

кразнаўчых дакументаў, калекцый і патокаў знешняй фіксава-най інфармацыі аб краі. Так, Магілёўская АБ стварыла паў-натэкставую БД «Край мой – Магілёўшчына», фактаграфічную БД «Таленты ад роднай зямлі», прысвечаную пісьменнікам-землякам, праект «Малая родина. Деревеньки с большой исто-рией», віртуальныя выставы «Беларусы свету з Магілёўчыны», «Магілёўшчына ў гады Першай сусветнай вайны», «Могилев-ская губерния на страницах периодических изданий» і інш. Бясплатныя курсы «Віцебск: рэальная і папулярная гісторыя роднага горада» рэалізаваны Віцебскай абласной бібліятэкай імя У. І. Леніна сумесна з кафедрай гісторыі Беларусі ВДУ імя П. М. Машэрава, клубам гістарычнай рэканструкцыі *Vargen-torn* і Віцебскім гарадскім парталам. Курсы праходзяць на базе Віцебскай АБ двойчы ў месяц для ўсіх жадаючых. Удзельнікам прапанаваны тэматычныя лекцыі, кансультацыі запрошаных экспертаў, фота- і відэамаатэрыялы, дыскусіі па асноўных эта-пах гісторыі горада. Да кожнай тэмы лекцыі дадаюцца спісы рэкамендаванай літаратуры. Рэсурсы даступны ў сацыяльнай сетцы «ВКонтакте».

1. Республиканский центр экологии и краеведения. Отделение крае-ведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://rctkum.by/uploads/docs/tipovaj%20turist\\_kraeved.pdf](http://rctkum.by/uploads/docs/tipovaj%20turist_kraeved.pdf). – Дата доступа: 8.11.2018.

2. *Nashwalder, K.* The role of public libraries in delivering local studies services, with a case study of Wiltshire [Electronic resource] / *K. Nashwalder.* – Mode of access: <https://core.ac.uk/download/pdf/10186377.pdf>. – Date of access: 12.11.2018.

*И. А. Смирнова,*  
кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры искусства эстрады  
Белорусского государственного  
университета культуры и искусств

## **САУНД-ДИЗАЙН КАК КОМПОНЕНТ ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА «ОБУВЬ, ЗАПЯТНАННАЯ КРОВЬЮ»**

Современное кино Китая характеризуется не только освое-нием новых технологий, диапазон которых поистине огромен, но и поиском новых средств выразительности в синтетических

формах киноискусства. Это связано с тем, что новые звуковые и изобразительные приемы, обусловленные возможностями революционной кинотехники, оказывают влияние на формирование двух главных сфер фильма (звуковую и зрительную), благодаря чему он становится могучим орудием фиксации визуальной и аудиальной сфер мира. В этой связи сложные полиморфные структуры, которые ранее были доступны лишь западному кино, сегодня стали прочно занимать свое место в китайском киноискусстве.

Звук как один из элементов кинематографического синтеза, призванный своими средствами выразительности воплощать художественную концепцию режиссера, из пассивного иллюстратора внешнего мира превратился в активный элемент, влияющий на драматургию фильма. Одним из примеров использования драматургических возможностей звука в китайском кино является фильм «Обувь, запятнанная кровью» /*Xiu Hua Xie / Blood Stained Shoes* (КНР, 2012), созданный китайским режиссером Вэй Мэн Йипом в 2012 г.

Картина рассказывает о драматической судьбе молодой женщины Су Эр, несправедливо обвиненной в убийстве ее односельчанина – рикши Дин Дашаня. Художественное воплощение личной драмы героини реализуется режиссером в многоактурной композиции фильма. По своей содержательной направленности и композиционной структуре этот фильм можно отнести к жанру драмы с элементами триллера. Эмоции страха и психологического напряжения, вызывающие чувства зрительской эмпатии, органично взаимодействуют с драматическим развитием сюжета, тема судьбы, звучащая в череде преступлений, сопрягается с темой средневековых предрассудков, широко бытующих в среде китайских крестьян XX в., а тема зла теснейшим образом связана с темой неизбежной кары возвращающегося бумеранга.

Важнейшим средством художественной выразительности становится полифоническое взаимодействие звукозрительных «голосов» фильма, каждый из которых, в отведенной ему «зоне свободы», самобытными средствами выразительности реализует драматургическую концепцию режиссера. Один из главных приемов художественного моделирования действительности включает в себя «троичность» повествования.

Так, *изобразительный ряд* содержит: 1) визуальное пространство среды, 2) сюжетно-повествовательные драматические эпизоды, 3) ассоциативно-образный, символично-метафорический ряд-подтекст как авторское отражение событий.

*Аудиальный ряд* включает: 1) внутрикадровую речь и «реально» бытовые шумы и звуки, 2) пространственно-акустическую «звукопись», 3) эмоционально-экспрессивный звук, направленный на психологическое давление на зрителя.

Двойной жанровый модус фильма (драма/триллер) обуславливает его аудиальную драматургию. На уровне целостной композиционно-драматургической концепции саунд-дизайнер Цзэн Цзинсян развивает метод сопоставления аудиально-образных начал: акустически-изобразительного и эмоционально-выразительного, драматически-действенного и психологически-довлеющего.

Так, в прологе картины (эпизод кровопролитных боев в Японо-китайской войне 1945 г., где погибает муж главной героини фильма) масштабная панорама битвы, выполненная в стилистике национального сопротивления японской агрессии, реализуется мощной полифонией звуков, различных по своей природе и динамической интенсивности. Драматическая звукопись передается крупными, густыми мазками объемного звука. Используя возможности цифровой звукозаписи, вертикального и горизонтального монтажа, саунд-дизайнер создает эффект непосредственного присутствия зрителя в центре боя: свист пуль, летящих справа и слева от зрителя, их динамическое приближение, фронтальные выстрелы, взрывы отражают центральный посыл эпизода.

Контрастом звучит пасторальная звукопись сельской жизни крестьян в одной из деревень возле Шанхая (естественные звуки птиц и животных, тихое журчание и всплески воды, мерная музыка водяной мельницы, полиритмическая дробь фейерверка). Здесь мирно живут и трудятся люди: в основном, старики, женщины, дети. Каждый день они приходят на пристань, ожидая возвращения с фронта родных. Но не все возвращаются. В художественное пространство картины автор вводит титры – «на поле битвы погибло 3 800 000 китайских солдат». Один из них – муж и отец двух маленьких детей главной героини Су Эр. Вынужденная самостоятельно растить детей, она зара-

батывает тем, что шьет красные женские туфельки, которые продает, разъезжая по близлежащим поселкам. В одной из таких поездок, спасаясь от сексуальных домогательств рикши, она наносит ему множественные раны иглой и, в ужасе от произошедшего, убегает. Наутро рикшу находят мертвым, а на месте преступления – красные женские туфельки, хорошо знакомые сельчанам. Опираясь на общую тенденцию картины, Цзэн Цзинсян стремится «поместить» зрителя внутрь экранного повествования, сделать его непосредственным участником события. Для этого он избирает реалистический метод создания фонеры, в основе которого лежит «живая» запись звуков, иллюстрирующих происходящее на экране.

Драматургически сильным эпизодом картины является казнь главной героини. На экране – бесстрастная атмосфера мрачного храма позднего периода эпохи «Цин». Камера медленно «осматривает» зловещую сцену действия: погребальный зал, закрытый простыней труп, лежащий в центре на постаменте, молчаливо стоящие вокруг него люди, жутковатые блики светильников, темно-коричневая цветовая палитра, экспрессивные черные тени передают холодную атмосферу смерти. Безжизненная, драматургически выверенная тишина дополняет общую картину действия. Здесь будет исполнен обряд погребения и совершен суд над убийцей. Законы жестоки: убийца должен быть наказан в соответствии с устоявшимися традициями.

Развитие эпизода строится на основе сквозного динамического нарастания. Звукозрительная динамика будет нарастать постепенно, шаг за шагом приводя к трагической развязке. Погребальная тишина постепенно наполнится мелкими звуками храма (треск свечи, скрип двери, шорох шагов), сцена суда обрстет драматическими акцентами эмоционального переживания героини, обличительными криками представителей сельской общины и скандирующими воплями толпы «виновна!», а кульминация – момент исполнения приговора, когда Су Эр помесят в клетку со свиньей и живой утопят в реке, – душераздирающими криками детей, присутствующих на казни.

Для передачи драматического нарастания напряжения эпизода звукоорежиссер использовал принцип взаимодействия экспрессивной художественности и реализма. Такие приемы, как звуковой резонанс, реверберация, замутнение звука, художе-

ственная гипербола, различные саунд-эффекты и др. используются им наряду с «живой» записью звуков.

Дальнейшее развитие фильма строится на основе законов триллера, согласно которым сюжет должен развиваться стремительно, выяснение правды будет сопрягаться с другими преступлениями, расследование вызывать ожидание развязки, переживание и тревогу, а счастливый конец героиней обязательно должен быть выстрадан.

Экспрессивным возможностям звука в формировании особого психологического напряжения в триллере отводится особая роль. Используя принцип контрастного сопоставления, в художественную ткань картины режиссер водит яркие драматические и психологически довлеющие эпизоды: череда смертей ярых сторонников казни Су Эр сопрягается со статичными сценами застывшего ужаса, охватившего все население деревни. Сельчане, испытывающие эмоциональный шок, связывают новые преступления с приходом в деревню призрака женщины и его карающей мести. Чувство страха усиливается бытующими предрассудками, вызывая интенсивность порождаемых эмоций и «реальное» ощущение присутствия призрака, что особенно ярко находит подтверждение в фоносфере картины. Используя синтезатор для создания новых звучаний, необычных, не встречающихся в природе тембровых сочетаний, Цзэн Цзинсян создает в фоносфере картины сложно дифференцированную музыкально-шумовую партитуру и особый интонационный слой художественно-образного мышления. Благодаря применению эффектов реверберации, акустического «эха», одновременного сведения музыкальных партий с фонически преобразованными реальными шумами, в картине воссоздается особая акустическая среда, где общая звукомusicальная образность становится пространственно объемной, способствуя созданию эффектов драматического напряжения и психологического давления.

Таким образом, совмещение разных сюжетно-временных пластов, сочетание событийности и авторского осмысления событий, элементов действенных и повествовательных, дискретное визуально-ассоциативное построение, неторопливая поступательность и драматическая напряженность являются стилистическим своеобразием фильма. В рамках целого возни-

кает полиморфная стилевая лексика, многоярусная полижанровая композиция с единой линией драматургического развития, основывающаяся на контрастных переключениях из одной образно-стилистической сферы в другую. Введение звукошумовых образов в художественную ткань картины умножает смысловую многозначность аудиовизуального пространства, где каждый шорох и звук, пауза или «тишина» несут свою особую драматургическую функцию.

**В. В. Старикова,**

*кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры народно-инструментального  
творчества Белорусского государственного  
университета культуры и искусств*

## **НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО БЕЛАРУСИ В КИНОДОКУМЕНТАХ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА КИНОФОТОФОНОДОКУМЕНТОВ**

Все чаще кинодокументы становятся источником исследования исполнительского искусства, наглядным образовательным компонентом в лекционных и индивидуальных занятиях на всех уровнях музыкального образования. Однако включение в исследовательские или образовательные процессы этих документов носит спонтанный характер в силу отсутствия информации или доступности.

Народно-инструментальное исполнительство первой половины XX в. являлось «визиткой» республики. Поэтому в первых же кинодокументах, посвященных музыкальному искусству, мы можем увидеть дуэт цимбалистов. Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов – это сокровищница для исследователей искусства в кинодокументалистике, где хранятся как самые ранние кинокадры цимбального искусства Беларуси (1930-е гг.), так и многие другие достижения народно-инструментального исполнительства XX в.

Одним из первых к систематизации фондов архива приступил С. В. Жумарь, издав в 2002 г. «Белорусский государствен-