций, попыток соединить все эти традиции с особенностями китайской культуры, особенно живописи.

Период «культурной революции» (1966–1976) получил наименование «застой и спад». В это время художественных фильмов снималось очень мало, не было создано ни одного полнометражного фильма. Фильмы, относящиеся к этому десятилетию, были сильно идеологизированными и представляли собой «образцовые пьесы» на революционные сюжеты со

стереотипными историями и героями, с полным отсутствием любовной линии. Внимание кинематографистов переключилось на документальные ленты, пропагандирующие политику Мао Цзэдуна.

Настоящая революция в китайском кинематографе происходит в следующий период (1976–1989). Эта пятая фаза становления китайского кино получила название «поиск и развитие» или, по-другому, «движение пятого поколения». По своему значению в истории национального киноискусства этот период сопоставим с советской «оттепелью» 1960-х годов. Начало создаваться настоящее авторское кино, в котором значимыми фигурами оказывались яркие талантливые режиссёры, операторы, композиторы, актёры. В 1982 году из стен Пекинской академии киноискусства вышли такие выдающиеся художники, как Чжан Имоу, Тянь Чжуанчжуан, Чэнь Кайгэ, Чжан Цзюньчжао и другие. Они ставили своей целью создание совершенно нового кино, не только свободного от идеологического диктата, но и демонстрирующего все технические и эстетические возможности современного кинематографа. Им было суждено вывести китайский кинематограф на мировой уровень, ничем не уступающий западному, но и не теряющий национального своеобразия [1].

Одним из плеяды художников, оставивших глубокий след в истории китайского кино, стал композитор Чжао Цзипин (род. 1945), который начал творческую деятельность в рамках «движения пятого поколения» и по своей значимости и влиянию на этот вид искусства сопоставим с такими советскими композиторами, работавшими в кино, как Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Шнитке.

В эстетике «движения пятого поколения» следует выделить следующие важнейшие черты: минималистичность, немногочисленность динамичных массовых сцен, сосредоточенность на характерах героев, их внутренней драме. Для раскрытия внутреннего мира героев и идей, которые они воплощают,

авторы используют весь комплекс выразительных средств: композицию кадра, монтаж, цветовое оформление, музыкальный ряд [3].

«Движение пятого поколения» является бунтарским по своему духу, так как его представители нарушили многие традиции, что проявилось не только в обновлении содержания, лишившегося однозначности и определённости, присущей идеологизированному кино предшествующей эпохи, но и в новых визуальных эффектах. Например, в фильме Чжана Цзюньчжао «Один и восемь» (1983) рассказывается о группе заключённых, состоящей из одного солдата-коммуниста и восьми «плохих парней»: отряда из трёх бандитов, трёх армейских дезертиров, японского шпиона и домовладельца. Во время судебного процесса они сталкиваются с японскими солдатами, храбро сражаются, и большинство из них отдаёт жизни, защищая свою нацию. Непривычность картины заключалась в том, что многие кадры по своей цветовой гамме напоминают деревянную гравюру.

Неоднозначен в плане содержания и фильм «Армейская медсестра» Ху Мэй (1985), а в фильмах «На охотничьих угодьях» (1985) и «Конокрад» (1986) Тянь Чжуанчжуана присутствует смешение объективного и субъективного ракурсов отражения реальности, что делает понимание этих фильмов сложным для зрителя и весьма неоднозначным. Сами режиссёры объясняют подобный подход желанием держаться на расстоянии от массовой культуры.

Нередко в фильмах представителей «движения пятого поколения» показаны разногласия между отцами и сыновьями, стариками и детьми (например, в фильме «Жизни на верёвочке» Чэнь Кайгэ, 1991). Кроме темы противостояния патриархальному порядку в фильмах режиссёров этого направления часто фигурирует образ молодой женщины, которая заявляет о своих правах на то, чтобы распоряжаться своей судьбой, быть свободной от угнетения и эксплуатации и самостоятельно делать выбор в любви. Такие женщины присутствуют в фильмах «Жизнь на волоске» Чэнь Кайгэ, «Луна-

искусительница» (1996) и «Красный» Хэ Пина, «Фейерверк», «Зелёный фейерверк» (1993) и «Тень императора» (1997) Чжоу Сяовэня.

В фильмах Чжана Имоу «Красное сорго», «Чжу Доу» (1990), «Подними красный фонарь» (1991) и «Шанхайская триада» (1995) создан новый образ китайской женщины, причём всех героинь сыграла китайская кинозвезда с мировым именем Гун Ли.

В фильмах этого периода нет ничего откровенного, кричащего, демонстративного, все смыслы уведены в подтекст, поданы лишь намёком. Эти качества роднят фильмы «движения пятого поколения» с шедеврами советской «оттепели» – фильмами М. Хуциева, Г. Данелии, А. Тарковского и других режиссёров. Художники используют скупую цветовую гамму: охра и тусклая зелень передают душную, тягостную атмосферу (фильм «Жёлтая земля»); жёсткая симметрия, в которую замкнута визуальная картинка в фильме «Подними красный фонарь», становится символом незыблемых устоев и традиций, которые, при всём своём эстетизме, убивают человеческие страсти, а гиперболизированная жестокость, которая демонстрируется в «Красном гаоляне», позволяет понять, какие дикие, необузданные эмоции скрываются за привычкой подчиняться общественным устоям. В этой ситуации, когда подтекст оказывается важнее, чем то, что непосредственно произносится в кадре, музыка играет важнейшую роль, создавая атмосферу, передавая национальный колорит, раскрывая душевные движения героев.

Помимо собственно музыки в фильмах звучит запись звуков окружающей среды – свист ветра, шум дождя, грохот несущегося поезда. Часто используется сочетание разностилевой музыки: хоров, народных песен, отрывков из традиционных опер, которые позволяют создать атмосферу интертекстуальности и выразить идеи, отсутствующие в словесном тексте. Такая особенность присуща киномузыке Чжао Цзипина. Например, в фильм «Жёлтая земля» включена запись таких природных звуков, как свист ветра на Лёссовом плато.

Внешне простые, построенные на интонациях народных песен, мелодии проходят через всю киноленту, постоянно изменяясь и варьируясь в соответствии с сюжетной коллизией, приобретая новые смыслы и гибко следуя за настроением персонажа. Композитор очень тонко подходит к стилистике фильма, изучая локации, в которых концентрируется действие, подчёркивая саундтреком атмосферу, создаваемую визуальным рядом. Так, в процессе работы над фильмом «Жёлтая земля», с которого начинается сотрудничество композитора с кинорежиссёром Чэнь Кайге, Чжао Цзипин отправился на Лёссовое плато, которое находится в северном районе провинции Шэнси и где должны были проходить съёмки. Это – суровый край, засыпанный жёлтым песком, малопригодный для жизни, где народ бедствовал испокон веков. Грустная, унылая музыка, сопровождающая фильм, передаёт эту гнетущую атмосферу лучше, чем если бы герои, скрытные и немногословные, начали жаловаться на тяготы жизни.

Важное значение в драматургии фильма имеет «Песня дочери», звучащая в начале картины и приобретающая значение лейттемы, на музыкальном уровне дублируя сюжет фильма (пример № 1).

Пример № 1

Чжао Цзипин «Песня дочери»

六 月 里 黄 河 冰 不 化, 扭 着 我
上 水 的 鸭 子 刮 水 上 的 鹅, 公 家 人

成 不 亲 知 我 是 会 我 唱 大 歌,

Песня построена на подлинном напеве северной провинции Шэнси в стиле «Синьтянью». Эта тема исполняется в фильме и как песня, и как закадровый саундтрек в европеизированном оркестровом звучании. Мелодия остаётся практически неизменной, с минимальным варьированием, а постоянные изменения оркестровки и аранжировки создают второй план музыкальной драматургии, раскрывающий смыслы и подтекст разворачивающегося на экране действия.

Структура песни трёхчастна. На слух европейца эта мелодия воспринимается как звучащая в натуральном миноре – тональности *a-moll* с пропуском VI ступени и понижением II ступени в гармонии. Кроме того, в мелодии присутствует явный «спор» двух тональных центров: *a* и *d*, благодаря чему возникает двойственность. Её можно рассмотреть с точки зрения китайской ладовой системы как колебание между двумя ладами (юй-ладом *a* и шан-ладом *d*). Диатоническая мелодия расцвечена мягкими диссонансами аккордового сопровождения на модальной основе, что придаёт теме несколько щемящий оттенок и подчёркивает её национальный колорит.

При первом появлении все три части песни перемежаются «комментариями» оркестра. После исполнения первой части (т. 1–8) оркестр повторяет второе предложение темы, гармонизируемой «по-европейски» в натуральном миноре (здесь использована последовательность аккордов VI₇–IV₅₃–V₇–I₅₃). Вторая часть сопровождается звучанием струнного оркестра с парящим в верхнем регистре у скрипки подголоском в динамике *p*. Перед репризой опять проводится короткое взволнованное оркестровое вступление, которое звучало перед началом песни. Выразительный штрих – исполнение третьей части соло в тишине – подчёркивает одиночество героини, которая остаётся наедине со своей судьбой. Фигура девушки на экране постепенно растворяется в тумане реки.

В другой раз вариант этой мелодии звучит после того, как Гу Цин, солдат-коммунист, с энтузиазмом рассказывает о той жизни, которую ведут

люди, воюющие в коммунистической армии: девушки там учатся грамоте, а бедняки могут получить достаточно еды. Тема главной песни – характеристики героини – исполняется симфоническим оркестром в тот момент, когда девушка уходит, вдохновлённая рассказом молодого воина. Просветлённый колорит музыки является отражением совершенно нового состояния героини – зарождения надежд, что подчёркивается не только красочностью и полнозвучием оркестровки, но и гармонией мажорного трезвучия в конце проведения темы. Такое окончание неожиданно, так как слушатель уже привык к завершению этой мелодии в миноре. В конце темы в верхнем регистре светло звучат параллельные квинты, что вместе со звучанием арфы придаёт музыке немного сказочный колорит.

В следующий раз героиня поёт эту песню (два её раздела), когда идёт за водой. Река показана в более светлых красках. Они как будто ложатся и на лицо героини, приобретающее более расслабленное и счастливое выражение. Первый раздел песни исполняется соло, а второй звучит в новой гармонизации и сопровождается оркестром, при этом оркестровка здесь ясна и прозрачна, что обусловлено звучанием струнных в верхнем регистре.

Ещё один раз вариант темы появляется у скрипок в верхнем регистре в тот момент, когда героиня выполняет домашнюю работу. Хотя мелодия проводится в миноре, благодаря звучанию скрипок и высокому регистру она воспринимается не как трагическая, а как светлая лирика. Героиня, несмотря на тяжёлые трудовые будни, мечтает о другой жизни, о которой поведал ей Гу Цин, и её не покидает надежда на изменение собственной судьбы.

Далее первая часть темы проводится в ночном эпизоде накануне ухода Гу Цина из дома Цуйцяо. В этот раз мелодия исполняется солирующей флейтой. Меланхоличное звучание духового инструмента на фоне отдельных аккордов струнных, как можно предположить, символизирует одиночество героини, она остаётся без поддержки Гу Цина и тех сил, олицетворением которых он является.

В последний раз вариант своей песни Цуйцяо исполняет на горе в момент прощания с Гу Цином. Здесь композитор вновь использовал пение соло, которое сопровождается только шумом ветра и эхом в горах. Музыка передаёт состояние на грани срыва: героиня испытывает смесь отчаяния и вместе с тем решимости что-то изменить, даже если эта перемена сулит ей гибель. Однако постепенно характер песни становится более горестным, затемняется и колорит визуального ряда. Одинокая фигурка девушки пропадает за горизонтом.

В завершении киноленты первая часть песни проводится ещё раз сольно (уже после гибели героини), завершаясь словами «Именно коммунисты спасают народ», что придаёт определённый оптимизм общей концепции фильма.

Таким образом, тема, характеризующая главную героиню, точно и тонко передаёт все изменения её состояния: сначала глубокую печаль от осознания безысходности, затем надежду, появившуюся в результате рассказов Гу Цина, твёрдую решимость изменить судьбу, отчаяние в момент ухода героя. Музыка в отдельных фрагментах приобретает европейский колорит благодаря европейской гармонизации, использованию симфонического оркестра, а также появлению европейских романтических интонаций, которые вставляются в мелодию как её продолжение и развитие (опевания, движение по аккордовым звукам, скачок на м. 6 вверх). Возможно, через этот стилистический диалог авторы пытаются донести идею о том, что надежда на лучшую жизнь заключается в преодолении границ между Востоком и Западом.

Подводя итоги, хочется подчеркнуть, что музыка во многих фильмах представителей «движения пятого поколения» используется как средство, предполагающее «сознательное самоограничение» для «подсвечивания» основной идеи-настроения. Этой революционной эпохе присуща новая, идеологически более свободная тематика фильмов, следование идее синтеза

искусств, что выражается в гармонии видеоряда и саундтрека, перенесение акцента со словесных диалогов на символику цвета, света и звука, включение в саундтрек наряду с музыкой естественных шумов.

Литература

1. Вавилов Е. В. Пятое поколение режиссёров в кинематографе КНР : дипломная работа Благовещенск : [б. в.], 2016. 67 с.
2. Зубкова Е. В. Киномузыка Чжао Цзипина в контексте периодизации творчества // Девятая Международная научно-практическая конференция «Музыка в пространстве медиакультуры». Краснодар, 2022. С. 48–54.
3. Шубаро О. В. Искусство китайского кино // III между. науч. конф. «Китайская цивилизация в диалоге культур» : Пути Поднебесной. Сб. научных трудов. В 2 ч. Ч. 1. Минск : РИВШ, 2013. URL : <http://elib.bsu.by/handle/123456789/103895> (дата обращения: 23.09.2025).
4. Краткая биография Чжао Цзипина // Культура Китая. URL: http://en.chinaculture.org/library/2008-01/11/content_70445.htm (дата обращения: 10.03.2025).
5. Юэ Дин, Ши Хуан. Анализ стиля и характерных черт фильма Чжао Цзипина // Всемирный журнал исследований в области образования. URL: <http://dx.doi.org/10.22158/wjer.v5n4p410> (дата обращения: 10.03.2025).

References

1. Vavilov E. V. *Piatoe pokolenie rezhisserov v kinematografe KNR : diplomnaja rabota* [The Fifth Generation of Directors in the Cinema of the People's Republic of China : Graduate Work]. Blagoveshchensk : [b. v.], 2016. 67 p. (In Russ.)
2. Zubkova E. V. Kinomuzyka Chzhao Tszipina v kontekste periodizatsii tvorchestva [Zhao Jiping's Film Music in the Context of Creative Periodization]. *Deviataia Mezhdunarodnaia nauchno-prakticheskaja konferentsiia «Muzyka v prostranstve mediakul'tury»* [The Ninth International Scientific and Practical Conference “Music in the Space of Mediaculture”]. Krasnodar, 2022, pp. 48–54. (In Russ.)
3. Shubaro O. V. Iskusstvo kitaiskogo kino [The Art of Chinese Cinema]. *III mezhd. nauch. konf. «Kitaiskaja tsivilizatsiia v dialoge kul'tur» : Puti Podnebesnoi. Sbornik nauchnykh trudov* [III International Scientific Conference “Chinese civilization in the dialogue of cultures” : Ways of the Celestial Empire. Collection of scientific papers]. In 2 parts. Part 1. Minsk : RIVSh, 2013. URL : <http://elib.bsu.by/handle/123456789/103895> (23.09.2025). (In Russ.)
4. Kratkaja biografija Chzhao Tszipina [A Brief Biography of Zhao Jiping]. *Kul'tura Kitaia* [Culture of China]. URL: http://en.chinaculture.org/library/2008-01/11/content_70445.htm (10.03.2025). (In Russ.)
5. Iue Din, Shii Khuan. Analiz stilia i kharakternykh chert fil'ma Chzhao Tszipina [An Analysis of the Style and Characteristic Features of Zhao Jiping's Film]. *Vsemirnyi zhurnal*

issledovanii v oblasti obrazovaniia [The World Journal of Educational Research]. URL:
<http://dx.doi.org/10.22158/wjer.v5n4p410> (10.03.2025). (In Russ.)

Получено: 23.05.2025

Принято к публикации: 29.09. 2025

Дата публикации: 07.10.2025

Received: 23.05.2025

Accepted: 29.09.2025

Accepted: 07.10.2025