

3. Кисельчук Т. Я – единственный арт-финансист в стране, и это плохо: интервью с Денисом Белькевичем. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://maincream.com/content/entry/a-edinstvennyj-art-finansist-v-strane-intervu-s-denisom-belkevicem.html>

4. Михальчук В. Галерейна діяльність як предмет наукового дослідження // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного ун-ту: зб. наук. праць. – Вип. 17. – Т. 1. – Рівне : РДГУ, 2011. – С. 286–290.

5. Павліченко Н. Художній ринок Києва (кінець ХІХ – початок ХХІ століть): особливості функціонування та типологічні характеристики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології: спец. 26.00.01 «теорія та історія культури» / Н. Павліченко. – Київ, 2017. – 20 с.

6. Профессия «Галерист». – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://edunews.ru/professii/obzor/Tvorcheskie/galerist.html>

7. Шералиева Ю. Кто такой галерист / Ю. Шералиева. – Электронный ресурс. – Режим доступа: [http://www.proorientator.ru/index.php?catid=21%3A2009-11-13-21-14-09&id=2291%3A2015-03-04-15-13-37&option=com\\_content&view=article](http://www.proorientator.ru/index.php?catid=21%3A2009-11-13-21-14-09&id=2291%3A2015-03-04-15-13-37&option=com_content&view=article)

**Не Вэй**

*аспирант,*

*Научный руководитель: Смульская С.Ю.*

*кандидат искусствоведения, доцент,*

*Белорусский государственный университет культуры и искусств*

## **КИНОМУЗЫКА КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ НАУКИ**

Киномузыка имеет богатую историю развития. За свою историю она упрочнила свои позиции по отношению к сюжету и содержанию фильма, приобрела самостоятельность и может рассматриваться как особый феномен художественной культуры. Сегодня она понимается как многогранный феномен, созданный под влиянием культуры и воздействующий на культурное пространство. В то же время объем и уровень современной литературы, посвященной проблемам киномузыки, не соответствует потребностям настоящего времени, а изучение этих вопросов носит эпизодический характер. Как в русскоязычных, так и в китайскоязычных исследованиях, проблематика киномузыки по большей степени рассматривается либо в критических статьях, либо в соответствующих разделах монографических исследований, посвященных творчеству того или иного композитора. Анализ и обобщение этих исследований имеют большое значение для дальнейшего изучения нашего объекта исследования.

С одной стороны, киномузыка, безусловно, рассчитана на широкий круг слушателей и зрителей. С другой стороны, это не исключает возможность использования в кинофильмах классических произведений и традиционной национальной музыки. Этот вопрос стал предметом влияния ряда китайских авторов. Так, исследователи Ли Синь-Синь, Лю Вэн-Ци, Ван Сэн и Ванг Юйхэ

указывают на то, что для современной киномузыки Китая характерно обращение к опыту массовой культуры Запада, работа с современными тенденциями при сохранении собственной музыкальной традиции. Ин Ай-чин указывает на то, что современная музыкальная культура Китая, которая отличается большим разнообразием, в качестве одной из своих основных сфер сохраняет традиционное музыкальное искусство, в частности, оперу.

Примечательно, что оперная музыка достаточно часто используется в китайских кинофильмах. Ченг Джихуа отмечает, что фильмы-оперы на основе существующих постановок, были среди ранних китайских фильмов. Такой выбор данного музыкального направления в кино был мотивирован традициями китайского народа. Фильмы-оперы в основном рассказывают истории, уже знакомые аудитории. Для зрителя фильмы-оперы являются более экзотическими по сравнению с театральными постановками, поэтому привлекали аудиторию. С позиции кинокомпаний производство фильма-оперы значительно выгоднее с коммерческой точки зрения, поскольку позволяет получать деньги от множества зрителей, в то время как ведущим артистам платят лишь за роль в фильме. В целом, оперные фильмы создали взаимовыгодную ситуацию для производителей и для зрителей [2, с. 65].

Китайские композиторы, такие, как Лю Тяньхуа, Хэ Люйтин и Ли Инхай приложили большие усилия для сохранения и обработки огромного количества традиционных музыкальных произведений. В то же время, переняв у Запада концепцию полифонии, они создали множество новых музыкальных произведений.

Согласно взглядам Су Сэнг, киномузыка действует совместно со сценами фильма и должна рассматриваться как многофункциональный феномен. В современном фильме киномузыка выполняет следующие функции:

- устанавливает настроение, вызывает чувства;
- задает темп;
- обозначает географическое место действия;
- указывает на исторический период;
- разъясняет события фильма;
- подчеркивает характеры героев;
- соединяет неявно связанные между собой идеи, знаки, места, кадры, эпизоды;
- усиливает реализм или уменьшает его;
- подчеркивает двусмысленность;
- привлекает внимание к деталям или отвлекает от них;
- указывает на временные изменения;
- сглаживает резкие переходы между выстрелами или сценами;
- акцентирует начало кульминационных сцен фильма;
- создает акустическое пространство [4, с. 53].

В любой момент в фильме киномузыка, вероятно, может выполнять несколько таких функций одновременно. Но, как отмечает Вэнхе Ванг, у киномузыки также есть собственная жизнь вне этих утилитарных функций.

И ее способность дополнять сюжет своей силой, красотой и жизнью может быть сравнена с «океаном, в котором плывет фильм» [1, с. 66].

Согласно мнению китайского исследователя Же Ченга, часто музыка может донести послание автора фильма намного лучше, чем любой диалог. Такое использование музыки в фильме, возможно, становится наиболее эффективным, когда она создается заранее – на стадии работы над сценарием [5, с. 43]. Слишком часто, однако, эта возможность упускается, и музыке не позволяют говорить в полный голос. Джимин Джоу заметил, что музыка «может играть на эмоциях зрителя, иногда контрапунктируя с визуальным рядом, который может нести противоположные эмоции» [3]. Хотя музыка в фильме может быть самой эффективной при таких случаях, композиторам редко предлагают возможность использовать его. Таким образом, музыка не должна просто иллюстративно вписаться в «сюжет» фильма, добавив третье измерение к изображениям и словам. Киномузыка – это попытка создать многогранные выразительные формы, которые должны мотивировать композитора к созданию такой киномузыки, которая могла бы существовать автономно от фильма [3, с. 64].

Музыка способна изменить восприятие аудиторией визуального ряда и реплик фильма. Она способна не только дополнять картину, но и в значительной степени изменять эмоциональное отношение зрителей, и даже частично менять смысловое значение экранного произведения. Благодаря своей многогранности киномузыка остается феноменом, изучение которого является сложной, но благодарной исследовательской задачей, в решение которой вносят свой вклад и китайские ученые.

#### Список использованных источников:

1. 王, 威翰. 昂贵的中国电影音乐/ 威翰王//音乐公报中国。 – № 10。 – 2014。 – 65–69页。 = Ванг, Венхе. Дорогу китайской киномузыку/ Венху Ванг// Музыкальный вестник КНР。 – № 10。 – 2014。 – С. 65-69.
2. 程季華中国电影发展史 /季華程。 –北京, 2008。 – 231 页。 = Джихуа, Ченг. Исследование китайских фильмов/ Ченг Джихуа。 – Пекин, 2008。 – 231 с.
3. 下颌, 吉米尼。合一：趋势和思想中国电影音乐/吉米尼宙。 –香港, 2012。 – 290页。 = Джоу, Джимин. Синкретизм: тренды и идеология китайской киномузыки/ Джимин Джоу。 – Гонгконг, 2012。 – 290 с.
4. 桑·萨。中国电影和音乐：二十世纪 /萨桑 // 中国的艺术。 – №4。 – 2011。 – 92-94页。 = Сэнг, Су. Китайские фильмы и музыка: двадцатый век / Су Сэнг// Искусство Китая。 – № 4。 – 2011。 – С. 92-94.
5. 切宁·茨。心理音乐/茨·切宁//新闻短片。 – №2。 – 2010。 –40–45页。 = Ченг, Же. Психологический анализ киномузыки / Же Ченг // Киножурнал。 – № 2。 – 2010。 – С. 40–45.