

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С. А. Герасимова»

На правах рукописи
УДК — 778.5. И (Китай)
ББК — 85.37

Гу Цицзюнь

**КИТАЙСКАЯ АНИМАЦИОННАЯ ШКОЛА:
ИСТОКИ САМОБЫТНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СПЕЦИФИКИ**

Специальность 17.00.03 — «Кино-, теле-, и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Доктор искусствоведения
Н. Г. Кривуля

Москва 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Китайская анимация и Китайская анимационная школа	
1.1 Основные этапы развития китайской анимации.....	16
1.2 Зарождение китайской анимации. От творчества братьев Вань к Китайской анимационной школе.....	19
1.3 Китайская анимационная школа: предпосылки к возникновению и проблемы определения.....	30
Глава 2. Национальная культура как основа самобытности китайской анимации	
2.1 Национальное изобразительное искусство и его влияние на своеобразие китайской анимации	38
2.2 Отражение поэтики национального театра в китайской анимации	65
2.3 Народное творчество, культура и философия как источник специфики художественной образности китайской анимации.....	87
Глава 3. Особенности кинообраза в фильмах Китайской анимационной школы	
3.1 Развитие монохроматической анимации и творчество Тэ Вэя	97
3.2 «Новая волна» в Китайской анимационной школе: творческие поиски А Да, Ван Шучэня и других режиссёров	109
3.3 Китайская анимационная школа в период технологической революции.....	132
Заключение	148
Библиография	151
Фильмография.....	165
Приложение 1.....	170

ВВЕДЕНИЕ

Анимация Китая занимает важное место в современном мировом кинопроцессе, однако в российском киноведении нет исследований, посвященных Китайской анимационной школе, хотя есть отдельные статьи о китайской анимации. Она зародилась в 1920-х годах в Шанхае. С этого момента начали вестись активные поиски в области технологии и экранной образности национальной анимации. С 1950-х годов в китайской анимации стало формироваться новое направление, получившее название Китайская анимационная школа (школа). Фильмы, созданные в этой школе, отличаются самобытностью, их художественный образ развивается на основе обращения и осмысления традиций национальной культуры, искусства и философии. Художники, работающие в рамках школы, постепенно ушли от влияния стилистики, художественных приёмов и жанрово-тематической направленности, присущей зарубежной анимации. Они разработали собственный художественный язык анимации. К концу 1980-х годов китайская анимация получила мировое признание.

В диссертации прослеживаются истоки становления Китайской анимационной школы в 1950-е годы, выявляются ее особенностей, получивших развитие в этот период и их эволюция в последующие десятилетия, рассматривается разнообразие тематического и художественного спектра в ее фильмах. В становлении Китайской анимационной школы чрезвычайно важную роль играет как обращение к национальной культуре и искусству, так и политическая составляющая. Выявление и анализ национальной направленности фильмов школы, причем не лежащей на поверхности, а составляющей ее внутреннюю суть стало одной из первейших задач данной работы.

Актуальность темы исследования

С фильмами Китайской анимационной школы связано начало успеха китайской анимации на международном кинорынке. Она стала самобытным явлением национальной культуры, её фильмы стали трансляторами новых форм национального менталитета, традиций и духовных ценностей. Исследование опыта Китайской анимационной школы расширяет представления о китайской анимации и позволяет

более глубоко понять культуру и традиции Китая, соприкоснуться с наследием китайской цивилизации, открывает пути к постижению китайской философии.

С 1990-х годов начался рост доли китайской анимации на мировом кинорынке. Это происходит благодаря техническому переоснащению анимации и проектам, снимаемым совместно с другими странами. Современная китайская анимация получает популярность благодаря выпуску сопутствующих товаров, созданию тематических парков развлечений и государственной политике по продвижению её на национальных экранах. «Промышленный отчёт развития китайской анимации и комиксов (2011)», выпущенный Академией общественных наук (Китай), показал, что в 2010 году в Китае было снято 385 анимационных телесериалов и 16 полнометражных анимационных лент общим хронометражем в 220529 минут.¹ Китайская анимационная промышленность опередила своего давнего конкурента — Японию и заняла первое место на мировом анимационном рынке по объемам выпускаемой продукции. Долгое время художественный уровень снимаемых лент пребывал на низком уровне. В последние годы основное внимание сосредоточено на повышении их качества.

Кроме того, анимация, «как вид культурной креативной индустрии, совмещающая в себе современную науку и технологии, в наши дни является активно развивающимся видом промышленности, а также центральной индустрией в интеллектуальной экономике XXI века. Она активно взаимодействует с экономической и культурной сферой и является перспективной отраслью с огромным спектром возможностей.» Китай как другие страны играет очень важную роль в глобальной экономике и культуре. Эта роль за последние десятилетия становится все более заметной. В результате китайская анимация, с одной стороны, получает уникальный шанс для саморазвития; с другой, она постоянно сталкивается с разными вызовами, одним из которых является необходимость интеграции в глобальный

¹ Сюй Цзинхуэй. Презентация «Промышленного отчёта развития китайской анимации и комиксов (2011)» // Сайт китайской экономики, 02. 05. 2011. [Электронный ресурс] URL: http://district.ce.cn/zg/201105/02/t20110502_22395648.shtml (Дата обращения 02. 05. 2011.)

медиарынок. В этой ситуации китайская анимация находится на перекрёстке изменения культурной и экономической парадигм. В условиях глобализации экономики и производства особенно актуальными оказываются вопросы сохранения национальной идентичности и связей с культурными традициями, примеры которых видны в работах Китайской анимационной школы. Обращение к ее наследию и опыту, их анализ необходим для выработки новых стратегий развития анимации и формирования государственной политики в области культуры и аудиовизуальной сферы в изменяющихся экономических условиях.

Степень разработанности темы исследования

Несмотря на то, что китайская анимация имеет почти столетнюю историю, до сих пор тема своеобразия и специфики Китайской анимационной школы оставались на периферии искусствоведческих исследований. Это породило огромный спектр вопросов, требующих проведения глубоких изысканий. Одним из них является вопрос, касающийся определения Китайской анимационной школы в рамках китайской анимации. Каковы этапы развития этой школы? Что формирует ее самобытность, и где истоки того, что в достаточно непродолжительный и неоднозначный с точки зрения социально-культурной ситуации период представители этой школы достигли признания, создав ленты, ставшие классикой мировой анимации? Ответы на эти вопросы позволяют не только заполнить имеющиеся пробелы в гуманитарном знании и киноведении, но и дают информацию, которой сможет воспользоваться широкий круг специалистов, начиная от организаторов анимационной промышленности и кончая авторами фильмов.

Исследование анимации в Китае начинается в 1960-е годы. В основном это труды, написанные практиками анимации¹. Китайские режиссёры пишут статьи о своих фильмах, методах их создании, иногда они рассматривают работы своих коллег по цеху и делают критические замечания общего характера, а также разрабатывают

¹ Совместная редакция издательских отделений: “Кино—вести” отделения Министерства культуры и отечественное кино Изд. китайского кино. Исследования анимационного фильма. — Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - 196 с.; Вань Гоухун. Я и Сунь Укун. - Шаньси: Изд. литературы и искусства «Бэйюе», 1986. - 178 с.

теоретические основы анимации, определяют ее специфику, исследуют анимационные технологии, используемые в разных видах анимации. Эти статьи представляют интерес для исследования китайской анимации, но в них не нашли отражения, вопросы, касающиеся истоков образной поэтики школы. Хотя Ван Шучэнь подчеркивает, что фильм «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» и другие китайские анимационные ленты, созданные с ориентацией на национальный колорит, получили признание. Говоря о связях с национальной культурой, он, все же не дает точного определения Китайской анимационной школы и путей ее формирования.

Массив научных работ по китайской анимации можно разделить на несколько групп. Во-первых, это тексты, касающиеся общетеоретических вопросов анимации (Ху Ихун¹, Ма Кэсюань², Чу Хань³, Не Синьжу⁴ и др.). В них не уделяется внимание аспектам поэтики, специфики художественного образа в фильмах Китайской анимационной школы. Хотя они играют важную роль в понимании специфики китайской анимации.

Вторую группу представляют работы по истории развития китайской анимации. Они разделяются на те, что исследуют ее разные исторические этапы, и тексты о творчестве наиболее значимых режиссёров и художников⁵. Важной считается работа «Кто создал фильм “Головастики ищут маму”: Тэ Вэй и китайская анимация»⁶, посвящённая творчеству Тэ Вэя. Однако о творчестве таких режиссёров, как братья Вань, Цянь Цзяцзюнь, А Да, Ван Шучэнь и других, говорится поверхностно, либо их имена только упоминаются. К их фильмам обращаются, когда рассматривают

¹ Ху Ихун. Два разных эстетических закона анимации // Современное кино. - 1984. - №6. - С. 6 -20.

² Цянь Юньда, Ма Кэсюань. «Живописная песня» и понятие анимационного кино: разговор с товарищем Ху Ихун // Киноискусство, 1985. - №6. - С. 28 - 32.

³ Чу Хань. Анимация как тип языка: эволюция от выразительного средства до анимационного языка // Современное кино, 1989. - №3. - С. 48 - 56.

⁴ Не Синьжу. Ребёнок без матери: размышления об онтологии анимационного фильма // Современное кино, 1989. - №5. - С. 123 - 128.

⁵ Кэ Мин, Ху Цзиньцин, Хань Мэйлинь, А Да, Ма Кэсюань, Чжан Динь, Цюй Цзяньфан и т.д. являются ведущими режиссерами и художниками-постановщиками школы.

⁶ Чжан Сонлинь. Кто создал «Головастики ищут маму»: Тэ Вэй и китайская анимация. - Шанхай: Изд. шанхайского народа, 2010. - С. 196.

развитие китайской анимации в тот или иной период, либо разбирают вопросы экранизации литературы средствами анимации.

Третий блок составляют тексты, анализирующие технологии анимации. В работе Юаня Цзянцзе рассматривается технология монохроматической живописи. Кукольной анимации посвящены статьи Цзинь Босун и Ху Инь. Взаимосвязи кукольной анимации и перекладки с традиционным теневым театром рассмотрены в работах Лю Яли, Лю Куй, Лю Ху, Чжоу Чжоу, Тэнь Фэй, Ли Ин, Ван Чуньтао. В отдельный блок входят тексты, где анимация анализируется с позиций психологии, культурологии, экономики, социальных коммуникаций, семиологии и т.д.

Важным исследованием, посвященным Китайской анимационной школы, является работа Инь Янь «"Китайская школа" в анимационном кино»¹. В ней предпринята попытка научного осмысления феномена школы, но в первую очередь как явления, ставшего самостоятельным благодаря признанию фильмов на международных фестивалях. Термин Китайская анимационная школа не был введен в оборот Инь Янь, но она первая написала работу, в которой определила её концепцию, попыталась выявить ее истоки и эстетическую самобытность, но как средства духовного воспитания.

Вслед за работой Инь Яни появились и другие исследования Китайской анимационной школы. Среди них стоит упомянуть работы Хуана Хуйлина, Чжан Хуйлин, Чжан Сунлин, Чжу Пувэнь, Чжу Цзянь, Чжан Хуэйлин, Бао Цигуй и т.д. В них использовалось определение школы, но при этом либо не точно оценивались художественные результаты и ее эстетические особенности, либо исследовалась только драматургия или изобразительное решение. В них мало уделялось внимания особенностям аудиовизуального мышления и своеобразию, характерному для работ Китайской анимационной школы.

¹ Инь Янь. «Китайская школа» в анимационном кино // Современное кино. - 1988. - № 6. - С. 71-79.

Характеристика эстетики традиционной китайской анимации была дана в книге Сяо Лу¹, которая, по мнению автора, базируется на «красоте образного представления», «красоте содержания», «нравственной красоте». Эти три фактора влияют на выразительные и художественные приёмы и формируют эстетику китайской анимации. Сяо Лу только дала характеристику китайской анимации и ее отношениям с традиционной китайской культурой, но не уточнила, что характерно для лент Китайской анимационной школы.

К сожалению, список трудов на русском языке, посвященный китайской анимации, остается крайне ограниченным. Отдельных научных исследований о Китайской анимационной школе на русском языке нет.

Для проведения исследования необходимо было обратиться к текстам, исследующим проблемы национального китайского искусства, культуры и философии.

Вопросами китайской традиционной живописи занимались такие российские исследователи, как Н. А. Виноградова, Е. В. Завадская, Л. И. Кузьменко, а также китайские искусствоведы Чжан Яньюаня, Дун Цичана, Шэнь Цзунцянь, Линь Фэнмяня, Ван Гай, Ван Ши, Сон Нянь и др. Различные аспекты театрального искусства подробно изучены в трудах Го Вэйгэна, Го Ханьчэна, Чжан Гэн, Жэнь Баньтан, Ван Цзюньдэ, Бай Цзюньцин (история китайского театра); Гун Хэдэ, Инь Лина, Луань Гуаньхуа, Чэнь Фэйфэй, Юй Хайтао, Фу Шуай (анализ образов пекинской оперы в работах).

Особый интерес представляют работы по китайскому театру таких исследователей, как В. М. Алексеев, А. Анастасьев, Б. А. Васильев, И. В. Гайда, Е. В. Мальцева, С. В. Образцов, С. А. Серова. Специфику и эстетику теневого театра и возможности использования его приемов и стилистик в анимации рассматривали в своих работах Тэнь Фэй, Ли Инь, Ван Чуньтао, Лю Куй, Лю Ху, Чжоу Чжоу.

¹ Сяо Лу. Традиционная эстетическая характеристика отечественной анимации и её культурный исток. - Шанхай: Изд. шанхайского народа, 2008. - 278 с.

Размышления относительно синтетической природы экранного образа, проблем синтеза различных видов искусств в анимации и кино можно найти в работах Н. Кривуля, С. Асенина, Ю. Лотмана, Ю. Норштейна, С. Дениса, Гэ Юйцина, Хэ Танье.

Осмысление проблем становления и развития китайской анимации и Китайской анимационной школы было бы не возможно без понимания исторических и социокультурных процессов, происходящих в Китае на протяжении XX века, а так же без понимания философских и духовных основ общества. Поэтому в процессе исследования необходимо было обращаться к трудам по истории, философии и культуре Китая. В этой связи определенный интерес для исследования сыграли теоретические концепции, высказанные в работах Г. Пондопуло, А. Лукьянова, В. Малявина, Е. Торчинова, Фэн Тяньюй, Хэ Сяомин, Гун Шудо. Важную роль для понимания политической жизни страны сыграли труды лидеров Коммунистической партии Китая и ведущих деятелей государства, в частности Мао Цзэдуна, Чэнь И, их точка зрения на процессы, происходящие в культуре и искусстве, напрямую влияли на развитие анимации Китая.

Таким образом, при наличии исследований, посвященных истории и своеобразия китайской анимации, особенностям ее драматургии, принципам организации кинопроизводства, в этой области остается ряд актуальных проблем, которые являются приоритетными для настоящего исследования:

1. проблема комплексного подхода к рассмотрению Китайской анимационной школы, учитывающего предпосылки ее появления, истоки формирования художественной образности и пути ее развития;
2. проблема систематизации лент, созданных в рамках Китайской анимационной школы;
3. проблема периодизации этапов развития Китайской анимационной школы.

Объект исследования — Китайская анимационная школа как самобытный феномен мировой анимации с момента ее становления с начала 1950-х и до конца 1980-х годов.

Предмет исследования - анимационные фильмы, снятые в рамках Китайской анимационной школы; творчество мастеров «Новой волны» 1980-х годов.

Материалом исследования стали фильмы, снятые в рамках Китайской анимационной школы (по большей части периода с 1950-х до конца 1980-х годов), теоретические работы и критические статьи деятелей киноискусства и анимации Китая.

Рамки исследования. Установление временных границ исследования обусловлено периодом предистории Китайской анимационной школы, т.е. периодом, когда возникали предпосылки к ее зарождению; временем развития самой Китайской анимационной школы, внутри которой выделялось два этапа, возникших вследствие процессов, происходящих в истории и социокультурной жизни Китая.

Цель диссертации — исследование истоков самобытности Китайской анимационной школы и своеобразия ее фильмов. Она достигается при решении следующих *задач*:

1. дать определение понятию Китайская анимационная школа;
2. рассмотреть основные этапы развития китайской анимации;
3. систематизировать анимационные фильмы, снятые в рамках Китайской анимационной школы;
4. обозначить роль классического китайского искусства и культуры в формировании своеобразия Китайской анимационной школы;
5. проследить зарождение Китайской анимационной школы и пути формирования ее специфики в период 1950-1980-х годов;
6. проанализировать творческие приемы ведущих режиссёров итайской анимационной школы;
7. выявить возможности использования опыта Китайской анимационной школы в современной китайской анимации.

Научная новизна исследования

1. Впервые в российском искусствоведении осуществлено исследование Китайской анимационной школы.

2. Определены и проанализированы основные этапы развития китайской анимации, начиная с момента ее зарождения в начале XX века, этапа становления в середине XX века, времени застоя и сменившего его периода бурного развития вплоть до настоящего времени. Исследование базируется на примерах творчества конкретных режиссёров, работы которых оказали влияние на указанные процессы.

3. Дано определение Китайской анимационной школе как самостоятельному направлению в китайской анимации периода 1950-х и конца 1980-х годов, для произведений которого характерно обращение к традициям национальной культуры, искусства и философии. Это отражается не только в плане содержания и внешней формы, но и на уровне организации внутренней структуры и экранной образности;

4. Введены в научный оборот новые для российского искусствоведения материалы о китайской анимации и Китайской анимационной школе.

5. Выявлены и исследованы истоки своеобразия и художественно-стилистические особенности Китайской анимационной школы.

6. Определены тенденции, характерные для двух периодов в развитии Китайской анимационной школы.

7. Исследовано творчество режиссеров (братьев Вань, Тэ Вэя, А Да, Ван Шучэня), стоявших у истоков и сыгравших важную роль Китайской анимационной школе.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Теоретическая и практическая значимость работы определяется тем, что собранный в нем фактический материал и теоретические обобщения могут быть использованы для привлечения внимания российских исследователей к изучению Китайской анимационной школы как одного из направлений мировой анимации; в качестве базы для более углублённого изучения китайской анимации в контексте национальной китайской и мировой художественной культуры; при создании справочных и научных трудов, посвящённых анимации Китая; в процессе подготовки и чтения лекций по искусству и анимации Китая.

Теоретико-методологические основы диссертационного исследования

Теоретическая основа диссертации включает в себе совокупность исследовательских подходов эмпирического и теоретического уровней познания. Исследование имеет междисциплинарный характер и базируется на принципах комплексного подхода. Для анализа используется совокупность научных методов, включая компаративный анализ, культурно-исторический подход, источниковедческий анализ, а также сравнительное изучение искусствоведческой и культурологической литературы, архивных источников. Историко-проблемный метод позволил обозначить поле исследования, определить его структуру и очертить круг источников. Метод образно-стилистического анализа, позволяющий определить специфические изобразительные и выразительные средства, принимающие участие в создании самобытного художественного образа анимационных фильмов, снятых в рамках школы. В работе фильмы рассматриваются через призму социокультурных процессов, которые оказали влияние на развитие школы. В методологической основе диссертации отражены концепции теорий кино и анимации, представленные трудами Иня Яни, Сяо Лу, Чжу Цзяня, Хэ Танье, Чжоу Чэ, Ж. Садуля, Р. Арнхейма, С. Эйзенштейна, С. Асенина, Ю. Норштейна, Н. Кривуля, Дж. Э Райт, С. Дениса, Г. Бендаззи, Б. Нугербеков.

Теоретические положения, вынесенные на защиту

- Диссертационное исследование, основанное на выявлении и систематизации фильмов и художественного материала, показало, что Китайская анимационная школа есть направление в китайской анимации. Для фильмов Китайской анимационной школы характерно ориентация на национальное искусство, культуру и философию. Это прослеживается не только в плане содержания, стилистики изображения, характере звукового решения, но и в приемах построения экранного повествования и в системе его выразительных средств. Создавая фильмы, аниматоры не только заимствовали образы и темы национального искусства и

литературы, но и творчески перерабатывали их, ориентируясь на эстетику анимации и специфику ее художественного языка.

- Становление и развитие Китайской анимационной школы стало возможно благодаря государственной политике в области культуры и искусства. Возникновение направления явилось следствием процессов, происходивших в Китае в период начала 1950-х, приведших к повышению уровня национального самосознания и развитию кинопромышленности. Курс на политику реформ и открытости, взятый в конце 1970-х годов, привел к сокращению роли государства в анимационной промышленности и содействовал переходу ее на самокупаемость. «Политика открытых дверей» стимулировала обращение к практике мировой анимации и искусству, став основой для нового обновления в Китайской анимационной школе.

- В Китайской анимационной школе выделяется два периода. Первый находится во временных границах 1950-х — середины 1960-х годов. Возросшее чувство национального патриотизма, стремление к самобытности стимулировали интерес к национальной культуре и искусству, что способствовало преодолению стилистических приемов, характерных для американской и советской анимации. Второй период приходится на время после культурной революции, продлившись до конца 1980-х годов. Политика открытости дала новый импульс для развития анимации и возникновению «Новой волны». При сохранении национального колорита, художественно-стилистическая специфика фильмов школы второго периода проявляется в отходе от фиксационных приемов в работе с образами национальной культуры, в жанрово-тематическом расширении и проникновении эстетики восточно-европейской анимации, стимулировавшей поиск новых выразительных средств и сюжетов. В это время получает развитие интерпретационный подход в работе с культурным наследием.

- Мастера «Новой волны» 1980-х годов усвоили и творчески переосмыслили практику европейской и японской анимации в целях выработки современного

языка китайской анимации. В развитии был взят вектор на интеграцию китайской анимации в мировой кинопракат.

- В начале 1990-х годов развитие Китайской анимационной школы фактически завершилось, но её влияния на китайскую анимацию продолжается, ее опыт востребован современным кинопроизводством и стал основой для возникновения анимации периода «Новой классики».

Степень достоверности и апробация результатов

Все результаты и выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения большого массива китайских фильмов, архивных материалов, киноведческих, искусствоведческих, литературно-художественных, философских источников, мемуарной литературы.

Основные результаты работы обсуждались на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова. Диссертация была рекомендована к защите.

Результаты диссертации прошли апробацию в таких формах, как:

1. Доклады и выступления на конференциях, научных семинарах, круглых столах: VIII Международная научно-практическая конференция «Анимация как феномен культуры: сохранение культурных традиций в условиях глобализации». ВГИК. 7 октября 2015; Научная секция «Инновационные технологии в кинообразовании» в рамках X Московской научно-практической конференции «Студенческая наука». ВГИК. 28 октября 2015; Конференция «Кино глазами православного человека: Роль кино в третьей мировой, информационно - психологической войне». Дом Ученых, г. Обнинск. 19 февраля 2016; Научная конференции аспирантов ВГИК «Актуальные проблемы аудиовизуальной культуры». ВГИК. 25-27 мая 2016; IX Международная научно-практическая конференция «Анимация как феномен культуры — художественная картина мира: идеалы и ценности». ВГИК. 14 октября 2016; Круглый стол «Стили российской и зарубежной анимации» в рамках IX Международной летней киношколы ВГИК. ВГИК. 19 июля 2017.

2. Результаты исследования реализованы в процессе педагогической деятельности: в лекциях и практических занятиях по дисциплине «Режиссура анимации и компьютерной графики» для группы режиссёров анимационного кино во Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова; в лекции «Стили анимации в Китайской анимационной школе» для участников IX Международной летней киношколы ВГИК.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, 3-х глав, заключения, списка литературы из 141 источник, фильмографии, включающей 200 наименований, приложение 1 (9 страниц. Общий объем диссертации 178 страницы.

ГЛАВА 1

КИТАЙСКАЯ АНИМАЦИЯ И КИТАЙСКАЯ АНИМАЦИОННАЯ ШКОЛА

1.1 Основные этапы развития китайской анимации

В научной литературе предлагается несколько периодизаций истории китайской анимации. Как правило, разногласия касаются временных границ этапов. При сравнении разных периодизаций, которые предлагают Чжоу Чэнь¹: Чжу Цзянь², Сун Лицзюнь и Чжан Юй³, становятся очевидны различия. Например, некоторые полагают, что первый этап начался с 1922-го года, другие — с 1923-го, 1924-го, 1925-го или 1926-го года. Это расхождение напрямую зависит от того, что считается началом китайской анимации. Здесь возникают два подхода: одни отталкиваются от фильма и разногласия возникают от того, какой фильм является первым китайским анимационным фильмом; второй порождает разногласия в силу того, что есть неопределенность относительно его выхода. Сейчас большая часть исследователей считает, что первым китайским анимационным фильмом был «Сцена в студии» («Переполох в студии художника»), снятый братьями Вань в 1926 году. До этого фильма братья Вань сняли анимационный рекламный ролик «Печатная машинка Шу Чжэньдуна для китайского языка» в 1922 году. В работе⁴ Инь Фуцзюня выражается иная точка зрения. Он считает, что первый китайский анимационный фильм — «Пауза», который снял Ян Цзотао в 1923 году, а в 1924 году он снял вторую анимацию — «Встречать Новый год» и показал обе эти картины в Театре «Карлтон»⁵

¹ Чжоу Чэнь. Исследование о культурной метаморфозе и развитии китайского анимационного фильма. — Сучжоу: Диссертация на соискание учен. степени доктора искусствоведения, 3. 2011. — С. 17 — 19.

² Чжу Цзянь. Исследование искусства китайской анимации. — Нанкин: Изд. Дуннаньского университета, 11. 2012. — С. 6 — 17.

³ Сунь Лицзюнь. Чжан Юй. История мировой анимации — Пекин: Издательство Морей и океанов, 7. 2007. — С. 36 — 125.

⁴ Инь Фуцзюнь. Исследовать истоки истории искусства китайской анимации: жизнеописание и творчество первого китайского специалиста по анимации Ян Цзутао // Исследование культуры и искусства, 4, 10. 2011. — С. 193.

⁵ 卡尔登大戏院 (Carlton Theatre, 02. 1923 — 04.1993) — Театр «Карлтон», с декабря 1951 года поменял название на Театр «Чан—цзянь», который находится на улице Хуанхэ д. 21 в

(Carlton Theatre) в Шанхае. В другой работе¹ Инь Фуцзюнь объяснил, что первый китайский анимационный рекламный ролик «Печатная машинка Шу Чжэньдуна для китайского языка» был снят не в 1922 году, а в конце 1925 года. Некоторые исследователи полагают, что фильм «Собака приглашает гостей», который снят Хуан Вэньнон в 1924 году, является первым китайским анимационным фильмом, а лента братьев Вань и «Сцена в студии» появились в 1927, а не в 1926 году.² Также многие исследователи считают, что рекламный ролик, каким является «Печатная машинка Шу Чжэньдуна для китайского языка», не может считаться анимационным фильмом. Из-за подобных разногласий ученые до сих пор не достигли консенсуса в отношении времени начала китайской анимации. Но тот факт, что история китайской анимации начинается с 1920-ых годов, совершенно неоспорим.

В качестве даты завершения первого этапа истории китайской анимации, предлагаются разные года — 1945, 1948, 1949. Однако с 1942 до 1949 года производство резко упало, было снято всего несколько фильмов-плакатов и агиток. Поэтому, учитывая развитие анимации, окончание первого этапа приходится на конец 1940-ых годов — дату создания Китайской народной республики. Его можно обозначить как период зарождения китайской анимации и время стилистически поисков, продлившееся с 1920-ых и до конца 1940-х годов.

Второй период (с начала 1950-х и до середины 1960-х годов) характеризуется как время стабильного развития. Благодаря государственной поддержке формируется система студийного производства. Увеличивается количество снимаемых фильмов.

С середины 1960-х до 1976 года - время простоя и сворачивания производства в результате политики культурной революции. В этот период не было снято ни одного

Шанхае. Англичанин Оурэн Лоуген его создавал в 1923 году. Театр имел у себе кафе, танцевальный зал, бильярдная театральный зал и другие места отдыха и развлечений, и с американской компании Paramount Pictures включал договор, чтобы выпускать первый показ нового фильма.

¹ Инь Фуцзюнь. Время выпуска первого фильма братьев Вань «Печатная машинка Шу Чжэньдуна для китайского языка» // Труды Чэндуского университета, 2013. — С. 96.

² Чжу Цзянь. Исследование искусства китайской анимации — Нанкин: Изд. Дуннаньского университета, 2012. — С. 7.

мультфильма. Осуждению подверглись ранее снятые картины, они изымались из проката. Некоторые из ведущих режиссеров не только не могли работать в кино, но и были репрессированы. Например, режиссёру и бывшему директору Шанхайской анимационной студии Тэ Вэю было выдвинуто обвинение после фильма «Высокомерный генерал»: «Пользовался примерами из прошлого для критики современности». Режиссера обвинили в политической неблагонадежности, запретили работать и арестовали. С 1967 года до 1971 года Шанхайская анимационная студия находилась в простое. С 1972 года до конца 1976 года выпустили 17 фильмов, но все они отличались низким качеством.

С середины 1970-х годов начинается новый этап в развитии китайской анимации. Он связан с возобновлением производства и творческим подъемом. В этот период возникло более 20 студий, производящих анимационные фильмы. До 1990 года было снято более 200 мультфильмов. Это стало возможно благодаря политике реформ и открытости. Период, продлившийся до конца 1980-х годов, заложил основы для развития современной китайской анимации. Китайская анимация заявила о себе как о самобытном искусстве, обладающем собственной спецификой и уникальностью. Мощным стимулом в развитии анимации становится распространение телевидения. В рамках Китайской анимационной школы получила развитие «Новая волна».

Пятый этап в развитии китайской анимации начался в 1990-е годы. Он связан не только с изменением в политике кинопроизводства, но и с технологической революцией, модернизацией студий и переходом на цифровые технологии. Между тем, на рынке возникла большая конкуренция в сфере анимационной продукции. Иностранные фильмы пришли на китайский рынок, что стало ударом по национальной промышленности. С 1990 года китайская анимация постепенно стала ориентироваться, с одной стороны, на японскую анимацию, а с другой, заимствовала стилистику восточно-европейскую анимации. В этой ситуации происходит потеря собственной уникальности, присущей национальной школе анимации. Глобализация влияет на «китайскую школу» и нивелирует ее

самобытный характер. Но китайская анимация находит способ адаптироваться к новой системе анимационного производства при технологической и цифровой революции. Время продвижения национальной эстетики в условиях глобализации можно назвать периодом «новой классицики».

В процессе изучения истории китайской анимации, необходимо обращать внимание не только на стиль, эстетическое выражение или содержание анимационных фильмов, но и на условия, социокультурные и политические предпосылки в становлении китайской анимации.

1.2 Зарождение китайской анимации.

От творчества братьев Вань к Китайской анимационной школе

В 1896 году в Шанхае состоялся первый кинопоказ. С этого момента начинается развитие кинематографа в Китае. Анимация пришла на китайские экраны спустя два десятилетия. В 1919 году в Шанхае показали сюжеты из американской анимационной серии «Из чернильницы», которые снимали братья Макс и Дейв Флейшеры. Эти сюжеты вызвали большой интерес у зрителей полуфеодалного и полуколониального Китая. Они показали китайским художникам путь к искусству рисунка, оживающего на экране. Вдохновленные американским опытом китайские художники загорелись идеей создания собственной анимации. Как говорил один из пионеров китайской анимации, режиссёр Вань Лаймин: «Когда я первый раз в кинотеатре увидел иностранные рисованные сюжеты, они вызвали у меня душевное потрясение. Я думал, что нарисованные человечки реально живут и двигаются. Мои мечты сбылись! С этого момента анимационные фильмы стали моей большой страстью. Я постоянно покупал билеты в кино, и многие фильмы пересматривал по многу раз, изучая их секрет.»¹

В Шанхае в начале двадцатых годов «Англо-американская Табачная компания» в рекламном подразделении, занимающемся съёмкой кинопродукции, организовала

¹ Вань Гоухун. Я и Сун Укун. — Шаньси: Изд. литературы и искусства «Бэйюе», 1986. — С. 40.

отдел анимации. В 1923 году, работая в этом отделе, Ян Цзотао¹ снял первые в истории китайской анимации ленты «Бунт в небесных чертогах» и «У-Сон убивает тигра».² В этом же году, согласно литературным источникам, на экраны вышла его третья лента — «Пауза»³.

В 1924 году в анимации начал работать Хуан Вэньнон, снявший по офортным рисункам ленту «Собака приглашает гостей». После этого Хуан Вэньнон больше не снимал анимационные фильмы, хотя продолжил работать в области комикса. Позже, в 1926 году, Цин Лифань снимает анимационный фильм «Шариковый человек».

Среди пионеров китайской анимации можно назвать имя Мэй Сюэчоу. Свою творческую деятельность он начал, вернувшись из Америки, где он учился анимации на студии братьев Флейшеров. В 1926 году Мэй Сюэчоу вместе с Вань Лаймином создаёт свой первый фильм «Сцена в студии», где соединяет рисованную анимацию с игровыми сценами, следуя примеру своих учителей. Вслед за этим фильмом на экран выходят такие его ленты, как «Вернувшееся письмо», «Проделки бумажного человечка» и другие, где он, следуя найденному приёму, соединяет игру реального

¹Ян Цзотао (Cyrus Yong, 1897—1967), китайский и американский художник и аниматор. 10 августа 1924 году он уехал учиться рисованию и музыке в США, где остался после завершения обучения. С 1931 года работал аниматором на анимационных фильмах «Весенняя песенка Мендельсона» (1931), «Концерт» (1935), «Микки пожарник» (1935), «Белоснежка и семь гномов» (1937), «Фантазия» (1940), «Дамбо» (1941), «Бэмби» (1942) и др. Во время второй мировой войны он был призван в американскую армию и служил при штабе ВВС США в отделе дизайна. Согласно архивным данным, Ян Цзотао занимался разработкой дизайна камуфляжной одежды для солдат армии США. После войны он работал художником.

²«Киноотдел (Англо—американской Табачной компании — Г.Ц.) дополнительно учредит отдел юмористического фильма. Его руководителем назначен господин Ян Цзота, специализирующийся на создании смешных рисунков, художественных шрифтов и юмористических фильмов. Его фильмы, такие как «Бунт в небесных чертогах» и «У—Сон убивает тигра» и др., уже вышли на экраны в разных театрах». (О киноотделе Англо-американской Табачной компании. // Газета «Шэнь-бао», 3(5), 07, 1923. — С 17.) Это упоминание является самым ранним свидетельством о возникновении китайской анимации. О содержании и художественном качестве этих лент ничего неизвестно, на сегодняшний день они считаются утерянными.

³«В киноотделе (Англо—американской Табачной компании — Г.Ц.) художником Ян Цзотао снят юмористический фильм под названием «Пауза». Все титры в фильме созданы на основе художественных шрифтов с живописным фоном. Его качество не хуже, чем качество иностранных лент, даже лучше.» («Шэнь-бао» 13.08.1923. С.5)

актёра с нарисованными образами¹. Но после 1930 года Мэй Сюэчоу переходит работать в игровое кино. В истории китайского кинематографа он больше известен как режиссер игровых лент.

В 1925 году братья Вань — Лаймин, Гучань, Чаочэн, Дихуань — начинают работать в анимации. С их творчеством связан ранний период в истории китайской анимации, и снятые ими сюжеты оказали большое влияние на развитие национальной анимации. С 1923-го по 1949-й год в Китае было снято почти 55 картин, из них 33 ленты были созданы братьями Вань, поэтому их по-праву считают основоположниками китайской анимации, и ранний период в истории китайской анимации получил название «период братьев Вань.»²

Страсть к рисованию проявилась у братьев Вань еще в детстве, когда они жили в Нанкине, в семье мелкого предпринимателя. Старший Вань Лаймин, с малых лет любивший рисовать, обучался мастерству, часами простаивая перед окном художника и наблюдая за его работой. У семьи не было средств, чтобы пригласить учителя, и Лаймин неустанно перерисовывал произведения мастеров древнекитайской живописи, копировал образцы европейского искусства, изучая по ним законы перспективы, композиции.

В 1919 году он устраивается на должность иллюстратора в Шанхайское коммерческое издательство (The Commercial Press, основано в 1897) и параллельно работает редактором иллюстрированного журнала «Хороший друг» (основано в феврале 1926). Он печатает свои работы в других журналах, посвященных изобразительному искусству, комиксам, готовит и издает две книги. Работая иллюстратором и редактором, он самостоятельно изучает историю архитектурных стилей, национального костюма древнего Китая. Дарования Вань Гучань, брата-близнеца Лаймина, проявились иначе. В детстве он любил смотреть теневые представления, которые показывала мама на прикроватной москитной сетке,

¹ Инь Фуцзюнь. Исследование фильмов и авторов первой партии // Киноискусство, № 1 (312). 2007. - С.146 - 150.

² Янь Хуэй, Суо Ябинь. История китайского анимационного кино - Пекин: Изд. китайского кино, 2005. — С. 253.

освещенной светом масляной лампы. Кисточка и ножницы были главными его игрушками, и он часами вырезал фигурки для теневого театра. Вместе с братьями он ставил спектакли для семейного теневого театра. В отличие от Лаймина, Гучань получил классическое художественное образование, поступив на факультет европейской живописи в Шанхайскую специальную школу искусства. После окончания в 1921 году он остается работать на факультете, параллельно работая в Шанхайском университете. С 1925 года еще одним местом работы Гучаня становится Шанхайское коммерческое издательство, где работает Лаймин.

Чаочэн, третий из братьев Вань, также с детства подражая братьям рисовал, копировал иллюстрации романов «Троецарствие», «Речные заводы» (Ши Найань, XIV век), вырезал персонажей для семейного теневого театра. В 16 лет он поступил в Нанкинскую профессиональную школу искусства на факультет европейской живописи, а потом перешел в Шанхайскую школу восточного искусства, где стал учиться декоративно-прикладному искусству. После учебы он присоединился к братьям, начав работать в Шанхайском коммерческом издательстве.

Четвертому брату Дихуань, который шел по стопам старших братьев, удалось получить начальное художественное образование. В 1922 году он оканчивает Шанхайскую специализированную школу восточного искусства, и его принимают на работу в отдел Шанхайской кинокомпании «Звезда» (основана в марте 1922), где он постигает азы киноискусства. Но желание помочь братьям в анимации заставляет Вань Дихуаня покинуть киностудию в 1938 году, и он открывает собственную фотостудию в Шанхае.

1919 год стал переломным для Вань Лаймина, который всерьез заинтересовался искусством анимации. В то время в Китае не было анимации, хотя на экранах показывались европейские и американские мультфильмы. Пытаясь разобраться в секретах оживающего рисунка, Вань Лаймин написал немало писем европейским и американским аниматорам, но ответов не было. Вспоминая то время, он писал: «У нас было страстное желание заниматься искусством, которое побуждало нас изучать технологию анимации с тем же усилием, что раньше прилагали мы к изучению

рисования. Мы решили посвятить свою жизнь созданию китайской анимации, чтобы прославить родину и добиться признания китайской анимации и в других странах. Но в то время в Китае не только везде показывали голливудские фильмы об убийствах и ужасах, но и технология создания анимации была монополизирована Америкой. Поэтому путь к постижению анимации, который я с братьями выбрал, с самого начала был очень тернистым»¹.

Экономя на всем, братья Вань все-таки смогли собрать деньги на покупку старой камеры. Остальное оборудование они сделали своими руками. Экспериментируя с техникой съемки, братья Вань организовали съемочную студию в маленькой беседке. Чтобы понять основы анимационного движения, они обращались к разным оптическим устройствам: к китайскому фонарю со скачущими лошадьми, практике теневого театра, к кунчжу², юле с фазами рисунков, образам волшебного фонаря. Они даже нарисовали на страницах старой книги фазы движения кошки, догоняющей мышку, перелистывая которые, добились эффекта оживления. В конце 1921-го года братья Вань нашли способ создания анимации, в основе которого лежала технология съемки кадр за кадром. На их опыты обратили внимание в отделе кино Шанхайского коммерческого издательства, что ускорило разработку технологического процесса съемки анимации.

В 1922 году Шанхайское коммерческое издательство участвовало в производстве созданной печатной машинки Шу Чжэньдуна³ для китайского языка, и необходимо было снять рекламный ролик с целью ее продвижения на рынке. Зная, что братья Вань экспериментируют с анимацией, дирекция этого издательства обратилась к ним за помощью. В 1925 году братья Вань представили анимационный рекламный ролик «Печатная машинка Шу Чжэньдуна для китайского языка». Хотя эта работа была не

¹ Вань Гоухун. Я и Сунь Укун. - Шаньси: Изд. литературы и искусства «Бэйюе», 1986. С. 40.

² Кунчжу или диаволо — игрушка для жонглирования в форме двух конусов, соединённых между собой вершинами. В процессе игры она вращается, бросается и ловится посредством верёвки, которая проходит между вершинами конусов и привязана к двум палкам, удерживаемым в руках играющего. Игрушка первоначально возникла в Китае примерно в XII веке.

³ Шу Чжэньдун — инженер Шанхайского коммерческого издательства в 1919 году создавал первую практическую печатную машину для китайского языка, в 1922 году получил на нее патент и право продажи на рынке.

слишком удачной, но она стала их первым опытом в анимации и важным шагом в освоении новой профессии. За два последующих года братья Вань сняли еще два анимационных рекламных ролика — «Газированная вода И-Ли», «Глютамин натрия». Так начался их творческий путь в анимации.

В 1921 году Мэй Союечоу создал киностудию «Великая стена», которая в 1924 году переехала в Шанхай. Он пригласил братьев Вань на работу в студию. В 1926 году Вань Лаймин и Мэй Сюечоу в качестве режиссеров и Вань Дихуань как аниматор приступили к съемкам фильма «Сцена в студии». По аналогии с флейшеровскими лентами, в картине соединяется игра реального актера (роль художника сыграл Вань Гучань) и рисованный образ. По своим изобразительным свойствам, анимационному движению и придуманным рисованным трюкам этот фильм оказался намного сложнее первых рекламных роликов братьев Вань.

Во время съемки возникали и проблемы. Например, в сцене драки рисованного персонажа с художником: при наложении анимационного изображения на фон в кадре появлялось движение фотографических образов. Решение нашлось в смене технологии и применении целлулоида. Братья Вань стали использовать не марионетку персонажа, а рисовали его фазы на целлулоиде, который накладывали на фотофон. В результате совмещения рисованный персонаж оказался «вмонтирован» в реальную среду. Мэй Союечоу рассказал братьям Вань о целлулоидной технологии, которую он использовал в своих ранних фильмах. Знал о ней и один из братьев — Вань Дихуань, работающий в свое время с Мэй Союечоу. Эта работа стала первой игровой лентой братьев Вань. Как писал Дж. Э. Райт: «Анимация в ее современном понимании началась в Китае с деятельности четырех братьев Вань. С 1926 года, когда был снят их первый фильм «Переполюх в студии художника», и до начала войны с Японией их можно было считать единственными представителями китайской анимации»¹.

В 1928-м и 1930-м году братья Вань сняли еще два фильма «Резня в городе Цзинань» и «Проделки бумажного человечка», также сделанные по образцу американской анимации, но, к сожалению, эти фильмы не сохранились. Как отмечал

¹Райт Д. Э. Анимация от А до Я. От сценария до зрителя. - М.: ГИТР, 2006. - С. 45.

Вань Лаймин: «Когда “Проделки бумажного человечка” показывали в кинотеатре, в зале постоянно раздавались возгласы удивления и одобрительные восклицания. Они перемежались с бурным смехом. Благодаря живой реакции зрителей во время показа владельцы кинокомпании поняли, что мультфильм может принести прибыль. Они стали относиться к нам с особым вниманием»¹.

В 1930-х годы началось освоения звука. Китайское кино испытывало влияние со стороны западного кино. Производство фильмов находилось под контролем иностранного капитала. Звук пришел и в анимацию. Как отмечал Вань Лаймин: «Если наша анимация хочет развиваться в будущем, то обязательно должна решить проблему с освоением звука, цвета и качественного изображения. Оставаясь немой, анимация не будет востребована рынком»². Братья Вань нашли фото-звукозаписывающую студию, хотя имеющееся на ней оборудование и технология записи звука были значительно хуже, чем то, что применялось в то время на студиях Европы и Америки. В 1935 году по заказу киностудии «Звезда» был снят первый китайский звуковой мультфильм «Танец верблюда».

В 1930-е годы Китай был оккупирован Японией³. Китайский народ встал на свою защиту, была развернута агитационно-патриотическая работа. Художники создавали произведения, призванные поднять боевой дух народа в противостоянии японской оккупации. Братья Вань отложили коммерческие проекты и занялись выпуском агитационно-пропагандистских лент. Уже зимой 1932 года они выпустили фильм «Соотечественники, скорее пробуждайтесь!», где анимационное изображение дополнялось призывами и лозунгами. Возникая на экране и сменяя друг друга, надписи постепенно увеличивались в размере, заполняя все внутрикадровое пространство. Следующая их лента патриотического содержания «Полное единодушие» вышла через год. Если предыдущая работа была создана в жанре фильма-плаката, то в новой

¹Вань Гоухун. Я и Сунь Укун. - Шаньси: Изд. литературы и искусства «Бэйюе», 1986. - С. 53.

²Вань Гоухун. Я и Сунь Укун. Там же. - С. 76.

³ Началом японо—китайской войны китайские историки считают 18 сентября 1931 года, когда произошёл Мукденский инцидент. После подрыва железной дороги Япония захватила и аннексировала Манчжурию. Японо—китайская война, по мнению китайских историков, длилась с 1931 года по 1945 год.

ленте братья Вань обратились к сатирической графике и иносказательной манере. Фильм «Кровавые деньги», снятый в 1934 году по сценарию кинокомпании «Звезда», тоже был патриотического содержания. Метафорическая визуализация фантазий главной героини, реализованная средствами анимации, стала основой сюжета. Фильм призывал встать всех в боевые ряды и объявить войну японским товарам.

В 1930-е годы братья Вань создали целый ряд агитационно-пропагандистских лент («Собака-шпион», «Печальная история нации» и «Мода»). В картине «Собака-шпион» братья Вань работали и как художники и как аниматоры, а ее режиссером был Чжэн Сяоцун. Фильм игровой, но содержит анимационные эпизоды. В отличие от ранее снятых немых агитационно-пропагандистских фильмов «Печальная история нации» и «Мода» были звуковыми и снимались на студии «Звезда». В конце 1937 года братья Вань приехали в Ухань и начали работать на «Китайской киностудии», сняв до конца 1939 года серию сюжетов для циклов «Военные лозунги против Японии» (5 сюжетов) и «Популярные китайские военные песни» (3 сюжета из 7-ми). В 1938 году, после падения Уханя, Вань Чаочэн, младший из братьев, переехал в Чунцин, где самостоятельно снял первый в истории Китая кукольный фильм «Ван Лао-у идет в армию».

В 1939 год, спустя два года после премьеры в США, в Шанхае состоялся показ «Белоснежки и семи гномов». В 1940 году, в связи с растущей коммерческой привлекательностью анимации, китайская объединенная кинокомпания «Синьхуа» (основано в 1934) пригласила братьев Вань для съемок фильма «Принцесса с железным веером». В сентябре 1941 года он вышел на экраны и стал первым китайским полнометражным мультфильмом, произведенным в Азии. В основе его сюжета лежит история, взятая из древнего классического романа «Путешествие на Запад», рассказывающая о путешествии царя обезьян Сунь Укуна и других героев по Шёлковому пути в древнюю Индию в поисках буддийских сутр. В фильме взят три эпизода из романа, связанный с Принцессой железного веера и Огненной горой.

Эта лента является важной вехой не только в творчестве братьев Вань. Она стала итогом раннего периода развития китайской анимации. Работая над образным

строем фильма, братья Вань изучили китайское искусство, успешно перенесли на экран образцы китайской пейзажной живописи. Их персонажи, хотя внешне и напоминавшие образы китайской оперы, по характеру движения и конструкции во многом все-таки ориентировались на американские модели. Братья Вань рассматривали анимацию в первую очередь как изобразительное искусство в движении, поэтому в фильме доминировала отточенность линий, а стиль народного рисунка, гравюры по дереву привнес в образы персонажей своеобразные черты. Персонаж принцессы был решен в традициях сценического образа женщины-военачальника, характерного для китайского традиционного театра, игровых фильмах в жанре уся¹, получивших популярность в Китае в 1930-е годы. Образ принцессы является носителем традиционной морали и этики, соответствующей духу конфуцианства. Образ Мудреца также создан в соответствии с классической конфуцианской традицией: умудренный опытом и погруженный в размышления, он постоянно наставляет спутников, хотя порой кажется, что его длительные беседы их утомляют. Образ Чжу Бацзе создан в соответствии с его классическим изображением в маньхуа: большая голова свиньи с длинными ушами, свисающими на упитанное человеческое тело. По характеру он смешон и наивен, порой ленив и глуповат, но не лишен обаяния и доброты. Не обдумывая свои поступки, он постоянно рвется в драку с принцессой и буйволом-монстром, желая силой получить веер. Образ Сунь Укуна напоминает по пластике и пропорциям Микки Мауса: большая голова, запоминающиеся глаза, тонкие пластичные ноги и руки, маленькое подвижное тело. Однако режиссерам удалось включить в изображение Сунь Укуна национальные черты, характерные для этого героя в пекинской опере, кукольном и теневом театре. Его мимическая маска полностью соответствует классическому гриму актеров пекинской оперы.

Черты, свойственных классическому китайскому искусству, присутствующие в изображении персонажей и фонов не повлияли на характер анимационного повествования и его экранную образность, созданную в традициях европейского

¹ Приключенческий жанр китайского фэнтези с демонстраций восточных единоборств.

искусства. Это придает внутреннюю неоднородность художественному решению фильма. Плоские двухмерные персонажи, лишённые светотеневой проработкой, действовали на фонах, созданные с учетом прямолинейной перспективы. Хотя на творчество братьев Вань и оказали существенное влияние диснеевские мультфильмы, они все-таки стремились к созданию персонажей и дизайну движения в русле китайского национального характера и колорита.

При создании фильма братья Вань использовали приемы образно-поэтической, метафорической речи. В одной из сцен Мудрец и его ученики укротили быка-дьявола и потушили огонь. Этим братья Вань пытались сказать, что китайский народ способен победить японских захватчиков и освободить Китай¹. Лента «Принцесса с железным веером» является одним из доказательств того, что к началу 1940-х годов китайская анимация достигла высокого технического и художественного уровня. Она была конкурентоспособной и на международном кинорынке. В 1941 году Китайская акционерная кинокомпания начала прокат картины в Японии, Гонконге, Малайзии, Индонезии. Показанный в Японии, фильм братьев Вань вдохновил тогда 16-летнего Тезука Осама (Tezuka Osamu) стать художником комиксов. Несмотря на то, что фильм пользовался популярностью, через некоторое время японская военная цензура запретила его показ, усмотрев в сюжете антияпонскую направленность. Братья Вань планировали снять продолжение фильма, но из-за политических преобразований в Китае, его съемки пришлось отложить на два десятилетия.

Опыт, полученный при съемках фильма «Принцесса с железным веером», был использован братьями Вань Лаймин и Тан Чэнь при создании их второго полнометражного анимационного фильма «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» (1961 — первая часть, 1964 — вторая часть). Он был также основан на сюжете классического романа «Путешествие на Запад», сохраняя персонажей и волшебный сюжет. По качеству анимации, драматургии и художественному решению фильм превзошел ленту «Принцесса с железным

¹В оккупированном Шанхае было крайне опасно высказывать подобную мысль, однако метафорический протест мог быть воспринят вполне позитивно зрителями.

веером». В этой ленте для воображения нет границ. Ее изобразительный ряд наполнен психоделическими видениями гигантских облаков, огней и дымов, летающих воинов и магических кругов. В ключевой битве Император небес и Сунь Укун постоянно меняют формы: стервятник против цыпленка, аист против рыбы, волк против птицы, тигр против дракона — обезьяна даже превращается в пагоду. Эта небесная битва мистических существ полна комических моментов, реализация которых стала возможной только благодаря анимации.

Ранний этап развития китайской анимации испытывал влияние американской анимации. Это проявлялось не только в характере анимационного движения, в структуре повествования и в конструкциях персонажей, но и в некоторой идентичности избираемых тем. Однако, изучая американский опыт, китайские режиссеры обращались к богатой традиции национальной культуры, что позволило сформировать национальный стиль, который подкреплялся национальными сюжетами и темами, взятыми из фольклора и литературы. Со второй половины 1930-х годов в китайской анимации начинают развиваться тенденции метафорической образности и иносказательности, принося в сюжеты особую глубину повествования. Следует также подчеркнуть, что творчество братьев Вань, которые на тот момент были ведущими режиссерами анимации, дало популярность анимации не только в Китае, но и китайская анимация получила известность за рубежом. Братья Вань заложили основы анимации, повернули ее развитие в сторону национального искусства и культуры, перенесли на экран фольклорные образы, близкие по духу китайскому народу. Их работы наполнены мудростью, поэтикой и мелодичностью, которые свойственны китайскому языку. Для них характерны как обращение к истокам народной традиции, образность метафорического языка, народного юмора с его гиперболизмом и иронией, так и комедийная направленность. Именно набор этих компонентов в фильмах братьев Вань и стал основой для становления «Китайской анимационной школы».

С 1950-х годов китайская анимация получает импульс к развитию. На экраны вышли первые цветные картины: «Маленький герой», «Почему ворона чёрная»,

«Волшебная кисточка», «Высокомерный генерал». С этих лент начинается становление Китайской анимационной школы.

1.3 Китайская анимационная школа: предпосылки к возникновению и проблемы определения

Китайская анимационная школа вызывает интерес у исследователей аниматографа. В первую очередь необходимо дать определение «Китайской анимационной школе» и обозначить ее истоки. В течение долгого времени понятие «Китайская анимационная школа» использовалось лишь китайскими учеными, и не все зарубежные исследователи употребляли его.

Французский кинотеоретик и кинокритик Ж. Садуль полагал, что в китайской анимации 1950-1960-х годов было присуще особенное своеобразие визуального языка. В книге «Всемирная история кино» (1959) он пишет: «В анимационном художественном фильме «Почему ворона чёрная» Цянь Цзяцзюня и в других картинах этого периода очень сильно влияние советской анимации, но фильм «Головастики ищут маму» уже показал, что к 1961 году в китайскую анимацию вернулось традиционное изобразительное искусство»¹. Однако, Садуль не считал, что в Китае существовала национальная анимационная школа, как, например, «загребская школа» в бывшей Югославии. Джанальберто Бендацци в книге «Мультфильм: 100 лет анимации» также рассказывает о богатой истории китайской анимации, существовавшей до 1980-х годов, но не упоминает о Китайской анимационной школе².

«Китайская анимационная школа» — это обособленное явление в китайском искусстве. Впервые термин «китайская школа» появился в литературе в национальном сравнительном литературоведении. В 1970-1980-е годы китайские

¹Садуль Ж. Всемирная история кино/ пер. Сюй Чжао, Ху Чэньвей — Пекин: Изд. китайского кино, 1986. — С. 505.

²Bendazzi G. Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation. — Indiana University Pre. 1955. P. 180—185, 402—403.

учёные выдвинули суждение о том, что европейское сравнительное литературоведение не занимает центральную позицию в мировой науке.¹

По аналогии с литературоведами, учёные Поднебесной также изучают китайскую анимацию как самостоятельное течение в искусстве. Китайская анимационная школа имеет собственные отличительные черты, отличающие ее не только от американской или европейской анимации, но и от многих лент, снимаемых в Китае, что позволяет выделить ее в отдельное направление. Это отмечают историки и теоретики анимации. Например, когда Вань Лэймин (из братьев Вань) вспоминал о поиске анимационной техники в 1940-х годах XX века, он говорил: «Как только анимация появилась в Китае, фильмы и их темы стали сразу же отличаться от западных лент. Во время японской оккупации и гражданской войны в Китае у нас не было условий для создания смешных фильмов. Нам нужно было помогать соотечественникам и пробуждать их патриотическое сознание, потому мы сняли более 20 фильмов, в которых мы призывали китайский народ противостояния японской оккупации».² Такая позиция режиссеров анимации отражала идею, согласно которой «искусство спасёт страну». Между тем, западную анимацию того периода наводнили развлекательно-комические и сказочные сюжеты. Таким образом, происходило формирование и развитие уникального стиля, самобытной поэтики, в корне отличной от анимационной продукции других стран.

Вторым, не менее важным фактором в развитии китайской анимации, оказалась политика. Размышления о культуре Мао Цзэдуна оказали серьезное влияние на формирование пролетарской теории литературы и искусства и после создания нового государства в октябре 1949 года (за исключением Тайваня) они стали общим политическим курсом социалистического строительства культуры Китая. В 1940 году Мао Цзэдун в работе «О новой демократии» написал: «Китайская культура должна иметь свою национальную форму. Национальная по форме,

¹ Ли Баочуань «Китайская школа» откуда пришла и куда идёт //Китайское искусство, 2013. 11.25. — С. 3.

²Вань Гоухун. Я и Сунь Укун. — Шаньси: Бэйюе, 1986. — С. 55.

новодемократическая по содержанию — такова наша сегодняшняя новая культура.»¹ В 1950-е годы он многократно повторял, что искусство должно быть облечено в национальную форму, иметь национальный характер и колорит. 24-го августа 1956 года, когда Мао Цзэдун встречался с китайскими музыкантами, в беседе с ними он сказал: «...социалистическое содержание, национальная форма, если в политике такая ситуация, то и в искусстве оно должно быть таким же» <...> «нужно изучать иностранные достижения, чтобы создавать китайские. Развивать китайское искусство со своеобразным национальным стилем. Только так и возможно не потерять национальную идентичность».² Поэтому, «национальная форма» и «китайский стиль» стали ведущими идеями для творчества в сфере литературы и искусства. Анимация не стала исключением.

Во времена сопротивления американской агрессии и борьбы за оказание помощи корейскому народу (1951 — 1953), Китай разорвал отношения с западными странами. Кроме идеологической цели служения народу, искусство приобрело новые задачи: прорвать блокаду западных капиталистических государств и создать новую социалистическую культуру. В декабре 1955 года начальник управления кино министерства культуры Чэнь Хуанмэй, посетивший Шанхайскую анимационную киностудию, сказал: «Анимация должна вбирать питательные вещества из национальной культуры, из народного эпоса, сказок, мифов, пословиц. Именно там мы должны искать вдохновения. Если не уважать национальное наследие и традицию, то мы получим лишь отражение буржуазной идеи. Если не ценить национальное наследие, то мы будем жить без патриотизма в душе». Таким образом, создание искусства с национальной формой стало частью идейной борьбы с западными империалистическими странами.

Первого апреля 1957 года Шанхайская анимационная киностудия отделилась от Шанхайской киностудии и начала производить анимационные фильмы. Это событие

¹ Мао Цзэдун. О новой демократии. Избранные произведения Мао Цзэдуна (однотомное издание). — Пекин: Народное издательство, 1991. — С. 668

² Мао Цзэдун. Беседа с музыкантами // Literature & Art Studies, 1979. № 03. — С. 3, 4, 7.

стало одним из важнейших в истории китайской анимации, поскольку выпускаемые на ней картины образовали направление Китайской анимационной школы. Кроме того, в это время Шанхайская анимационная киностудия была единственной в Китае. Ее история начинается в октябре 1946 года в провинции Хэйлонцзян. Первая киностудия Китайской народной республики «Северо-восточная Киностудия» была создана Коммунистической Партией Китая после окончания Китайско-японской войны. Коммунистической Партией Китая аннексировала японскую кинокомпанию «Маньчжурия» (1930-1940) и собрала всех ведущих художников и кинематографистов освобожденного района. Первым директором студии стал Юань Мучжи. Сначала на студии производились документальные, художественные, анимационные, учебные фильмы, а также осуществлялся дубляж иностранных картин. Производством анимационных фильмов занимались только три человека: Тадахито Мочинага¹, Сей Митсуё (японец Sei Mituo) и Чжао Мин. Они входили в группу мультипликаторов художественного отдела и отдела техники. До 1950 года они поставили два кукольных фильма: «Напрасный труд» и «Сон императора», а также один рисованный фильм «Поймать в кувшине черепаху». Постепенно количество мультипликаторов увеличивалось. К июлю 1949 на студии работало более 20 человек. Так группа мультипликаторов реорганизовалась в отдел анимационного кино, во главе которого встали Тэ Вэй и Цзинь Си. В 1950 году по решению Министерства культуры отдел анимационного фильма из Северо-восточной киностудии переехал в Шанхай на Шанхайскую киностудию. В октябре 1956 года Шанхайская киностудия преобразовалась в Шанхайскую кинокомпанию. Она

¹ Тадахито Мочинага (持永只仁, 1919 -1999), японец, в 1939 году он пришел на киностудию в Японии, где учился у японского мастера анимационного фильма Митсуё Сео (Mitsuyo Seo). В 1945 году он приехал в Китай и работал на японской военной киностудии. После антияпонской войны он работал на Северо-восточной кинофабрике. Его китайское имя — Фан Мин. Благодаря его опыту группа мультипликаторов быстро освоила производство анимации. Совместно с китайскими аниматорами он снял первые на тот момент кукольные мультфильмы в Китае: «Напрасный труд» и «Во сне быть императором» в 1947 году. В 1953 году он вернулся в Японию и также продолжил работать в производстве анимации. У него учился Кихачиро Кавамото (Kihachiro Kawamoto). В последний отрезок своей жизни он снова поехал в Китай и преподавал там анимацию. Пекинская академия кинематографии создала чреду приз «Тадахито Мочинага» в память о его особом вкладе в развитие китайской анимации.

включала в себя три киностудии игрового кино, а отдел анимационного фильма приобрел самостоятельность и вышел из подчинения Шанхайской киностудии. Тэ Вэй стал первым директором Шанхайской анимационной студии.

Создание анимационных лент стало частью планового производства государственной экономической системы. Обращение к национальной культуре и традициям было характерным не только для анимации этого периода, но и для искусства и литературы. Руководитель Министерства кинематографии Чэнь Хуанмэй говорил: «Китайское социалистическое содержание — китайская национальная форма»¹. В 1950-х годах китайские аниматоры, увлекшись идеями социализма, не сразу смогли создавать фильмы, национальные по форме. В 1956 году фильм «Почему ворона чёрная» занял первое место на 8-ом международном детском кинофестивале в Венеции. Однако, члены жюри думали, что фильм советский. Именно это событие подтолкнуло Тэ Вэй к поиску национального стиля в китайской анимации. Во время съёмок фильма «Высокомерный генерал», он произнес фразу, впоследствии ставшую лозунгом для китайской анимации: «Искать национальный путь, стучать в дверь комического стиля»². Янь Динсянь размышлял: «Если китайская анимация хочет войти в мир, то обязательно нужна китайская традиционная национальная форма. Китайская анимация создала «китайскую школу», а особенный вклад в это внёс Тэ Вэй. Несколько поколений аниматоров шли этим путём, поэтому мы получили такое высокое признание мире»³. Если мы посмотрим на картины, снятые представителями Китайской анимационной школы, то увидим, что все они объединены «национальной формой». Таким образом, Шанхайская анимационная киностудия стала моделью для развития анимационного кино в Китае.

Во второй половине XX века целью художников-представителей Китайской анимационной школы стало формирование нового направления, отличного от

¹Чэнь Хуанмэй. О «ста цветах» киноискусства // Китайское кино, 1956. № 1. - С. 8.

²Этот лозунг Тэ Вэй высказывал в марте 1955 года, когда только собиралась группа фильма «Высокомерного генерала». Он написал его на бумаге и повесил на стене в рабочей комнате.

³Чжан Сонлинь, Гон Цзяньин. Кто создал «Головастики ищут маму»: Тэ Вэй и китайская анимация. - Шанхай: Изд. шанхайского народа, 2010. - С. 104.

зарубежной анимации. Как сказал С. Асенин: «Эстетический феномен социалистического искусства все активнее утверждает себя во второй половине XX века как неповторимо своеобразное, принципиально новое и значительное явление мировой культуры. В нем есть черты и особенности, связанные со специфическими условиями исторического развития и национальными традициями той или иной страны, и есть общие закономерности, определяемые единством социальной программы этих государств, их общественного строя, общности их политических целей, идеологических основ, идейно-эстетических позиций и принципов, из которых исходит художественное творчество.»¹

С 1949 года по 1978 все виды производства находятся под контролем со стороны государства. Производство фильмов в период социалистической плановой экономики (1949-1987)² также не могло выйти за рамки государственной программы. Власть не только контролировала содержание и качество фильмов, но и спонсировала их, давала чёткие указания по плану производства. Все киностудии были государственными учреждениями, а кинематографисты — государственными служащими. «Плановая экономика придерживается принципа социалистической политэкономии, уделяет должное внимание политической пользе и политическому отношению в деятельности экономики. Поэтому социалистическая политика является высшим принципом плановой экономики. Оценка производства и рынка зависит не от заработка фильма или билетной кассы, а от политического и агитационного эффекта. В этой системе государство является единственным инвестором и агентом рынка. Через компании кинопроката и кинопоказа, которыми управляет государство, оно держит в руках судьбу фильма, решения выпускать ли его на рынок, поскольку, когда государственная компания кинопроката и кинопоказа закупает этот фильм,

¹Асенин С. Мир мультфильма. - М.: Искусство, 1986. - С. 39.

²В Китае социалистическая плановая экономика была введена в конце 1949 года, а в конце 1978 года произошли политические реформы. Но в области кинопроизводства они начались только в 1987 году, когда государство утвердило концепцию развития кино, ориентированного на выпуск лент развлекательного характера. Объем подобных фильмов резко вырос, в китайской киноиндустрии начали функционировать механизмы рыночной экономики.

киностудия уже нашла на него покупателя».¹ При таких условиях Шанхайской анимационной киностудии не нужно беспокоиться о рынке сбыта или оценке кинозрителей. Аниматоры могли не думать о времени, об инвестиционных затратах и кассовых сборах. Они были сосредоточены на создании произведения искусства, на его качестве и на идеологическом содержании. Фильмы, снятые на Шанхайской анимационной киностудии, имели высокое художественное качество и сложное техническое исполнение. Достичь подобного эффекта в условиях рыночной экономики весьма непросто: для этого нужны огромные денежные затраты и высокий энтузиазм аниматоров. Таким образом, государственная поддержка стала одним из основных факторов, определивших самобытность китайских анимационных фильмов.

В 1980-е годы некоторые исследователи полагали, что «Китайская анимационная школа» связана не с конкретными художниками или режиссерами, а с содержанием и стилем фильма. Как сказала Инь Янь: «Китайские анимационные фильмы часто получают призы и становятся известными. Люди начинают обращать внимание на особый художественный стиль, характерный для китайской анимации. Впоследствии этот стиль назвали «китайской школой» <...> Анимационные фильмы «китайской школы» отражают китайские национальные особенности»². Эта точка зрения хорошо объясняет общий характер фильмов Китайской анимационной школы.

Эстетическое направление Китайской анимационной школы было доминирующим. Но проблема состояла в том, что это направление не давало привязки к времени, художественной технике и стилю. Другими словами, согласно этому определению, любой анимационный фильм, созданный в Китае, можно отнести к китайской школе, а исторические причины возникновения школы как таковой не учитывались. Ли Санцян в статье «Переосмысляя китайскую школу» писал: «Китайская школа уже ясно указала на действующее лицо. Конкретно это означает,

¹ Чэнь Сихэ. Производственная модальность и эстетический паттерн китайского кино // Сборник статей международного научного симпозиума: «Новое направление кино—эстетики и теории в контексте глобализации». - Шанхай: Отдел Шанхайского международного кинофестиваля Китайского научного общества кинокритики, 06. 2004. - С. 165 - 177.

² Инь Янь «Китайская школа» в анимационном кино // Современное кино, № 6, 1988. - С. 71 -79.

что с 1950-х годов и до конца 1980-х годов XX века в области анимации Шанхайская анимационная киностудия занимает основное место. Именно там создавались многие анимационные фильмы, отличающиеся большей национальной колоритностью». Далее в статье он писал: «Китайская школа имеет более общее определение: в тот особенный временной период, китайская школа была представлена группой художников, которые являлись практиками китайской школы»¹.

Определение Китайской анимационной школы неминуемо затрагивает важнейший вопрос: чем же все-таки вызван процесс формирования национальных школ? Казахский мастер Болат Омаров высказал свою точку зрения: «Школа, — резюмирует он, — это не только новый подход к материалу, а скорее всего, определённый отклик художников, объединённых общей творческой установкой, на какие-то назревшие потребности общества. Появление школы говорит о созревании художественной мысли общества. Школа не обезличивает, не ограничивает.»²

¹Инь Янь «Китайская школа» в анимационном кино // Современное кино, № 6, 1988. - С. 71 -79.

²Нугербеков Б. Р. Когда оживают сказки: Мультипликационное кино Казахстана. - Алма-Ата: Онер, 1984. - С.136.

ГЛАВА 2

НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ОСНОВА САМОБЫТНОСТИ КИТАЙСКОЙ АНИМАЦИИ

2.1 Национальное изобразительное искусство и его влияние на своеобразие китайской анимации

Культурные традиции и литература, философия и искусство, обычаи и художественные промыслы Китая имеют неповторимое национальное своеобразие. В становлении Китайской анимационной школы они играют огромное значение.

Культурное наследие Китая — это не только живопись, театральное искусство, бумажное вырезание, новогодние картины, музыка и литература, но также и каллиграфия, батик, скульптура, эстрадное искусство, керамическое искусство, глиняная игрушка, вышивание, бумажные фонари, воздушный змей, традиционная архитектура и мебель, макраме и другие декоративно-прикладные виды искусства. Китайские режиссёры используют разные элементы художественных произведений в создании художественного образа фильмов. Это помогает создать не только стиль, который имеет национальный колорит, но также создать эстетически гармоничные произведения.

В XX веке благодаря развитию технологий китайское традиционное искусство получило новые формы воплощения, в том числе, в области анимации.

Анимационный фильм — универсален по своей природе. В нем совмещается литература, рисование, театр, музыка и другие виды искусств. В 50-х годах китайские художники стали активно разрабатывать свой особый анимационный язык, отражающий национальный характер. Постепенно эти попытки привели к созданию большого числа фильмов, ряд из которых был показан на международных фестивалях. Национальная анимационная школа получила мировую известность.

Тот колорит, который даёт китайское традиционное искусство, выражая особенности китайской эстетики, придаёт неповторимое и особенное звучание каждому анимационному фильму, созданному на основе образов национального искусства Китая.

В китайской живописи используются специальные кисти, бумага, тушь и минеральные, растительные водяные краски. В живописи находит воплощение традиционное мировоззрение и китайская эстетика. Она передает понимание китайского народа о природе, обществе, философии, религии, морали. В ней переплетается поэзия, каллиграфия, техники передачи изображения. Китайская живопись символична и иносказательна. В ней не используются объемы, формы, перспектива, привычная для европейского искусства. Обязательным элементом китайской живописи является присутствие динамики жизни и времени, для нее важно передать сущность явления или объекта, а не внешнее сходство.

За долгую историю в *китайской живописи сформировались* различные направления, которые дифференцируются по технике и тематическому содержанию. Выделяют три основных стилистических направления китайской традиционной живописи¹: живопись идей — сеихуа, живопись тщательной прорисовки — гонбихуа и монохромная живопись брызгами - помохуа.

Существует несколько жанров живописи: портрет, пейзаж, живопись цветов, птиц, животных и живопись на религиозные темы. Традиционное изображение создается линией, организующей форму образа на бумаге. На рисунок влияют цветовые и тональные переходы, характер линии и то, как тушь ложится на поверхность бумаги.

Почти все режиссеры и художники, работавшие на Шанхайской анимационной киностудии в 1950-ые годы, имели художественное образование и владели основами традиционной живописи. Это оказало сильное влияние на их творчество. В китайской анимации режиссеры уделяют серьёзное внимание изучению живописного наследия,

¹На китайском языке называется **Гохуа** («国画»). буквально, «живопись (нашей) страны») или как сокращение от Чжунго хуа (中国画), «китайская картина» или «китайская живопись») был введён в конце XIX — начале XX как противопоставление сиянхуа (西洋画), то есть — западной («заморской») живописи. Используется также название **шуймохуа** (水墨画), то есть — «живопись тушью», в противопоставление юхуа (油画), то есть «масляной живописи». Сама живописная техника является возобновлением китайских живописных традиций III — II веков до н. э.

характеру моделирования персонажей, композиции кадра и возможностям технологии. Это помогает им передать особенность национального стиля в анимации.

Различные стили рисования помогают достичь стилового многообразия в анимации. Режиссеры в процессе поиска особого национального анимационного языка обращались ко многим образам и техникам китайской живописи. В качестве примера можно привести фильм «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах», который считается шедевром Китайской анимационной школы, или картину «Головастики ищут маму», которая снята в стиле живописи сеихуа (се-и).

В 1960-е годы китайские аниматоры снимали фильмы, ориентируясь на традиционную китайскую живопись в технике шуймохуа. Для создания художественного образа использовалась тушь и водяные краски, наносимые на шелк или бумагу. Ленту «Головастики ищут маму» принято считать первой удачной картиной в технике шуймохуа.

В картине «Пастушья флейта» Тэ Вэя так же, как и в предыдущей, образы созданы в манере изображения, характерной для техники шуймохуа. В художественном решении ленты режиссер умело совмещает различные стили и направления традиционной китайской живописи. Фоны для картины рисовал известный художник направления пейзажной живописи Фан Цзичжон. Он осознанно использовал мотивы южного китайского пейзажа в качестве основных. Например, пастбище на берегу ив, иволги в бамбуковом лесу, ручей в ущелье, водопад у подножья горы, встреча с дровосеком в лесу, бакланы на бамбуковом плоту, вечернее возвращение с пастбища. Фон каждого эпизода является примером пейзажной живописи, выполненной настоящим мастером. В этой картине три главных направления китайской живописи (жанровая живопись, живопись цветов и птиц («хуа-няо»), пейзажная живопись («шань-шуй») соединялись, и, гармонизируя друг с другом, сливались в единое целое.

Тушь имеет пять оттенков — тёмный, густой, плотный, мягкий и прозрачный. Когда тушь с неодинаковым процентным содержанием воды смешивается на различной бумаге с помощью отличающихся техник нанесения кистью, оттенки туши

создают уникальные многообразные эффекты, богатые переливы слоев краски. Подобный способ рисования создает огромную художественную выразительность. Такой стиль известен как китайская шуймохуаская живопись. До появления компьютерной техники художники снимали анимацию только по старой технологии, предполагающей заливку контурного рисунка на бумаге или целулоиде. Китайские режиссеры отказались от этой практики, начав использовать китайскую живописную технику, чтобы создавать визуальное ощущение пустоты и полноты пространства на экране. Успех эксперимента показал, что традиционная живопись сыграла большую роль в формировании поэтики китайской национальной анимации.

Китайские режиссеры, работавшие по классической технологии, также не оставались на месте. Они использовали знания о традиционной живописи, её эстетику, чтобы повысить качество анимации, внести в нее новые сюжеты и темы. Например, фильмы «Разноцветный олень» и «Мальчик Цзяцзы спасал оленей» созданы на основе буддийской истории. Древний народ проиллюстрировал ее фресками в пещерах Дуньхуан¹. Для образного и цветового решения режиссеры выбрали стиль дуньхуанской фресковой живописи, где с помощью контура и локального цвета создан сложный художественный образ. Этот принцип изображения был использован в целлулоидной анимации, а в фильме переносились в пространство экрана и оживали образы древних фресок.

Контурные дуньхуанской фрески свободные, размашистые, для них характерна сильная экспрессия. Несколько простых темно-красных штрихов, и перед зрителем уже предстает дикий бык, будто готовый выбежать из фрески. Линии описывают подвижную мимику и эмоции персонажа. С их помощью можно живо изобразить большое количество героев в разных религиозных сказках.

В традиционной живописи основной акцент делается не на прорисовку персонажа и его правильное изображение с точки зрения трехмерного пространства, а

¹ Пещеры Могао — крупнейшая пещера раннебуддистского пещерного комплекса, воздвигнутого в 353 - 366 гг. н. э. в 25 км от оазиса Дуньхуан, провинция Ганьсу, Китай. Фресковая живопись Могао представляет тысячелетний пласт изобразительного искусства Китая.

на форму, раскрывающуюся через динамику движения, выражающую символическую красоту. Глубие религиозные идеи находят воплощение в рисунках, тем самым выполняя функцию воспитания художественного вкуса общества.

В 1984 году режиссёры Линь Вэньсяо и Чан Гуанси решили снять фильм в технике маньхуа «Мальчик Цзяцзы спасал оленей»¹. Первоначально дуньхуанскую буддийскую историю проиллюстрировал художник Лю Цзюйдэ. В ленте режиссёры использовали сдержанные выразительные средства и отказались от увлекательного приключенческого сюжета в пользу создания философской притчи. Благодаря недосказанности, неопределенности, мягкому изящному цветовому решению и спокойной темпоритмической организации материала они создали поэтическую картину. Основное внимание в ленте было сосредоточено на раскрытии душевных качеств главного героя Цзяцзы. Благодаря найденным художественно-выразительным средствам, создающим образ ленты, зрителю становится близка буддийская идея всеобщей любви, пронизывающей всё в мире. Создателям удалось использовать эмоциональную силу музыки — переливчатый звук флейты созвучен с поэтическим, несколько грустным, настроением картины. Музыкальное сопровождение настраивает зрителей на спокойное созерцание и размышление. Как говорил режиссер Чан Гуанси: «В этом фильме использован лирический стиль, который лучше описывает персонажей и раскрывает тему, подталкивающую зрителей к моральному и эстетическому воспитанию. Поэтому мы не делали акцент на основном конфликте в этой истории, а изображали красивую душу мягкими штрихами, создавая образ персонажей через единство изображения и музыки».²

Лента «Разноцветный олень» стала ещё одной работой, снятой на основе дуньхуанских фресок из пещеры Могао. Фрески пещеры, созданные в династии Северное Вэй неизвестными художниками, рассказывали буддистскую историю «Предыдущее рождение царя оленей». В фильме использовалась классическая

¹ После издания эта работа сразу получила первое место и приз как лучшая книжная живопись и иллюстрация Китая 1984 года.

² Ду Жосун. Досада и поиск: общее исследование анимации Чан Гуанси // Труды Цзилиньской академии искусства, 02. 2004. - С. 50.

техника, предполагающую заливку рисунка с четко очерченным контуром локальным цветом. Дуньхуанские фрески демонстрировали новую живописную манеру, которую называли «тесяньмяо». Ей присуща четкая, без изменения толщины, линия контура, очерчивающая образы персонажей и детали. Режиссеры Цянь Цзяцзюнь и Дай Телан разрабатывали изобразительные решения ленты, следуя этому стилю.

Традиционная китайская живопись нашла воплощение не только в рисованной анимации, но в анимации в технологии перекладки. Одной из первых работ, где образы китайской живописи воплотились в марианетках, стала лента «Побег бамбука, который растет дома». Технологию перекладки они использовали для того, чтобы перенести в пространство анимации живописные образы без изменений. После 1976 года аниматоры продолжили снимать перекладку в китайском живописном стиле. Появились такие ленты, как: «Коза вернулась домой», «Универмаг Панды», «Озорная золотая обезьяна», «Птица, рыболлов и устрица», «Чучело», «Кто сильнее, тот и попадет на удочку» и т.д. В общей сложности на основе китайской живописи в технике перекладки было снято около 20 картин.

Рисованная линия может менять толщину и оттенок туши на сюаньчэнской бумаге (из бамбуковых волокон для китайской живописи и каллиграфии). Эта техника отличается от той, которая делает объем материала, чтобы создавать фактуру рисунка для перекладочной живописной анимации. Поэтому, хотя режиссёр сам назвал этот фильм перекладной анимацией в китайском живописном стиле, точнее назвать его перекладной анимацией в стиле цветной туши. Режиссёр и художник в основном использовали традиционные кисти и китайскую бумагу для живописи, следуя реалистическому стилю при создании анимации. Это значит, что фильм не имеет никакого отношения к традиционной китайской живописи. Картины относят к данному стилю только из-за инструментов и техники, а не из-за следования традиционной живописи. Настоящая перекладочная анимация в стиле китайской живописи получилась в фильмах «Озорная золотая обезьяна», «Птица-рыболлов и устрица», в которых живопись и перекладка влияют на форму и характер движения персонажей, на монтажное построение.

Из-за того, что множество режиссёров классической анимации ушли на пенсию, на Шанхайской анимационной студии остается всё меньше и меньше тех, кто умеет создавать анимацию в стиле китайской живописи. Большинство новых режиссеров не имеют традиционного художественного образования. Высокая себестоимость и трудоемкость производства анимации в стиле китайской живописной создают много проблем для студии. После открытия новых рынков и политических изменений Китая в ходе развития международных отношений в области кино, на китайском рынке появилась иностранная анимация. Однако, в 1990 году в стиле китайской живописи режиссер Фэн Цзяньнань снял фильм «Горестный утопающий», а режиссёры Чжун Цюань и Ван Ган вместе сняли ленту «Вереница диких гусей». В 1991 году режиссёр Пу Цзясян выпустил фильм в стиле китайской живописи «Просмотр оперы» по маньхуа, которое нарисовал известный китайский художник Хань Юй. Произошли политические и экономические изменения в сфере кинопроизводства, на протяжении 1990-х годов китайские режиссеры в силу целого ряда причин почти не снимали фильмов в стиле китайской живописи. Фильмы в стиле китайской живописи вновь начали сниматься в XXI веке, но они уже создаются с использованием цифровых технологий и 3-D анимации.

В качестве украшения и для религиозных праздников, жертвоприношений, церемоний изгнания злых духов и других традиционных действий в древнем Китае появились два важных вида изобразительного искусства — *бумажный вырезной рисунок и новогодняя картинка (гравюра)*. Оба этих вида повлияли на формирование ранней китайской анимации в области создания персонажей и художественного решения фильма.

Новогодняя картинка — это вид народного искусства, где изображение создается в технике ксилографии. Этот вид искусства существует только в Китае и имеет многовековую историю. Он вышел из древних картинок богов-хранителей входа¹. Народ перед наступлением китайского нового года наклеивал новогодние

¹ Изображения двух божеств, по одному на каждой створке ворот; по суеверию они охраняют дом от нечистой силы и всякого зла. Первое историческое упоминание о них уже была в

картинки на стены и на двери домов для украшения и создания праздничной атмосферы. Существует несколько тем для картинок: например, пожелание счастья семье, успеха в работе или оберег от нечистой силы. На этих картинках персонажи имеют гротескно упитанную внешность, деформированную фигура с большими головами (чтобы показать характер, эмоции персонажа и особенно четко нарисовать выражение глаз). Цвет картины, как правило, яркий и праздничный. Поэтому она имеет особенный народный колорит и представляет интерес с точки зрения художественной эстетики.

Из-за сложности печати художники чаще всего используют только пять основных цветов: красный, жёлтый, синий, белый и черный. Они соответственно сочетаются с пятью элементами в китайской космогонии: металл, дерево, вода, огонь и земля. Сюжеты изображений могут быть самые разные. Например, мифы, легенды, сказки, фольклор. Они затрагивают тему религии, жизнь простого народа, историю, политику, театр, пейзаж, животных, птиц и т.д. Существует много разных школ, рисование которых отличается по стилю и манере. Их различают по китайским провинциям и городам: янлюцинская (г. Тяньцзин), таохуауская (г. Сучжоу), янцзябуская (г. Вэйфан), чжусяньчжэньская (г. Кайфэн), мяньчжуская (г. Мяньчжу), уцянская (г. Уцян), гаомиская (г. Вэйфан) и другие.

Своеобразие данного вида искусства хорошо сочеталось с характером анимации раннего периода и подходило к её природе, основанной на условности, гротесковости и шаржированности изображений.

Фильм «Переход через обезьянью гору» считается значимым произведением национальной анимации не только потому, что строится на основе комических сюжетов и является образцом китайской смеховой культуры, но и потому, что его изобразительное решение было создано исключительно на основе образов и стиля китайской новогодней картинки. Сюжет фильма основан на народной сказке, часто

династии Чжоу в древнекитайском трактате «Шань хай цзин» («Каталог гор и морей»), описывающем реальную и мифическую географию Китая и соседних земель и обитающие там создания — важнейшего источника естественнонаучных знаний, мифологии, религии и этнографии Китая IV — I вв. до н. э.

используемой в новогодней картинке. Например, пиндуская новогодняя гравюра на дереве «Переход через обезьянью гору» изображает именно тот сюжет. Новогодние картинки этого стиля чаще окрашены в яркий красный, зелёный и жёлтый цвет. Композиция выстроена без изъёнов, плотная и равномерная, образ героев — гротескный, намеренно бесхитростный. Линия контура ровная, тонкая, аккуратная и хорошо прорисованная. Поэтому данный стиль оказывается главенствующим для многих школ китайской новогодней картинке. Эти особенности пиндуской новогодней гравюры как раз хорошо видны в изобразительном строе ленты. Режиссер заимствовал элементы не только из пиндуской новогодней картинке. Он собирал воедино сразу несколько стилей, например, янлюцинская «Обезьяны отнимают соломенные шляпы», шэньмуская «Обезьяны превращаются в призраках». Он сопоставлял образы обезьян, представленных в разных новогодних картинках, упростил метод резьбы по дереву, а самих персонажей выполнил в большей степени в стиле маньхуа, чтобы точнее передать их комический характер.

Самым известным примером, в котором режиссёр успешно заимствовал технику новогодней картинке, является лента «Сказка о чуси». Фильм, за основу которого взята сказка, рассказывает о происхождении слова "чу-си" (изгонять чудовище Си) и "нянь" (год) в китайском языке. Лента объясняет истоки китайского праздника и традиции кануна Нового года. Режиссер разрабатывал новогоднюю тему, используя элементы традиционной китайской новогодней гравюры, чтобы создать и главного героя — бога очага, и второстепенных персонажей. В их решении особенно заметны заимствования изобразительного и цветового решения усиского чжима¹. Композиция

¹ Чжима переводится как «бумажная лошадка», но означает ритуальные изображения или предметы из бумаги. Чжима представлена двумя видами: 1. Цветной бумажный домик или фигура человека и животного. Эти изображения могут сжигаться в процессе обряда поклонения духам или предкам. 2. Гравюра изображения даосского или буддистского божества. Он создается двумя способами. В первом случае, оттиск, полученный с резного деревянного клише, художник раскрашивает красками, заполняя черный контур цветными пятнами. Во втором случае изображение создается в процессе печати контура образа чёрной тушью на цветной бумаге. Эти изображения впоследствии используются в процессе религиозной церемонии. Бумажные гравюры с изображениями богов очага или денег обычно используются во время празднования Китайского Нового года в Китае или на территории, где

кадров фильма также напоминает народную новогоднюю картинку: на всём пространстве рисунка изображено большое количество людей или использованы другие образы, подходящие по смыслу к праздничной атмосфере. В ленте представлены гротескные образы персонажей, свежий яркий цвет, богатая композиция, подчеркнута плоская и декоративная проекция, передающая народные традиции и дыхание жизни простых людей.

Хотя чжима часто считается особым видом новогодней картинки, она в большей степени несет религиозную функцию, имеет древнейшую историю¹ и распространена до сих пор. Как древняя народная культура чжима содержит в себе духовное значение и близка психологии массового понимания красивого изображения, а также сочетается с религиозным восприятием. Причина успеха ленты «Сказка о чуси» в том, что режиссёр нашел верное сочетание сюжета фильма и характер изобразительного стиля, делая фильм близким и понятным зрителю.

Опыт, полученный в картине, использовался при работе над лентой «Удовлетворяем любую просьбу». Фильм рассказывает о том, как бог земли со своей женой отвечает на просьбы людей о том, какая погода им необходима. Авторы ленты заимствовали изобразительный стиль, характерный для чжимаской гравюры. Даже название фильма как надпись часто используется в чжимаской гравюре для обозначения местного бога земли. В композиции кадра с богами земли применяется двусторонняя симметрия, напоминающая решение народного чжима. Это полностью соответствует типичному представлению о боге земли, которого изображают на чжимаской гравюре. При этом, общее художественное решение фильма больше соответствует стилю мяньчжуской новогодней картинки. Для нее характерно отсутствие цветной печати: картинку рисовали от руки кисточками. В раскраске соблюдается определенная цветовая формула: один чёрный (фон), два белых (лицо и руки человека, подошвы обуви), три золотых (оранжево-жёлтые куртка, шапка и

распространена китайская буддийская или даосская культура. Основным центром по созданию чжима является город Уси в китайской провинции Цзянсу.

¹Исток является древней культуре гадания и жертвоприношения в эпохе Шан (о.к. 1600 - 1046 до н.э.) и Чжоу (1046 - 256 до н.э.).

реквизит), пять красок и шесть цветов для одежды (карминный, розовый, свинцовый-жёлтый, ультрамариновый, яркий-синий и фисташковый). Получается простой яркий эффект, весёлое праздничное настроение и гармоничный контраст цветов. Линии иногда мягкие, иногда — жесткие, но всегда ровные и четкие, задающие ритм. Её гиперболический, деформированный и символический образ помогает создавать комичный эффект.

Фильм «Удовлетворяем любую просьбу» заимствовал успешный опыт практического метода по изобразительному и цветовому решению в производстве чжима и мяньчжуской новогодней картинке. Художник-постановщик нарисовал персонажей бога и богини земли с большими лицами и подбородками, но с маленькими глазами. Яркий цвет персонажей соответствует стилю мяньчжуской новогодней картинке, сочетается с простыми фонами, на которых изображены листья деревьев, трава, фрукты и некоторые предметы. Этот эффект создает на экране веселую атмосферу, увеличивающую легкость и доступность образного стиля народной новогодней гравюры.

Если фильмы «Переход через обезьянью гору», «Сказка о чуси» и «Удовлетворяем любую просьбу» соответствует стилю изображения традиционных новогодних картинок, то в ленте «Хороший кот Мими» использован стиль шаньдунской народной картинке¹. Это особенно прослеживается в цветовом решении, но характер изображения более аккуратный, четкий и создан по законам перспективы. Персонажи выглядят более графичными, контурная линия — тонкая и гладкая. Новогодний стиль постепенно меняется, эволюционирует, что позволяет ему шагать в ногу со временем. Похожий прием использован в фильме «Маленькие карпы проскочат через ворота дракона», который также снят в стиле новогодней картинке, однако сюжет, заимствованный из древней легенды, рассказывал о социалистическом строительстве.

¹ Четыре крупнейших места производства новогодней картинке в провинции Шаньдун, в которой своеобразный стиль производства, поэтому они называются янцзябуская (г. Вэйфан), гаомиская (г. Вэйфан), пиндуская (г. Циндао) и дунчанфуская (г. Ляочэн) новогодняя картинка.

Новогодняя картинка — традиционный популярный вид народного искусства, влияние которого на китайскую анимацию очевидно. Нередко новогоднюю картинку используют только в качестве основы для создания образа персонажей фильмов. Например, в стилистике новогодней картинки решены образы деревенских детей в ленте «Высокомерный генерал», образы героя Не-Жа, сына царя драконов и отца Ли Цзин в фильме «Не-Жа побеждает Царя драконов», а также божество, царь обезьян Сунь Укун и другие обезьяны в ленте «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах». Цветовая палитра традиционной новогодней картинки имеет большое влияние на изобразительное решение этих лент. Принцип заимствования изобразительного стиля характерен и для ленты «Ребёнок женьшеня». В ней образ ребёнка женьшеня создан на основе образов, получивших развитие в традиционной новогодней картинке в янлюцинском стиле. Также в данной картине использована стилистика и техника бумажного вырезания. Чтобы понять причину успеха подобного синтеза, необходимо проанализировать, что собой представляет искусство китайского бумажного вырезания.

Бумажное вырезание «цзяньчжи» — один из видов традиционного народного декоративно-прикладного искусства. Он имеет многовековую историю, изящный художественный стиль, богатое содержание, отличающее его от вырезанного рисунка других стран. Исходный материал для этого вида творчества — бумага, изобретенная китайцами во II веке до н.э. В искусстве цзяньчжи существует два техники вырезания — ножницами и ножом. Различаются и два направления. Городской вырезной рисунок по манере изображения отличается витеватостью линий, изысканностью и утонченностью, а для сельского стиля характерна простота и образная выразительность.

Лента «Ребёнок женьшеня» соединила два вида китайского народного искусства — новогоднюю картинку и бумажное вырезание. У этих видов искусства была единая основа, они имели похожие функции и занимали важную роль в религиозно-обрядовой в жизни народа, общность была и в плане художественного решения, тематического содержания и стилистических особенностей. В фильме персонаж

ребёнка женьшеня взят из образов янлюцинской новогодней гравюры на тему о детях. В своей многолетней истории и в процессе развития искусство новогодней картинки имело большое влияние на бумажное вырезание, особенно в тематике, содержании и композиционном решении. Поэтому образ ребенка как символа счастья часто фигурирует в народном искусстве, в частности в бумажном вырезании. Например, в юйсяньской вырезной картинке¹ этот образ практически совпадает с образами янлюцинской новогодней гравюры.

Лента «Ребёнок женьшеня» выполнена в технике перекладки. В первом кадре с титрами прямо по центру размещен вырезанный бумажный круглый узор, такой же, как традиционные оконные узоры. Все фоны, реквизит, а особенно образы природы, созданы в стиле ажурной резьбы классического бумажного вырезания. Это придает изящество и легкость пространственному решению. В противоположность фону персонажи богача Хугуапи, батрака Сяохуцзы и даже у свиньи имеют лаконичный, четко вырезанный силуэт с минимальными деталями. Их образы хорошо прочитываются на орнаментальных фонах.

Также прием используется в ленте «Ребёнок рыбака». Фильм был снят по южно-китайской легенде. Работая над фильмом, режиссёр Вань Гучань с творческой группой ездили на остров Ма-И (муравей), чтобы изучить жизнь местного населения. Изобразительное решение фильма создано на основе образов и манеры стилизации цзянчжэской и южной школы бумажного вырезания. В фильме особенно заметны черты стиля бумажной вырезки провинций Чжэцзян и Фуцзянь, где находятся китайские моря. Образы рыбаков в фильме созданы в манере фуцзяньской бумажной вырезки, которой свойственен более обобщенный характер; в отличие от них образ ребенка рыбака имеет более тщательную и детальную проработку, в которой прослеживаются черты цаньланьской бумажной вырезки. Для образа ребёнка рыбака создатели фильма специально написали песенку, основываясь на южной народной мелодии. Для его изображения с цветком лотоса был избран стиль точечного

¹Одно из самых крупных мест Китая, где производят бумажное вырезание. Оно находится в уезде Юйсянь, г. Чжанцзякоу, пров. Хэбэй, Китая.

юйсяньского вырезания. Элементы пространства, деревья, лодки, рыболовные сети, корзинки, стулья, цепи и другие предметы созданы по типу ажурной резьбы. По цветовому решению и композиции кадра фильм абсолютно совпадает с характером традиционной техники вырезания, распространенной в южных районах Китая.

Техника ажурного вырезания стала основой для разработки художественного образа ленты «Старик, ребёнок и осёл», созданного на основе народной сказки. Цветоделение по частям рисунка и накладывания краски точками, характерной для юйсяньской вырезки представляют северную школу вырезания. Цветовое решение фильма — праздничное и радостное, что соответствует колориту народных произведений северной части провинции Шэньси. Создатель фильма при разработке художественного решения не придерживались канонов северной бумажной вырезки, они творчески перерабатывали образы, смягчая и обобщая контуры персонажей, делая их более удобными для восприятия детской аудиторией. В фильме использована народная мелодия «Ребёнок выгоняет пасти осла», исполняемая на духовых инструментах чуйгэ северной провинции Хэбэй. Изобразительное решение фильма прекрасно сочетается с музыкой и создает художественно гармоничный аудиовизуальный образ.

Маньхуа — это китайские комиксы или истории в картинках. В европейском искусствоведении принято разделять мангу (японские комиксы), манхва (корейские комиксы) и маньхуа. Однако, в каждой из этих стран данные слова записываются одинаково и означают одно и то же — комиксы. В Китае еще в XVIII веке были художники, рисовавшие маньхуа («Когда есть деньги, можно и чёрта заставить жернов крутить» Хуан Шэн, «Жизнь под чужим плетнем» Цзинь Нон). Как самостоятельный вид искусства маньхуа стали определять только с конца XIX века - начала XX века. Характерный стиль маньхуа обычно представлен шаржированными изображениями, наследующими традицию сатирических портретов. Развитие маньхуа зависело от политики и социокультурной среды. В XX веке маньхуа стало восприниматься как синоним сатиры, в его основе всегда лежали идеологические взгляды какого-то общественного или политического движения. Изображение в

маньхуа создается на основе гротеска, гиперболического преувеличения, символичности, иносказательности и других художественных приемов.

С конца XIX века до 1950-ых годов работы китайских художников на политические темы были очень колоритными: то полными критики, то призывающими к сопротивлению классу эксплуататоров, то вдохновляющими на ведение борьбы против агрессоров, то поднимающими дух национального единства. Множество маньхуа того периода демонстрирует, что художники-интеллигенты переживали за судьбу своей родины. Среди них особенно выделяются маньхуа «Ситуация на Дальнем Востоке» (1898, Се Цзуаньтай), работы в самом раннем сборнике маньхуа «Эмблема» (1909), работы в первом сборнике маньхуа «Живопись национального позора» (1919, Дань Ду-йю), «Сборник шаржей Вэньнона» (1927, Хуан Вэньнон), работы художников Хуа Цзюнью, Чжан Гуаньюй, Дин Цун, Фэн Цзыкая и других. Маньхуа того периода сильно отличается от комиксов в других странах, они патриотичны и агитационны.

Многие режиссеры анимации вначале были карикатуристами и создавали маньхуа. Это неизбежно проявлялось в характере создаваемых ими фильмах и в дальнейшем повлияло на формирование национального стиля в анимации.

В 1926 году в Шанхае художники Дин Сон (1891-1969) и Чжан Гуаньюй (1900 — 1965) объединились в первое китайское общество комиксов «Общество Маньхуа». Многие его членов затем стали работать в анимации. В 1930-е Вань Лаймин, Вань Гучань и Хуан Вэньнон сначала были известны как карикатуристы, а затем как три основателя китайской анимации. В 1924 году Хуан Вэньнон снял одну из самых первых китайских анимационных лент «Собака приглашает гостей». К сожалению, фильм не сохранился, но по имеющимся документам картина была юмористической.¹ Поэтому анимацией в 1920-1930-ые годы назывались все ленты с комическими сюжетами.² К их числу относятся работы Ян Цзотао «Бунт в небесных чертогах», «У-Сон убивает тигра», «Пауза» и «Встреча нового года», работа Цинь Лифань

¹ Юй Цин. О новом фильме «Собака приглашает гостей» // Газета «Шэнь-бао», 12, 09, 1924.

² О киноотделе Англо-американской Табачной компании. // Газета «Шэнь-бао», 3(5), 07, 1923. - С 17.

«Шариковый человек» и фильмы Мэй Сюэчоу «Переполах в студии художника», «Вернувшееся письмо» и «Резня в городе Цзинань», которые сняли вместе с братьями Вань, и работы самих братьев Вань 1930-х годов. Даже создатели общества китайского маньхуа Дин Сон и Чжан Гуанюй работали в Англо-американской Табачной компании, где снимал первые китайские анимационные фильмы Ян Цзотао. Поэтому, есть основания полагать, что художественное своеобразие и основные темы китайского маньхуа раннего периода нашли воплощение в анимации, а стиль изображения, характерный для маньхуа был адаптирован к экрану и использовался в анимации в период ее становления.

Один из ведущих режиссеров китайской анимации и известный художник маньхуа Вань Лаймин с конца 1910-ых годов начал изучать европейское искусство, совмещая техники контурного рисунка, масляной и китайской традиционной живописи. Особенно он интересовался американскими комиксами, европейскими комическими историями и карриатурами, создав затем свой неповторимый стиль маньхуа. В 1930-е он уже стал режиссером анимации, но всё ещё рисовал маньхуа, которые часто печатались в газетах и становились иллюстрациями для книг. В 1935 году в его обязанности входила редакция еженедельника «Феноменальное маньхуа». В следующем 1936 году, Вань Лаймин являлся членом оргкомитета первой китайской выставки маньхуа. В его ленте «Переполах в студии художника», которая считается первым настоящим анимационным фильмом, созданным в Китае, отчетливо видно влияние маньхуа, хотя можно отметить и влияние американских комиксов. Стилистика маньхуа присутствует и в его последующих работах, хотя комически-гротесковый стиль сменился на образно-иносказательный, что видно на примере полнометражной ленты «Принцесса с железным веером».

Художники маньхуа Ван Шучэнь, Чжань Тон, Тэ Вэй, А Да также пришли в анимацию, став режиссерами, художниками-постановщиками и сценаристами. Среди художников маньхуа были и те, кто лишь периодически сотрудничал с аниматорами или их образы были заимствованы для анимационных лент. В 1947 году по маньхуа Хуа Цзюнью, который не работал в анимации, на Северо-восточной киностудии была

снята кукольная новелла «Год освобождения», вошедшая как эпизод в документальный фильм «Демократический северо-восточный Китай». Фильмы «Раскрытие истинного обличья» и «Читать медицинскую литературу» также были сняты по его маньхуа. Впоследствии Хуа Цзюньу стал сценаристом фильмов «Высокомерный генерал» и «Золотой сон». Чжан Гуанюй с братом Чжан Чжэньюй работали как художники-постановщики на ленте «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах». Чжан Тин был художником-постановщиком ленты «Не-Жа побеждает Царя драконов». В 1984 году А Да с Чжу Канлинь по маньхуа Чжан Лэпина сняли первый китайский анимационный сериал «Беспризорник Саньмао». Они внесли значительный вклад в развитие китайской анимации и становление Китайской анимационной школы. Самое важное, что они создали собственное направление в китайской анимации — анимацию в стиле маньхуа.

В 1930-1940-е годы китайские маньхуа переживали золотой период развития. Во время сопротивления японской оккупации и освободительной войны маньхуа стало видом пропаганды. В период Большого скачка и Культурной Революции эта форма искусства было чрезвычайно востребовано. Представители анимации по политическому заказу создавали мультфильмы в манере пропагандистского маньхуа, сочетающего маньхуа с рекламной анимацией. В 1958 году А Да, Янь Динсянь и, Цюй Цзяньфан сняли в жанре политической рекламы и в манере политического маньхуа фильм «Превосходить Англию». Как говорили авторы ленты, стиль маньхуа использовался, чтобы изобразить «англичанина жирным неповоротливым джентльменом, скрывающим свое прогнившее нутро. Его хотели разоблачить с помощью маньхуа, чтобы зрители были уверены в том, что их усердная работа на благо страны и социалистического строительства поможет опередить Англию».¹ В фильме особенное значение имеет цвет. Режиссеры специально использовали его для выделения персонажей, одержимых революционной романтической мечтой.

¹ А Да, Янь Динсянь, Цюй Цзяньфан. Первый шаг: «Превосходить Англию» // Китайское кино, 04, 1958. С. 67 — 68.

В жанре политической рекламы выполнены ленты «Праздник богатого урожая 15-го августа», «Петь славу о генеральной линии», «Большой скачок, ура!». Эти фильм был очень популярны у зрителей. Ван Шучэнь как опытный художник маньхуа использовал образно-метафорический язык гипербол, чтобы показать успехи на разных линиях фронта социалистического строительства. В ленте показана выплавка стали, добыча угля, сборы зерна и хлопка, нарисованного как безбрежное море облаков, поэтому этот фильм определили как лирико-политический жанр.

Примерно та же ситуация возникла в 1960-е годы в период холодной войны. Известные художники Ван Шучэнь и Хуа Цзюнью сняли два анимационных фильма в стиле политического сатирического маньхуа — «Раскрытие истинного обличья» и «Золотой сон». Как говорил Фэн Цыкай: «Я рисую маньхуа не для красоты, не для развлечения, не для самоутверждения. В мире есть негармоничные и невеселые явления. Как мы смотрим на это? Просто стараемся не замечать? Су Дунпо сказал, что в «многострадальный год у поэта нет ни одного радостного слова». Если у стихов и живописи одна природа, то могу сказать про себя: моё маньхуа как раз такие стихи»¹. Во время холодной войны многие китайские художники по маньхуа выражали с помощью рисунка свои политические и идеологические убеждения. Хуа Цзюнью, как один из самых активных в период с 1940-х по 1970-е годы, создал большое количество работ, высмеивающих политику холодной войны, в особенности действия Дуайта Дэвида Эйзенхауэра. Фильм Ван Шучэнь «Раскрытие истинного обличья» снят по мотивам рисунков и карикатур Хуа Цзюнью, посвященных этому политическому деятелю. Режиссер использовал сочетание образов, созданных Хуа Цзюнем, с другими изображениями маньхуа, выполненными в стиле быстрых набросков, динамичный монтаж и короткие планы стали основой художественного приема. Хуа Цзюнью работал как сценарист в фильме «Золотой сон». В картине метафорично показана сущность империализма, управляющего миром через политику долларовой дипломатии.

¹ Фэн Хуачжань, Ци Чжунун. Фэн Цыкай рассказывает об искусстве. - Шанхай: Изд. Фуданьского университета, 1985. - С. 180.

В 1978 году А Да и Линь Вэньсяо вместе сняли фильм «Ночью в картинной галерее» по сценарию Чжань Тона в жанре политического маньхуа. Режиссер наполнил фильм комическими эпизодами, хорошо сочетающимися с остросатирическим рисунком, высмеивающим решительное неприятие пособников контрреволюции «Банды четырех». Картина обличала их преступления во времена Культурной революции. «Банда четырех» выступала против социалистической революции, внушая ложные идеи народу. Образный ряд фильма строится на принципах визуализации метафор и понятия «палка и шапка»¹, совмещающая стиль и манеру изображения, характерные для детского и политически-сатирического маньхуа. В итоге была создана качественная пропагандистская лента, что было очень важно для народа, оставшегося в тумане неведения после Культурной революции.

После освобождения Китай вошел в период мирного строительства социализма. Хуа Цзюнью в своем маньхуа перешел от событий военного времени к темам современных противоречий между старым обществом с его обычаями, стилем жизни и новыми условиями, критикуя проблемы между народами². На схожие темы в те годы (кроме периода культурной революции) возникло много новых маньхуа. Эти темы нашли отражение и в анимации. Из фильмов, созданных в тот период, наиболее известны «Супер-мыло» и «Новый дверной звонок», «Конкурс красоты», «Читать медицинскую литературу» и другие. «Супер-мыло» и «Новый дверной звонок» вместе снимали А Да и Ма Кэсюань для взрослой аудитории. Режиссеры создавали простых персонажей, придерживались лаконичного изображения, чтобы выразить свои мысли, не привязываясь к конкретному месту и времени. Маньхуа значительно обогатило образный язык анимации, внося в него элементы лаконичности, метафорического

¹ Образное выражение, которое было популярно во время культурной революции. «Палка», «бить палкой» — подвергать политическому преследованию; а «шапка», «напялить кому — либо шапку» — прилепить кому — либо ярлык. Эти два метода часто использовала «банда четырех» по отношению к деятелям литературы и искусства, подвергая гонениям своих политических противников.

² Мин Хун. Ручка должна идти в ногу с эпохой: маньхуаская жизнь Хуа Цзюнью // Программа искусства, 02. 2003. - С. 55 - 57.

раскрытия темы, даже если материал, с которым художнику приходится работать — политическая пропаганда.

Фильм «Читать медицинскую литературу» был снят режиссёром Хуа Фанфан, который приходится сыном Хуа Цзюнью - известного художника и создателя современного китайского маньхуа. Хуа Фанфан снимал фильм по работам своего отца. Его рисунки рассказывали комическую историю: главный герой очень любил медицинские книги, и, стоило ему заболеть, он сам выписал себе рецепт, от которого его состояние лишь ухудшилось. Во сне он даже увидел свою смерть во время похода к врачу. Но тот ему сказал, что все его опасения — это «ложная тревога». Яркие рисунки с лаконичной и образной графикой делают фильм выразительным по форме, он выполнен в стиле сатирического маньхуа.

Кроме названных выше картин, есть еще несколько анимационных фильмов, снятых в жанре детского маньхуа: «Беспризорник Саньмао» и «Половинка». «Беспризорник Саньмао» А Да снимал по одноимённому маньхуа Чжана Лэпина. Маньхуа «Беспризорник Саньмао» является многосерийным маньхуа, где история изображалась в четырёх кадрах. Его начали печатать в шанхайской газете «Маленькое утро» 20-го ноября 1935 года. В этой работе Чжан Лэпин рассказал о беспризорнике Саньмао, живущем во времена японской оккупации и гражданской войны. Его судьба была такой же, как и судьбы многих бедных и нищих детей в старом Китае. Истории о Саньмао не содержат пояснительного текста. Все содержание передается через рисунки полные юмора. История была понятна и детям, и взрослым, поэтому стала очень популярна. Режиссеры А Да и Чжу Канлинь, сняв анимационный фильм, максимально сохранили стиль данной работы в жанре детского маньхуа.

А Да, Ван Шучэнь и Чжань Тон были известны как «триада» китайского искусства маньхуа. Чжань Тон чаще работал со сценариями, а также был художником-постановщиком анимации. В качестве режиссера он всегда обращал внимание на детскую анимацию. Чжань Тон нарисовал много детских маньхуа: «Монах Чжу Бацзе ест арбуз», «Ворона и лиса», «Приключение лодыря», а также

опубликовал книгу «Сборник детских маньхуа Чжань Тона». По его мнению, «в работе должно присутствовать ребячество, это очень важно! Это обязательно!»¹ Детская анимация казалась ему особенно актуальной. В фильме «Половинка» он соединил детских персонажей, нарисованных в стилистике маньхуа, и простые фоны, выполненные в стиле пейзажной живописи, добиваясь художественной гармонии. В фильме закадровый голос общается с ребенком — главным героем всей истории. Главная идея фильма заключалась в том, что нельзя делать что-либо только наполовину. Маленьким зрителям в нескучной форме передается простая, но важная истина. Этот мультфильм является прекрасным примером анимации, идеально подходящей для детей. Чжань Тона по праву можно считать создателем детской китайской анимации.

Классическое китайское маньхуа не было печатным, рисунки выполнялись на бумаге с использованием традиционной кисти итуши. Эта манера рисования была заимствована анимацией. Под ее влиянием сформировалось направление анимации в стиле китайского живописного маньхуа. Самые яркие примеры этого направления — ленты «Шёлковый пояс», «Восемьсот плетей», «Просмотр оперы». Над этими фильмами работало множество карикатуристов. Принято считать, что художественное решение зависит от режиссера, но в данном случае большую роль сыграл талант художника-постановщика Хань Юй. Он оказался способным учитывать задачи режиссера и одновременно дарить каждой ленте свой собственный стиль. Он работал художником-постановщиком на фильмах «Шёлковый пояс», «Три монаха», «Восемьсот плетей», «Супер-мыло», «Просмотр оперы». Лента «Шёлковый пояс» создана по мотивам народной сказки. В ней рассказывается о бедном старике — уборщике навоза. Однажды он нашел красивый шёлковый пояс, и воображал, как находка будет сочетаться с халатом, брюками и сапогами. Старик мечтал о богатой жизни, но, в конце концов, понял, что это невозможно и вернулся к привычному образу жизни. Фильм высмеивает человеческую способность, неверно оценивая

¹ Чжань Тон. Своеобразия и другие: заявка фильма «Если я был бы У Соном» // Исследование искусства анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 165.

ситуацию, мечтать о слишком многом. Хотя картина выполнена в технике перекладки, персонажи и художественное решение носят отпечаток стиля живописного маньхуа. Простые сдержанные образы и лаконичное решение пространства чрезвычайно интересны. На фоне рядом с домом старика видна только одна ива, и нарисована она так, что легко угадывается стиль Хань Юя.

Ленту «Восемьсот плетей» снимали режиссёры Гоу Гуйюнь и Чжоу Кэцин по китайскому одноимённому лянхуаньхуа (серийные маньхуа). В этом фильме манера изображения, присущая маньхуа, проявляется в решении персонажей и сатирическом сюжете, повествующем о народном сопротивлении коррупции. Режиссёры создали фильм, основываясь на манере изображения, присущего живописному маньхуа. Хотя в изобразительном решении ленты угадывается влияния бымажных вырезок и новогодних картинок. Лента является типичным примером синтеза разных традиционных видов искусств.

Этот творческий подход присутствует при создании художественного образа в ленте «Просмотр оперы». Режиссер Пу Цзясян использовал то же художественное решение, что и Хань Юй, когда рисовал одноименное маньхуа, высмеивающее бескультурие зрителей при просмотре оперы. Персонажи, которых создал художник-карикатурист, живые и забавные. В ленте сатирическое содержание воплощается средствами монохроматической живописи. Создатели фильма используют параллельный монтаж, чтобы показать одновременно оперу «Леопард», которую играют актёры на сцене, и действия, происходящие в зрительном зале. Это создает смысловой и образный контраст, работающий на раскрытие основной темы фильма. Эта авторская работа показала режиссёрам новые пути развития анимации. Пу Цзясян предлагал развивать направление авторской анимации, ориентированной на разработку индивидуального стиля.

Влияние искусства маньхуа на производство китайской анимации было обусловлено близостью художественной природы и идентичностью задач и целей. Именно поэтому в китайской анимации снято множество современных анимационных фильмов, в основе которых лежат комиксы.

Рассмотрение своеобразия китайской анимации невозможно без обращения к *искусству каллиграфии*, которое имеет символическое значение в китайской культуре. Как сказал Ли Цзэхоу: «китайская каллиграфия - это искусство линии <...> её красота не является красивой формой из единообразных симметричных линий, а больше считается многообразной красотой свободы. <...> Когда пишешь легко и тяжело, быстро и медленно, точно и мягко, сильно и слабо, они всегда, от начала до конца, имеют свой ритм и темп <...> их чистая линия так похожа на музыкальную мелодию. Они даже стали душой разных китайских образных и пластических искусств». ¹ Китайская каллиграфия существует не просто как своеобразный национальный вид искусства, а как основное творческое мышление, а также управляет созданием и развитием китайского искусства. Цзинь Сюэчжи пишет: «Про китайскую каллиграфию можно сказать, что она является искусством, которому важно выражать образную красоту. Потому я подчеркну, что упор должен делаться на исследование вопроса об образной красоте каллиграфии, когда мы изучаем ее эстетику». ²

Каллиграфия, образ мышления, который она формирует, находится в тесной связи с киноязыком китайского кино, в том числе и с искусством анимации. Это отмечали не только китайские, но и зарубежные ученые. В 1910-ых годах аниматоры немецкого авангарда создавали направление «Абсолютного кино». Говоря об основоположнике этого направления В. Эггелинга, Н. Кривуля пишет: «художник специально занимался изучением китайских и японских иероглифов, пытаясь понять их двойственную природу. Он считал, что иероглифы являются смысловыми единицами, подчиненными законам пластической композиции. Интерес к иероглифическому письму проявлял и Г. Рихтер, считающийся учеником В. Эггелинга» ³.

¹ Ли Цзэхоу. История о красоте. - Пекин: SDX Joint Publishing Company, 2009. - С. 45 - 46.

² Цзинь Сюэчжи. Рассуждение об эстетике китайской каллиграфии. - Шанхай: Изд. шанхайской каллиграфии и живописи, 1984. - С. 50.

³Кривуля Н. Г. Аниматология: Эволюция мировых аниматографий // в 2-х частях. Часть 1. - М.: КЭА «АМЕТИСТ», 2012. - С. 263.

А Да был одним из режиссеров, которого вдохновила эстетика иероглифической каллиграфии. Он использовал иероглифы как элементы киноповествования. Для него иероглифы важны не только как образы, персонажи, но они имеют символическое и эстетическое значение, создают особую атмосферу ленты «36 персонажей» («36 иероглифов»). На трактовке каждого из иероглифов строится и сюжет и образное решение фильма. С одной стороны, иероглифы, как главные герои картины, показали историю об охоте мужчины, а с другой стороны, режиссер создал новую анимацию в стиле китайской каллиграфии, известную как иероглифическая анимация. После ленты А Да данное направление анимации стало популярно не сразу, но, тем не менее, похожие фильмы продолжали появляться, например, «Искусство иероглифов», «Двенадцать зверей», «Погода».

С использованием цифровых технологий режиссёры Чжан Сюевэнь и Чэнь Чжиго в 2013 году сняли сериал «Милые эльфы из беседки Лань-тинь». Он состоял из 52 серии, каждая из которых продолжительностью в 3 минуты. Некоторые персонажи фильма имеют иероглифическое начертание и нарисованы так, словно написаны кистью. Образность иероглифа подталкивает современных аниматоров к поиску лаконичных персонаже-знаков, создавая максимально условный стиль анимации.

При создании своих лент китайские режиссеры часто обращаются к образам традиционного декоративно-прикладного искусства. Например, в картине «Толстая сестрица возвращается к родителю» авторы фильма использовали образы *народной глиняной игрушки* и новогодних картин. Самобытный художественный стиль глиняной игрушки и новогодней открытки соответствовали сюжету фильма, повествующему о простом деревенском быте. Лаконично-обобщенная, условная стилистика глиняной игрушки повлияла на разработку образов персонажей, которые получились упрощенными по форме с гипертрофированными чертами. Условность игрушки сказалась и на характере анимации. Несколько нарочитое прирывистое движение передавало неуклюжесть персонажей, увеличивая комический эффект, вызываемый их поведением.

Позже, в 1978 году, режиссёр Цзинь Си создавал персонажей на основе образов terracotta армии, народной игрушки и маски пекинской оперы для картины «Арбузная пушка». Основываясь на технологии изготовления кукол для народной игрушки, Цзинь Си сделал кукольные фигурки для фильма. За счет увеличения голов и глаз персонажей и примитивизации изобразительного решения фильма оно стало напоминать рисунки, выполненные в детской манере. Образы ленты «Фарфоровый ребёнок» созданы под влиянием *фарфоровой пластики*. Кукольные персонажи этой картины были сделаны из фарфора. В фильме присутствуют сцены, где играют живые актеры. Это была первая попытка в истории китайской анимации совместить в одном фильме актеров с фарфоровыми персонажами. Съёмочный процесс этой ленты был достаточно сложным, поскольку сделать твердых кукол подвижными было весьма трудно: только для персонажа Фарфорового ребенка художник создал более 192 фаз кукол. По сюжету ребенок сначала был глиняный, и лишь потом он стал фарфоровым. В фильме присутствуют сцены, где играют живые актеры. Совмещение нескольких техник выражает философские идеи автора: любой образ находится между реализмом и вымыслом, мягким и твердым, темным и ярким, злым и добрым, женским и мужским, простым и великим.

Фарфоровое и керамическое искусство повлияли на решение художественного образа в таких лентах, как «Богатство по одной ночи», «Спор» и «Рыбная тарелка». В фильме «Богатство по одной ночи» образ фарфоровой собаки-копилки совмещался с разными детскими игрушками, купленными режиссером в обычном магазине. Техническое исполнение куклы в этой картине не такое сложное, как в картине «Фарфоровый ребенок», но оно хорошо сочеталось с разными персонажами, т. е. с разными материалами, цветами, манерами куколок.

В картине «Спор» режиссер использовал образ китайской фиолетовой керамики. Два простых персонажа — чайник и чашка, ведут спор между собой, все действие разыграно на черном фоне. Общий стиль картины достаточно прост: в фильме отсутствуют яркие фрагменты, лишние фоновые предметы. Этот образ

касается не только характера самих персонажей, но и демонстрирует влияние эстетики традиционного китайского керамического искусства.

Картина «Рыбная тарелка» — это второй фильм, в котором Фан Жуньнан использовал фарфоровые образы. В этой картине он одновременно также применил и образы, заимствованные из традиционного бронзового искусства — бошань-лу (курильница в виде горы Бошань). Фан Жуньнан использовал одноцветный синий фон для того, чтобы главные персонажи (птица и рыба) и второстепенные предметы выглядели контрастнее. Образ синей рыбы выполнен в классической манере, свойственной фарфору Цинхуа (бело-синий фарфор), а скелет рыбы — сделан в стилистики южного чёрного фарфора. По сюжету фильма из-за загрязнения окружающей природы, представленной в фильме в образе черного дыма, рыба умирает, и от нее остается лишь скелет. Рыба не может покинуть место своего обитания, а птица свободна и она может улететь, спасаясь от дыма. Он был создан в фильме при помощи растворяемой в воде китайской туши. Сначала рыба живет в чистой воде и чувствует себя хорошо. Кадр гармоничен. Сине-голубые цвета фарфора становятся метафорой прозрачной воды. После загрязнения вода стремительно темнеет. Для этих сцен режиссер использует черный фарфор. Когда вода исчезает и наступает засуха, и фарфор приобретает цвет колотого льда. В самом начале фильма иероглифический титр «рыба» режиссёр сделал в стиле китайской каллиграфии и анимировал его. В фильме присутствовали разные древние иероглифы «рыбы», которые частично были анимированы. Действие сопровождалось звучанием древней китайской музыки. Подобное сочетание не только создает метафорически-притчевую атмосферу, но и погружает в общий исторический и культурный контекст. Добиваясь выразительного эффекта, Фан Жуньнан разрушает границы между разными видами искусства, это становится характерной чертой для режиссеров Китайской анимационной школы.

В простанстве анимации нашли воплощение и образы *деревянных, бамбуковых детских игрушек и оригами*. Их влияние подобно влиянию традиционного кукольного и бумажного искусства на китайскую анимацию, но чаще всего эти образы

используются в фильмах детской тематики и в сказочных сюжетах. Художественный образ таких картин, как «Странный хоккейный матч», «Цао Чун весит слона», «Олень и бык» несет в себе черты детской деревянной или бамбуковой игрушки, а в картинах «Умные утята», «Три волка», «Баба-яга, крокодил и девочки» нашло отражение искусства оригами.

Картина «Олень и бык» представляет собой экспериментальную работу, в которой режиссер попробовал использовать новый материал. В фильме персонажи оленя, быка, птицы, лева и змеи сделаны из бамбука. В качестве фона использовано дерево и травы. Персонажи не только имеют характерную внешность, но и сконструированы как традиционные деревенские игрушки. Их особенный цвет и текстура наделили фильм своеобразием образного решения.

Анимацией в стиле оригами занимался режиссер Юй Чжэгуан («Умные утята»). С учетом детской психологии Юй Чжэгуан разрабатывал образы персонажей. Их конструкция позволяет совершать условные движения, при этом дети, просмотрев фильм, могли сами создать себе подобных героев. Автор не стремится сделать героев максимально реалистичными, они условны, но при этом вполне узнаваемы. Для съемок фильма Юй Чжэгуан сам создал более двухсот оригами-утят, из них он выбрал три кукольных утёнка с большими головами и разных цветов: чёрный, зелёный и жёлтый. Эти оттенки были главными для иллюстрации персонажа. После этой картины Юй Чжэгуан продолжил снимать фильмы («Утёнок Га-га» и «Три волка» в 1980 г.) в стиле бумажного оригами, и официально сформировал свой анимационный стиль в КАШ. Более того, его работы были признаны на мировом уровне.

Режиссеры китайской анимации стараются анализировать произведения культурного и художественного наследия, выделяя в них то, что может быть использовано при создании фильмов, разработке их образного решения или стилистической неповторимости, авторской технологии, все то, что может работать на создание неповторимого и самобытного языка китайской анимации. Благодаря обращению к культурному наследию китайская анимация становится многогранной

как в плане художественной формы, так и в плане содержания, происходит обогащение ее языка. В период экономического развития китайского общества китайские режиссеры продолжают развивать художественные приёмы и искать новые формы для популяризации национальной культуры и искусства.

2.2 Отражение поэтики национального театра в китайской анимации

Китайское театральное искусство имеет многовековую историю. Оно сформировалось под влиянием трёх видов искусств — народного танца, речитатива и фарса. Основу китайского театрального искусства составляют драма и мелодия, поэтому оно называется «си-цзой» (драма-мелодия). Сформировавшись из древних танцев и песен, оно является синтетическим искусством. В процессе его развития постепенно была обретена законченная театральная художественная система с присущей ей условностью и выразительностью. В ней соединились литература, музыка, танец, художественное выражение (живопись, каллиграфия, пластика), ушу (вид единоборств), цирк и актёрское мастерство.

Традиционное китайское театральное искусство в целом содержит в себе два типичных вида театра — театр живого актера (пекинская опера и прочие виды представлений) и театр марионетки.

Китайский классический театр представляет сложное художественное образование, включающее в себя южную оперу эпох Сун и Юань, юаньско-минскую драму и легенду, минско-цинскую легенду, современную пекинскую оперу и другие местные музыкальные драмы¹. Поэтому невозможно дать четкое определение понятию «Си-цзой», являющемуся общим обозначением китайской театральной культуры. Разные жанры искусства и особенности тех или иных театральных традиций сливаются воедино, но в той же мере формируют своеобразные виды и отдельные направления. По этой причине, можно сказать, что традиционный театр Китая включает в себя множество художественных аудиовизуальных элементов —

¹ Ван Цзюньдэ, Бай Цзюньцин. Онтология юаньской драмы. - Тайюань: Изд. литературы и искусства «Байюэ», 2013. - С. 2.

музыкальный ряд, танцевальные номера, устойчивую систему персонажей, классические сюжеты, язык жестов и пантомимных движений, традиционные костюмы и грим, систему условного решения сценического пространства и т.д. При обращении китайской анимации к его традициям и образно-выразительным системам, они переосмысливаются, пропускаются сквозь призму художественного языка анимации. В экранном пространстве знаковые системы классического китайского театра приобретают новое звучание, находят воплощение в новых формах и образах.

Анимация не могла не испытать на себе влияние театральной традиции. В своей работе китайские режиссеры сознательно обращались к театральному искусству и старательно искали возможность использовать его опыт и эстетику при создании фильмов. Беря за основу образы, сложившиеся в театральном искусстве, режиссеры стремились максимально соблюдать баланс формы и содержания. Театральное искусство дало немало драматических сюжетов для анимационных лент. В фильмах можно найти образы, созданные на основе образов-масок классических театральных постановок, движение персонажей в анимации часто создается на основе символического театрального жеста и пластики актера того или иного амплуа, сцены боев, разыгранные талантливыми актерами, переносятся в пространство лент и искусно вписываются в сюжетную ткань мультфильмов.

Из-за того, что *пекинская опера* представляет китайское традиционное искусство, вобравшим в себя другие искусства¹, китайские режиссеры и художники анимации были ее ценителями и постоянно обращались к ее образам. Например, когда аниматор Ху Цзиньцин искал характер движения главного персонажа фильма «Высокомерный генерал», он потратил несколько месяцев на изучение пластики и особенностей театрального жеста известного мастера пекинской оперы Чэнь Фужуй.

¹ Искусство пекинской оперы 16 ноября 2010 года было признано ЮНЕСКО шедевром фольклорного и нематериального наследия человеческой цивилизации.

Работая над фильмом «Золотой трубач-моллюск», он обратился к театральной игре известной артистки Ли Мэнюнь, работающей в амплу молодой кокетки.¹

Общность между анимацией и пекинской оперой заключается в том, что в обоих видах искусства широко используется условный язык, а представление того или иного явления подаётся через схематично-знаковое повествование и метафорическую образную систему.

Анимация отличается от игрового кино тем, что в ней можно «упрощать» реальность. По словам С. Асенина, «ко всем условностям игрового кино здесь прибавляется то, что человека обычно изображает не он сам, не актёр, а кукла или плоскостной рисунок, которые становятся на экране своеобразной ожившей метафорой. <...> Мультипликация обретает себя как искусство. В нем вступают в синтез художественные формы, существенно отличные от тех, которые становятся основой для произведений игрового кинематографа.»² Ю. Норштейн также говорит, что «Мультипликация находится в более жёстких условиях, чем игровое кино. <...> В игровом кино жест актера срежиссирован, сыгран и одновременно бессознателен. В мультипликации жест сравним с пластикой в пантомиме, балете, в театре Кабуки. Любой бессознательный жест проходит стадию подробного деления на отдельные рисунки (фазы).»³

Согласно традиционной китайской эстетике, китайская опера имеет условную природу и образность: «Важнее быть похожим не внешне, а по духу»⁴. Один из постулатов традиционной китайской эстетики гласит, что дух находится ближе к сущности искусства. Образ должен быть приоритетнее внешнего вида, поэтому

¹ Победитель в номинации «Серебряный медведь»: о режиссёре фильма «Птица, рыболов и устрица» Ху Цзиньцин // Газета «Вэньхуэй бао», 22.3.1984. - С. А2.

² Асенин С. Мир мультфильма.- М.: Искусство, 1986. - С. 18 - 19.

³ Норштейн Ю. Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации. - М.: ВГИК, 2005. - С. 11, 14.

⁴Известный китайский ученый Ли Цзэхоу в книге о китайской традиционной эстетике «Ход красоты» написал: «Китайский роман и китайская опера не копируют образ реальности, а создают реальность понимания и воображения. Душа китайского искусства не сдерживает себя законом тройного единства или другим законом времени и места, а прямо находится в подчинении у логики общей жизни и разума.» — Ли Цзэхоу. Путь красоты (The Path of Beauty). - Пекин: Изд. «Сяньлянь» (SDX Joint Publishing Company), 2013. - С. 197.

только духовность имеет важность для искусства, а техника работает для поддержания образа и смысла. Шэнь Цзунцянью написал: «Не говорим о фигуре или внешности, а о духе, потому что в мире есть люди с одинаковой фигурой или похожей внешностью, но нет людей с одинаковой душой. <...> фигура может изображаться неправильно, но дух персонажа должен быть абсолютно реальным».¹ Это значит, что суть китайского театрального искусства отличается от европейской театральной теории. В книге «Об искусстве поэзии» Аристотель пишет о подражании как сущности искусства: «Как кажется, поэтическое искусство породили вообще две естественные причины. Во-первых, подражание присуще людям с детства, <...> а во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие. <...> Трагедия есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому».²

Игра актеров на сцене в китайском театре полностью условна, ритуальна и подчинена строгим правилам. Происходящее на сцене выглядит именно как театральная игра, сотворенный мир искусства, и он никогда не станет реальностью, не будет иметь отношения к реальной жизни. Это мир «вымышленного» реального, но не бытового и повседневного.

Так происходит благодаря тому, что в китайском театре многое передается через систему условного языка. В представлении театра каждая деталь, каждая поза или жест характеризует образ персонажа. Все имеет устойчивое, определенное значение, также как в боевом искусстве. Детали, подмеченные в реальной жизни, были сконцентрированы, преувеличены, переработаны. Они стали частью традиции, обрели свою семантику и вошли как особый язык в ткань спектаклей. Именно такой традиционный театральный язык используется для взаимодействия между театром и зрителем, что дает последнему возможность, зная правила и тонкости, понимать происходящее без дополнительного объяснения. Например, если у актера в руках плетка, то это значит, что он едет на лошади. Особый жест актера может

¹ Шэнь Цзунцянью. Собрание наставлений в живописи («Цзечжоу—сюе—хуа—бянь»), том III. - Япония: Изд. «Цинь-шу-гэ», 1781. - С. 1 - 2.

² Аристотель. Об искусстве поэзии. - М.: ГИХЛ, 1957. - С. 48, 70.

характеризовать детали отсутствующего пространства (например, жест открытия или закрытия двери, стука в дверь). Четыре солдата символизируют собой целый отряд или армию; повторяющийся проход из одного конца сцены в другой передаёт долгое путешествие и т.д. Также глубокое значение имеет символика цвета. Актриса, одетая в белый костюм, символизирует пребывание в трауре, актёр в чистом красном костюме - приговорённого к смерти. Цвет имеет значение и в гриме. Чёрный грим используется актёром, играющим неподкупного и справедливого судью, белый грим на актёре говорит о хитрости характера персонажа, преобладание красного в гриме означает физическую силу персонажа.

Для анимации также характерна условность. У неё есть свой метафорический язык и зрители понимают его, точно, как понимают условность театрального действия. Символическая образность китайского театра помогает развитию анимации, оказывая сильное влияние на становление ее образного ряда.

Персонаж складывается из внешнего образа и движения, которые наиболее точно раскрывает его характер. Именно движения зачастую составляют сложность для воплощения, задуманного на экране, так как через него передается суть персонажа, поэтому аниматорам необходимо его тщательно прорабатывать и грамотно прорисовывать. При этом реалистичное движение может «убить» анимационного персонажа, лишить его выразительности.

Режиссеры Китайской анимационной школы охотно использовали театральные приёмы. Например, в ленте «Три монаха», когда монах несет воду на гору, режиссёр не стал рисовать фон с горой и лестницей: он лишь показал, как монах на пустом фоне делает несколько шагов влево, затем — вправо. Через некоторое время он уже пришёл на вершину. До этого кадра и после него автор демонстрирует богатые пейзажи, но, когда монах идет без фона, зритель сильнее концентрируется на характере движений героя, а, значит, и на характере самого монаха.

Также, когда в фильме есть сюжет о сражении, условность помогает изображать сцены со сложными боевыми действиями, которые было трудно реализовать до появления компьютерной технологии. Например, для фильмов «Царь

обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» и «Не-Жа побеждает Царя драконов» многие боевые сцены были созданы при помощи акробатов пекинской оперы. Это не только помогло аниматорам и режиссёрам в работе, но и дало картинам уникальный киноязык и характерное визуальное воплощение.

Кроме того, в китайском театре маски и грим также разрабатываются на принципах условности и символики, и это считается художественной особенностью народного театра. Во многих лентах Китайской анимационной школы в разработке внешнего образа персонажа можно обнаружить условность театрального грима, дающее зрителями возможность понимать и различать персонажей, из роли в сюжете. Например, с учетом театрального грима созданы бог неба, бог предзвездных звезд, Ли Тянь-ван, держащий пагоду, и другие герои ленты «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах». Персонаж генерал со своей заискивающей свитой в фильме «Высокомерный генерал» выполнен с использованием условных масок, что позволяет сразу идентифицировать характер героя в сюжете. При рисовании Царя обезьян Сунь Укун очевидно использовали образ из пекинской оперы. Его маска имеет три характера: обезьяну, небожителя и человека. Он одет в мягкую шапочку и тигровую шкуру с маской в форме перевернутого персика, а его брови выполнены в виде персиковых листьев. Перед нами предстает великий, откровенный, честный, сильный и смелый герой. Цвет маски всегда является характеристикой персонажа и говорит либо о его возрасте, либо о его характере. Например, Черный цвет свидетельствует о персонажах, находящихся в расцвете сил, белый — о почтенной старости.

В ленте «Три монаха» художник Хань Юй использовал для лица героя форму перевернутого яйца. Это способствовало выражению простого и доброго характера маленького монаха. Прямоугольное лицо с тонкими губами высокого монаха показывало, как герой любит заботиться о собственной выгоде и каким фальшивым характером он обладает. Лицо в форме плоского яйца (сверху узкая часть) с толстыми губами характеризовало образ толстого монаха, который имеет по-детски наивный жадный характер. Это яркий пример того, как в процессе создания анимации использовали традиционный театральный грим.

Эволюция традиционной эстетики искусства в новом анимационном кино отличает КАШ от других национальных школ. Традиция развития китайского искусства напрямую отражает привычный язык условностей, который был очень хорошо знаком зрителям, и это содействовало творческому движению китайской анимации именно в таком направлении.

Китайский традиционный театр даёт анимации не только идеи визуальных образов, но и примеры сочетания изображения со звуком. В Китайской анимационной школе часто используют метод аудиовизуального контрапункта, чтобы усилить ритмический эффект. Например, в фильме «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» композитор использовал разные стили китайской музыки. Особенно заметно, что отбивающие ритм барабаны и гонги очень хорошо сочетаются с движениями персонажей и даже с монтажными склейками. После быстрых ударов барабана Сунь Укун с сальто-мортале перепрыгнул в сцену, которую сразу озвучил удар большого гонга. Затем царь обезьян играет древним мечом, на рукояти которого высечено кольцо и золотая дубина, под аккомпанемент барабана, изменяющего ритм соответственно движениям Сунь Укуна. А после борьбы Сунь Укун с Не-жой, когда Эрлан-шэнь пошёл против Сунь Укуна, есть сцена, в которой золотая дубина свободно летает в небе, и это сопровождают активные удары барабана и гонга «Дун-дун-цян-цян». Когда персонажи летают вверх и вниз, музыка полностью соответствует движениям героев. Таким образом, достигается единый аудиовизуальный эффект.

Использование театрализованной инструментальной музыки подчеркивает настроение персонажа и создает в сцене соответствующую атмосферу. В фильме «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» для танца из сцены «радость бога неба» и песни из сцены «святые девы собирают персики бессмертия» композитор взял часть мелодии из древней музыки «Весенняя река, цветы и лунная ночь», соединил ее с танской музыкой (музыкой династии Тан) для создания мелодии волшебного фантастического романса. Когда Сунь Укун борется с богом Цзюйлин,

слышен слабый и тяжелый ритм барабана и гонга. Этот прием выражает несвободу бога Цзюйлин и подсказывал зрителю, что Сунь Укун легко выиграет.

Также, в ленте «Не-Жа побеждает Царя драконов» создатели использовали пекинскую оперную, народную и древнюю церемониальную музыку. Начало фильма сопровождалось звуком трубы из боевых сцен пекинской оперы. В эпизоде «Мщение Не-жа» слышен звук жеревянной трещетки бань, низкий мужской голос и другие голоса и звуки, характерные для китайской оперы. В сцене всеобщего веселья звучит шумная и праздничная музыка, а когда показывается отец Ли Цзин, который восхищен сам собой, то вступает мелодичное и спокойное соло на гуцинь. Наиболее интересно, что создатель фильма даже использовал древнюю дворцовую музыку на бьяньчжуне¹, которая появилась две тысячи лет назад.

В картине «Высокомерный генерал», когда генерал устроил банкет в связи с празднованием победы, фоном сцены служит мелодия пекинской оперы «Вечная радость», создавая особую праздничную атмосферу. Затем генерал отдыхает на природе: вокруг многообразие красивых цветов, танцуют бабочки. В этом эпизоде играет китайская флейта, сяо, шэне, чжэне, создавая абсолютную гармонию. В другой сцене, где торжественный юбилей генерала нарушается приходом врагов, начинающих штурмовать город, все гости убегают. В качестве звукового фона использована мелодия «Засада со всех сторон». Беспорядочные удары гонга и барабана показывают, что генерал пришел в смятение и беспомощен.

Использование театральной инструментальной музыки соединяет разные кадры и эпизоды,двигающие сюжет вперед. Монтаж — основное средство рассказа о меняющихся событиях одной истории, происходящей на экране, а музыка помогает усиливать смысловую нагрузку сюжета, способствуя более полному погружению зрителей в атмосферу фильма. Приём, который соединяет музыку и изображение по

¹ Китайские колокола — ритуальные, сигнальные и музыкальные инструменты древнекитайского происхождения, отличные по форме, как от западного, так и от круглого индийского типа колокола.

ритму и параллельно происходящим действиям, показывает способность музыки связывать разные по смыслу кадры.

Музыка часто расширяет трактовку образ — наделяет персонажа психологизмом, делает его характер богаче. В ленте «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» театральным весёлым удар барабана и гонга изображает добрый характер духа земли. В начальном эпизоде фильма «Не-Жа побеждает Царя драконов» дует сильный ветер, сводящий животных с ума. Внезапно возникают четыре смеющихся царя драконов. В этот момент быстрый темп музыки показывает необыкновенно коварный характер персонажей. В «Высокомерном генерале», когда генерал быстро заходит в ворота, затем в зал — все это сопровождают ритмичные удары барабанов и гонга.

Таким образом, китайский традиционный театр не только передает анимации свои визуальные темы, но и влияет на использование музыки в фильмах. Благодаря влиянию театральных традиций в Китайской анимационной школе формируются самобытные черты в изобразительном и звуковом решении.

Китайский театр марионеток является одним из самых древних и включает в себя два типа театральных представлений: кукольный театр и теневой театр.

В *теневом театре* актеры используют плоских кукол. По сценической эстетике теневой театр сильно отличается от кукольного, где используются объёмные куклы. В области сценической декорации и демонстрации художественной природы они принципиально различаются. Поэтому теневой театр относят к отдельному виду сценического искусства.

Многие историки, которые занимаются вопросами происхождения театра, считают, что теневые театры появились в северных провинциях древнего Китая¹. В эпоху Тан (VI — IX век н.э.) теневой театр уже был очень популярен. В период династии Сун (960 — 1279) он соединился с эстрадой и стал очень важной частью городской культуры. Также есть упоминания о «театре ручных теней», где тени от рук в форме разных животных отражались на экране, и о «большом теневом театре»,

¹ Гагеман К. Игры народов. Вып.3 Африка, Китай. - Л: Academia, 1924. - 112 с.

где игра велась с помощью тени от фигур человека: актёры играли за экраном, а зритель видел на экране только двигающиеся тени фигур актёров. В эпоху Цин (1636 — 1912) китайский теневой театр достиг расцвета. Во многих богатых семьях появился личный теневой театр. В конце периода царствования династии государство боялось вечерних массовых беспорядков, вследствие чего показ теневого театра был запрещен. Во время оккупации японской армии в китайском обществе царил хаос, это привело к тому, что к моменту освобождения Китая теневой театр совсем исчез. В новом Китае были созданы условия для развития традиционного искусства. Но при современных технологиях кино и телевидения ситуация с развитием традиционного теневого театра не изменилась.

В театре теней используется полупрозрачный экран и плоские цветные марионетки, управляемые тонкими бамбуковыми, деревянными или металлическими палочками. Марионетки из тонкой буйволовой или ослиной кожи прислоняются к экрану сзади и становятся видны. Марионетки могут быть как твердыми и целостными, так и гнущимися, состоящими из отдельных частей. В теновом театре взаимодействуют многие традиционные виды китайского искусства, такие, как бумажное вырезание, гравюра, местные оперы, имитирование звуков, национальная музыка и т.д.

Опыт синтеза искусств оказался крайне важен для истории происхождения китайской анимации. Теновой театр считается самым первым аудиовизуальным искусством. В современном кино, телевидении и мультимедиа теневой театр оказывает определенное влияние на технологии, а также помогает в создании нового вида киноискусства — анимационной перекладки.

В китайском теновом театре можно разделить несколько жанровых направлений: исторические сюжеты, народные легенды, рыцарская пьеса, пьесы о любви, пьеса на основе мифов и басен, пьеса о современности и т.д. Популярные традиционные пьесы — это «Легенда белой змее», «Поиск нефритового браслета», «Повествование о Западном флигеле», «Цинь Сянлянь» (повествование о лютне), «Генералы семьи Яна», «Повесть о Юэ Фэе», «Речные Заводы», «Три царства»,

«Волопас и Ткачиха», «Путешествие на Запад», «Возвышение в ранг духов» и т.д. С периода народной освободительной революции до конца культурной революции китайские режиссеры и артисты создавали новые пьесы о современной жизни, детские сказки или басни, такие как «Брат и сестра поднимают залежные земли», «Седая девушка», «Лю Хулань», «Сяоэрхэй женится», «Зятёк», «Снежный лес», «Два друга» и т.д.¹ Сюжеты и темы этих произведений имеют большое влияние на китайскую анимацию. Многие режиссеры снимают кино и анимационные фильмы по классическим произведениям, используемым в традиционном теневом театре.

В 1958 году была снята первая лента в технологии перекладки «Чжубацзе ест арбуз». С того времени количество и качество таких лент постепенно возрастает. Такая анимация испытывает влияние теневого театра не только в том, что касается технологии, но в построении художественного образа. Китайская анимация в технике перекладки иногда ещё называется «анимация теневого театра». Ж. Садуль пишет: «Анимация теневого театра является иным видом анимации, в котором на сером или одноцветном фоне изображаются белые или чёрные фигурки марионеток. На Востоке Оухузи Нобуроу сохранил технологию настоящего китайского теневого театра (она распространялась на Востоке более тысячи лет). В анимации он использовал цветных пластичных человечков на прозрачном фоне, за которым был свет ламп, чтобы образ получился на экране.»²

После Второй Мировой, в условиях Гражданской войны и при западной блокаде китайские режиссеры вследствие плохих финансовых, технических и информационных условий не имели возможности внедрять новые анимационные технологии. Искусство традиционного теневого театра вдохновили Вань Гучаня на создание анимации. Он соединил этот вид искусства с *бумажной вырезкой*, создав серию лент в технологии перекладки. В лентах Вань Гучаня образы персонажей были заимствованы из традиционного китайского театра. Он разделил фигурку персонажа

¹ Сунь Лицзюнь. История мировой анимации. - Пекин: Изд. Морей и океанов, 2007. - С. 34.

² Садуль Ж. Всемирная история кино. Пер. Сюй Чжао, Ху Чэньвей. Книга переводилась по французскому изданию Histoire du cinéma mondial - des origines à nos jours. Flammarion, Éditeur. Paris. 1979. - Пекин: Изд. китайского кино, 1986. - С. 494.

на 11 частей: голову, верхнюю часть туловища, нижнюю часть туловища, две ноги, два плеча, два предплечья и две кисти — строго по правилам китайского теневого театра. Для того, чтобы облегчить движения персонажа, пропорция фигурки часто составляется так, что верхняя часть туловища и руки делаются несколько длиннее. Как правило, для главных героев создается больше частей. Таким образом, движение фигурок получаются более живыми, поэтому фигура Чжубацзе состояла из пятнадцати частей. Лицо персонажа обычно изображается в профиль, а не анфас, поскольку это более удобно для движения и можно свободно демонстрировать эмоции. Для главного персонажа Чжубацзе режиссер приготовил несколько голов, повернутых в разные стороны. Одежда и другие украшения персонажа делаются в нарочито карикатурной манере. Все фигурки и фоновые декорации исполняются с ажурной резьбой и гладкими линиями, с простым цветовым решением, но во время представления, они становятся яркими и создают особенный зрелищный эффект. В своей картине Вань Гучань перенял стиль Чжэцзянского теневого театра: вырезанные фигурки в нем меньше, а декорации делаются больше.

Вань Гучань заметил, что в китайском театре, когда актеры играют роли, действие, как правило, происходит на пустом белом фоне (иногда присутствует какой-либо предмет или деталь пейзажа, но эти условные декорации также имеют функцию реквизита для сюжета). Из-за того, что актёры за экраном контролируют фигурки, нельзя использовать сложный фон. Поэтому в теновом театре декорации весьма аскетичны, и именно по этой причине сценическое пространство кажется более плоским. Вань Гучань старался соединить два вида искусств - кино и теневой театр. На переднем плане он использовал фоновую декорацию: задний план оказался значительно меньше, а между ним и передним планом образовался пустой белый фон как в теновом театре.

Создавая свои ленты, Вань Гучань уделял рисунку движения и музыке. Движение в теновом театре, из-за условной конструкции фигурки и технической системы, получается не плавным, а ритмичным, построенным на силуэтном жесте-знаке, при этом само повествование обладает высокой семантической

насыщенностью. Существуют специальные термины — «движение теневого театра», «шаги теневого театра» и «поворот боковой фигурки». Уникальные движения теневого театра как раз демонстрируются в этом фильме: например, в моментах, где летает царь обезьян, или при ходьбе и падении Чжубацзе. Кроме того, что в фильме используется традиционная музыка, которая часто звучит и в теневом театре, режиссер добавил в ленту мелодии хуанмэйской оперы (местная опера в провинции Аньхуй) для озвучки Чжубацзе, чтобы подчеркнуть его эгоистичный характер и самовлюбленность. Обычно голос за кадром не используется в традиционном классическом театре. В фильме соединены два вида озвучения — прямая речь и закадровый голос.

Говоря о влиянии театра на анимацию, стоит отметить картину «Чжан Фэй судит арбуз», перенявшую художественные приёмы теневого театра. По сравнению с традиционным театром, образы в фильме более яркие, движения — более проработаны и реалистичны, особенно на крупных планах. Разработка эмоции персонажей прекрасно показывают их переживания — такого эффекта невозможно добиться в традиционном театре. Современная анимация, следуя традиции театральных представлений, продолжает развивать образный язык и средства создания художественного образа.

Кукольный театр считается одним из самых древних искусств. Его история начинается с династии Хань (202 — 220 до н.э.), а в династии Тан и Сун он уже был на высоком профессиональном уровне. Кукольные театры делятся на 4-е основных вида по внешности куклы: куклы на тростях, куклы на нитках, куклы на проволоках и перчаточные куклы. У каждого вида есть свои художественные особенности. В древности кукольный театр нередко называли «марионеточный театр». Современный кукольный театр, как правило, включает в себя традиционную оперу и мелодии. Некоторые режиссеры-постановщики используют народные песни, диалоги и танцы. Перчаточный кукольный театр появился в городе Лунси в провинции Фуцзянь, куклы на нитках — в городе Чуаньчжоу, марионеточный театр — в городе Хайлань в провинции Гуандун, а также в провинциях Хулань, Шэньси.

В наше время уже трудно найти корни китайского кукольного театра, потому что его древнейшая история не столь подробно описана. Самые популярные сведения о первом кукольном театре есть лишь в двух источниках. Ле Юйкоу¹ упоминал, что китайский кукольный театр начинался с труда кукольного мастера «яньши» в эпохе Западный Чжоу (1027 до н. э. — 770 до н. э.). Другое мнение содержится в строках классического литературного произведения «Чэнь Пин спасает Гаочжу из окружения в городе Пинчэн», которое было написано во времена правления династии Хань (206 до н. э. — 220 гг.). Оба источника содержат неточности и базируются на легендах. Согласно им в древнейший период китайской истории предки китайского народа уже могли делать кукольные фигурки, которые были способны двигаться как живые².

Кукольный театр непосредственно повлиял на развитие кукольной анимации, так как многие элементы перетекли в ее производство. В 1939 году Вань Чаочэнь снял первый музыкальный анимационный ролик «Идти на фронт», призывая противостоять японской оккупации в Китае. Он считается первым опытом кукольной китайской анимации. До этого момента кукольные фильмы не шли на китайских экранах. Снимая фильм, режиссер обратился к опыту создания кукол, характерного для китайского кукольного театра, в котором он часто бывал в детстве в родном Нанкине. Он придумал способ контроля суставов куклы при анимационном движении. После этой работы Вань Чаочэн стал профессиональным режиссёром кукольной анимации. К сожалению, картина не сохранилась.

В 1947 году режиссёр Чэнь Боэр снял картину «Во сне быть императором» в жанре политической сатиры. Она считается первой кукольной анимацией нового Китая. В фильме использовались художественные приёмы традиционного кукольного театра: комические персонажи антропоморфных животных были похожи на театральные кукол не только в плане конструкции, но и по образному решению. В

¹ Древнекитайский философ и даосский подвижник, живший в V - VI веке до н. э., ему приписывается авторство трактата «Ле—Цзы». В этой книге Ле Юйкоу рассказал историю о том, что Чжуский король Мован встречался с мастером куклы "яньши", который мог делать куклу, которую нельзя было отличить от живого человека.

² Го Хунцзюнь, Чжао Гэньлоу. Исторические наброски китайского кукольного театра. - Пекин: Культура и искусство, 2014. - С. 20.

фильме использовались мелодии пекинской и других северных опер. Разработка пространства создавалась по типу кукольных декораций: на экране предстает театральная сцена, в которой есть помещение с кулисами для входа на сцену. Персонаж выходит на сцену из левой кулисы, а уходит в правую. Над сценой висит занавес и полог из шёлка с красивой вышивкой. Режиссёр старался использовать приемы киноповествования, но не смог достигнуть совершенства: аудиовизуальный образ по разработке и подаче материала больше тяготел к эстетике и представлению кукольного театра.

Если изучать влияние китайского кукольного театра на китайскую анимацию, то можно выделить несколько основных направлений.

Во-первых, кукольный театр имеет базовые технологии для создания анимационных персонажей. Почти в любом виде китайского театра используются маски. В кукольном театре так же, как в других формах театра, присутствует влияние китайской традиционной оперы, но в нем образ немного отличен, поскольку кукла обычно намного меньше живого человека, имеет статичное выражение лица-маски и обладает изначальной условностью. Например, в традиционном кукольном театре исполнитель роли клоуна часто выглядит следующим образом: короткое круглое лицо с большими глазами и плоским носом, уголки рта чуть-чуть поднимаются вверх. Мужская кукла часто имеет продолговатое и полное лицо с коротким лбом, прямым носом и широким ртом. Только по форме головы куклы делятся на несколько типов-характеров. В результате в китайском кукольном театре маски были более богатыми, чем в опере.

Образная, знаково-символическая природа кукол передалась анимационным образам. Создавая персонажей по классическим историям, режиссеры нередко сравнивают воплощения их образов, реализованных в разных видах искусства. Например, в фильме «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» образ Сунь Укуна создавался на основе сравнения многих вариантов решения образа царя обезьян в китайских традиционных искусствах, таких, как живопись, бумажная вырезка, новогодние картины, пекинская опера, теневой театр, кукольный театр и т.д.

Режиссёр обратил внимание на решение царя обезьян в кукольном театре, потому что созданное в нем решение и символическая маска более ярко и наглядно представляли характер героя, описанный в литературе. На основе кукольного образа был разработан образ Сунь Укуна в фильме.

Для кукольной анимации опыт кукольного театра неocenим. В кукольной анимации эмоция и мимика персонажа не могут быть обладать живостью и психологизмом из-за технических ограничений. Если режиссер хочет отразить характер персонажа, это, как правило, передается с помощью символической мимики-маски. Китайские режиссёры перенимают опыт маски китайского кукольного театра. Например, во время съемки кукольного фильма «Петух кричит в полночь» для создания главного героя режиссёр изучал черты лица и мимику клоуна в кукольном театре, чтобы точно отобразить его хитрый и смешной характер, который из-за технологии трудно сыграть в кукольной анимации. В классических лентах «Господин Дунго», «Волшебная кисть», «Гора огня» и т.д. создатели персонажей ориентировались на эстетику кукольного театра.

Во-вторых, кукольный театр передал китайской анимации материальный и технологический опыт. В 1953 году режиссёр Цзинь Си снял первую китайскую цветную кукольную анимацию «Маленький герой». В производстве этого фильма участвовали мастера традиционного кукольного театра (мастер кукол и кукольник). Изначально Цзинь Си хотел снимать этот фильм по классической технологии кукольного театра, используя стандартных кукол, поэтому мастер выполнил их в традиционной манере с использованием дерева и ниток. Но после нескольких неудачных экспериментов получилось, что движения в анимационном фильме выглядят совершенно не убедительно и скованно. Затем было принято решение убрать нитки и вставить в суставы железные шарики, чтобы движения получались свободнее, а вдобавок поменять твёрдое деревянное тело на матерчатое с металлической проволочной конструкцией. Китайские кинематографисты называли их «кукла из серебряной проволоки».

В-третьих, кукольный театр помогает китайскими режиссёрам анимации найти новый киноязык. В картине «Волшебная кисть» режиссёр, преодолевая одноплановость кукольного представления, использовал смену планов, но при этом приоритетность в монтажной структуре все же отдавалась общему и среднему плану. В результате в монтажной структуре все же ощущалось влияние театральной эстетики, так как кукла плохо выдерживала крупные планы и диалоговые сцены.

Китайский народный кукольный театр перенял множество традиций из национальной оперы: к примеру, построение художественного повествования, украшения персонажей, актёрское мастерство и приемы сценографии. Поэтому, говоря о влиянии кукольного театра на китайскую анимацию, стоит отмечать и присутствия явных оперных черт. Например, при подготовке к съёмке ленты «Гора огня» Цзинь Си специально посмотрел пекинскую и шаосинскую оперу (в городе Шаосин в провинции Чжэцзян), и сравнил их с кукольной пьесой по произведению «Путешествие на Запад», из которого китайские режиссёры часто берут сюжет для разных театральных и оперных спектаклей, а также для анимационных фильмов. Цзинь Си нашёл образное решения для своего фильма в художественных образах, созданных в опере и в кукольном театре. Получается, что в анимации принимается опыт и оперы, и кукольного театра, но благодаря экранной специфике и собственным выразительным средствам кукольная анимация обладает особенной художественной природой. В кукольной анимации движения не такие, как в рисованных лентах. В них больше условности, знаковости, они более обобщены и символичны.

Традиции, поэтика и эстетика кукольного театра напрямую оказала влияние на развитие китайской анимации периода становления и развития КАШ.

Традиционная музыка создавалась китайским народом с древнейших времен. В нее можно включить не только произведения, созданные в разные исторические периоды, но и те, которые написаны в настоящее время. Как правило, их разделяют на пять видов: театральная музыка, народная музыка, музыка интеллигенции (или церемониальная музыка), дворцовая музыка и религиозная музыка. При работе над анимационными лентами композиторы нередко сочетают произведения разных

направлений для каждого конкретного эпизода. Иногда выбираются универсальные мелодии, точно подходящие сюжету, иногда режиссеры экспериментируют с выбранным направлением.

Китайская анимация в стиле традиционной живописи имеет своеобразную поэтику, поскольку на классическую шуймохуа сильно влияет традиционная живопись интеллигенции. Много веков назад образованные люди зачастую были не только художниками, но и поэтами, философами, использующими для воплощения своих идей разные виды искусства. И анимационное искусство в стиле традиционной живописи продолжает эти традиции. Техника изображения должна соответствовать глубинному замыслу, усиливая общее впечатление и образуя совершенную поэтическую гармонию.

Церемониальная музыка также имеет свою философскую идею и хорошо сочетается с анимацией в стиле традиционной живописи. В качестве примера можно привести фильм «Головастики ищут маму». О нём написано: «Фильм ясно показал, что цветы и птицы, выполненные в стиле китайской живописи и которые нарисовал великий мастер Ци Байши, находятся в чистом и изящном сочетании с музыкой на гуцине и пипе (древние китайские музыкальные инструменты). Получается необыкновенно красивое произведение, подобное ароматному лотосу в бесконечном изяществе. Течение и дыхание мелодии отражали общий характер разных китайских музыкальных инструментов. Китайская пяти нотная музыка также соответствует пяти оттенкам китайской туши. Музыка здесь действовала как нечто волшебное, дающее рисунку жизнь, божественный дух.»¹ В этой работе аниматорам не удалось достичь единства формы и содержания. Но так как это первая анимационная лента в стиле китайской живописи, она все равно считается важным шагом в истории китайской анимации. Фильм, продолжающий развитие данного направления в

¹ Чжэн И, Цянь Цзиньгуо. Испытывать подъём духа туши, трансформировать душу живописи: комментарий к искусству музыки в китайской анимации // Труды Цзилинского университета, 4(67). 2004. - С. 52.

анимации, — «Душа воды и горы». Музыка для фильма написал и сыграл известный мастер на инструменте гуцинь Гун И.

Если «Душа воды и гор» является примером использования древней китайской музыки интеллигенции, то лента «Лань-хуа-хуа» — типичный пример включения китайской народной музыки в образную ткань экранного произведения. В этой картине, показывающей трогательную историю любви, режиссёр соединил музыку и изображение в едином лирико-поэтическом образе. Мелодия, звучащая в фильме, не печальна сама по себе, но, благодаря контрасту с изображением, она создает ощущение трагедии. Таким образом, аудиовизуальный контрапункт становится основой художественного решения. Мелодия, сыгранная на национальном инструменте сона¹, обладает пронзительным звуком, она дополняет речь персонажей. По мелодии трудно понять конкретное содержание, но по её особенному ритму и тембру можно догадаться, какой смысл она несет. Общее настроение фильма и колорит показан именно через звук соны.

Китайская традиционная религиозная музыка сопровождает богослужения и церемонии, особенно в буддийских и даосских храмах. Эти мелодии передают религиозную философию. Такая музыка часто используется в фильмах с религиозной, исторической или мифологической тематикой. Например, для начала фильма «Принцесса с железным веером» Лу Чжунжэнь написал «Песню о добывании сутр», чтобы создать мифологическое пространство и подчеркнуть связь сюжета с буддийской историей. Композитор ездил в буддийские монастыри и храмы на горе Путошань² для сбора материала, записи музыки и декламаций канонических книг, звучащих во время буддийских богослужений и церемоний. Когда зритель начинает просмотр, знакомая буддийская мелодия и декламация становятся камертоном ко

¹ Сона, также лаба или заморская флейта — китайский язычковый музыкальный инструмент. Ближайшим родственником соны является европейский шалмей. Обладает громким и пронзительным звуком. Наиболее популярна сона в северном Китае, особенно в провинциях Шаньдун и Хэнань. Сона до сих пор используется в свадебных и похоронных церемониях или в буддийских и даосских богослужениях.

² Находится в городе Нибо в провинции Чжэцзяне, является одной из четырёх священных гор китайских буддистов наряду с горами Утайшань (пров. Шаньси), Цзюхуашань (пров. Аньхой) и Эмэйшань (пров. Сычуань).

всему фильму, настраивая зрителя на восприятие мифологической истории из классического романа «Путешествие на Запад», повествующей о монахе, который направился в Индию, чтобы познать буддийские каноны.

Музыкальный инструмент муюй (деревянная рыба) важен в китайском буддизме, но в этой ленте он почти незаметен среди других. Его гораздо лучше слышно в фильме «Три монаха», где он является ведущим. В сценах медитации и декламации монахов многократно использована мелодия, исполняемая на инструменте эрху. Режиссёр понимал, насколько важно в этих эпизодах использовать звук муюя. Он задействовал три муюя с разной высотой звука, чтобы музыка соответствовала образам каждого из трёх монахов. Муюй в этом фильме присутствует не только как реквизит, но и как инструмент психологической характеристики персонажей. Звук муюя присутствует в одном случае как мелодия непосредственно в кадре (монахи играют на нём), в другом — как фоновый звук (описывает психологию каждого героя). Когда в головах у монахов крутятся мысли, ритм муюя беспорядочный, а когда герои декламируют канонические книги — спокойный и ровный.

Дворцовая и даосская музыка считаются частью духовной сферы китайского народа. В произведениях этих стилей используются древние китайские музыкальные инструменты, китайские ноты¹ и, соответственно, они выражают китайскую классическую эстетику, сочетая элементы народной музыки и музыки высшего общества. Китайская музыка развивалась под влиянием религиозных и этико-философских учений. В ленте «Разноцветный олень» композитор употреблял музыку в стиле танской дворцовой музыки, к примеру «Дунхуанскую танцевальную музыку летящих апсар». Мелодия подчеркивала мифологическую атмосферу и подходила к сюжету, который китайский народ создал во времена династии Тан. Таким способом достигается эстетическое единство, описывающее возвышенную душу разноцветного оленя как великую танскую культуру. Образ разноцветного оленя стал более

¹ Сформированная в древности китайская музыкальная нотная система, созданная на основе иероглифов, существует и поныне в нескольких разновидностях (люй—люй, 5- и 7- тоновая, гунчэпу (工尺谱), Цзяньцзыпу (减字谱) и другие).

объёмным, выраженным не только визуально, но и при помощи звукового сопровождения.

Даосская музыка является канонической и используется во время богослужений в даосских храмах. Её история берёт начало в V веке в Китае. Она дошла до наших дней, вобрав в себя черты национального колорита. В фильме «Даосский монах на горе Лаошань» в эпизоде «встреча со старым дровосеком» режиссёр очень точно выбирает мелодию по даосскому напеву «Даоцин» (даосская душа), когда дровосек встречается с героем Ванци, и рассказывает ему о том, как стать бессмертным. Музыка передает характер героя Ванци. В эпизоде «Фея луны Чаньэ танцует» композитор употребил элемент даосской музыки, похожей на «лю-яо-цзинь» или «Святой мир трёх чистых¹» и, вместе с южно-китайской народной мелодией, создал композицию, имеющую колорит дворцовой танцевальной музыки. Такая музыка как раз подходила к даосской теме, и в то же время соответствует образу фантастического мира, о котором мечтает главный герой. С другой стороны, музыка в традиционном стиле также подходит к сюжетам о древней истории и насыщает их, создавая аудиовизуальное единство в художественном образе.

Кроме китайской традиционной музыки в китайской анимации также используют *национальную музыку* малых народностей Китая. Китайская культура включает в себе не только культуру самой многочисленной национальности — ханцев, но и культуру малых народностей Китая. Китайские режиссёры часто снимают фильмы по сюжетам, имеющимся в мифах, сказках и легендах малых народностей Китая. Эти фильмы несут в себе национальную самобытность, и что особенно важно, в них используется национальная музыка, показывающая особенности малочисленных народностей при помощи доступных анимации художественных приемов и выразительных средств.

¹ Три «цин» — три чистоты или три сферы высшего мира: обиталища даосских божеств, Юйцин («нефритовая чистота») доступна совершенномуудрым, Тайцин («великая чистота») и Шанцин — святым («верхняя чистота») доступна даосским бессмертным; или три неба — три верховных божества: Юаньшитяньцзунь (Изначальный небесный владыка), Тайшанлаоцзунь (Верховный государь Дао) и Линбиньдаоцзунь (Небесный владыка чудесной драгоценности)

Например, в анимационном сериале «Сказки об Эфенди» композитор Цзинь Фуцзай использовал музыку, передающую национальный колорит. В серию «Продажа тени дерева» он включил уйгурскую инструментальную музыку сетар под аккомпанемент мукама¹, чтобы создать настроение запустения. В конце фильма в оркестре использовался ребаб, бубен, дунгчен, соединяющиеся в прекрасную весёлую музыку и характеризующие Эфенди как умного и веселого человека. А в сериях «Заяц передаёт письмо» и «Конкурс разума» уйгурский певец Наджар Симаер пел на особом среднеазиатском уйгурском наречии. В других фильмах по уйгурским историям (например, «Весёлый Маймайди» и «Ароматные груши из Корлы»), использовалась уйгурская музыка для передачи национальной атмосферы.

Ленты «Героические сестрицы в степи», «Быстроногий конь взлетает», «Хайлибу», «Чудесный монгольский конь», «Серый журавль» и «История о моринхуре», снятые по монгольской истории, имеют удивительное народное своеобразие. В этих картинах часто используется музыка, сыгранная на моринхуре, и одноголосые народные песни: «протяжные» (Урт-дуу), отличающиеся большим диапазоном, богатой орнаментикой, и «короткие» (богино-дуу) — более простые по ритму и построению².

Снятый на основе реальных событий, фильм «Золотой дикий гусь» имеет особую патетику, благодаря раскрытому в нем тибетскому революционному героизму. В этом фильме герой Хуаэрдань играет мелодию на чжамуняни³ и поёт песню горцев с тибетским акцентом и заданным ритмом. Из-за влияния культурной революции фильм получился неудачным с точки зрения исполнения техники перекладки, но национальная музыка и песня в известной степени спасли картину, сделав ее образ выразительным в художественном плане.

¹Искусство уйгурского мукама в автономном районе Синьцзян Китая 25 ноября 2005 года было признано ЮНЕСКО шедевром фольклорного и нематериального наследия человеческой цивилизации.

²Искусство хоомей — монгольское народное горловое пение. В 2009 году было признано ЮНЕСКО шедевром фольклорного и нематериального наследия человеческой цивилизации.

³Тибетский струнный щипковый музыкальный инструмент с деревянным корпусом — резонатором в форме шестёрки.

Ленты «Пастушок и принцесса», «Источник бабочки» и «Волшебная флейта» имеют тесную связь с музыкальной культурой народности дай. Мелодии дайцев есть в фильмах «Принцесса-павлин», «Два маленькие павлина». В «Легенде о празднике обливания водой» использована инструментальная музыка на хулусе¹ и своеобразная горная песня дайском стиле². На сюжетах народности мяо создан фильм «Созвездие “Зубы Дракона»». В нем использовалась музыка, сыгранная на медном барабане, который особенно часто присутствует в мелодиях этой народности.

Использование музыки в китайской анимации имеет свои принципы — режиссеры и композиторы выбирают музыкальный стиль, инструмент в соответствии содержанием, или пишут музыку, сочетающуюся с национальным колоритом, тематикой картины и художественным решением.

Поэтическое выражение складывается благодаря взаимодействию всех элементов художественного образа. Благодаря средствам анимации национальное искусство получает новую форму воплощения. Национальное искусство сочетается с народной музыкой, создавая неповторимый художественный образ фильмов Китайской анимационной школы.

2.3 Народное творчество, культура и философия как источник специфики художественной образности китайской анимации

Многие исследователи утверждают, что китайская цивилизация непрерывно открывает новые смыслы в древней китайской философии. Около VI века до н. э. в Китае жили знаменитые философы Лао-Цзы, Конфуцзы, Мо-цзы, Гуйгу-цзы, Чжуан-цзы, Сунь-цзы, Ханьфэй-цзы и другие, поэтому историки озаглавили этот период «золотой век китайской философии» между эпохами «Весны и Осени» и «Военных царств». Конфуцианство, даосизм и поздняя буддийская философия

¹ Разновидность язычкового духового инструмента с дополнительными бурдонным трубками, характерная для Южного Китая. Это историческое название инструмента в китайской провинции Юньнань. Другое известное название — биландао у дайцев, что переводится как «духовой инструмент (би) с горлянкой (дао) для игры вертикально (лан)».

² Дайцы — группа тайских народов на юго-западе Китая (провинция Юньнань), северо-западе Мьянмы и севере Таиланда.

постепенно формировались со II века н.э. Философия как основной культурный и духовный источник управляла развитием двухтысячелетней китайской цивилизации. Политическая идеология и художественная культура находились под ее влиянием. Традиционное китайское искусство, художественная литература создавались под влиянием китайской философии, отражая мировоззрение народа. Конечно, китайская анимация и ее школа, как эволюционное направление китайской культуры в новой эпохе, тоже не могло развиваться в стороне от философского влияния.

Конфуцианство, как основная традиционная идеология общества и этико-социологическая теория власти древней империи, входит в область политических наук, морали и житейской философии. Конфуцианство рассматривает природу самого человека и все моральные законы, а также имеет свою систему этикета и воспитания. Поэтому оно оказывает влияние на творчество. Анимация также подвержена этому влиянию. В китайской анимации нередко находят выражения основные категории конфуцианского канона и 5 добродетелей: человеколюбие — «жэнь», справедливость — «и», добропорядочность — «ли», мудрость — «чжи», искренность — «синь».

«Жэнь» — это высшая из пяти добродетелей. Она понимается как человеколюбие, великодушие, доброта, искренность и выражает любовь к ближнему, заботу о людях. Одним из проявлений «жэнь» является отношение между мужчиной и женщиной, но в фильмах это не связано с демонстрацией любовной страсти, Проблемы отношений между мужчиной и женщиной рассматриваются с морально-психологических и социально-этических позиций.

В китайских фильмах редко демонстрируются отношения между женщиной и мужчиной: как правило, любовь имеет множество классовых преград, которые героям приходится преодолевать. Тема любви как преодоления, любви жертвенной становится одной из основных в таких лентах, как «Павлинья принцесса», «Источник бабочки», «Золотой трубач-моллюск», «Легенда о журавле», «Легенда о бабочках», и т.д. Например, в картине «Золотой трубач-моллюск» любовные отношения завязываются между небожителем и простым рыбаком; в картине «Павлинья принцесса», герои оказываются из разных миров (мир божеств и мир людей); в

картине «Легенда о бабочках» девушка Интай оказывается из богатой семьи, а парень - из бедной. Такие сюжеты объясняют зрителю, что настоящая любовь непоколебима, имеет великую силу и способна выдержать любое испытание.

Проявления «Жэнь» в социально-этическом аспекте связано с темой семейной любви, нашедшей отражение в картинах «Нюйва латает небо», «Большая Хуа и Маленькая Хуа», «Маме нужно отдыхать», «Волшебный фонарь» и т. д. Любовь между детьми и родителями, между братьями и сестрами считается традиционной философской темой и законом порядка человечества. Поэтому китайцы намного серьезнее смотрят на эти отношения и чаще, чем другие народы в общей мировой истории культуры, занимаются ей в гуманитарной сфере.

Третье проявление «жэнь» связано с этико-метафизическим аспектом, понимаемым как отношение человека не только к другому человеку, но и ко всему сущему. Это один из самых важных традиционных этических категорий конфуцианства и китайского гуманизма. По словам Конфуция, гуманист «любит человека». В династии Сун и Мин китайские философы развили конфуцианскую философию в неоконфуцианство. Они кратко резюмировали «жэнь» как любовь ко всему миру. Как сказал философ Чэн Хао (1032-1085): «Человек с «жэнь» считает все существование мира одним целым, любой элемент мира является частью своего тела»¹. Современные китайские мыслители также определяют «жэнь» как исток всего мира, как любовь ко всему сущему. В картине «Легенда о святой книге» герой Юаньгон много раз нарушал небесные законы и попадал в тюрьму из-за любви к человеку. Также в фильмах «Многоцветный олень» и «Цзяцзы спасает Оленей» любовь прорывает границу между людьми и животными, она демонстрирует, что идея «жэнь» имеет глубокое содержание.

Одна из самых распространенных религий в Китае — Гуаньгон. Если рассмотреть её истоки, то становится очевидным, что ее главное божество Гуань Юй не имеет мифологического происхождения. Он был военачальником царства Шу в эпоху Троецарствия (220-280) и одним из героев средневекового романа

¹ Чэн Хао, Чэн И. Сборник двух Чэн. - Пекин: Китайское книгоиздательство, 1981. - С. 15.

«Троецарствие». Изучив систему и традиции китайских религий, можно понять, что важнейшей чертой его характера было именно «и» — праведность, чувство справедливости, из-за которого он стал божеством в народной религии Гуаньгону. «И» (праведность) — важная традиционная мораль, к которой китайцы относятся серьезно до сих пор. В «Книге перемен» («И цзин») написано: «Путь, который устроит человека, как основа, является «жэнь» и «и». Здесь становится очевидно, что действие «и» играет важную роль для устройства совершенной человеческой природы в традиционной китайской культуре.

В концепции «И» (праведности, долга) лежат три понятия: истинный путь, подходящий к делу и ситуации; требование справедливости или воспитание чувства долга по отношению к обществу; крепкая дружба. Все эти понятия присутствуют в сюжетах китайской анимации. Например, в картине «Дочь оленя» персонаж дочь оленя помогает своему мужу: когда он попадает в чужую страну, она приходит к нему на помощь, несмотря на то, что он бросил своих сыновей, а ее выгнал на улицу. При спасении мужа она тяжело переживала их прошлое, но все равно помогла ему и вернула сыновей, потратив на это много лет. Ее поступок в высшей мере соотносится с понятием морали «и»: в конце концов, семья будет существовать дальше, а между родственниками наступит гармония.

Второе проявление «и», понимаемое как долг перед обществом, оно находит воплощение в характере и чертах образах многих персонажей китайской анимации. Например, в кукольных картинах «Девушка с длинными волосами» и «Созвездие “Зубы Дракона”» главные герои являются носителями морали «И». В ленте «Девушка с длинными волосами» главная героиня хочет спасти людей от засухи и рассказывает им о месте нахождения источника. Выдавая секрет, она знает, что за это будет наказана горным монстром. Носителями «И» становятся персонажи в ленте «Созвездие “Зубы Дракона”». Юноша по имени Сан, следуя «И», решает пожертвовать всем во имя людей, умирающих от холода из-за разрушенного небосвода. Для того, чтобы починить небосвод ему нужна помощь дочерей царя медведей. Отважный юноша отправляется к ним, но из-за трудностей и опасностей

никто не хочет ему помогать. Только самая младшая принцесса, несмотря на все опасности, решает помочь юноше и спасти замерзающих людей. Вместе они преодолевают все сложности и чинят небосвод. Таки образом, Сан и принцесса являются носителями категории «И», т.е. являют собой образ «праведного человека», обладающего добродетелью. Это же будет одной из характеристик образов монаха Цзигуна и ребёнка женьшеня в лентах «Монах Цзигуна и бойцовые сверчки» и «Ребёнок женьшеня». Третий смысл морали «и» связан с дружбой, которая зависит от выбора между жизнью и смертью. Развитие этой темы нашло воплощение в анимационных фильмах «Снежный ребёнок» и «Приключение в стране с золотым стандартом» снеговик, не думающий о своей жизни, спасает зайчика из пожара, потому что он дружил с зайчиком; мальчик Сяопин бросил золотые монеты, чтобы спасти маму-сайгака.

Следующий элемент «Чжи» — здравый смысл, мудрость, благоразумие — вечная тема, присутствующая в образах и сюжетах произведений любого национального искусства. В конфуцианстве приоритетность отдается не просто уму, а мудрости. Мэн-цзы говорит, что «понимание истины - начало чжи (ума)» («Мэн-цзы»). Сюнь-цзы (ок. 313 -215 до н.э.) пишет: «Знание с пониманием решения, относящиеся к правде, называется чжи» (философский трактат «Сюнь-цзы»). В китайской анимации именно через воплощение чжи как основной черты главных персонажей возможно понимание традиционной философии, а хитрые действия отрицательных персонажей не означают проявления ума. В фильме «Добрый Сявудун» Сявудун победил злую принцессу благодаря тому, что был мудрым; в кукольном сериале «Сказки о Эфенди» умный Эфенди всегда наказывает плохого человека, чтобы помочь людям. В ленте «Цао Чун взвешивает слона» Цао Чун, взглянув на лягушку на листе лотоса, осознал действие выталкивающей силы, и во время измерения веса слона, он использовал это знание. Его пример показывал, что умный человек должен уметь учиться, использовать знания и решать проблемы с их помощью.

«Синь» обозначает честность. Это моральное качество становится чертой главных героев в фильмах «Дополнить билет», «Маленький Бацзе» и «Пришёл волк». Картины учат зрителя, что человек должен быть честным и уверенным. Но, кроме того, что синь есть честность, нередко в анимации оно начинает соотноситься с его более древним пониманием — искреннего намерения. Как говорит философ Мо-цзы (ок. 470 -391 до н.э.): «Синь — речь соответствует идеям» (в первом разделе книги «Мо-цзы»). В книге «Диспут в Зале Белого тигра» автор Бань Гу (32 — 92 гг.) написал: «Синь обозначает искренность, единодушие». Поэтому «Синь» может быть понято как сохранение и соблюдение жизненных принципов и признание своих поступков. Например, в ленте «Богач на одну ночь» (1986) ёжик не делает разницы между богатством и бедностью.

«Дао» на китайском языке буквально означает Путь, и это одна из важнейших категорий китайской философии. Путь — не только центральная идея и истина даосизма. С момента её появления прошло много тысяч лет, её изучали древние и современные мыслители и философы, поэтому влияние этой позиции глубоко вошло в разные сферы китайской культуры. В анимации Дао трактуется с позиций даосской философии. Оно обозначает мудрость человеческой жизни. «Кон» (пустота) должно быть стремлением к конечной точке жизни: человеку необходимо оставить свою субъективную активность, чтобы границы разницы и конфликта в дуализме могли исчезнуть. Затем душа соединится с миром в одно целое, совпадает с космосом по одному ритму. Человек должен быть един с природой (цзыжань) не только на уровне своей среды, но и в глобальном понимании. По словам Лао-цзы: «Как в Дао, в нем, в Земле и Небо есть Величие. Они друг другу образец в одной цели: Земля - для человека, Небо — для Земли, Для Неба — Дао указующая длань, Для Дао служит образцом сама цзыжань.»¹

Идея «Дао» — вечная тема в китайском искусстве, поэтому она также нашла воплощение в китайской анимации. Например, в картине «Душа гор и вод» старый

¹ Абраменко В. П. Китайская философская классика в поэтических переводах: в 2-х т. / «Дао дэ цзин», «Ши цзин» (Канон поэзии). - М.: ИДВ РАН, 2017. - 636 с. - (т. 1). - С. 43.

учитель учит мальчика играть музыку на инструменте гуцинь. Когда учитель видит, что мальчик не может улучшить свой результат, он показывал ему, что смысл необходимо черпать в природе, воспитывать в себе особое духовное состояние. Сюжет этого фильма был наполнен даосскими философскими и поэтическими смыслами и затрагивал тему ухода из мира.

В ленте «Стрельба без стрельбы» герой Цзи Цанот от всего сердца хотел стать лучшим стрелком в Поднебесной, но, в конце концов, после долгого обучения даже не знал, как натянуть лук. В фильме нашли образное воплощение такие представления как «единство природы и человека», центральной идеей сюжета становится уход от противостояния между сознанием и телом. Только после этого человек может преодолеть границы собственных желаний и возможностей. С другой стороны, Дао — это возможность использовать доброту для преодоления жесткости. Хотя даосизм рекомендует людям смирение, недеяние, на самом деле это означает действовать согласно законам природы. В фильме Цзи Цан говорит: «Максимальное действие, то есть бездействие» — объясняет, что действие по Дао должно подходить к закону природы, поэтому возможно добиться успеха бездействуя. Эта философское понимание нашло воплощение в ленте «Дерзкий бык и пастушок». Пастушок не так силен, но он использовал самый хитрый метод для умирения буйного быка — нежность. Это совпадает с понятием Дао.

«Юн» в большом количестве древнекитайской литературы обозначает мужество или смелость. Даже когда стоит выбор между жизнью и смертью, человек должен не падать духом и не сдаваться до конца. Как говорится в древней летописи «Цзо-чжуань» (комментарий к хронике «Весна и осень», написанные Цзо Цюмином, ок. 4-го века до н.э.) в статье «В 20 году князя Шао»: «Знать, что будет смерть, но не убежать — это значит "юн"». Поэтому в китайской анимации мужество героя проявляется в момент наивысшей опасности. Например, в ленте «Мальчик огня» герой Минчжа в момент выбора между собственной жизнью и тем, что князь тьмы завладеет источником, без колебаний отдает свою жизнь, чтобы спасти огонь. В фильме «Орёл» преданный орёл, которого приручил старик, вылетел на бой к птице с

девятью головами ради хозяина. В картине «Хайлибу» главный герой решает спасти людей, предупреждая их о необходимости покинуть опасное место. Предупреждая людей, он отчетливо понимает, что за это ему грозит превращение в камень. Поведение героев классических сюжетов отлично объясняют смысл «юн». Но «юн» согласно китайской традиции имеет и другой смысл: не сваливать вину на другого, отвечать за содеянное, выполнять обещанное. В ленте «Не-Жа побеждает царя драконов» Не-Жа, раздразив четырех драконов, мужественно отвечал за свои действия.

Необходимо отметить, что иногда «юн» может привести к проявлению негативных качеств, например, грубости. Поэтому в китайском энциклопедическом тексте «Весна и осень господина Люя» («Люйши чуньцю», III в. до н.э. Люй Бувэй) в статье «О могуществе» («Лунвэй») написано: «Юн — это злая мораль Поднебесной». Это означает, что смелость и мужество в китайской культуре (как по конфуцианской золотой середине) оказываются добродетелью только при условии милости. Лао-цзы говорит: «Из-за милости человек приобретает «юн» (смелость и мужество).» Милость — предпосылка и условие «юна». «Юн» не имеет агрессивный характер, а должен быть оборонительным и защитным. В ленте «Дерзкий бык и пастушок» сильные парни очень смелые, но используют только насилие, поэтому они не могут усмирить быка. Дерзкий бык покорялся пастушку, который был мягким, нежным и добрым с ним. Доброта является одним из воплощений смелости в китайской культуре.

Понятие «Чжун» означает верность или преданность. Оно является основной традиционной ценностью, которая управляет общественной жизнью и отношениями между людьми. Танский ученый-конфуцианец Кун Инда (574-648 гг.) выразил свои мысли по поводу комментария «Чжоу ли — Дасьгу» (статья о начальнике приказа просвещения в книге «Чжоуские ритуалы», до III в. до н.э.). Он говорит, что «стоять в центре сердца, это обозначает чжун». В китайской культуре «чжун» описывает человека, покорного своим родителям, хозяином, народу и правителю. В китайской анимации «чжун» часто показывается, как сильный, глубокий, безбоязненный дух

любви, который ничего не может изменить в ситуации неудачи и даже смерти. Например, в картине «Вереница диких гусей» гусь-вожак убил себя, когда стаи гусей не стало. Это классическое понятие «чжун» в китайской художественной работе, т.е. выражение верности через смерть. В картине «Золотая обезьяна прогоняет дух труп» царь обезьян при упреках и нападках мастера остается верен ему и полностью ему подчиняется, что помогает ему продолжить путь и добыть сутры (канон, из Индии).

Кроме этих распространённых моральных качеств в сюжетах китайской анимации нашли воплощение такие черты, как скромность, единство и содружество. Скромность обозначает уступчивость, призыв быть почтительным и осторожным. В комментарии к гексаграммам «Ицзина» написано: «Скромность означает выражать уступчивость, но сохранять свое место (сердце).» В конфуцианском каноне «Книга истории» сказано: «Зазнайство приносит вред, а скромность — пользу». Эта идея нашла воплощение в сюжетах фильмов «Царь леса», «Почему ворона чёрная», «Муравей и слон», «Большая награда», «Спор», «Балл на озере», где осуждается зазнайство и демонстрируется то, что можно достигнуть, если обладать скромностью.

Во время гражданской войны и оккупации в китайской анимации тема единства (содружества) стала ведущим сюжетоорганизирующим началом. Например, в первой полнометражной анимационной картине «Принцесса железного веера» тема единства как объединения китайского народа является главной темой фильма. После создания современного государства единство стало частью государственной идеологии, оно поддерживалось в искусстве нового периода Китая. Фильмы «У кого больше таланта?», «Сеть», «Треножник», «Открыть лавку», «Гнездо осы», «Олень и бык» и т.д. несли идеологию единства и содружества, продолжая распространять традиционную мораль в социалистическом обществе нового Китая. Таким образом, ленты Китайской анимационной школы становились трансляторами традиционных идей в их обновленной трактовке.

Религия занимает важное место в регулировании жизни людей. Буддизм является одной из важнейших китайских традиционных религий. Его философский

опыт часто становится основой художественного творчества и в китайской анимации. Несмотря на то, что он не столь популярен, как другие древнекитайские философии, его идеи нередко фигурируют в анимационных фильмах. В христианстве существует понятие первородного греха и семи смертных грехов; в буддийской философии есть только три страсти, отягчающих карму человека, — алчность, гнев и глупость.

Согласно буддийской философии алчность — первая и основная страсть, отягчающая карму. Демонстрация алчности как одного из пороков человеческого общества становится одной из линий в сюжетах китайских анимационных фильмов и побудительным мотивом для отрицательных персонажей. Например, в ленте «Многоцветный олень», которая была снята по буддийской истории «Бывшая жизнь царя оленей», человек, собравший травы для снадобья, упал в реку. Царь оленей по душевной доброте спас его жизнь. Из-за алчности и любви к деньгам человек предал царя оленей, поэтому, когда он второй раз упал в реку, олень не пришел к нему на помощь. В ленте «Скорбный утопающий» персонаж Ван Эр утонул в реке из-за обмана и любви к деньгам.

Режиссёры используют анимацию как транслятор китайской мудрости, как средство обучения зрителей моральным и духовным ценностям. Современные китайские режиссёры должны не только развивать новые формы анимации, но и продолжать следовать традиционным духовным канонам в современном искусстве. Это одна из важнейших задач, стоящая перед современной анимационной индустрией Китайской народной республики.

ГЛАВА 3

ОСОБЕННОСТИ КИНООБРАЗА В ФИЛЬМАХ КИТАЙСКОЙ АНИМАЦИОННОЙ ШКОЛЫ

3.1 Развитие монохроматической анимации и творчество Тэ Вэя

Тэ Вэй — известный китайский режиссёр анимации и один из основателей Китайской анимационной школы. Творческую жизнь Тэ Вэя можно условно поделить на несколько больших периодов, в определении которых огромную роль сыграла государственная политика.

Тэ Вэй родился в Шанхае 22 августа 1915 года в простой семье, переехавшей из провинции Гуандун. Он с детства увлекался искусством и очень любил кино, хорошо знал американских актёров того периода, часто пародировал их. Также он посещал представления китайской оперы, театра теней, цирковые и эстрадные номера. Еще одним увлечением Тэ Вэя было рисование. В возрасте 13 лет ему пришлось уйти из школы, поскольку родители больше не могли оплачивать его обучение. По этой же причине он не пошёл учиться в художественную школу. Тэ Вэй занимался самообразованием, и, благодаря усердию и таланту, стал художником маньхуа. Он с интересом рассматривал Ляньхуаньхуа (китайское серийное маньхуа) и копировал понравившиеся образы. Особенно его восхищали политические карикатуры сэра Дэвида Лоу. Имя этого карикатуриста, а точнее его звучание на китайском языке, превратилось в псевдоним — Тэ Вэй. С 1935 года он начал публиковать свои маньхуа — сатиру на фашистские режимы.

В 1937 году на фоне сопротивления японской оккупации художники создали сообщество «Спасение от гибели». Тэ Вэй, как и множество патриотов, был членом движения сопротивления, создавая пропагандистские маньхуа, которые участвовали в большом количестве выставок. Тэ Вэй руководил редакцией журнала «Чжандоу-Хуабао» («Боевой иллюстрированный журнал»), и в нем публиковал свои работы, пользовавшиеся популярностью у читателей. Осенью 1940 года, когда произошёл

инцидент в южной части провинции Аньхой¹, Тэ Вэй переехал в Гонконг, где стал редактором «Еженедельника новых художников» для газеты «Хуа-Шан-Бао» («Газета китайского бизнесмена»). В том же году он издал «Сборник сатирического маньхуа Тэ Вэя» и «Сборник ветреной и облачной погоды».

В 1941 году, после конфликта в Тихом океане, Гонконг был оккупирован Японией. Тэ Вэй благодаря содействию подпольной партии Коммунистической Партии Китая в 1942 году вернулся на материковый Китай. В это время к нему поступили предложения по созданию образов для анимационных фильмов. Сначала это была помощь группам аниматоров, но постепенно у Тэ Вэя вновь появился интерес к кино. С этого момента начался его творческий путь в анимации. Однако, развивать анимационное производство оказалось весьма сложной задачей из-за плохого оборудования, нехватки художников и аниматоров. Поэтому Тэ Вэй решил перевести весь отдел в Шанхай — место, где в 1920-х годах зародилась китайская анимация и уже существовала производственная база. Инициатива Тэ Вэя была поддержана министром культуры Ся Янь. Тэ Вэй и его соратники в 1950-м году переехали на Шанхайскую киностудию. За короткий период численность работников студии увеличилась с 20 до 200 человек. Так был создан центр для развития китайской анимации.

Когда отдел анимации был выведен из-под юрисдикции Шанхайской киностудии, Тэ Вэй стал первым директором вновь созданной анимационной студии. Он обеспечил производство современным и качественным оборудованием, приобщил к работе многих специалистов и способствовал приходу новых перспективных кадров. В тот период на киностудии работали такие режиссёры как братья Вань, Хуа Цзюнь, Цзинь Си, Чжан Чаоцзюнь, Цянь Цзяцзюнь и другие режиссеры из старого поколения анимационных кинематографистов, а также обучалось новое поколение, среди которых были Ван Шучэнь, Чжоу Кэцин, Ху Цзиньцин.

¹ Событие, произошедшее в январе 1941 года во время японо — китайской войны, и явившееся эпизодом противоборства Коммунистической Партии Китая и Гоминьдана.

В 1960-ые годы Тэ Вэй написал статью «Создание национального анимационного фильма», где осудил ограниченность в выборе тем. В своей работе он указал на ошибочное понимание роли анимации, высказал мнение о необходимости расширения её жанрово-тематических направлений и обогащения её выразительных приёмов. Он писал: «Особенности выразительных приёмов анимации могут уточнять и расширять понятие самой сущности вещи. Такой фильм способен визуально выражать любую фантастическую идею. Сказки, народные легенды, мифы, очеловеченные образы животных удобно показывать в анимации — это правда; но исходя из этого, нельзя считать, что в окружающей реальности нет элементов, которые могут быть показаны с помощью гиперболы в анимации».¹

Политика Китая в области развития национальной анимации в период 1950-1960 годов была ориентирована преимущественно на выпуск детской дидактической анимации. В своих статьях и выступлениях Тэ Вэй неоднократно призывал создавать фильмы для разной возрастной аудитории: «Не только маленькие зрители любят рисованные фильмы. Почему нельзя создавать их для взрослых? Эту идею поддерживает множество людей. Значит, дадим проектам для взрослой аудитории шанс. Так мы указываем ещё одно направление анимации»². При этом, он не забывает и о детской анимации, что подтверждают снятые им картины «Маленький Те Чжу», «Собирать грибы», «Хорошие друзья», «Головастики ищут маму», «Пастушья флейта». Тэ Вэй говорил, что китайскую детскую анимацию можно разделить на три темы: дети и их «реальная» жизнь, фантастическая история, сказка об антропоморфных животных. «Не важно, кто является героями — дети или животные. Все сказки созданы по опыту реальной жизни и несут в себе воспитательную функцию.»³

¹ Тэ Вэй. Создание национального анимационного фильма // Изобразительное искусство, 016, Z3, 1960. - С. 50.

² Тэ Вэй. О создании анимационного фильма // Исследование создания анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 1.

³ Тэ Вэй. О создании анимационного фильма // Исследование создания анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 2.

В 1951 году Тэ Вэй (совместно с режиссёром Фан Мин) снимает ленту «Маленький Те Чжу». В 1953 он работал над картиной «Собирать грибы», но этот опыт оказался неудачным. Для фильма «Хорошие друзья» он сам пишет сценарий. Сюжет детского фильма повествовал о дружбе утёнка и цыплёнка. Уже в начале творческого пути режиссёр уделял серьёзное внимание проработки характеров персонажей, разработки сцен, раскрывающих их образы. В этот период творчества он обращается к бытовым сюжетам и образам реальности.

Китайская анимация этого периода испытывала сильное влияние со стороны восточноевропейской и советской школ анимации. Изначально и Тэ Вэй полагал, что необходимо заимствовать опыт советской анимации. Однако после того как лента «Почему вороны черные» в 1955 году получила приз на венецианском фестивале и была оценена жюри как советская лента, он решил пересмотреть свои взгляды. Тэ Вэй пришел к убеждению, что китайской анимации нужна своя национальная система образов, художественных приёмов и решений, чтобы стать самостоятельным искусством. Он полагал, что пришло время сделать китайскую анимацию отражением китайских обычаев, сказок и изобразительного стиля. Тэ Вэй говорил, что «для национальной анимации нужно искать свой стиль, вводить новый и своеобразный комплекс художественных решений, обязательно привлекать к созданию пролетарскую верхушку искусства»¹.

Идеи следовать национальным путем он реализовал при работе над фильмом «Высокомерный генерал». Он анализировал произведения национального искусства и использовал все, что могло быть применено в анимации. Тэ Вэй смотрел не только на внешнюю форму, но и на художественную сущность разных видов творчества. Режиссер поручил съёмочной группе изучить театральные мелодии, игру и пластику актёров пекинской оперы, чтобы выявить полезные для анимации элементы и художественные приёмы. В картине нашли отражения маски пекинской оперы, костюмы и реквизит, выражавшие образы персонажей. Тэ Вэй, применяя талант

¹ Тэ Вэй. Создание национального анимационного фильма // Изобразительное искусство, 016, Z3, 1960. - С. 52.

карикатуриста, рисовал для ленты традиционное маньхуа для придания оттенков сатиры и гротеска. Этот фильм стал первым шагом на пути к поиску национального стиля и своеобразия Китайской анимационной школы.

Еще одна причина успеха Шанхайской анимационной киностудии заключалась в том, что Тэ Вэй активно поддерживал новаторские идеи и инновационные решения. Под его руководством сложилась свободная творческая атмосфера. Не было различия между именитыми мастерами и молодыми режиссёрами: хорошая идея всегда получала одобрение. Именно во время одной из таких бесед молодые кинематографисты предложили делать анимацию в стиле живописи Ци Байши. В 1960 году они успешно завершили работу над «Анимационными эпизодами в стиле китайской монохроматической живописи». Эта картина является важным технологическим этапом, и именно она помогла решить главные вопросы по созданию первого китайского анимационного фильма в стиле монохроматической живописи «Головастики ищут маму».

При создании этого фильма Тэ Вэй был руководителем художественной части, а технический процесс возглавлял Цянь Цзяцзюнь. Главный герой — головастик был заимствован из картины «Кваканье лягушек из далёкого горного источника». Она была нарисована художником по мотивам старинного стихотворения для иллюстрации книги писателя Лао Шэ в 1951 году. Каждый образ в фильме — маленькие головастики, прыгающие лягушки, пушистые цыплята, прозрачные золотые рыбки, танцующие травы, опадающие листья, водная рябь — нарисован в стиле монохроматической живописи. Эта работа позволила открыть тонкости производства анимации в новой технике, в которой для создания переливов особым образом наносят краски и тушь. С выходом этой ленты в Китае появилась новая технология анимации, ставшая открытием китайских кинематографистов. Изобретение получило первый приз за научные прорывы от Министерства культуры Китайской народной республики и заняло второе место в номинации государственных научных и технологических изобретений. Эту уникальную технологию государство долгое время держало в секрете.

Вслед за лентой «Головастики ищут маму» последовали и другие работы, выполненные в той же технике. Совместно с режиссёром Цянь Цзяцзюнь, Тэ Вэй приступил к работе над лентой «Пастушья флейта». Он написал сценарий для этого фильма в лирической манере, выразив философскую идею «единства неба и человека», являющуюся очень важной для классической китайской культуры. В основу фильма легла сказка о пастушке, который ищет своего буйвола. Для персонажа буйвола использовался образ, созданный известным художником Ли Кэжань. В решении пространства режиссёры обращались к лучшим образцам китайской живописи в стиле «горы и воды» для того, чтобы создать особую неповторимую атмосферу фильма. Художники сумели передать величие высоких гор и мощь водопадов, течение рек и красоту долин. Созданные ими образы наполняют фильм чувственностью, особой поэтической эмоциональностью, которая содержалась в сценарии. Каждый кадр фильма демонстрировал изящество ожившей монохроматической живописи. Поэтому фильм «Пастушья флейта» можно назвать первой полноценной работой Тэ Вэя, созданной согласно замыслу и художественному видению автора и открывшей путь к настоящему творчеству.

С началом культурной революции некоторые кинематографисты (Цянь Цзяцзюнь, А Да, Цюй Цзяньфан и др.) не могли полноценно работать в профессии. Тэ Вэй постоянно поддерживал их, создавал необходимые для работы условия. Несмотря на вклад в развитие китайской анимации и выработку её национального лица, Тэ Вэй и его творчество в эти годы подвергается жесткой критике со стороны партийных лидеров, так как они не отражали классово-борьбы. Его фильмы не показывались в Китае вплоть до начала 1980-х годов. Тэ Вэй был осужден. В течение одного года он был изолирован в маленькой комнате под очень тщательным надзором, не имея возможности не только заниматься анимацией, но и рисовать. ШАК, как и другие творческие объединения, подверглось ликвидации. Известные режиссеры анимации, среди которых были братья Вань, Цзинь Си, А Да, Цянь Цзяцзюнь, Ван Шучэнь, Цюй Цзяньфан, были отправлены на трудовое перевоспитание в деревню. С 1966 по 1971 в Шанхае не было выпущено ни одного фильма, развитие китайской анимации

остановилось. Хунвэйбины¹ уничтожили множество материалов, документов, эскизов, связанных с производством анимационных фильмов. Во время «трудового перевоспитания» Тэ Вэй держали взаперти. Он пытался рисовать на бумаге, которую ему выдавали для написания объяснительных записок. Когда он слышал звук открывающейся двери, то рефлекторно прятал рисунки. Эта привычка сохранялась у него до конца жизни.

В 1976 году, после окончания культурной революции, его снова пригласили работать в ШАК и возглавить съёмки фильма «Золотой дикий гусь». Под влиянием политики ультралевых он изменил своему стилю, ориентируясь на тенденции гиперреализма, что негативно отразилось на результате. Тэ Вэй всеми силами пытался доказать ошибочность навязанного художественного решения и пригласил композитора Цзиня Фуцзая, который написал для картины лирическую музыку. Это спасло картину от полного провала.

Тэ Вэй, как и многие, очень любил древний классический роман «Путешествие на Запад» и давно хотел снять фильм по этому произведению. После событий культурной революции, темы, поднятые в романе, казались ему особенно актуальными. Для реализации своих планов он пригласил режиссёров Янь Динсянь и Линь Вэньсяо — многосерийный фильм назывался «Золотая обезьяна прогоняет демона». Во время подготовительного периода Тэ Вэй задумался об отличительных сторонах своей картины. Он искал для неё особый художественный язык, отличающий ее как от «Принцессы с железным веером», так и от «Царя обезьян Сунь Укуна: Бунт в небесных чертогах».

Лента «Золотая обезьяна прогоняет демона» является самым длинным фильмом, над которым Тэ Вэй работал как режиссёр и сценарист. В процессе работы над ней он использовал образы из разных искусств, удачно соединяя традиционный народный колорит с абстрактной живописью. Впервые для анимации была применена

¹ «Красная гвардия» или «красная охрана» — члены созданных в 1966—1967 гг. отрядов студенческой и школьной молодёжи в Китае, один из наиболее активных участников Культурной революции.

электронная музыка, сливавшаяся в единое целое со звучанием классического оркестра. В области разработки движений персонажей Тэ Вэй смешивал танцы с акробатикой, добиваясь тем самым особой пластичности и многообразия. Также в этой ленте присутствуют смелые монтажные решения, позволяющие свободно переходить от крупных к общим планам и наоборот. Тэ Вэй серьёзно работал над восприятием вымышленного пространства, прорабатывая его с помощью гипербол в движениях персонажей, способствующих переходу между разными планами и точками съёмки.

В 1986 году Тэ Вэй возвращается к экспериментам в области монохроматической живописи. Вместе с режиссёрами Янь Шаньчунь и Ма Кэсюань за два года он снял фильм «Душа гор и вод». Эта была его последняя лента. Сюжет фильма был наполнен даосскими философскими и поэтическими смыслами и затрагивал тему ухода от мира. В данной работе Тэ Вэй достиг мастерства в технике китайской монохроматической живописи. Лента показала возможности анимации передавать образно-поэтическую атмосферу. Тэ Вэй специально использовал музыку, которую исполнил маэстро Гун И на традиционном инструменте гуцинь¹.

Фильм начинается со сцены, в которой дует утренний ветер, за лёгким туманом скрываются горы, тихо и спокойно течёт вода. Камера медленно панорамирует по пространству кадра. Этот операторский прием становится отличительной чертой данного фильма и вносит элементы созерцательности, неспешного движения, позволяющего насладиться красотой окружающего мира, цветами лотоса, тростником, побегами бамбука, кольшущимися ветвями ивы.

Пространство кадра строится через отдельные детали: пустота выразительна и играет важную эмоциональную роль. В материальном плане она соотносится с туманом. Но также она значит гораздо больше. В ней заключено глубинное

¹ Искусство игры на гуцине 7 ноября 2003 года было признано ЮЕСКО шедевром фольклорного и нематериального наследия человеческой цивилизации. От формы инструмента до жанра композиции, от особого формата до сложности навыков игры — воплощает предельно высокий уровень китайского музыкального искусства. Для гуциня характерен густой, свободный, насыщенный звук. Музыка сочетает в себе красоту ритма и мелодии, скромность формы и глубокое содержание.

пространство природы, неба, плывущего среди высоких гор, в которых гуляет лёгкий ветер, то громко завывая, то стихая. Но как только зритель начинает погружаться в туман, в нем он замечает слегка различимую фигуру человека, идущего по живописному пятку, оставленному небрежным взмахом кисти. Стоит присмотреться, и становится ясно, что это гора, сошедшая с картин китайских художников. Весь создаваемый на экране образ — пустота, горный пейзаж и небольшая фигурка, теряющаяся в нем — напоминает образы произведений живописи, выполненной тушью на рисовой бумаге. Тиондигово-чёрный цвет мазка — это как «инь»; а цвет рисовой бумаги — «ян», они гармонизируют друг с другом и являются двумя началами мироздания. «Инь и ян — это величайшие субстанции» (силы; «Чжуанцзы»), и «взаимодействия начал отрицательного и положительного образуют Дао» (естественный ход вещей; «Ицзин»). Поэтому с первого кадра Тэ Вэй уже направляет зрителя в мир, в котором все уравновешено. Не только первая сцена, но и весь фильм отражает не только мировоззрение автора, но также несёт квинтэссенцию китайской культуры.

Светлый эпизод постепенно размывается, свет, соотносимый с туманом, заполняет кадр. В этом почти безмолвном и величественном пространстве спокойно шествует пожилой мужчина в белых одеждах. Найденное художественное решение скупо по используемым средствам, но выразительно по образному решению. Оно свидетельствует о таланте режиссёра, потому что он, используя минимальные выразительные средства, смог создать вселенский образ единства природы и человека.

В первой сцене фильма звуковая атмосфера создаётся благодаря использованию естественных звуков. Пространство кадров наполнено шумом ветра, звуками льющейся, струящейся воды, всплесками речных волн, шелестом листвы и прибрежного камыша. Музыка как то, что создано человеком, отсутствует в первых сценах. Она появится в сцене встречи мудреца с мальчиком, его будущим учеником. Зритель ещё не видел нового героя фильма. О его приближении сообщают звуки свирели, неразрывно связанные с его образом. И снова режиссёр предлагает зрителю образную метафору. Река становится образом жизни и каждый на этом жизненном

пути встречает своего учителя, а учитель ожидает на берегу своего ученика. В данной сцене образная метафора находит воплощение не в символических знаках-образах, а в реалистичном изображении.

Символична и композиция кадров, образующих сцену. Если кадр с мудрецом стабилен и уравновешен, он делится по горизонтали, то кадр с мальчиком динамичен. Он строится по диагональной композиции, а движение в нем восходит с правого нижнего угла в левый верхний. Это соотносится с восхождением и несёт в себе динамику, нестабильность. Движение в пространстве усиливается самим движением мальчика, при помощи места, управляющего джонкой. Несмотря на разницу в типах движения персонажей, в построении внутрикадрового движения и композиции, Тэ Вэй вновь находит образное решение для эпизода встречи мудреца и мальчика. И снова она решается через столкновение двух характеров, двух типов движения, двух начал. Действие развивается в горизонтальной композиции, т.е. в плоскости ранее присущей мудрецу. Соответственно в мир мудреца приходит движение, в него входит новый образ. Сначала этот образ пришёл в музыкальной форме через доносящиеся до мудреца звуки свирели. Спустя некоторое время в кадр вплыла джонка с мальчиком. Мудрец неподвижен, а мальчик полон энергии.

В следующем кадре мы видим мудреца, плывущего в лодке по реке. Как только мудрец оказывается в лодке мальчика, звуки природы постепенно перестают доминировать, становясь фоном для звучащей свирели. Мальчик наигрывает какую-то беспечную мелодию на свирели, но мудрец безучастен к её звукам. Он прижимает к себе завёрнутый в холст старый гуцинь. Мудрец погружен в себя, в свои размышления, весь его вид полон одухотворения и почтения. Его образ решён несколькими линиями, а движения плавны и сдержаны.

«Ян» сменяется на «инь», затем «инь» сменяет «ян» — человек сливается с природой, лодка неспешно плывёт по безлюдному и погруженному в дрему величественному пейзажу. Если пустой фон является безграничным миром и космосом, то лодка в нём именно и есть душа - исток сил и значения природного существования.

Новая музыкальная тема входит в фильм в драматическом моменте, когда мудрец теряет сознание и падает на землю. Гуцинь, который он бережно кутал в холст и укрывал своим плащом, выпадает из его рук и издаёт надрывный звук. Мальчик, встревоженный звуком, подбегает к мудрецу, чтобы оказать ему помощь. Теперь гуцинь — музыкальный инструмент философов — объединяет мудреца и мальчика. Он становится связующим звеном между этими изначально противоположными по своей природе персонажами. Мальчик, зачарованный звуками гуциня, влюбляется в инструмент и начинает брать уроки игры на нем у мудреца, а мудрец передаёт ему свои знания. С этого момента гуцинь все время звучит в кадре.

В кадрах фильма доминируют тонкие оттенки серого, и лишь кое-где видны вкрапления цвета. Все создаёт уравновешенность и погружение во внутреннее созерцание.

Когда мудрец находится в доме мальчика, он слышит прозрачную мелодию свирели, на которой играет мальчик. Его игре вторят звуки гуциня. Так рождается диалог между двумя персонажами, но это не словесный, а музыкальный диалог, диалог двух начал - молодости и старости, наивности и мудрости. Тем не менее, в этом диалоге нет противопоставления. Две разные музыки сливаются в общем звучании, дополняют друг друга. Чистый душой мальчик является лучшим наследником, способным постичь философию мира через звуки древнего инструмента. Красота мелодии гуциня становится красотой мира, обучение игре на нем превращается в постижение смысла бытия.

Через несколько последовательных монтажных кадров режиссер показал течение времени. Зима сменяется весной; лето сменяется осенью. Со сменой времён года меняется и характер музыки и манера игры мальчика: издаваемые им звуки при игре на гуцине становятся все гармоничнее, музыка постепенно сливается с природой.

Взаимоотношение ученика и мудреца раскрывается через пейзаж: большая рыба ведёт за собой косяк маленьких, старый орёл учит птенца летать и охотиться. В конце концов, учитель, обучив ученика, должен покинуть его, чтобы он смог самостоятельно продолжить свой путь по жизни, найти среди гор свою дорогу.

Они снова плывут в одной лодке по спокойной и широкой реке. Пустой фон символизирует безграничную чистоту и свет. Порой лодка проплывает мимо высоких гор и ущелий, а затем преодолевает горные пороги и бушующие воды. Через пейзаж, который Тэ Вэй превращает в метафору, он раскрывает философию бытия: жизнь — это не только спокойствие и течение по тихой воде, но и бурные горные потоки, тёмные ущелья и непреодолимые горы, но вода всегда находит свой путь и добирается до равнины.

Оставив ученика и передав ему свой гуцинь, мудрец растворился среди гор, его фигура скрылась в тумане. Когда мальчик, ставший уже юношей, не нашёл своего учителя, он понял, что слова для прощения не нужны, все может сказать язык музыки. Мальчик усвоил его урок и стал частью «дао», он как птенец орла расправил крылья, взмылся в горную высь и начал собственный полет. Таким образом, Тэ Вэй говорит зрителю, что искусство способно помочь человеку пройти путь духовного совершенствования и пронести его, как лодка, по бурной реке жизни.

В заключительном кадре фильма Тэ Вэй возвращается к образу пустоты. На фоне есть только небольшое чёрное пятно. Приближаясь к нему, мы видим, что это кусочек горного утёса, на котором стоит ученик с гуцинем в руках. Он смотрит вдаль. Человек, природа и искусство соединяются в единое целое, открывая Дао мироздания.

В фильме «Душа гор и вод» пейзажи выполнены в стиле работы мастера китайской живописи У Шаньмин. В его живописи линия, цвет и изменение движений кисти часто дополняют друг друга, создавая цельный образ. Персонажи нарисованы легко, всего несколькими выразительными линиями и лёгкими, чуть заметными цветовыми пятнами. Но и этого оказывается достаточно, чтобы показать их богатый внутренний мир.

Анимация в стиле монохроматической живописи сдержана по манере воплощения, но это не умаляет её художественных и эстетических достоинств. Визуальный ритм хорошо передаёт образы традиционной китайской культуры, живописи и философии. Эта лента вбирает в себя весь жизненный и художественный опыт, накопленный Тэ Веем.

Начиная с первых лент «Головастики ищут маму», «Высокомерный генерал», «Пастушья флейта» до последней работы «Душа гор и вод», фильмы Тэ Вэя отличаются не только высоким художественным уровнем, но и философская созерцательность. В фильмах Тэ Вэя сочетаются черты конфуцианской и даосско-буддийской тенденций. Каждая последующая картина открывает нечто новое, используя все положительные моменты предыдущих лент. Тэ Вэй старался не повторять ни себя, ни других режиссёров, привнося в каждый новый фильм уникальное образное решение, истоки которого лежали в глубоком знании и осмыслении национального искусства.

Обращение к творчеству и теоретическому наследию Тэ Вэя показывает, что китайская анимация, следуя за национальными традициями, может добиться успеха и быть конкурентно способной на международном кинорынке. Анимация является мощным средством международного распространения национальной культуры. Поэтому идеи, которые высказал Тэ Вэй, сохраняют свою актуальность.

3.2 «Новая волна» в Китайской анимационной школе: творческие поиски А Да, Ван Шучэня и других режиссёров

После Культурной революции Китайская анимационная школа перешла на новый этап своего развития. В период с 1979 по 1989 годы не только в литературе и искусстве Китая, но и в искусстве других странах появляется новое творческое направление, которое исследователи назвали «Новая волна»¹. Она характеризуется появлением нового стиля в кино. На данном этапе китайская анимация становится более вариативной и интеллектуальной. В ней менее заметны коммерческие тенденции, она постепенно отходит от доминировавших ранее направлений в национальном кинематографе².

«Новая волна» возникла на фоне изменений в литературе и искусстве. С одной стороны, они были в большей степени связаны с распространением европейских

¹ Термин «Новая волна» происходит от определения фильмов, снятых во Франции в конце шестидесятых годов.

² Новая волна. [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Новая_волна# (дата обращения - 14.04.2016)

ценностей и взглядов, а также с продвижением европейского искусства в Китае. После культурной революции в Китае началась новая политика открытых реформ. Современное западное искусство стало доступно китайским зрителям. Множество книг о современном европейском искусстве, о творчестве художников, об эстетике было переведено на китайский язык.

С другой стороны, новые тенденции в искусстве были связаны с изменением социальной идеологии. С 1979 года в литературе и искусстве постепенно происходили преобразования, которые воспринимались, как знак нового времени. Например, в живописи возник «Живописный салон — Звёзды»; в литературе появилось художественное течение «Литература шрамов» (в ней описываются «шрамы», оставленные в сердцах людей в период культурной революции); в театре стал развиваться авангардизм; в кино начали работать режиссеры «пятого поколения». В философии также начали возникать новые идеи и концепции. Все они были пропитаны атмосферой исправления ошибок прошлого. В этот период китайский кинематограф меняет вектор своего развития с «национального» на «интернациональный». Однако многие художники долгое время придерживались консервативных взглядов и оставались сторонниками продвижения идей классической китайской культуры в своих произведениях.

Изменения коснулись и принципов организации анимационного производства. Если рассматривать этап производства анимации до культурной революции, можно заметить интересный феномен: первое поколение художников китайской анимации всегда считали и признавали, что традиционное оформление материалов кинопроизводства решает задачу идеологической пропаганды, а также поддерживает чувство патриотизма, способствует сохранению традиционных устоев в обществе и демонстрирует уникальность культуры китайского народа, что было очень важно для правительства страны. Первый продолжительный этап кинопроизводства был однообразным, шаблонным. Однако со временем и анимационное, и художественное кино стали более разнообразными. По словам китайского профессора Чжэн Дунтянь: «Кинематограф перестает быть орудием политической пропаганды и становится

инструментом художников, которые теперь могут выражать свой личный опыт и мысли; переходит от электрической тени (как теневой театр) к кино с разными эстетическими концепциями, разнообразными видами и стилями; переходит от политического искусства к художественному, рекламному, коммерческому, экспериментальному кино; от контролируемого института к автономной форме существования. Художник становится лицом, а не инструментом.»¹ Большинство лент, снятых после 1979 года, уже не являясь инструментом политической пропаганды. Они воплощали авторское видение режиссёров и сценаристов.

В период с 1979 по 1989 год появилось много картин, снятых в различных стилях и на различных анимационных киностудиях. В анимационном производстве был реализован лозунг, высказанный Мао Цзэдуном: «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ». За десять лет было снято 129 анимационных фильмов, многие из которых имели успех. Среди них такие ленты, как «Не-Жа пробуждает царя драконов», «Легенда о святой книге», «Многоцветный олень», «Три монаха», «Источник бабочки», «Фрукт в форме ребёнка», «Снежный ребёнок», «Бубенчик оленя», «Душа гор и вод» и т.д. Если рассматривать эти фильмы с позиций художественной выразительности или специфики киноязыка, то можно увидеть, что в некоторых из них получают развитие черты, присущие лентам первого этапа, а именно, то, что в их основе лежат традиционные произведения китайской литературы. Их художественный образ соответствует классическим канонам китайской эстетики и содержит образы, характерные для китайской культуры. Однако способ самой съёмки, изобразительный стиль и манера подачи материала в этих лентах уже изменилась.

Несмотря на активное развитие «Новой волны», такие режиссеры, как Ван Шучэнь, Лин Вэньсяо продолжали работать в рамках устоявшихся традиций. Ленты этих режиссеров более сдержанны и традиционны по сравнению с фильмами авторов нового поколения, таких как А Да, Чжань Тон и других. Они привнесли изменения в

¹Чжэн Дунтянь. Только на семь лет // Современное кино (Contemporary Cinema). №1, 1987. - С. 49.

эстетику китайского кино, их творчество связано с поиском новых стилистических приемов в подаче традиционного материала.

А Да (Сю Цзинда, 1934 — 1987) является одним из самых известных режиссеров анимации не только в Китае, но и в мире. Его главная цель была связана с распространением культуры Китая посредством анимации, а его творчество открывало новые пути популяризации китайской анимации. А Да стал одним из первых, кто заложил теоретические основы Китайской анимационной школы. Творческий путь А Да разделяется на два этапа. Первый связан с периодом до культурной революции. В это время он следовал традициям национальной культуры и переносил их в пространство анимации. Вторым этапом пришелся на 1980-е годы, когда он переосмысливает прежний опыт и вписывает китайскую анимацию в современные художественные движения. Свою творческую деятельность А Да начал на Шанхайской киностудии, где и работал в течение многих лет. Он был одним из первых экспериментаторов анимации в технологии монохроматической живописи. Как режиссёр анимации он стал известен в период «Новой волны». Министерство Культуры Китая долгое время относилось к анимации как к области детского кино, выполняющей идеологическую пропаганду, транслирующей моральные ценности, воспитывающей патриотизм и прививающей национальную культуру. Но А Да считал, что анимация делается для всех. «Мужчинам, женщинам, пожилым, молодым, ученым и рабочим; китайцам и иностранцам; даже людям разных религий должна быть интересна анимация; это должно понравиться всем: и эстетам, и профанам, должно подходить для восприятия китайцев и иностранцев»¹.

Как у одного из представителей первого поколения выпускников Пекинской киноакадемии, у А Да было системное современное академическое образование, поэтому в его работах можно проследить влияние европейского искусства. Это видно в композиционной структуре, в цветовом решении и в технике изображения. А Да также отлично владел техникой в стилях китайского изобразительного искусства,

¹ А Да. О картине «Три монаха» // Исследование создания анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 97.

орнаментального рисунка, маньхуа, народного прикладного искусства. Все это нашло отражение в его анимации и сформировало особый художественный стиль на переплетении традиций западного и восточного искусства. В лентах, созданных в 1980-е годы, проявился его самобытный стиль и образное мышление. Изменения периода «Новой волны» в культуре Китая позволили А Да перейти от анимации национальной эстетики и идеологической пропаганды, характерной для периода в 1950-1960-х годов, к практике обновленной анимации. Новые идеи искусства «оказали на А Да большое влияние, даже в картине «Новый дверной звонок» он заимствовал опыт композиции П. К. Мондриана, который был популярен в 1980-ых годах.»¹

После десятилетнего творческого затишья, в период активного развития анимации и продвижения новых тенденций в искусстве и литературе, А Да проявил свой талант при создании новых анимационных картин. Второй этап его творчества был связан со съемками таких картин, как «Не-Жа побеждает царя драконов», «Три монаха»², «Источник бабочки», «Беспризорника Саньмао», «36 характеров», «Супер-мыло», «Новой дверной звонок».

С момента начала работы в анимации с 1950-х годов и до конца своих дней он продолжал творческие поиски, сочетая новаторство с национальными традициями. Он свободно использовал в анимации его художественно-выразительные приемы маньхуа, так как знал его природу. Иногда его фильмы сравнивают с комиксами.

А Да делает максимальный упор на драматургию фильма, добиваясь лаконичности и ясности сюжетной линии. Это отличительная черта его анимации. Продуманность и взвешенность режиссёрского решения воплощается в сюжетах его

¹ Хэ Фэй. А Да находится за Китайской анимационной школе // Наблюдение искусства (ArtObservation), № 07, 2011. - С. 29.

² Фильм «Три монаха» выиграл в шести больших номинациях на разных кинофестивалях: «Лучший анимационный фильм» на фестивале «Золотой петух» (1980), приз «Серебряная медаль» на международном фестивале сказок в Дании (1981), приз «Серебряный медведь» на Берлинском кинофестивале (1982), «Лучший фильм» на международном кинофестивале анимационных фильмов в Эшпинью (1982), Специальный приз на международном кинофестивале в Маниле (1983) и Почётный приз на Международном кинофестивале детских фильмов в Кито (1984).

лент, выстроенных на разработке главной идеи, которая поддерживается дополнительными визуальными эффектами или развивается в микроэпизодах. В его работах нет запутанных сюжетов, переплетающихся историй, большого количества действующих лиц, сложного графического изображения. Режиссер старается погрузиться в главную идею фильма, оставляя только одну сюжетную линию. Простота и легкость повествования привлекают внимание зрителей.

Про работу над фильмом «Три монаха» А Да говорит: «Режиссёр никогда не снимает фильм четко по сценарию, без поправок. Он всегда дополняет текст, делая его более гармоничным, связным, вносит свое режиссерское видение. Мне не нравятся бесстрастные и прямолинейные сценарии. Когда я занимался редакцией «Трех монахов», я полностью переписывал сюжет, затем удалял лишние эпизоды и оставил лишь два эпизода «нести воду» и «читать молитву», потому что они обязательны по сюжету, и их не составляет труда перенести на киноленту».¹ Этот фильм прекрасно демонстрирует развитие художественных идей А Да, лаконичной стилистики изображения, лапидарности драматургического построения.

В основу сюжета легла китайская поговорка: «Один монах несёт на коромысле два ведра воды, два монаха — одно ведро воды, три монаха — не несут воды.» Кульминация действия в ленте — сцена пожара, из-за которого три монаха объединяются. Фильм условно делится на две части: в первой части нет единства между героями, каждый из них подчеркивает свою индивидуальность; во второй — они приходят к взаимопониманию, помогающему им выжить.

Персонажи проходят схожий путь личностного изменения. Вначале каждого из эпизодов, представляющих монаха, показывается его долгий путь, его бытие вне цели. Но затем он обретает цель пути - им оказывается храм. Таким образом, долгий путь становится путем к храму. У каждого монаха свой путь к храму. Храм стоит на высокой горе и бытие в храме требует соблюдения не только ритуала и чтения мантр, но и монашеского послушания. Бытие в храме связано с необходимостью доставлять

¹ А Да. О картине «Три монаха» // Исследование создания анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 95.

в него воду из реки, протекающей у подножья горы. И каждый монах, решивший остаться в храме, не только получает возможность утолить свою жажду после долгого пути и найти место для отдыха и чтения мантр, но и должен приносить воду из реки. Таким образом, храм дает монахам возможность бытия, но и монахи должны дать нечто, а именно воду, чтобы храм существовал. Нежелание выполнять обязанности и неумение находить компромиссы, становится причиной отчужденности между монахами. Они не могут не только читать мантры сообща, но и выполнять совместно необходимую работу и снабжать храм водой. Каждый монах думает только о личной выгоде. Это становится причиной трагедии, которая может привести к гибели и монахов и храма, а по сути, к гибели мира. В простых лаконичных образах заложен глубокий философский смысл.

Несмотря на то, что А Да постоянно прибегает к повторению, повествование не кажется скучным. Таким способом, режиссер показывает зрителю, что у каждого из монахов есть нечто свое, ему присущее, и в то же время у них есть нечто общее — жизненный устав, быт. Эта режиссёрское решение усиливает эмоциональное восприятие происходящего на экране.

А Да сделал монахов непохожими друг на друга: герои отличаются внешне, одеты в разные халаты, имеют индивидуальный характер. Важная особенность фильма — поведение героев в кадре. Когда маленький монах появляется на экране, за ним пролетают две птички — этот небольшой эпизод вносит вариативность в действие, делает его более жизненным, живым и привлекает внимание к герою. В другом случае при падении на землю монах видит черепаху и помогает ей перевернуться со спины, что подчеркивает его доброту. Высокий монах отогнал от себя бабочек цветочком. Толстый монах выпустил рыбку, которая по неосторожности попала в его обувь. Эти детали, с одной стороны, выделяют характеры монахов, а с другой, показывают, что у них есть общая природа: душевная доброта, которая станет основой их будущей дружбы.

А Да стремится к простоте и ясности в решении образов героев, а также к единой композиции кадров. Проста и условное цветовое решение создают не только

ярких персонажей, но и лаконичное пространство. В ленте «Три монаха» фон строится на основе отдельных деталей, таких как статуя богини, столик для благовоний, занавес, муой (дословно: «деревянная рыба», китайский музыкальный инструмент), чан. Всё остальное пространство заполнено пустотой. Такой прием напоминает зрителю китайскую традиционную живопись: пустота даёт глубокое пространство, поле для фантазии и ощущение спокойствия. Например, в первом эпизоде, кроме маленького монаха на фоне предстают две птички и черепаха, за кадром играет весёлая музыка. У зрителя появляется возможность представить весенний пейзаж и солнечную погоду.

Юмор, присутствующий в ленте, помогает режиссеру достигнуть нужного выразительного эффекта. По словам Аристотеля «шутка - это некая ошибка, никому не причиняющая страдания и ни для кого не губительна; ярким примером служит комическая театральная маска. Обычно она изображает искаженные, безобразные лица людей, однако мало масок изображают страдание»¹. Веселая, комичная атмосфера фильма привлекают зрителя, возбуждают интерес к теме ленты, а гиперболизация радости или расстройства помогает донести идею автора.

Кроме юмористических нот, А Да умело добавляет и другие важные элементы в структуру художественного образа. Во время пожара высокий монах поспешно хватается вёдра с водой, не замечая, что задел коромыслом маленького монаха и случайно толкает его в огонь. Толстый монах спасает маленького монаха, летящего прямо в пекло. Подобные сюжетные повороты кажутся весьма неожиданными, но они позволяют зрителю испытать радость спасения полубившихся персонажей. Режиссер умело сочетает комические моменты с трагической ситуацией.

Известный художник и мастер маньхуа Фэн Цыкай говорит, что «маньхуа - это вид искусства, в котором преобладает гипербола, иллюстрируемая минималистическим почерком. Основное внимание направлено на значение и

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. Перевод с древнегреческого В. Г. Апеллерота - М.: ГИХЛ, Серия: Памятники мировой эстетической и критической мысли, 1957. - С. 53.

употребление сарказма и юмора в различных ситуациях»¹. Даже фигуры монахов (маленький, высокий и толстый) намекают на юмористический контекст, а поведение монах усиливает комедийный эффект. Например, во время солнечного зноя у толстого монаха тело покрывается потом так, как будто бы прошел дождь, он опускает голову в реку и охлаждается, цвет его лица сменяется с красного на белый.

Юмор в ленте передается не только через изображение, драматургию и игру персонажей, но и через музыку Цзинь Фуцзая. Она создает комедийную атмосферу, ритм подчеркивает контраст монтажных сцен. «В фильме нет ни одного диалога, всё окрашено уникальным музыкальным сопровождением. Обычно музыка должна заключаться в конструкции фильма, однако музыка этого фильма имеет особенную сонатную конструкцию, которая как раз подходит к требованию этой картины.»² В сонатах используются китайские народные инструменты эрху и баньху, имеющие большую художественную выразительность и красивый яркий звук, отражающие настроение и эмоции героев. Также, для окраски дополнительных сюжетных событий и второстепенных героев (мышь, черепаха, птицы), композитор специально использовал такие инструменты, как деревянная рыба, колокольчик, цин (традиционный каменный гонг) и барабан, которыми постоянно пользуются в буддийских храмах.

Другие картины А Да такие, как «Новый дверной звонок» и «Супер-мыло», выполнены в том же стиле, что и «Три монаха», но ориентированы на взрослую аудиторию и их стилистика больше тяготеет к стилю европейской анимации. В них А Да порывает с национальными традициями. Их сюжеты строятся на отражении проблем современной жизни. В центре внимания оказывается рассмотрение социальной психологии и выражение коллективного бессознательного китайского общества. В «Новом дверном звонке» нет сложного сюжета и ярких драматических сцен. В картине показана обычная житейская история: герой слышит шум шагов,

¹Фэн Цзыкай. Маньхуа // Фэн Цзыкай рассуждает об искусстве. По ред. Фэн Хуачжань, Ци Чжизун. - Шанхай: Изд. Фуданьского университета, 1985. - С. 238.

²А Да. О картине «Три монаха» // Исследование создания анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 98.

подходит к двери, и его ухо внезапно увеличивается, он прислушивается и ждет, кто к нему придет. Такой прием, построенный на гиперболе, показывает, что герой очень ждет звонка. В этой картине режиссёр впервые использовал сверхкрупный план. На фоне художник нарисовал две параллельные горизонтальные линии и одну вертикальную линию, разделившие кадр на шесть маленьких пространств. Одно из них означает квартиру героя — место, где разворачивается история. Такой дизайн пространства образно показал психологическое ощущение и внутренний конфликт, сравнивая расстановку «квадратов» в кадре с тюрьмой. При съемке камера стоит на месте и снимает неподвижный фон. Монтажный план символизирует тесноту пространства, давление и однообразие устройства людского быта.

Музыкальное сопровождение является важным элементом для анимации, но в этой картине А Да не использовал музыку — в некоторых частях можно услышать разве что шумы. Такой режиссёрский приём в китайской анимации был применен впервые. Например, когда герой поднимается вверх по лестнице в пустом тихом подъезде, используются звуки реальных шагов; хозяин в комнате слышит звук машин — за кадром есть другая жизнь; после ухода толстяка слышится звук мотоцикла, а затем звук шагов уже другого человека. Одинаковые реалистичные звуки используют только для самого звонка. Применение в фильме специальных звуков, по сути, является подобием интершума, и такой эффект переносит зрителя в картину, заставляя его сопереживать героям.

В ленте «Супер-мыло» люди активно покупают супер-мыло: один человек внезапно становится белым, затем белеют еще десять людей. Мгновенно весь мир становится былым — скорость, с которой происходит изменение с людьми, показывает стремление людей быть такими, как все, отказавшись от своей индивидуальности ради потакания массовым вкусам. Такой приём не только имеет нотки сатиры. А Да по этому поводу говорит: «Это сатирическая комедия, даже

«добрая сатира» снята для того, чтобы зрители могли инстинктивно воспринимать внутренний смысл через шутку»¹.

Два эпизода в ленте «Супер-мыло» А Да выделяет отдельно. В первом эпизоде во время футбольного матча футболки у всех футболистов вдруг изменяют цвет и становятся белыми, поэтому матч не может продолжиться. Игроки не могут различать друг друга. Во втором эпизоде группа людей в белых костюмах (традиционный китайский наряд) проводят церемонию похорон. Им встречается другая группа людей, идущих со свадьбы (на свадьбе люди одеты в красное). Счастливицы резко меняются в настроении, а их костюмы становятся белыми. Эти эпизоды метафоричны: если мир становится белым — он наполняется пустотой, не имеет звуков и признаков жизни. Исчезновение цвета становится образной метафорой обезличивания людей в современном мире. Здесь А Да использовал особенный монтажный приём - синхронизация. Он был впервые использован в китайской картине. В фильме вместо музыки использовались шумы, которые очень подходили к смыслу сюжета.

Картина «Источник бабочки» не имеет особенного сюжета, но А Да разработал материал с помощью художественных приёмов, основанных на цветовом решении и монтаже. Фильм имел живописное решение, его изображение представляло соединение китайской и европейской живописной традиции. Например, эпизод «тяжёлое расставание» сделан при помощи параллельного монтажа, в котором режиссер использовал несколько коротких кадров со средними и крупными планами. В сцене, когда камера съезжает вниз с ночного неба, освещенного луной, к краю озера, композиция выстраивается по принципу китайской живописи: мягкая линия берега находится у нижней границы рамки, а водная гладь занимает большую часть кадра. В воде отображается свет от луны и тень от далёких гор. На линии берега режиссёр изобразил главные элементы — дом, большое дерево и тень влюблённой пары. Для того, чтобы сохранить такое художественное решение, здесь специально

¹ А Да. О картине «Три монаха» // Исследование создания анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 98.

использовались оттенки чёрного, белого и серого: главные элементы располагаются на чёрном фоне, вода озера - белая, горы — серые. Все взаимосвязано между собой, таким способом автору удается увеличить пространство. Оно не имеет принципиального значения для содержания фильма, но помогает выразить поэтическую мысль автора.

В 1983 году первый раз у А Да появилась идея провести мастер-класс на Международном фестивале в Анси, где он, вместе с несколькими детьми из Франции, создал короткометражный экспериментальный фильм, в котором анимировались более 20 иероглифов. Он назвал картину «Один день в Китае». Этот экспериментальный фильм привлёк внимание зрителей, которые приехали на фестиваль из разных стран, и, более того, получил множество благоприятных отзывов. После возвращения в Китай А Да приступил к съемкам фильма «36 характеров». Китайская иероглифика считается одной из самых сложных в мире, а китайские надписи на костях ещё сложнее. А Да искусно анимировал пиктографическую природу иероглифов, создав картину на основе 36 китайских иероглифов. В этом фильме в полной мере реализовалась минималистичность, свойственная режиссерскому стилю А Да. Упрощенная форма образов-знаков потребовала и редуцированной анимации.

А Да стал главным представителем периода «Новая волна» не только из-за того, что смог показать разные стороны своих художественных идей, доказывающих его талант, но и способствовал развитию школы в новый период как на национальном, так и на общемировом уровне. Его анимация была национальна по содержанию, наполнена духовными смыслами, но она представляла новую форму. Стилистическое решение его лент соединяло в себе авангардизм, иронию, эксцентрику, гротеск, лаконичность и музыкальный ритм. Благодаря новой форме, характеру изображения фильмы А Да снискали себе мировую известность. Китайская анимация стала более понятной для зрителей других стран, она вышла за пределы национальных границ и стала формой трансляции китайской культуры, философии и мышления. А Да сделал

революционный шаг для китайской анимации периода «Новой волны», соединив в своих лентах западный модернизм и традиционное китайское искусство.

В период с 1979 по 1989 год было произведено около 219 анимационных фильмов. Именно в этот период режиссеры обратились к новым темам, жанрам и стилистике. Созданные в эти годы ленты добились признания не только на китайских, но и на международных кинофестивалях. Одна из важнейших картин, иллюстрирующих данный период, «Не-Жа побеждает царя драконов» режиссёров Ван Шучэнь, ЯньДинсянь и А Да. Китайские искусствоведы назвали ее «второй классикой», так как она открыла второй этап в «Новой волне».

Ведущий режиссёр этой ленты Ван Шучэнь был одним из представителей старого поколения китайских режиссёров. За время работы в анимации с 1958 года он снял огромное количество фильмов, но картина «Не-Жа побеждает царя драконов» признана самым главным его достижением. Эта работа является первым полнометражным широкоформатным фильмом, снятым по классическому производству «Возвышение в ранг духов»¹. Стилистическое решение картины имеет схожие черты с предыдущими лентами режиссура, но образы персонажей здесь получают иное художественное решение. Они более живые, эмоциональные. Такие персонажи вызывают сопереживание зрителей через искренность разыгрываемых чувств.

Сценарий ленты создавался по законам традиционной драматургической конструкции: «начало — развитие — кульминация — конец». Поэтому картина имеет внутри себя плавные переходы от одного драматургического поворота к другому. В картине показаны конфликты, есть нейтральные и торжественно-печальные моменты, граничащие с фарсом или с трагедией. В классической театральной постановке этого произведения обычно используют всего две конфликтные линии: 1) антагонистическое противоречие между Не-Жа и царём драконов предстает как главная тема; 2) конфликт между сыном Не-Жа и отцом Ли Цзин как параллельная

¹ «Возвышение в ранг духов» — роман XVI века, написанный Сюй Чжунлиню, в котором излагаются легенды о героях конца правления династии Шан — начала династии Чжоу.

тема, решаемая по законам традиционной драмы. Режиссер отошел от классической трактовки литературного материала, показав не просто драму, превратив ее в большей части фарс. Судьба героя Не-Жа имеет трагический характер, а его образ пропитан лирикой. Таким образом, главным драматургическим приемом становится контраст трагического и лирического, серьезного и комического. Сцены героической борьбы и самоубийства контрастируют с полными лиризма и красоты пейзажными планами.

Несмотря на то, что сюжет фильма базируется на мифологической истории, режиссеру нужно было разработать особенный художественный приём для показа образов мифологии в анимации. Ван Шучэнь придумал несколько дополнительных историй: рождение героя из цветка лотоса и возрождение его после смерти, это позволило показать героя совершенно необычной судьбы. События фильма полны динамики.

В анимационном фильме легко выразить характерную внешность и показать сложное физическое движение, но трудно показать психологию и тонкие душевные переживания. Персонаж Не-Жа решен не как царь обезьян, в картине у него более серьёзный характер, более сложная психология, что делает его образ многогранным. Например, в эпизоде «самоубийство» используется зигзагообразный сюжет, что выделяет ключевые периоды зрелости героя. Если режиссеру не удастся вызвать торжественно-печальные эмоции, то в следующем эпизоде, когда герой возрождается, не получится и удивить. Ван Шучэнь использовал двенадцать общих планов, шесть первых средних и четыре вторых средних, для того, чтобы показать негативную природу четырёх драконов, постоянно творящих зло. Один из них брызгает водой, другой метает молнии, третий создает град. Когда четыре дракона угрожают Ли Цзин и говорят, что убьют его сына Не-Жа, тот вытаскивает меч. На втором среднем плане он поднимает меч над головой и уже готов убить драконов, но камера панорамирует к лицу Не-Жа, который смотрит на отца; Адъютант подходит к Ли Цзину и говорит: «Хозяин!», затем загоразживает его, и руки адъютанта хватают руку Ли Цзина на крупном плане, после чего следует текст: «Хозяин, нельзя так, нельзя так!». Далее в

первом среднем плане Ли Цзин отгоняет адъютанта от себя и говорит: «Трудно сопротивляться желаниям небес!», затем на крупном плане возникает рука, в которой лежит меч; снова на среднем плане красный дракон выходит из-за тучи и выпускает молнию. Также на среднем плане возникает взволнованное лицо Ли Цзин на фоне хмурого неба и молний. На крупном плане появляется Не-Жа, крича: «Отец!». В следующем кадре Ли Цзин на среднем плане не может смотреть на сына и опускает меч на землю (в панорамном движении камеры). Затем идет сочетание следующих кадров: на общем плане видим меч, падающий на землю возле фигуры Не-Жы. На среднем плане Ли не может устоять, и адъютант сразу подбегает к хозяину поддержать его. На среднем плане отец вытирает пот с лица и поднимает голову вверх, после чего показано, как четыре царя драконов сердятся. Параллельно меняются несколько кадров: домики людей, дети на деревьях, плачущий мальш в тазу. Между ними мелькает кадр, где видно лицо Не-Жы на крупном плане. В эпизоде здесь используется клиповый монтаж. В этой части фильма можно наблюдать, как Ван Шучэнь свободно использует множество взаимозависимых кадров. На первый взгляд эта часть снята при использовании последовательного монтажа: один акт следует за другим, однако между кадрами есть сравнение и параллель. Через сравнение демонстрируется процесс психологического изменения всех персонажей в этой сцене, показывающий духовую связь между сыном и отцом в безвыходной ситуации. Такое использование монтажной конструкции, показывает, что общий монтаж эпизода состоит из нескольких разных монтажных кусков. Это значит, что если данный эпизод режиссёр планировал, как последовательную монтажную фразу, то она создавалась из нескольких монтажных рефренов и сравнительных эпизодов. Здесь также присутствует поэтический монтаж, поскольку Ван Шучэнь хотел создать лирико-драматическую атмосферу. Монтажные куски вместе создают единую концепцию: конфликт между отцом и сыном, между должностью чиновника и страхом перед божеством. Такой драматургический прием (с помощью данного типа монтажа) раскрыл кинематографический талант режиссера. В работе он использует специфику именно киноязыка, а не театра.

Такая концентрация применения разнообразных приемов киноязыка была первая в своем роде в истории китайской анимации. Если мы говорим, что первый полнометражный китайский анимационный фильм «Принцесса с железным веером» показывает стремление китайцев развивать новое анимационное искусство на мировом уровне, то второй полнометражный фильм «Царь обезьян Сун Укун: Бунт в небесных чертогах» показал, что китайские традиционные боевые искусства нашли отражение анимации и сформировав в ней направление фильмов в жанре уся¹. Фильм «Не-Жа побеждает царя драконов» является вторым полнометражным фильмом Китайской анимационной школы и третьим полнометражным китайским фильмом. Он продолжил ранее побозначенное движение в сторону совмещения национальных традиций, приемов нового художественного языка и следования общемировым тенденциям анимации.

Хотя в этой картине была использована новая технология и способ совмещения разных типов монтажа, в ней есть изъяны. Во-первых, режиссёр мало работал над проработкой сюжета, в котором было собрано много событий. Это сделало повествование запутанным и тяжеловесным. Было снято несколько эпизодов с путанной ритмической структурой. В конце работы над фильмом композитор захотел внести коррективы, изменяя первоначальный замысел, в результате стиль музыки потерял единство: в разных эпизодах применялись саундтреки разного качества, из-за того, что были записаны на четырёх разных студиях.

В 1983 году Ван Шучэнь снимает новую полнометражную картину «Легенда о святой книге». В ней использовались приёмы и образы народного искусства и литературы. Сюжет этой картины имел четкую, логически выверенную структуру. Каждый персонаж был хорошо продуман и разработан, поэтому фильм подходит для детской аудитории. Эта работа показала, что у режиссёра появилось желание снимать анимационное кино для детской аудитории.

¹ Уся — приключенческий жанр китайского фэнтези, в котором особую роль играет демонстрацию восточных единоборств.

Хотя эта картина неизвестна в других странах и не получила никаких международных призов, она своеобразна и отличительна в плане разработки образов персонажей. Каждый из них играет важную роль, и занимает особое место в сюжете фильма. Например, главный герой Даньшэн учится читать заклятья. Вначале он теряет, а позже находит святую книгу. Этот процесс отобразил одну сюжетную линию: наказание преступников и обучение доброте. Три духа-лисы являются его противниками, их присутствие - обязательное условие для развития сюжетной линии. Небесный мастер Юаньгун появляется как главный герой в начале и в конце истории. Его смерть в конце картины вносит в повествование трагичность.

У всех второстепенных героев также есть продуманные линии в сюжете. Нефритовый император (верховное божество), хоть и появляется в фильме лишь дважды, но его холодный бессердечный образ всегда возвышается над другими персонажами. В одном из эпизодов он организует великое пиршество в небесном дворце Яочи (местожительство богини Сиванму на небе). Почти все боги получают приглашения, а маленькие божества — нет. Эта ситуация дала Юаньгуну шанс подглядеть в святую книгу и сделать надпись на камне, скопировав текст из книги, и оставить этот камень в людском мире. Когда бог отдал приказ поджечь благовония, Юаньгун должен был подняться в небо и доложить о служебных делах. Это позволило Даньшэну скопировать текст из святой книги и с помощью духов выкрасть эликсир бессмертия у Юаньгуна. На самом деле, нефритовый император наказал Юаньгуну охранять надпись на земле и запретил ему общаться с людьми, но его не убил. Это позволило Юаньгуну повторно нарушить небесный закон. Различные характеры героев помогают развитию сюжета, они являются элементом сглаживания резких переходов между сюжетными линиями.

В народной литературе и в искусстве образы часто разделяются два типа: положительные и отрицательные. Такое прием часто используется в детской литературе и искусстве. Но в этой картине у каждого героя нет четко обусловленного характера. Даньшэн представляется в образе мальчика-героя. В начале фильма автор показывал его основные черты: персонаж отличается от человека — у него

внушительные размеры, он очень много ест. При этом, он умный, смелый и любит помогать бедным людям. Порой он может схитрить, например, он лихо испугал повара и официанта и легко нашел бумагу для копирования надписи. Он играл плохого начальника уезда, смело сражался с лесными духами. Но с другой стороны, иногда он может вести себя как капризный ребёнок, быть небрежным и недооценивать противников. Когда Даньшэн хочет есть, он показывает пальцем в свой открытый рот и говорит: «А! А! А!...». Он быстро съедает пышки, начиная с центра и оставляет ее кусок как обруч на шее, после трапезы хлопает себя по животу — это обозначает, что он сытно поел. Когда он не видел текст, который скопировал из книги, то был очень взволнован. Сидя на полу, он заплакал, и его слёзы брызгали, как фонтан. Поэтому зритель воспринимает образ Даньшэна как ребёнка. Даже его внешность убеждает нас в этом: круглое лицо, толстые ноги и руки; на голове есть два детских шиньона (по древней китайской традиции) с красной бечёвкой, на щеках — две круглые красные точки, обозначающие, что он ещё мал. Однако его жёлтая одежда с красной бечёвкой на поясе и знак полумесяца на лбу означают, что он не обычный человек, а имеющий волшебный талант.

У трёх духов-лисиц есть общие черты характера: хитрость, злость и жадность. Но у каждого есть и своя особенность. Например, чёрная лиса хитрая, двуличная, готовая на любое злодеяние, обман — её главный талант. Она помогала другим лисам убежать из пещеры Юаньгуна. Когда они увидели святую книгу у Даньшэна, она первая придумала, как украсть книгу. Лиса быстро запомнила заклинание, которое могло победить Даньшэна. Поэтому чёрная лиса достаточно умна. Её талант используется как в личных целях, так и для помощи плохому главе города и чиновникам отнимать у народа сок и жир. Её образ создавал художник-постановщик: лиса почти полностью чёрная, а вокруг глаз сконцентрировано немного жёлтой шерсти; когда она превращается в человека, на некрасивом лице виднеется чёрное тату и одета она в чёрную одежду, символизирующую злой и хитрый характер. Причёска старухи указывает на её возраст.

Фиолетовая лиса — молодая красивая девушка, которая ослепляет монахов и, манипулируя своей красотой, в конце концов, убивает их. Даже император при виде этой лисицы теряет дар речи. Её красота опасна и имеет дьявольский характер. У неё чистое белое лицо, тёмные и длинные брови, уголки узких глаз задираются вверх, на щеках фиолетовая краска. Поэтому все мужчины сходят с ума от её красоты.

Синий лис — классический образ — прототип человека неудачника, глупца. Он постоянно ест и очень ленив. Из-за прожорливости он потерял одну ногу в пещере. Этот лис чаще других совершает плохие поступки, которые приводят к новым проблемам. Его образ: молодой учёный в синем, как в китайской поговорке «совершенно бесполезный кабинетный учёный».

Юаньгун является самым ярким образом в этой ленте, потому что он нарушает закон нефритового императора, является небесным служащим, незаконно занимающим должность, но, несмотря на это, он с сочувствием относится к бедному народу, хочет помогать людям. Без разрешения главного божества он взял святую книгу, но, в конце концов, его поймали и вернули обратно на небо для наказания. Как сказал китайский исследователь, образ Юаньгун сопоставим с одним китайским мифическим персонажем «Гунь»¹, поэтому Юаньгун имеет крепкий бунтарский дух, и хотя служит на маленькой должности, но может смотреть святую книгу без разрешения нефритового императора. Когда он увидел фразу «закон неба без личности, должен передаваться из уст в уста», у него сразу возник вопрос: «В таком случае, зачем боги прячут книгу от людских глаз?». После этого он спустился с неба на землю, чтобы помогать людям. Он довольно добр и стремится к великой цели, занимается правым делом, активно ищет счастье для людей. Он не стремится к своему личному счастью и является положительным героем. Образ Юаньгуна: высокая худая фигура, добрая и высоконравственная душа; у него красные волосы и борода, длинные узкие глаза с густыми чёрными бровями — черты героичности.

¹ Ту Чжифэнь. Брать квинтэссенцию из традиции, создавать шедевр искусства: об анимационном фильме «Легенда о святой книге» // Труд гиринского художественного института (Journal of Jilin College of the Arts), № 01. 2003. - С. 35.

Ван Шучэнь старательно работал над образами героев, чтобы каждый из них не был похож на стандартных героев анимационных фильмов. Он проработал психологию персонажей, благодаря чему фильм приобрел глубинные смыслы и ушел от поверхностного пересказа сюжета. Поэтому его работа, в какой-то степени, дала толчок для художников нового поколения.

Кроме двух полнометражных фильмов в 1987 году Ван Шучэнь снял короткометражную ленту «Конкурс красоты». Лишь небольшое количество экспертов обратило внимание на эту работу, несмотря на то, что её комизм в стиле живописного маньхуа дал новый импульс анимации. В ленте присутствовало смешение классических анимационных жанров. В частности, первая часть фильма начинается со сцены, где персонаж в образе народного актёра показывает театр на коромысле — это маленькая сцена. Такой приём интермедии достаточно распространен в анимации. Он вводится в начало фильма, предваряя сюжет, чтобы переход к основному действию был более плавным. Его цель - создать хорошее настроение и интерес к комедии у зрителей. Этот приём имеет метафорическое начало, в нем рассказывается история через «вымышленного» автора, который как бы ведет повествование.

Такой приём используется и в российской анимации. Он был популярен у режиссёров А. И. Солина и И. А. Пшеничной в сериальных лентах «Два жулика», «Николай угодник и охотники» и в других работах. Они сняты по мотивам русских народных сказок и принимают форму народного театра с окном в избушке. Китайский режиссёр также учитывает международное веяние в кинематографическом искусстве.

Кроме режиссеров А Да и Ван Шучэня, с чьими именами связано развитие школы, в этот период работают другие режиссеры: Чжань Тон, Тан Чэн, Хэ Юймэнь, Фан Жуньнань, Цюй Цзяньфан, Чан Гуанси, Лин Вэньсяо и т.д. Их творческая деятельность была неразрывно связана с попытками сохранения национального колорита и поэтики китайской анимации в период, когда число американских и японских лент неизменно росло на национальных экранах.

Режиссёр Чжань Тон (1932 — 1995) работал в анимации с 1959 года в качестве художника-постановщика. Однако, его первая лента была снята только в 1964 году. Вместе с другими режиссерами он участвовал в съемках фильма «Южный пионерский отряд». Самостоятельно он стал снимать кино только с 1981 года. Всего им было создано четыре короткометражных картины: «Настоящий и ненастоящий Ли Куй», «Если я был бы У Соном», «Каменный лев» и «Восемь даосских святых и блоха». Как известный художник по детскому маньхуа, он умело использовал этот опыт в своих фильмах. Как он говорит о своих лентах, «Его работы имеют ребячество, это драгоценно! Это обязательно должно быть!»¹.

Чжань Тон умеет находить образы и истории для своих анимационных фильмов в повседневной жизни, привносит в решение персонажей детали реальности, продумывает сцепление событий, раскрывающих характеры и взаимоотношения героев. Вовлеченность играет огромную роль в его творчестве. Ему важно создавать захватывающие действие не ради смеха, а для удержания внимания зрителя. Например, в картине «Если я был бы У Соном», главный герой У Сон любит говорить глупости. Он притворяется героем, но при этом остается простаком и растяпой, однако его душа чиста. Эти противоположные черты в образе помогли режиссеру создать объемного живого персонажа. В процессе развития сюжета он претерпевает изменения. При наличии внутренних противоречий в характере герой получился весьма интересным для зрителя. В эпизоде, когда У Сон играет с тигром, Чжань Тон использовал смешение разных временных и пространственных фонов, несоответствующих стилю речи героев, создавая этим юмористический эффект. Картина новационна по стилистике и манере подачи материала. Ее решение ориентировано на колорит новогодних картинок, поэтому она очень яркая и подходит для детской аудитории.

Занимательность была главным критерием творческого стиля Хэ Юймэнь. Ему казалось, что «анимация, как аудиовизуальное искусство, должна обращать больше

¹Чжань Тон. Своеобразия и другие: заявка фильма «Если я был бы У Соном» // Исследование искусства анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 165.

зрительского внимания на живость образов в фильме, одновременно заражать детей своим особенным юмором и увлекать их»¹. Следуя этой идее, он с 1979 года по 1989 год снял картины «Хороший кот Ми Ми», «Добрый Сяудун», «Захват подушки», «Удовлетворяем любую просьбу» и «Рейнеке-Лис». Во время создания картины «Хороший кот Ми Ми» Хэ Юймэнь особое внимание уделял разработке занимательного сюжета. Кроме того, он кропотливо работал над деталями, специально обходил стороной трюки, старался не терять внимание зрителя в процессе развития сюжетной линии, а разрабатывал образы персонажей. Его простые и незамысловатые сюжеты полны деталей и маленьких находок, порой они показывают комические сценки, а порой демонстрируют чудеса находчивости и изобретательности персонажей. Это вносит живость в действие.

Хэ Юймэнь стремится к реалистичности в работах: «Анимационный фильм является видом искусства с высокой вариативностью изображения. <...> но если я хочу, чтобы такая анимация получилась интересной для зрителя, то я должен сделать её реалистичной, придать особенную художественность»². В картине «Добрый Сяудун» рассказывается история, где персонажи и локации вымышленные. Сказочный сюжет призван показать природу персонажа, в основе которой лежат человеческие качества. Хэ Юймэнь уделяет большое внимание разработке образа главного героя Сяудун. По сюжету он спасал карпа, орла и лису не ради похвалы, а из-за душевной доброты, за свои дела он ничего не просил. Но когда он узнал, что принцесса использует волшебное зеркало, чтобы убивать людей, он не смог с этим смириться, и пришёл к принцессе свататься. Сяудун сделал это не из-за любви, а из желания спасти как можно больше молодых людей от её жестоких рук. Хэ Юймэнь изменил конец народной сказки, в котором у Сяудуна была свадьба с принцессой, поскольку отсутствие свадьбы он счел более логичным. Это изменение привнесло в образ героя больше реалистичности. Ум, смелость и доброта главного героя

¹Хэ Юймэнь. Впечатления от анимационного фильма «Хороший кот Ми Ми» // Исследование создания анимационных фильмов. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 185.

²Хэ Юймэнь. О художественном решении картины «Добрый Сяудун» // Исследование создания анимационных фильмов. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 144.

отражались в его действиях, организующих ткань картины. В каждом эпизоде в центре оказывалась та или иная черта характера персонажа.

Творчество Хэ Юймэня можно выделить в отдельное направление, для которого основной чертой становится поворот в сторону реалистичности и психологической разработки образа героя. В его творчестве соединились воедино национальные традиционные средства художественного выражения и опыт современного реалистического искусства.

Многие китайские режиссёры активно работали на Шанхайской анимационной киностудии в 1970-1980-е года. Они сняли картины, которые составили лицо китайской анимации периода Новой волны. Кроме рассмотренных работ режиссеров А Да, Ван Шучэнь, Чжань Тон, Хэ Юймэнь, сюда следует отнести ленты Фан Жуньнань «Дурачок покупает туфли», «Созвездие "Зубы дракона"» и Лин Вэньсяо «Разбиение курильницы», «Цзяцзы спасает оленей», а также и анимационный сериал «Сказки о Эфенди», который снимали режиссёров Цзинь Си, Лю Хуэй-и, Цюй Цзяньфан и т.д. Все эти фильмы относятся к школе Новой волны. Режиссеры пытаются найти новую образность, расширяют тематику лент, предлагают новые принципы повествовательности на основе компилятивности.

«Новая волна» в китайской анимации является переходным периодом между культурной революцией и анимацией свободного кинорынка. Она играет важнейшую роль в истории китайской анимации, так как производство китайской анимации возросло как количественно, так и качественно. Одно из открытий Китайской анимационной школы этого периода, заключалось в том, что получили развитие иные принципы построения действия. В основе его лежала не история со сложным сюжетом, который раскрывался через динамические сцены, а история, выстроенная на принципах созерцательно-поэтического начала. Но это абсолютно не значило, что эта анимация была не нарративной и абстрактной. В ней сохранялся сюжет, но он был прост и лаконичен. Все действие строится на стремлении достичь гармонию и целостность, а стиль изображения ориентирован на достоверность деталей.

Режиссёры первого поколения Китайской анимационной школы передавали мастерство молодым аниматорам, которые продолжали развивать национальный стиль, но уже используя для этого новые технологии и меняя характер повествовательности. Практический опыт и теоретические основы школы дали возможности для развития китайской анимации на современном этапе.

3.3 Китайская анимационная школа в период технологической революции

Режиссеры «Новой волны» создавали новый образ китайской анимации и сняли много картин актуальной социальной тематики. Они обновили не только жанровый диапазон анимации, но и дали толчок к развитию различных изобразительных подходов. Благодаря их творчеству в китайской анимации сформировалось направление авторской анимации со свойственным ей стилевым многообразием. Преобразования, происходящие в анимации, оказались созвучны тем процессам, которые шли в эти годы в китайском обществе в результате изменения политического курса и проведению государственной политики реформ и открытости. Период с конца 1980-х годов оказался достаточно сложным временем для китайской анимации. Это было вызвано рядом объективных причин и, в первую очередь, изменениями в области аудиовизуальных искусств в целом.

С начала 1980-х годов в китайских семьях начали массово появляться телевизоры. Телевидение стало самым эффективным средством массовой информации в китайском обществе¹. На телеэкранах транслировалось большое количество зарубежных анимационных фильмов, и в условиях недостаточности национальных лент иностранные кинофильмы заполняли телеэфир. Старая система кинопроизводства была уже не столь эффективна и не могла производить нужное количество киноматериала. В этих условиях китайской анимации нужно было приспособиться к новой экономической ситуации. Создание Центра производства китайских телефильмов послужило толчком к организации анимационной студии в

¹ Сяосон-блок. Китайское телевидение // сайт: Байду-байкэ (Baidubaike). [Электронный ресурс] URL: <https://baike.baidu.com/item/中国电视/2267805> (Дата обращения 16.09.2017)

1983 году, а в 1991 году Центральный телеканал (CCTV) открыл анимационное отделение. Это означало серьезные изменения в характере выпускаемой продукции и смене принципов организации анимационного производства. Ее выпуск был переориентирован с кинотеатрального на телевизионный прокат. Это привело к смене формата анимационных лент. Основным форматом становилась сериальная продукция. Переориентация производства была сопряжена со сложностями и художественного характера. С 1984 года по 1989 год разные китайские анимационные киностудии сняли всего 7 сериалов (47 серий) длительностью 620 минут, но такое количество не могло удовлетворить потребности телеканалов. Эти картины создавались по технологии традиционной системы анимационного производства на Шанхайской анимационной киностудии. В условиях дефицита национальной продукции сериального формата китайские телеканалы активно покупали иностранные мультфильмы. В основном это была продукция американская и японская анимация. Китайские ленты не могли составить им достойную конкуренцию не только по техническим параметрам, но и в художественном плане. Китайские киностудии нуждались в технологическом обновлении, а анимации нужно было пересмотреть существовавшие художественные системы и образно-выразительные приемы

В период с 1984 по 1994 год было снято две полнометражные ленты по классическим литературным произведениям: «Волшебный ребёнок на горе Хуашань» и «Царь обезьян прогоняет дух трупа». Однако, по качеству они не могут сравниться с классическими лентами «Царь обезьян: Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» и «Не-Жа побеждает Царя драконов». Картины не были ориентированы на детскую аудиторию. С 1985 года Чанчуньская киностудия и другие кинокомпании начинали производить анимацию, ориентируясь на новые производственные стандарты. Однако, из-за перенасыщенности китайского рынка иностранными лентами, студии не имели достаточного объема работы. Рынок китайской анимации постоянно уменьшался, кинематографисты стали покидать государственные киностудии. Поэтому с 1992 по 1994 года было снято всего восемь картин очень низкого качества.

С первого января 1995-го года Китайская государственная компания кинопроката уже не применяла практику централизованных закупок и сбыта и больше не работала в рамках производственного плана. Поэтому с середины 1990-х китайские государственные киностудии перестали снимать полнометражные картины по государственному заказу. При смене системы управления анимационными киностудиями изменился и образ производства, шел интенсивный переход к рыночной экономике, и главной целью теперь стало получение прибыли, а не стремление создавать высокохудожественные ленты, заниматься культурным просвещением общества и поддерживать анимацию как область искусства.

Стремление интегрироваться в глобальный международный медиарынок и переход на экономические отношения в области культуры имел и свои негативные последствия. С начала 1990 годов шанхайская и другие государственные анимационные киностудии активно занимались международными проектами, работая вместе с известными зарубежными киностудиями и режиссёрами. Многие негосударственные киностудии копировали идеи, дизайн художественные образы и даже персонажей из иностранных мультфильмов, вследствие чего китайская анимация потеряла свою национальную идею и стремление к поддержанию национального искусства. Китайские аниматоры видели эти проблемы и старались изменить ситуацию, найти новый путь развития китайской анимации при условиях изменяющегося общества и технологических достижений.

Одной из первых работ анимации нового поколения стал 10-серийный проект «Здание Кубика Рубика», снятый по произведению современного писателя Чжэн Юаньцзе. По сюжету школьник по имени Лайкэхотел решил построить здание в форме своего кубика Рубика. Он представлял, как входит в это здание, и там начитаются его приключения. Картина стала очень популярна у всех слоев общества. Несмотря на то, что такая популярность была далека от успеха американских или японских фильмов, у картины была своя особенность. Например, в фильме режиссёры использовали сюрреалистичные приёмы, чтобы создать мистическую атмосферу, стиль изображения был гротесково-гиперболическим с резким цветовым

контрастом. Экранное повествование отвечало телевизионному формату, используя мало сложных монтажных фраз, которые обычно трудно воспринимаются детьми.

В этом же направлении был снят сериал «Приключение Шукэ и Бэйта», поставленный по одноимённому детскому рассказу Чжэн Юаньцзе. Сюжет сериала строился на приключенческом путешествии двух добрых мышек. Персонажи имели детский и озорной характер, но они были довольно умны и смелы. В картине используется последовательный динамичный монтаж коротких эпизодов. Такое монтажное решение создавало весёлую атмосферу, подходящую для детской аудитории.

Обе картины были сняты с привлечением цифровых технологий, но художественные приёмы, цветовое решение и музыкальный стиль их различный. В новом периоде классики и их ученики работали рука об руку, это помогло обновлению китайской анимации.

Параллельно с созданием сериальной анимации для телеканалов было снято несколько неудачных короткометражных картин, например, «Особенная автоколонна». В картине изображено много чудесных авангардных автомобилей и самолётов, но она была полна сцен насилия и жестокости.

Картина «Мышка с голубой кожей и кошка с большим лицом», была снята китайским центральным телеканалом CCTV. Режиссёр создал двух любопытных персонажей: умная мышка с голубой кожей и простодушная милая кошка с большим лицом. Сюжет был рассчитан на детскую аудиторию, но по характеру анимации, драматургическим ситуациям и конструкции он напоминал американский сериал «Том и Джерри». Отличие заключалось лишь в том, что в китайской версии мышка и кошка хорошие друзья, а в американской — враги.

Создание сериальной анимации ориентировалось не только на рисованные технологии, но были попытки использования и иных анимационных техник. Например, по роману Ли Жучжэня «Цветы в зеркале», которое считается первым образцом феминистской литературы в Китае и является фантастическим аллегорическим романом-энциклопедией, был снят трехмерный компьютерный 4-х

серийный сериал с одноименным названием. Режиссёры стремились максимально сохранить литературный сюжет, наполнить пространство фильма невероятными образами, которые Тан Ao — главный герой романа — встречал на своем пути. Картина содержит много художественных приёмов, которыми часто пользуются в традиционной китайской анимации для создания исторического образа, но и использовались приемы, вводящие мистически-фантастическую составляющую. Длинные монтажные планы наполняют ее созерцательностью, развитие сюжета лишено динамики, что позволяет любоваться красотой поэтических моментов, включать диалогические сцены. В художественном образе ленты переплетается присущее традиционному искусству поэтическое звучание и колорит с современной трактовкой материала.

Производство сериальной телевизионной анимации стремительно развивалось, особенно благодаря современным технологиям и компьютерной графике. К 2011 году уже было снято 435 анимационных сериалов общим хронометражем в 261 224 минуты, по сравнению с 2010 годом производство увеличилось на 18%. Анимационное производство Китая стало одним из самых крупных анимационных производств на международном кинорынке.

По мере развития новых удобных, инновационных компьютерных программ стало легче производить двух- и трехмерные анимации.

С 1994 года Китай вступил в международную систему Интернет. С этого момента очень активно стала создаваться китайская трёхмерная и двухмерная сетевая анимация. Вследствие использования компьютерных технологий многие этапы создания мультипликации - монтаж, дизайн персонажей, анимация, фоны, заливку и спецэффекты — стало возможно делать на компьютере. Это означало, что традиционное производство с ручным трудом уступало место цифровому. Трёхмерные программы стали более эффектны для моделирования, рендеринга, фактурирования, разыгрывания мизансцен. Компьютерная анимация стала использоваться не только в кинопроизводстве, но в коммерческой и социальной рекламе, в производстве телефильмов, спецэффектов в кино, в компьютерных играх,

в образовании, в военной сфере, в моделировании авиapolетов, в сфере науки, даже при судебных разбирательствах; компьютер с огромной скоростью становился важнейшим элементом в различных отраслях.

С одной стороны, глобализация и новая технологическая революция изменяют систему производства, способы продажи и потребления. Вальтер Беньямин в книге «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» цитировал французского поэта Поля Валери, который говорил, что «Ни вещество, ни пространство, ни время в последние двадцать лет не остались тем, чем они были всегда. Нужно быть готовым к тому, что столь значительные преобразования изменят технику искусств, оказывая тем самым влияние на сам процесс творчества и, возможно, даже чудесным образом трансформируется само понятие искусства»¹. Анимация как искусство изменяла способ создания произведений. Перейдя в цифровую среду, качество фильма теперь не зависело от качества плёнки, камеры, светотехники и других традиционных материалов таких, как бумага, краска, целлулоид и т.д. Фотосъёмка перешла на уровень цифровых технологий. Чтобы быстро приспособиться к новым экономическим условиям, анимационный прокат вводил изменения в сфере торгового права — теперь он не зависел от государственного заказа. Благодаря влиянию глобализации на новое информационное общество, зрители освободились от традиционного мышления и взглядов, политической идеологии, теперь они имели право выбора. Однако на смену прежних идеалов пришли идеалы массовой культуры. Ее эстетические установки стали определять зрительские запросы современного китайского зрителя. Как говорил В. Беньямин: «Техническая воспроизводимость произведения искусства изменяет отношение масс к искусству»².

С другой стороны, техническая революция несла в себе новые способы распространения произведений искусства. Технологическая революция

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. - М.: «МЕДИУМ», 1996. - С. 15.

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Там же. - С. 49.

трансформировала традиционные средства массовой информации и искусства, такие, как рукопись, живопись, печатные издательства, радио, традиционный театр и кино. После распространения телевидения в конце XX века стремительно расширились и развивались интернет, мобильная телефония и другие цифровые средства связи. При новой технологической и цифровой революции появились различные анимационные термины, такие, как компьютерная анимация, сетевая форма анимации и анимация для мобильных устройств. Анимация стала играть важную роль в современной культуре.

Как вид искусства, анимация сочетает в себе две стороны: технологическую и художественную. Каждый раз технологическая революция давала анимации новые выразительные средства, изменяла ее язык и художественный образ ее лент.

По мере распространения тенденций глобализации и расширения границ технологической революции Китай постепенно попал в русло общемирового развития. Это оказывало влияние на образ жизни, эстетическое ощущение и духовное мышление жителей Китая. Вследствие распространения иностранной анимации у китайских зрителей постепенно менялись эстетические приоритеты. Фильмы Китайской анимационной школы стали восприниматься как нечто традиционное, связанное с пропагандой национальной культуры. Такая продукция теряла позиции на рынке. В то же время свободные, лёгкие, яркие иностранные мультфильмы развлекательного характера с качественными аудиовизуальными эффектами, проработанной, остросюжетной историей, хорошей анимацией стали доминировать на кинорынке, завоевывая внимание зрителей. Приоритетным направлением для анимации по-прежнему оставалось стремление развивать собственную национальную эстетику и образную поэтику. Она стремилась к воплощению глубоких философских идей, пробуждала национальный характер. Переход на цифровые технологии дал толчок развитию тенденций и направлений китайской анимации.

Шанхайская анимационная киностудия в 1999 году создала первый успешный полнометражный анимационный фильм «Волшебный фонарь» в цифровых технологиях. Над картиной работали режиссёр Чан Гуанси и композитор Цзинь

Фуцзай, которые являются представителями Китайской анимационной школы. На фильм студия потратила 12 миллионов юаней и 4 года съемок. Картина получила кассовый успех — около 100 миллионов юаней на продаже билетов. Съёмочная группа картины заметила, что в традиционных работ Китайской анимационной школы приоритетность отдавалась визуальному началу, они были созерцательны за счет неторопливой темпоритмической структуры, отсутствия резкой смены монтажных планов, превалирование длинных монтажных фраз, замены монтажных склеек на приемы наплава. В лентах Китайской анимационной школы классического периода почти отсутствовал юмор, было минимум диалогов, а музыкальное решение, вторило визуальному образу и создавало особую атмосферу созерцательно-медитативного кино. Поэтому, заимствуя принципы разработки визуального образа на основе обращения к опыту национального искусства, авторы фильма внесли в него элементы современного языка. В драматургии фильма акцент был сделан на занимательный сюжет, проработку диалогического плана, разработку мизансцен.

Картина основывалась на сюжете древней легенды. Согласно существовавшим ранее принципам драматургии, при разработке сюжета режиссёр должен был строго придерживаться исходного материала, отходить от литературного сюжета было крайне нежелательно, а создавать новую историю было фактически нельзя. Чан Гуанси во время подготовительного периода исходил из желания максимально сохранить образы народной культуры, но в то же время искал новые способы создать произведение, отвечающее эстетическим вкусам молодого поколения, воспитанного на американской и японской анимации. Например, автор ввел образ учителя для главного героя. Им стал царь обезьян, который по сюжету уподобился Будде после путешествия на Запад, но не изменил свою внутреннюю природу, свойственную образу озорной обезьяны. Он не терпел зло, и совершал только благородные поступки. Автор ввел в сюжет много второстепенных персонажей, таких, как маленькая обезьяна, дух земли, даосский монах, терракотовая армия, белый конь. Каждый из этих персонажей обладал живым характером. Сцены с их участием вносили разнообразие в сюжет и делали его более занимательным. Переключение

действия между ними приводило к созданию более динамической структуры повествования. Темп картины менялся, остановился более эксцентричным. Даже во время звукозаписи режиссер советовался с актёрами, чтобы сделать речь персонажей более живой и выразительной. В подготовительном периоде сначала писался звук и голоса актеров, в традиционном производстве обычно этот этап был в конце съёмочного периода. Изменения, внесенные в производственный процесс, положительно сказались на качестве фильма.

В отличие от традиционного процесса производства и продажи, Шанхайская анимационная киностудия перенимала иностранный опыт для продвижения фильма. Был проведен глубокий анализ международного рынка анимации, выработаны новые концепции дистрибуции, подходящие к экономической системе Китая. Например, до начала съёмок студия уже обозначила дату выпуска картины в прокат, даже продавала права на ее показ за границей. До премьеры фильма был выпущен специальный музыкальный диск с записями песен и музыки к фильму. Сотрудники компании Дисней вошли в группу, работающую над картиной «Волшебный фонарь» и участвовали в разработке сопутствующих товаров к фильму. Опыт, приобретенный в процессе работы над этой картиной, показал возможности совмещения традиций, имеющихся в Китайской анимационной школы, и новых подходов к производству анимационной продукции в условиях цифровой революции. По словам китайского кинорежиссёра У Игуна: ««Волшебный фонарь» в процессе подготовки, съёмки до выпуска является абсолютно инновационным и успешным примером перехода китайского кино на индустриальный уровень. Значение данной картины вышло за рамки предыдущих работ, поэтому реформа китайского кинематографа имела в этот период огромное значение»¹.

Тем не менее, современная китайская анимация пока не добилась большого успеха в художественной и эстетической сфере, который были достигнуты представителями Китайской анимационной школы. Однако она имеет все

¹Сунь Лицзюнь, Чжан Юй. История мировой анимации. - Пекин: Изд. Морей и океанов, 2007. - С. 124.

возможности для развития. Постепенно совершенствуется мастерство китайских режиссеров, увеличивается не только количество лент, но и их качество. Хотя по некоторым параметрам китайская анимация развивалась не так глобально, как, например, американская и японская анимация, но со временем ситуация изменилась. Особенно важным на этом пути стал 2010 год. После выхода картины «Волшебный фонарь» и ещё нескольких совместных международных проектов, не только полнометражное кино, но сериальная и авторская анимация однялись на новый уровень. Постепенно национальная анимация стала возвращаться на китайский рынок. Художники создавали фильмы, в основе которых были положены западные эстетические и культурные модели. Однако, приобретая опыт работы над фильмами, китайские аниматоры осознали, что просто копирование удачных зарубежных образцов не лучший путь для развития национальной анимации. Следование одной и той же модели не всегда дает положительные результаты и может быть одинаково воспринято в разных культурах, поэтому аниматоры пытались искать что-то новое, что может задеть чувства молодежи и детей, что может быть для них привлекательным.

Модель советской анимации с ее ориентацией на детского зрителя была заимствована китайскими аниматорами. Они, находясь под влиянием советской анимации, рассматривали анимационные фильмы как средство дидактики. Откровенное нравоучение, пришедшее из конфуцианской культуры, в мультфильмах принимало наглядную художественную форму. При этом ориентация на детского зрителя требовала простого сказочного сюжета и яркого художественного решения. Но в этой анимации не было занимательности. Эти тенденции уже были заимствованы у западной анимации. Создание детской продукции по-прежнему оставалось приоритетным направлением для современной китайской анимации. Поэтому государство и частные студии вкладывали финансы в производство мультфильмов.

Наряду с лентами для детей был налажен выпуск анимации для подростковой аудитории. Например, Пекинская анимационная кинокомпания «Цинцин-Шу»

(VasoonAnimationCo., Ltd.) с 2011 по 2014 год выпустила три серии «Куй-Ба» (Kuiba, Ван Чуань) - «Куйба I: Не терпящие отлагательства», «Куйба II: Война в мире Юаньян» и «Куйба III: Подъём бога войны». В лентах был создан совершенно новый мир, который состоит из «май» — частиц, носителей энергий. Частицы разных веществ обладают разными частотами вибрации. Циркуляция и конверсия разных май (разных энергий) обеспечивает существование мира и поддерживает его равновесие. Но несмотря, что в фильме создается образ вымышленного мира, он был создан на основе осмысления реальности, включая разнообразие национальных культур, политических изменений и систем власти. Ван Чуань говорил, что «один из важных принципов, это желание пробудить в зрителе настоящее чувство, поэтому по китайской культурной традиции, картина «Куйба» демонстрирует человеколюбие, справедливость, культурность, ум и верность как основу конфуцианского мировоззрения. Через эту картину мы хотели объяснить, что традиции всегда значимы и имеют эстетическую ценность»¹.

В картине показаны отношения между главными героями Мань Сяомань и Мань Цзи как отца с сыном, и также как учителя и ученика. Мань Сяомань, обладал талантом майшу, то есть искусством управлять энергиями и частотными колебаниями частиц май. Он не знал, что он подобрал себе ребёнка — человека нового поколения Куйба. Его отношение к этому ребёнку строилось на принципах традиционной морали — конфуцианское человеколюбие и справедливость. По конфуцианской идеологии только человеколюбие является истинной природой людей. У главного героя Мань Цзи также есть особая установка, когда он встречается с врагом — это «обязательно дружить с врагом за один день до битвы». Когда в его деревню пришла беда, он сразу же вернулся обратно, чтобы охранять людей, которые не любили его. Герои Мань Сяомань и Мань Цзи часто говорят: «Если я живу, то никогда не признаю себя побеждённым», и «Я хочу быть самым великим Яося (рыцарь из деревни чудовищ) во всём мире». Характер, не признающий поражений, отвечает анимации в жанре

¹ Сю Чжаньсюн. «Куйба»: Предопределённая неудачная анимационная революция // газета «Южные выходные», 21. 07. 2011. - С. D27.

«горячей крови» — никогда не признавать себя побеждённым. Тема смелости и отваги пользуется высокой популярностью у зрителей. Традиционные идеи получили новое воплощение в современных мультфильмах Китайской анимационной школы.

Однако, фильм не совершенен: дизайн персонажей похож на образы японской анимации, а киноязык и монтажные приёмы близки к зарубежным образцам, хотя его пространство нагружено китайской символикой. Подобные недостатки не мешают мультфильмам, снятым в Китае, быть популярными, так как восточное искусство и искусство восточных единоборств, воплощенное на экране художественными средствами современной анимации, привлекает внимание зрителей.

Картина пронизана образами самобытной восточной культуры, она легко переводится на восточные языки, поэтому редакторы могли сделать японский дубляж, но с другой стороны, этот фильм, как и множество работ китайской анимации, трудно переводим на западные языки. Многие из того, что происходит в ленте для восточных зрителей, погруженных в культуру и традиции, не нуждается в переводе и объяснении, тогда как для европейского зрителя, незнакомого с восточной культурой, остается не понятным и требует дополнительного объяснения. Это ограничивает их коммерческую успешность. Ориентация на национальные культурные ценности и философию не значит, что китайские режиссеры отказываются от технологических достижений других стран и стремятся обособить свою идентичность.

По сравнению с предыдущей картиной лента «Путешествие на Запад: возвращение великого мудреца» (Monkey King: Hero is Back) является удачным китайским мультфильмом с точки зрения проката и зрительского успеха. В российском прокате она шла как «Король обезьян». Новая картина о царе обезьян была снята не так давн 2016 году, однако необходимо отметить, что в Китае уже были сняты 17 анимационных фильмов по роману «Путешествие на Запад». Картина «Король обезьян» является важной работой, которая продолжала традиции Китайской анимационной школы, но параллельно открывала новые пути мультипликации. В фильме уделялось внимание драматургии, дизайну персонажей. Режиссер, с одной стороны, ориентировался на образы и традиции китайского

искусства, культурной специфики, с другой, разрабатывал и использовал более содержательные и продуманные художественные приемы. Восточный колорит в картине «Король обезьян» привнесен уже самим литературным источником — древним романом «Путешествие на Запад». Режиссёр нового фильма перенял опыт предыдущих поколений и обратил внимание на каждую деталь характеров героев и изобразил их в китайской конфуцианской традиции.

Художественный образ «Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах» создан на осмыслении наследия традиционной оперы, что проявляется и в разработке персонажей и в характере драматургии микроэпизодов. По сравнению с ним в ленте «Король обезьян» образ главного героя более проработан, более реалистичен и очеловечен. Режиссер наделил его психологией, богатым эмоциональным миром. В характере царя видится легкое хулиганство, ребячество. Нетрадиционно и решение внешности Сунь Укуна. Его худое узкое лицо отличается от лиц в форме персика в других картинах; высокая худая фигура подходит эстетическому вкусу современных зрителей, которые привыкли видеть этого персонажа своенравным и немного высокомерным. Художник-постановщик создавал его образ по древнему китайскому костюму ханьфу. Он сшит из старого холста с лёгким жёлтым цветом в ханьфуском стиле — одежда, запахивающаяся направо, выполнена не совсем по классическим канонам. Висящие рукава, как цветочные лепестки, развиваются по воздуху — поддерживается старый «сломанный» стиль. Костюм монаха также изображен в ханьфусском стиле, чтобы обозначить его социальное положение. На нём светлый голубой халат с заплатками для шраманера (санскр. *Sramanera*, принявший 10 начальных монашеских обетов). Халат, сделанный из мягкой хлопковой ткани, указывает, что у маленького монаха добрая и мягкая душа, в отличие от смелого решительного и дерзкого характера царя обезьян.

Общее цветовое решение картины создано на совмещении принципов китайской живописной манеры с традициями западноевропейской масляной живописи. На фоне архитектуры и пейзажей природы художники показывают историю китайской культуры. В колористическом строе ленты доминируют несколько базовых ярких

цветов: красный, жёлтый и голубой. Кроме того, цвет в ленте несет смысловую и драматургическую нагрузку. В кадре, где Сунь Укун увидел монаха, упавшего с утёса, в главном герое рождается смелость. Фон становился красным, переливался в жёлтый, затем везде начинает гореть бушующий огонь — это обозначает, что царь обезьян как феникс искупался в огне и родился заново, он снова стал мощным царем «Равным Небу». После изменения души царя обезьян, он одет уже в красную накидку, которая символизирует признак истины, мечты. Отрицательный герой — демон в форме человека — также одет в костюм ханьфу и имеет маску из традиционной оперы. Все персонажи изображены в технологии 3D, и можно сказать, что они похожи на кукол народных представлений.

Особый интерес представляет сцена в третьем эпизоде, в которой использован традиционный теневой театр для рассказа об истории царя обезьян. С одной стороны, тема о царе обезьян действительно является важной в традиционных театральных постановках, но с другой стороны, она сочетается с сюжетом картины. Сцена, выполненная в манере представления теневого театра, была вмонтирована в трёхмерное пространство реальности с помощью компьютерной графики. Музыкальный ряд фильма соединяет традиционные народные мелодии и современные ритмы.

Долгое время содержание лент играло важную роль для зрителей, но по мере изменения технологии и видов медиа, тематика фильмов должна расширяться, в них должны звучать темы, волнующие современного зрителя, в них должна быть актуальность. Когда съёмочная группа ленты «Король обезьян» создавала анимационные спецэффекты, режиссёр Тянь Сяопэн сказал, что они должны соответствовать опыту и желанию зрителей. Многие аниматоры смотрят только на возможность создания того или иного эффекта, а не на эмоции, которые они будут вызывать. Новым было то, что ленту режиссер снимал, ориентируясь на принципы игрового кино и камеры, следящей за актером. Это наполнило фильм не только динамизмом, не присущим ранее снятым лентам, но так же позволило показать субъективную точку зрения через смену ракурсов. Сцены боевых искусств

снимались, будто камера в руках оператора следует за актёрами. Во время подготовки дизайна сцен «Король обезьян» режиссёр с группой аниматоров обратились к опыту игрового кино и китайских боевых искусств. Поэтому при просмотре фильма «Король обезьян» создается ощущение реалистичности происходящего и эффект включенности зрителя во внутрикадровое действие.

Из-за высокого уровня зарубежных кинокартин, аниматоры постоянно стремятся к улучшению качества изображения. Группа, работающая над «Королем обезьян», хотела поднять уровень визуального качества ленты до мировых стандартов. Поэтому у персонажей хорошо проработана текстура шерсти, кожа, и фактура объектов. Для иностранных зрителей картина также представляет интерес: в ней присутствуют образы, схожие с голливудским кино — к примеру, лесные тролли и монстры. Поэтому, этот фильм, в сравнении с другими китайскими анимационными картинками, получил широкий международный прокат и был высоко оценен критикой. Как сказал Эндрю Д. Мэйсон, один из ведущих голливудских продюсеров, после просмотра фильма: «Изображение в фильме очень яркое, образ Короля узнаваем, история популярна у публики. Это большой анимационный проект для семейного просмотра, найденное в фильме решение интернационально». Узнав, что бюджет фильма был не большим по сравнению с бюджетами американских лент, Эндрю Д. Мэйсон добавил «Китайцы потрясающие! Невероятный фильм.»¹

Фильм продолжает традиции Китайской анимационной школы, несмотря на то, что он был произведен не на Шанхайской студии, а режиссёр не является представителем школы. Картина поддерживает эстетические принципы и художественные приёмы, разработанные в Китайской анимационной школе, а также удачно использует современные технологии.

При бурном технологическом развитии китайская анимация не останется на одном месте. В наше время невозможно создать что-то новое, не обращаясь к

¹ Сяовэй. «Король обезьян» получил хорошие отзывы от иностранцев: этот царь обезьян более милный // сайт: chinadaily.com.cn [Электронный ресурс] URL: http://www.chinadaily.com.cn/hqj/xfly/2015-06-23/content_13875572.html (Дата обращения 23.06.2015)

современным техническим достижениям. Это значит, что только совершенное, гармоничное соединение искусства и технологии может создавать классику, особенно на фоне тенденций глобализации медиарынков и мировой технологической революции. Успех китайской анимации был возможен благодаря такому синтезу. Современные китайские аниматоры следуют за творческими установками и художественными принципами Китайской анимационной школы, они тщательно изучают систему мирового кинорынка, исследуют тенденции развития технологии и общества. Только это позволит китайской анимации занять лидирующее место не только на китайском, на мировом кинорынке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 1950-е годы китайская анимация как явление мировой анимации еще только становилась и заявляла о себе первыми фильмами. Она была почти не известна за рубежом, за редким исключением малых лент, которые появлялись на международных кинофестивалях. В конце второго десятилетия XXI века китайская анимация занимает достойное место в пространстве мировой анимации, получая признание и критики. Во многом ее достижения связаны с появившимся и получившим развитие направлением Китайской анимационной школы.

Процесс зарождения, становления и последующего развития Китайской анимационной школы как самобытного феномена, обладающего своеобразными чертами, исследован в сложной, противоречивой динамике отношений тенденций, характерных для мировой анимации, и традиций китайского искусства и культуры.

Огромное значение в формировании этой школы сыграло принятие новых концепций развития искусства в социалистическом Китае. Стремление к созданию искусства национального по форме и способного участвовать в воспитании зрителей и доносить до них социалистическую идеологию стало стимулом к появлению Китайской анимационной школы. В этот период происходит активное развитие национальной анимационной промышленности. Она получает государственное финансирование, фильмы создаются в рамках темпланов и имеют государственную поддержку в прокате. Одна из задач этого периода заключалась в поиске собственного художественного языка. В фильмах этой анимационной школы стали транслироваться не столько новые идеологические установки, сколько был взят вектор на обращение к традициям и наследию национального искусства и культуры. Впоследствии в период культурной революции это стало причиной того, что многие ее представители расплачивались за безыдейность своих лент невозможностью работать в профессии и даже тюремным заключением.

Новый этап в развитии этой школы начался во второй половине 1970-х годов. Он получил название «Новой волны». Задачи по созданию фильмов национальных по духу и форме заменяются задачами завоевания зрителя в условиях проводимой

политики реформ и открытости. В анимации запускаются процессы постепенной деполитизации, намечается ее движение в сторону раскрепощения художников. Это не было свободой, но только движение в сторону художественной свободы. Вектор в ее развитии смещается от узко-пропагандистской направленности в сторону зрительности и развлекательности. Происходит изменение системы производства и проката. Аниматоры ищут способы создания фильмов в контексте общемировых тенденций анимации, ведутся разработки моделей популярного кино, а также поиски баланса между авторской и коммерческой анимацией. «Новая волна» в китайской анимации является переходным периодом между временем культурной революции и периодом свободных рыночных отношений. В это время начинают активно развиваться негосударственные формы анимационной промышленности, берется вектор на выпуск коммерческих фильмов. Новые тенденции в организации кинопромышленности приводят к увеличению количества снимаемых фильмов, а активные поиски в области художественно-выразительных средств порождают стилевую вариативность, создавая условия для качественного скачка. Теоретические и практические опыты школы открыли новые пути в развитии современной китайской анимации.

В исследовании показывается разнообразие жанрово-тематического, технологического и художественного спектра Китайской анимационной школы, анализируется творчество и вклад в мировой аниматограф ведущих режиссёров, по большей части неизвестных в России, таких как Тэ Вэя, А Да, Вана Шучэня, Чжэня Тона, Хэ Юймэня, Чана Гуанси, Вана Чуаня и др.

На современном этапе развития китайской анимации усиливается направленность в сторону поиска самобытности и «раскрепощение сознания». Развитие этой тенденции обусловлено стремлением противостоять тенденциям глобализации и размытию самобытности в связи с внедрением цифровых технологий и заимствованием иностранных, в основном американских, экранных моделей. Новые тенденции в китайской анимации связаны со стремлением транслировать национальный колорит, но при этом в формах, которые бы позволяли анимационным

фильмам интегрироваться в международный кинорынок. Базой для развития этих тенденций становится обращение анимации к традиционной классической литературе, и в частности, к классическим китайским романам. Другим фактором, способствующим процессам интеграции в мировой кинопрокат китайских анимационных фильмов, имеющих национальный колорит, является практика совместных постановок, когда в производстве участвуют компании и режиссеры различных стран. Успешная практика по совместной работе над анимационными фильмами никак не зачеркивает национального характера китайских анимационных лент. Включенная в контекст современного мирового кинопроцесса, китайская анимация начала XXI века, как и на первоначальной стадии своего развития, творчески вбирает, аккумулирует и переплавляет по-своему разнообразные современные влияния и новации как в области технологий, так и в плане художественно-выразительных средств, при этом не забывает о собственных традициях. Представители молодого поколения Китайской анимационной школы, активно используя методы новых технологий и опираясь на культурное наследие, создают ленты, отмеченные чертами новаторской поэтики.

Китайская анимационная школа подтверждает свою жизнеспособность и тем, что пользуется популярностью у зрителей Китая, и тем, что ее картины появляются в зарубежном прокате, а также регулярно становятся участниками международных анимационных фестивалей (Аннеси, Хиросима, Штутгарт, Оттава).

Анимация Китая на сегодняшний день в условиях глобализации медиарынка и оказываемого на нее мощного влияния со стороны американской и японской анимации, стремится к сохранению своего лица, своей национальной идентичности. В первую очередь это становится возможным благодаря обращению к теоретическому опыту и осмыслению практики Китайской анимационной школы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. А Да, Янь Динсянь, Цюй Цзяньфан. Первый шаг: «Превосходить Англию». // Китайское кино, 04, 1958. - С. 67 - 68. (曲建方、徐景达、严定宪. 第一步:《赶英国》制作作中的体会 // 中国电影, 1958 年第 4 期. 第 67- 68 页.)¹
2. Абраменко В. П. Китайская философская классика в поэтических переводах: в 2-х т. / «Дао дэ цзин», «Ши цзин» (Канон поэзии). - М.: ИДВ РАН, 2017. - 636 с.: ил. (т. 1).
3. Алексеев В. М. В старом Китае: Дневники путешествий 1907 г. - М.: Восточная литература, 1985. - 312 с.
4. Анастасьев А. Н. В китайском театре. Путевые заметки. - М.: Советский писатель, 1957. - 72 с.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии. Перевод с древнегреческого В. Г. Апелльрота - М.: ГИХЛ, Серия: Памятники мировой эстетической и критической мысли, 1957. - 92 с.
6. Асенин С. В. Мир мультфильма: Идеи и образы мультипликации социалистических стран. - М.: Искусство, 1986. - 288 с.
7. Бай Юнхуа, Хун Шицзянь. Театр кукол в виде мешка из холстины в южной школе. - Ханчжоу: Изд. чжэцзянского народа, 2014. - 190 с. (白勇华, 洪世健. 南派布袋戏. - 杭州: 浙江人民出版社, 2014 年. - 190 页.)
8. Бао Цзигуй. Лян Пин. 69-я годовщина китайской анимации. // Киноискусство, 6. 1995. - С.42 - 48. (包济贵, 梁莘. 中国美术电影 69 周年 // 电影艺术, 1995 年 06 期第 42-48 页.)
9. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Немецкий культурный центр имени Гёте. Перевод на русский язык. - М.: МЕДИУМ, 1996. - 239 с.
10. Ван Гай, Ван Ши, Ван Не. Цзецзыюань хуажуань (Слово о живописи из Сада с горчичное зерно). В 13 книгах. - К. о пейзажи. - Хэфэй: Изд. аньхойского искусства, 2015. - 86 с. (王概, 王著, 王泉. 芥子园画传. 全 13 卷. - 山水卷. - 合肥:安徽美术出版社, 2015 年. - 86 页.)
11. Ван Цзюньдэ, Бай Цзюньцин. Онтология юанской драмы. - Тайюанг: Изд. литературы и искусства «Байюэ», 2013. - 289 с. (王俊德, 白俊卿. 元杂剧本体论. - 太原: 北岳文艺出版社, 2013. - 289 页.)

¹ Здесь и далее по тексту перевод имен, названий книг и статей с китайского на русский сделан Гу Цицзюнем.

12. Ван Юаньци и др. Извлечение отзывов на живопись в кабинете «Пэй-Вэнь-Чжай». - Пекин: Китайский книжный магазин в Пекине, 1984. В 5 т. - Т. 2. - 752 с. (王原祁等著. 佩文斋书画谱. 全5册. - 第2册. - 752页.)
13. Вань Гоухун. Я и Сунь Укун. - Шаньси: Изд. литературы и искусства «Бэйюе», 1986. - 178 с. (万籁鸣口述, 万国魂笔录. 我与孙悟空. 山西: 北岳文艺出版社, 1986年. - 178页.)
14. Васильев Б. А. Китайский театр // Восточный театр: Труды секции восточного театра, Одела истории и теории театра ГИИИ. - Ленинград: АCADEMIA, 1929. Выпуск 1. - 196 - 267 с.
15. Новая волна. [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Новая_волна# (дата обращения - 14.04.2016)
16. Виноградова Н. А. «Горы-воды»: Китайская пейзажная живопись. - М.: Белый город, 2011. - 48 с.
17. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. - М.: Изобразительное искусство, 1972. - 160 с.
18. Виноградский Б. Б., Кузык Б. Н. Закон гармонии на пути правителя. — М.: Гермитаж-Пресс, 2005. - 432 с.
19. Гагеман К. Игры народов. В 3-х выпусках. Вып.3 Африка, Китай. - Ленинград: Academia, 1924. - 112 с.
20. Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицзой. - М.: Наука, 1971. - 126 с.
21. Го Вэйгэн. История грима. - Шанхай: Изд. шанхайской литературы и искусства, 1992. - 267 с. (郭维庚. 脸谱故事. - 上海: 上海文艺出版社, 1992年. - 267页.)
22. Го Ханьчэн. Собрание сочинений Го Ханьчэна - Пекин: Изд. китайской оперы сицзой, 2004. В 4-х тт. - Т. 4. - 436 с. (郭汉城. 郭汉城文集. 全4册. 第4册. - 北京: 中国戏剧出版社, 2004年. - 436页.)
23. Го Хунцзюнь, Чжао Гэньлоу. Исторические наброски китайского кукольного театра. - Пекин: Изд. культуры и искусства, 2014. - 188 с. (郭红军, 赵根楼. 中国木偶戏剧史稿. - 北京: 文化艺术出版社, 2014年. - 188页.)
24. Гу Лю и другие. Записки Линь Фэнмяня об искусстве. - Чжэнчжоу: Изд. хэнаньского художества, 1999. - 298 с. (谷流等主编. 林风眠谈艺录. - 郑州: 河南美术出版社, 1999. - 298页.)

25. Гу Цицзюнь. «Душа гор и вод» как шедевр китайской монохроматической живописной анимации // ДОМ БУРГАНОВА. ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ. - 2017. - № 1. - С. 189 - 204.
26. Гу Цицзюнь. Китайская анимация в творчестве братьев Вань // Вестник ВГИК. - 2017. - № 3 (33). - С. 120 - 131.
27. Гу Цицзюнь. Тэ Вэй и Китайская анимационная школа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. РУТИ - ГИТИС. - 2017. № 2. - С.169-186 .
28. Гун Чэнбо. История китайской анимации. - Пекин: Изд. китайского радио, кино и телевидения, 2015. - 412 с. (宫承波. 中国动画史. 北京: 中国广播影视出版社, 2015. 2. - 412 页.)
29. Гун Шудо. История развития китайской культуры. В 8-и тт. - Т. 8. - Цзинань: Изд. шаньдунского образования, 2013. - 635 с. (龚书铎. 中国文化发展史(民国卷). -济南: 山东教育出版社, 2013 年. - 635 页.)
30. Гэ Юйцин. Коммуникация в виртуальном мире: анимационные фильмы и межкультурная коммуникация. (Communication in the Virtual World: Animation Films and Intercultural Communication) - Пекин: Изд. Китайского университета средства массовой информации, 2011. - 196 с. (葛玉清. 对话虚拟世界: 动画电影与跨文化传播. - 北京: 中国传媒大学出版社, 2011. - 196 页.)
31. Денис С. по переводу Се Сюэцзюань с французского языка на китайский. — Ханчжоу: Изд. Чжэцзянского университета, 2013. - 420 с. (德尼斯著, 谢秀娟译. 动画电影. — 杭州: 浙江大学出版社, 2013. - 450 页.)
32. Ду Жосун. Досада и поиск: общее исследование анимации Чан Гуанси // Труды Цзилиньской академии искусства, 02. 2004. - С. 49 - 51. (杜若松. 缺憾与追寻—常光希动画艺术简论 // 吉林艺术学院学报, 2004 年第 2 期, 第 49 - 51 页.)
33. Дун Цичан. Хуачаньши суйби (Заметки из кабинета живописи и медитации). - Шанхай: Шанхайское издательство «Дальний Восток», 1999. - 247 с. (董其昌. 画禅室随笔. - 上海: 上海远东出版社, 1999. - 247 页.)
34. Жэнь Баньтан. Танская театральная игра. — Шанхай: шанхайское издательство древней литературы, 1984. - 1416 с. (任半塘. 唐戏弄. - 上海: 上海古籍出版社, 1984 年. - 1416 页.)

35. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М.: Искусство, 1975. - 440 с.
36. Инь Фуцзюнь. Время выпуска первого фильма братьев Вань «Пищушая машинка «Шу Чжэньдун» для китайского языка» - Труды Чэндуского университета, 01. 2013. - С. 96 -102. (殷福军. 万氏兄弟早期动画作品《舒振东华文打字机》创作时间及相关问题. - 成都大学学报, 2013年1期, 第96-102页.)
37. Инь Фуцзюнь. Исследование фильмов и авторов первой партии // *Киноискусство*, № 1 (312). 2007. - С. 146 - 150. (殷福军. 首批中国动画片及作者的考证. // 电影艺术, 2007年第1期, 总第312期, 第146-150页。)
38. Инь Фуцзюнь. Исследовать истоки истории искусства китайской анимации: жизнь и творчество первого китайского специалиста по анимации Ян Цзутао. - Исследование культуры и искусства, 4, 10. 2011. - С. 192 - 203. (殷福军. 中国动画艺术史溯源 - 中国首位动画专家杨左匋生平及其创作考略 // 文艺研究, 2011年10月第4期, 192 - 203页.)
39. Инь Янь. «Китайская школа» в анимационном кино // Современное кино, № 6, 1988. - С. 71-79. (尹岩. 动画电影中的“中国学派” // 当代电影. 1988年第6期, 第71-79页.)
40. Карвцова М. Е. Китайская престонародная картина-няньхуа // *Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие*. - СПб.: Лань, ТРИАДА, 2004. - 960 с.
41. Китайский театр теней // CCTV-Русский [Электронный ресурс] RUL: http://cctv.cntv.cn/lm/aroundchina_russian/shadow_play/index.shtml (Дата обращения 11. 05. 2011)
42. Кривуля Н. Г. Аниматология: Эволюция мировых аниматографий. В 2 ч. - Ч. 1. - М.: КЭА «АМЕТИСТ», 2012. - 384 с.:16 ил.
43. Кривуля Н. Г. Ожившие тени: Волшебного фонаря. - Краснодар: Аметист, 2006. - 504 с.: 24 л. пл.
44. Кузьменко Л. И. Искусство Китая: Путеводитель по постоянной экспозиции. - М.: Государственный Музей Востока, 2013. - 140 с.
45. Ли Баочуань. «Китайская школа» откуда пришла и куда идёт // Газета «Китайское искусство», 2013. 11.25. - С. 3. (李保传. “中国学派”从哪里来, 往哪里去//中国艺术报, 2013年11月25日, 第003版.)

46. Ли Цзэхуо. История о красоте. - Пекин: SDX Joint Publishing Company, 2009. - 217 с.: 56 ил. (李泽厚. 美的历程. - 北京: 生活、读书、新知三联书店, 2009年. - 217页:插图 56页.)
47. Ли Цзяго. Исследования оптимизации производственной структуры китайской анимации и комикса. - Нанкин: Изд. Нанкинского университета, 3. 2012. - 173 с. (李家国. 中国动漫产业结构优化研究. -南京: 南京大学出版社, 2012. 3. -173页.)
48. Лукьянов А. Е. Древнекитайская философия. Курс лекций. - М.: ИДВ РАН, 2012. - 120 с.
49. Лукьянов А. Е. Истоки Дао. Древнекитайский миф - М.: Инсан, 1992. -160 с.
50. Лю Куй, Лю Ху, Чжоу Чжоу. Исследования традиционного теневого искусства и современной анимации: Поиск пути цветного сна китайской анимации в стиле теневого театра // Пресса, №2, 2009. - С. 170 - 172. (刘葵, 刘琥, 周舟. 传统皮影艺术与现代动漫艺术研究—寻找中国皮影动画彩色梦想之路 // 新闻界 (Press Circles), 2009年02期, 第170-172页.)
51. Лю Куй, Лю Ху. Анимация должна ценить темы национальной культуры // Пресса, № 06, 2011(6). - С. 45 - 47. (刘葵, 刘琥. 动画应该重视民族文化题材 // 新闻界, 2011(6): 45 - 47.)
52. Лю Яли. Отношения традиционного теневого искусства с анимацией // Чжэцзянское прикладное искусство. №4, 2007. - С. 76 - 79. (刘亚莉. 传统皮影艺术与动画的关系 // 浙江工艺美术 (The art and Crafts of Zhejiang Province) 2007年04期, 第76-79页.)
53. Лю Яоцин. Исток и развитие маньхуа // Море искусства, 12. 2013. - С. 89. (刘耀庆. 漫画的由来与发展 // 艺海, 2013年12期. 第89页.)
54. Люй Люй. Диалог: проблемы и решения китайских анимационных фильмов // Киноискусство (Film Art), №11, 1989. - С. 32-35. (吕律. 对话: 中国动画电影的困惑和解脱 // 电影艺术, 1989年11期, 第32-35页.)
55. Малявин В. В. Китайская цивилизация. - М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»; ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2001. - 632 с.: ил, карт.

56. Малявин В. В. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост. Пер., с кит. и англ., вступ. ст. очерки и комм. - М.: ОАО Люкс; Астрель, АСТ, 2004. - 429 с.: ил.; 21 см.
57. Малявин В. В. Конфуций. — М.: Молодая гвардия, 2010. - 357 [11] с: ил.
58. Малявин В. В., Виноградский Б. Б. Антология даосской философии. - М.: Товарищества «Клышников-Комаров и К», 1994. - 48 с.
59. Мао Цзэдун. Беседа с музыкантами // Literature & Art Studies, 1979. № 03. - С. 3 - 7. (毛泽东. 同音乐工作者的谈话 // 文艺研究. 1979 年第 3 期, 第 3-7 页.)
60. Мао Цзэдун. О новой демократии // Избранные произведения Мао Цзэдуна.- Пекин: Народное издательство, 1991. - 1406 с. С. 662 -711. (毛泽东. 新民主主义论. 毛泽东选集 (合订本)- 北京:人民出版社, 1964 年, 1406 页, 第 662 -711 页.)
61. Мин Хун. Ручка должна идти в ногу с эпохой: маньхуаская жизнь Хуа Цзюнью // Программа искусства, 02. 2003. - 55 - 57 с. (明红. 笔墨当随时代: 华君武的漫画人生// 艺术广角, 2003 年 02 期, 第 55-57 页.)
62. Не Синьжу. Ребёнок без матери: Размышления об онтологии анимационного фильма // Современное кино, №5, 1989. - С. 123-128. (聂欣如. 没有妈妈的孩子: 美术电影本体论思索 // 当代电影, 1989 年第 5 期. 第 123-128 页.)
63. Норштейн Ю. Б. Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации. - М.: ВГИК, журнал «Искусство кино», 2005. - 248 с.
64. Нугербеков Б. Р. Когда оживают сказки: Мультипликационное кино Казахстана. Алма-Ата: Онер, 1984. - С.136.
65. О киноотделе Англо-американской Табачной компании. // Газета «Шэнь-бао», 3(5), 07, 1923. - С 17. (英美烟草公司影片部之内容 // 申报, 1923. 7. 3(5). 第 17 版.)
66. Образцов С. В. Театр китайского народа. - М.: ИСКУССТВО, 1957. - 380 с.
67. Победитель в номинации «Серебряный медведь» о режиссёра фильма «Птица, рыболов и устрица» Ху Цзиньцин. // Газета «Вэньхуэй бао», 22.3.1984. - А2. (《文化报》记者. “银熊奖”获得者一记《鹬蚌相争》的导演胡进庆 // 文汇报, 1984 年 3 月 22 日. - А2 版.
68. Пондопуло Г. К. Древний Китай. Формирование культурной традиции. - М.: ВГИК, 2006. - 192 с.
69. Пропп. В. Я. Морфология волшебной сказки. - М.: Лабиринт, 2001. - 144 с.

70. Райт Дж. Эн. Анимация от А до Я. От сценария до зрителя. - М.: ГИТР, 2006. - 351 С.
71. Садуль Ж. Всемирная история кино. Пер. Сюй Чжао, Ху Чэньвей. Книга переводилась по французскому изданию Histoire du cinéma mondial - des origines à nos jours. Flammarion, Éditeur. Paris. 1979. - Пекин : Изд. китайского кино, 1986. - 844 с. (乔治·萨杜尔. 世界电影史. 徐昭, 胡承伟根据法国巴黎 Flammarion 出版社 1979 年版翻译. - 北京: 中国电影出版社, 1986 年. - 844 页.)
72. Совместная редакция редакционных отделений: “Кино-вести” отделения культурного министерства и отечественное кино Изд. китайского кино. Исследования искусства анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - 196 с. (文化部电影局《电影通讯》编辑室, 中国电影出版社本国电影编辑室合编. 美术电影创作研究. - 北京: 中国电影出版社, 1984 年. - 196 页.)
73. Сон Нянь. И-юань Луньхуа (О живописи из Сада И-Юань). - Хух-хото: Изд. народа Внутренней Монголии, 1984. - 102 с. (松年. 颐园论画. — 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1984 年. - 102 页.)
74. Сунь Лицзюнь. Чжан Юй. История мировой анимации - Пекин: Изд. морей и океанов, 2007. - 462 с. (孙立军. 张宇. 世界动画艺术史. -北京: 海洋出版社, 2007 年, 462 页.)
75. Сунь Цзя. Производство анимации и комикса: современное состояние развития и тенденция // Инвестиция китайских наук и технологии (China Venture Capital), 10. 2011. - С. 35 - 37. (孙佳. 动漫产业——发展现状及趋势 // 中国科技投资, 2011 年第 10 期, 第 35 - 37 页.)
76. Сю Чжаньсюн. «Куйба»: Предопределённая неудачная анимационная революция // газета «Южные выходные», 21. 07. 2011. - С. D27. (徐展雄. 《魁拔》: 一场注定失败的动画革命 // 南方周末, 2011 年 7 月 21 日. - D27 版.)
77. Сюй Цзинхуэй. Презентация «Промышленного отчёта развития китайской анимации и комиксов (2011)» (徐晶慧. 《中国动漫产业发展报告(2011)》发布//中国经济网) // Сайт китайской экономики, 02. 05. 2011. [Электр. ресурс] URL: http://district.ce.cn/zg/201105/02/t20110502_22395648.shtml (Дата обращения 02. 05. 2011.)

78. Сяо Лу. Традиционная эстетическая характеристика отечественной анимации и её культурный исток. - Шанхай: Изд. шанхайского народа, 2008. - 278 с. (肖路. 国产动画电影的传统美学风格及其文化探源. -上海: 上海人民出版社, 2008年8月. 278页.)
79. Сяовэй. «Король обезьян» получил хорошие отзывы от иностранцев: этот царь обезьян более милый // сайт: chinadaily.com.cn [Электронный ресурс] URL:http://www.chinadaily.com.cn/hqcj/xfly/2015-06-23/content_13875572.html (Дата обращения 23.06.2015)
80. Торчинов. Е. А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2007. - 480 с.
81. Ту Чжифэнь. Брать квинтэссенцию из традиции, создавать шедевр искусства: об анимационном фильме «Легенда о святой книге» // Труд гиринского художественного института (Journal of Jilin College of the Arts), № 01. 2003. - С. 34 - 36. (屠志芬. 取传统精华, 锻艺术精品: 动画片《天书奇谭》赏析 // 吉林艺术学院学报, 2003年, 第01期, 第34 - 36页.)
82. Тэ Вэй. Создание национального анимационного фильма // Изобразительное искусство, 016, Z3, 1960. - С. 48-50. (特伟. 创造民族的美术电影 // 美术, 1960年Z3期, 48-50页.)
83. Тэ Вэй. О создании анимационного фильма // Исследование создания анимационного фильма. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С.1 - 11. (特伟. 美术电影创作放谈 // 美术电影创作研究 - 北京: 中国电影出版社 1984. 1 - 11页.)
84. Тэнь Фэй, Ли Ин, Ван Чуньтао. Влияние теневого искусства на художественное решение современной анимации // Большая сцена, №12, 2010. - С. 82. (滕飞, 李颖, 王春桃. 皮影艺术对现代动画设计的启发 // 大舞台, 2010年12期. 第82页.)
85. Фу Шуай. Роль костюма и маски в пекинской опере // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2012. - № 152. - С. 157-163.
86. Фу Хунсин. Энциклопедия китайских фильмов. Том анимаций: 1923 - 2010. - Пекин: Изд. китайского радио и телевидения, 2012. - 365 с. (傅红星. 中国影片大典. 动画片卷: 1923-2012. - 北京: 中国广播电视出版社, 2012. 365页.)
87. Фэн Тяньюй, Хэ Сяомин. История китайской культуры. - Шанхай: Изд. шанхайского народа, 2005. - 778 с. (冯天瑜, 何晓明. 中华文化史. -上海: 上海人民出版社, 2005. 778页.)

88. Фэн Хуачжань, Ци Чжижун. Фэн Цзыкай рассказывает об искусстве. - Шанхай: Изд. Фуданьского университета, 1985. - 372 с. (丰华瞻, 戚志蓉. 丰子恺论艺术. -上海: 复旦大学出版社, 1985. 372 页.)
89. Фэн Цзыкай. Маньхуа (丰子恺. 漫画.) // Фэн Цзыкай рассуждает об искусстве. По ред. Фэн Хуачжань, Ци Чжижун. - Шанхай: Изд. Фуданьского университета, 1985. - С. 238.
90. Фэн Цзыкай. Наслаждаясь искусством маньхуа (丰子恺. 漫画艺术的欣赏) // Фэн Хуачжань, Ци Чжижун. Фэн Цзыкай рассказывает об искусстве. - Шанхай: Изд. Фуданьского университета, 1985. - С. 173-179.
91. Хань Шангы. О стиле искусства Чжан Гуанюя. // Газета «Освобождение», 30.5.1962. - С. 3. (韩尚义. 谈张光宇的艺术风格 // 解放日报, 1962. 5. 30. 3 版.)
92. Ху Инь. Влияние традиционного кукольного театра на китайскую анимацию // Диссертация на соискание научной степени магистра искусствоведения Уханьского технологического университета, 12. 2008. - 50 с. (胡瑛. 传统木偶戏对中国动画的影响 // 武汉理工大学艺术学硕士论文, 2008 年 12 月. 50 页.)
93. Ху Ихун. Два разных эстетических закона анимации // Современное кино, №6, 1984. - С. 6 - 20. (胡依红. 两种不同美学意义的动画规范 // 当代电影, 1984 年第 6 期. 第 6 - 20 页.)
94. Хуан Хуэйлин. Мое скромное мнение о развитии китайской эстетики кино и телевидения // Современное телевидение, 1998 (7) - С. 30 - 32; 1998 (8) - С. 10 -13. (黄会林. 中国影视美学建设刍议 // 当代电视, 1998 (7), 30 - 32 页; 1998 (8), 10-13 页.)
95. Хэ Вэй. Поиск истоков Маньхуа // Рассуждение о маньхуа - сборник статей конференции о китайском маньхуа, 1. 09. 2003. - С. 267-274. (何韦. 漫画探源 // 论漫画—中国漫画交流文集, 2003 年 9 月 1 日, 第 267-274 页.)
96. Хэ Танье. Обсуждения культуры анимации и комиксов: Онтологический и психологический анализ. - Пекин: Изд. китайских книг (China Book Press), 2012. - 290 с. (何坦野. 动漫文化论纲: 本体与心理. - 北京: 中国书籍出版社, 2012. - 290 页.)
97. Хэ Фэй. А Да находится за пределами Китайской анимационной школы // Наблюдение искусства (Art Observation), №07, 2011. - С. 29 - 30. (何非. 阿达: 在“中国动画学派”之外 // 美术观察, 2011 年第 7 期 29-30 页.)

98. Хэ Юймэнь. Впечатления от анимационного фильма «Хороший кот Ми Ми» // Исследование создания анимационных фильмов. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 185 - 190. (何玉门. 动画片《好猫咪咪》的创作体会//美术电影创作研究. - 北京: 中国电影出版社, 1984. 185 - 190 页.)
99. Хэ Юймэнь. О художественном решении картины «Добрый Сяудун» // Исследование создания анимационных фильмов. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 141 - 149. (何玉门. 谈《善良的夏吾冬》的艺术处理//美术电影创作研究. - 北京: 中国电影出版社, 1984. 141 - 149 页.)
100. Цао Ди. Общий разговор о влиянии китайского традиционного искусства на искусство кукольной анимации Цзинь Си // Арт Панорама. №01, 2013. - С. 78. (曹迪. 浅谈中国传统艺术对靳夕木偶动画创作的影响 // 美术大观 (Art Panorama). 2013 年, 第 1 期, 第 78 页.)
101. Цзинь Босун. Выразитель внешнего образа: о художнике-постановщике кукольной анимации // Исследование создания анимационных фильмов. - Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 47 - 55. (金柏松. 外部造型的体现者—谈木偶片美工//美术电影创作研究. - 北京: 中国电影出版社, 1984. 47 - 55 页.)
102. Цзинь Босун. Интервью шести режиссёров анимации// Современное кино, 4. 1993. - С. 78 -82. (金柏松. 美术片六导演访谈录//当代电影, 1993 (4), 78 - 82 页.)
103. Цзинь Босун. Краткий анализ творчества А Да // Киноискусство (Film Art), №11, 1989. - С. 36 - 43. (金柏松. 阿达艺术创造工程之浅析//电影艺术, 1989 年 11 期, 第 36 - 43 页.)
104. Цзинь Сюэчжи. Рассуждение об эстетике китайской каллиграфии. - Шанхай: Изд. шанхайской каллиграфии и живописи, 1984. - 217 с. (金学智. 书法美学谈. - 上海: 上海书画出版社, 1984 年. 217 页.)
105. Цзинь Сюэчжи. Эстетика китайской каллиграфии. // в 2-х частях. Часть 2. - Нанкин: Изд. цзянсуской литературы и искусства, 1997. - 1174 с. (金学智. 中国书法美学//上下册, 第二册. - 南京: 江苏文艺出版社, 1997 年. 第 1174 页.)
106. Цзун Байхуа. Эстетические прогулки. - Шанхай: Изд. шанхайского народа, 2005. - 158 с. (宗白华. 美学散步. —上海: 上海人民出版社, 2005 年. - 535 页.)
107. Цянь Юньда, Ма Кэсюань. «Живописная песня» и понятие анимационного кино: разговор с товарищем Ху Ихун // Киноискусство, №6, 1985. - С. 28 - 32. (钱运达, 马

克宣. 《画的歌》与动画电影观念: 与胡依红同志商榷 // 电影艺术, 1985 年第 6 期. 第 28 - 32 页.)

108. Чжан Гэн, Го Ханьчэна. Общее суждение о китайской опере сицхой. - Пекин: Изд. китайской оперы сицхой, 2010. - 514 с. (张庚, 郭汉城. 中国戏曲通论. - 北京: 中国戏剧出版社, 2010 年. - 514 页.)

109. Чжан Лимин. Исследование развития индустриализации китайской анимации - Пекин: Магистерская диссертация университета международной экономики и торговли, 2006. - 41 с. (张黎明. 中国动画产业发展研究. - 北京: 对外经济贸易大学硕士学位论文, 2006 年, 41 页.)

110. Чжан Луо. Тупик и выход китайского анимационного фильма - Пекин: Диссертация на соискание ученой степени магистра искусствоведения 2001 год китайского исследовательского института искусства, 26. 4. 2005. - 47 с. (张洛. 中国影视动画的困境与出路. - 北京: 中国艺术研究院研究生院研究生论文, 2005 年 4 月 26 日, 47 页.)

111. Чжан Сонлинь. Кто создал «Головастики ищут маму»: Тэ Вэй и китайская анимация. - Шанхай: Изд. шанхайского народа, 2010. - 197 с. (张松林, 贡建英. 谁创造了《小蝌蚪找妈妈》: 特伟和中国动画. - 上海: 上海人民出版社, 2010. - 197 页.)

112. Чжан Хуэйлин. История китайской анимации в XX веке. - Сиань: Художественное издательство шаньсиского народа, 03. 2002. - 236 с. (张慧临. 二十世纪中国动画艺术史. 西安: 陕西人民美术出版社, 2002. 3. - 236 页.)

113. Чжан Яньюань. Записки о знаменитых художниках разных эпох. - Шанхай: Шанхайское коммерческое издательство, 1936. - 334 с. (张彦远. 历代名画记. - 上海: 商务印书馆, 1936. - 334 页.)

114. Чжань Тон. Своеобразия и другие: заявка фильма «Если я был бы У—Соном» // Исследование искусства анимационного фильма. — Пекин: Изд. китайского кино, 1984. - С. 163 - 172. (詹同. 个性及其他: 《假如我是武松》 // 美术电影创作研究. - 北京: 中国电影出版社, 1984. 第 163-172 页.)

115. Чжоу Чэнь. Исследование культурной метаморфозы и развития китайского анимационного фильма. - Сучжоу: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Сучжоуский университет, 2011. - 174 с. (周晨. 文化生态的衍变与中国动画电影发展研究. - 苏州: 苏州大学博士论文, 2011 年. - 174 页.)

116. Чжу Пувэнь. История искусства мировой анимации. - Пекин: Изд. китайской киносъёмки, 2003. В 2 т. - 664 с. (祝普文. 世界动画艺术史 - 北京: 中国摄影出版社, 2003 年. 664 页.)
117. Чжу Цзянь. Исследование искусства китайской анимации. - Нанкин: Изд. Дуннаньского университета, 11. 2012. - 278 с. (朱剑. 中国动画艺术研究. - 南京: 东南大学出版社, 2012 年. 278 页.)
118. Чжэн Дунтянь. Только на семь лет // Современное кино (Contemporary Cinema). №1, 1987. - С. 48 - 56. (郑洞天. 仅仅七年 // 当代电影, 1987 年第 1 期, 48 - 56 页.)
119. Чжэн И, Цянь Цзиньгуо. Испытывать подъём духа туши, трансформировать душу живописи: искусство музыки в китайской анимации // Труды Цзилинского университета, 4(67). 2004. - С. 49 - 60. (郑艺, 钱今帼. 激扬水墨精神, 点化丹青灵: 中国动画音乐创作述评 // 吉林艺术学院学报, 2004 年第 4 期(总第 67 期), 49 - 60 页)
120. Чу Хань. Анимация как тип языка: эволюция от выразительного средства до анимационного языка // Современное кино, №3, 1989. - С. 48-56. (楚汉. 动画作为一种语言—从叙事工具到动画语言的转化 // 当代电影, 1989 年第 3 期. 第 48-56 页.)
121. Чэн Хао, Чэн И. Сборник двух Чэн. В 2-х т. Т. 1. - Пекин: Китайское книгоиздательство, 1981. - 688 с. (程颢, 程颐. 二程集 - 北京: 中华书局, 1981 年版, 688 页.)
122. Чэнь Сихэ. Производственная модальность и эстетический паттерн китайского кино // Сборник статей международного научного симпозиума: «Новое направление кино-эстетики и теории в контексте глобализации». Шанхай: Отдел Шанхайского международного кинофестиваля Китайского научного общества кинокритики, 06. 2004. - С. 165 - 177. (陈犀禾. 中国电影的产业形态和美学模式 // 全球化语境中电影美学与理论新趋势国际研讨会. - 上海: 中国电影评论学会上海国际电影节办公室, 2004 年 6 月, 第 165 -177 页.)
123. Чэнь Хуанмэй. О «ста цветах» киноискусства // Китайское кино, 1956. № 1. - С. 5 - 10. (陈荒煤. 关于电影艺术的“百花齐放”//中国电影, 1956 年 S1 期, 第 5 - 10 页.)
124. Шэнь Цзунцянь. Цзечжоу сюэхуа бянь (Собрание наставлений в живописи Цзечжоу). В 4 т. Т. 3. - Япония: Изд. «Цинь-шу-гэ», 1844. - 27 с. (沈宗骞. 芥舟学画编. 四卷本. 卷三. - 日本: 琴书阁藏板, 1844 年. - 27 页.)

125. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Монтаж. - М.:ВГИК, 1988. - 193 с. - С. 102 - 191 .
126. Эйзенштейн С. М. За кадром // Монтаж. - М.:ВГИК, 1988. - 193 с. - С. 29 - 44.
127. Эйзенштейн С. М. Монтаж и живопись: «Ермолова» // Монтаж. - М.: Музей кино, 2000. - 592 с. - С. 135 - 155.
128. Эйзенштейн С. М. Образ и идея // Монтаж. - М.: Музей кино, 2000. - 592 с. - С. 59 -63.
129. Юань Цзянцзе. О роли китайской живописи в развитии монохроматической анимации // Диссертация на соискание научной степени магистра искусствоведения Хэнаньского университета, 05. 2011. (袁江洁. 关于中国画在水墨动画发展中的作用 // 河南大学艺术学硕士论文, 2011 年 5 月.)
130. Юй Цин. О новом фильме «Собака приглашает гостей». // Газета «Шэнь-бао», 12, 09, 1924. - Вкладной лист. (宇青. 纪新片《狗请客》//申报 (本部增刊), 1924. 9. 12.)
131. Ян Сюэцзюань. Исследование использования искусства театра теней в современной анимации // Диссертация на соискание уч. степени магистра искусствоведения Шаньдунского института легкой промышленности. 2011. - 56 с. (杨秀娟. 皮影艺术在现代动画中运用的研究//山东轻工业学院硕士学位论文, 2011. 56 页)
132. Янь Хуэй, Суо Ябинь. История китайского анимационного кино. - Пекин: Изд. китайского кино, 2005. - 311 с. (颜慧, 索亚斌著《中国动画电影史》- 北京: 中国电影出版社, 2005 年版. - 311 页.)
133. Bendazzi G. Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation / by Giannlberto Bendazzi; [translated by Anna Taraboletti-Segre] -Indiana University Pre. 1995. - 540 p.
134. Fan Pen Li Chen. Chinese Shadow Theatre: History, Popular, Religion, and Women Warriors. - Montreal&Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2007. - 368 p.
135. Fang Liu. Is there a future for water-ink animation? // CNTV, 6 July 2017.
136. Flath J. A. The Cult of Happiness: Nianhua, Art, and History of Rural North China. - Washington: University of Washington Press, 2004. - 256 p.
137. Han J. Chinese Characters. - Cambridge: Cambridge University Press, 2012. - 162 p. http://www.china.org.cn/video/2012-03/20/content_24941221.htm

138. Lim S. K. *Origins of Chinese Opera*. - Asiapas Books Pte Ltd, 2013. - 155p.
139. Puru Li. *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. - Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. - 368 p.
140. Thompson J. *Manga: The Complete Guide*. - New York: Del Rey Books, 2007. - 556p.
141. Wang Nan. *Water-and-Ink Animation* // *China Daily*, 6 July 2017. http://usa.chinadaily.com.cn/culture/2008-06/04/content_11848479.htm

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Арбузная пушка (西瓜炮), 1978, р. Цзинь Си.¹
2. Ароматные груши из Корлы (库尔勒香梨), 1998, р. Фэн Цзяньнань.
3. Баба-яга, крокодил и девочки (巫婆、鳄鱼和小姑娘), 1985, р. Ли Жунчжон.
4. Балл на озере (湖上歌舞), 1964, р. Юй Чжэгуан.
5. Белоснежка и семь гномов (Snow White and Seven Dwarfs), 1937, р. Д. Хэнд, У. Коттрелл, П. Пирс и т.д.
6. Беспризорник Саньмао (三毛流浪记), 1984, р. А Да, Чжу Канлинь.
7. Богатство по одной ночи (一夜富翁), 1986, р. Чэ Хуэй.
8. Большая награда (大奖章), 1960, Чжан Чаоцюнь.
9. Большая Хуа и Маленькая Хуа (大花和小花), 1985, р. Цзинь Сюэлинь.
10. Большой скачок, ура! (大跃进万岁), 1959, р. Ван Шучэнь.
11. Бубенчик оленя (鹿铃), 1982, р. Тан Чэн, У Цян.
12. Бунт в небесных чертогах (大闹天宫), 1923, р. Ян Цзотао.
13. Быстроногий конь взлетает (骏马飞腾), 1974, р. Цзинь Си, Лю Хуэй-и.
14. Ван Лао-у идёт в армию (王老五去当兵), 1938, р. Вань Чаочэнь.
15. Вереница диких гусей (雁阵), 1990, р. Чжун Цюань, Ван Ган.
16. Вернувшееся письмо (一封信寄回来), 1927, р. Мэй Сюэчоу, Х. Вань Гучань и Вань Дихуань
17. Весёлый Маймайди (快乐的买买提), 1991, р. Ю Ян, Шэнь Жудун.
18. Во сне быть императором (皇帝梦), 1947, р. Чэнь Боэр.
19. Волшебная кисточка (神笔马良), 1955, р. Цзинь Си.
20. Волшебная флейта (神笛), 1997, р. Шэнь Шоулинь.
21. Волшебный ребёнок на горе Хуашань (西岳奇童), 1984, р. Цзинь Си, Лю Хуэй-и.
22. Волшебный фонарь (宝莲灯), 1999, р. Чан Гуанси.
23. Восемь даосских святых и блоха (八仙与跳蚤), 1988, р. Чжань Тон.
24. Восемьсот плетей (八百鞭子), 1980, р. Гоу Гуйюнь, Чжоу Кэцин.
25. Встречать Новый год (过年), 1924, р. Ян Цзотао.
26. Высокомерный генерал (骄傲的将军), 1956, р. Тэ Вэй.
27. Вытащить редиску (拔萝卜), 1957, р. Цянь Цзяцзюнь.
28. Газированная вода И-Ли (益利汽水), 1925, р. братья Вань.
29. Героические сестрицы в степи (草原英雄小姊妹), 1965, р. Цянь Юньда, Тан Чэн.
30. Глютамин натрия (味精), 1926, р. братья Вань.
31. Гнездо осы (马蜂窝), 1984, р. Фан Жуньнань.
32. Год китайских продуктов (国货年), 1933, р. братья Вань.
33. Головастики ищут маму (小蝌蚪找妈妈), 1961, р. съёмочная группа.
34. Гора огня (火焰山), 1958, Цзинь си, Ю Лэй.
35. Горестный утопающий (哀溺), 1990, р. Фэн Цзяньнань.
36. Господин Дунго (东郭先生), 1955, р. Юй Чжэгуан, Сюй Биндо.
37. Господин Наньго (南郭先生), 1981, р. Цянь Цзясин, Ван Божун.
38. Даосский монах на горе Лаошань (崂山道士), 1981, р. Юй Чжэгуан.
39. Два жулика, 1993, р. А. И. Солин.

¹ Здесь и далее по тексту перевод имен, названий фильмов с китайского на русский сделан Гу Цицзюнем.

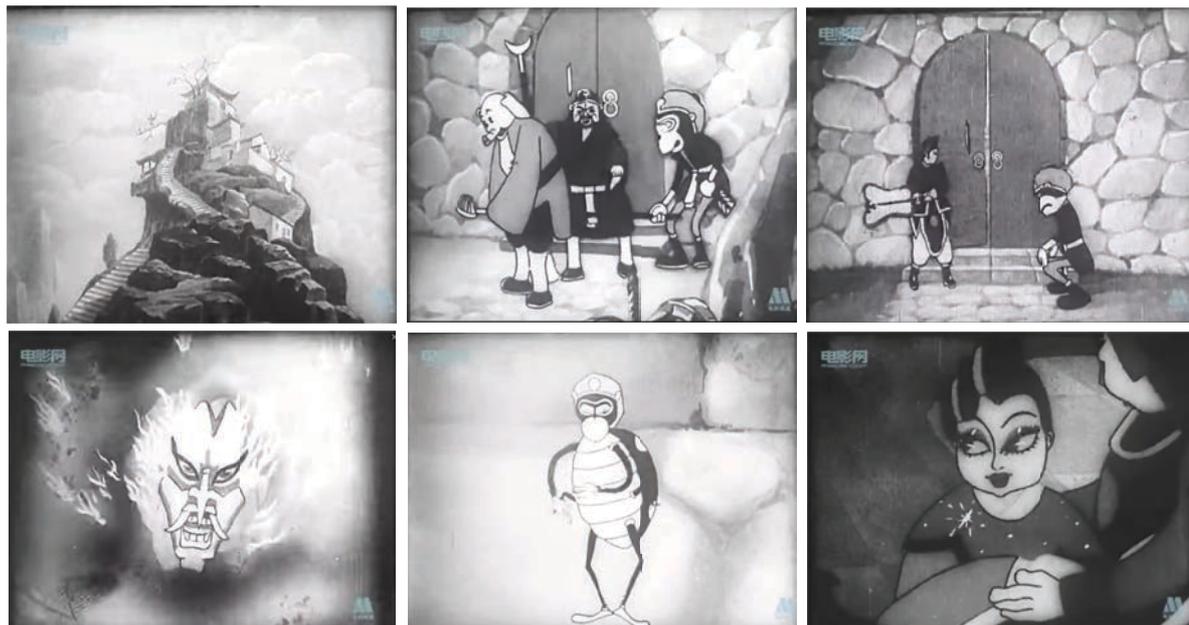
40. Два маленькие павлина (两只小孔雀), 1978, р. Янь Динсянь.
41. Двенадцать зверей (十二生肖), 2008, р. Цзи Юй.
42. Движение новой жизни (新生活运动), 1936, р. братья Вань.
43. Девушка с длинными волосами (长发妹), 1963, р. Юе Лу.
44. Дерзкий бык и пастушок (犟牛与牧童), 1984, р. Чэнь Саньвэй.
45. Добрый Сяудун (善良的夏吾冬), 1981, р. Хэ Юймэнь.
46. Дополнить билет (补票), 1988, Линь Вэньсяо.
47. Дочь оленя (鹿女), 1993, р. Янь Динсянь, Линь Вэньсяо.
48. Дурачок покупает туфли (愚人买鞋), 1979, р. Фан Жуньнань, Ю Лэй.
49. Душа гор и вод (山水情), 1988, р. Тэ Вэй.
50. Если бы я был Усоном (假如我是武松), 1982, р. Чжань Тон.
51. Жемчуг дракона (龙珠), 1986-1989, р. Минору Окадзаки, Дайсукэ Нисио.
52. Захват подушки (抢枕头), 1985, р. Хэ Юймэнь.
53. Здание кубика Рубика (魔方大厦), 1990-1994, р. Гу Ханьчан, Чян Сяобай, Чжа Кань.
54. Золотая обезьяна прогоняет дух трупа (金猴降妖), 1984 — 1985, р. Тэ Вэй, Янь Динсянь, Линь Вэньсяо.
55. Золотой дикий гусь (金色的大雁), 1976, р. Тэ Вэй, Шэнь Цзுவэй.
56. Золотой сон (黄金梦), 1963, р. Ван Шучэнь.
57. Золотой трубач-моллюск (金色的海螺), 1963, р. Вань Гучань.
58. Идти на фронт (上前线), 1939, р. Вань Чаочэнь.
59. Из чернильницы (Out of the Inkwell), 1919, Р. братья Флейшеро́в.
60. Искусство иероглифов (汉字的艺术), 2007, р. Цзи Юй.
61. История игрушек (Toy Story), 1995, р. Джон Лассетер.
62. История о моринхуре (马头琴的传说), 1997, р. Фан Жуньнань.
63. Источник бабочки (蝴蝶泉), 1983, р. А Да, Чан Гуанси.
64. Каменный лев (石狮子), 1984, р. Чжань Тон.
65. Картина на стене (墙上的画), 1958, р. Вань Лаймин.
66. Коза вернулась домой (山羊回了家), 1977, р. Ху Цзиньцин, Шэнь Цзувэй.
67. Конкурс красоты (选美), 1987, р. Ван Шучэнь.
68. Король обезьян (Monkey King: Hero is Back) (大圣归来), 2015, р. Тянь Сяопэн.
69. Красный цветок (大红花), 1956, р. Вань Лаймин.
70. Кровавые деньги (血钱), 1934, р. братья Вань.
71. Кто сильнее, тот и попадётся на удочку (强者上钩), 1988, р. Ху Цзиньцин.
72. Куйба I: Не терпящие отлагательства (魁拔之十万火急), 2011, р. Ван Чуань.
73. Куйба II: Война в мире Юаньян (魁拔之大战元泱界), 2013, р. Ван Чуань.
74. Куйба III: Подъём бога войны (魁拔之战神崛起), 2014, р. Ван Чуань.
75. Кун-фу Панда 2 (Kung Fu Panda 2), 2011, р. Дженнифер Ю.
76. Лань-хуа-хуа («Ирис кровельный») (兰花花), 1989, р. Ли Гэн.
77. Легенда о бабочках (梁山伯与祝英台), 2003, р. Цай Минцин.
78. Легенда о журавле (鹤的传说), 1997, р. Янь Динсянь, Линь Вэньсяо.
79. Легенда о святой книге (天书奇谭), 1983, р. Ван Шучэнь.
80. Легенде о празднике обливания водой (泼水节的传说), 1988, р. Дуань Лянь.
81. Лето (夏), 2003, р. Сюй И.
82. Лозунги войны против Японии (抗战标语卡通), 1937 - 1939, р. братья Вань.
83. Лотос (荷), 2004, р. Дуань Цзя.

84. Маленькие карпы проскочат через ворота дракона (小鲤鱼跳龙门), 1958, р. Хэ Юймэнь.
85. Маленький Бацзе (小八戒), 1983, р. Цзинь Сюэлинь.
86. Маленький герой (小小英雄), 1953, р. Цзинь Си.
87. Маленький Те Чжу (小铁柱), 1951, р. Тэ Вэй, Фан Мин.
88. Мальчик Цзяцзы спасал оленей (夹子救鹿), 1985, р. Линь Вэньсяо, Чан Гуанси.
89. Маме нужно отдыхать (妈妈请休息), 1987, р. Лю Хуэй-и.
90. Милые эльфы из беседки Лань-тинь (兰亭小精灵), 2013, р. Чжан Сюевэнь, Чэнь Чжиго.
91. Мода (新潮), 1936, р. братья Вань.
92. Монах и монахиня спустятся с гор (双下山), 2008, р. Чжоу Син.
93. Монах Цзигун и бойцовые сверчки (济公斗蟋蟀), 1959, р. Вань Гучань.
94. Монах Чжу Бацзе ест арбуз (猪八戒吃西瓜), 1958, р. Вань Гучань.
95. Муравей и слон (蚂蚁和大象), 1987, р. Фань Мади.
96. Мышка с голубой кожей и кошка с большим лицом (蓝皮鼠和大脸猫), 1993 - 1994, р. Шан Шишунь.
97. Напрасный труд (人与双手), 1947, р. Фан Мин.
98. Настоящий и ненастоящий Ли Куй (真假李逵), 1981, р. Чжань Тон.
99. Не-Жа побеждает Царя драконов (哪吒闹海), 1979, р. Ван Шучэнь, А Да, Янь Динсянь.
100. Никогда не забыть наше национальное унижение (勿忘国耻), 1932, р. братья Вань.
101. Николай угодник и охотники, 1991, р. И. А. Пшеничная.
102. Новый дверной звонок (新装的门铃), 1986, р. А Да, Ма Кэсюань.
103. Ночью в картинной галерее (画廊一夜), 1978, р. А Да, Линь Вэньсяо.
104. Нюйва латает небо (女娲补天), 1985, р. Цянь Юньда.
105. Озорная золотая обезьяна (淘气的金丝猴), 1982, р. Ху Цзиньцин.
106. Олень и бык (鹿和牛), 1990, р. Цзоу Цинь.
107. Орёл (鹰), 1987, р. Чжун Цюань.
108. Особенная автоколонна (特别车队), 1992 - 1994, р. Ян Кайхуа.
109. Открыть лавку (开店), 1991, Ху Цзюнь.
110. Пастушок и принцесса (牧童与公主), 1960, р. Юе Лу.
111. Пастушья флейта (牧笛), 1937, р. Тэ Вэй.
112. Пауза (暂停), 1923, Р. Ян Цзотао.
113. Переполох в студии художника (Сцена студии) (大闹画室), 1926, р. Мэй Сюэчоу, Вань Лаймин.
114. Переход через обезьянью гору (过猴山), 1958, р. Ван Шучэнь.
115. Петух кричит в полночи (半夜鸡叫), 1964, р. Ю Лэй.
116. Петь славу генеральной линии (歌唱总路线), 1958, р. Вань Лаймин.
117. Печальная история нации (民族痛史), 1933, р. братья Вань.
118. Печатная машинка Шу Чжэньдуна для китайского языка (舒正东华文打字机), 1925, р. братья Вань.
119. Побег бамбука, который растёт дома (长在屋里的竹笋), 1976, р. Ху Цзиньцин, Чжоу Кэцинь.
120. Погода (天气), 2009, р. Ци Юй.
121. Поиск (觅), 2006, р. Чжан Тяньи.
122. Поймать в кувшине черепаху (瓮中捉鳖), 1948, р. Чэнь Боэр, Фан Мин.
123. Полевое событие (野外的遭遇), 1955, р. Вань Лаймин, Ван Шучэнь.
124. Полное единодушие (精诚团结), 1932, р. братья Вань.
125. Половинка (一半儿), 1989, р. Чжань Тон, Лу Чэнфа.

126. Популярныe китайские военные песни (抗战歌辑), 1937 - 1939, р. братья Вань.
127. Почему ворона чёрная (乌鸦为什么是黑的), 1956, р. Цянь Цзяцзюнь, Ли Кэжо.
128. Праздник богатого урожая 15-го августа (八月十五庆丰收), 1958, р. Съёмочная группа.
129. Превосходить Англию (赶英国), 1958, р. А Да, Янь Динсянь, Цюй Цзяньфан.
130. Приключение в стране с золотым стандартом (金币国游记), 1988, Сюн Наньцин.
131. Приключение Шукэ и Бэйта (舒克和贝塔),
1989 -1992, р. Янь Динсянь, Линь Вэньсяо, Ван Шицзя, Ху Ихун.
132. Приключения рыцаря-зайчика (兔侠传奇), 2011, р. Сунь Лицзюнь.
133. Принцесса павлина (孔雀公主), 1963, р. Цзинь Си.
134. Принцесса с железным веером (铁扇公主), 1941, р. Вань Лаймин, Вань Гучань.
135. Пришёл волк (狼来了), 1982, Ся Бинцзюнь.
136. Прделки бумажного человека (纸人捣乱记), 1930, р. братья Вань, Мэй Сюэчоу.
137. Просмотр оперы (看戏), 1991, р. Пу Цзясян.
138. Пруд (湖), 2002, р. Хуан Ин.
139. Птица, рыболов и устрица (鹈蚌相争), 1983, р. Ху Цзиньцин.
140. Пятнадцать (15) связок чохов (十五贯), 2005, р. Чжоу Син.
141. Радость крестьянской семьи (农家乐), 1940, р. Цянь Цзяцзюнь.
142. Разбиение курительницы (摔香炉), 1981, р. Линь Вэньсяо.
143. Разноцветный олень (九色鹿), 1981, р. Цянь Цзяцзюнь, Дай Телан.
144. Раскрытие истинного обличьа (原形毕露), 1960, р. Ван Шучэнь, Цянь Юньда.
145. Ребёнок женьшеня (人参娃娃), 1961, р. Вань Гучань.
146. Ребёнок рыбака (渔童), 1959, р. Вань Гучань.
147. Резня в городе Цзинань (血溅济南), 1928, р. Мэй Сюэчоу, Вань Гучань.
148. Рейнеке-Лис (狐狸列那), 1989, р. Хэ Юймэнь.
149. Ручей персиковых цветков (桃花源记), 2006, р. Чэнь Мин.
150. Рыбная тарелка (鱼盘), 1988, р. Фан Жуньнан.
151. Саранча и муравей (蝗虫与蚂蚁), 1932, р. братья Вань.
152. Серый журавль (灰鹤), 1990, р. Ян Кай.
153. Сеть (网), 1985, р. Янь Шаньчунь.
154. Сказка о чуси («Сказка о кануне Нового года») (除夕的故事), 1984, р. Цянь Цзясин.
155. Сказки об Эфенди (阿凡提的故事),
1981-1987, р. Цюй Цзяньфан, Цай Юаньлань, Цзинь Фанлин.
156. Снежный ребёнок (雪孩子), 1980, р. Линь Вэньсяо.
157. Собака приглашает гостей (狗请客), 1924, Хуан Вэньнон.
158. Собака-шпион (狗侦探), 1931, р. Чжэн Сяоцо, х. Вань Гучань и Вань Лаймин.
159. Собираться грибы (采蘑菇), 1953, р. Тэ Вэй.
160. Созвездие “Зубы Дракона” (龙牙星), 1981, р. Фан Жуньнань.
161. Сон Сяомэя (小梅的梦), 1954, р. Цзинь Си.
162. Соотечественники, скорее пробуждайся! (同胞速醒), 1932, р. братья Вань.
163. Спор (争执), 1988, р. Ся Бинцзюнь.
164. Старик, ребёнок и осёл (抬驴), 1981, р. Ван Божун.
165. Странный хоккейный матч (奇怪的球赛), 1979, р. Чжан Чаоцзюнь, Чжань Тон.
166. Стрельба без стрельбы (不射之射), 1988, р. Кихачиро Кавамото.
167. Супер-мыло (超级肥皂), 1986, р. А Да, Ма Кэсюань.
168. Танец верблюда (骆驼献舞), 1935, р. братья Вань.

169. Толстая сестрица возвращается к родителю (胖嫂回娘家), 1956, р. Юй Чжэгуан.
170. Том и Джерри (Tom and Jerry), 1940-1948, р. Ханна Уильям, Джозеф Барбера.
171. Треножник (鼎), 1988, р. Вэнь Дэбинь.
172. Три волка (三只狼), 1980, р. Юй Чжэгуан.
173. Три Монаха (三个和尚), 1980, р. А Да.
174. Тридцать шесть китайских характеров (36 китайских иероглифов) (三十六个字), 1984, р. А Да.
175. У кого больше таланта? (谁的本领大), 1961, р. Чжан Сонлинь.
176. У-Сон убивает тигра (武松打虎), 1923, р. Ян Цзотао.
177. Удовлетворяем любую просьбу (有求必应), 1987, р. Хэ Юймэнь.
178. Умные утята (聪明的小鸭), 1960, р. Юй Чжэгуан.
179. Умный баран (机智的山羊), 1956, р. Вань Чаочэнь.
180. Универмаг Панды (熊猫商店), 1979, р. Чжоу Кэцинь, Шэнь Цзувэй.
181. Утёнок Га-га (小鸭呷呷), 1980, р. Юй Чжэгуан.
182. Фарфоровый ребёнок (瓷娃娃), 1982, р. Фан Жуньнан.
183. Фрукт в форме ребёнка (人参果), 1981, р. Янь Динсянь.
184. Хайлибу (海力布), 1985, р. Хуан Вэй.
185. Хорошие друзья (好朋友), 1954, р. Тэ Вэй.
186. Хороший кот Ми Ми (好猫咪咪), 1979, р. Хэ Юймэнь.
187. Цао Чун весит слона (曹冲称象), 1982, р. Лю Хуэй-и.
188. Царь леса (森林之王), 1959, р. съёмочная группа.
189. Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах (大闹天宫), 1961 -1964, р. Вань Лаймин, Тан Чэнь.
190. Цветы в зеркале (镜花缘), 1991, р. Ху Чжаохун, Цзоу Цинь.
191. Чайные фигурки (阿唐奇遇, Tea Pets), 2017, р. Ван Вэй.
192. Черепаха и заяц (龟兔赛跑), 1932, р. братья Вань.
193. Чжан Фэй судит арбуз (张飞审瓜), 1980, р. Цянь Юньда, Гоу Гуйюнь.
194. Читать медицинскую литературу (看医书), 1989, р. Хуа Фанфан.
195. Чудесный монгольский конь (神异的蒙古马), 1989 — 1990, р. Чан Гуанси.
196. Чучело (草人), 1985, р. Ху Цзиньцин.
197. Шариковый человек (球人), 1926, р. Цин Лифань.
198. Шёлковый пояс (丝腰带), 1962, р. Цянь Юньда.
199. Эфенди (阿凡提), 1979, Цзинь Си, Лю Хуэй-и.
200. Южный пионерский отряд (南方少年), 1965, р. Чжань Тон, Ся Бинцзюнь, Чэнь Чжунюэ.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1



«Принцесса с железным веером», 1941, р. Вань Лаймин, Вань Гучань



«Высокомерный генерал», 1956, р. Тэ Вэй.



«Толстая сестрица возвращается к родителю», 1956, р. Юй Чжэгуан.



«Головастики ищут маму», 1961, без режиссера.



«Царь обезьян Сунь Укун: Бунт в небесных чертогах»,
1961 -1964, р. Вань Лаймин, Тан Чэнь



«Ребёнок женьшеня», 1961, р. Вань Гучань



«Пастушья флейта», 1963, р. Тэ Вэй



«Не-Жа побеждает Царя драконов», 1979, р. Ван Шучэнь, А Да, Янь Динсянь



«Три Монаха», 1980, р. А Да



«Чжан Фэй судит арбуз», 1980, р. Цянь Юньда, Гоу Гуйюнь



«Многоцветный олень», 1981, р. Цянь Цзяцзюнь, Дай Телан



«Старик, ребёнок и осёл», 1981, р. Ван Божун



«Сказки об Эфенди», 1981-1987, р. Цюй Цзяньфан, Цай Юаньлань, Цзинь Фанлин



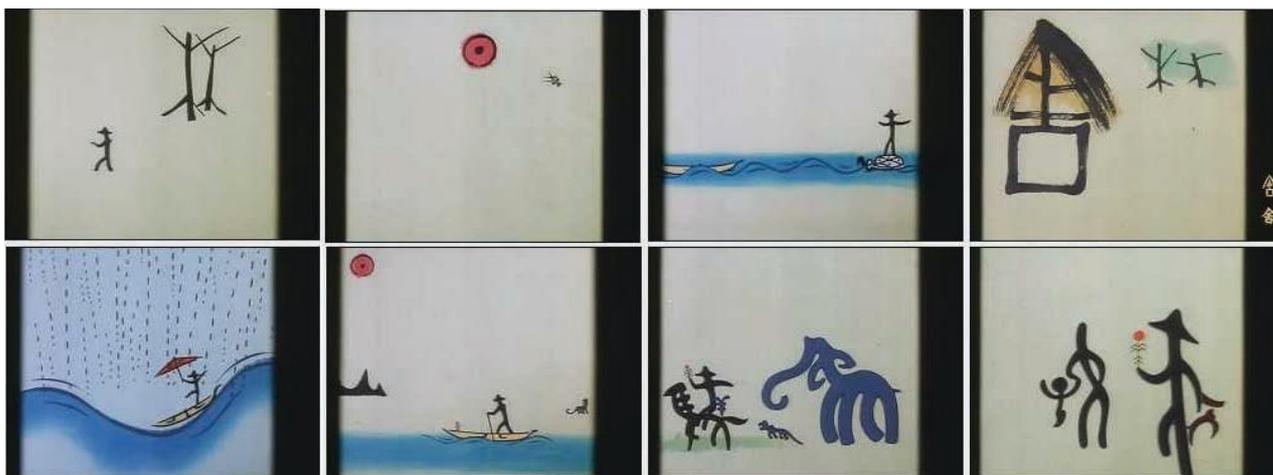
«Фарфоровый ребёнок», 1982, р. Фан Жуньнань



«Легенда о святой книге», 1983, р. Ван Шучэнь



«Новый дверной звонок», 1986, р. А Да, Ма Кэсюань



«Тридцать шесть китайских характеров», 1984, р. А Да



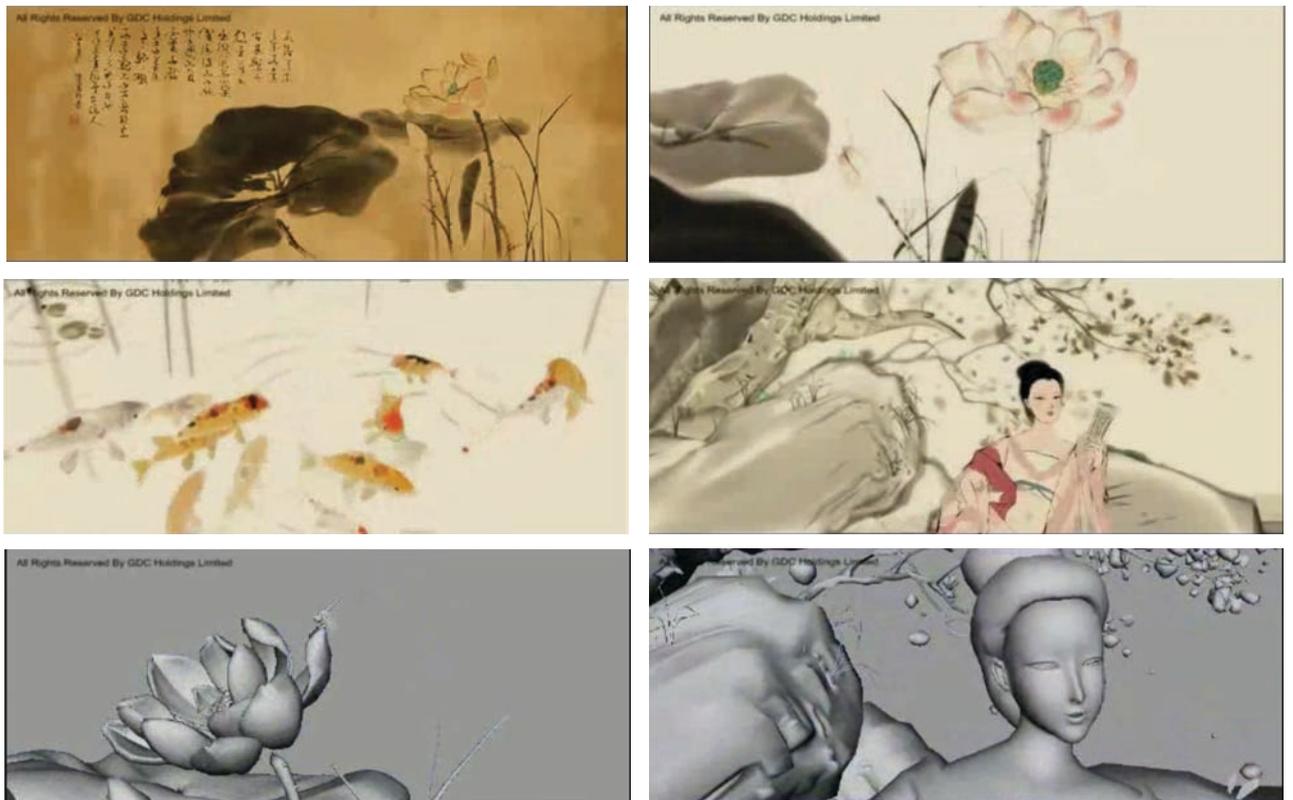
«Душа гор и вод», 1988, р. Тэ Вэй



«Рыбная тарелка», 1988, р. Фан Жуньнан



«Волшебный фонарь», 1999, р. Чан Гуанси



«Лето», 2003, р. Сюй И



«Ручей персиковых цветков», 2006, р. Чэнь Мин.



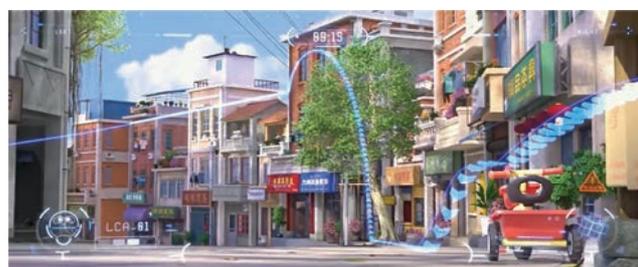
«Монах и монахиня спустятся с гор», 2008, р. Чжоу Син.



«Куйба I: Не терпящие отлагательства», 2011, Ван Чуань



«Король обезьян» (Monkey King: Hero is Back), 2015, р. Тянь Сяопэн



«Чайные фигурки» (Tea Pets), 2017, р. Ван Вэй