

УДК 78.071.1 (510)

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-24-31

С.А. Мозгот, Хао Вэньтин

**КАТЕГОРИЯ «НАЦИОНАЛЬНОЕ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ОФОРМЛЕНИИ
ФИЛЬМА «ЦВЕТЫ ВОЙНЫ» ЧЖАНА ИМОУ**

В центре внимания статьи – категория «национальное» в фильме «Цветы войны» Чжана Имоу. Предмет исследования – работа композитора Чэнь Циган с национальным музыкальным материалом. Методы: комплексный, историко-стилевой, культурологический подходы; методы герменевтики, семантического анализа. Новизна исследования состоит в определении «национального стиля» в виде различных форм сохранения, репрезентации и трансляции культурных ценностей народа, что выводит категорию «национальное» на уровень «мировое» – символа общечеловеческих ценностей.

Ключевые слова: «национальное», «мировое», Чжан Имоу, «Цветы войны», Чэнь Циган, тупа, драматургия, китайский народный напев «Цинь Хуай цзин».

Актуальность исследования обусловлена тем значением, которое придается категории «национальное» во множестве явлений и объектов, культивируемых в Китайской народной республике и распространяемых по всему миру. Суть проблемы состоит в резком переходе от автономности в культурном развитии страны до 1978 года к политике открытости, когда музыканты Китая стали активно осваивать западноевропейское искусство и в целом мировую культуру, привнося ее характерные элементы в собственное образование и цивилизацию. Вместе с тем Китай – это страна, включающая более 56 этнических групп, каждая из которых обладает собственным набором фольклорного инструментария, сложившимся в веках типом вокального интонирования и в целом системой конкретных интонационных комплексов, укоренившихся в музыке данного этноса. Закономерно, что известный исследователь Л.Г. Почебут определяет этническое как «...единую систему ценностей, связывающую группу людей на основе общего отношения к природе, к членам своей и чужой общности, к самому себе, к идеям, совместно выработанным в процессе этногенеза» [1. С. 13]. Т.Г. Грушевицкая уточняет это определение, рассматривая этническое как часть национальной культуры. Последняя в свою очередь выступает «...символом государственного единства, объединения представителей разных этносов и конфессий» [2. С. 138].

Е.В. Назайкинский изучает категорию «национальное» в музыке с позиции формирования национальных стилей в Европе XIV – XVI веков и отражения в ней трех сфер: далекого, близкого, своего («они – вы – мы»). Ученый отмечает, что «...использование фольклорного материала и языка бытовой музыки уже создало базу для разнообразных стилистических решений (гармонизация народных мелодий, имитация ладовых и гармонических особенностей народной музыки в сочетании с приемами и принципами композиторской техники и т.п.)» [3. С. 213-214].

Л.П. Казанцева разрабатывает в своих исследованиях понятие «словарь национальной культуры», подразумевая под ним «интонационные комплексы, укоренившиеся в музыке данной нации. Он вбирает в себя интонационные единицы, выработанные данным народом на протяжении многовековой истории его развития, закрепляя в качестве своего “ядра” интонации наиболее типичные, показательные» [4. С. 91].

А.С. Малкуш исследует проявления национального стиля в творчестве В. Золотарева, выявляя конкретные признаки национальной специфики русской музыки в образно-художественных характеристиках, таких как «мелосность», «певческая природа», «соборность», «общинность», «сосредоточенность» в сочетании с «внутренней свободой»,

«контрастное сопоставление тоски и веселья», обусловленных менталитетом народа [5. С. 7]. «Национальное» рассматривается здесь через претворение первичных жанров, взаимодействие жанровых и стилевых моделей, тематизм, драматургические принципы, композицию.

Анализируя приведенные определения, отметим, что «национальное» проявляет себя на разных уровнях музыкального произведения – от средств музыкальной выразительности и интонационной работы, вплоть до драматургии, формообразования, жанрово-стилевых истоков, темы и идеи музыкального произведения.

В нашем исследовании мы опираемся на рабочее определение «национального», сделанное в работе Н.М. Зейфас, где речь идет «...о ценностях общечеловеческих, преломленных в историко-культурном опыте конкретной нации и потому обретших ряд специфических особенностей» [6. С. 7]. В таком контексте «национальный стиль» в своей индивидуальной и специфической форме, соответствующей виду искусства, выступает как способ сохранения, репрезентации и трансляции культурных ценностей народа.

Цель работы – определить смысловые функции, которые выполняет категория «национальное» в кинофильме «Цветы войны».

Объект исследования – проявления категории «национальное» и ее функций в синтетических видах искусства. Основная проблема исследования – доказать влияние разнообразных исторических факторов и культурных традиций (региональных форм фольклора) на развитие музыки в кинофильме «Цветы войны». Гипотеза исследования: категория «национальное» в данном фильме является целостной системой сохранения, репрезентации и трансляции культурных ценностей народа.

Подходы и методы исследования: комплексный, системный подходы; историко-стилевой, культурологический подходы; методы герменевтики и семантического анализа.

Рассмотрим эти особенности на примере музыки к кинофильмам Чжана Имоу. Чжан Имоу (艺谋 Zhang Yimou – 02.04.1950) – китайский кинорежиссер, один из представителей «пятого поколения режиссеров»¹, почетный доктор Бостонского и Йельского университетов. После окончания учебы в Пекинской киноакадемии, начиная с 1982 года, работал на киностудии Гуанси².

Как отмечает Мэри Фаркухар в своей статье, китайские режиссеры Пятого поколения, такие как Чэнь Кайгэ, Тянь Чжуанчжуани, Чжан Цзюньчжао, Чжан Имоу в своем творчестве продолжают выражать давнюю озабоченность создателей китайского кино Китаем как нацией. Однако эти режиссеры отвергают «политизацию» нации, как это было принято в фильмах первой половины 20-го века и классовую героиню социалистического реализма, сформировавшуюся в китайском кино при Мао Цзэдуэне после 1949 года. «Их фильмы осмеливаются быть другими и деконструируют Китай, который они знают» [9].

¹ Порядковый номер «поколения» показывает, когда получил образование режиссер в Пекинской академии киноискусства. «Пятым поколением» принято называть режиссеров, поступивших в 1978 году и закончивших вуз в 1982 году, соответственно «четвертое поколение» профессионально было сформировано до 1966 года – времени начала Культурной революции. Кинорежиссеров, работающих начиная с 1990 года, называют «шестым поколением» [7. С. 21].

² С 1987 по 1999 годы Чжан Имоу режиссировал ряд успешных кинолент: «Красное сорго», «Поднять красный фонарь», «Цю Цзюй обращается в суд», «Жизнь», «Ни одним меньше» и др. Его фильмы выиграли множество кинопремий в стране и за рубежом. Среди них есть фильмы, трижды номинированные на премию «Оскар» и пять раз на премию «Золотой глобус». Фильмы «Красный гаолян» и «Подними красный фонарь» получили награды «Золотой медведь» и «Серебряный лев» на Берлинском международном кинофестивале; за фильмы «Подними красный фонарь» и «Цю Цзюй обращается в суд» дважды была получена премия «Золотой лев» на Венецианском международном кинофестивале; фильм «Жить» был удостоен Гран-при Большого жюри на Каннском международном кинофестивале. После 2002 года его коммерческие фильмы «Герой», «Цветы войны» несколько раз побиты рекорды по кассовым сборам в Китае [8].

Ведущей особенностью творчества Чжана Имоу и композитора Чэнь Циган, работавшего вместе с ним над фильмами «Под ветвями боярышника» (2010), «Тринадцать цветов Нанкина» (2011), (известен также под названием «Цветы войны»), «Возвращение домой» (2014), является адаптация художественных произведений народной культуры и народной музыки к современным формам искусства.

Остановимся подробнее на исследовании музыки к кинофильму «Цветы войны». В основу фильма положены события нападения японской армии на Китай, происходившие во время начала Японо-китайской войны в декабре 1937 года в Нанкине – тогда столице Китая. Они вошли в историю Второй мировой войны как знаменитая «нанкинская резня», которая стала символом беспрецедентной жестокости, тотального разграбления, изнасилования женщин, убийств гражданских лиц, изгнания китайцев из домов, массовых казней военнопленных и калеченья трудоспособных людей [10. С. 83–87].

Сюжет фильма описывает захват города японскими войсками, когда различные группы китайских граждан и европейцы, оставшиеся в Нанкине, пытаются спастись, прячась в католическом соборе. Действующие герои фильма – группа китайских школьников, китайский мальчик-сирота, которого воспитал умерший священник, американский представитель похоронной службы, раненый китайский солдат и группа женщин легкого поведения. Японские войска нападают на собор и, пытаясь остановить насилие, американский гробовщик переодевается в одежду святого отца и, обращаясь к японским солдатам с требованием уважать храм. В это время китайский майор отвлекает японцев на себя и погибает, уводя их из собора. Однако новое военное формирование приходит в обитель под командованием японского полковника. В китайском переводчике одна из девочек узнает своего отца и называет его предателем. Вместе с тем «святой отец» обращается к нему с просьбой достать необходимые детали для ремонта старого грузовика, стоящего во дворе храма, чтобы вывезти прячущихся из города. На следующий день переводчик возвращается, приносит детали для ремонта и разрешение на выезд из Нанкина для одного человека, прося у «святого отца» защитить свою дочь.

Во время пребывания в храме японский полковник обещает свою протекцию школьницам и просит их спеть для него хорал. Он оставляет охрану, чуть позже возвращается, чтобы сказать, что школьницы должны спеть на концерте для японских солдат, организованном по поводу взятия Нанкина. «Святой отец» отказывается, опасаясь за честь и жизнь девочек, но полковник говорит, что это приказ и перед уходом пересчитывает хористок, в ряды которых попадает одна из девушек легкого поведения, случайно оказавшаяся рядом. Всего «хористок», таким образом, оказывается 13 человек.

Дочь переводчика агитирует девочек совершить самоубийство, прыгнув с башни собора, но в группе девушек легкого поведения зреет решение защитить школьниц, заняв их место на праздничном вечере. Поскольку их всего двенадцать, к ним присоединяется мальчик-сирота – воспитанник настоятеля храма. «Святой отец» пытается отговорить их от этой идеи, но понимает, что лучше возможности спасти девочек может не быть и, пользуясь своими профессиональными навыками похоронного служащего, помогает девушкам легкого поведения «превратиться» в школьниц.

Вечером следующего дня «13 цветов Нанкина» уводят японские солдаты. После их отъезда «святой отец» прячет школьниц среди ящиков вина в отремонтированном грузовике и, используя разрешение на выезд, выезжает через японские заставы из Нанкина. Судьба 13 цветов Нанкина и мальчика-сироты, которые принесли себя в жертву, остается неизвестной.

Композитор – Чэнь Циган, работая над созданием музыки к этому фильму, разделил все звуковое оформление на два больших музыкально-тематических блока: музыка в стиле католических песнопений и китайские народные напевы и наигрыши на пипе. Важной особенностью работы с музыкальным материалом является отсутствие конфликтного противопоставления между интонационными блоками, репрезентирующими

западноевропейский и китайский национальный стили. Чередясь и варьируясь, музыкальные фрагменты дополняют друг друга, усиливая эмоциональное воздействие визуального ряда.

Китайский музыкально-тематический блок составляют следующие музыкальные треки: 2. Легенда Цинь Хуай I («Влюбленность»); 4. Легенда Цинь Хуай V («Прощальное наставление»); 6. Легенда Цинь Хуай II («Окровавленные струны»); 14. Легенда Цинь Хуай VII («Хор гейш»); 20. Легенда Цинь Хуай III («Вход в ворота»); 21. Легенда Цинь Хуай VI («Сестринство»); 24. Легенда Цинь Хуай IV («Финальный хор»)³. При этом, композитор Чэнь Циган в разных фрагментах фильма меняет жанровую основу напева, представляя его то как древний напев, то как инструментальный наигрыш, то, как танец, но оставляя неизменной мелодическую основу, «сохраняющую» легендарное историческое содержание песни: Легенду о Цинь Хуай в фильме озвучивает распространенный в провинции Цзянсу народный напев «Цинь Хуай цзин». За этим напевом закрепилось определенное содержание, связанное с древней легендой о предательстве⁴.

Этот напев в фильме, в большинстве случаев звучит в исполнении пипы. Пипу в Китае называют «королем щипковых инструментов». Звук его весьма характерен и узнаваем. Режиссеры часто используют необычный тембр инструмента еще и в силу того, что он напрямую ассоциируется с женским началом. Пипа и музицирующие на нем китайки неразрывно связаны с древних времен. Музыкальный образ пипы становится символом женских персонажей фильма [12]. В начале фильма пипу везут с собой спасающиеся от японской армии девушки легкого поведения, однако, случайно зацепившись за препятствие на дороге, на повороте струны пипы рвутся, и на ней остается только одна струна, показываемая крупным планом. Тем самым, эта деталь предвещает последующие события, обобщенно репрезентируя трагическую судьбу женщин города Нанкина.

Следующим появлением пипы режиссер отмечает тихую кульминацию фильма, когда девушка легкого поведения, ухаживающая за раненым китайским солдатом в подвале храма, поет и играет для него на одной струне пипы. Она вспоминает о собственном младшем брате, которого так напоминает ей умирающий солдат и поет популярный народный напев «Цинь Хуай цзин», повествующий о том, насколько ничтожна жизнь человека в эпоху войны. Эмоциональная атмосфера народного напева связана с воспоминаниями о семье, доме и показывает доброту девушки. Эта тихая кульминация служит подготовкой большой кульминационной зоны фильма, которая начинается с того, что девушка, играющая на пипе, и одна из хористок решают сходить за струнами и погибают, попадая в засаду. «Святой отец» идет на выручку, но находит только мертвые тела и струны пипы в луже крови. Одноголосный напев «Цинь Хуай цзин», исполненный на одной струне пипы звучит как трагический плач по героине, благодаря сильному замедлению темпа [13].

Еще одно появление пипы отмечает кульминацию, знаменующую зону катарсического очищения для зрителей, когда девушки легкого поведения решают ехать на празднество японских военных вместо девочек-хористок и исполняют специально для них «Цинь Хуай цзин» в танцевальном ритме. На это пение накладываются кадры, передающие мечты девушек о счастливой жизни на своей Родине. Все девушки, исполняющие напев одеты в великолепные свадебные платья, танцуют и улыбаются. Компо-

³ Римскими цифрами указываются номера эпизодов в фильме, где звучит данная музыка.

⁴ Согласно литературным источникам эпохи Северная Сун, китайский чиновник Цинь и его жена леди Ван ложно обвинили китайского полковника Юэ Фэя в государственной измене, «позаботившись» о том, чтобы приказ о казни полковника был доставлен раньше, чем приказ императора о его помиловании [11. С. 357]. Использование этого напева в фильме обладает определенным подтекстом, отсылающим к истории отношения двух стран и длительным попыткам Японии овладеть политическим и военным господством в Китае для захвата огромных сырьевых резервов и других ресурсов.

зитор создает воображаемый мир для зрителей, показывая силу духа людей, которые собираясь умереть, мечтают о лучшем будущем для себя и своей страны [14]. Звучание пипы здесь сочетается со скрипкой и многоголосием симфонического оркестра, создавая плотную полимелодическую фактуру.

Тем самым, пипа в фильме «Цветы войны» Чжана Имоу и Чэнь Циган [15] выполняет драматургические функции, отмечая своим образом и тембром особые значения. Отечественный музыковед Т.Ф. Шак закономерно отмечала особую роль медиатекста в современной культуре, который организован «...в определенную структуру на основе иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности и смысловой интерпретации. Поскольку понятие структуры подразумевает наличие системного единства составляющих ее элементов, неотъемлемыми компонентами медиатекста выступают визуальные и звуковые (вербальные, музыкальные, шумовые) элементы. Обладая своим языком и семантикой, пересекаясь и взаимодействуя, они приводят к появлению новых значений» [16. С. 3]. Чжан Имоу и Чэнь Циган действуют методом наращивания смыслов, благодаря «нанизыванию» событий, ассоциируемых с тембром пипы – от прямой репрезентации женского образа, через ассоциацию с семьей и домом, вплоть до образа мирной и счастливой жизни в освобожденной стране. Таким образом, пипа в фильме становится символом Родины.

Музыкально-тематический комплекс католических песнопений фильма включает в себя несколько вариаций «темы любви», которые композитор называет «альтернативными версиями» (треки), показывая возможности их использования в разных частях фильма, соответственно содержанию сцен: 1. «Тема любви» I (Вступление); 7. «Тема любви» II (Состояние Души); «Тема любви» III (Сосшествие с Небес); 22. «Тема любви» V («Прощание»); 26. «Тема любви» IV (конец). Ведущей в «теме любви» (вступление) становится напевная мелодия солирующей скрипки, поддерживаемая в отдельных фрагментах хоральными аккордами, исполняемыми женским хором, а затем повторяющееся эрху – китайской скрипкой; «тема любви» II (состояние души) представляет собой вариацию соло скрипки, но уже без хоровых фрагментов; «тема любви» III (сосшествие с небес) почти полностью соответствует звучанию темы в начале фильма (хор поет с закрытым ртом, и его звучание доносится «издалека», словно пение ангелов).

Исполнение католических хоралов 9. «Gloria» («Слава»); 10. «Ave Maria» 16. «Kyrie eleison» («Господи помилуй») (смешанный хор) связаны с пребыванием в храме японского полковника, берущего его и находящихся в нем людей под свою защиту.

Также несколько вариаций озвучивают сцену смерти китайского майора Ли. В треке 5 «Они в мире» (Смерть командира Ли) озвучивает хорал «Kyrie eleison» («Господи помилуй»), исполненный голосами китайских школьниц-хористок; в треке 13 «Реквием и искупление (командир Ли)» хор девочек звучит а *cappella* и на их молитву накладывается соло скрипки из темы «любви») [15], показывая истинную причину подвига майора.

В результате исследования мы пришли к следующим выводам.

«Национальное» в музыкальном оформлении фильма «Цветы войны» режиссера Чжана Имоу и композитора Чэнь Циган проявляется весьма своеобразно. Создатели фильма уходят от прямого противопоставления «свои – чужие», не анализируя соотношение категорий («они – вы – мы»), а используют только два музыкально-тематических блока. Эти блоки включают музыкальную адаптацию католических песнопений, вариации китайского народного напева/ инструментального наигрыша «Цинь Хуай цзинь», взаимодополняющие друг друга и усиливающие воздействие визуального ряда.

В свою очередь «национальное» представляют множество явлений китайской культуры: образ национального инструмента – пипы, выступающего в фильме символом китайской женщины, семьи, родного дома, Родины. Популярный в Китае народный напев «Цинь Хуай цзинь», его интонации обладают легендарным содержанием, несущим культурные ценности народа, выработанные на протяжении тысячелетий и «читающиеся», несмотря на изменения жанра, формы исполнения, темпа или ритма.

Слияние религиозных форм западной культуры – католического хора и вариаций народного китайского напева, обладающего историческим значением, сообщают музыкальному оформлению фильма значительную силу обобщения. Суть его заключается в репрезентации через музыкальный и смысловой ряд фильма общечеловеческих ценностей – гражданского и нравственного долга, гуманизма, расширяя «национальное» до «мирового».

Литература

1. Почебут Л.Г. Кросс-культурная и этническая психология. СПб.: Питер, 2012. 336 с.
2. Грушевицкая Т.Г. Национальная и этнокультурная идентичность в современном обществе // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 12 (54). Часть 2. Декабрь. С. 137–139.
3. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос. 2003. 248 с.
4. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, Астраханьгазпром, 2001. 368 с.
5. Малкуш А.С. Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарева (на примере сочинений для баяна): автореф. дис. ... канд. иск., Новосибирск, 2013. 30 с.
6. Зейфас Н.М. Национальное, индивидуальное и общечеловеческое в музыке Гии Канчели. Проблемы творческой эстетики и стиля: автореф. ... д-ра. иск., М., 1992. 50 с.
7. Yingjin Zhang. Chinese National Cinema. New York: Routledge, 2004. 343 p.
8. Хуан Вэйлинь. Преврати мечту об искусстве в реальность // Литературный журнал. 2004. № 02. С. 19.
9. Farquhar Mary. Great Directors: Zhang Yimou // Senses of Cinema. May 2002. Issue 20. URL: <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/zhang/> (access date 24.11.2021)
10. Chang Iris. The Rape Of Nanking: The Forgotten Holocaust Of World War II. New York: Penguin, 2012. 328 p.
11. Ли Ю.Х. и Лу Д.С. Словарь китайских идиом. Сычуань: Изд.-во «Чэнду», 1982. 1056 с.
12. Чжан Цзинь. Роль музыки пипа в фильмах Чжана Имоу // Кино и музыка. URL: <https://cnki-vpn.xstsg.top/kns/download.aspx?> (дата обращения 12.01.2022).
13. Ван Ю. Выразительность музыки пипы в фильме «Тринадцать цветов Нанкина». URL: <https://cnki-vpn.xstsg.top/kns/download.aspx?> (дата обращения 12.01.2022).
14. Чэнь Си. Краткий анализ музыки пипа в фильме «Тринадцать цветов Нанкина». URL: <https://cnki-vpn.xstsg.top/kns/download.aspx?> (дата обращения 12.01.2022).
15. Чэнь Циган: официальный сайт. Работы в кино. URL: http://www.chenqigang.com/works.php?action=show&channel=7&product_id=30 (дата обращения 02.01.2022).
16. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино: автореф. дис. ... д-ра иск. Ростов-на-Дону, 2010. 46 с.

The Category “National” in the Musical Setting of the Film *The Flowers of War* by Zhang Yimou

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 1 (84), 24–31. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-24-31

Svetlana A. Mozgot, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Hao Wenting, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: hwt940730@163.com

Keywords: “national”, “global”, Zhang Yimou, *The Flowers of War*, Chen Qigang, pipa, dramaturgy, Chinese folk tune “Qin Huai Jing”.

The work focuses on manifestations of the category “national” in the film *The Flowers of War* by Zhang Yimou. The object of the study of the composer Chen Qigang’s work with national musical material in the analyzed film. The research methodology includes complex, systematic approaches; historical-stylistic, cultural approaches; methods of hermeneutics and semantic analysis. The novelty of the study lies in the definition of “national style” in the form of various kinds of preservation, representation and transmission of the cultural values of the people in the music for *The Flowers of War*. The authors substantiate the fact that the fusion of the religious forms of Western culture – the Catholic chant and Chinese folk tunes, which have historical significance, give the musical design of the film a tremendous power of generalization. As a result of the study, the assignment of specific musical-thematic complexes to individual scenes of the film is substantiated. At the same time, the film does not contain the “friend-or-foe” opposition. The musical-thematic complexes of the Catholic chant and Chinese folk melodies complement each other. It is concluded that the uniqueness of the musical arrangement of *The Flowers of War* is created in the skillful stringing and enrichment of the meanings of these musical symbols with the visual content and meanings of Chinese traditional musical culture. It is concluded that such a universal cultural mutual enrichment extends the category “national” to the “global” level that symbolizes universal values of civic and moral duty, humanism, that is a full-fledged representative of the traditions and cultural and historical values of the Chinese people.

References

1. Pochebut, L.G. (2012) *Kross-kul'turnaya i etnicheskaya psikhologiya* [Cross-Cultural and Ethnic Psychology]. St. Petersburg: Piter.
2. Grushevitskaya, T.G. (2016) *Natsional'naya i etnokul'turnaya identichnost' v sovremennom obshchestve* [National and Ethno-Cultural Identity in Modern Society]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal*. 12 (54):2. pp. 137–139.
3. Nazaykinskiy, E.V. (2003) *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow: Vlados.
4. Kazantseva, L.P. (2001) *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Fundamentals of the Theory of Musical Content]. Astrakhan: Fakel, Astrakhan'gazprom.
5. Malkush, A.S. (2013) *Pretvorenje natsional'nykh osobennostey v stile Vladislava Zolotareva (na primere sochineniy dlya bayana)* [Expression of National Features in the Style of Vladislav Zolotarev (On the Example of Compositions for Button Accordion)]. Abstract of Art Criticism Cand. Diss. Novosibirsk.
6. Zeyfas, N.M. (1992) *Natsional'noe, individual'noe i obshchechelovecheskoe v muzyke Gii Kancheli. Problemy tvorcheskoy estetiki i stilya* [The National, the Individual, and the Universal in the Music of Gia Kancheli. Problems of Creative Aesthetics and Style]. Abstract of Art Criticism Dr. Diss. Moscow.
7. Yingjin Zhang. (2004) *Chinese National Cinema*. New York: Routledge.
8. Huang Weilin. (2004) *Prevrati mechtu ob iskusstve v real'nost'* [Turn the Dream of Art Into Reality]. *Literaturnyy zhurnal*. 02. p. 19.
9. Farquhar, M. (2002) *Great Directors: Zhang Yimou. Senses of Cinema*. 20. [Online] Available from: <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/zhang/> (Accessed: 24.11.2021).
10. Chang, I. (2012) *The Rape Of Nanking: The Forgotten Holocaust Of World War II*. New York: Penguin.
11. Li, Yu.H. & Lu, D.S. (1982) *Dictionary of Chinese Idioms*. Sichuan: Chengdu. (In Chinese).
12. Zhang Jingyi. (2022) *The Role of Pipa Music in the Films of Zhang Yimou*. [Online] Available from: <https://cnki-vpn.xstsg.top/kns/download.aspx?> (Accessed: 12.01.2022). (In Chinese).

13. Wang Yu. (2022) *The Expressiveness of Pipa Music in the Film “Thirteen Flowers of Nanjing”*. [Online] Available from: <https://cnki-vpn.xstsg.top/kns/download.aspx?> (Accessed: 12.01.2022). (In Chinese).

14. Chen Xi. (2022) *A Brief Analysis of the Pipa Music in the Film “Thirteen Flowers of Nanking”*. [Online] Available from: <https://cnki-vpn.xstsg.top/kns/download.aspx?> (Accessed: 12.01.2022). (In Chinese).

15. Chen Qigang: Official Website. (2022) *Film Works*. [Online] Available from: http://www.chenqigang.com/works.php?action=show&channel=7&product_id=30 (Accessed: 02.01.2022). (In Chinese).

16. Shak, T.F. (2010) *Muzyka v strukture mediateksta: na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the Structure of a Media Text: Based on the Material of Feature and Animated Films]. Abstract of Art Criticism Dr. Diss. Rostov-on-Don.

УДК 78.05; 791.43

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-31-40

М.С. Праченко

ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ТАНГО В МУЗЫКЕ КИНО

В статье на материале анализа музыки фильмов «Подранки» (реж. Н. Губенко, комп. В. Панченко), «Фрида» (реж. Д. Тэймор, комп. Э. Голденваль) определяются драматургические функции жанра танго. Доказывается, что тематизм танго, представленный заимствованным материалом или специально сочиненным к фильму, воссоздает эпоху, характеризует персонажи, передает национальный колорит, формирует эмоционально-психологическую атмосферу, выступает в качестве лейтмотивов, становится средством создания кульминаций и фактором драматургии через репрезентацию ключевой идеи.

Ключевые слова: танго, жанр, киномузыка, драматургия, тематизм, функции, кульминация.

В широком диапазоне изучения музыки кино, актуального для современного музыкознания, есть ряд тем, перспективных для дальнейшей разработки. Одна из них связана с категорией жанра как основы структурирования музыкального тематизма в киномузыке. Выдвинутое А. Альшвангом применительно к опере понятие «обобщение через жанр», под которым автор подразумевает «...выразительное применение жанра, обладающего свойством выразить в “опосредованном” виде эмоции, мысли и объективную правду» [1. С. 89], в полной мере становится одним из ведущих в музыке кино. Проясняя эту тенденцию, Т. Шак пишет: «Типизированность музыкальной интонации в жанре достаточно часто сопряжена с внемузыкальными прообразами. Эта особенность ярко проявляет себя в медиатексте, который визуализирует музыкальную интонацию и обнажает типовые свойства первичных жанров. В жанровых темах сконцентрирован большой смысловой потенциал и кинокомпозиторы часто его используют. В этом “обобщении через жанр” приоритет отдается первичным жанрам: танец (вальс, танго, фокстрот), марш, песня (романс). При сохранении типовых, инвариантных черт жанра идет его внутреннее наполнение и образная трансформация в зависимости от содержательных структур других рядов текста [2. С. 205].

Использование различных музыкальных жанров в киномузыке, их влияние на кинотекст определило актуальность данной статьи, задачи которой, основываясь на