и новейшей истории. Основным стилевым направлением белорусской живописи, посвященной мотиву старого и нового города, является реализм.


*1. Горанская, Т. Г.* Города Беларуси в изобразительном искусстве XX – начала XXI века / Т. Г. Горанская. – Минск : Белорус. наука, 2017. – 254 с.

*2. Крэпак, Б. А.* Май Данцыг / Б. А. Крэпак. – Мінск : Беларусь, 1976. – 39 с.

*3. Медвецкий, С. В.* Белорусская тематическая живопись 1960–1990-х годов : учеб. пособие / С. В. Медвецкий. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2006. – 135 с.



**Сюй Цинхао,** *соискатель ученой степени кандидата наук учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».*
Научный руководитель – **О. А. Немцева,**
*кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»*


## ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ФИЛЬМЕ ЧЖАН ИМОУ «КРАСНОЕ СОРГО»

В современном искусстве Китая органично переплелись национальные и иностранные традиции. Звучание народных музыкальных инструментов – пипы, суоны, эрху и др. – интенсивно используется не только в композициях, стилизованных под аутентичные, но и в сочетании с мелодизмом и ритмикой европейской академической и популярной музыки, где национальная составляющая «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» [2, с. 25].

Отличительной чертой китайского кинематографа является трансформация народных музыкальных образцов сквозь призму

современного искусства. В таком плане решена музыкальная драматургия фильма Фэн Сяоган «Ночной банкет» (2006), где национальные музыкальные инструменты используются для подчеркивания исторической атмосферы, в то время как в других сценах они исключены, либо синтезированы с симфоническим оркестром и фортепиано [3, с. 212]. Другой уровень репрезентации «национального» показывают такие фильмы Чжан Имоу, как «Под ветвями боярышника» (2010), «Тринадцать цветов Нанкина»» (2011), «Возвращение домой» (2014), тематические блоки музыкальной партитуры которых построены не на конфликтном противопоставлении китайских и европейских музыкальных образцов, а на их адаптации и взаимопроникновении [2, с. 26].

В фильме «Красное сорго» (известен также под названием «Красный гаолян») Чжан Имоу совместно с композитором Чжао Цзипин ограничивается презентацией китайских «аутентичных» народных музыкальных инструментов, что вызвано желанием запечатлеть типичные образы китайской народной культуры и показать противоречия между коммунистической идеологией и преобладающим феодальным обществом простых людей.

Фильм снят в 1987 г. по мотивам романа Мо Яня «Красный гаолян». По сюжету юную Цзюэр – девушку из бедной семьи – насильно выдают замуж за больного проказой пожилого богача Ли Датоу, владеющего винокурней для производства спиртных напитков из сорго. На свадебную процессию нападает разбойник, которого прогоняет один из носильщиков паланкина, влюбившийся с первого взгляда в невесту старика. По прибытии на винокурню обнаруживается, что при невыясненных обстоятельствах умер Ли Датоу, его наследницей становится юная Цзюэр, которая вскоре связывает судьбу со своим спасителем – носильщиком паланкина. Фоном описываемых событий выступает борьба за власть на территории Китая, поэтому презентация национальных традиций и любовная линия переплетаются с историческим повествованием. Кульминацией в драматургии фильма является вторжение японцев, нарушившее привычную мирную жизнь. Желание сохранить винокурню и поля сорго вынуждает жителей деревни вступить с японцами в противо-

стояние и борьбу, в результате земля орошается красным цветом – цветом человеческой крови и вина из сорго.

Художественное решение картины характерно для взглядов кинематографистов «пятого поколения». Так, в центре повествования – рассказ о судьбе женщины, которая в конце трагически умирает. Пейзажи и народные традиции изображены таким образом, чтобы передать условия жизни простого человека с нарочитым подчеркиванием китайских традиций, шокирующих европейцев натурализмом. Достаточно в фильме и сцен, в которых показаны убийства, первое из них произошло в начале повествования.

Чжан Имоу, согласно художественной концепции кинематографистов «пятого поколения», широко и свободно использует в картине символы-образы, наиболее яркими из которых являются: сорго как символ семейного дела и процветания; Цзюэр как символ репрессированной нации; аутентичные напевы, исполняемые мужскими ансамблями без сопровождения, как символ традиционного китайского уклада жизни; китайские народные музыкальные инструменты, специфика звучания которых определялась характером происходящего на экране.

Символическое значение конкретных китайских музыкальных инструментов, особенно суоны, и определенных напевов позволило режиссеру тонко обыгрывать образ героев, усиливать и обобщать сюжетную, визуальную и музыкальную составляющие.

Начинается фильм свадебным шествием, которое демонстрирует уровень финансовых возможностей простых китайцев. Е. Груздева пессимистично описывает свадебный паланкин невесты: «Внутри свадебный паланкин был потрепанным и грязным, словно гроб; неизвестно скольких в нем перевозили невест, уже обратившихся в бренные останки. Атлас на стенках паланкина загрязнился настолько, что казался жирным» [1, с. 172]. Отметим, что в Цзюэр воплотились национальные идеи о «хорошей жене»: она была смиренной и дорожила благополучием семьи, поскольку согласилась выйти замуж за больного старика, обладала «лотосовой ножкой», вырезала изящные украшения из бумаги и т. д.

Шествие с паланкином в фильме сопровождается музыкой. В этой сцене звучит народная песня в инструментальной версии,

демонстрирующая уникальную народную культуру северо-западного региона. Среди музыкальных инструментов можно выделить суону, губной орган шэн, барабан, парные тарелочки. Шестеро музыкантов поют, играют и двигаются в одном ритме. Пыльная желтая земля, красный паланкин, его экспрессивные носильщики и восторженная аутентичная музыка гармонично сочетаются и передают горячую, дикую и необузданную природу жителей деревни и задают тон дальнейшему развитию сюжета.

Яркое противоречие намечается в начале фильма: в то время как носильщики радуются грядущему торжеству (снаружи паланкина), Цзюэр захлебывается слезами внутри. Свадебная процессия окрашивается тонами похоронного ритуала после того, как носильщики и музыканты, орудуя музыкальными инструментами, жестоко убивают разбойника.

Музыкальный материал, впервые прозвучавший во время сцены с паланкином, повторяется в фильме дважды, однако каждый раз его вариант соответствует сюжетному повороту. Например, в сцене мести за гибель детей от рук японцев музыка приобретает философско-печальное звучание, ритмические инструменты исключены из фактуры, мелодия становится протяженной и отражает бренность человеческой жизни. В конце фильма этот же музыкальный вариант появляется снова в сцене убийства японцами Цзюэр, где изначальная мелодия решена в гимнической фактуре в духе трагического марша.

Остинатный ритмический рисунок барабана используется в фильме, как правило, при переходах к сценам со сменой сюжетной линии и во время предчувствия опасности. При совместном звучании с другими инструментами пульсация барабана может укрупняться (при спаде напряжения), а может динамизировать форму мелкой дробью. Такова драматургическая роль барабана во время смерти Цзюэр в финале.

В фильме широко используется динамический и мелодический потенциал суоны, тембр которой ассоциируется с образом главной героини. Во время свадебного шествия суона задает праздничный характер. Позже, на фоне кадров заката после приезда Цзюэр к жениху, звучание музыкального инструмента становится печальным, во время сцены похищения сменяется на фанфарный, а в момент смерти суона пронзи-

тельно звучит в высокой тесситуре. Показательно музыкальное сопровождение сцены вырезания Цзюэр тонких изящных узоров из красной бумаги. Мелизмы словно синхронизированы с движениями головы героини и подчеркивают ажурность работы.

Таким образом, сюжет и образы фильма пронизаны народным музыкальным колоритом, характерным для северо-западного Китая. Для этого используются мотивы шэньсийских народных песен в инструментальном звучании и введение в драматургически узловые моменты кинопартитуры суоны и барабана-соло.

_____

*1. Груздева, Е. А.* Постколониальная ситуация в Китае XX века (на материале романа Мо Яня «Красный гаолян») [Электронный ресурс] / Е. А. Груздева // Филология и культура. – 2020. – № 1 (59). – С. 170–175. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/postkolonialnaya-situatsiya-v-kitae-hh-veka-na-materiale-romana-mo-yanya-krasnyy-gaolyan/viewer. – Дата доступа: 20.02.2024.

*2. Мозгот, С. А.* Категория «национальное» в музыкальном оформлении фильма «Цветы войны» Чжана Имоу [Электронный ресурс] / С. А. Мозгот, Хао Вэньтин // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 1 (84). – С. 24–29. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-natsionalnoe-v-muzykalnom-oformlenii-filma-tsvety-voyny-chzhana-imou/viewer. – Дата доступа: 20.02.2024.

*3. Сюй Цинхао.* Функции китайских национальных музыкальных инструментов в кинофильме Фэн Сяоган «Ночной банкет» (2006) / Сюй Цинхао // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : сб. науч. ст. XI Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда [Электронный ресурс] / ГрГУ им. Янки Купалы ; редкол.: Т. Г. Барановская (отв. за выпуск) [и др.]. – Гродно, 2023. – С. 208–213.