

Министерство культуры Республики Беларусь

Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Чжао Акань

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП В КНР:
РАЗВИТИЕ ВИЗУАЛЬНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ
ОБРАЗНОСТИ**

Минск
БГУКИ
2024

УДК [792.94:78](476+510)
ББК 85.31(5Кит)
ББК 85.379(5Кит)
Ч 578

Рецензенты:

Р. Б. Смольский, доктор искусствоведения, профессор;
Т. А. Леонова, кандидат искусствоведения

Научный редактор:

С. Ю. Смутьская, кандидат искусствоведения

*Рекомендовано к изданию ученым советом
Белорусского государственного университета культуры и искусств
(протокол № 9 от 05.03.2024 г.)*

Чжао Акань

Ч578 Музыкальный видеоклип в КНР: развитие визуально-технологической образности / Чжао Акань ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2024. – 242 с.

ISBN 978-985-522-351-2.

В монографии впервые в белорусском и китайском искусствоведении рассмотрены эстетические особенности образного построения музыкального видеоклипа; выявлены основные этапы эволюции его в экранной культуре; определено проявление национальной специфики в визуально-технологической образности музыкального видеоклипа КНР; показаны пути взаимовлияния кино и музыкального клипа; охарактеризована визуально-технологическая образность музыкального видеоклипа в условиях использования современных цифровых технологий.

Адресовано специалистам в области экранного искусства и музыки, а также практикующим клипмейкерам, музыкальным исполнителям и художественным критикам.

**УДК [792.94:78](476+510)
ББК 85.31(5Кит)
ББК 85.379(5Кит)**

ISBN 978-985-522-351-2

© Чжао Акань, 2024
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП: ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВОПРОСА	14
1.1. Музыкальный клип как объект искусствоведческого исследования.....	14
1.2. Музыкальный видеоклип в системе экранного искусства: подходы к определению и типологии	29
1.3. Основные этапы развития китайского музыкального видеоклипа в контексте мировой экранной культуры.....	54
ГЛАВА 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП И ТРАДИЦИОННЫЕ ИСКУССТВА: ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	94
2.1. Преломление традиций китайского театра в музыкальном видеоклипе.....	94
2.2. Наследие китайского традиционного изобразительного искусства в музыкальном видеоклипе.....	110
ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП В КОНТЕКСТЕ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА XXI В.	121
3.1. Взаимовлияние кино и музыкального видеоклипа....	121
3.2. Трансформация музыкального видеоклипа в условиях развития VR- и 3D-технологий	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	168
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	176

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ АВТОРА	204
Статьи в научных рецензируемых журналах	204
Статьи в научных зарубежных изданиях.....	204
Статьи в научных сборниках	204
Материалы научных конференций.....	206
ПРИЛОЖЕНИЯ	207
Приложение А. Персоналии.....	207
Приложение Б. Иллюстративный материал	229

中国音乐短片：视觉和技术形象性的发展

目 录

前 言.....	6
绪 论.....	12
第一章 背景考察:音乐短片的研究缘起与问题.....	14
第一节 音乐短片的研究现状与意义.....	14
第二节 音乐短片的概念界定和结构类型.....	29
第三节 在世界影视文化背景下中国音乐短片的主要 发展阶段.....	54
第二章 传承发展:传统艺术与音乐短片的对话.....	94
第一节 中国传统戏剧在音乐短片中的传承.....	94
第二节 传统造型艺术在音乐短片中的折射.....	110
第三章 融合创新:数字技术对音乐短片发展的影响.....	121
第一节 音乐短片与电影的相互作用.....	121
第二节 音乐短片在数字技术条件下的转型特点.....	141
结 语.....	168
参考文献.....	176
附录一 相关音乐短片导演及作品简介.....	207
附录二 图片资料.....	229

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня музыкальный видеоклип занимает позиции одного из самых демократичных, массовых явлений экранного искусства. Он способен донести послание автора до самой широкой аудитории, не только развлечь ее, но и заставить задуматься о сложных проблемах современности, помочь познакомиться с самыми разными явлениями культуры и искусства. В наши дни характерные особенности музыкального видеоклипа – динамичный монтаж, броский видеоряд, лаконичность высказывания – все в большей степени определяют облик не только современной экранной культуры, но и цивилизации в целом, ведь словосочетания «клиповое мышление» и «клиповое сознание» все чаще используются для описания человека. Еще в конце XX в. о себе заявил ряд кинорежиссеров, отточивших свои навыки и стилистику именно в музыкальном видеоклипе. Среди них Спайк Джонс и Мишель Гондри – выдающиеся кинематографисты нашего времени, полнометражные работы которых были бы менее захватывающими и экспериментальными, если бы их создатели не прошли в своем творчестве этап клипмейкинга. С другой стороны, появление клипового монтажа стало результатом процессов, протекавших на протяжении XX столетия: визуализации культуры, ускорения темпа жизни, развития технологий и средств массовой коммуникации.

Видеоклип находится на пограничье двух систем (традиционных и техногенных) искусств. Основой художественного языка видеоклипа стала кино- и телевизионная образность, сегодня она активно трансформируется под воздействием VR, 3D и интернет-технологий. В первую очередь музыкальный видеоклип генетически связан с малыми формами экранного искусства – короткометражной анимацией и рекламой, чей сжатый хронометраж требует емкости и выразительности высказывания. При этом совершенно иное, в сравнении с игровым или документальным кино, понимание анимационного времени во многом формировалось под воздействием искусства комикса (манги в Японии и маньхуа в Китае). Не менее важными для

становления и развития видеоклипа были и процессы, проходившие в полнометражном музыкальном кино, где шел активный поиск подходов к экранному воплощению синтеза звука и изображения.

В то же время видеоклип связан с литературой, поскольку его сценарий исполняется по законам литературного творчества, а видеоряд во многих случаях репрезентирует текст песни. Видеоклип заимствовал у театра мастерство актерской игры и режиссуры, у изобразительного искусства – язык визуально-пластической образности. Музыка же является основой этого синтеза, поскольку во многом задача клипмейкера – раскрыть ее содержание средствами экранного искусства.

На протяжении истории музыкального видеоклипа было сделано множество художественных открытий, которые изменили не только восприятие музыки аудиторией, но и работу самих музыкантов. От работ, целью которых была передача атмосферы живых выступлений, видеоклип прошел путь к воплощению сложных философских посланий. Возможно, самый важный этап в его развитии начался с запуском музыкального телевидения в начале 1980-х гг. Визуализация музыкальных образов дала исполнителям возможность быть более точными и выразительными в репрезентации своего творчества. Уже тогда среди музыкантов были и те, кто воспринимал видеоклип как важную часть продвижения своего творчества, которая позволяет песне получить ротацию на телевидении, и те, чья работа явно дала понять, что песня и сопутствующий ей видеоклип – части единого высказывания.

По мере своего распространения видеоклипы становились более чем просто частью продвижения артистов. Сегодня в Китае именно музыкальные видеоклипы все чаще применяются для рекламы самых разнообразных товаров и услуг. В то же время видеоклип в современном Китае – средство воспитания гражданской ответственности, патриотизма.

Видеоклип в культурной жизни Китайской Народной Республики опирается на опыт многих других стран. В экранной культуре материкового Китая он появился сравнительно позд-

но, в конце прошлого столетия, придя из Гонконга и Тайваня, будучи уже адаптированным к специфике культуры Дальнего Востока. Это не в последнюю очередь определило яркую национальную специфику современного китайского видеоклипа, активно репрезентирующего наследие китайской традиционной культуры.

Уже в первых китайских музыкальных видеоклипах, появившихся в 1990-х гг., со всей очевидностью проявилось стремление их создателей не просто опираться на опыт других стран, но и развивать его и адаптировать к национальным традициям. Уже тогда важной задачей китайского видеоклипа стала репрезентация и продвижение национальной культуры. Сегодня в Китае снимается множество видеоклипов, стилистика которых опирается на многовековые традиции вырезания из бумаги, монохромной живописи гошуа, театра теней, драмы сицзюй и др. Это способствует популяризации культурного наследия, пробуждают к нему интерес у самой широкой зрительской аудитории, меняет форму и содержание видеоклипа. Так, у гошуа и каллиграфии китайский музыкальный клип почерпнул не только выразительные визуальные образы, но и специфическое панорамное движение камеры, подобное движению взгляда читателя, разворачивающего свиток. Традиционному китайскому театру изначально присущи динамичность, мгновенная смена времени и места действия, которые можно назвать «клиповыми». Первые видеоклипы, основанные на образности китайского традиционного театра, часто представляли собой экранную версию исполнения известных арий, показывали исполнителя в традиционном костюме и гриме. Но широкая зрительская аудитория хотела видеть лица своих кумиров, исполнителей популярной музыки, не только театральные декорации, но и современный мир. В результате появилась новая гипертекстовая форма видеоклипа, где эпизоды, решенные в стилистике традиционного театра, чередуются с эпизодами, действие которых разворачивается в настоящее время, при этом они объединены единой сюжетной линией, разворачивающейся по принципу гипертекста.

В настоящее время система культуры все более усложняется. На этом фоне происходит переосмысление роли и места видеоклипа в жизни современного общества. Видеоклип рассматривается не только как рекламное средство, но и как территория пересечения разных видов искусства, традиций и инноваций. Современное обилие визуального контента, «клиповое мышление» аудитории не всегда позволяют зрителю сосредоточиться на просмотре даже трехминутного ролика. Оттого в этом контексте сложно прогнозировать дальнейшее развитие музыкального видеоклипа. Возможно, он станет еще более динамичным, вырастет число визуальных эффектов, произойдет не только адаптация к новым платформам, но и появится совершенно новый видеоконтент, созданный специально для Snapchat или Instagram. В условиях перенасыщенности визуальной информацией миллионы пользователей сети Интернет ежедневно открывают для себя новую музыку и сразу же забывают ее. Сама эта ситуация определяет новый этап развития музыкального видеоклипа, свидетелями которого мы все являемся сегодня. Современному клипмейкеру необходимы новые подходы, впечатляющие визуальные эффекты, эксперименты с технологиями для того, чтобы его произведение зрители не просто заметили, но и запомнили.

Современный видеоклип – поле экспериментов, изучения возможностей новых технологий, включая виртуальную реальность, 3D-анимацию, Интернет. Все они радикально меняют и облик видеоклипа в частности, и современное искусство в целом. Именно в клипмейкинге идет более активное освоение новых технологий, чем, к примеру, в игровом кино. Это объясняется не только тем, что создание видеоклипа требует меньших затрат в сравнении с полнометражным фильмом, но и особенностью данной формы экранного искусства. К примеру, применение VR-технологии в полнометражном игровом фильме вызывает сомнения у многих режиссеров, поскольку интерактивность, предложенная зрителю в знакомстве с каждым кадром, может просто отвлечь его от сюжета. Отношение к 3D-технологии тоже неоднозначно и со стороны аудитории, и со

стороны творцов кино. Многие зрители испытывают дискомфорт при просмотре стереофильмов, поскольку устают от того, что их мозг на протяжении всего фильма вынужден совмещать два изображения, одно из которых воспринимает правый глаз, второе – левый, особенно в случае, если степень детализации этих изображений очень высока. Создатели же 3D-произведений должны учитывать в своей работе ряд проблем, которые возникают при просмотре в очках: искажение форм и размеров предметов, трансформация цветов и пространства, низкий уровень объемности. В то же время создание видеоклипов на основе технологий виртуальной реальности и 3D идет довольно активно. Малый хронометраж (как правило, 3–5 минут) позволяет зрителю многократно просматривать произведение, изучая каждый кадр со всех ракурсов, а режиссеру – оттачивать навыки работы с современными технологиями, формировать новый художественный язык.

В то же время сегодня появились широкие возможности для создания любительских видеоклипов: доступная аппаратура для съемки, программы компьютерного монтажа и редактирования, новые каналы распространения в сети Интернет, включая социальные сети и видеохостинги. С одной стороны, это позволяет говорить о все большей демократизации музыкального видеоклипа в частности и творчества в целом, с другой – нельзя отрицать и того, что качество многих экранных текстов, созданных любителями, остается невысоким. Это нередко проявляется на всех уровнях: от непроработанного сценария до непрофессионального монтажа. Сегодня YouTube является второй по величине поисковой системой после Google и крупнейшим музыкальным сервисом в мире, позволяющим пользователям знакомиться с самыми разными экранными произведениями. В то же время, в отличие от телевизионных каналов, YouTube не предъявляет строгих требований к качеству контента. Оттого мы не можем дать однозначную оценку процессам, происходящим в современном клипмейкинге. Таким образом, актуальность темы нашего исследования определяется впервые поставленной проблемой развития визуально-технологической

образности в музыкальном видеоклипе КНР и целесообразностью теоретического осмысления практического опыта создателей музыкальных видеоклипов.

Цель данного исследования – выявить особенности развития визуально-технологической образности музыкального видеоклипа в КНР.

В соответствии с поставленной целью были определены следующие *задачи*:

- раскрыть эстетические особенности образного построения музыкального видеоклипа;

- выявить этапы развития музыкального видеоклипа в мировой экранной культуре;

- определить проявление национальной специфики в визуально-технологической образности музыкального видеоклипа КНР;

- показать пути взаимодействия кино и видеоклипа;

- охарактеризовать визуально-технологическую образность музыкального видеоклипа в условиях использования современных цифровых технологий.

Выводы и материалы данного исследования могут найти применение в научно-исследовательской деятельности при проведении дальнейших научных изысканий по данной проблематике, при подготовке специальных научных изданий и монографий. Практическая значимость полученных результатов состоит в возможности их использования в образовательном процессе в средних специальных и высших учебных заведениях культуры и искусств, культурологических, музыкальных, режиссерских, искусствоведческих факультетов гуманитарных университетов, в системе повышения квалификации педагогов и специалистов социокультурной сферы, в качестве материалов для разработки лекционных и практических занятий. Материалы, содержащиеся в исследовании, могут быть включены в учебные курсы по теории и истории искусства, а также курсы смежных дисциплин – культурологии, эстетики, что дает возможность преодолеть рамки узкой специализации и сформировать специалиста с широкими мировоззренческими горизонтами.

前言

音乐短片是一种融合了音乐、**文本和图像**，**基于艺术和广告目的**创建的小型屏幕艺术。它不仅**可以作为一种商品**，更可**视为一种**在当下迅猛发展的复杂社会环境中让受众获得视听双重享受的**精神食粮**。近年来，**由于音乐短片更加垂直、便于产品的精准化设计和推广**，因此，**相较于同类盛行的短视频更受青睐**。

当下，音乐短片已经成为屏幕艺术中最民主、最大众化的文化现象之一，**不仅是由于它能够**将创作者的**意图快速且有效地传递给广大受众**，还因为其**动态的剪辑、鲜明的视频序列和简洁的表述等基本特征**影响了互联网时代大众**“剪辑思维”、“剪辑意识”的形成**、现代屏幕文化的发展，**甚至决定了现代人类文明的整体面貌**。

中国音乐短片自上世纪80年代末引入后便**基于传统性与现代性的交织中开始了民族化改造**。现代音乐短片正处于一个崭新的数字技术应用的实验领域，**新技术从根本上促使了音乐短片的转型**。音乐短片**以影视艺术语言为基础**，**如今在数字技术的影响下迅速转变**。它**借鉴戏剧艺术**的表演形式和导演技巧，**引入造型艺术的视觉语言**，**与传统艺术和现代技术正积极交融**。

随着社会的不断发展，音乐短片**不仅仅是歌手的“专利”**，**它更大化地被用于广告各种商品和服务**。同时，**中国现代音乐短片扩展了其功能性**，**作为一种培养公民责任感和爱国主义的重要手段**，**一种反应中国现**

代社会生活意识形态的形式。服务于主旋律的**特殊宣教性是区别于西方音乐短片最重要的特征之一。**

研究课题的缘起主要是基于现代屏幕文化与新媒体技术正快速积极地发展这一事实。由于当前社会文化系统逐渐复杂化，受众对音乐短片在现代社会生活中的作用和地位有了新的思考。因此，本课题研究的重要意义是由提出中国音乐短片中视觉和技术图像的发展问题以及对音乐短片导演的丰富实践经验的理论解读所确定的。

本书第一章为音乐短片的研究缘起与问题，主要从音乐短片的研究现状、意义、方法，音乐短片的概念界定和结构类型及在中国音乐短片的主要发展阶段等方面展开讨论。本书第二章作者主要分析了中国传统艺术（传统戏剧和造型艺术）与音乐短片的对话、传承发展等问题。本书第三章阐述了数字技术对音乐短片发展的影响，主要从电影与音乐短片的相互影响和新技术作为音乐短片的转型因素等方向进行分析。

在尊敬的Smulskaya Svetlana Yurievna的指导下，众多专家学者、同仁的帮助和家人朋友的支持下，作者顺利完成书稿撰写，在此深表感谢！由于作者水平有限，书中难免有不足和缺漏之处，诚恳希望广大同行批评指正！

赵阿刊

2022.10

ГЛАВА 1

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП: ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ВОПРОСА

1.1. Музыкальный клип как объект искусствоведческого исследования

В настоящее время научный интерес к проблеме исследования видеоклипа непрерывно возрастает и привлекает внимание исследователей. В то же время необходимо отметить, что основные концепты видеоклипа и подходы к его исследованию пока не стали предметом фундаментального научно-теоретического анализа.

В то время как в таких областях знания, как история искусства, кинематографа, культурология и ряде других, уже сравнительно давно сформировались системы, механизмы и критерии оценки экранных произведений, основные концепты и подходы к предмету, несколько иная ситуация сложилась в сфере исследования видеоклипов. Общие вопросы в данной области рассматривались как один из аспектов кинематографического языка, искусства телевидения, рекламы.

Исследование видеоклипа не представляется нам возможным без опоры на теорию кино и экранной культуры и в первую очередь – теоретические разработки практиков кино. Достаточно вспомнить, что сам метод мелкой монтажной нарезки С. М. Эйзенштейн обозначал как «монтаж аттракционов», направленный на чувственное или психологическое воздействие. Немаловажный вклад в исследование визуального языка кино и монтажа внесли такие представители советской кинематографической школы как Л. В. Кулешов (в данном контексте следует упомянуть «эффект Кулешова» – возникновение нового значения при сопоставлении двух рядом поставленных кадров), В. И. Пудовкин (ритмический монтаж), Д. Вертов (монтаж по движению).

Большое значение для нашего исследования имели работы по теории кино и экранной культуры Н. А. Агафоновой [1],

Ю. М. Лотмана [22], В. Ф. Познина [30], К. Э. Разлогова [39, 40] и др. Исследования молодых белорусских ученых Е. А. Каленкевич [11], Т. А. Леоновой [21], А. В. Макаревич [25] не связаны с проблематикой нашего исследования напрямую, но способствуют более глубокому осмыслению процессов, протекающих в современной экранной культуре. Не менее важны и исследования «визуальной социологии», предпринятые А. Р. Усмановой [52], В. Э. Шевченко [61]. В этом ряду следует отметить и таких авторов, как С. В. Дробашенко [9], В. В. Егоров [10], О. Ф. Нечай [27–29], В. С. Саптак [43], в своих работах не затронувших напрямую проблемы видеоклипа, но осветивших художественно-коммуникационную специфику телевидения.

Изучению отдельных аспектов видеоклипа посвящен ряд статей исследователей Ю. М. Громовой [8], Н. В. Самутиной [42], С. Б. Шарифуллина [56–60].

Отдельного упоминания достойны работы белорусских исследователей А. А. Карпиловой [12–14] и И. А. Смирновой [44–46]. Для нашего исследования большое значение имели не только их работы, посвященные видеоклипу в частности, но исследования более широкого плана, посвященные синтезу музыки и экранной образности.

Особое значение для нашего исследования имели работы Е. Е. Корсаковой, посвященные вопросам репрезентации традиционного искусства в современной культуре [17–19], и В. П. Прокопцовой, позволившие провести наше исследование с позиций компаративного искусствоведения [31–38].

Видеоклип привлек внимание и многих китайских исследователей, занимающихся историей и теорией как традиционного искусства (театрального, музыкального, изобразительного), так и современных техногенных видов (кино, телевидения, фотографии, цифрового искусства и др.). В сфере теории и истории экранного искусства видеоклип стал предметом внимательного анализа в работах Хэ Сяобина [171–174], Чжэн Цяньли [199], Чэн Биня [207], Чэн Цзиня [212], Ян Сяолу [223], Ян Вэйгуана [224], очертивших специфику видеоклипа. Помимо общих вопросов, связанных с функционированием видеоклипа и стиле-

выми различиями видеоклипов разных направлений, исследователи касались и более конкретных проблем.

Отметим, что к термину «видеоклип» в Китае до настоящего времени не сложилось единого научного подхода. Само китайское слово «видеоклип» в зависимости от контекста может употребляться в разных значениях. Большой китайско-русский словарь дает следующие переводы данного термина на китайский язык: 1) 电视音乐片 (буквально «телевизионный музыкальный фильм»); 2) 电视广告片 (буквально «телевизионный рекламный фильм») [7]. Таким образом, указанные переводы термина на китайский язык отражают две составляющих значения понятия «видеоклип»: его музыкальную основу и одну из функций – продвижение, рекламу. В китайском искусствоведении западному понятию «видеоклип» («videoclip») соответствуют термины 音乐电视 (буквально «музыкальное телевидение») или MV («музыкальное видео», англ. «music video»), которые могут использоваться как синонимы. Это терминологическое расхождение проявляет себя даже в названиях работ, посвященных предмету нашего исследования.

Теоретические исследования видеоклипа на Западе появились еще в начале 1980-х гг. Эти исследования включают в себя различные аспекты, такие как генезис видеоклипа, история его развития, социокультурные функции, морфологические характеристики, механизмы транслирования видеоклипов и другие. Однако в связи с тем, что в Китае видеоклипы получили широкое распространение довольно поздно, их теоретическое осмысление китайскими исследователями также началось позже, чем на Западе. Таким образом, в настоящее время разработка теории видеоклипа в Китае находится на своей начальной стадии и представляет собой актуальную научную проблему.

Чаще всего отдельные проблемы исследования видеоклипов поднимаются в статьях, опубликованных в периодических изданиях, журналах, однако монографические работы, посвященные всестороннему исследованию видеоклипов, крайне малочисленны. Так как видеоклип распространился в Китае лишь в конце XX в., тогда появилась и первая объемная работа, посвященная

этой теме, она была написана бывшим директором канала CCTV Ян Вэйгуаном. В монографии «Китайское музыкальное телевидение» (1995) [224] Ян Вэйгуан описывает свой личный опыт восприятия китайских видеоклипов, включает в свою работу комментарии экспертов, режиссеров, композиторов и обзоры видеоклипов в китайских и зарубежных СМИ, приводит список произведений, завоевавших награды на «Конкурсе китайского музыкального телевидения» в 1993 и 1994 гг. В 1995–1998 гг. были опубликованы статьи, посвященные исследованию художественных особенностей видеоклипа: Чжу Юйцзюнь «Визуальный дизайн музыкального телевидения» (1995) [200], Сюй Тунцзюнь «Художественные средства выразительности в музыкальном телевидении» (1995) [147], Сяо Цзяньчжэн «Совершенное направление развития музыкального телевидения» (1995) [149], Ван Цзюнь «Драматическое музыкальное телевидение» (1997) [83], У Доу «Художественные тенденции развития музыкального телевидения» (1998) [159] и т. д.

В 1997 г. авторы китайских видеоклипов обратились к теме воссоединения Гонконга с Китаем и 15-го Национального конгресса Коммунистической партии Китая, результатом чего стала серия тематических работ. Например, «В 1997 году» (реж. Чэнь Цзюньчжун, Ван Цзиньли, муз. Сяо Бай, певцы Мао Аминь, Хань Лэй, Сунь Нань и др.), «Вечная любовь – 1997» (муз. Сяо Бай, певцы На Ин, Лю Хуань, Вэй Вэй) и т. д. Китайские видеоклипы, созданные после 1997 г., обладают яркой национальной спецификой, и их тематика расширяется, более не ограничиваясь политической темой. Кроме того, после всплеска интереса к политическим событиям в 1997 г. в Китае, нашедшего свое отражение в видеоклипах, творческий процесс создания видеоклипов стал более стабильным и отличался тематическим разнообразием. Это в свою очередь привело к тому, что искусствоведы начали углубленное изучение видеоклипов. Следует отметить также, что в то время интерес ученых начали привлекать видеоклипы, основанные на китайском традиционном искусстве. На фоне множества статей публицистического характера того времени выделяется ряд работ, отмеченных глу-

биной теоретического осмысления: Гао Лиминь «Определение музыкального телевидения» (1998) [88], У Вэйхуа «Эстетическая категория идеи в видеоклипе» (1998) [158], Чжоу Син «Этнический стиль китайского музыкального телевидения в последние годы» (1999) [214] и др.

В новом тысячелетии проводилось по-прежнему немного систематических исследований китайских видеоклипов. В основном они были посвящены анализу формы видеоклипа и технических аспектов создания видеоклипов. Так, в работе Ян Сяолу «Искусство режиссуры в музыкальном телевидении» (2000) [223] подробно разъясняется разница значений между понятиями MTV и MV, которые широко используются в Китае. Анализируется генезис и культурный контекст видеоклипа, технический процесс создания экранных текстов и их музыка. Определяя различия между понятиями «музыкальное видео» и «музыкальная традиционная телереклама», автор подчеркивает, что в музыкальном видео (то есть в видеоклипах в западном понимании) музыка играет главную роль. В работе Ян Сяолу также описывается теория и процесс производства видеоклипов.

Работа Хэ Сяобина и Го Чжэньюаня «Введение в музыкальное телевидение» (2001) [172] является авторитетным теоретическим исследованием китайских видеоклипов и вызывает большой интерес у китайских исследователей. В книге анализируются культурные предпосылки появления видеоклипа в Китае, выделяются ключевые моменты развития, характерные черты китайских видеоклипов, прослеживаются процессы распространения и изменений в художественном стиле видеоклипов. Однако авторы не рассматривают взаимосвязь видеоклипа с другими видами искусства и его функционирование в широком культурном контексте.

В работе Чжэн Цяньли, Чжоу Тинъюй и У Сяоэна «Звуковой сад: пространство музыкального видео» (2004) [199] описываются культурные аспекты видеоклипа. Авторы исследуют специфику телевизионного видеоклипа с позиций медиакommunikации и культуры, характерные особенности и своеобразие китайских видеоклипов. Работа делится на пять глав, в

каждой из которых рассматривается отдельный аспект видеоклипа: предпосылки зарождения видеоклипа в Китае, его художественный язык, функции, содержание и процесс становления национального китайского видеоклипа. Следует сказать, что данная работа стала важным шагом в формировании теории видеоклипа, она представила более широкий взгляд на его развитие в Китае. Авторы убеждены в том, что социальный контекст оказывает значительное влияние на видеоклип.

В четвертой главе книги «Музыка кино и телевидения» (2004) [212] Чэн Биня и Чэн Цзиня описывается общее состояние развития видеоклипа, художественные особенности, жанровые типы, взаимосвязь изображения и музыки.

В монографии Ян Сяофэна «Китайское музыкальное телевидение в культурной коммуникации» (2005) [225] анализируются изменения в характере китайского видеоклипа, начиная от появления его первых образцов, прослеживается его дальнейшее развитие, выявляется национальная специфика, обусловленная особенностями китайской культуры.

До сих пор монография Цай Хайбо «Теоретические исследования и инновационная практика детского музыкального телевидения» (2008) [179] остается первым и единственным монографическим исследованием детских музыкальных видеоклипов Китая. Автор впервые ввел в научный оборот понятие «детский музыкальный видеоклип». В данном труде более углубленно и систематически анализируются следующие проблемы: возникновение и развитие детского видеоклипа, художественные характеристики, стили и творческий потенциал детских видеоклипов. Теоретически основополагающий труд Цай Хайбо заполняет нынешний теоретический пробел в изучении китайских детских видеоклипов. Известный ученый Чжу Юйцзюнь подтвердил достижение исследований Цай Хайбо следующим высказыванием: «Это похвальная работа по построению теории создания видеоклипа для детской аудитории. Это важный вклад в теорию китайского видеоклипа в целом» [139].

Анализируя исследования, посвященные проблемам видеоклипа, можно заметить, что для многих из этих работ харак-

терен односторонний подход к вопросам и соответствующее раскрытие предмета.

Проблемы видеоклипов рассматриваются в диссертационных исследованиях и научных статьях, главным образом, в следующих аспектах:

1. *Содержание понятия «видеоклип» в контексте истории его развития* раскрывается в работах Хэ Сяобина «Причины и особенности подъема китайского видеоклипа» (2002) [173], Лань Фань «Новые теории MTV/MV» (2005) [109], Лю Миньцзя, Чжао Цзэнин «Обзор и тенденции производства музыкальных видеоклипов» (2009) [122], Чжу Яньчжи и Цинь Дэн «О происхождении и развитии музыкального телевидения» (2012) [205], Ван Амэн «Определение концепции, классификация и пять этапов развития музыкального видео» (2013) [78], Ли Лиюань и Ван Цзин «Новая концепция телевизионной музыки и музыкального телевидения» (2015) [111], Чжао Бо «История, классификация и появление музыкального видео» (2015) [192] и т. д.

2. *Стилистика и художественные особенности видеоклипа* привлекли пристальное внимание таких исследователей, как У Вэйхуа «Эстетическая категория идеи в видеоклипе» (1998) [158], Ван Ли «Стилистические особенности и тенденции развития видеоклипа» (2004) [74], Чэнь Чжунпин «Взаимосвязи видеоклипа с музыкой, поэзией и живописью» (2006) [211], Лю Сюй «Исследование художественных особенностей китайского видеоклипа» (2009) [127], Сян Мэнь «Стилистическая эволюция анимационного видеоклипа» (2011) [146], Ли Лин «Художественное значение музыкальных видеоклипов» (2011) [112], Доу Цзиньци «Исследование драматической анимации и ее художественных и коммуникационных идей» (2013) [97], Ван Гуйтин «Художественные особенности оригинальных веб-видеоклипов» (2014) [79], Лю И «Художественное выражение китайского корпоративного музыкального телевидения – на примере видеоклипов на канале CCTV с 2000 по 2015 год» (2016) [126], Ван Лицин «Символическое значение музыкальных клипов – на примере “Bad Blood” Тейлор Свифт» (2019) [72] и др. Лань Фань в работе «Художественные особенности

MV» (2006) [110], анализируя художественные особенности и эстетические качества видеоклипов, приходит к выводу о том, что специфика видеоклипа связана не только с соотношением звука и изображения в нем, но также и отношением между его музыкальной мелодией и ритмом визуальных образов. Автор Линь Юэцзяо в статье «Различные стили музыкального видео» (2011) [119] на примере анализа трех произведений разных стилей, показывает различия между ними с целью более глубокого понимания читателями особенностей развития современных видеоклипов. Автор Фан Чжэ «Повествование музыкального телевидения: на примере MV “Упражнение”» (2012) [166] указывает на то, что из-за сжатого хронометража видеоклипов, образы персонажей в повествовательных MV не обладают достаточно богатым идейным содержанием. В то же время, более «дробный» монтаж, характерный для видеоклипов, по мнению исследователя, способствует более сильному художественному и эмоциональному воздействию.

3. Развитие китайского национального видеоклипа прослеживается в работах Ху Е «Музыкальное телевидение и концепция китайского традиционного искусства» (1997) [176], Чжоу Сина «Этнический стиль китайского музыкального телевидения в последние годы» (1999) [214], Хань Цзяньюна «Исследование вопросов локализации китайского музыкального телевидения и его повествовательной конструкции» (2007) [178], Му Цзяньхуа «Национальные характеристики китайского музыкального телевидения» (2010) [134], Ши Жунлань «Исследование элементов китайской живописи в анимационном видеоклипе» (2012) [217], Чэн Чэнь «Отображение традиционной культуры в анимационном видеоклипе китайского стиля» (2013) [208], Сюэ Цзиньвэнь «Красота новаторства форм на новогоднем концерте в честь празднования года Лошади» (2014) [148]. В диссертации Сяо И «Исследование процесса национализации китайского музыкального телевидения» (2007) [150] автор выделяет три основных этапа развития китайских видеоклипов: подражания (1990–1993 гг.), становления (1993–1998 гг.) и зрелости (1998–2005 гг.). На протяжении всего процесса развития китайский

видеоклип претерпевал целенаправленные преобразования, взаимодействовал с национальными художественными традициями, изменялся под воздействием социально-политической обстановки в стране.

В диссертационном исследовании Юй Цзин «Аудиовизуальная эволюция музыкального телевидения в материковом Китае» (2010) [220] подчеркивается, что в результате преобразований, направленных на «национализацию» видеоклипа, он стал популярной формой экранного искусства в Китае. Лю Чан в своей работе «Исследование динамичной графики в анимационных видеоклипах “китайского стиля”» (2016) [128] отмечает тот факт, что потребность в развитии традиционной «китайской культуры и музыки привела к созданию анимационных видеороликов в «китайском стиле», которые представляли собой попытку привлечения внимания к данной проблеме. С быстрым развитием науки и техники анимационные видеоклипы, созданные без опоры на национальные художественные традиции, уже не могли отвечать запросам публики. В связи с чем Лю Чан подчеркивает необходимость адаптации анимационных видеоклипов к современным условиям, опоры на традиционную культуру, совершенствования и внедрения инноваций, а также создания высокохудожественных анимационных видеоклипов в китайском стиле.

4. *Практические вопросы создания видеоклипов* рассматриваются в работах Чэнь Янься «Анализ состояния музыкального телевидения Китая» (1996) [209], Чэн Биня «Особенности создания видеоклипа» (2001) [207], У Баохэ «Теория создания видеоклипа» (2002) [157], Ван Сяоцзинь «Создание визуальных образов музыкального клипа» (2004) [86], Лю Хуэй «Изящные торги: взаимодействие видеоклипа с телевизионной рекламой – продвижение бренда через музыкальное видео» (2008) [123], а также в статьях Юй Цзя «Монтаж музыкальных видео» (2010) [221], Чжу Цзян «Анализ художественной практики использования светодиодных экранов в эстрадных концертах» (2010) [202], Ван Фан «Судьба минифильма: тенденции развития сетевых оригинальных видеоклипов» (2013) [84], Чэ Гуаньюй «Крат-

кий анализ создания музыкального телевидения» (2014) [206], Мэн Цзинь «Новогодняя программа “Без монтажа” – видеоклип к новогодней передаче в год Овцы» (2015) [132], Ван Цинь «Использование звука в анимационном ролике “Аромат цзунцзи”» (2019) [73]. В статье Чжан Сяохуэй «Стилизация китайских современных фильмов под влиянием MTV и MV» (2008) [197] исследуются характерные признаки видеоклипа. В качестве основного средства художественной выразительности рассматривается «коллажированный» монтаж, который, по мнению автора, изменяет аудиовизуальные привычки аудитории. Широкое использование «коллажированного» монтажа в видеоклипах в настоящее время оказывает значительное влияние на развитие современного киноискусства. Некоторые создатели современных китайских фильмов ищут инновации и совершают прорывы в своих творениях под влиянием MV, такие как использование коллажированных описательных приемов, приема подвижной камеры и быстрой смены кадров. Магистерская работа Ван Тяня «Режиссеры рекламных роликов и кинофильмов – общность и взаимовлияние стилей» (2013) [77] посвящена творчеству кинорежиссеров, которые начинали свою деятельность, работая в области рекламных роликов. Автор предполагает, что творческий опыт, полученный клипмейкерами, освоение приемов создания видеоклипа позволяют влить «свежую кровь» в кинофильмы, делая их более содержательными. Подробно анализируя фильмы таких «переходных» режиссеров, как Дэвид Финчер, Гай Ричи, Тэцзя Накасима и др., исследователь Ван Тянь акцентирует внимание на важности этих произведений как источника вдохновения для создателей видеоклипов в Китае.

5. *Компаративный анализ западных и китайских видеоклипов* дается в работах Шань Ци «Сравнение художественного языка западного и китайского музыкального видео» (2007) [218], Инь Ин «Исследование экспериментальных музыкальных видео Европы и Америки» (2012) [99], Тао Юань «Индивидуализированное развитие европейских и американских музыкальных видео в эпоху новых СМИ» (2015) [152]. Чэнь Хун в диссертации

«Сравнительное исследование китайского и американского музыкального телевидения» (2008) [210], основываясь на различиях между китайской и американской музыкальной культурой, подробно анализирует образцы китайских и американских музыкальных видео, а также выявляет новые тенденции в развитии эстетических ценностей аудитории музыкального телевидения. Исследователи Не Кун, Лю Ин в работе «Специфика MTV в контексте межкультурной коммуникации Китая и Запада» (2008) [136] объясняют причины различия между китайскими и западными видеоклипами с точки зрения культурных ценностей, художественных традиций и идеологических функций. Дун Лицзюань в работе «Анализ художественных преобразований музыкального телевидения» (2015) [98] описывает эстетический опыт аудитории китайских и зарубежных видеоклипов на фоне развития мультикультурного взаимодействия.

6. *Анализу видеоклипов в контексте СМИ и популярной культуры* посвящены работы Ван Чжэн «Телевидение и потребительская культура: интерпретация явления музыкального телевидения» (1994) [82], Ян Сяофэн «Ценностная ориентация на распространение культуры посредством музыкального телевидения» (2004) [226], Чжао Сяоя «Говоря о недостатках музыкальных видео» (2004) [194], Чжоу Тиньюй «Существование и развитие MTV» (2006) [215], Цай Хайбо и Цай Инин «О влиянии телевизионного вещания на детское музыкальное телевидение» (2007) [180], Хань Цзяньюн «Путь распространения корпоративного музыкального телевидения» (2014) [177], Чжао Бо «Распространение и ценность музыкального видео в социологии музыки» (2015) [191] и др. В работе Чжао Цуна «Основные атрибуты и эффективность распространения MV» (2011) [193] анализируются основные атрибуты видеоклипов. Автор считает, что видеоклипы – это, по существу, рекламные ролики, которые способствуют продвижению певцов и музыкальных композиций, создают эффект «знаменитости», обеспечивают мощную платформу для новых исполнителей и имеют широкие коммуникационные возможности. В статье Чжу Линь «Стратегическое исследование музыкального видео в новых СМИ»

(2013) [204] анализируется глубокая интеграция и тесное взаимодействие между новыми медиа и видеоклипами. Автор фокусирует внимание на воздействии новых медиа (сетей и мобильного интернета) на создание, преобразование видеоклипов и их распространение.

Кроме того, некоторыми авторами поднимаются вопросы об авторском праве создателей видеоклипов. Связанные с ними проблемы с юридической точки зрения рассматривают Лю Болин «Необходимо срочно решить проблемы с авторским правом на музыкальном телевидении» (2006) [121], Чжуан Сяохуа «Исследование основных проблем авторского права музыкального телевидения» (2007) [195] и др.

В последние годы многие китайские ученые заинтересовались проблемами интеграции новых технологий в различные виды искусства. Существует несколько направлений в исследовании роли и места современных информационных технологий в искусстве.

Особенности применения цифровых технологий в разных видах искусства рассматриваются в трудах «3D-технологии в фильмах-операх» (2012) [222], «Исследование и разработка технологий виртуальной реальности в телевизионных программах (на материале CCTV)» (2017) [164], «Технологии виртуальной реальности в кино и телеискусстве: использование и перспективы» (2018) [188], «Репрезентация танцевального искусства в контексте эпохи новых СМИ» (2018) [141] и др.

Ученые Юй Фанлин и Лэ Боцзуан в статье «3D-технологии в фильмах-операх» [222] анализируют текущее состояние оперных фильмов и тенденции развития кинорынка, сопоставляют возможности 3D-технологии и выразительный язык китайской оперы, выявляют основные тенденции развития оперных фильмов. Авторы подчеркивают, что необходимо сохранять традиционную культуру, а также активно интегрировать инновационные технологии в искусство. 3D-технология содействует появлению новых способов сохранения и распространения традиционного китайского искусства. Эта точка зрения совпадает с мнением профессора Фуданьского университета Гэ Цзянсяна [186].

В работе «Технологии виртуальной реальности в кино и телеискусстве: использование и перспективы» рассматривается состояние роль технологии виртуальной реальности в кино- и телеискусстве, описываются перспективы развития современных технологий в экранном искусстве.

Исследователь Пань Цин в своей работе «Репрезентация танцевального искусства в контексте эпохи новых СМИ» анализирует художественные особенности и формы танцевального искусства в контексте новых медиа. Она отмечает, что новые технологии могут трансформировать абстрактное пространство традиционного танцевального искусства в реальном сценическом пространстве, а также более ярко репрезентировать произведение хореографии, помочь зрителям глубже постичь смысл искусства. Хореография в сочетании с видеоклипами привлекает внимание молодежной аудитории.

Художественная специфика технологий исследуется в работах «От 2D к 3D: анализ художественного языка кино в эпоху визуальной культуры» (2013) [163], «Анализ художественного языка технологии виртуальной реальности в кино-, телеискусстве» (2018) [114], «Исследования эстетики технологий виртуальной реальности» (2018) [161] и др.

В своей статье «От 2D к 3D: анализ художественного языка кино в эпоху визуальной культуры» Фу Цяньцян объясняет преемственность 2D-фильмов и 3D-фильмов, их сходство и различия, анализирует художественные особенности 3D-фильмов, а также дает оценку влияния 3D-технологии на киноискусство с положительной и отрицательной сторон. Автор считает, что изменения в обществе и культуре являются глубинной причиной перемен в искусстве, которые принесли с собой технологии. Хотя 3D-технология предоставляет больше возможностей для художественного выражения, зрительский опыт определяется тем, как производители понимают и применяют технологию.

Автор Ли Ваньцян в работе «Анализ художественного языка технологии виртуальной реальности в кино-, телеискусстве», рассматривая особенности технологии виртуальной реальности в кино-, телеискусстве, описывает взаимосвязь кино-, телеискусства и

технологии, перечисляет несколько технологий, наиболее активно используемых в экранном искусстве – 3D, 5D, виртуальная реальность, технологии системной интеграции и т. д. Ли Ваньцян, утверждая, что информационные технологии являются основой искусства кино и телевидения, систематизирует художественные свойства экранных произведений относительно акустики, изображения, цвета, света и тени, а также восприятия и эмоций зрителя. Он приходит к выводу о том, что в этом виртуальном пространстве психология и эмоции зрителя становятся еще одной новой формой творчества. В своей работе мы разделяем эту точку зрения. При просмотре видеоклипов, использующих технологию VR, аудитория может по-настоящему погрузиться в происходящее и косвенно участвовать в различных действиях.

В работе «Исследования эстетики технологий виртуальной реальности» переосмысливается понятие технологии VR. По словам автора этой работы У Цинляна, «в широком смысле технология виртуальной реальности относится к ряду технологий, которые создают среду виртуальной реальности посредством человеческой деятельности в течение длительного процесса человеческой истории» [161, с. 8]. Кроме того, в данной работе обсуждаются основные тенденции развития VR-технологии. По мнению У Цинляна, технология виртуальной реальности имеет три характеристики: реалистичность, способность погружать зрителей в виртуальную действительность и интерактивность.

Проблема взаимовлияния технологий и искусства привлекла внимание таких исследователей, как Дон Юньму «Новая визуальная революция в 3D-фильмах» (2009) [96], Хуан Жочжао «Влияние технологии виртуальной реальности на кино и телеискусство в эпоху цифровых технологий» (2017) [168] и Чжэн Хайхао «Влияние технологий виртуальной реальности на визуальное искусство» (2018) [190].

В работе Дон Юньму «Новая визуальная революция в 3D-фильмах» излагается принцип 3D-технологии на примере трех кинофильмов в 3D-формате: «Ледниковый период 3: Эра динозавров», «Вверх» и «Миссия Дарвина». В ней анализируется положительное влияние 3D-технологий на развитие киноискус-

ства. Аналогичным образом эволюция видеоклипа как формы экранного искусства также во многом обусловлена развитием 3D-технологий.

Хуан Жочжао в своей статье «Влияние технологии виртуальной реальности на кино и телеискусство в эпоху цифровых технологий» определяет понятие технологии виртуальной реальности и ее характеристики. Достижения технологии виртуальной реальности поспособствовали значительным успехам в производстве и распространении экранного искусства.

Помимо вышеперечисленных работ, существуют также некоторые узкоспециальные монографические исследования, такие как «Кино-, телеискусство и технологии» (2005) [115], «Трансляция изображений во времени и пространстве: медиа-форма цифрового кино» (2007) [105].

В своей книге «Кино-, телеискусство и технологии» Ли Синго выявляет основные тенденции развития кино-, телеискусства, анализирует взаимосвязь между технологиями, с одной стороны, и кино- и телеискусством, с другой стороны, сравнивает китайские и зарубежные технологии телевидения.

Пятая глава монографии Лян Говэя «Трансляция изображений во времени и пространстве: медиа-форма цифрового кино» посвящена анализу изменений звука, кадра, монтажа и других элементов традиционного кино под влиянием цифровых технологий. Автор дает подробное описание успехов киноиндустрии, подчеркивает важность технологий для киноискусства.

В книге известного американского ученого Н. Негропonte «Цифровое бытие» (1997) [137] излагаются основные понятия информационных технологий, тенденции их развития и роль в мировом прогрессе, а также выявляется влияние информационных технологий и Интернета на общественную жизнь.

Таким образом, проблема новых технологий в различных видах экранного искусства неоднократно затрагивалась в отдельных работах, и уже имеются некоторые результаты и ценные факты. Однако до настоящего времени не проводилось фундаментальных исследований взаимодействия новых технологий и видеоклипа.

1.2. Музыкальный видеоклип в системе экранного искусства: подходы к определению и типологии

В течение короткого времени в Китае музыкальные клипы завоевали широкую популярность и заняли важное место в экранном искусстве. Будучи синтетической формой, вобравшей в себя художественные возможности экранного, музыкального, театрального, изобразительного искусств, новых медиа, цифровых технологий, музыкальный клип привлек внимание китайских искусствоведов, которые в своих работах предлагают следующие подходы к его определению.

Исследователь Ян Сяофэн отмечает, что «китайский музыкальный клип представляет собой художественную форму, полюбившуюся публике, раскрывающую национальную музыкальную культуру и служащую китайскому народу, это аудиовизуальный коммерческий продукт, созданный для продвижения музыкальных произведений» [226, с. 56]. Таким образом, автор подчеркивает основные задачи китайского клипа: раскрытие и продвижение национальной культуры, служение китайскому народу.

Как отмечают исследователи Гао Синь и Гао Вэньси, «музыкальный клип представляет собой художественную форму, отображающуюся на телеэкране, суть которой заключается в разъяснении музыки» [91, с. 125]. Что касается понятия музыкального клипа, то, по мнению ученых, он при помощи экранных средств выразительности доносит до аудитории то содержание, которое не может передать музыка. Исследователи Гао Синь и Гао Вэньси делают акцент на том, что если отталкиваться от музыки в создании видеоряда, то визуальные образы в музыкальных клипах играют вспомогательную роль, а также указывают на то, что видеоклипы выполняют две основные функции: раскрытие музыкального содержания и репрезентация певца. На основании вышесказанного мы делаем вывод о том, что «создание видеоклипов – своего рода визуализация музыки, трансформация ее временного фактора в пространство кадра» [4–А, с. 10].

Профессор факультета культуры и искусств Пекинского института радио, доктор литературоведения и искусствоведения Чжан Фэнчжу считает, что «музыкальный клип является наивысшей ступенью аудиовизуального синтеза, а также наиболее провоцирующей и оригинальной формой телевизионного искусства» [196, с. 246]. Также ученый отмечает, что как публика Гонконга и Макао, так и аудитория материкового Китая видит в музыкальных клипах особый вид художественного музыкального фильма. Сходной точки зрения придерживаются в своих работах и Ван И [80], Пань Юйюй [140], Лю Сюй [127] и др. Ван И приводит следующее определение музыкального клипа: «это сочетание музыки, исполненной певцом или группой и видеоряда, созданного режиссером и отредактированного продюсером, которое является музыкальным телевизионным фильмом» [80, с. 32].

Ученые Чжу Юйцзюнь, Инь Юэ рассматривают музыкальный клип как «новую художественную форму, в которой изменения затронули все, начиная от техники и заканчивая мышлением, это художественный язык нового поколения, который посредством монтажа делает возможным полностью раскрыть за несколько минут содержание музыки, ее идеи и настроение» [201, с. 82–83].

В представлении Хэ Цишу «свойство музыки как абстрактного вида искусства определяет и конечную цель музыкального клипа – не рассказать сюжет песни, а донести эмоции» [170, с. 157]. Исследователь считает, что ритм клипа должен соответствовать настроению музыки, его цель – передать образный мир музыкальной композиции. Говоря о повествовательных особенностях музыкального телевидения, исследователь Хэ Цишу указывает на необходимость более глубокого исследования музыкальных клипов для перехода на иной уровень понимания сути музыки.

Лян Юнгэ в статье «Отношения между звуком и изображением в музыкальном клипе» отмечает, что «основным образом клипа является музыкальное произведение, визуальное воплощение которого, а также форма и настроение определяются, ис-

ходя из музыкальной формы и содержания, в результате чего изображение и музыка образуют единое целое, развивающееся во времени и пространстве, гармоничную аудиовизуальную композицию» [107, с. 110]. Вместе с тем, Лян Юнгэ убежден, что степень сложности аудиовизуального сочетания предъявляет высокие требования к создателям музыкальных клипов. Данная точка зрения перекликается с мнением профессора Чжан Фэнчжу, считающего музыкальный клип «наивысшей формой аудиовизуального искусства» [196, с. 246].

Лань Фань полагает, что музыкальный клип – это «форма телевизионного искусства, в которой режиссер выражает свое прочтение музыки при помощи экранного образа. В своем творчестве режиссер отталкивается от настроения музыки, ее ритма, развития мелодии и региональных особенностей, что определяет параметры и ритм видеоряда» [108, с. 14].

Чэнь Гоцзин и Ся Гуанфу в своем совместном труде «Теория формы телевизионной программы» отмечают, что «музыкальный клип представляет собой видеозапись песни с использованием художественных возможностей телевидения, где основным является музыкальный язык, а изображение и речь остаются вспомогательными выразительными формами; это форма телевизионного искусства, доставляющая публике эстетическое наслаждение музыкой» [213, с. 148]. Как поясняют авторы далее, «все выразительные элементы видеоряда используются для выражения, толкования содержания и идеи музыки, усиливают ее настроение, в пространственной форме продолжают многомерные идеи музыкальных образов, изображение является визуальным воплощением музыки, которая обретает новые возможности благодаря колоссальным возможностям экранного изображения» [213, с. 150].

Лю Цзя считает, что «музыкальный клип представляет собой разновидность синтетического визуального искусства, которое использует музыку и изображение и обладает большим потенциалом для репрезентации музыки. Это самое удивительное явление в культуре индустриального общества конца XX в., которое представляет собой абсолютно новое сочетание музыки

и видеоряда, это и новая эстетика, и характерное явление визуальной культуры» [124, с. 2].

Известный поэт-песенник Цяо Юй отмечал, что «музыкальный клип воплощает песни при помощи телевизионных средств выразительности, что позволяет им обрести новое звучание и краски и стать новой формой художественного целого» [175, с. 78].

Ученый Ван Хуэй отмечает, что «музыкальный клип – это продукт сочетания музыки и современных технологий, художественная форма, объединяющая стихи, песню и танец в одно целое и обладающая характерными чертами синтетического искусства» [85, с. 183]. Бывший ректор Пекинской академии кино, профессор Чжан Хуэйцзюнь (занимал должность с 2003 по 2016 г.) полагает, что «сущность музыкального клипа заключается в аудиовизуальности, это динамичная визуальная форма, построенная на основе музыки, в которой визуальный ряд становится видимой формой выражения музыки, а музыка определяет его решение» [145, с. 56].

Исследователь Ян Вэйгуан считает, что «музыкальный клип – это двойственное виртуальное сочетание, создаваемое музыкой и изображением» [224, с. 21]. Данное мнение представляет собой рациональное объяснение процесса создания видеоклипа.

Музыкальный критик Цзинь Чжаоцзюнь указывает на то, что «видеоклип – это своего рода рекламный ролик, продвигающий музыкальный продукт. Первоначально клипы преимущественно создавались как сопровождение к выпускаемым певцами альбомам. Многие исполнители перед выпуском альбома вкладывают дополнительные средства в съемки 3–5-минутного видеоклипа на главную песню для увеличения продаж альбома посредством телевизионных ротаций» [151, с. 231]. Такой же точки зрения придерживаются Ян Сяолу [223], Чжэн Цзяньли [199], Чжоу Тинъюй [215], У Сяоэнь [160]. В статье «Звуковой сад: пространство музыкального видео» авторы, отталкиваясь от особенностей современной культурной индустрии, приводят аргументы в пользу того, что «музыкальный клип является од-

ной из форм эффективной рекламы для увеличения продаж продуктов поп-музыки» [199, с. 163]. По мнению исследователей, вне зависимости от того, что «рекламирует» клип – певца, музыкальное произведение, регион, культуру, предприятие либо государственную программу, он всегда обладает определенным коммерческим потенциалом.

Известный теоретик постмодернизма Ф. Джеймсон (Fredric Jameson) в своем труде «Культурная переориентация» пишет следующее: «На сегодняшний день культура порождает во всех сферах жизни глубокие изменения, традиционные формы уступают место экспериментам синтетических СМИ, распространение телевидения делает всю человеческую жизнь более визуализированной, образы заменяют язык, что является показателем коренного изменения культуры» [167, с. 37]. Исследователь Мэн Цзянь видит в популяризации музыкального видеоклипа проявление глобального процесса, в котором «современная культура уже давно отделилась от рациональных форм, основой которых является вербальный язык, и в процессе усиленного вовлечения современных высоких технологий постепенно переориентировалась на визуальный образ как основу, в частности, на чувственные формы, построенные на образах» [133, с.145]. Музыкальные клипы стали конкретным и убедительным примером новой визуальной культуры. Вследствие этого эпоха визуальности с самого начала изменила контекст существования всего общества, оказывая на него огромное влияние и, как отмечает Лю Хуэй, «принесла два тотальных изменения в музыку цифровой эпохи: визуализацию и коммерциализацию» [123, с. 1]. Визуализация – это радикальное изменение, которое привнесли клипы в сложившуюся традицию восприятия музыки, развитие же СМИ, популярной культуры и их коммерциализация стали движущей силой визуализации музыки в клипах.

Как отмечали исследователи Чжу Юйцзюнь и Инь Юэ, «в первую очередь музыкальные клипы возникли как средство рекламы, повышения продаж, а уже после они обрели статус формы искусства» [201, с. 197]. Важным вкладом Ф. Джеймсона в

исследование образов постмодернистского общества стал тезис о том, что «образ – это товар», что полностью совпадает с идеей Э. Дебора (Ernest Debord) о том, что «образ – это конечная форма конкретизации товара» [93, с. 76], провозглашенной им в работе «Общество спектакля». Поэтому, когда первый музыкальный клип стал причиной повышения спроса на музыку, сразу же появились и его коммерческие атрибуты. Л. Гроссберг (Lawrence Grossberg) также указывал на то, что «музыкальные клипы создали множество различных товаров, они не только рекламируют саму музыку, но и образ жизни, формируют тенденции потребления, помогают продавать не только диски и видео, но и преподнесенные в них интересы и вкусовые предпочтения» [125, с. 422].

Как и собственно реклама, музыкальные клипы стали художественной формой и методом визуализированного распространения музыки. По мнению исследователя Яо Цзе, «видеоклипы не только помогают людям в понимании музыки, тем самым распространяя ее, но одновременно обогащают сферу развлечения. Вслед за формированием механизмов рыночной экономики, ускорением темпа жизни людей, их запросы в отношении потребления музыки также стали более прямолинейными, а визуализированное распространение способствует продвижению музыкального продукта, созданию общества музыкального потребления» [227].

Помимо своих рекламных свойств, видеоклип также является абсолютно новой художественной моделью. Можно сказать, что его создание представляет собой написание визуальной партитуры песни, которая позволяет публике «видеть» музыку и оказывает на нее сильное художественное воздействие. Как отмечает Чжоу Бинбин, применительно к музыке изображение – «это конкретика, их сочетание должно использовать настроение и детали сюжета для расстановки акцентов. Искусное использование деталей не просто обогащает музыкальный образ, но живой, динамичный сюжет также способствует раскрытию внутреннего мира героев, добавляет детали, акценты или усиливает основную тему» [216, с. 50].

Э. Гудвин (Andrew Goodwin), однако, считал, что «сущностная форма видеоклипа не происходит ни из кино, ни из телевидения, а является формой, берущей истоки в музыке. Поэтому ее исследования должны отталкиваться от музыки, а не кино и телевидения» [67, с. 30]. Также он упоминал, что «композиция визуального ряда является производной от музыкальной композиции, если музыка в кино призвана создавать настроение сцены, то в видеоклипе – наоборот. Нарративная композиция видеоклипа определяется музыкой, зрительное восприятие синхронно со слухом. Это разбивает привычные устои кинематографа, его повествование зачастую становится рваным, в нем отсутствует цельная линия развития, однако зрители могут понять его при помощи музыки» [67, с. 77].

Помимо этого, некоторые ученые полагают, что видеоклип как своего рода посредник, медиум, сам по себе несет определенное содержание. Он выполняет роль моста между музыкальными программами, звукозаписывающими компаниями, исполнителями и публикой. Сила воздействия на наше визуальное восприятие видеоклипа может далеко превзойти воздействие самой музыки, возможно, потому, что современный человек лучше запоминает изображения. Эту особенность подчеркивает Чжу Линь: «Видеоклипу изначально присущи такие задачи, как повышение продаж и продвижение, использование визуальных образов для раскрытия музыкального содержания, он обладает сильной притягательностью. Можно сказать, что видеоклип – это новая форма выражения музыки» [204, с. 15].

Видеоклип является оригинальной формой экранного искусства, открытой экспериментам. При условии полного понимания музыки создатель клипа использует все возможности экранной образности для создания видеоряда, соответствующего музыкальному содержанию. В этом контексте мы считаем уместным сделать акцент на том, что «видеоклипы с натурными съемками утратили свою традиционную функцию создания простого фона для различных номеров. Они стали элементом сложного визуального решения, выполняющего роль информационного дополнения и сценической декорации»

[5–А, с. 84]. Говоря об «оригинальности, креативности» видеоклипа, мы можем подразумевать художественную, рекламную, культурную креативность и т. д., поскольку это слово применяется в самых разных контекстах, и потому обобщенное понимание креативности представляет собой создание прекрасного, художественное творчество. В нашем исследовании мы понимаем креативность в соответствии с определением, предложенным Лай Шэнчуанем: «это поиск взаимосвязей между объектами, новое определение отношений между ними. Иными словами, это рекомбинация имеющихся элементов» [104, с. 192]. Применительно к видеоклипам креативность – это первичное и ключевое звено, тогда как изображение существует в зависимости от звука, вызывает у зрителя отклик при помощи музыкального произведения, тем самым даря эстетическое удовольствие. Музыка и визуальный ряд в клипе могут иметь относительно независимое содержание, но два этих элемента являются неотделимыми друг от друга. Исследователь Ван Шань подчеркивает: «Музыкальное телевидение – это не культурно-художественная форма, несущая в себе политическое содержание, в сущности, это потребность выражения чувств, которая обладает отчетливым личностным и эмоциональным колоритом. Чем больше произведение соответствует музыкальным законам, тем сильнее оно может воздействовать на эмоции людей» [88, с. 39].

Такие свойства музыки как абстрактность и возможность нести в себе множество идей и эмоций, делают музыкальный клип синтетической формой искусства. Видеоклипы выходят за рамки методов традиционного повествования и монтажа, присущих экранному искусству. Вследствие своей лимитированности во времени, видеоклипы должны использовать различные методы для расширения содержательности кадра, среди методов соединения которых зачастую применяются приемы динамического, собственно, клипового монтажа, методы комбинирования коротких кадров и резкие смены ракурсов, пространства, колорита кадра. В момент соединения воспринимаемой на слух музыки и визуально воспринимаемого изоб-

ражения видеоклип возникает как форма синтетического искусства. Как подчеркивает Сун Гэ, «произведения, которые по-настоящему соответствуют требованиям видеоклипов, отражают в качестве основного содержания музыкальную композицию и используют в качестве посредника исполнителя, выражая содержание и значение слов песни, тему и мелодию музыки, а также субъективные эмоции при помощи кадров. Двойственная структура из музыки и изображения пронизывает их насквозь и переплетается в них, проявляя особый художественный колорит, – в этом заключается высшая ступень, к которой стремятся видеоклипы» [144, с. 28].

Важный теоретический вопрос, на который пока современное искусствоведение не дало однозначного ответа – типология музыкального клипа. Отправными точками для нашего исследования данной проблемы стали следующие работы: фундаментальный труд «Введение в музыкальное телевидение» Хэ Сяобина [172], искусствоведческие статьи «Определение концепции, классификация и пять этапов развития музыкального видео» Ван Амэн [78], «История, классификация и появление музыкального видео» Чжао Бо [192], «Различные стили музыкального видео» Линь Юэцзяо [119].

Отметим, что существуют самые ранние подходы к типологии музыкального клипа. К примеру, в 1993 г. стиль исполнения песни стал основанием для деления клипов на три категории на первом конкурсе музыкального телевидения на Центральном телевидении: бельканто или «мэй шэн лэй» (кит. 美声类, дословно «вид красивого пения»), народные песни и популярные. Основой такого деления является не только само музыкальное произведение, на которое снят клип, но и то влияние, которое его стиль оказывает на создание визуального ряда [78]. Так, в конце прошлого века предполагалось, что визуальный ряд клипа на песню иллюстрирует ее сюжет, текст. Оттого создатель клипа на произведение инструментальной музыки более свободен, ему не нужно приводить визуальный ряд в соответствие с текстом, зато можно создать широкий ряд ассоциаций, наполнить кадры символами и метафорами и др.

Говоря о принципах связи между изображением и смыслом (словами) в музыкальных клипах, следует отметить, что в клипах к инструментальной музыке основным требованием к конструированию внешней формы является создание определенной логической последовательности кадров, позволяющей зрителю «увидеть» музыку. В отличие от клипов, созданных на вокальную музыку, инструментальные видеоклипы создаются без опоры на текст, что представляет собой более сложную задачу для режиссера, но в то же время способствует развитию и распространению народной инструментальной музыки. Музыковед З. Лисса отмечала: «В музыке и речи духовный опыт людей проходит через свойства звука, изменения его высоты, длины, динамики, оттенков, через прерывание и возобновление звуков» [129, с. 48].

Мы считаем такой подход логичным, но неуниверсальным. Рассмотрим в качестве примера два популярных клипа, первый из которых снят на народную песню, второй – на инструментальное произведение. В музыкальном клипе «Песня отпущенных крепостных» (реж. не указан в титрах, муз. Ян Фэй, исполнитель Цайдан Жуома) появляются две героини. Это пожилая тибетская женщина, которая крутит в руках колесо, идя вдоль стены монастыря, и молодая тибетская девушка, поднимающаяся в гору навстречу солнцу. Сопоставление кадров с ними создает метафору жизненного пути. Как отмечает Г. О. Марсель, «так называемая метафора достигается с помощью техники монтажа. Два кадра ставятся в один ряд, такая конструкция непременно находит отклик у аудитории. Цель такой метафоры заключается в усилении понимания и восприятия замысла режиссера» [131, с. 70].

Действие видеоклипа «Пьяная гирлянда» (2002) (прод. Шанхайская миротворческая компания) разворачивается под музыку китайского древнего инструмента гучжэн. В кадрах клипа разворачивается история о то иллюзорном, то реальном состоянии, в котором старик возвращается в свои молодые годы, в цветущий персиковый сад. Для воплощения этой задачи, тонких переходов между явью и сном режиссер выбрал техно-

логию 3D-анимации, способную создавать очень реалистичные кадры. Как видно, оба клипа выстраивают символическое повествование, апеллируют к национальной традиции, т. е. клипмейкеры для музыкальных произведений разных видов выбирают один подход.

Подобным образом исследователь Ван Амэн отдельно выделяет инструментальный клип и сицуйский клип [78, с. 75]. В своей статье «Новые теории MTV/MV» [109] Лань Фань также разделяет музыкальные клипы на виды по аналогии с малыми формами традиционного китайского сценического искусства: балладное пение, рассказывание историй, комические диалоги, колотушки, перекрестные разговоры и т. д.

В работе Ван Амэна «Определение концепции, классификация и пять этапов развития музыкального видео» клипы подразделяются на четыре вида: исполнительский клип, описательный клип (который является по сути интертекстом, поэтому мы употребляем в тексте такое наименование), повествовательный и клип обстоятельств (по нашему мнению, слово «синтетический» более точно описывает специфику таких клипов).

1. Исполнительский клип, содержанием видеоряда которого является вокальное и (или) танцевальное выступление. Персонажи на экране в основном представлены поющими и танцующими, включая исполнителей, аккомпанирующих музыкантов, танцоров и зрителей. Возможно, прототипом клипов данного вида стали студийные шоу («studio show»), так как для них характерен ярко выраженный эффект присутствия зрителя, который тоже появляется в кадре.

2. Описательный клип или клип-интертекст отличает использование технологии «sectional drawing/image matting» (процесс совмещения двух или более кадров, изображений) для соединения кадров исполнения на сцене или в студии с фрагментами других экранных произведений (хроники, фильмов или телесериалов). Локация таких видеоклипов – это, в основном, сцена и звукозаписывающие студии. В клипах-интертекстах часто используется метафорический монтаж, тема произведения обретает символическое прочтение. Часто такие музыкальные

клипы несут идейно-политическое послание, нередко они снимаются на песни из фильмов, сериалов.

3. Повествовательный музыкальный клип следует сюжету музыкального произведения. Это широко распространенный вид клипа, в таких произведениях исполнители часто играют какую-либо роль в рассказываемой истории, которая, конечно, излагается неполно, фрагментарно, и впечатление зрителя о ее содержании после просмотра также остается именно таким. Автор считает, что повествовательный клип требует от зрителя концентрации на деталях кадра, что неизбежно снижает внимание к музыке.

4. Клип обстоятельств или синтетический клип – интегрированная форма вышеупомянутых трех видов. Это самый распространенный в Китае вид музыкального клипа, который позволяет не только представить публике исполнителя, показать его работу над музыкальной композицией, но и усилить эмоциональное воздействие музыкальной композиции, изобразив на экране ряд образов, которые трогают чувства зрителя. Ван Амэн суммирует три характеристики таких клипов: во-первых, цельность музыкального образа, которая поддерживается визуальным рядом; во-вторых, соответствие музыки и текста песни происходящему на экране; в-третьих, свобода режиссера в манипуляциях со временем и пространством. По мнению автора, «этот вид наиболее соответствует природе клипов – коротких, лаконичных произведений, обладающих большой силой визуального воздействия на зрителей» [78, с. 76].

Исследователь Чжао Бо предлагает подход, который, по его мнению, «может подчеркнуть влияние и роль социальных факторов на развитие видеоклипов» [192, с. 80]. Он разделяет музыкальные клипы на пять видов в зависимости от способа производства, методов съемки и спектра задействованных средств выразительности: официальная версия, концертная версия, фан-видео, видеоклип прямой трансляции, версия с вертикальным экраном (разновидность видеоклипов прямой трансляции).

1. Официальная версия клипа выпускается музыкальной компанией. Работы данного вида обычно создаются профессио-

нальной командой. По сравнению с другими типами видеоклипов, такие экранные тексты имеют высокую художественную ценность и требуют значительных вложений.

2. Концертная версия музыкального клипа создается на основе материалов, снятых во время выступления исполнителя. Производство таких клипов не требует высоких материальных затрат, временных и профессиональных ресурсов от музыкальных компаний. В Китае такие видеоклипы пользуются наибольшей популярностью у поклонников музыки.

3. Фан-видео создаются самими поклонниками исполнителя, визуальный ряд таких клипов монтируется из уже существующих материалов (фрагменты экранных текстов, фотографии, репродукции). Обратная связь фан-видео очевидна. Чжао Бо указывает так же на то, что в Китае существует большое количество фан-видео разновидности «э гао» (кит. 恶搞, «злая шутка»), представляющих собой различные пародии. Термин «э гао» используется в Восточной Азии в отношении интернет-культуры, обычно описывает фан-видео, содержанием которых является критика, часто направленная на злободневные проблемы [192, с. 82].

4. Клип прямой трансляции прост в съемке и производстве. Как правило, задействуется только одна камера, меняющая положение для смены ракурсов. Отснятые во время прямой трансляции материалы практически не подвергаются последующему редактированию, монтажу, в них лишь добавляются субтитры. Поскольку клип прямой трансляции часто путается с концертной версией, которая может довольно сложно монтироваться и тщательно редактироваться, дополняться цифровыми эффектами, автор подчеркивает, что выделение клипов прямой трансляции в отдельную категорию основано на сочетании метода съемки, способа производства и средств выразительности.

5. Версия с вертикальным экраном (разновидность клипов прямой трансляции) создается любителями с помощью камеры мобильного телефона. Автор отдельно выделяет работы этого вида, поскольку они способны наглядно характеризовать предпочтения аудитории.

Как видно, Чжао Бо дифференцирует музыкальные клипы на основе иных признаков. Этот подход способен дополнить концепцию, предложенную Ван Амэном, ведь, к примеру, фан-видео может представлять собой повествовательный или исполнительский клип и т.д.

В работе Линь Юэцзяо «Различные стили музыкального видео» [119] подробно анализируются три широко известных в Китае клипа, созданных в разных странах – в США, Германии и Корее. В зависимости от стиля автор подразделяет клипы на три вида: минималистический, танцевальный и повествовательный.

На примере видеоклипа на песню «You're Beautiful» (2004 г., исполнитель James Blunt, реж. Sam Brown, муз. James Blunt, Sacha Skarbek) автор обобщает основные особенности минималистических музыкальных клипов, которым присуще простое визуальное решение без активного использования спецэффектов. Исполняя песню, James Blunt почти все время смотрит на камеру, что создает впечатление личного обращения к зрителю и усиливает связь с ним. Еще одна особенность видеоклипа «You're Beautiful» – использование более привычных для полнометражного кино крупного плана и длинных монтажных кадров. Объектив камеры периодически поворачивается к небу, снимая усталость зрителя. Видеоклип на песню «You're Beautiful» можно назвать новаторской работой.

В танцевальном клипе хореография становится основным компонентом. Самой заметной особенностью таких клипов является энергичный темп видеоряда и музыки. В визуальном ряду активно используется крупный план, чтобы фиксировать тонкие изменения в эмоциях исполнителя. В качестве примера рассматривается клип «Voyeur» исполнительницы Victoria S (2011 г., производство Sony Music Entertainment Germany GmbH), в котором мужчина-охранник в отеле наблюдает через камеры слежения за певицей, находящейся в номере. Создатели произведения активно используют крупный план с целью усиления визуального воздействия. В данном клипе метафорически показано все современное общество.

Характеристика клипов повествовательного стиля, которая приводится в статье Линь Юэцзяо, совпадает с характеристикой ситуативных видеоклипов (видеоклипов обстоятельств) Ван Амэн, рассмотренной выше. В качестве примера повествовательного стиля Линь Юэцзяо рассматривает корейский рекламный клип пивного бренда CASS – «Kiss» (2009 г., режиссер и автор музыки Teddy Park, исполнитель Пак Сандара). История, которую рассказывает клип, разворачивается в баре поздней ночью. Молодой человек заключает пари с друзьями, что очарует прекрасную девушку. Однако та узнала о споре и включилась в игру, в финале которой молодые люди искренне влюбляются друг в друга. В конце клипа становится очевидным его рекламное послание: любовь похожа на пиво CASS, если тряхнуть бутылку с ним, оно будет пениться. Режиссер избрал повествовательный стиль для создания рекламного клипа, чтобы оставить глубокое впечатление у зрителя. Сохраняя целостность повествования, создатель клипа включил в него кадры с пением и танцами. Исследователь Линь Юэцзяо считает, что «видеоклип этого типа является текущей тенденцией развития видеоклипов. Такие клипы более выразительны и нравятся зрителям» [119, с. 119].

В нашем понимании данная классификация в сравнении с предложенной Ван Амэном (исполнительский, клип-интертекст, повествовательный и синтетический клипы), охватывает довольно небольшую часть произведений. И танцевальный, и минималистический клип являются, согласно классификации Ван Амэна исполнительскими. В обеих классификациях есть повествовательные клипы. При этом Линь Юэцзяо упускает из своего внимания более сложные нарративные конструкции. Безусловно, к клипу можно применять термин «минималистский», но он описывает особенности визуального решения, стилистику, которую можно применить для танцевального или повествовательного клипа. Разграничение на «танцевальный» и «повествовательный» тоже довольно условно: язык танца способен очень подробно передать любую историю.

Лань Фань в своей статье «Новые теории MTV/MV» [109] выделяет два вида музыкального клипа – фоновый и художе-

ственный. Фоновые клипы не обладают самостоятельным значением, в основном они создаются для использования в караоке. Сложное слово «караоке» (яп. カラオケ, досл. «пустой оркестр / оркестр без людей») образовано путем слияния двух слов: японского «кара» (яп. 空 [カラ] – «пустота») и сокращенного английского «orchestra» («оркестр»; яп. オーケストラ – «ōkesutora»). Этим термином обозначают несколько понятий: во-первых, это развлечение, суть которого состоит в непрофессиональном исполнении песен с использованием электронного устройства, позволяющего петь под заранее записанную музыку (фонограмму); способ исполнения знакомых песен под музыку, воспроизводимую в записи специально для пения под этот аккомпанемент; во-вторых, караоке – это сама электронно-музыкальная установка с видеоклипами, фонограммами и титрами (бегущей строкой), позволяющая желающим петь в микрофон записанные песни. Таким образом, термин «караоке» имеет два значения:

1) вид развлечения – исполнение популярных песен под музыкальную фонограмму и видеоклип с субтитрами текста песни;

2) электронно-музыкальное устройство, предназначенное для такого развлечения.

В китайский язык название «караоке» пришло из тайваньских СМИ в написании «卡拉OK» (пиньин: kǎlā ok, транслитерация японского «караоке» カラオケ). Караоке проникло в материковый Китай в середине 80-х гг. XX в. и прошло путь от караоке-баров к ресторанам и чайным с караоке, специально оборудованным помещениям для караоке на предприятиях и в административных учреждениях, клубам KTV с отдельными комнатами для караоке (KTV – это китайское название караоке, дословно «караоке + телевизор»), и в итоге к домашнему караоке. С ростом популярности караоке VCD (видео компакт-диск, англ. video compact disc) и DVD (цифровой видеодиск, англ. digital video disc) с фоновыми видеоклипами стали частью семейной жизни. Фоновые музыкальные клипы имеют короткий производственный период, низкую себестоимость, им недостает

креативности. Как правило, их видеоряд составляют кадры с пейзажами или моделями в купальниках, на которые наложены субтитры. Именно так была создана «Коллекция популярных видеоклипов» ООО «Гуанчжоу Инжэнь чуаньбо». В таких работах практически не существует прямой логической связи между музыкой и визуальным рядом, не используется монтаж, художественные качества клипов этого рода откровенно слабы. Фоновые видеоклипы производятся для некоторых популярных песен согласно требованиям рынка. Так как идея караоке заключается в удалении голоса исполнителя с записи, потребителя привлекает именно собственное исполнение песни, любование видеорядом для него вторично.

Художественные музыкальные клипы создаются и снимаются в соответствии с определенной концепцией, основной мыслью, эмоциональной окраской музыкального произведения. Художественные клипы в трактовке музыкального произведения опираются на два языка – музыки и изображения. Поэтому их основой становится единство музыкального и визуального содержания, гармония музыки и визуальных форм, пения (исполнения) и раскрытия образов произведения в зримых формах. Как подчеркивает Гао Синь, «это уже больше не “смесь” различных исполнений и стилей пения, а произведение, выполненное в едином художественном стиле, с элементами национальной культуры, которое воплотилось в новой экранной форме... Эта комбинация аудио-визуальных образов действительно расширяет границы художественного эстетического восприятия публики» [90, с. 187].

Отметим, что так называемый фоновый музыкальный клип, по нашему мнению, не является художественным произведением. Создание таких работ не требует творчества режиссера, оператора, монтажера и др. и оттого не несет художественной ценности.

Автор Лань Фань в работе «Новые теории MTV/MV» [109] по «форме выражения» выделяет два вида видеоклипов – игровые и анимационные. Эту дефиницию он вводит в контексте анализа сетевых видеоклипов, в основном созданных любите-

лями. Интернет-СМИ являются крупной информационной площадкой и играют все более важную роль в распространении музыки, они также меняют модель взаимодействия публики с музыкой, делая поклонников исполнителя не просто слушателями, но группой с активной обратной связью и собственными каналами распространения произведений. Музыкальные клипы являются одной из форм такой обратной связи. Нередко они создаются, монтируются поклонниками на произведения любимых исполнителей. Часто видеоряд таких клипов создается из заимствованных кадров – актерских работ кумира, его выступлений, участия в телевизионных шоу, фотографий, появляется и материал, отснятый самими поклонниками исполнителя.

Игровые клипы с «реальными людьми» широко распространены в сети. Этимология китайского термина «реальные люди» (кит. 真人) восходит к реалити-шоу (кит. 真人秀, буквально «шоу реальных людей») – телевизионным программам, организующим конкурсные мероприятия с целью отбора победителей из большого числа участников и вручения им призов. «Реальные люди» (не актеры) являются ядром таких реалити-шоу. Таким образом, по-русски более точно содержание термина «клипы с реальными людьми» можно выразить как «игровые клипы с непрофессиональными исполнителями». После распространения в сети в 2003 г. клипа «Кабинет для самостоятельных занятий в университете» Хао Ю появилось около 25 его вариаций. В клипе показывается, как студенты в кабинете для самоподготовки перекусывают, говорят по телефону, болтают, строят романтические отношения, а главный герой не может найти свободного места, чтобы позаниматься. Автор читает рэп, рассказывая о своем студенческом опыте, выражая те эмоции молодого человека, которые находят отклик у широкой аудитории.

Анимационные клипы очень распространены, поскольку реальные съемки в физическом пространстве связаны с рядом ограничений и требований, от которых свободна анимация. В сравнении со съемкой клипов с участием реальных людей, анимационные видеоклипы «обладают более высокой степенью свободы и художественной выразительностью» [146, с. 137].

Анимационные клипы красочны, наполнены множеством образов и идей, в плане визуализации содержания они предоставляют больше свободы. Интерес молодежи к мультипликации и комиксам позволил данному виду клипов набрать популярность.

В 1999 г. был представлен анимационный клип на песню тайваньской исполнительницы Чжоу Хуэй «Обещание» (реж. Баошигоцзи и Цинхэ Дунхуа, муз. Чэнь Сяося), заложивший новую тенденцию. Вся анимация произведения была создана всемирно известным художником Джеффри Фулвимари. Под тихое пение Чжоу Хуэй сменяют друг друга кадры с сидящей девушкой, которую зритель видит то перед окном, то на месяце. Она попеременно вглядывается то в скопление звезд на небе, то в гребешки волн на пляже. Создание такого видеоряда с постоянным переключением планов в игровом клипе требует значительных затрат. В анимации такой видеоряд создать проще, он выглядит натурально, рассказывая о первой любви девушки, ее душевном стремлении к высоким чувствам. «Этот связующий ритм, плавные линии и динамичный темп, трансформация пространства, съемка с разных ракурсов, рациональность движений гармонично дополняют музыкальную тему, вокал, диалог. Все эти факторы в сочетании с восприятием, воображением, мышлением, эмоциями публики рождают ослепляющую и прекрасную картину» [76, с. 179]. Особое значение здесь играют специальные цифровые эффекты, 3D-анимация, морфинг, деформация, полиэкранный переключением с позитивного изображения на негативное, иные трансформации кадра. Анимационные клипы в сравнении со сложившимися стандартами игрового кино и телевидения более свободны и гибки в плане построения изображения, манипуляций со временем и пространством.

В 2006 г. премию «Golden Melody Awards» за «Лучшее музыкальное видео» получил анимационный клип Сю Цзаньтина на композицию Чир Чэнь. С этого момента создание анимационных клипов стало масштабной тенденцией. После такие произведения неоднократно выигрывали данную премию, например, видеоклип Ван Дэнмэна «Изобретатель письма» (2007),

видеоклип Гао Хуэя «Чудодейственное лекарство любви» (2009), видеоклип Чэнь Ижэня «Предание» (2014).

Безусловно, эта дефиниция обоснована, но такая классификация не охватывает большой массив неигровых неанимационных экранных текстов, включая один из наиболее распространенных видов сетевого клипа – монтажное видео.

Ряд китайских авторов придерживается дифференциации музыкальных клипов на три основных вида: драматические, лирические и документальные. Эта точка зрения изложена в следующих работах: Ван Амэн «Определение концепции, классификация и пять этапов развития музыкального видео» [78], Хэ Сяобин и Го Чжэньюань «Введение в музыкальное телевидение» [172] и Чжао Бо «История, классификация и появление музыкального видео» [192].

Драматические клипы наиболее близки к кино. Прежде всего, в них всегда используется техника монтажа, с помощью которой создается цельный, законченный образ. В данном типе клипов первостепенное значение имеет музыка, ставиться цель достигнуть гармоничного синтеза музыкального и визуального компонентов. Драматические клипы обретают завершенную форму благодаря визуализации музыкальных образов, динамичной смене кадров, планов и ракурсов, построению художественного пространства. Однако между кино и музыкальным клипом существуют принципиальные различия, среди которых наиболее значимые связаны именно с приоритетом выразительных средств. В кино музыка выполняет роль вторичную, подчиненную, она иллюстрирует эмоции персонажей, связывает вместе сцены, сюжетные мотивы и т. д. Но ей принадлежит главная роль в музыкальных клипах. Ей подчиняется видеоряд, обрамляющий музыкальный ритм и основную мысль текста песни, пробуждая ряд ассоциаций и полет мысли. Создание адекватного песне видеоряда является действенным средством ее продвижения, популяризации. Как отмечает Цай Инин: «В музыкальном видео музыка является ключевым элементом и основой; образы и идеи, переданные в изображениях зрителю, содержат в себе энергию и притягательную силу музыкального

видео. С художественной точки зрения музыкальные видео одновременно являются конкретными и абстрактными. С позиций восприятия между визуальным рядом и музыкой устанавливаются отношения взаимного дополнения и координации, вместе они создают единый, завершённый образ» [181, с. 59]. Несмотря на то, что драматические клипы наиболее близки к кино, они обладают рядом специфических характеристик, выделяющих их в отдельную форму экранной культуры.

Один из примечательных примеров повествовательного клипа связан с выпущенным в 1997 г. альбомом гонконгского исполнителя Энди Лау «Запечатлев в сердце любовь». Для его песен был снят ряд характерных примеров драматических клипов, созданных режиссером Ма Чучэном на композиции «Слезы одинокой звезды» (муз. У Бай), «Мальчик, девочка» (муз. Хуан Пиньюань), «Ледяной дождь» (муз. Пань Сецин), «Люди, крадущие воспоминания» (муз. Ван Чжисян), «Не говори о горечах любви» (муз. Чэнь Яочуань) и др. Клипы последовательно рассказывают историю, что делает их в совокупности своего рода сборником-мюзиклом, части которого объединены единым сюжетом.

В клипе «Слезы одинокой звезды» показан живой концерт Энди Лау. В кадре главный герой говорит по телефону с матерью, которую не видел много лет. Появляются кадры ссоры родителей главного героя, отец в гневе избивает мать, которая после горько рыдает вместе с сыном, убегает из дома и скитается с ним. В таких музыкальных клипах сохраняется нарративность, присущая киноискусству, но появляется и присущая клипам коллажность визуального ряда. Пять музыкальных историй дополняют друг друга, используется много символических кадров. В самом известном клипе «Ледяной дождь» воспоминания героя иллюстрируются фотографиями. Деревянные скульптуры, которые фигурируют в каждом клипе, создают образ любимой девушки героя. Финальный кадр в последнем клипе альбома «Не говори о горестях любви» – изображение двух сомкнутых рук – символ прекрасной любви и счастливого финала.

В клипах нет жесткой последовательности событий, друг друга сменяют эпизоды, действие которых разворачивается в разных местах и в разное время, акцент делается на цельность эмоциональной линии. При помощи монтажа создается особый коллаж событий, что позволяет аудитории прочувствовать в музыке все нюансы эмоциональной линии, разрушив барьеры между реальным и воображаемым. Благодаря своей оригинальной концепции, альбом в 1998 г. был назван лучшим китайским альбомом, а композиция «Ледяной дождь», благодаря высокому уровню исполнения и прекрасному музыкальному клипу, стала самым популярным в Китае хитом года.

Лирические клипы наиболее свободны в повествовательном и визуальном аспектах. Обычно в них ослаблены повествовательность и напряжение, многозначны образы, целью которых является передача эмоционального состояния. В кино выражение чувств происходит при определенном стечении обстоятельств, но в музыкальных клипах можно не описывать контекст проявления эмоций, можно рисовать образы людей без связи с контекстом, смело использовать преувеличения. Движение по кругу, смена времени и пространства, иные приемы монтажа могут быть использованы в свободном порядке, свет и тени, цвета и тона изображения также могут свободно меняться. До тех пор, пока все это соотносится с основной идеей песни и ее ритмом, а видеоряд сочетается с текстом, зритель может соглашаться с отходом от привычных повествовательных норм, естественным образом принимать произведение, демонстрируемое ему, сопереживать персонажам. Как отмечает Ян Сяолу, «сама по себе музыка – это последовательность изменений от легкого к тяжелому, сильного к слабому. Эта особенность музыки требует от музыкального видео быть способным отразить подобные изменения в визуальной форме, что позволит зрителю глубже понять внутренний мир исполнителя, сильнее ощутить эмоции, передаваемые музыкой» [223, с. 21].

Подобные связи между музыкой и изображением предопределили существование формы лирических видеоклипов. Исследователь У Бинцинь подчеркивает: «Смыслом драматического

видеоклипа является рассказывание истории, в ходе которого раскрывается основная мысль песни. Но в то время, как драматический видеоклип фокусирует внимание на выражении чувств и мыслей персонажей, музыкальные образы привносят дополнительные выразительные абстрактные смысловые оттенки в основное повествование видеоклипа. Также вне зависимости от структуры музыкального произведения, сопровождающий его визуальный ряд всегда стремится к синхронизации с музыкальным текстом или к взаимодействию с ним. В музыкальном видео существует относительно гибкое пространство между повествованием и эмоциями, что является фундаментальной причиной существования художественной формы лирических видеоклипов» [156, с. 166]. Такая особенность отношений между звуком и изображением позволяет видеоклипам быть еще более свободными по форме, но основой такой свободы является опора изображения на музыку и ее ритм.

Примером лирического видеоклипа является работа 2006 г. тайваньского режиссера Люй Лайхуэй на композицию «Без тебя» в исполнении Карен Мок (муз. Цзо Анъань). Одна женщина, один трейлер, один почтовый ящик, один соседский дом вместе создают пространство для выражения эмоций. В клипе перемешаны кадры, снятые днем и ночью. Кадры с изображением слабого ветерка, дождливой ночи, костра пронизывают музыкальный клип. Зритель словно отправляется вместе с исполнительницей на поиски самого себя. Режиссер уделяет большое внимание гармонизации настроения песни с внешним пространством, они пронизывают друг друга, смешиваются.

В видеоклипе режиссера Го Цзихуна «Древний шум волн» (муз. Чэнь Сяо Ци, исп. Мао Нин), несмотря на то, что в основу песни положено стихотворение «Фэнцзяоебо» поэта эпохи Тан Чжан Цзи, видеоряд не основывается на сюжете эпохи династии Тан. В клипе простыми, динамичными кадрами раскрывается образ главного героя, рассказывается история любви между молодыми людьми, отправляющимися на работу во времена Культурной революции. Они вместе трудятся, прогуливаются по полю, объясняются в любви на берегу реки. Герои встречаются

вновь 10 лет спустя и вспоминают былое чувство. Простой, дискретно поданный сюжет несет в себе главную мысль. Кадры с ожиданием лодки, воспоминаниями о том, как они когда-то держались за руки, иллюстрируют слова песни о потере любви и горьких вздохах при новой встрече.

Документальные клипы обычно представляют собой съемки выступлений, в них так же часто используются кадры, снятые в студиях звукозаписи, на автограф-сессиях. Как подчеркивают Хэ Сяобин и Го Чжэньюань, «в документальных видеоклипах не используются символы или метафоры для выражения основной идеи песни через зрительный образ. Артист редко выражает эмоции в другом месте помимо концерта» [172, с. 148]. Этот вид, безусловно, имеет самую низкую себестоимость, и также является наиболее любимым китайской публикой. Документальные клипы разрушают границу между артистом и его публикой, они могут сниматься на любые песни. Под более энергичные песни чаще демонстрируются танцы, под лирические композиции раскрываются эмоции.

Для создания документального клипа требуется отобрать наиболее эмоциональные, динамичные и интересные эпизоды. Существуют особенности техники, применяемой в документальных клипах: изображения постоянно меняются, движение кадров ускоряется, размах съемок увеличивается, ясно прослеживается ощущение телевизионности. Кроме перехода камеры с исполнителя на группу и быстрой смены кадров в клипах этого вида также используются такие телевизионные приемы, как заворачивание изображения (эффект, при котором часть изображения, выходящая за одну из границ пространства визуализации, появляется у противоположной границы этого пространства), поворот изображения (*image rotation*), фантомное изображение (*ghost image*), мозаичный эффект телевизионного изображения (искажения, визуально наблюдаемые при внутрикадровом кодировании потока данных цифрового вещательного телевидения в виде блоков телевизионного изображения с малозаметными границами в отдельных участках кадра телевизионного изображения). Благодаря этим приемам достигается эффект «живого» пения на

экране и наивысший уровень мастерства в создании документальных видеоклипов.

В 2001 г. композиция певицы Шуньцзы «Возвращаться домой» (муз. Шуньцзы) покорила слушателей в материковом Китае, Гонконге и Тайване. Клип тайваньского режиссера Ма Ичжун на эту композицию также был очень популярен. Режиссер представила весь клип в виде документальной записи музыкального вечера. В наиболее эмоциональные моменты композиции режиссер ловила в кадре большую аудиторию, что давало зрителям перед экранами ощущение единства с исполнителем, пребывания с ним в одном пространстве. Камера постоянно переключается то на певицу и группу, то на толпу поклонников, кадры сменяют друг друга, следуя за музыкальным ритмом. В конце клипа крупным планом показывается лицо Шуньцзы, виден обмен эмоциями между исполнителем и слушателями, что сложно показать в видеоклипах других видов.

Отметим, что в XXI в. документальный клип, фиксирующий «реальный» сценический номер, может быть и продуктом симуляции. В 2013 г. в рамках мирового турне Джея Чоу «О заоблачной выси» одним из номеров шоу стал дуэт певца с Терезой Тенг, одной из самых популярных китайских певиц, ушедшей из жизни в 1995 г. Благодаря современным технологиям Тереза Тенг в белом ципао вторила Джею Чоу своим нежным голосом. Исполнение оригинальных композиций «Багровый двор» и «За тысячу ли» (реж. и муз. Джея Чоу) стало горячей темой для обсуждения. Несмотря на то, что сам номер длился всего пять минут, для его постановки потребовалась двухмесячная работа 45 американских постановщиков спецэффектов для того, чтобы передать движения тела, мимику, изменения выражения глаз и даже шевеление волос Терезы Тенг. В этом выступлении была использована технология реконструкции реальности, что стало первым примером сценического использования данной технологии в Азии. Проецирование 4D-силуэта на протяжении всего лишь трех с половиной минут стоило более двадцати миллионов юаней [165].

Как видно, эта классификация построена по принципу нарастания условности: от документального, хроникального уровня до условного символично-метафорического. При этом содержание музыкального клипа варьируется от фиксации процесса исполнения до создания потока символично-метафорических визуальных образов. В этом контексте нам видится уместным с определенной долей условности выделить два основных типа музыкальных клипов: исполнительский и визуальный.

Основным содержанием исполнительского клипа является исполнение в широком смысле слова (танец, пение, актерская игра), визуальный компонент выполняет функцию фона для исполнения произведения. Как следствие, основой решения клипа является облик исполнителя, оттого клипы этого рода отличает более выраженная персонификация. Исполнение танца, песни или роли разворачивается во времени, как следствие, клипам этого рода присуща нарративность, повествовательность в широком смысле слова.

В визуальных клипах доминирует изобразительный ряд, способный на второй план оттеснить образ исполнителя, содержание его произведения. Персонификация в клипах этого рода ослаблена, как следствие, повествование становится менее прямым, ведется через символы и метафоры.

1.3. Основные этапы развития китайского музыкального видеоклипа в контексте мировой экранной культуры

Характерной чертой культуры XX в. стало доминирование визуальных образов, что было обусловлено самим ходом развития и истории в целом, и технологий в частности. Это время литературовед Линь Шаосюн называет «эпохой визуальных образов», которую, по его мнению, отличает «отнюдь не объемная или плоскостная художественная форма в традиционном смысле, а новое искусство изображения, определяемое уровнем развития медиатехнологий и использующее в качестве основного

инструмента распространения своих произведений телевидение и Интернет» [118, с. 6]. «Эпоха визуальных образов» породила множество новых форм искусства, сочетающих в себе возможности современных технологий и достижения традиционного искусства, одной из таковых и является музыкальный видеоклип.

Если задаться вопросом об истории возникновения музыкального клипа, то первое явление, на которое мы должны обратить внимание, – это иллюстрированная песня (*illustrated song*). Р. Абель указывает на то, что в 1905–1910 гг. иллюстрированная песня часто становилась составной частью концертной программы. Певец исполнял популярную песню под аккомпанемент в то время, как на экран, расположенный за исполнителем, проецировался набор слайдов, иллюстрирующих текст песни [63, с. 143].

Поскольку для демонстрации слайдов требовалось такое же расстояние, как и для кинопроекции, исполнение иллюстрированных песен переместилось в кинозалы, где стало популярным развлечением. В начале прошлого столетия, до широкого распространения радио, единственным способом распространения (и монетизации) музыки были живые выступления. Когда иллюстрированные песни начали исполняться в кинотеатрах, исполнители обрели новый и доступный канал продвижения своего творчества, в котором музыкальные издатели увидели возможность рекламировать новые песни и исполнителей.

Весьма отдаленные прототипы музыкальных видеоклипов появились еще в немом кино. К числу таковых можно отнести «Человек-оркестр» (1900) и «Меломан» (1903) Жоржа Мельеса. Сюжеты этих короткометражных лент представляют собой исполнение музыкальных произведений, а визуальный ряд отличается оригинальными эффектами.

В 1924 г. братья Макс и Дэйв Флейшеры начали выпуск серии анимационных музыкальных фильмов «Песенные автомобильные мелодии» («*Song Car Tunes*») продолжительностью в среднем по 3 минуты. Эти фильмы были уникальны тем, что даже в немых картинах серии появляется не только текст песни,

но и маркер, визуально указывающий ее ритм и позволяющий зрителю петь вместе с персонажами фильма. Анимированный маркер перемещался над текстом, указывая слог, который нужно петь в этот момент. В 1929–1938 гг. братья Флейшеры продолжили свои эксперименты в серии мультфильмов «Экранные песни» («Screen Songs»). В отдельных сериях стали появляться выступления бродвейских знаменитостей того времени, таких как Руди Валли и Артур Трейси. Это было частью маркетингового плана компании «Paramount», в соответствии с которым «Экранные песни» в 1930-х гг. рекламировали живые выступления исполнителей.

В этот период киностудии видели в музыкальных короткометражных фильмах действенное средство продвижения актеров и исполнителей. Об эффективности этой стратегии свидетельствует то, что ряд выдающихся актеров, включая Х. Богарта, С. Дэвиса-младшего, Дж. Гарленд, К. Гранта, дебютировал именно в музыкальных короткометражных фильмах. Одним из самых популярных музыкальных короткометражных фильмов стал «Сент-Луис Блюз» (1929) с участием блюзовой певицы Бесси Смит. В этой картине уже присутствует сюжет, вслед за песней он рассказывает историю о том, как мужчина бросает одну женщину ради другой. Действие разворачивается в декорациях нелегального бара времен сухого закона.

Отметим, что поиски режиссеров полнометражного кино так же способствовали становлению музыкального видеоклипа. Одним из самых известных примеров является музыкальный эпизод «Черная стрелка» в фильме «Веселые ребята» (реж. Г. Александров, 1934 г.), который после, уже во времена распространения телевидения, отдельно транслировался между телепередачами.

Музыкальные короткометражные фильмы продолжали играть важную роль на протяжении 1930-х гг. Киностудии начали использовать в них биг-бэнды и оркестры, а интерес аудитории к картинам этого рода не ослабевал. По словам Р. Барриоса, на этом этапе развития кино музыкальные короткометражные фильмы служили своего рода трейлерами для полнометражных

картин, поэтому они были идеальной платформой для дебютов новых актеров перед камерой и исследования вкусов зрителей [64, с. 234]. Популярность музыкальных короткометражных лент в кинотеатрах оставалась высокой на протяжении первой половины 1940-х гг., но начала снижаться с появлением телевизионных технологий. Музыкальные короткометражные фильмы вновь обрели популярность в 1950-х гг. Они понадобились на телевидении для заполнения пауз в вещании, поскольку фильмы в те годы не редактировались под хронометраж телевизионной программы.

Не меньшее значение для развития музыкального видеоклипа сыграло появление *Parogam* – музыкального автомата, который воспроизводил музыку в сопровождении синхронизированного, снятого изображения. Устройство представляло собой музыкальный автомат, оборудованный средствами проекции изображения с катушки пленки на стеклянный экран. В этих автоматах воспроизводились не те короткометражные фильмы, которые показывались в кинотеатрах, а «*soundies*» – музыкальные ролики, снятые специально для автоматов. Само название происходит от названия компании «*Soundies Distributing Corporation of America*», бывшей наиболее успешной в производстве экранных текстов этого рода.

Особое значение *soundies* для развития музыкальных клипов связано с тем, что эти ролики часто включали в себя танцевальные эпизоды. *Soundies* снимались на произведения самых разных жанров, от классической музыки до джаза, включая произведения Дюка Эллингтона, Кэба Кэллоуэя, Нат Кинг Коула и Луи Армстронга.

В этом контексте нам необходимо упомянуть имя Луиса Джордана, певца и саксофониста, который сам снимал *soundies* на свои произведения. Некоторые его *soundies* были объединены в фильме «*Look-Out Sister*» (реж. Б. Поллард, 1947 г.) – картине, примечательной именно своими музыкальными номерами и исполнителем главной роли – Л. Джорданом. Самым известным *soundie* Л. Джордана стала «*Caldonia*» (1945 г.), в которой показана группа, исполняющая композицию, а Л. Джордан на

протяжении всего ролика обменивается страстными взглядами с красивой женщиной.

Вопрос о том, кто именно создал первый музыкальный клип на сегодняшний день не получил однозначного ответа. Ради объективности нашего исследования нам необходимо упомянуть в данном контексте как минимум два экранных текста. В 1956 г. во время турне американского певца Тони Беннетта по Англии был снят ролик на его песню «Stranger in Paradise». Его видеоряд несложен: он показывает певца, прогуливающегося по Гайд-парку. Именно этот ролик получил широкие ротации на телеканалах США и Великобритании и способствовал росту популярности Беннетта. В 1958 г. для песни «Dame si do bytu» («Пошли ко мне домой»), исполненной Иренной Качирковой и Йозефом Беком, режиссером музыкальных комедий Л. Рихманом был снят музыкальный ролик. Его действие начинается на фоне минималистических черно-белых декораций, которые постепенно заполняются фигурами музыкантов и изображениями предметов интерьера. Это произведение решено более динамично, в нем использованы спецэффекты своего рода. Оба этих произведения мы не можем назвать музыкальными видеоклипами в современном значении этих слов, поскольку здесь еще нет привычного клипового монтажа, динамичной смены планов и ракурсов. Тем не менее, эти экранные тексты имеют большое значение для нашего исследования по той причине, что они являются целостными художественными высказываниями, визуализирующими музыку и создавались для канала, с которым связано развитие музыкального видеоклипа – телевидения.

Эпоха ранних музыкальных роликов закончилась в начале 1960-х гг. Последними важными для того времени технологиями были Scopitone и Cinebox – аудиовизуальные автоматы, более совершенные в сравнении с Panoram. Эти автоматы размещались в барах и ночных клубах, они не пользовались большой популярностью в США, но были широко распространены в Западной Европе (Scopitone был французским, Cinebox итальян-

ским). Музыкальные ролики, которые демонстрировались машинами Scopitone и Cinebox, были похожи на soundies.

Музыкальные клипы стали регулярно появляться в музыкальной индустрии в 1960-х гг. Одним из первых значительных клипов 1960-х гг. стал «Go Now» группы «Moody Blues» (реж. А. Уортон, 1964 г.). Данный экранный текст было бы корректнее назвать музыкальным рекламным роликом: его телевизионные ротации начались одновременно с выходом сингла «Moody Blues» и продвигали его. Отсылка к музыкальному ролику «Go Now» появляется в известном клипе группы «Queen» «Bohemian Rhapsody», который, как и клип «Go Now», открывается черно-белыми кадрами с ярким освещением, сфокусированным на лицах музыкантов.

Необходимо отметить, что самый большой прорыв музыкальных клипов был связан с творчеством «The Beatles», группы, которая очень своевременно осознала потенциал новой экранной формы. Важным фактором в создании мирового бренда «The Beatles» были их фильмы. Первым из них стал «Вечер трудного дня» («A Hard Day's Nigh», реж. Р. Лестер, 1964 г.) – предшественник современного жанра «мокьюментари», который показывал несколько дней из жизни музыкантов. Фильм содержит вплетенные в общее повествование музыкальные эпизоды, которые можно расценивать как завершенные музыкальные клипы.

Но самым важным фактором, повлиявшим на развитие музыкального видеоклипа стало распространение телевидения. В 1964 г. на британском канале ВВС в программе «Top of the Pops» начали еженедельно транслироваться видеоклипы, включая работы на песни «The Beatles», «The Kinks», Д. Боуи, «Queen», «ABBA». У шоу были строгие правила, в соответствии с которыми программа всегда заканчивалась песней, занявшей первое место в чартах. 1 ноября 1979 г. в США была запущена телевизионная сеть «Video Concert Hall», предложившая к ежедневному просмотру множество музыкальных клипов. 1 августа 1981 г. был запущен американский канал MTV, начавший круглосуточные трансляции музыкальных

клипов и давший понять всем музыкантам, что теперь им просто необходимо снимать музыкальные видеоклипы.

На рубеже 1980–1990-х гг. в Китае не было таких телевизионных каналов, которые, подобно некоторым американским, были бы сфокусированы на музыкальных клипах. Лишь несколько развлекательных программ демонстрировали видеоклипы. Однако, система музыкальной индустрии, постепенно создаваемая традиционными звукозаписывающими компаниями, растущие запросы зрительской аудитории изменили это положение. В 1989 г. в программе Центрального телевидения «Вращающаяся сцена» транслировались два специальных номера «Песни Тайваня», именно тогда широкой аудитории материкового Китая впервые были показаны видеоклипы. Эта трансляция также стала дала толчок к появлению китайских видеоклипов. Внимание аудитории материкового Китая привлекли не только тайваньские популярные исполнители, но и новая экранная форма.

Период с середины 1990-х гг. до начала XXI в. стал временем появления первых музыкальных телевизионных программ. В марте 1993 г. на канале ССТV была официально запущена первая программа, посвященная музыкальным видеоклипам. Она называлась «Восток-Запад-Юг-Север-Центр». Первым был показан видеоклип «Сообщение от молодежи» режиссера Ван Гопина. После этого канал ССТV запустил несколько программ, включая «Вечные хиты», «Цветочный ветер», «Любование известными песнями» и др. Однако эти телевизионные программы были сняты с эфира еще до 2004 г. Региональные телеканалы также в конце XX столетия запустили музыкальные программы. Наиболее популярными из них стали «Пекинское музыкальное телевидение» и две программы на Шанхайском телевидении – «Европейские и американские певцы», «Nestle Gold Songs». Этот этап стал временем стремительного развития китайских музыкальных клипов. Количество музыкальных программ стремительно росло, большинство из них не было сосредоточено именно на трансляции видеоклипов.

Центральное телевидение Китая регулярно транслировало «Китайское музыкальное телевидение» («China Music TV» или

«Music TV 60 Minutes»), «Music TV City», «Новая песня 1995 года» и другие музыкальные передачи. Интерес местных телестанций к созданию и ротации музыкальных клипов продолжал расти. В это время музыкальные клипы прошли путь от подражания западным образцам, заигрывания с аудиторией до глубокого исследования национальной культуры. По этой причине стремительное развитие китайских музыкальных клипов сильно повлияло на национальное телевизионное искусство в целом.

1 мая 1993 г. первая передача «Китайское музыкальное телевидение» (реж. Го Янтун, Тан Цзянь, Чжан Цимэн) предоставила китайской публике новый канал знакомства с видеоклипами. «Китайское музыкальное телевидение» – это масштабная ежедневная трансляция Центрального телевизионного музыкального канала Китая (CCTV-15), посвященная продвижению новых песен и репрезентации новых клипов. Она представляет собой платформу для показа китайских оригинальных музыкальных видеоклипов. Она стала в буквальном смысле первым китайским музыкальным телевидением (Music TV). «Китайское музыкальное телевидение» познакомило широкую публику с клипами, основанными на традициях национальной культуры. Аудиторию канала в основном составила молодежь, но он был интересен и многим зрителям среднего и пожилого возраста. Исследователь Мэй Вэньхуэй, говоря о том, что «экранная культура является типичным представителем массовой культуры» [135, с. 246], уточняет, что на самом деле, «это своего рода культура потребления. Искусство часто упаковывается в товары и предоставляется зрителям как эстетика чистого потребителя» [135, с. 251]. Благосклонность публики, несомненно, является основой выживания телевизионного искусства. Это также объясняет, что «Китайское музыкальное телевидение» до сих пор любимо публикой.

«Новая песня 1995 года» – еще одна крупномасштабная музыкальная телепрограмма, запущенная каналом CCTV. Программа начала смещаться в направлении трансляции специальных музыкальных клипов. По словам исследователя Чжан Шицян, «хо-

рошее музыкальное видео зависит от хорошей песни» [189, с. 8]. Поэтому программа занимается только оригинальной музыкой, и ее группа инвестирует в производство музыкальных клипов. Это самое существенное отличие от других музыкальных телепрограмм. В конце того же года команда программы для поклонников выпустила 50 новых песен. В дополнение к программе «95 новых песен» были добавлены «Предварительный просмотр», «Студия звукозаписи», «Диалог музыки» и др.

На протяжении 1995–2000 гг. почти не создавалось новых музыкальных программ и каналов, уже существовавшие на тот момент продолжали быть любимыми зрителями. По мере развития рыночной экономики Китая постепенно становилось меньше клипов с идеологическим и политизированным содержанием. Как отмечает исследователь Цзинь Даньюань, «основное направление китайской телевизионной культуры также сместилось на массовую культуру» [185, с. 189]. Главная функция китайских видеоклипов также изменилась, она стала развлекательной. После 2001 г. китайский видеоклип постепенно переходит с телевидения в пространство Интернет.

Появление и развитие музыкального видеоклипа в Китае имело свою специфику. Массовые трансляции видеоклипов на телевидении в странах Европы и Америки в конечном счете привели к созданию «музыкального телевидения», канала MTV в частности. С 1981 г. и по сей день в рамках MTV, помимо американского, было создано почти десять каналов: MTV-Европа, MTV-Латинская Америка, MTV-Бразилия, MTV-Азия и т. д., аудитория которых во всем мире превышает миллиарды человек. Развитие музыкального телевидения в полной мере подтверждало, что молодое поколение приняло и одобрило его, а также испытало его сильное влияние. Создание таких телеканалов в основном следует принципам национализации и локализации. Национализация находит конкретное выражение в привлечении местного капитала или СМИ к участию, трансляции программ популярной музыки в национальном стиле. Принцип близости выражается в основном в использовании национального языка как средства коммуникации, что способ-

ствуется пониманию и принятию со стороны местной публики. Например, бразильский канал специализируется на бразильской поп-музыке и использует португальский язык.

Начало трансляции видеоклипов на азиатском ТВ-канале было связано с предсказуемой реакцией более консервативной части аудитории, которые были успешно решены за счет политики «локализации». В качестве примера достаточно вспомнить историю видеоклипа «Сделано в Индии» индийской певицы Alisha Chinai. В 1995 г. клип был впервые показан в эфире Гонконгского спутникового канала Star TV. К этому времени индийский рынок поп-музыки уже приобрел единую форму, в которой соединились искусство Востока и Запада. В этой ситуации родилась первая версия видеоклипа, визуальное решение которого было основано на западном подходе, активный показ мужского тела должен был привлечь женскую часть аудитории, что, однако, выходило за рамки индийских культурных традиций и было неоднозначно принято публикой.

В начале 1991 г. был запущен канал MTV-Asia, вещавший на китайском языке и ориентированный на зрителей, проживающих в Китае, Гонконге, Тайване, Сингапуре и Южной Корее. Видеоклипы развивались в Азии по принципу «мысли глобально – действуй локально». Трансляции большого количества видеоклипов одновременно с пропагандой здорового досуга, развлечений и стиля жизни направляли молодежь на путь общественно полезных дел и социальной ответственности. Важными темами клипов были защита окружающей среды, борьба с пиратством, наркотиками и т. д. Китайские видеоклипы раскрывают мировой публике красоту национальной культуры. Начиная с момента своего появления в конце 1980-х гг. они стремительно трансформировались в направлении национализации, что помогло им заслужить глубокую любовь китайской публики и стать уникальным культурным феноменом, заслуживающим внимания уже за счет принципиальных отличий от западных видеоклипов.

С момента появления видеоклипов в Китае в 1980-х гг. понятия «музыкальное телевидение» (MTV) и «музыкальное ви-

део» (видеоклип, MV) были смешаны. Это было вызвано неточным использованием китайского термина «иньюэ дяньши» (кит. 音乐电视, дословно переводится как «музыкальное телевидение»), который использовали и для обозначения видеоклипа. Чжан Фэнчжу в книге «Китайское телеискусство» отмечает: «в Гонконге и Тайване, на территории материкового Китая стало привычным восприятие термина «музыкальное телевидение» (MTV) как синонима «музыкального видео», новой формы существования музыки на телевидении» [196, с. 245]. Ван Амэн уточняет: «центральное телевидение Китая не только запустило в 1993 г. программу «От Востока до Запада, с Севера на Юг», основой которой стало обладающее «китайскими характеристиками музыкальное телевидение», но в конце года также организовало «Первое гран-при китайского музыкального телевидения». Отсюда видно, что наиболее авторитетное СМИ материкового Китая – Центральное телевидение Китая – способствовало тому, что термин «MTV» стал восприниматься как синоним слов «музыкальное телевидение» [78, с. 73]. Однако на фоне постоянного развития видеоклипов было отмечено смешение этих понятий. По мере развития информационных технологий телевидение перестало быть единственным каналом распространения видеоклипов. В качестве альтернативы появились коллекции на DVD, Интернет, мобильные технологии.

Развитие музыкального видеоклипа в Китае имело свою специфику. Если западный зритель с энтузиазмом воспринял появление видеоклипов и в 1980-х гг. они были привычной формой евро-американской экранной культуры, то на телевидении материкового Китая они появились несколько позже. Еще в 1986 г. американец китайского происхождения Цзинь Юйси предпринял попытку отредактировать американскую программу популярной музыки, но вследствие культурно-идеологических причин она не прошла согласование на Центральном телевидении Китая. В начале 1990-х гг. ситуация радикально изменилась, и материковый Китай уже не мог игнорировать существование видеоклипа. К этому времени в Гонконге

и Тайване в результате определенной адаптации западного рока и поп-музыки к национальной традиции уже сложилась более сдержанная, легкая форма видеоклипа, именно она и пришла в материковый Китай.

В 1980-х гг. Гонконг охватила мода на поп-музыку, появилось много эстрадных конкурсов, исполнители один за другим записывали альбомы, все большее число популярных хит-парадов привлекало внимание публики. Отметим, что в китайской музыкальной индустрии еще в 1970-х гг. были очень популярны такие телевизионные программы, как «Премия Золотой диск» и «Церемония вручения наград за 10 лучших хитов». Появление и развитие подобных телевизионных программ не только делало популярную музыку все более любимой широкой аудиторией, но и сделало известными многих исполнителей и коллективы. Среди них Тереза Тенг, Анита Муй, Лесли Чун, рок-группа «Beyond», Энди Лау, Джеки Чун Хок-Яу и другие. Рекламные кампании альбомов популярных исполнителей следовали западной стратегии продвижения и больше не полагались только на радиотрансляции и рекламу альбомов. Теперь неотъемлемой частью продвижения исполнителей становились создание и ротация видеоклипов на телевидении, что сделало звезд и их песни популярными не только в Гонконге и Тайване, но и на территории материкового Китая.

Тайваньские студенческие песни (кит. 校园民谣, «баллады кампуса»), зародившиеся в 1970-х гг., были любимы широкой аудиторией и изначально стали популярны именно в студенческой среде, так как они отражали жизнь в кампусах, настроения и творческие порывы студенческой молодежи. Отличаясь мягкими и нежными мелодиями, дополненными элементами западной кантри-музыки, эти песни не только обладали китайским традиционным колоритом, но и передавали самобытную тайваньскую атмосферу. Одновременно с проникновением гонконгской популярной музыки в материковый Китай, на его территории стали распространяться и тайваньские студенческие песни. Вслед за бурным развитием телевидения и под влиянием западных видеоклипов в Тайване поднялась волна популярности му-

зыкальных роликов, отличавшихся яркой национальной спецификой, которые вместе со студенческими песнями проникли в материковый Китай. Именно тогда стали популярны такие исполнители как Ци Юй, Ци Чинь, Чан Юйшэн, Ло Таю, Цай Чинь, бойз-бэнд «The Little Tigers» и другие. Таким образом, гонконгская и тайваньская поп-музыка не просто изначально заполнила пробелы в массовой культуре материкового Китая, но и способствовала развитию его собственной поп-музыки. Это был совершенно закономерный процесс, поскольку, по свидетельству Ю Цзинбо, «в культурной системе Китая появление популярной музыки является неизбежным результатом коммерциализации духовной жизни в материальном обществе» [219, с. 47].

Частью экранного искусства материкового Китая музыкальный видеоклип стал в 1989 г. Именно тогда в эфире программы Центрального телевидения «Песни Тайваня» впервые был показан видеоклип группы «The Little Tigers». В 1991 г. начались трансляции азиатского спутникового телевидения, что стало очередным мощным прорывом для китайского музыкального рынка. В августе того же года население прибрежных южных городов материкового Китая могло смотреть гонконгские, тайваньские и западные видеоклипы. Как отмечает китайский исследователь Чжэн Цяньли, «гонконгские и тайваньские видеоклипы по своей концепции в основном следовали идеям западных видеоклипов. Основой их сюжетов стала романтика, любовные печали и радости. В большинстве случаев они показывали любовную историю, которая разворачивалась на фоне города, видеоряд отличала четкая подача деталей, ракурсов» [199, с. 43]. По мере распространения видеоклипов в Китае, западные стандарты были пересмотрены в контексте национальной культуры. В гонконгских и тайваньских видеоклипах, основанных на западных стандартах, появлялись несоответствующие восточным эстетическим нормам образы насилия, эротики, упадничества, употребления наркотиков и др. Эти сцены были заменены кадрами с изображением современной городской жизни. Подобная фильтрация в гонконгских и тайваньских видеоклипах предопределила новую форму китайских видеоклипов, адаптировав их под культурную тради-

цию материкового Китая. В конце прошлого столетия гонконгские и тайваньские видеоклипы стали своего рода эталоном в информационном пространстве Азии. Гонконгская и тайваньская поп-музыка сыграла важную стимулирующую роль в формировании и развитии видеоклипа материкового Китая.

1989–1993 гг. стали ранним этапом развития китайского видеоклипа. Его первые образцы были созданы совместно деятелями кино, телеискусства и музыки, включая таких выдающихся режиссеров, как Чжан Хуэйцзюнь, Чжан Имоу, Чжан Юань, Гу Чанвэй и др. Несмотря на следы подражания западным видеоклипам, работы знаменитых кинорежиссеров стали важной вехой в истории развития китайского видеоклипа. Среди первых китайских музыкальных видео можно назвать следующие: видеоклип режиссера Гу Чанвэя на композицию Ай Цзин «Странствующая ласточка» (1992), видеоклипы режиссера Чжан Юань, снятые для Цуй Цзяня – «Дай мне стать диким на снегу» (1991), «Кумач» (1993), «Улетел» (1994), музыкальное видео на песню «Красная лента» Чэнь Цзиня из одноименного альбома (1993), музыкальное видео на песню Ай Цзина «Мой 1997» (1992), музыкальное видео на песню Ло Ци «Следуя желаниям» (1995) и др.

В 1990 г. режиссер Чжан Голи снял первое китайское музыкальное видео на песню Ту Хунгана «Чувствуя себя». В то время у Чжан Голи еще не было четкого представления о специфике музыкального видео, и Ту Хунган показал ему зарубежные клипы. В полном смысле слова первое музыкальное видео было выпущено спустя 6 лет, когда Чжан Голи сначала снял клип на песню Ту Хунгана «Прощай, моя наложница», а после – клип на песню На Ин «В тумане смотрю на цветы» и другие клипы для многих исполнителей. Чжан Голи заложил основы искусства создания видеоклипа в Китае и был удостоен за свою работу множества премий.

Видеоклип на композицию «отца» китайского рока Цуй Цзяня «Дай мне стать диким на снегу» считается одним из классических. В кадре друг друга сменяют картины льда и снега, переливаются свет и тень, колышется тростник. Одухотво-

ренный исполнитель с развевающимися на снежном ветру длинными волосами и ряд других элементов визуального ряда соответствуют западной традиции, а фоновые величественные образы округа Шиши, красных башен на городских стенах старого Пекина отсылают к древней китайской культуре. Гармоничное сочетание традиций Востока и Запада не только подчеркивает бунтарский дух рок-исполнителя, но и создает особую национальную атмосферу.

В отличие от уравновешенного сочетания восточных и западных мотивов в клипе «Дай мне стать диким на снегу», в работе на песню Ай Цзин «Мой 1997» доминируют восточные мотивы. В клипе рассказывается простая история выросшей в Шэньяне девочки, дочери исполнителей традиционной драмы пинцзюй. В раннем возрасте она покинула дом и отправилась в Пекин к знаменитой актрисе Ван Кунь, поступила в художественное училище. На пути от Шэньяна до Пекина исполнительница Ай Цзин вспоминает цветущий Гонконг и думает, сможет ли она снова увидеть его в 1997 г.

В клипе на другую песню Ай Цзин «Странствующая ласточка» режиссера Гу Чанвэя раскрывается история искренней страстной любви, развернувшейся в деревне на северо-западе Китая. После долгих лет странствий певица возвращается в родную деревню, видит движущиеся по реке лодки, вдыхает ароматы травы, наблюдает за едущими на ослах мужчинами и женщинами, невольно вспоминает о своей любви в этих местах. Видеоработа отличается своеобразной композицией кадров, а также оригинальным применением света и тени. Кадры, передающие воспоминания о прошлом главной героини, чередуются с кадрами, отражающими ее настоящее, причем кадры «из прошлого» затенены, в них применяется эффект сниженной контрастности, цветовой диапазон этих кадров ограничен, преобладают оттенки серого цвета. Эти произведения положили начало развитию видеоклипов в материковом Китае.

Появление и развитие китайских видеоклипов было тесно связано с изменениями в политике, экономике, технологиях, истории и культуре Китая. Среди факторов, повлиявших на ста-

новление китайского видеоклипа можно выделить два основных: бурное развитие видеоклипа в мировой экранной культуре и стремление к созданию подлинной национальной формы, основанной на достижениях многовековой китайской культуры. Политика реформ и открытости создала условия для становления и развития этой новой художественной формы.

Нельзя отрицать значения еще одного фактора – необходимости продвижения китайской популярной музыки. По мнению Ван Сыци, следует отдельно отметить «проведение в 1986 г. в Пекине концерта “Пусть мир наполнится любовью”, в котором приняли участие 128 популярных исполнителей. Особого упоминания достойна и песня Цуй Цзяня “Ничего нет”, впервые прозвучавшая на данном концерте и ставшая хитом. Эти события ознаменовали собой начало “первого бума в развитии популярной музыки континентального Китая”» [75, с. 34]. К этому времени развитие популярной музыки в Китае, расширение ее аудитории создали условия, необходимые для создания видеоклипов, поэтому их появление неразрывно связано с историей популярной музыки, на ход которой в свою очередь оказали мощное влияние реформы открытости 1978 г. В 1980-х гг. китайская популярная музыка начала возрождаться и развиваться быстрыми темпами. Причинами этого были как внешние социальные факторы, так и внутренние факторы развития популярной музыки, которые можно разделить на четыре группы:

1) реформы открытости создали условия для развития популярной музыки, духовную пищу которой обеспечили либерализм и демократические веяния;

2) популярная музыка была востребована у публики, которая обращалась к ней в поиске «утешения чувств»;

3) музыкальные форумы, на которых композиторами и музыковедами обсуждались вопросы развития популярной музыки, способствовали ее популяризации и развитию;

4) активное проведение мероприятий, связанных с популярной музыкой – концертов (включая новогодние концерты, регулярно транслируемые на телевидении с 1983 г.), конкурсов, хит-парадов.

Как полагает Хэ Сяобин, «культурными причинами становления музыкального телевидения и его новых форм стал рост экономического статуса народных масс в результате проведения политики реформ и открытости, которая привела к подъему доминирующей тенденции субкультуры широких масс после ее долгосрочного подавления» [174, с. 48]. Вслед за стремительным подъемом рыночной экономики ранее четко очерченные границы между коммерческим продуктом и высокой культурой постепенно размывались. По мере того, как популярная музыка становилась объектом потребления, важным фактором ее развития стал рост благосостояния публики. Поэтому рост экономического и культурного уровня публики, вызванный экономической переориентацией, обеспечил условия для развития видеоклипов в Китае 1980-х гг. С началом 1990-х гг. гонконгские звукозаписывающие компании (Cinopoly Record Co. Ltd, Emperor Entertainment Co. Ltd) устремились на китайский внутренний рынок, где один за другим появлялись хиты популярной музыки. В контексте постоянно растущих запросов публики стал особенно актуальным вопрос о преимуществах китайской популярной музыки в конкурентной среде. Вместе с тем в конце прошлого столетия популярная музыка нуждалась в поддержке телевидения – самого мощного канала трансляции того времени.

1993–2004 гг. стали периодом активного развития национального видеоклипа в Китае. За несколько лет с момента прихода видеоклипов в Китай в них произошли колоссальные перемены. При этом мы считаем необходимым подчеркнуть, что, как мы покажем на конкретных примерах в главе 2 нашего исследования, «в контексте глобализации все отчетливее проявляется одна из характерных особенностей китайских видеоклипов – яркий национальный характер» [12–А, с. 75]. Можно сказать, что видеоклипы были «ассимилированы» мощной традиционной китайской культурой и национальным колоритом, эти изменения коснулись как средств выразительности, содержания, так и функций. Современные китайские исследователи считают, что «идеологически направленное национальное музыкальное телевидение, естественно, обладает уникальным

пониманием и воплощением своих замыслов в сферах реализации и продюсирования в отличие от коммерческого. В тоже время оно должно делать акцент на пропаганде китайской культуры и разбавлять коммерческую составляющую» [201, с. 185]. Можно сказать, китайские видеоклипы представляют собой синтез западной формы и китайского содержания. Их развитие – это процесс адаптации, в течение которого они постепенно приспособляются к национальной культуре, когда в форме, содержании, функциях и многих прочих сферах происходят огромные изменения, и видеоклип предстает перед публикой уже в особом «локализованном» варианте.

Китайским видеоклипам присуща особая выразительность, которая сформировалась в процессе адаптации западного видеоклипа к восточной культуре. «В процессе экспансии видеоклипа на восток между ним и древней восточной культурой произошли неизбежные столкновения. Также шел процесс активных преобразований в самых разных сферах жизни китайского общества. Видеоклипы, пришедшие в Китай с запада, в китайской культурной среде постепенно сформировали свою собственную художественную систему» [160, с. 67]. Затем в результате «преобразования в соответствии с китайскими эстетическими культурными ценностями, повседневными привычками, языком и стилем, укладом жизни, чтобы максимально приблизиться к жизни китайского народа» [184, с. 83] видеоклипы предстали перед широкими зрительскими массами. Это нашло конкретное воплощение в выразительных формах, способах построения кадра, и языке, культурных атрибутах, стилистике и функциях, а также в иных аспектах. Изменения, нацеленные на адаптацию, позволили различным культурным традициям сосуществовать на одной территории.

Вследствие особых исторических условий на раннем этапе развития видеоклипа в Китае (1990-е гг.) сложились довольно строгие ограничения в тематике, во многом обусловленной влиянием государственной политики. Произведения того времени воспевают героизм, революционную историю, процветание Родины, единство народов и ее прекрасные пейзажи. Воплощение

этих тем требует величия и смысловой глубины образного ряда. Среди клипов этого рода особо выделяются работы, прославляющие политику правительства, рисующие картины мирных времен и счастливой жизни, выражающие национальный дух и чувства китайского народа: «Мы – это Хуанхэ и Тайшань» (1988 г., реж. Сао Юн, муз. Лю Чжи, исп. Пэн Лиюань), «Люби Китай» (1991 г., реж. Ся Дао, Фу Ин, муз. Сюй Пейдон, исп. Сун Цзуин), «Пришла удача» (2004 г., реж. Ся Дао, Фу Ин, муз. Ци Цзяньбо, исп. Цзу Хай), а также видеоклипы на военные песни, такие как «Великий Китай» (1994 г., реж. муз. и исп. Гао Фэн), «Хорошие дни» (1998 г., реж. Ся Дао и Фу Ин, муз. Ли Синь, исп. Сун Цуйин), «Восток–Запад–Юг–Север–Центр» (2001 г., Ся Дао, Фу Ин, муз. Цзан Юньфэй, исп. Сун Цзуин), «Пятизвездочный красный флаг» (2002 г., производители Канал CCTV, муз. Лю Цин, исп. Лю Юаньюань), «Небесная дорога» (2003 г., реж. Сюэ Фанфан, муз. Ин Цин, исп. Хан Хон) и др.

В качестве примера можно привести клип на песню Пэн Лиюань «Весенний дождь столетия» (2001 г., реж. Чжан Дань, муз. Инь Цин, исп. Пэн Лиюань): природа в нем – не просто объект любования и восхищения, она одушевлена и символична, для песни характерен ярко выраженный идеологический колорит. В палитре клипа преобладает зеленый цвет, символизирующий новую жизнь, а весенний дождь становится символом новой эпохи и верных решений ее выдающихся деятелей. В клипе «Мы – это Хуанхэ и Тайшань» бурлящий водопад Хукоу на реке Хуанхэ символизирует дух неустанной борьбы китайского народа.

Эти клипмейкеры были сосредоточены на передаче духа своего времени. Видеоклип стал популярен в Китае в период активного экономического и социального развития страны. Как отмечал исследователь Ван Лина, «видеоклип в некоторой степени отметил новый этап развития Китая» [81, с. 81].

Самым большим достижением, которое принесли с собой реформы открытости в Китае для простых людей, стал рост уровня жизни. На этом фоне композитор Ли Синь написал для популярной исполнительницы Сун Цзуин песню «Хорошие

дни». В снятом на нее музыкальном клипе показана группа людей, одетых в национальные костюмы и весело танцующих под снегопадом, встречая Новый год. Белый снег, красные наряды, синее небо отображают мир гармонии, символизируют радость счастливой жизни и мечты о прекрасном будущем. Этот видеоклип занял первое место на V Китайском конкурсе музыкального телевидения в 1998 г.

В клипе «Источник Хуанхэ» (1995 г., реж. Ван Ли, муз. Мэн Цинюнь, исп. Чжан Май) появляется ряд предметов-символов многовековой китайской культуры. Это дудочки-сюань, маски из китайской оперы, традиционные колокола «бяньчжун», четыре великих китайских изобретения (порох, компас, бумага и книгопечатание). В визуальном ряде клипа «Джомолунгма» (1997 г., реж. Фан Дуньян, муз. Цзан Юньфэй, исп. Пэн Лиюань) тибетские молитвенные мельницы, платки и веселые хороводы окрашены в коричневый, красный и желтый – цвета, отсылающие к буддистской мистической традиции. В каждом из этих клипов присутствует тема традиционной китайской культуры, атмосферу которой в кадре создает особый предметный мир.

Особую группу составляют видеоклипы, посвященные Китайской армии, ее подвигам в военное и мирное время. Среди них «Для кого?» (1998 г., режиссер не указан в субтитрах, муз. Мэн Цинюнь, исп. Цуйхай), «Звуки военных песен» (1999 г., прод. Канал ССТV, муз. Ин Цин, исп. Ли Даньян), «Восток–Запад–Юг–Север–Центр» (2001 г., реж. Ся Дао, Фу Ин, муз. Цзан Юньфэй, исп. Сун Цзуин), «Зеленые цветы в войсках» (2003 г., реж. Ян Ян и Цзинь Бяо, муз. и исп. Сяо Цзэн) и другие произведения.

Клип «Для кого?» был снят, чтобы увековечить и воспеть самоотверженных героев, боровшихся с сильным наводнением в 1998 г. В клипе использованы документальные кадры, запечатлевшие борьбу военных со стихийным бедствием, он восславляет величие воинского духа, людей, которые не боятся трудностей и готовы пожертвовать своей жизнью.

В то же время в Китае с его природными богатствами и разнообразием культурных традиций создатели видеоклипов

очень внимательно относятся к вопросам репрезентации региональной культуры. Например, в клипе «Милая сестренка» (2005 г., реж. Чжэн Ци, муз. Пан Чуцян, исп. Абао) сменяют друг друга пейзажи лессовых плато на севере провинции Шэньси, появляется традиционная одежда региона – белый головной платок, красная ватная куртка. Некоторые видеоклипы снимаются на народные песни, например, «Гада-Мэйлин» (2004 г., реж. Дай Вэй, муз. Син Хугуан, исп. Пэн Лиюань и др.). Наряд певца, предметы, которые его окружают – все это знаки, отсылающие к культуре малых народов и раскрывающие многообразие китайской сцены. В клипе «У меня со степью встреча» (2001 г., реж. и исп. Ци Фэн) звучит музыка Сыциньчао Кутэ, созданная на основе монгольской песни. Выпущенный исполнителем Цао Гэ в 2006 г. клип «Девушка» (реж. Хуан Чжунпин [Приложение А, рисунок 1], муз. Хэ Фан) создан по мотивам широко известной народной песни провинции Цзянсу «Жасмин». Клип «Дикие гуси» (2009 г., реж. Лу Сяобао) был снят на народную уратскую песню, исполнителем выступил Хусылэн. Клип «Маила» (2013 г., реж. Чжэн Хао, муз. Ван Луобин, исп. Чжан Хуаминь) является аранжировкой синьцзянской народной песни. Во всех этих видеоклипах запечатлены народные обычаи, образы народной культуры.

В видеоклипе «Тибетское нагорье» (1993 г., производство Телевизионного художественного центра Главного управления тыла, муз. Чжан Цяньи, исп. Ли На) бескрайние песчаные пустыни и белоснежные полотнища отражают уникальную красоту региона проживания тибетского народа. Клип «Рай» (1997 г., реж. Цзоу Юкай, Цао Жуйвэй, муз. Тенггер) известного певца Тенггера рисует живописные пейзажи монгольских степей в Ордосе, чтобы усилить чувство любви к природе и осознание необходимости ее защиты. Эта тенденция часто появляется и в работах более позднего периода. Одна из них – клип «Поток всего живого» (2018), снятый на песню тибетского стиля, слова и музыку которой создал Ли Цзянь. Он сравнивает человеческую жизнь со странствиями между горами и реками, указывая тем самым на связь человека с природой. В том

же году группа поклонников Ли Цзяня использовала кадры из многочисленных документальных («Третий полюс», «Полюс», «Млечный путь», «Открытие Тибета») и художественных фильмов о Тибете («77 дней», «Кайлас»), чтобы снять музыкальное видео к этой песне.

В основном содержание и форма вышеупомянутых произведений определялись политикой правительства и региональными традициями. В то же время эти работы знаменуют трансформацию западной формы видеоклипа под влиянием китайской традиционной культуры. Лу Жун в своей монографии «Искусство повествования телевизионных спектаклей» упоминает о том, что «китайское традиционное конфуцианство одновременно с акцентом на моральных принципах, уважении и перевоспитании, нравственности рассматривает отношения “родства” между людьми, между человеком и природой, человеком и обществом как самую идеальную сферу человеческой жизни. Почитаемые конфуцианцами понятия “гармонии” и “гуманности” сочетаются между собой и достигают идеального предела, где искусство и нравственность едины, где нравственность наполняет содержанием искусство, а искусство возвеличивает и укрепляет нравственность <...> эта мысль не просто стала жизненным кредо китайского народа, но и оказала глубокое влияние на его искусство, вбирая в себя национальные представления о прекрасном и раскрывая традиционные китайские моральные принципы и красоту гармонии» [120, с. 42–43].

Помимо политических и пропагандирующих национальную культуру видеоклипов также создавались экранные тексты, воспевающие природу. Природный ландшафт становится важной частью видеоряда, придает клипам этого рода особую красоту. В качестве примера можно назвать «Сон в Персиковом саду» (2004 г., реж. Бин Сен, муз. Ян Гэян, исп. Чэнь Сысы): в этом клипе кадры зеленого бамбукового леса, изумрудного озера, розового персикового сада и беззаботно наслаждающихся жизнью людей словно показывают Персиковый сад небожителей из-под кисти великого писателя династии Восточная Цзинь Тао Юаньмина.

Видеоклип «Любовь разноцветных облаков» (2015 г., реж. Тун Нянь) Ша Баоляна и Яо Бэйна демонстрирует природные пейзажи и предметы народных промыслов провинции Юньнань. В клипе на песню «Смотрю на воду, смотрю на горы, смотрю на Сычуань» (2016 г., реж. Ян Дуншэн) Тань Цзина показаны обычаи народности цян, природа и архитектура провинции Сычуань. Главной песней новогоднего концерта 2018 г. на хайнаньском подразделении Центрального телевидения стала композиция «Рассекая волны» [Приложение Б, рисунок 1], исполненная совместно Чжан Бичэнь, Гу Цзюйцзи, Юй Юэюэ и Пин Аньлянем (реж. Лан Лан, муз. Ян Цзюньхань). Музыкальное видео этой песни раскрывает красоту прекрасных ландшафтов Хайнаня (скала Наньтяньи, мыс Край Света), народных обычаев и города Санья.

Акцент на общественном благе в китайских видеоклипах является еще одной их особенностью, проявляющейся в таких работах, как «Весенняя история» (1994 г., реж. Чжан Голи, муз. Ван Югуй, исп. Дон Вэньхуа), «Войдем в новую эпоху» (1997 г., реж. Ян Доншен, муз. Инь Цин, исп. Чжан Е) и др. «Социальная польза видеоклипов и их коммерческое функционирование в Китае согласуются с их свободным неторопливым характером, а также стимулируют их развитие» [201, с. 189].

Общественное благо и нравственность – так же частые темы современных видеоклипов. Примером тому являются получившие широкое признание работы «Пекин приветствует тебя» (2008 г., реж. Ван Баофэй, Ван Линфэй, Чжан Цзюнь, муз. Сяо Кэ, исп. Лю Хуань, На Ин и другие звезды), «Жизнь и смерть» (2008 г., реж. Ло Цзиньяо, муз. Шу Нань, исп. Чэн Лун), «Мечты перед глазами» (2008 г., реж. Ван Баофэй, муз. Лян Цяобо, исп. Чжоу Бичан), «Идущая сила» (2015 г., реж. Чжан Шивэй, муз. Ли Жунхао, Чэнь Кунь, исп. Ли Жунхао). «Я и моя Родина» (реж. Чжан Ян и Ли Лин, муз. Цинь Юйчэн, исп. представители разных отраслей) – музыкальный клип, снятый в 2019 г. в честь празднования 70-летия образования КНР, целью этой работы было прославление и подъем патриотического духа. В клипе представители власти поют перед своими рабочими подразде-

лениями, появляются сцены работы людей в разных отраслях, показывается процветание современного Китая, его технологии, промышленность, экономика и др.

Что касается социальных вопросов, то китайские клипмейкеры стремятся служить широким народным массам, поэтому проявление «гуманистической заботы» крайне важно для них. Например, клип на песню «Сяо Фан» (1993 г., реж. Чжан Кайци, муз. и исп. Ли Чунбо) затрагивает проблему молодежи, покидающей деревню, а также условия жизни современных рабочих. Песня «Почаще возвращайтесь домой проведать семью» (1999 г., прод. Канал CCTV, муз. Ци Цзяньбо, исп. Чэн Хун) ставит перед обществом вопрос заботы о пожилых людях. «Начать все сначала» (1997 г., реж. Лоу Е, муз. Ван Сяофэн, исп. Лю Хуан) – произведение, которое учит людей, оставшихся без работы, смело смотреть в лицо действительности, активно искать свое место в жизни. В контексте социальных трансформаций такая тематическая направленность присуща как коммерческим, так и некоммерческим видеоклипам.

Клип «Одинаковая песня» (реж. Чжоу Гэтай [Приложение А, рисунок 2]) был выпущен в 1990 г., текст написал Чэнь Чжэ, музыку – Ли Вэйдун, а исполнителем выступила Мао Аминь. Эта песня была написана молодым музыкантом, погибшим в конце 1930-х гг. в Шанхае. Для Китая это десятилетие стало временем бедствий, внутренних смут и внешней агрессии, многие пережили потерю родных и разлуку с близкими. Автор написал эту песню, чтобы приободрить себя и людей вокруг, подарить им веру в будущее. Но это произведение было открыто лишь в конце 1980-х гг. и обрело новую жизнь в аранжировке. Компания «Poly» использовала ее для создания широко известного видеоролика. Клип рассказывает о пяти девушках, горячо любящих музыку, которые вместе идут в армию, чтобы защитить свои семьи и Родину, переживают многие испытания и трудности, оставаясь оптимистками, и в конце концов встречают зарю победы.

Клип на песню певца Энди Лау «Everyone is № 1» (2007 г., реж. Хо Чжаоциз, муз. Чэнь Дэцзянь), ставшую гимном Пара-

лимпийских игр в Пекине в 2008 г., рассказывает о неустанном ежедневном преодолении трудностей человеком с ограниченными возможностями, призывает каждого проникнуться уверенностью в завтрашнем дне и упорно бороться.

«Куда ушло время?» (2013 г., реж. неизвестный любитель, муз. Дун Дундун, исп. Ван Чжэнлянь) – произведение, посвященное одному из главных принципов традиционной китайской культуры – почитанию старших и родных. Музыкальный видеоклип призывает современных людей вернуться к традициям сыновней почтительности.

За тридцать лет, прошедших с момента появления видеоклипов в Китае, они не утратили своей актуальности и продолжают активно развиваться. Одной из первостепенных причин этого является наличие в них народной истории и национального музыкального колорита. Английский теоретик искусства Р. Д. Коллинвуд (R. G. Collingwood) отмечает: «Искусство является базовой духовной деятельностью, поэтому все прочие виды деятельности произрастают на этой почве» [103, с. 8]. Психологи указывают на то, что «нормой восприятия искусства является обусловленность состояния субъекта психологической активностью в прошлом, т. е. подготовленность, склонность субъекта к какому-либо переживанию» [89, с. 201], «в частности, в процессе восприятия художественного произведения ум человека использует все сознательные и бессознательные возможности для восприятия информации внешнего мира, а также для дальнейшего ее осмысления» [71, с. 638].

Китайская и западная культурная среда, психология и запросы публики отличаются между собой. Например, в аспекте музыкальных стилей, основным источником вдохновения на Западе остаются рок и поп-музыка, тогда как в Китае на этой позиции находится традиционная народная песня. Что касается публики, то Запад в основном ориентируется на молодежь в возрасте 15–35 лет, проживающую в крупных городах, тогда как в Китае помимо удовлетворения запросов этой части аудитории, необходимо учитывать интересы и других возрастных групп. Это соответствует одному из важнейших требований к

китайскому видеоклипу – служить широким массам. Как отмечает исследователь Лань Фань, «зарождение и развитие видеоклипа тесно связано с изменениями и развитием их социальных функций, творческих методов, способов распространения и стилистики. Поскольку видеоклипы – это художественная форма, находящаяся в процессе развития, то вслед за научно-техническим прогрессом и влиянием прочих видов искусства их художественный стиль может совершенствоваться, формы и стили могут постоянно изменяться» [108, с. 247].

Как мы показали выше, 1993 г. стал началом этапа активного развития музыкального видеоклипа в Китае, в этот год общее число снятых видеоклипов превысило 400 единиц. Лидирующие СМИ, включая Центральное телевидение, региональные телевизионные станции по всему Китаю и даже коммерческие организации, задействовали значительные финансовые ресурсы и лучших специалистов для создания видеоклипов. В результате появились знаковые произведения своего времени – видеоклип режиссера Чжан Голи на песню Дун Вэньхуа «Длинна Великая китайская стена», видеоклип режиссера Сань Ва на песню Тянь Чжэнь «Огромное дерево», клип У Наня на песню Ли Даньян «Девушка из провинции Сычуань в военной одежде» и другие произведения.

Как подчеркивают исследователи Синь Гао и Чжоу Вэнь, «в результате культурной политики, направленной на привнесение национального характера в произведения искусства и обличение их в национальную форму, видеоклипы, обладающие китайской спецификой, стали неотъемлемой частью мейнстрима, получив одобрение и признание как со стороны представителей элитарной, так и массовой культуры, после чего противостоять их наступлению и развитию стало совершенно невозможным» [92, с. 229]. С целью стимуляции создания видеоклипов в Китае в 1993 г. Центральное телевидение организовало «I конкурс китайского музыкального телевидения». Появление подобной программы означало, что видеоклипы как новый вид культурного продукта заняли прочное положение в китайском телевизионном искусстве. В «I конкурсе музыкального телевидения»

приняло участие более 100 работ. В 1994 г. программа Центрального телевидения Китая «Хит-парад “Время Востока”» инвестировала в съемки серии видеоклипов на 100 традиционных песен Китая, преобразованных в современный формат. С этого времени начинается масштабное производство видеоклипов. В 1995 г. Центральное телевидение вновь вложило средства в съемки серии «95 новых песен». В результате было создано более 40 работ, это были первые наиболее масштабные государственные инвестиции в съемку видеоклипов. После проведения конкурса в 1993 г. Центральное телевидение еще более активно занималось организацией съемок видеоклипов на «традиционные китайские народные песни», «классические китайские песни». Успехом пользовались программы «Песни по понедельникам» и «Китайское музыкальное телевидение», транслировавшие новые популярные клипы. На Центральном телевидении, ставшем лидером этого направления, а также на последовавших его примеру региональных телеканалах, начали транслироваться музыкальные телевизионные программы, проложившие видеоклипам путь к широкому зрителю, что поспособствовало значительному росту производства последних. Каждый телеканал, компания в аудиовизуальной сфере, учреждение литературы и искусства постепенно вовлекались в процесс создания видеоклипов. В это время видеоклипы в Китае вступили в период стремительного развития.

1996 г. считается годом вступления индустрии видеоклипов в материковом Китае в период зрелости. В этот год Центральное телевидение запустило ряд конкурсов музыкального видео, включая «Первый национальный конкурс детского музыкального видеоклипа», «Конкурс военных маршей». Центральное телевидение продолжило инвестировать в создание видеоклипов, вложив средства в «Коллекцию к Празднику весны» и «Коллекцию к Первому мая». Ознаменованием вступления данной индустрии в период зрелости в Китае стал рост популярности китайских видеоклипов в мире. Например, видеоклипы режиссеров Сюэ Фан Фан «Барабан старшей сестры» (на песню с одноименного альбома), Цуй Янаня «Истоки реки Хуанхэ» и др. Культур-

ные особенности Китая понравились и были высоко оценены иностранцами. Так, в 1995 г. «Барабан старшей сестры» был выпущен одновременно в 56 странах и регионах, став первым глобально выпущенным альбомом на китайском языке. В 1995 г. альбом получил премию «Classic Record Award» американской звукозаписывающей ассоциации и «Best Album Award» от тайваньской премии «Golden Tripod Award». В том же году альбом был назван одним из пяти лучших мировых музыкальных альбомов британским журналом «Q». Отсюда можно сделать вывод, что «процесс адаптации к местным культурным условиям, произведенный путем введения национальных элементов, является закономерным путем развития видеоклипа в Китае, а также обязательным требованием для их интернационализации и участия в международном художественном обмене» [172, с. 19].

Основой визуального ряда видеоклипа «Барабан старшей сестры» стали образы повседневной жизни Тибета: древний монастырь под голубым небом, развевающиеся на ветру молитвенные флаги, стада скота на заднем плане, величественные горные цепи, прекрасные озера, древнее дерево. В мягком фокусе снят силуэт человека, после появляется бредущий по степи обнаженный подросток, идущая в горы группа монахов, переплывающий на другой берег плот. Барабан является своего рода центром этой вселенной, это образ, концентрирующий в себе пульсации жизни и природы. Он не только задает ритм молитве певца и двух тибетских женщин, молодой и старой, но и пульсациям всего, одновременно и конкретного, и абстрактного пространства видеоклипа.

В 1996 г. Чжан Голи снял свой третий видеоклип на песню Ту Хунгана «Прощай, моя наложница», основой визуального ряда стала одноименная традиционная песня. Клиповый монтаж сделал возможными свободные изменения пространства, в визуальном ряду появляются традиционные элементы Пекинской оперы. Кадры следуют за словами песни, оба элемента накладываются на музыку, дополняя и поясняя друг друга. Данный видеоклип был снят на киноплёнку, кадры ясные и мягкие, использованный на этапе постобработки компьютерный монтаж сделал смену кадров

еще более естественной. Совершенствование техники соединения различных кадров позволило легко объединять и добавлять различные эпизоды в видеоклип (например, сцены, возникающие в воображении главного персонажа), стала возможной более быстрая и свободная смена пространства и образов персонажей видеоклипа, что, в свою очередь, обеспечило качественное повествование (изложение) содержания (сюжета) видеоклипа.

В июне 1997 г. Чжан Цинь основал музыкальный сайт «Высокая музыка» (www.gjitmusic.com) [75, с. 205], появление которого ознаменовало новый интернет-этап в распространении популярной музыки в информационном пространстве материкового Китая. Названный ресурс так же стал источником оригинальной музыки в сети. Далее при использовании имеющихся ресурсов канала MTV в 1999 г. был создан «Сайт китайской музыки MTV» (www.mtvchina.com), который стал одним из первых сайтов, посвященных музыкальному видео. С этого момента основным каналом распространения видеоклипов постепенно становился Интернет.

Смена основного канала распространения повлекла за собой важные изменения в трех аспектах видеоклипов. Опираясь на работы исследователей Чжу Линь, Юань Чуанье, Тань Сыцэня и Цзян Ли, мы выделили следующие особенности функционирования сетевых видеоклипов:

1) толерантность сетевой среды привела к популярности целого ряда оригинальных песен в сети. В сетевых видеоклипах визуальное решение часто выполняется посредством низкой по производственной стоимости и оперативной по сроку производства флеш-анимации, без реальных съемок;

2) большие изменения произошли в распространении и аудитории видеоклипов. Взаимодействие с аудиторией углубилось. По мере развития компьютерных технологий и программного обеспечения все большее значение играет новая форма видеоклипа – собственные видеоклипы Интернет-пользователей, размещенные в сети. Как отмечал Н. Негропонте, «в сети каждого человека можно назвать телевизионной станцией без лицензии» [137, с. 205];

3) при распространении видеоклипов в сети у аудитории появляется больше возможностей в выборе произведения, и их создание постепенно становится все более обусловленным потребностями и реалиями рынка. С целью привлечения внимания широкой аудитории к своим видеоклипам, их создатели находятся в постоянном поиске новых решений, новых зрелищных эффектов. Иногда их находки в корне переворачивают устоявшиеся подходы к созданию музыкального видео.

Однако популярность видеоклипов в материковом Китае стала постепенно спадать. В 2004 г. Центральное телевидение провело последний «Конкурс китайского музыкального телевидения», после чего самый важный конкурс видеоклипов в материковом Китае прекратил свое существование. На примере семи сезонов «Конкурса китайского музыкального телевидения», количества, качества и типа видеоклипов, ежегодно принимавших участие в нем, можно проследить общий процесс развития видеоклипов в Китае.

Тем не менее можно с уверенностью сказать, что *в 2004 г. в Китае начался новый, цифровой этап развития видеоклипа*, отмеченный переходом на новые цифровые технологии и платформы, что повлекло за собой обновление формы и содержания. В этот период очень интересно продолжает развиваться тенденция репрезентации традиционной национальной культуры в видеоклипе, и в то же время расширяется спектр тем; в клипе более значимым становится его разлекательный компонент. Более подробно мы проанализируем эти процессы в соответствующих разделах нашего исследования.

Очень большое значение для развития китайского видеоклипа сыграл взлет популярности так называемого «китайского стиля» в популярной музыке. На данном этапе развития китайской традиционной музыки существует немало проблем в плане преемственности, поскольку молодое поколение мало ею интересуется. Многие из этих проблем были решены музыкой в «китайском стиле» – новым популярным направлением развития музыки, объединяющем традиционное и современное, Китай и Запад, различные музыкальные элементы. Этот стиль му-

зыка особым способом заставляет молодежь понимать китайскую традиционную культуру, особенно музыку и литературу. Стиль музыки во многом определяет визуальное решение видеоклипа, в данном случае он дал импульс к созданию анимационных видеоклипов, в которых элементы традиционной китайской культуры визуализируются и отражают традиционное содержание.

Прежде всего, связь между песнями в «китайском стиле» и традиционной китайской музыкой проявляется в следующих трех аспектах: частое обращение к традиционному пятитональному ладу; использование национальных инструментов; смешивание современной манеры исполнения с манерой традиционной китайской оперы, традиционного речитатива и народных песен.

В 2006 г. исполнитель Ван Ли Хом представил публике музыкальный видеоклип «У дикой сливы», который срежиссировал сам. В песне названного клипа гармонично сочетаются элементы пекинской оперы, R&B и рэпа, что характерно для стиля исполнителя, получившего название «chinked-out». Ван Ли Хом исполняет песню дуэтом с артистом пекинской оперы, фоном для объемных фигур исполнителей становятся изображения, выполненные в стилистике гохуа.

Кроме того, песни в «китайском стиле» имеют положительный эффект для распространения традиционной китайской культуры. Во-первых, древняя проза и поэзия часто становятся основой текстов песен в «китайском стиле»; во-вторых, многие песни в «китайском стиле» описывают древние китайские легенды, эпизоды истории или традиции. Например, песня «Сьюзен говорит» (2005 г., реж. Куан Шэн [Приложение А, рисунок 3]) основывается на знаменитом фрагменте традиционной пекинской оперы «Сюсань покинула уезд Хунтун»; «Любовь в трех странах» (2006 г., реж. Куан Шэн) – на истории войны трех стран в последние годы династии Восточная Хань; песня «Снова увидел Хуа Мулань» (2008 г., реж. Куан Шэн) рассказывает историю о том, как Хуа Мулань пошла служить в армию вместо отца, в ней восхваляется смелость и свобода женщин.

Приведем пример видеоклипа 2007 г. на музыку Джея Чоу, слова Винсента Фана, снятого Дженни Хуа «Бело-синий фарфор». Мелодия песни нежна и деликатна, вместе с поэтическими строками Сун Хэйцзуна о том, как «солнце светит после дождя, пробиваясь сквозь тучи, это цвета будущего» она пробудила в воображении автора текста картину мелкого дождя в Цзяннани. За первой строкой припева «под голубым небом жду мелкого дождя» следует фраза «с листьев пальмы стекает вода, ручки двери покрываются ржавчиной», это фраза в стиле вэньянь используется для привнесения чувства в картину, за ней на разговорном языке следует фраза: «я, проходя через Цзяннань, привлек тебя», которая нужна для ритмико-мелодичной парности. Клип «Бело-синий фарфор» имеет ту же художественную концепцию, что и текст песни. Певец рассказывает историю любви на фоне туманных красок дождя Цзяннани. Манера исполнения Джея Чоу нежная и классически простая, немного похожа на местные театральные арии региона Цзяннань (кит. 江南 – регионах к югу от реки Янцзы). В музыке сочетаются звуки древней музыки, бамбуковой флейты и гитары, а также западных струнных инструментов, прекрасные стихи гармонируют с музыкой, создав замечательное произведение в стиле R&B.

Один из самых популярных клипов «китайского стиля» снял режиссер Би Эрцзя в 2010 г. на песню Ван Ли Хома. Песня «Бо Я рвет струны» рассказывает историю о легендарном музыканте Юй Бо Я и его близком друге Чжун Цзыци. Первый умел прекрасно играть на гучине, второй – слушать. После смерти Чжун Цзыци музыкант больше никогда не играл, поскольку не смог найти другого человека, так же тонко понимающего его искусство. В аранжировке песни активно используются звуки гучиня. Певец и девушка, играющая на инструменте, находятся в пространстве, заполненном образами, решенными в стилистике гохуа (цветы, птицы, элементы пейзажа, иероглифы). Начало клипа разворачивается на плоскостном фоне, по мере приближения кульминации песни предметы обретают объем, пространство становится трехмерным.

На фоне быстрого развития видеоклипов в мире в их форме и структуре, ввиду культурных особенностей различных регионов и для удовлетворения эстетических потребностей и вкусов различных слоев общества, также произошли изменения. В конечном итоге сложилась особая форма видеоклипов, основой которой стало китайское киноискусство. Эта форма, кроме заимствования основных аудиовизуальных элементов киноискусства, также была связана с мировым производством видеоклипов. Именно так был создан ряд интересных художественных произведений в различных жанрах, отмеченных печатью восточной культуры. В ходе тридцатилетнего развития видеоклипа молодые режиссеры материкового Китая провели большие исследования этой новой формы искусства, визуализировали музыкальное содержание с помощью большого числа экспериментальных методов при том, что, как отмечает Чэн Бинь, «Китайские видеоклипы в большой степени тяготеют к истории и воплощению национальных особенностей» [212, с. 69]. Все большее количество традиционных локальных аудиовизуальных элементов появлялось в видеоклипах, что позволяло на первый взгляд совершенно чуждым поп-музыке народным песням сменить старый облик на новый, что привело к локализации видеоклипов в Китае. Видеоклипы стали молодой, но развитой, «высокой» формой телевизионного искусства.

Непрерывное развитие цифровых технологий привело к росту внимания к проблеме синтеза искусств в видеоклипе. Видеоклип высокого художественного уровня представляет гармоничное сочетание режиссуры, исполнения, текста песни, аккомпанемента, операторской работы, освещения, изобразительного искусства, реквизита, звукозаписи, монтажа и др. Развитие технологий также повлекло развитие аудиовизуальной сферы, оно позволило клипмейкерам вложить свои творения максимум изобретательности, использовать компьютерные эффекты, обогатить средства выразительности. Однако ввиду чрезмерного применения современных технологий, стремления к быстрой славе и получению материальной выгоды, многие видеоклипы становились тяжелыми по форме, пустыми по со-

держанию, переполненными технологическими элементами в ущерб художественным. Нередко кадры нагромождались друг на друга, клипам не хватало эмоций и атмосферы, акцент смещался с содержания песни на технические приемы – все это вредило содержательной стороне произведений. В китайской индустрии видеоклипов возникла необходимость преодоления сложившегося кризиса.

С каждым днем функция основного канала популяризации видеоклипов все в большей степени переходит от телевидения к Интернет, который не требует для ротации больших вложений, позволяет продвигать свое творчество музыкантам, не обладающим большим бюджетом. Появилось большое количество экранных произведений, созданных в короткие сроки и с минимальными затратами. Интернет освободил клипмейкеров от тех довольно жестких требований, которые предъявлялись к телевизионным видеоклипам, позволил заявить о себе малоизвестным независимым музыкантам. Отметим, что «при сравнении с традиционным кино и телевидением в аспекте структуры акцент оригинальных Интернет-видеоклипов делается на пересечении форм, скрещивании изображения, анимации, графики и музыки» [7–А, с. 395]. Среди примеров этого рода можно назвать работу Винсента Муна с «The Take-Away Shows» или голландскую платформу «VPRO 3VOOR12», предлагающую к просмотру музыкальные видеоклипы, снятые в неподготовленных пространствах (во многих случаях это живое исполнение композиции на улице, в интерьерах или на улицах без декораций, студийного освещения и т. д.). Нередко клипы такого рода снимались на фотоаппараты, камеры мобильных телефонов. В современной музыкальной критике эта тенденция именуется «lo-fi video» по аналогии с «lo-fi (low-fidelity) music» – «музыкой низкого качества» – и сегодня довольно распространенным музыкальным направлением, для представителей которого низкое техническое качество звука становится принципиальным и как компонент своеобразной эстетики, и как возможность подчеркнуть свою независимость, оппозицию мейнстриму. В наши дни звучание «lo-fi» достигается специально, при работе с не-

дорогими кассетными рекордерами, оборудованием, которое сегодня уже можно назвать раритетным. В современной критике и журналистике термин «lo-fi video» нередко применяется не только к клипам малоизвестных музыкантов. М. Thompson еще в 2008 г. отмечал, что эта своеобразная эстетика уже привлекла внимание и известных исполнителей, включая Тома Джонса и группу «R.E.M.» [70]. В нашей работе мы экстраполируем термин «lo-fi video» на довольно широкий круг экранных текстов «низкого качества», снятых без использования дорогостоящей аппаратуры, студийного освещения, декораций и т. д.

Критики и журналисты, включая М. Blankenship М. [65] и Е. Strecker [69], отмечают, что на рубеже XX–XXI вв. в мировом клипмейкинге четко обозначилась еще одна тенденция – создание экранных произведений, основным компонентом визуального решения которых становятся титры, непосредственно текст песни. Работы такого рода получили название «lyric video» («текстовое видео», «текстовый клип»). В этом ключе был выполнен клип группы «R.E.M.» на песню «Fall On Me» (1986 г., реж. М. Стайп), в котором текст вкраплен в абстрактный видеоряд. Впрочем, первые примеры текстового видео появились ранее. Так, Prince еще в 1987 г. выпустил клип для своей песни «Sign o' the Times» (реж. Билл Конерсман), визуальное решение которого включало в себя абстрактные геометрические формы и слова песни, пульсировавшие в едином ритме с музыкой. Клип, в котором на черном фоне отображается текст песни, выпустил и Джордж Майкл в 1990 г. на песню «Praying For Time» (реж. М. Борофски). Сегодня текстовые видеоклипы могут выпускаться лейблами перед выходом традиционного видеоклипа. «Lyric video» выпускались на песни самых разных исполнителей, включая CeeLo Green, Lady Gaga, Katy Perry, Muse, Blur, Ellie Goulding, Ed Sheeran.

Еще одна актуальная тенденция, ставшая следствием распространения Интернета, – активное создание неофициальных, фан-клипов, которым занимаются нередко поклонники тех или иных исполнителей, скрывая свои настоящие имена под никами. В большинстве случаев это монтажные клипы, в которых

на музыку накладывается заимствованный видеоряд (начиная от отдельных статичных изображений и заканчивая фрагментами телепередач и фильмов). Первое известное фан-видео было создано в 1975 г. путем совмещения слайдов с кадрами из «Star Trek» с музыкой. За этим экспериментом последовали многочисленные любительские видеоролики, записанные на видеокассетах. С появлением доступного и эффективного канала распространения видеоклипов и инструментов их создания – сети Интернет и современного программного обеспечения – неофициальные видеоклипы стали появляться в большом количестве.

На основе анализа объемного массива китайских видеоклипов, созданных именно для распространения в сети Интернет и привлечших внимание многочисленных пользователей, мы выделили следующие тенденции:

- обращение к технологии flash-анимации;
- появление неофициальных оригинальных пользовательских видеоклипов;
- развитие текстовых видеоклипов.

Демократичность, лояльность сетевой среды стала причиной популярности целого ряда оригинальных музыкальных композиций, клипы на которые выкладывались в сеть не самыми известными исполнителями. В плане технологии при создании видеоклипов для распространения посредством Интернета выбор часто делается в пользу flash-технологии. Это легко объяснить тем, что создание, отрисовка оригинального анимационного клипа при помощи flash-технологии имеет относительно низкую стоимость производства, требует меньших временных затрат в сравнении с традиционными «игровыми» клипами, действие которых разворачивается в специально подготовленных интерьерах, требует создания специальных костюмов, аксессуаров и т. д. Наибольшую популярность получили следующие видеоклипы, созданные при помощи flash-технологии: видео на песню Чжоу Хуэй «Обещание» (1999 г., реж. Баошигоцзи и Цинхэ Дунхуа, муз. Чэнь Саося), на песню Ян Чэньгана «Мышь любит рис» (2004 г., реж. Чжэн Пин, муз. Ян

Чэньган) в сети Интернет появились три популярные версии видеоклипа, на произведение гонконгского исполнителя Джеки Чуна «Песня неприятности» (2007 г., реж. Линь Цзиньхэ, муз. Gustav Jonsson), на песню Чуань Цзы «Настоящая судьба» (2009 г., реж. Фу Циан, муз. Чуань Цзы) и др.

В 2001 г. в сети стала популярна композиция певца Сюэ Цуня «Северо-восточные люди – настоящие альтруисты» (реж. Лю Лифэн, муз. Сюэ Цунь). Многие интернет-пользователи накладывали на эту песню flash-анимацию. Только на территории материкового Китая появилось пять популярных работ этого рода. С этой песней, описывающей простую историю, связано открытие новых горизонтов в создании особых видеоклипов, в которых натурные съемки, декорации, игра актеров заменяются flash-анимацией. Работа с данной технологией сравнительно проста, такие клипы воспроизводятся на большинстве персональных компьютеров и мобильных устройств. Эти преимущества оценили не только исполнители, но и многочисленные поклонники музыки, которые смогли самостоятельно создавать видеоклипы на любимые песни.

Среди различных вариаций на песню «Северо-восточные люди – настоящие альтруисты» [Приложение Б, рисунок 2] наиболее распространенными были те, в которых flash-анимация синхронизировалась с текстом песни, иллюстрировала его. На одну и ту же музыкальную композицию в сети нередко появлялось несколько flash-анимаций с разным визуальным рядом, сюжетом.

Порой изобразительный ряд таких работ не совсем соответствует тексту и настроению песни. Основной темой любительских flash-видеоклипов является лирическая, но для выражения всего спектра эмоций flash-технологии недостает мягкости, гибкости. Тем не менее сегодня стало очевидно, что flash-анимация оказывает большое влияние на коренные перемены в сфере клипмейкинга в Китае.

Еще одна актуальная тенденция – оригинальные пользовательские видеоклипы, неофициальное фан-видео. По мере распространения доступных программ для монтажа, пользователи

начали выкладывать в сеть видеоклипы собственного производства. Одним из примеров стал клип 2003 г. «Песня кабинета для самостоятельных занятий», созданный пользователем под ником «студент Цзилинь» на музыку Хао Юй. В сети на данный клип появилось около 25 вариаций, и он до сих пор привлекает внимание широкого круга пользователей. К числу подобных работ, снискавших популярность у широкого круга зрителей, относятся клипы на песню Чэн Цисюань «Белый журавль» (2004 г., создан пользователем «НММ» на музыку Чэн Чжуньи), клип на песню Сюй Юйдэна «Подождите минуту» (2007 г., реж. и муз. Сюй Юйдэн) и т. д. Часто создатели таких клипов обращаются к технологии flash-анимации.

В 2005 г. стал сенсацией видеоклип «Не хочу сказать, что я курица» (реж. и муз. пользователь «К ребенок»). Его продолжительность составляет около четырех минут, темой клипа стали события, связанные с инфекцией птичьего гриппа, которые описывает адаптированная лирика, наложенная на музыку популярной песни «Я не хочу сказать». Также очень популярными стали неофициальные клипы на песню монгольского певца Бурен Байера «Три благоприятных сокровища» (2005 г., работа пользователя «Звук Пу Ло») и на песню Сиан Сиан «Песня свињи» (2006 г., реж. Шанькэ Таотао, муз. Мао Хуэй) и т. д.

Еще одной тенденцией, сложившейся в Китае во время распространения сети Интернет, стал выпуск текстовых клипов, посвященных памяти известных исполнителей, таких как Чжан Гожун (12.09.1956 – 01.04.2003), Мэй Яньфан (10.10.1963 – 30.12.2003), Хуан Цзяцзюй (10.06.1962 – 30.06.1993).

Одним из примеров может служить клип, созданный в 2016 г. на песню Чжан Гожуна «Ледяные горы и большой огонь» пользователем «Capital Artist». Работа посвящена 30-й годовщине выпуска альбома певца «Stand Up» (1986). Визуальное решение клипа включает в себя абстрактные геометрические формы и линии, пульсирующие на черном экране и слова песни, перемещающиеся на экране в соответствии с ритмом музыки и трансформирующиеся в другие геометрические формы. Также на экране появляются фотографии и графические черно-

белые изображения самого певца и звучащих в песне инструментов (саксофоны, трубы, губные гармоники, электрогитары). Палитра клипа лаконична, в ней только четыре цвета – черный, белый, красный и голубой. Красным цветом выделяются слова «любовь», «огонь», «рок-н-ролл», голубым – «холодно», «ледяные горы».

Видеоряд большинства китайских текстовых видео решен еще проще: текст песни расположен в центре экрана. Как правило, визуальное решение текста не меняется на протяжении всего клипа, используется стандартное начертание иероглифов. В то же время необходимо отметить, что и в традиционных китайских видеоклипах текст часто становится важным элементом. В отличие от «lyric video», где тексту отведена главная в изобразительном решении роль, в традиционных видеоклипах текст словно всплывает в разных частях экрана, не заслоняя основной видеоряд и не отвлекая от него зрителя. Зачастую китайские исполнители выпускают две версии видеоклипа – традиционную и текстовую. Традиционный по решению видеоклип обычно создается для трансляции на телеканалах, а текстовое видео – для сети. К примеру, в 2016 г. популярный исполнитель Чэнь Исюнь на песню «Четыре времени года» (реж. Чэн Инчжи, муз. Чжоу Госянь) выпустил два клипа – традиционный и текстовый.

Широкое распространение текстового видео в Китае можно объяснить как минимум двумя причинами. В первую очередь следует помнить о том, что в Китае исторически сложился иной подход к сочетанию текста и изображения. С давних пор традиционной живописи гохуа было присуще включение в композицию каллиграфической поэтической надписи. Таким образом, произведение китайской живописи совмещало в себе три искусства – собственно живопись, поэзию и каллиграфию. Во-вторых, не стоит забывать и о том, что Китай – страна множества диалектов, носители которых далеко не всегда понимают друг друга.

Итак, мы видим, что Интернет не только предоставил более демократичный канал продвижения видеоклипов, но и из-

менил их облик, спровоцировал поиск выразительных решений, не требующих больших материальных и временных затрат. В Китае получили широкое распространение текстовые и flash-клипы, визуальный ряд которых разъясняет содержание песни.

ГЛАВА 2

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП И ТРАДИЦИОННЫЕ ИСКУССТВА: ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

2.1. Преломление традиций китайского театра в музыкальном видеоклипе

Традиционная драма сицзюй занимает особое место в сокровищнице китайской культуры. Однако в современном мире интерес публики к сицзюй постепенно снижается. Во многом по причине того, что развитие науки и техники, появление и развитие новых видов искусства отвлекли часть аудитории от традиционной культуры. По мере активного развития и роста популярности новых музыкальных направлений и форм их репрезентации, включая видеоклип, менялось само понимание культуры. На этом фоне древнее искусство сицзюй теряет былое расположение публики, по мере того, как современная поп-музыка, благодаря своему общедоступному и легкому характеру, постепенно выходит на первый план.

В то же время именно видеоклип оказался эффективным каналом трансляции наследия традиционного искусства. Он обогатил восприятие музыки аудиторией и создал условия для того, чтобы зрители лучше понимали музыкальные произведения. Использование телевидения в качестве основного канала трансляции традиционного театра способствовало его трансформации, адаптации к возможностям экрана. В то же время традиционные искусства оказывают огромное влияние на телевидение. Во-первых, традиционные искусства, такие как литература, живопись, театр и музыка, стали важными составными элементами китайского телевизионного искусства. Во-вторых, те изменения, которые произошли в традиционном искусстве благодаря телевидению, привели к появлению и развитию новых синтетических форм экранного искусства. Например, синтез выразительных возможностей китайской оперы и видеоклипа породил новую глубоко национальную форму – сицзюйский видеоклип,

ставший одной из наиболее удачных попыток китайских клипмейкеров в направлении обновления самого видеоклипа. Здесь мы считаем нужным подчеркнуть, что «успех видеоклипов китайского стиля позволил не только вновь привлечь внимание зрителя к традиционной национальной культуре, но и подарить ей новую жизнь» [10–А, с. 124]. Это явление также позволило расширить сферу влияния и аудиторию китайской оперы в условиях все большего распространения популярной культуры, как подчеркивает исследователь Доу Цзиньци, «искусство зависит от жизни, и они влияют друг на друга. Социальная деятельность также является важным фактором, влияющим на форму и содержание искусства» [97, с. 42].

Китайская опера – традиционная форма исполнительского искусства, в которой гармоничное единство образуют пение, декламация, актерская игра и акробатика (кит. 唱,念,做,打). Процессуальность, синкретизм и виртуальность являются основными художественными характеристиками традиционной драмы сицзюй. Форма исполнения традиционной китайской оперы имеет свой процессуальный характер, и именно из-за этого у нее есть свои ограничения. В наше время исполнение традиционных опер претерпело глубокие изменения (костюм, реквизит, освещение, сценические постановки, способ исполнения и т. д.). Для удовлетворения запросов современной китайской публики недостаточно просто продвигать массовую культуру, необходимо также трансформировать и модернизировать традиционные произведения. Как отмечает Доу Цзиньци, «с течением времени все постоянно развивается. Развитие любого вида искусства не позволяет сохранять его первоначальную форму, оно должно отвечать своему времени, быть жизнеспособным» [97, с. 28]. Как и традиционные оперы, видеоклип также является синтетической формой искусства, вобравшей в себя разные виды искусства – кино, музыку, хореографию, изобразительное искусство и т. д. Можно сказать, что видеоклип предлагает оптимальные условия для репрезентации во всей полноте уникального синтеза традиционной китайской драмы.

С самого начала истории китайского кино, с появления первого национального фильма «Битва при Динцзюньшане» (1905 г., реж. Жэнь Цзинфэн), традиционная драма проникла в экранное искусство и оказала прямое влияние на его развитие. Это стало не только важной вехой в истории Пекинской оперы, но и вехой в истории китайского кино. С тех пор традиционная китайская опера заняла особое место в национальном экранном искусстве. В конце XX в., когда видеоклип распространился в китайской массовой культуре, драма сицзюй сделала важный вклад и в его развитие.

Начиная с конца XX в. наследие драмы сицзюй активно используется в видеоклипах. В 1992 г. Чжао Чуань впервые использовал элементы пекинской оперы в рок-музыке при создании клипа на свою песню «Выход на сцену» (муз. Хуан Ши). В клипе играющий на гитаре Чжао Чуань и размахивающий флагом актер пекинской оперы с раскрашенным лицом вместе исполняют рок-песню. В клипе на песню «Ночь в Пекине», совместно исполненную Чэнь Шэном и Лю Цзяхуэй (1992 г., реж. и муз. Чэнь Шэн), появляются кадры с профессиональными актерами сицзюй разных амплуа: кокетка «хуадань», помощник главного героя «сяошэн», скромная женщина «цинъи», Чэнь Шэн исполняет свою партию в манере амплуа «лаошэн» (амплуа актёра, исполняющего роли стариков и пожилых людей). Темный колорит клипа переносит зрителя в пейзажи ночного старого Пекина, пережившего бури и невзгоды. Помимо названного, образы сицзюй появляются в таких клипах, как «Когда любовь стала делом прошлого» Чжан Гожуна (1995 г., реж. Ли Юцяо, муз. Ли Цзуншэн), «Чувство обиды» Лю Хуань (1996 г., муз. Лю Хуань, реж. не известен), «Прощай, моя наложница» Ту Хунгана (1996 г., реж. Чжан Голи, Чжан Хуэйцзюнь, муз. Фэн Сяоцюань) и в других работах, которые вызвали рост интереса современной аудитории к наследию пекинской оперы. Как отмечает Ван Цзюнь, общей особенностью этих работ является вставка закулисных сцен, которые не видны зрителю в театре (аккомпанемент оркестра, процесс гриммировки актеров, репетиции и др.). Цель состоит в том, чтобы «попытаться показать зрителям осо-

бенности китайской драмы сицью как можно более полно, а не только пение и выступление» [83, с. 45]. Начиная с 1996 г. Ту Хунган выпускает целую серию музыкальных клипов, основной темой которых является прославление духа традиционной китайской культуры. Среди них «Китайское кунфу» (1997 г., реж. Чэн Сяодун, муз. У Цзяцзи), «Отдам себя на благо Родины» (1999 г., реж. Ли Гэн, муз. Чжан Хунгуан). Певец считается одним из лидеров «неоклассического» направления китайской популярной музыки. Необходимо отметить, что эти песни в большинстве своем являются основными музыкальными темами и интерлюдиями к историческим кинофильмам или телеспектаклям, благодаря популярности которых, видеоклипы также широко распространились. Хотя в то время еще не было предложено понятие китайского стиля, но «работа этих музыкантов в сфере синтеза традиций сицью и популярной музыки, стала откровением и вдохновила музыкантов следующих поколений, заложив основу китайского стиля на поп-сцене» [13–А, с. 51].

Вслед за подъемом китайской популярной музыки и видео в начале нового столетия популярные исполнители, наиболее яркими из которых можно назвать Чжоу Цзелуня (Джей Чоу) [Приложение А, рисунок 4] и Ван Ли Хома, создали целый ряд видеоклипов в китайском стиле. Например, «Кулак дракона» Чжоу Цзелуня (2002 г., реж. Куан Шэн, муз. Чжоу Цзелунь), «Дун Фэн По» (2003 г., реж. Куан Шэн, муз. Чжоу Цзелунь), «Моя земля» (2004 г., реж. Куан Шэн, муз. Чжоу Цзелунь), «Хо Юаньцзя» (2006 г., реж. и муз. Чжоу Цзелунь), «Возле сливы» Ван Ли Хома (2005 г., реж. Ван Ли Хом и Лай Вэйкан [Приложение А, рисунок 5], муз. Ван Ли Хом), «Ошибка на хлопковом поле» (2005 г., реж. Лай Вэйкан, муз. Ван Ли Хом). Так же к числу работ этого рода относятся музыкальные видеоклипы «Первый в мире герой» (2005 г., реж. Сэм Френч, муз. Ван Ли Хом), «Сказание о Су Сань» Тао Чжэ (2005 г., реж. Куан Шэн, муз. Тао Чжэ), «Западный флигель» Хоу Сянь (2005 г., реж. неизвестен, муз. Хоу Сянь), «Путешествие юности» Вэй Чэня (2007 г., реж. Куан Шэн, муз. Ту И), «За пионовой беседкой» Чэнь Шэна (2008 г., реж. А Ли, муз. Чэнь Шэн), «N+1» Ли

Юйчунь (2007 г., реж. Гу Нин, муз. Тань Ичжэ), «Синие одежды» Ма Тяньюя (2008 г., реж. APPLE, муз. Чжао Бо), «Новое прощание с наложницей» (2015 г., реж. Чэнь Инчжи [Приложение А, рисунок 6], муз. Ян Цин, исп. Чжуан Синьянь и Фу Боян) и иные произведения.

Создание ряда произведений популярной музыки, отмеченных печатью национальной традиции, не только стимулировало возникновение нового направления в развитии китайской поп-сцены – китайского стиля. Его подъем сыграл важную роль в переосмыслении традиционного сицюя, элементы которого проникли в мир современной популярной музыки и видеоклипов. Китайский стиль – одно из направлений популярной музыки современного Китая, основой которого стали вековые национальные традиции. Как отмечает Лянь Си, такая музыка «исполняется с использованием китайских традиционных инструментов, стиль характеризуется опорой на традиционные мелодии, в произведениях часто присутствует влияние китайской оперы; элементы традиционной национальной музыки дополняются современными аранжировками и новыми исполнительскими трактовками» [130, с. 15].

Чжу Вэн выделяет следующие характерные элементы сицюя: «изысканная поэтика сценария; композиция со сквозным делением на сцены (абсолютное большинство произведений сицюй имеет драматическую композицию горизонтального линейного развития); свободная смена пространства и времени действия; синтетический характер исполнения, сочетающий пение, декламацию, актерскую игру и акробатические трюки, допускающий, к примеру, возможность танцевального исполнения роли героя в военном костюме с соответствующим реквизитом; опора на систему амплуа в создании ролей; актерская техника, основой которой является движение по дугообразной линии, связанной с концепцией «великого предела» тайцзицюань (китайское боевое искусство, один из видов ушу); музыка с ярко выраженным ритмом барабанов и гонгов; непосредственный характер взаимодействия актеров с публикой; общедоступность искусства» [203, с. 115]. Очевидно, что многие характерные осо-

бенности сицью представляются уместными и в массовой культуре в целом, и в видеоклипах в частности с присущими им дробным монтажом, интересом к спецэффектам, броским решениям образов и т. д. Как следствие сначала появилась синтетическая форма, в равной степени основанная на традициях искусства сицью и специфике популярной песни – «сигэ» (кит. 戏歌), «песня сицью», а вслед за ней – ряд видеоклипов, демонстрирующих этот синтез.

Проникновение элементов сицью в видеоклип породило ряд экранных произведений, принятых широкой аудиторией. Среди клипов данной категории в первую очередь следует упомянуть следующие режиссерские работы: «Женщина-воин» (2001), «Моя земля» (2004) Чжоу Цзелуня, «Легенда о Су Сань» (2005) Тао Чжэ. Особое место принадлежит совместной работе Цинь Цзуня и Бай Юньфэя «Хмельная Гуйфэй» [Приложение Б, рисунок 3] – клипу, полноправным соавтором которого стал артист Пекинской оперы Ли Юйган, исполнитель ролей женского амплуа «хуадань», смело совмещающий в своем творчестве опору на вековые традиции с современными тенденциями. Сегодня это экранное произведение уже обрело статус эталона благодаря гармоничному сочетанию поп-музыки и традиций сицью.

Клип «Хмельная Гуйфэй» создан по мотивам одноименного классического произведения Пекинской оперы в постановке школы Мэй Ланьфана – истории любви императора династии Тан Минхуана (Ли Лунцзи) и наложницы Ян Юйхуань. В песне, ставшей основой экранного текста, соединены классический сюжет, мотивы древней поэзии и поп-музыка. В манере исполнения и аранжировке прекрасно сочетаются национальный стиль и современные ритмы, звучат китайские традиционные музыкальные инструменты (эрху, гучжэн, сяо, пипа и т. д.), в вокале используются манера исполнения сицью и «двойной мужской и женский голос» (долгое время в сицью женские партии исполнялись мужчинами).

Большинство видеоклипов на «сигэ» демонстрирует исполнение песни и танца. Как отмечают Хэ Сяобин и Го Чжэньюань, в них «отсутствуют визуальные образы и знаки, которые бы

символизировали или метафорически выражали неявное содержание песни, исполнители также очень редко выходят за пределы непосредственного места исполнения, чтобы сделать его более эмоциональным или разукрасить красками другой ситуации» [203, с. 148]. Создатели видеоклипов этого рода стремятся создать атмосферу конкретного места, их цель – прямой и сильный визуальный эффект, они «создают необходимую атмосферу, вовлекают зрителя эмоционально. Видео создает более явный и наглядный эффект по сравнению с освещением, сценографией и т. д.» [11, с. 85].

Клип «Хмельная Гуйфэй» дополнен субтитрами, помогающими зрителю, который, возможно, просто не знает диалекта, на котором исполняется песня, понять ее. В визуальном ряду сочетаются цветные и черно-белые кадры. Кадры естественных цветов представляют Ли Юйгана в белых одеждах, современного молодого человека, в привычном пространстве; кадры, изобилующие яркими красками, рисуют мир сценического искусства, Ли Юйгана в образе Ян Гуйфэй, наряженной в разноцветные, пышные одежды. В клипе появляется и монохромный пейзаж, стилизованный под китайскую тушь – символ уединенного пространства. Черно-белые кадры показывают мальчика, который то занимается упражнениями, то играет в грушевом саду (в нем появляется и женщина). Таким образом, в клипе представлены четыре персонажа, три пласта времени и три пространства. Смена мужского и женского вокала, цветных и черно-белых кадров, чередование персонажей и амплуа формируют единое время и пространство с множеством смысловых уровней.

При помощи монтажа и прочих выразительных средств видеоклип явственно демонстрирует квинтэссенцию и сущность драматического искусства сицуй. Кадры параллельного действия соединяют между собой различных персонажей и их судьбы. Например, танец Гуйфэй на сцене постепенно сменяется кадром с упражнениями мальчика, кадры с обводящим губы Ли Юйганом соседствуют со сценой, в которой мальчик подводит себе губы кармином. Мальчик, современный юноша, актер и

Гуйфэй – все это ипостаси одного и того же человека в разные эпохи в разных пространствах. Это принципиально реализует пространственно-временной континуум, как подчеркивает Чжу Цзян, «видеоклип является своего рода окном. Проекция сочетающегося с номером содержания, сопровождение выступления артиста на сцене, создание атмосферы могут создать у публики ощущение прохождения сквозь время и пространство» [202, с. 73]. Так на фоне современной популярной музыки китайский сицуй не теряет очарования тысячелетней истории, он наполняет новыми смыслами и свежими жизненными силами пришедшую извне популярную музыку, обращает внимание аудитории на традиционное искусство, погружает в мир классики.

В 2016 г. известный актер хэнаньской оперы Сяо Сяньюй запустил серию видеоклипов «Хуа Мулань», в которой аудитории были представлены такие классические арии, как «Кто сказал, что женщины уступают мужчинам» [Приложение Б, рисунок 4] (реж. Ван Цзяньвэй, муз. Чан Сяньюй и Ван Гуаньцзюнь), «Желание родителям долголетия» (реж. Ван Сяочуэн, муз. Чан Сяньюй и Ван Гуаньцзюнь) и др. Цель и этой серии, и многих иных экранных произведений заключалась в том, чтобы позволить самой широкой аудитории глубже понимать оперы и наслаждаться ими.

На основе анализа видеоклипов в китайском стиле с элементами сицуй мы можем выделить два типа экранных текстов этого рода:

- видеоклипы, в которых используются элементы сицуй;
- видеоклипы, снятые на арии сицуй.

Сначала в качестве примеров рассмотрим несколько клипов, в которых использованы элементы сицуй. Одно из знаковых произведений в этом ряду – «Женщина-воин» (англ. «Peking Opera Blues») (прод. Sony Music Entertainment (Holland) B.V.) – клип, снятый на песню с альбома «Promise» (2001), написанную Чжоу Цзелунем и исполненную Ли Вэнь. «Женщина-воин» – «даомадань» (кит. 刀马旦) – одно из женских амплуа дань в пекинской опере. Эта героиня прекрасно владеет боевыми искусствами, она именуется «всадницей-копьеносцем в длинном

наряде» [66]. Клип начинается с танца нескольких артистов, одетых в театральные костюмы. В следующих нескольких кадрах показаны театральная сцена, эпизоды из игр, всплывающие надписи, лазерные лучи и прочие элементы коллажа. За спиной певицы постоянно сменяются артисты, одетые в повседневную одежду, сценические костюмы, костюмы из игр и мультфильмов. Смещение этих образов создает у зрителя сильное впечатление. Одетые в театральные костюмы сицзюй актеры изображают исполнение арий, дополняя современный стиль певицы Ли Минь. Ритмы гонгов и барабанов, использующихся в сицзюй, перекликаются с ритмами рэпа и рока, в мелодии используется китайская пентатоника.

«Фрагмент из пьесы» (реж. Ло Цзянь) – это песня на слова и музыку Мао Хуэя, исполненная в 2004 г. певицей Хуан Юэ в память о ее кумире Чжан Гожуне (12.09.1956 – 01.04.2003, известный гонконгский актер и певец). В клипе использован классический фильм в жанре сицзюй «Прощай, моя наложница» (1993 г., реж. Чэнь Кайгэ), главную роль в котором исполнил Чжан Гожун, также там есть вставки из арий пекинской оперы «Цинь Сянлянь». Противопоставление реальных и театральных сцен указывает на то, что даже в самой блестящей и прекрасной человеческой жизни в конечном счете наступает день ухода со сцены, как это и случилось в яркой, но печальной жизни Чжан Гожуна.

В клип «Улыбка озера» (2006 г., реж. Ю Шао, муз. Сяо Чун) помимо исполнения современного певца Хуацзяня вставлены фрагменты представлений тайваньского мастера пекинской оперы Хао Синго и его творческого коллектива.

В клипе «N+1» (2008 г., реж. Чжан Дун) певица Ли Юйчунь одета в облегающий кафтан, расшитый драконами, на голове ее шапка с перьями – это образ «даомадань». Весь клип делится на три сцены, в каждой из которых Юйчунь меняет наряд: платье пекинской оперы, одежда для стрит-данса и современного танца. Огромный стеклянный экран с масками пекинской оперы и в реальных масштабах воссозданные уличные сцены в клипе выглядят свежо и оригинально.

Особые формы исполнения и представления сицью, сочетание традиционного оркестра и вокального исполнения, сценография и костюмы и все прочее становится неисчерпаемым источником образов для видеоклипов. Что касается выбора репертуара, то на первом месте стоит пекинская опера, за нею следуют драма куньцзюй, шаосинская драма юэцзюй, хуанмэйская драма и т. д.

Например, материал для клипа «Первый в мире герой» Ван Лихуна был взят из пекинской оперы «Прощай, моя наложница». В клипе появляется артист в амплуа «цзинцзяо», исполняющий отрывки из названной оперы. Источником материала для клипа «Ошибка на хлопковом поле» стала постановка одноименной пекинской оперы, классического произведения для одной из четырех великих актрис в амплуа «дань» по имени Сюнь Пай. Клип «Возле сливы» основан на драме куньцзюй «Пионовая беседка», он в популярной форме рассказывает пронзительную и прекрасную историю жизни и смерти Ду Лилян и Лю Мэнмэй.

Материалом для знакового произведения Тао Чжэ «Сказание о Су Сань» послужил отрывок «Су Сань под конвоем» из знаменитой пекинской оперы, по мотивам которой и был снят этот музыкальный клип. «Западный флигель» Хоу Сяня берет истоки из шаосинской драмы юэцзюй «Записки западного флигеля». В музыкальном клипе «За пионовой беседкой» Чэнь Шэн и певица Лю Пинэр исполняют номера из хуанмэйской драмы «Присяжная лошадь», представив зрителям современную адаптацию этой постановки.

Коммерческая составляющая в видеоклипах присутствует с момента их появления. Исследователь Хань Цзяньюн считает, что «музыкальный клип – продукт синтеза рекламы и телеискусства и в основном используется для привлечения аудитории в рекламных целях» [177, с. 115]. Китайские клипы часто используются для рекламного продвижения, одновременно испытывая на себе влияние политики правительства и соответствующих ведомств.

Рассмотрим в качестве примера клип «Моя земля» (реж., муз. и исп. Чжоу Цзелун). Это рекламный музыкальный ролик,

созданный в 2004 г. Чжоу Цзелунем для службы связи China Mobile – M-ZONE. В клипе певец одет в костюм пекинской оперы, на протяжении всего ролика он, загримированный под обезьяну, делает движения ушу в стиле «обезьяны» и танцует хип-хоп. Также в клипе появляются сцены обучения студентов в школе сицью. Эта работа перевернула устоявшиеся шаблоны в популярной музыке. Чжоу Цзелунь прекрасно соединил между собой элементы пекинской оперы и хип-хопа, популярную музыку и традиционную драму сицью. В «Кулаке дракона» (2002 г., реж. Куан Шэн), концертной версии клипа «Именем отца» (2003 г., реж. Куан Шэн) Чжоу Цзелунь также использует арии амплуа «цинъидань» пекинской оперы. В клипе «Хо Юаньцзя» (2006 г., реж. Чжоу Цзелун) вставлены арии амплуа «хуадань» из пекинской оперы, оперная манера пения и манера R&B в совершенстве раскрывают образ китайского героя Хо Юаньцзя.

Использование элементов драмы сицью требует применения в видеоклипах особых приемов совмещения условного и реального, поэтому необходимо, чтобы «драма сицью в условиях полноценного проявления собственных лирических особенностей вобрала в себя повествовательные черты искусства видеоклипов и тем самым сформировала характер клипов сицью» [83, с. 44].

Известный певец Ли Юйган благодаря своей уникальной исполнительской манере (подражание женскому голосу) сумел совместить традиционный сицью и популярную музыку. Многие его видеоклипы включают в себя элементы китайской традиционной драмы, например: «Новая Гуйфэй пьяна» (2011 г., реж. Цинь Цзюнь и Бай Юньфэй, муз. Ху Ли), «За мечтой» (2011 г., продюсер Хэ Сун, муз. Чжоу Цзелунь), «Картина красным и синим» (2011 г., реж. Цинь Цзюнь и Бай Юньфэй, муз. Гао Цзинь), «Краса Китая и небесный аромат» (2014 г., реж. Ли Юйган, муз. Юань Вэйжэнь и Чэнь Тун), «Как хорошо, что встретил тебя» (2016 г., реж. Ли Юйган, муз. Гао Цзинь) и др.

В клипе «Как хорошо, что встретил тебя» Ли Юйган совмещает роли женщины и мужчины. В начале клипа их силуэты

встречаются, сближаются, танцуют, затем герои садятся на поезд и отправляются в путешествие. В клип вставлены кадры с Ли Юйганом, надевающим театральный костюм и занимающимся каллиграфией. Во второй половине клипа Ли Юйган танцует в одиночестве под дождем, как развитие темы иероглифа «лотос», написанного певцом в сцене ранее, появляется картина цветения лотоса.

Видеоклип «Цюнь Цзы» [Приложение Б, рисунок 5] (2017 г., реж. Линь Сюи, муз. и исп. Ли Жунхао) берет свое название от детского имени великого мастера пекинской оперы Мэй Ланьфана – Цюнь Цзы. Это дань уважения со стороны Ли Жунхао в отношении китайской традиционной культуры и мэтра сцены. Певец пригласил для съемок в клипе выдающегося представителя школы Мэй Ланьфана по имени Лю Цзяхоу, чтобы исполнить классические арии – «Прощай, моя наложница», «Хмельная Гуйфэй». В клипе Ли Жунхао также одет в театральный костюм, на нем традиционный для пекинской оперы грим, но еще большее впечатление создает исполнение танца с мечами.

В 2017 г. исполнительница речитативного жанра VAVA выпустила клип на главный хит своего альбома «21» – песню «Моя новая одежда» [Приложение Б, рисунок 6] (реж. Лун Цзэюй, муз. Double G и Ка Сы, исп. VAVA и Тан И). В начале клипа под аккомпанемент юэциня на сцену выходят два артиста пекинской оперы, в следующем кадре возникает VAVA с треугольными флажками и модными аксессуарами. В интерлюдии показано крупным планом, как исполнительница амплуа «хуадань» Ван Цинцин поет избранные фрагменты из пекинской оперы «Продавая воду», но с перемещением камеры в кадр попадает Тан И, начинающий читать рэп. Клип завершается быстрым чередованием кадров с пейзажами песчаной пустыни и поющей VAVA.

«Маски» [Приложение Б, рисунок 7] (реж. Билл Чиа [Приложение А, рисунок 7], муз. Кейсуке Кикучи) – клип на песню из альбома «Непознанное счастье», выпущенного в 2017 г. звукозаписывающей компанией «Пинань», в нем традиционное искусство масок сычуаньской оперы совмещено с электронной музыкой. Смена масок – это особая техника, используемая в искус-

стве сычуаньской оперы для создания персонажей, что помогает раскрывать их внутренний мир, мысли и чувства, превращая абстрактные настроения и состояния души в видимые конкретные образы – маски. Для клипа режиссер и съемочная группа спроектировали установку для масок: когда Пин Ань перемещался между светом и тенью, при смене кадра висящие квадраты располагались так, что открывали огромную маску. Помимо этой установки, режиссер также создал изображение различных масок, которое проецировалась на лицо Пин Ань. Натурная съемка и абстрактные светотени отображают переплетение элементов нового и старого, а смешение цветных фрагментов отражает изменчивый характер масок в сычуаньской опере.

Теперь остановимся подробнее на клипах, снятых на арии сицуй. Экранный текст может не только по-новому раскрыть очарование арии, еще больше подчеркнуть силу воздействия и погружения в исполнение, но также расширить ее настроение и содержание, помочь аудитории в течение короткого времени получить более богатое, более полное впечатление от произведения. Помимо использования художественных методов и языка экрана, это также зависит от креативности и задумки режиссера. Поэтому режиссеру необходимо в полной мере прочувствовать и понять литературное и музыкальное содержание арии, воплотить произведение традиционного искусства в новой экранной форме.

В 2010 г. компания «Цифровые технологии “Тяньцзинь Инфан”» выпустила мультипликационную версию арии «Я на городской башне люблюсь горными пейзажами» из пекинской оперы «Маневр пустого города» (исп. Юй Куйчжи). «Маневр пустого города» – это часть классического произведения по мотивам исторического романа, одной из четырех великих китайских книг – «Троецарствие» (автор Ло Гуаньчжун). Сюжет повествует о войне между царствами Шу и Вэй и смекалке главного героя Чжугэ Ляна в трудную минуту, что привело к отступлению врага. Продолжительность этого видеоклипа – 4 минуты 42 секунды, он начинается с пролога-истории, который рассказывает детский голос. Только на 57-й секунде на экране появляется название клипа, и под ритм барабанов и гонгов начи-

нает звучать ария. При помощи анимации каждая точка текста воплощается в зримых образах. Например, когда поется строка «Пошлю гонца я разузнать, как разузнаю – отправлю Сыма И на запад выдвигаться», солдат на картинке стремительно летит на лошади узнавать новости, а когда исполняется строка «Чжугэ Лян стоит на вышке, ожидая Сыма И, а как дождался, поговорил, поговорил, поговорил любезно с ним», появляется картина того, как Чжугэ Лян на башне ждет военачальника, который вскочил в этот момент так, что завис в воздухе. Троекратное повторение слова «поговорил» фактически обозначает беседу, но на картинке Чжугэ Лян играет на гуцине, что создает комичный момент (из-за схожести звучания слов «говорить» и «играть на струнном инструменте» в китайском языке).

Для видеоклипа важна возможность максимально подчеркнуть собственный образ исполнителя, что требует от артиста не только создания индивидуального образа, но и пропагандирования искусства сицую своей школы. Как отмечает Ли Хунсян, «визуальный метод является основным в жизни людей, он подчеркивает важную роль визуально воспринимаемых образов в процессе человеческой коммуникации, делает акцент на визуальное восприятие людьми внешнего мира, преклоняется перед визуальными картинками и образами, создаваемыми визуальными СМИ» [113, с. 43]. В этом также состоит и традиционное эстетическое требование публики сицую, как, например, в клипе «Хотел бы пожелать родителям сто лет» (2016 г., продюсер Ван Сяочунь). Клип снят в темной звукозаписывающей студии. В исполнение великого мастера Сяо Сяньюя (настоящее имя – Чэнь Байлин) были вставлены кадры процесса работы визажиста, крупные планы украшений, наряда и грима. Также в клип была добавлена краткая история развития школы «Чан» (направление театра хэнаньский банцзы, сформированное в 50–60-х гг. XX в. Чан Сяньюем (настоящее имя – Чжан Мяолин, 15.09.1923 – 01.06.2004), на экране появляются комментарии об особенностях этой школы и арий. Такая популяризация знаний о сицую наглядно и увлекательно знакомит современную аудиторию с очарованием традиционного театра.

Музыкальные клипы сицзюй этой категории также включают в себя избранные арии «19 лет я за отцом рассекаю волны» (2016 г., реж. Ван Чжаньфэн, исп. Ван Сяосяо), «Казнь Цинь Ин» (2017 г., реж. Ван Чжаньфэн, исп. Ван Сяосяо) из постановки циньцзянской драмы «Красный коралл»; выпущенные Ван Синьпин в 2017 г. клипы «Большой тронный зал», «На ярмарку» (реж. Ван Бо) и др.

В «Казни Цинь Ин» режиссер при помощи матирования картинки как будто бы помещает исполнительницу Ван Сяосяо внутрь пейзажа, изображение которого за спиной певицы с равномерной скоростью передвигается слева направо, подобно взгляду человека, разворачивающего свиток.

Как отмечал ученый Лань Фань: «когда музыкальные клипы станут методом социальной деятельности и получения информации, когда молодежь признает это искусство и его свойство постоянно изменяться, клипы станут центром культуры, влияющим на ее общую трансформацию и направления развития» [108, с. 29].

Обращение клипмейкеров к образному миру традиционной драмы имело ряд положительных последствий. Во-первых, видеоклип предложил мощную базу и новые возможности для репрезентации и развития традиционной китайской оперы в контексте рыночных экономических условий. Благодаря видеоклипу углубилось понимание современной китайской аудиторией национальной культуры. Во-вторых, использование элементов сицзюй обогатило и освежило видеоклип, добавило в него национальную культурную коннотацию.

Отметим, что китайские клипмейкеры также используют в своем творчестве наследие традиционного театра теней. За белым экраном театра теней исполнители манипулируют куклами, рассказывая при их помощи истории, сопровождаемые музыкой, которая исполняется на традиционных ударных и струнных инструментах, в представлении звучат и песни, которые обычно исполняются на разных диалектах. В таких представлениях главную роль играет именно музыка, поскольку теневые куклы довольно просты, и их движения не могут передать всю гамму

эмоций. На экране присутствуют не только персонажи, но и декорации. Также важным выразительным элементом в театре теней является цвет. Он выполняет две важные функции: характеризует персонажей и создает атмосферу сцены. Использование оттенков, холодных и теплых цветов при покраске теневых кукол делает еще более интересным и тонким художественный мир древнего теней. В большинстве случаев фигуры персонажей окрашены в красный, желтый, зеленый, черный и белый.

Вполне закономерно, что китайских режиссеров и клипмейкеров неоднократно привлекало искусство театра теней. Его образы появляются в клипе «Пол-лица» группы «Айюэ» (2006 г., производство компании Universal Digital, муз. Ван Чао), рассказывающем о том, как сдержанны в своих чувствах были женщины в Древнем Китае. В анимационных клипах «Ручей персиковых цветов» (2006 г., реж. Чэнь Мин) и «Лето» (2003 г., реж. Сю И) использована образность театра теней.

Клип «Все сюжеты прошлого одинаковы» (2015 г., реж. Дань Сяотянь, муз. Ван Цзиньлинь, исп. Юань Дунфан) повествует запутанную историю любви на пути главной героини от молодости до старости. Название клипа представляет собой произведение каллиграфии, написанное Юань Дунфан. В клипе певица исполняет песню, стоя на фоне картины тушью, которая на отметке 02:37 трансформируется в силуэт гор и рек, а к третьей минуте возвращается к исходному виду, что создает своего рода визуальную кульминацию клипа.

«Первая любовь, старая страсть, новое увлечение» – песня поп-группы «План RAINBOW», написанная Линь Чжаньцю и исполненная Линь Лияо. В 2019 г. фанаты создали музыкальный клип на эту песню, в котором использовали анимацию театра теней. Повествование в клипе строится вокруг жизни пожилой пары, с момента их встречи и свадьбы, во время рождения ребенка, воспитания и до его взросления – герои остаются вместе. Эта история вечной любви напоминает молодой аудитории о том, как важны истинные чувства даже в наши переменчивые времена.

Художественная выразительность силуэтов привлекла клипмейкеров и в других странах. В 2007 г. канадская рок-

группа «Evans Blue» выпустила песню «Pin-Up» (продюсер Trevor Kustiak). Музыкальный клип использовал форму театра теней для того, чтобы рассказать зрителю историю влюбленной пары. Клип «Banshee» [Приложение Б, рисунок 8] американской певицы Santigold был снят в 2016 г. деятелями изобразительного искусства Kara Walke и Ari Marcopoulos. В клипе при помощи театра теней и нескольких источников света проецируется силуэт куклы, удивительно похожей на певицу Santigold. Kara Walke вместе с исполнительницей управляли конечностями куклы, подражая движениям танца. Иногда в клипе появляются вставки с кадрами, где Santigold держит на улице таблички «Will Work For Blood» и «Will Blood for Work».

Благодаря непрерывному развитию культуры, науки и техники, распространение музыкального искусства стало более динамичным. Сегодня китайская аудитория знакома не только с ходом кокурентной борьбы музыкантов Гонконга и Тайваня, но и с миром западной поп-музыки – R&B, регги, рэпом, хип-хопом и т. д. Сегодняшние «сигэ» очень сильно отличаются от песен прошлого десятилетия и в своей форме, и в содержании. Китайская опера обогатила некогда «импортированную» поп-музыку, позволив молодой аудитории познакомиться с традиционным китайским искусством, открыть для себя его красоту.

2.2. Наследие китайского традиционного изобразительного искусства в музыкальном видеоклипе

Анимация в стиле китайской традиционной живописи появилась в 60-х гг. XX в., спустя тысячу лет после появления монохромной живописи. Значимость данного направления в развитии мультипликации подчеркивает исследователь Сун Хэйян: «В анимации этого рода с помощью соединения художественного языка картин в стиле монохромной живописи с техническими средствами передается динамический язык монохромной живописи. Несмотря на достаточно позднее появление, данный вид анимации стал началом новой эпохи в мире искусства»

[143, с. 6]. В истории китайской анимации есть немало удачных примеров обращения к образному миру традиционного искусства. Среди них «Олений колокольчик» (1982), адаптация древней легенды; «Птица и устрица вцепились друг в друга» (1983) – самая ранняя анимация в технике вырезания из бумаги. В классическом анимационном произведении в стиле монохромной живописи «Впечатление от гор и вод» (1988), не только демонстрируется искусство монохромной живописи, в музыке также используются звуки китайского традиционного инструмента гуцинъ, образуя вместе уникальное сочетание классической культуры и современного искусства, которое необходимо продвигать. Такой подход был перенесен и в клипмейкинг. Одним из первых примеров стал клип на интерлюдю «Чувства любовницы» к «Путешествию на Запад» (1986 г., реж. Ван И). В видеоклипе вырезанные из бумаги образы Танского монаха и дочери правителя являются главными действующими лицами.

По мере развития мультимедийных технологий анимация стала часто использоваться в видеоклипах. Это позволило экспериментам по синтезу анимации и музыки выйти за рамки узкой аудитории ценителей в широкие массы. В прошлом столетии китайские аниматоры в поисках выразительных средств, которые помогли бы создать новые произведения техногенного искусства, обогащенные многовековой национальной традицией, обратились к живописи гохуа. Сегодня появился ряд анимационных видеоклипов, в которых используются или имитируются самые разные виды изобразительного и декоративно-прикладного искусства, включая монохромную живопись, цзяньжи (искусство вырезания из бумаги), гравюру, резьбу по дереву, вышивку, фигуры театра теней. Среди них именно монохромная живопись в наибольшей степени передает специфику китайской культуры, раскрывая с помощью кисти и туши образы внешнего мира и мир чувств художника. Видеоклипы при помощи современных технологий передают эмоциональное состояние и мировоззрение автора. У обеих взаимодействующих форм есть общие черты, что стало предпосылкой для их

соединения. Поэтому обращение к образному миру традиционной китайской живописи в анимационных видеоклипах стало закономерным явлением.

К производству традиционного китайского искусства применяется три наиболее значимых эстетических категории – идея, стиль, настроение. Монохромная живопись способна передать красоту идеи в статике, в видеоклипах она раскрывается через движущиеся изображения. Отметим, что в гохуа присутствует особое понимание движения. Это движение виртуальное, ощущение которого создается за счет рассеянной перспективы, позволяющей зрителю менять точку зрения на изображение. С помощью линий разной силы и густоты художник может разграничивать задний и передний планы, посредством наложения красок – увеличивать или уменьшать предмет, раскрыв различия в размерах, высоте, положении предметов. В традиции гохуа есть и реальное ощущение движения, связанное с разворачиванием свитка.

Традиционное для китайского искусства понимание идеи уделяет большое внимание использованию стихотворных подписей в картинах и поэтичности изображения. Красота художественной идеи воплощается в гармоничном сочетании каллиграфии и живописи, оттого анализ интеграции национальных традиций в экранные формы уместно начинать с обращения клипмейкеров к искусству каллиграфии.

В начале и в финале клипа на песню Джея Чоу «Предисловие к “Стихотворениям, сочиненным в Павильоне орхидей”» (2008 г., реж. и муз. Джей Чоу, слова Винсент Фан) [Приложение Б, рисунок 9] возникает образ пишущей девушки. Она работает над «Предисловием к “Стихотворениям, сочиненным в Павильоне орхидей”» (353) [Приложение Б, рисунок 10], написанным каллиграфом династии Восточная Цзинь Ван Сичжи и ставшим эталоном каллиграфии для многих поколений. Изысканная каллиграфия становится фоном, на котором разворачивается действие видеоклипа – история о разлуке влюбленных. Чистая любовь молодых людей передается свободным стилем каллиграфии, раскрывающей историю девушки, которая в оди-

ночестве ждет скитающегося по миру возлюбленного, берет кисть и записывает свои воспоминания. Основной мелодии является пентатоника, основным инструментом – эрху, звучание которого дополняют пипа, гучжэн и западные струнные инструменты. Эрху впервые звучит во вступлении, после его звуки звучат во фрагментах, построенном на характерной для пекинской оперы ритмической схеме, а Джей Чоу исполняет припев в манере вокальных упражнений актеров амплуа «хуадань» пекинской оперы, добавляя тем самым классическую атмосферу в современную песню. Автор слов песни Винсент Фан вдохновился произведением «Предисловие к “Стихотворениям, сочиненным в Павильоне орхидей”», прочно связав первый древний памятник изящной письменности с горестной историей любви в XX в. В видеоклипе использован характерный для монохромной живописи прием «лю-бай» (кит. 留白).

В рекламном клипе американского канала VON на фоне каллиграфии друг за другом на сцене появлялись артисты юэцзюй (шаосинская опера) и современные исполнители, танцующие среди изящных каллиграфических изображений. Тушь трансформируется в формы, мнимые и реальные, передавая глубокий замысел, скрытый от поверхностного взгляда смысл. В последнем кадре логотип «VON» изображен на сюаньчэнской бумаге (специальная бумага из бамбуковых волокон, используемая в китайской живописи и каллиграфии) в виде каллиграфической надписи. Знаменитый китайский мастер живописи Ци Байши (1864–1957) так описывал каллиграфию: «Она не должна вводить в заблуждение, чересчур удовлетворять вкусы общества, она должна быть посередине» [183, с. 119]. Несмотря на то, что это описание каллиграфии, оно может быть применено и к живописи. Исследователь У Чжэнго также говорил о возможностях использования живописи в анимации: «Будь то древняя или современная монохромная живопись, когда у нас складывается определенное понимание традиционной китайской живописи, некоторые художественные особенности этого искусства волевым образом включаются в процесс нашего взаимодействия с анимацией в стиле монохромной живописи» [162, с. 108].

Одним из первых образцов видеоклипа в стилистике гохуа стала работа 1999 г. режиссера Ли Гэна «Отдавать себя на благо Родины» (муз. Чжан Хунгуан). Во всем клипе не используется ни единого рисунка, он создан на основе отснятого постановочного материала, который с помощью цифрового оборудования обрел стилизованный вид. «Весь клип состоит из 60 кадров, для того, чтобы кадры в разной степени достигли изящества и манеры, свойственных китайской национальной живописи, потребовалось более двух месяцев» [155].

Снятый в 2004 г. компанией «Beijing Century Media» для театрального канала Центрального телевидения Китая ролик «Чувства на бамбуковой дощечке» [Приложение Б, рисунок 11] стал первой попыткой использования монохромной живописи на телевидении. В клипе используются арии из знаменитых китайских драм «Легенда о белой змейке», «Западный флигель», «Небесная дева осыпает цветами», что прямо указывает на специализацию театрального канала. Изображенные на плоскости образы монохромной живописи обрели здесь движение, как бы «ожили». В данном видеоклипе в большом количестве использовались образы китайской монохромной живописи и традиционной китайской оперы, а также множество реальных кадров и уникальная 3D-анимация в сочетании с традиционными китайскими музыкальными произведениями, что позволило удачно выразить культурное содержание канала китайского традиционного театра и произвело хороший рекламный эффект. Отметим, что «это позволяет подчеркнуть уважение брендов к традиционной культуре, формировать лояльность целевой аудитории» [9–А, с. 593]

Техника монохромной живописи хорошо подходит для изображения цветов и птиц, гор и рек, миниатюр с изображением людей или других классических образов, эти образы часто становятся главным содержанием анимационных клипов в стиле монохромной живописи. Примером тому является первый китайский музыкальный анимационный 3D-видеоклип «Лето» (2003), снятый режиссером Сю И. Ввиду технических ограничений традиционная анимация в стиле монохромной живописи

может использовать только фиксированные кадры или технику съемки в движении для передачи глубины пространства и сложности картины, это серьезно ограничивает повествование и художественное наполнение видеоклипов. Анимация в стиле монохромной живописи, поддерживаемая цифровыми технологиями, отличается от традиционной. Кадры могут не только свободно сменять друг друга, но также трехмерно передавать один и тот же объект в разное время, в разном пространстве и разном положении. В начале видеоклипа «Лето» появляется традиционное изображение лотоса, кадр фиксированный, медленно прилетает стрекоза и легко садится на лотос, изображение является той невидимой осью, вокруг которой движется кадр. Стрекоза скользит по воде, взгляд зрителя следует за безмятежным косяком рыбы в воде, привлекая внимание зрителя к изображаемому в стихах портрету женщины. Пройдя мимо изображения женщины, наш взор обращается к деревьям и скалам за ее спиной, затем постепенно вся картина исчезает. Публика словно оказалась в заполненном запахами лотоса лете. Весь визуальный ряд видеоклипа наполнен свежестью и легкостью, в полной мере выражает поэтичность монохромной живописи. Основное значение этого произведения заключается в том, что он открыл новую страницу в цифровой анимации в видеоклипах в стиле монохромной живописи, он является важной вехой в истории развития анимации в стиле монохромной живописи. Как подчеркивает исследователь Ту Чуаньпэн, «цифровые технологии дали анимационным видеоклипам в стиле монохромной живописи крылья, позволив воображению освободиться от технических ограничений, возможности анимации значительно расширились, увеличилась сила ее художественного воздействия, цифровые технологии также стали стимулом к распространению и глубоким исследованиям анимации этого рода» [154, с. 25].

В аналоговой анимации в стиле монохромной живописи в основном использовалась техника «нун мо» (кит. 浓墨, густая тушь), но современная анимация в стиле монохромной живописи уже не ограничивается имитацией этой техники. Теперь анимация в китайском стиле способна имитировать технику

точной прорисовки, контурного рисунка и др. Как следствие, мы можем констатировать, что «современная цифровая анимация может имитировать несколько традиционных живописных техник: живопись с точной прорисовкой и насыщенными красками, традиционная живопись тушью, контурный рисунок и др. В современных видеоклипах художественный язык традиционной живописи синтезируется объемной моделировкой, новыми возможностями построения отношений «пространство-время» [2–А, с. 35]. Анимационная компания «Сучжоу Цзиньдикатун» в 2008 г. создала трехмерный видеоклип в стиле монохромной живописи «Великолепная картина древнего Сучжоу». Этот видеоклип в полной мере раскрыл безграничную притягательную силу трехмерной цифровой анимации высокого разрешения в стиле монохромной живописи. Визуальное решение клипа отличаются четкие точные контуры, яркие цвета. Для воссоздания великолепного облика Сучжоу времен маньчжурской династии съемочная группа задействовала огромное количество людей, было воспроизведено несколько десятков мостов и несколько тысяч построек. Если бы использовалась привычная для аналоговой анимации техника нун мо, эти затраты не принесли бы большого эффекта.

В контексте развития рыночной экономики анимация в стиле монохромной живописи перестала быть «искусством ради искусства», ее коммерческий потенциал привлек большое внимание. В рекламных роликах и клипах к программам многих телеканалов стала использоваться анимация в стиле монохромной живописи. Например, в ролике отдела рекламы Центрального телевидения Китая «Верить в силу бренда» сменяют друг друга «старые» и «новые» образы, выполненные в стиле монохромной живописи: величественные пейзажи Великой китайской стены, безмятежно плавающие рыбы, летящие поезда, огромный стадион «Птичье гнездо», здание Центрального телевидения. Создатели многих коммерческих рекламных роликов также обратились к наследию монохромной живописи, которая помогает продвигать банки, спортивные бренды и др. Среди большого количества видеоклипов, стилистику которых во

многим определило обращение к наследию монохромной живописи, следует упомянуть клип Ту Хунгана «Отдавать себя на благо Родины» (1999), видеоклипы Ван Ли Хома в китайском стиле «У дикой сливы» (2006), «Бо Я рвет струны» (2010), видеоклип Джея Чоу «Бело-синий фарфор» (2007) и др.

Создатели многих анимационных видеороликов Центрального телевидения Китая активно использовали в своей работе наследие традиционной китайской живописи, символы национальной культуры, что позволило им не только создавать запоминающиеся послания для своей аудитории, но и в целом повышать уровень восприятия анимационного искусства. Эти произведения становятся образцовыми в китайской телевизионной сфере. Как отмечает Хуан Шань, «синтез в искусстве создает комплексное искусство. Вектор нашего искусства должен стремиться в прошлое и стремиться в будущее. Искусство должно питаться от культурного многообразия, получать новые визуальные элементы, находить новые способы мышления, это создание важного способа и метода, которые не только подчеркивают этнические особенности, но и следуют мировой тенденции анимационной формы» [169, с. 106].

Отдельного упоминания достойны и видеоклипы, в которых использованы элементы цзянчжи. Выпущенный в 2009 г. музыкальный клип «Упадок аристократов» (реж. Гун Ай, И Фэн), музыке и слова к которому сочинил и исполнил Сюй Чжэпэй, рассказывает историю расцвета и заката аристократической семьи. Картина, представленная в клипе, полностью соответствует словам песни, зрителю все становится ясно с первого взгляда. Например, на строках «Прекрасные хрустальные подвески пропитались паутиной» в кадре возникает хрустальная люстра, опутанная паутиной, на словах «истертые бриллианты» появляется огромный сверкающий перстень с драгоценным камнем. Когда начинает звучать музыка, певец берет с книжной полки толстую книгу и раскрывает ее, разворачивая перед глазами зрителей постоянное чередование периодов богатства и бедности этого аристократа. Когда книга закрывается, опускается занавес над жизнью аристократа.

«Кубики» [Приложение Б, рисунок 12] Чэнь Исюня (2011 г., реж. Neison Ng, муз. Чэнь Сяося) – это клип, сочетающий реальные съемки, сделанные на пленку видеокамерой lomokino, и анимацию. Клип начинается и заканчивается с мультипликационных вставок с фигурами, вырезанными из бумаги, обрамляющих сцены с Чэнь Исюнем, играющим на гитаре на улице или катающимся на качелях и детской лошадке.

Музыкальный клип «Последняя глава» [Приложение Б, рисунок 13] рок-группы «MayDay» (2016 г., муз. Stone) был снят знаменитым режиссером видеоклипов Чэнь Ижэнем с использованием анимационных приемов объемной вырезки из бумаги, чтобы изобразить короткую жизнь пары влюбленных и призвать людей ценить драгоценные мгновения в настоящем.

Музыкальный клип «Возлюбленная из прошлого» [Приложение Б, рисунок 14], самостоятельно поставленный и срежиссированный Чжоу Цзелунем (2016 г., муз. Чжоу Цзелунь и Nathaway) при помощи вырезанных из бумаги форм изображает сцену свадьбы Чжоу Цзелуня и его супруги, затем возвращается в прошлое, чтобы посмотреть, как меняется его любимая дочь Nathaway с рождения и по мере взросления: она читает, играет на цитре, поет, а в конце выходит замуж. Кадры постоянно прокручиваются по горизонтали, как будто по оси времени, представляя вниманию каждый важный момент из жизни дочери глазами отца. В конце клипа вставлено мобильное видео самой Nathaway, играющей мелодию песни.

Цзянчжи уезда Гуанлин (провинции Шаньси) – одна из трех школ традиционного народного искусства вырезания из бумаги в Китае, ее живые композиции, тончайшая техника, изысканные материалы и краски формируют отдельное направление в этом искусстве. Клип «Гуанлинская вырезка из бумаги» (2019 г., реж. Люй Чжицян, муз. Ван Хуэй, исп. Гао Баоли) демонстрирует зрителям полный процесс создания цзянчжи, начиная с наброска и резки и заканчивая покраской. Целью этого клипа является воспеть и распространить вырезание из бумаги уезда Гуанлин, чтобы это традиционное народное искусство смогло превратиться-

ся в экономико-культурную индустрию, помогающую избавиться от бедности и обогатить современную культуру.

Многие зарубежные клипмейкеры также используют в своих работах элементы, вырезанные из бумаги. В качестве примера следует упомянуть клип «Колумб» немецкой рок-группы «Keimzeit» (2012 г., реж. Sonja Rohledel, муз. «Keimzeit»), где при помощи анимации вырезанных из бумаги фигур визуализируется замысел создателей песни. Зритель видит, как проснувшегося Колумба окружает вода прилива, как он в одиночку садится на корабль, отправляется в опасное путешествие.

«Half A Million» – песня американской рок-группы «The Shins», вышедшая в 2017 г. на альбоме «Heartworms». Режиссерами видеоклипа на песню выступили Jesse Lamar High и Nik Harper. При помощи сочетания комбинированной съемки, уменьшенных фигур исполнителей и реальной обстановки они создали ряд удивительных и интересных сцен. Все выступление живых музыкантов снято на белом фоне, а затем, пройдя редактирование, этот визуальный ряд был распечатан на бумаге. После съемочная группа вырезала маленькие фигурки из бумаги и наклеила их друг на друга, чтобы использовать в каждой сцене клипа. Забор и книги превращаются в черные и белые клавиши пианино, а нагромождение из шахматных фигур и продуктов превращается в ударную установку.

Обращение современных творцов к традициям национального искусства – это неизбежный путь развития экранной культуры. Использование нового подхода к национальной традиционной культуре – это не механическое применение художественных элементов, а работа, основанная на особом мышлении, при котором обращение к наиболее выразительным возможностям графики, цвета, стиля, имитация и новаторство, создание нового художественного образа невозможно без поиска точек соприкосновения традиционной эстетики и современных технологий. Сегодня применение традиционных концепций и выразительных средств живописи в экранном искусстве связано не только с сохранением и популяризацией наследия традиционно-

го китайского искусства, но и с исследованиями и инновациями нового техногенного искусства.

Тем не менее, как отмечает исследователь Сун Хэйян, чрезмерная зависимость от традиционной культуры оставит аудиторию с «видеоклипами в стиле монохромной живописи, которые представляют собой не более, чем изображения пейзажей, цветов и птиц, к которым добавили поп-музыку» [143, 27]. Чтобы не допустить этого, необходимо постоянно размышлять о путях и средствах создания новой национальной анимации. Мы должны смотреть на создание анимационных видеоклипов с точки зрения развития, в полной мере учиться на успешном опыте других стран, интегрировать в него национальные особенности и продвигать очарование китайской культуры. Как подчеркивает Сун Линь, «национальный символ, отображаемый в анимации в стиле монохромной живописи, является не затвердевшей или статичной категорией, а развивающейся, динамичной» [136, с. 102].

Телевизионное искусство – это новый вид искусства, пришедший в Китай с Запада. Использование элементов китайской живописи не только продвигает новое искусство, но и наследует суть традиционной китайской эстетики. Синтез традиционной живописи и музыкального видеоклипа внес большой вклад в развитие национальной культуры, а также простимулировал дальнейшую интеграцию традиционной китайской культуры в зарубежную.

ГЛАВА 3

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП В КОНТЕКСТЕ ЭКРАННОГО ИСКУССТВА XXI В.

3.1. Взаимовлияние кино и музыкального видеоклипа

Становление и развитие видеоклипов было неразрывно связано с историей киноискусства. На протяжении прошлого века по мере развития радио- и телевидения, иных видов СМИ, поп-музыка постепенно расширяла свою аудиторию. Благодаря емкости, эффектности, точности и способности одновременно воздействовать и на слух, и на зрение, видеоклип стремительно завоевывал все более широкую аудиторию.

В 1931 г. вышел первый китайский звуковой фильм «Певица Красный Пион», ознаменовав прорыв звука и музыки в китайский кинематограф. В первой половине XX в. практически каждый фильм приводил массовую китайскую публику в восторг. Кинематограф обладает непреодолимой силой притяжения для людей. Благодаря популярности фильмов песни из них также завоевали любовь зрителей. В произведениях того времени свежий ветер искусства мчался навстречу людям, неся дух своего времени. Широкую популярность получили музыкальные номера «Певица на краю света» (муз. Хэ Люйтин, текст Тянь Хань) и «Песня четырех сезонов» (муз. Хэ Люйтин, текст Тянь Хань) в фильме «Уличный ангел» (1937 г., реж. Юань Мучжи), «Песня рыбака» (муз. Жэнь Гуань, текст Ань Э) в одноименном фильме (1934 г., реж. Цай Чушэн), музыкальный номер «Бурные воды Хунху» (муз. Чжан Цзинань, Оуянь Цяньшу, текст Мэй Шаоань, Чжан Цзинань, Оуянь Цяньшу) в картине «Красная гвардия на озере Хунху» (1961 г., реж. Сэ Тянь, Чэнь Фанцян, Сюй Фэн), которые стали памятниками своей эпохи. Эти номера либо рассказывали о войне, либо обличали пороки общества, они выражали настроение нации, отвечали требованиям эпохи и имели большой общественный резонанс. Два музыкальных номера «Наша жизнь полна солнеч-

ного света» (муз. Люй Юань, Тан Кэ, текст Цинь Чжиюй) и «Наше завтра слаще меда» (муз. Люй Юань, Тан Кэ, текст Чжун Лин, Чжоу Миньчжэнь) в фильме «Медовое хозяйство» 1970-х гг. даже были включены ЮНЕСКО в список учебных материалов. Как отмечает Дин Чжун, «эти широко популярные музыкальные номера в определенной степени продемонстрировали художественные запросы китайской публики того времени» [95, с. 52].

Следует отметить, что музыка для кино представляет собой особый пласт китайского искусства. До 1980-х гг. культура находилась под давлением, ее первейшим назначением была пропаганда государственной идеологии, что не оставляло выбора ни творцам, ни зрителям. Политика реформ и открытости 1980-х гг. принесла структурные и коренные изменения в китайскую культуру, что постепенно сформировало плюралистическую среду, предоставив китайской музыкальной индустрии широкие возможности для развития. Увлеченные культурой Гонконга и Тайваня жители материкового Китая получили небывалую свободу. Тогда ритм популярных песен изменил сам облик эпохи, породив новый культурный продукт. Режиссеры стали в большом количестве использовать в своих работах популярную музыку, что было не только проявлением их личных пристрастий, но и отражением перемен в обществе.

С наступлением 1990-х гг. на фоне широкомасштабного развития популярной музыки различные телевизионные каналы один за другим запустили программы, посвященные произведениям популярной музыки и их исполнителям. Например, «Китайское музыкальное телевидение» Центрального телевидения Китая, «Безграничная музыка» Хунаньского спутникового телевидения, а также программа канала MTV (кит. MTV中文频道, канал на китайском языке, буквально MTV китайского канала) «Звуки природы в деревнях». Появление этих программ позволило зрителям материкового Китая знакомиться с гонконгскими и тайваньскими, а также зарубежными видеоклипами. «Так изменилась степень увлеченности поп-музыкой среди публики, изменились методы маркетинга в музыкальной сфере, и даже

изменились образ жизни и жизненные позиции целого поколения» [215, с. 56]. Видеоклипы очень быстро сформировали стабильную телевизионную публику благодаря своим особым качествам.

1. Видеоклип является визуальным сопровождением популярных хитов. Ввиду широты целевой аудитории, распространение на аудиокассетах, воспроизведение песни без визуального ряда уже не отвечало ожиданиям публики. Видеоклипы, став визуальным воплощением песни, ответили ожиданиям публики. Опираясь на содержание, тему и настроение песни, видеоклипы делали популярные хиты более привлекательными, наделяя их новыми качествами и внедряя во все более широкие пласты массовой культуры. По словам Лян И, «музыка – это звуковое искусство, звуки являются ее основным строительным материалом. Однако сами звуки невидимы, они обладают неопределенностью, не передают конкретных идей или посланий. Видеоклипы сделали шаг вперед, упорядочив музыкальное содержание при помощи визуальной формы» [106, с.13].

2. Емкость, насыщенность информацией при малой длительности. В большинстве своем поклонники популярной музыки – молодые люди. Однако нынешняя социальная среда сформировала модель быстрого потребления информации, поэтому молодое поколение привыкло в короткий промежуток времени получать максимально полную информацию.

3. Прямая коммуникация в эпоху господства изображения. Вследствие влияния западной культуры китайская публика постепенно привыкла к прямой модели выражения и восприятия, не характерной для традиционной китайской культуры, в которой смыслы, как правило, выражались опосредованно. Китайский зритель еще в большей степени сориентировался на получение эстетического удовольствия от визуального ряда. Видеоклипы в точности отвечают этим ожиданиям, посредством органичного слияния музыки и изображения доносят до аудитории послание автора.

4. Потребность в творческом решении задач. Так как продолжительность видеоклипов в основном соответствует време-

ни звучания песни, творческое пространство для автора довольно ограничено. При этом ему необходимо в короткий промежуток времени максимально полно раскрыть основную тему. Поэтому к процессу съемок видеоклипов применяются строгие требования. От начала и до конца весь творческий процесс очень профессионален и тщательно проработан, чтобы за несколько минут обеспечить вовлечение зрителя в идею и атмосферу песни. С момента съемок и до постпродакшена есть возможность совершенствовать аудиовизуальный компонент, позволив молодежи одновременно с прослушиванием песни восхититься визуальным рядом видеоклипа.

По мере того, как популярная музыка распространялась все шире, видеоклипы меняли вкусы публики, делая визуальное восприятие молодого поколения более прямым и эмоциональным. Появление гонконгских и тайваньских видеоклипов на телевидении материкового Китая изменило ход развития китайской экранной культуры, в первую очередь это проявилось в 4 новациях.

1. Метод быстрого монтажа. Стиль монтажа в китайском киноискусстве спокоен, гармоничен, иносказателен, цикличен. Но видеоклипам такое неторопливое повествование не подходило категорически, сама их форма требовала быстрого монтажа. После 1970–1980-х гг. началась эпоха влияния видеоклипов на новое поколение зрителей, которых многократные просмотры видеоклипов приучили к поиску важных информационных и эмоциональных деталей в условиях быстрого монтажа, адаптированного к ритму музыки.

2. Фрагментарность повествования. В большинстве видеоклипов повествование ведется фрагментарно, но эмоционально, ему отведен сжатый отрезок времени. Эта модель существенно отличается от сложившейся к тому времени в китайском кино. Однако молодое поколение способно домыслить дискретную логику изображения, выстроить последовательную повествовательную цепочку.

3. Броское цветовое и световое решение. В цветовой палитре клипа в концентрированной форме выражаются эмоции и

смыслы. Одновременно с этим визуальное решение носит броский, смелый, экспериментальный характер. Цветовое решение видеоклипа может быть интуитивным, субъективным, может определяться тем местом и временем, о которых идет речь в песне. Общая цветовая палитра фильма зачастую может более точно передать эмоциональную атмосферу всего произведения, чем все остальные выразительные средства. Эта способность цвета давно привлекла внимание художников, В. В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» писал: «Цвет напрямую воздействует на дух, ключ к гармонии в цвете, в конечном итоге, находится в нацеленности на пробуждении ума человека» [100, с. 76].

4. Визуальное решение подчиняется основной идее песни. В классическом китайском кино музыка сопровождает повествование фильма, она используется в качестве акцента или фона. «Часто основой визуального решения экранного произведения становится то пространство, которое описывается в тексте песни» [7, с. 10]. Часто в видеоклипах символические сцены иллюстрируют основную идею песни. Публика способна прочесть метафоры, соединить коллаж образов, выстроить повествование из, казалось бы, нелогичного набора кадров.

В 1980–1990-х гг. появилось много новых звезд, одновременно задействованных в кино, на телевидении и на эстраде. Поскольку они могли и петь, играть и танцевать, эти синтетические артисты во многом определили и развитие видеоклипов. Благодаря эффективным рекламным свойствам видеоклипов, большинство артистов выбирает их в качестве средства своего продвижения, что не только способствует повышению привлекательности песни для широкой аудитории, но и в сложных условиях конкуренции лучше знакомит публику с исполнителем. Использование полиграфической, телевизионной рекламы и иных способов визуального воздействия на публику, делает образ исполнителя еще более заметными, а изначально задействованные в программах музыкального телевидения артисты могут начать сниматься в кино и сериалах. Так появились артисты, которые стали одновременно звездами кино, телевидения и попу-

лярной музыки. Хорошо известными примерами таких звезд являются тайваньские артисты Ричи Рен, Джей Чоу, гонконгский исполнитель Николас Се. В росте их популярности эффективное использование видеоклипов сыграло важную роль.

История развития видеоклипов в Китае насчитывает только 30 лет. За это время изменился образ мышления целого поколения, появилось множество молодых творцов в аудиовизуальной сфере. Сегодня появилось большое количество выдающихся фильмов, которые в плане содержания и формы основаны на отходе от стандартов классического киноискусства, период развития видеоклипов был отмечен тенденцией к индивидуализации языка кинематографа. Иными словами, «выразительные средства кино подверглись здесь закономерной трансформации, в ходе которой выработался более броский, доходчивый художественный язык, единицы которого соединены специфическим клиповым монтажом, в котором картинки моментально сменяют друг друга» [б–А, с. 271]. С началом постоянного роста числа подобных картин и повышения их влияния, специфика видеоклипов становится еще более очевидной, их производство стало своего рода кузницей кадров для большого кино, а их художественный язык – способом отражать перемены в окружающем мире с разных точек зрения, показать по-новому и внешний, и внутренний мир.

Ввиду того, что видеоклипы являются сжатой во временном отношении формой, а спрос на них высок, технология их создания достаточно проста, многие молодые режиссеры занимаются их съемками. Некоторые выдающиеся режиссеры, обладающие яркой индивидуальностью, именно во время работы в клипмейкинге постепенно создали свои творческие коллективы, сформировали собственный стиль, вошли в мир рекламы, короткометражных фильмов, телесериалов. С расширением сферы деятельности таких режиссеров они также все больше вовлекались в процесс общения с артистами, инвестирования, выпуска продукции. Эти контакты потом стали отправной точкой на их пути к произведениям для большого экрана. В процессе создания видеоклипов и рекламы эти режиссеры не только все лучше пони-

мали принципы работы рынка, но и создавали все больше оригинальных произведений, постепенно развивая свое воображение и умения, складывая уникальный творческий стиль, тем самым завоевав внимание определенного количества публики и привлекая к себе большее внимание внутри индустрии. Среди подобных работ наиболее характерным примером произведения, завоевавшего внимание публики, является фильм режиссера Нин Хао [Приложение А, рисунок 8] «Безумный камень».

Фильм «Безумный камень», снятый со скромным бюджетом в 3 миллиона юаней летом 2006 г., имел кассовые сборы в 23 миллиона, благодаря этому результату режиссер Нин Хао стал широко известен. До работы в полнометражном кино он был успешным клипмейкером, сняв, начиная с 1999 г., сотни видеоклипов. Среди них видеоклип на песню Пу Шу «Красочные дни» («colorful days»), который в 2003 г. получил премию X Китайского конкурса на лучший видеоклип. Это заложило основу высокой репутации Нин Хао в сфере создания видеоклипов. Благодаря долгому периоду работы в клипмейкинге характерными чертами его творческого стиля стали опора на ритм и нелинейный монтаж нескольких линий повествования. Нин Хао использовал внешний ритм кинофильма для того, чтобы сделать повествование более динамичным, воздействуя, прежде всего, на органы чувств зрителя. Также за счет использования нескольких повествовательных линий повышалась ритмичность картины. Сочетание двух названных особенностей делало фильм очень динамичным, выделяло его на фоне иных китайских картин.

По сюжету фильма «Безумный камень», работники ювелирной фабрики, находящейся на грани банкротства, находят в туалете очень дорогой нефрит. Директор фабрики принимает решение продать драгоценный камень, чтобы выплатить зарплату рабочим. Но об этом узнали известные в городе воры, которые и решили украсть камень.

В фильмах Нин Хао активно используется субъективная камера с частой сменой ракурсов, динамичным движением, эти особенности тесно связаны с опытом создания видеоклипов.

Видеоклипы должны в очень короткий промежуток времени захватить внимание публики, они должны стремиться к прорыву в плане конструирования изображения, стараясь избежать повторения одиночных кадров, должны демонстрировать силу кадра. Сюэ Цзиньвэнь подчеркивал, что «один хороший кадр выигрывает у многословной передачи чувств и мыслей, он может максимально исполнить роль разжигания чувств, когда “образы преобладают над мышлением”» [148, с.115]. Поэтому внимание фокусируется на технике съемки, смене ракурсов, быстром монтаже кадров и визуальных эффектах, включая замедленное движение, вспышки, которые усиливают визуальную притягательность видеоряда, делая акцент на определенных сценах. Например, в эпизоде, когда Ма Фэн должен был помогать в сносе здания на заводе требовалось быстрое переключение камеры с въездных ворот на ноги персонажа, на крупный план лица, а затем съемка кадров работы с низкого ракурса. Это добавляет динамики фильму, а также простыми кадрами раскрывает его сюжет, подчеркивая характер героев. Другим характерным примером служит сцена задержания Дао Гэ полицией во время переезда. Для передачи напряженной атмосферы режиссер использовал большое количество крупных планов и субъективную камеру, создав тем самым нужную эмоциональную атмосферу. Камера быстро переключается между кадрами полицейского допроса, смятением Дао Гэ, испуганным выражением глаз солдата, молотком в черных руках. Такая техника удовлетворила требования зрителя к картине, а также способствовала развитию сюжета. Нин Хао, используя такие приемы съемки, усилил символичность и воспринимаемость фильма. Он применил динамичный монтаж, с помощью которого обеспечил непрерывное накопление информации для поддержания внимания зрителя, а также хорошо контролировал настроение аудитории. Однако такой подход отличается от того, который стал традиционным в китайском кино. Использование внешних форм выражения в большой степени воздействовало на внутренние переживания зрителей. Единство тех переживаний, которые несет музыка, и визуального ряда является

принципиальной особенностью художественного решения видеоклипы. Режиссер Нин Хао с течением времени искусно применял эту технику в процессе создания фильмов, в которые динамичный монтаж привнес характеристики видеоклипов.

Гонконг славится своими гениальными режиссерами: от раннего Цуй Харка до режиссеров последних лет Пэн Хаосяна и Цю Сюээр. С начала работы над съемками видеоклипов в 1992 г. за более, чем двадцать лет карьеры, Цю Сюээр стала лидером данного направления. В 2006 г. она сняла свой первый полнометражный фильм «Минмин». Героиня Минмин – прямодушная девушка. Когда она пошла посмотреть на боксерский матч героя А Ди, она влюбилась в него с первого взгляда. Боксеру А Ди нужно было 5 миллионов юаней, чтобы найти свою мать. Чтобы реализовать мечту А Ди, Минмин не побоялась ограбить лидера мафии Брата Кота и украла у него секретную деревянную коробку. В результате банда Брата Кота начала охоту за Минмин. Чтобы сбежать, она передала деньги своему поклоннику А Ту. Скрываясь от банды Брата Кота А Ту встретил сестру-близнеца Минмин по имени Нана, и заставил ее бежать, принимая за свою возлюбленную Минмин. Оказалось, что Нана – другая подруга А Ди. Четыре человека оказались вовлечены в сложное любовное приключение.

Фильм наполнен элементами фэнтэзи. Грим, прически и костюмы артистов очень красочны. Внешний облик – это проекция характера и индивидуальности героев, его символичность дополняет фрагментарное изложение истории деталями, показать которые было бы просто невозможно в видеоклипе. Несмотря на то, что у истории есть завязка и развязка, логика ее развития довольно ясна, история все равно остается туманной и загадочной. Фрагментарность повествования в фильме разрушила предустановленные рамки времени и пространства, допустив перемещения героев из одного пространства в другое. Такая модель повествования часто встречается в видеоклипах, но в киноискусстве используется достаточно редко. Дробление сюжета и гиперболизация во внешнем облике героев потрясает многих зрителей.

Творчество «шестого поколения» режиссеров идет вразрез с законами китайского кино старших поколений. Их работы содержат глубокий гуманистический смысл и переживания, а стиль очень сильно отличается от работ предшественников. Одно из новшеств работ режиссеров «шестого поколения» связано с тем, что они уделяют больше внимания показу жизни широких слоев общества, внутреннему миру не только «маленького» человека, но и маргиналов – безработной молодежи, воров, проституток. Фильмы режиссеров «шестого поколения» повествуют о подлинных чувствах, реальной жизни, затрагивают тему заботы о человеке. Присущее этим произведениям настроение можно охарактеризовать как «бунт и самоанализ». Визуальный язык мастеров «шестого поколения» более реалистичен, его представители работают с естественными цветами и звуками, создают полнометражные работы, отмеченные новой для игрового кино Китая документальной стилистикой. Они создали новый культурный ландшафт в области киноискусства с уникальным творческим мышлением. Как отметил ученый Ли Чжэнгуан: «За многими реальными факторами и противоречиями наблюдается изменение в эстетике нового поколения кинематографистов и изменение культурной точки зрения [116, с. 9].

«Шестое поколение» китайских режиссеров выросло в условиях радикальных перемен в Китае, пережило экономические потрясения 1980-х гг., переход киноискусства из сферы идеологической в коммерческую. В этом контексте их внимание привлекли видеоклипы. Раскованность, принесенная рок-музыкой, в сочетании с доминированием визуальной информации оказали на них закономерное влияние. Зрителя привлек общий для режиссеров «шестого поколения» поиск свободы, что сыграло большую роль в раскрепощении национального самосознания, разрушении личностных мифов, историко-культурном высвобождении, оголило истинное состояние жизни. Китайский фильм вступил в эпоху коммерческого кино, сложившийся в культуре страны плюрализм пробудил у режиссеров стремление раскрыть собственные эмоции, визуально выразить глубокие чувства.

Видным представителем «шестого поколения» режиссеров является Чжан Юань. Его ранние работы отличает ясный индивидуальный стиль, отмеченный зрелыми духовными потребностями. В клипах и документальных фильмах он изучал эмоциональные потребности малых социальных групп. В период реформ и открытости Чжан Юань снял художественный фильм «Пекинский ублюдок» (1992). Это искреннее и точное отражение той атмосферы, в которой жила в конце 1990-х гг. пекинская творческая молодежь. Любимая девушка героя рок-музыканта Цзяцзэ забеременела, молодые люди поссорились по поводу разногласий о том, оставлять ли им ребенка, в порыве гнева девушка ушла из дома. Рок-музыкант Цуй Цзянь и его группа на сложном пути рок-музыкантов, не имея ни копейки, стали новым партизанским отрядом этого города. Книжный продавец Хуан Елу был обворован мошенником Юань Хунхаем, разыскивая мошенника, он поссорился с братом. В этом клокочущем потоке молодые люди не хотят признавать, что проматывают свои надежды и лучшие годы. Фильм заканчивается кадрами громко плачущего ребенка Цзяцзэ под громкие песни Цуй Цзяня. Это произведение показало маргинальное жизненное пространство того времени, под звуки рок-музыки на экране шел поиск смысла жизни этих молодых людей. Известный китайский киновед Ли Шаобай считает, что «Появление проблем выживания маленьких людей, как в фильме “Пекинский ублюдок”, заставляет режиссеров нового поколения, в том числе Чжан Юаня, стремиться отказаться от сильной политической заботы и злой оппозиции. В своих произведениях они передают социальную критику и политическую метафору, которая более восприимчива к иностранному мнению» [117, с. 265].

Период рубежа XX–XXI вв. пока остается самым неоднозначным периодом в развитии китайского кино. Телевидение, Интернет и другие СМИ оттеснили киноискусство, а видеоклип захватил сердца публики. В процессе восприятия музыки зритель все больше хотел не только слышать звук, но и наслаждаться сопутствующим ему видеорядом. В 2002 г. вышел фильм Чжан Имоу «Герой». Действие в данном фильме происходит в

Древнем Китае, разделенном на княжества. Однако предводитель одного из княжеств стремится создать единое государство и стать его императором. Враги засылают к нему убийц, в совершенстве владеющих боевыми искусствами. Им противостоит безымянный герой, который хочет защитить императора. Рассказ героя о поединках с убийцами связывает эпизоды фильма. Эта история подобна легенде, в которой истина и вымысел неотличимы друг от друга. Выслушав этот рассказ, император предлагает свою версию событий. В начале фильма безымянный герой находит одного из наемных убийц по имени Небо во время игры в шахматы. Под звонкие звуки гуциня происходит смертельный бой. В противопоставление движению мечей начинает медленно капать дождь, вся картина словно заполнена шагами, энергичный воин, звуки гуциня, проникающий сквозь дождь свет становятся участниками этой великой битвы. Изысканная в визуальном и музыкальном отношении сцена впечатлила многих зрителей. Эта, заставляющая зрителя задуматься картина, при этом ответившая потребностям широкой публики, естественным образом стала популярной и получила большой успех. Тем не менее, знаменитый голливудский сценарист доктор Енос, рассуждая о работе режиссера, отметил: «Я бы хотел сказать ему, что его видеоряд очень хорош, но история очень слабая. Например, в китайских музыкальных видео, несмотря на их короткую продолжительность, кадры очень красивые, господин Чжан Имоу, почему вы использовали стиль видеоклипа, который длится несколько минут, в двухчасовом фильме» [101].

Увидев такую возможность, многие режиссеры игрового кино начали трансформировать свой стиль и сняли множество подобных картин. Среди них режиссер Чжан Цзянья, который в 2006 и 2007 гг. снял картины «Призыв к любви» и «Поклонник что надо». В этих фильмах отчетливо прослеживается коммерциализация, упор на развлекательность, утрированный, почти карикатурный способ подачи персонажей и событий, используются клиповые приемы. Особое внимание уделяется цветовым изменениям в фильмах, ритму монтажа и изобразительному решению. Кассовые сборы достигли неплохих результатов. В

фильме «Призыв к любви» рассказывается о мужчине по имени Сюй Лан, который не испытал любви и, наконец, завершает семилетний брак. Герой случайно получает во владение мобильный телефон с магической силой, который позволяет человеку испытать любовь к 12 разным красивыми женщинами. Постепенно его взгляд на любовь меняется, и он, наконец, понимает, что такое настоящее чувство. Фильм «Поклонник что надо» продолжает историю предыдущего, но в нем описывается истинный смысл любви с точки зрения главной героини Не Бин, которая по сюжету получает возможность испытать любовь к 12 мужчинам. Подобные фильмы захватили рынок, однако в них делался чрезмерный упор на эффектность видеоряда, присущую видеоклипам и недостаточно внимания уделялось киноповествованию.

Видеоклипы можно назвать «самым поразительным культурным явлением индустриального общества конца XX столетия» [109, с. 1]. Их доступное содержание также стало одной из важных причин их успеха. После осознания коммерческой природы видеоклипа, массовая публика постепенно пришла к пониманию того, что видеоклип обладает также и художественными возможностями, в связи с чем у зрителей повысился уровень требований к его художественному уровню. Требования публики также становились все более высокими. Современные видеоклипы и киноискусство после периода экспериментов идут к новой синтетической художественной форме.

С вступлением в XXI в. китайское киноискусство уделяет все большее внимание передаче эмоций, которая становится важнее повествовательной цепочки и даже может стать причиной ее разрывов. Музыка способна не только эффектно дополнить события фильма, но и стать движущей силой развития основной эмоциональной линии, может существовать вне внешних событий и придавать им двойной смысл. «Значение музыки в фильмах не абсолютно, она лишь второстепенное средство. Когда музыка входит в фильм, ее произведение уже не является самостоятельным, она служит вымышленному сюжетному миру. Из-за ограничений повествования в фильме музыкальная функция превысила первоначальное значение» [87, с. 12].

Фильм Чжан Ибая [Приложение А, рисунок 9] «Вечный момент» (2011) является хорошим примером такого подхода, картина была очень эмоционально встречена зрителями. Во многих фильмах и телевизионных работах Чжан Ибая четко прослеживается влияние видеоклипа, которое определило форму картины «Вечный момент», которая спустя полгода была продолжена одноименным сериалом. В фильме появляются три разных по эмоциональной окраске эпизода для передачи одной истории любви. Встреча Ян Чжэн и Вэнь Хуэй происходит через 13 лет после их первой студенческой любви. Бывшие влюбленные снова сближаются и хотят вернуть свою любовь. Особого упоминания заслуживает последняя история. Долго не видевшиеся главные герои встречаются во Франции. В конце по многим причинам главный герой отказывается от многолетней любви и уезжает, на этом фильм заканчивается. Это самый эмоциональный эпизод фильма, разворачивающийся под музыку основной темы картины – «Из-за любви» (реж. Чжан Ибай, муз. Сяокэ, исп. Ван Фэй и Исон Чан). Главная героиня бежит через пустыню, добегает до моря, берет телефон и вместе с главным героем слушает звуки прибоя. Оказавшиеся далеко друг от друга, главные герои вместе слушают шум моря, выполняя данное много лет назад обещание. Концовка фильма больше всего похожа на музыкальное видео, в ней сконцентрировано настроение всей картины. Вслед за ритмом музыки зрители ощущают бег главных героев сквозь историю любви длиной в тринадцать лет.

В фильме гонконгского режиссера Пэн Хаосяна «Любовь в буйстве» (2011) очень тонко используется музыка, она не только играет объединяющую роль в развитии истории, но и дает зрителю ощущение пространства. В фильме рассказывается о том, что после расставания герои Чжимин и Чунцзяо приехали работать в Пекин и вскоре каждый нашел свою новую любовь. Однако, после того, как они снова встретились, старое чувство вспыхнуло с новой силой. Главный герой Чжимин, испытав превратности любви, наконец, обнаружил, что настоящая любовь рядом. После осознания этого он принимает решение вернуть ее, переодевается в женщину и переделывает клип Линды

Ван «Не спрашивай, кто я» (1993), таким образом извиняясь перед возлюбленной. В фильме благодаря ремейку уже признанного классическим видеоклипа не только появился оригинальный виток сюжета, но и пробуждаются воспоминания зрителей, давно полюбивших этот клип и получивших возможность вернуться в то время. Все большее число режиссеров использует фрагменты музыкальных произведений в значимые моменты фильма, добавляя их фоном к голосу рассказчика или во время описания обстоятельств. Этот прием позволяет создать завершённый образ пространства.

В 2004 г. режиссер Ма Ичжун выпустил крайне сильный в повествовательном плане видеоклип на песню группы «SHE» «Я люблю тебя» (муз. Geoman, Villalon from Sweetbox), который привлек внимание широкого круга зрителей и многих создателей музыкального видео. В этом видео нарушены привычные принципы клипа. Из 12 минут 38 секунд полного видео музыкальная часть занимает только 3 минуты 40 секунд. В эти неполные 4 минуты пения слова обрываются 9 раз, на экране появляются кадры четырех разных пространств: старого Шанхая военных времен, современного Тайваня, двух семей стариков, которые свободно сменяют друг друга. Песня в полной мере стала оттеняющим историю элементом, акцент сделан на визуальном воплощении истории (видеоклип рассказывает о том, как пара была вынуждена расстаться из-за войны. Через 40 лет они снова встретились и до сих пор любят друг друга). Такая форма отличается от традиционных видеоклипов, сближает их с короткометражным кино.

Метод быстрого монтажа всегда считался отличительной чертой видеоклипов. Благодаря тому, что ритм современных популярных песен довольно энергичен, сопровождающему их визуальному ряду подходит быстрая и частая смена монтажных кадров. Видеоклипы переводят в абстрактное пространство конкретные объекты, которые в короткий промежуток времени должны привлечь внимание зрителя. Поэтому, говоря с точки зрения общей формы видеоклипов, они «обладают высокой интенсивностью стимуляции восприятия. Примером тому является их агрес-

сивная атака на зрителя эффектными кадрами, которая была достигнута обращением к интеллектуальному и духовному уровням. Использование одновременно и динамичного, и ассоциативного монтажа не делает визуальный ряд доступным для восприятия, тем самым на зрителя перекладывается ответственность за восприятие замысла во всей его полноте» [138, с. 407]. В сравнении с видеоклипами, создатели которых уделяют первостепенное значение быстрому монтажу, для полнометражного кино режиссеры чаще предпочитают длинные кадры, позволяющие подробно описать пространство, подчеркнуть естественность игры актеров и передать эмоциональную атмосферу. В видеоклипах длинные кадры просто не соответствуют ритму песни, они приведут к дисбалансу изображения и музыкального ряда.

Однако, вслед за все большим стремлением кинорежиссеров использовать в своем творчестве художественный язык видеоклипа, зрители в длинных кадрах кинофильмов могли заметить, что эти кадры не связаны с повествованием, их функция – не наррация, а создание эмоционального фона. Фильм «Любовь не слепа» (2011 г., реж. Тэн Хуатао) является ярким примером использования стиля видеоклипов в кинофильмах. Главная героиня этого фильма Хуан Сяосиань переживает тяжелый разрыв с молодым человеком, с которым они были вместе целых семь лет. Не впасть в депрессию ей помогает коллега по работе Ван Сяо Цзянь, с сексуальной ориентацией которого «не все так очевидно» и с которым у нее сложились довольно странные отношения. Дружеское участие прагматичного Сяо Цзяня не дает девушке утонуть в пучине слез. Она понимает, что Ван Сяо Цзянь находится рядом с ней все время. В фильме есть такая сцена: главная героиня выбегает из дверей и пускается вслед за бывшим парнем, которого не может забыть, но тот скрывается в такси, камера тут же переключается на девушку. Под грустную музыку машина уезжает, расстояние между героями увеличивается, девушка, не переставая плакать, бежит вслед, и в конце падает. Этот кадр очень реалистично описывает душевное состояние потери любви.

В современном китайском фильме появление любого объекта съемки (и предмета, и персонажа) имеет только одну цель – участие в развитии истории. Но в видеоклипах ситуация обратная, любое повествование может обрываться. Новые объекты могут добавляться просто для сохранения единства эмоционального фона и ритма песни. С момента появления видеоклипов и по сегодняшний день не сложилось единого стандарта, регламента их создания. Может использоваться любой аудиовизуальный язык, который со временем также может меняться. Режиссеры видеоклипов, позволили себе смелые эксперименты в некоторых работах, результаты были весьма интересны. Например, в клипе тайваньской певицы Кристин Фань «Самое важное решение» (2011 г., муз. Чэн Сяося), снятом режиссером Чжэн Юцзе, в 3 минутах 58 секундах видео режиссер использовал только два длинных кадра, при этом раскрыв основную идею произведения. Динамичные длинные кадры были высоко оценены в профессиональной сфере. Общее содержание клипа очень простое, в нем Кристин Фань сыграла невесту, которая готовится к выходу в зал бракосочетания. Видеоклип начинается с первого длинного кадра в 2 минуты 22 секунды, позволяя зрителям внимательно рассмотреть взволнованную невесту, которая боязливо и напряженно готовится к церемонии. Во втором длинном кадре продолжительностью в 1 минуту 36 секунд невеста пробегает по символизирующей счастье длинной галерее, лицо ее излучает радость, она мечтает поскорее попасть в зал бракосочетания. Хотя выраженные эмоции достаточно просты, видеоклип обладает сложной кинематографической структурой. Игра артистки, мизансцены тщательно продуманы. Два основных акцента песни совпадают с действиями невесты. Все действия производятся медленно, что растягивает ощущение реального времени, позволяет зрителю погрузиться в пространство клипа. Длинные кадры кинофильмов обычно статичны или отмечаются одним движением, а в музыкальных видео в кадре постоянно происходит движение, тело артиста также не статично. Хотя в клипе нет переключения кадров, у публики все равно есть ощущение смены сцен и ракурсов. Поэтому можно сказать, что в видеоклипе по-

заимствована лишь внешняя сторона длинного кадра кинофильмов, но все также сохраняется присущая видеоклипам насыщенность действием и эмоциями.

История развития видеоклипов в Китае насчитывает 30 лет, это время колоссальных перемен в китайском кинематографе. Пройдя через 10 лет (май 1966 – октябрь 1976) культурного забвения, китайский кинематограф не просто остановился в развитии, но даже сделал несколько шагов назад. Это привело к тому, что в 1980-х гг., когда культурное пространство материкового Китая вновь оказалось открытым, видеоклипы, как обладающая высокой творческой силой аудиовизуальная форма искусства, покорили широкую публику, изменили мышление подрастающих в то время будущих авторов фильмов, и начали новую страницу в развитии китайского кинематографа. Знаменитый китайский кинорежиссер Гу Чавэй раньше всех стал заниматься съемками видеоклипов. Широкие творческие возможности, которые предложил видеоклип, удачно совпадали с поисками новых подходов «пятым поколением» режиссеров. На начальном этапе развития видеоклипы апеллировали к средствам выражения традиционного кинематографа. Однако шестое поколение китайских режиссеров отличалось от своих предшественников. Эти режиссеры начали свою деятельность в 1990-х гг., к тому времени видеоклипы уже прошли 10-летний путь развития, уже завершился период их адаптации к культуре материкового Китая. Также вслед за интенсивным развитием гонконгской и тайванской культуры положение видеоклипов на рынке укреплялось. Кроме этого, ввиду сочетания новой популярной музыки с независимым подходом режиссеров шестого поколения, все большее число мастеров работали с новаторскими формами выражения, присущими видеоклипам, раскрывали свои послания через особый аудиовизуальный язык. После вступления в XXI в. многие рожденные в 1970-х гг. режиссеры-новаторы начали заниматься кинопроизводством, они были первым поколением, выросшим в условиях распространения видеоклипов и массовой культуры. Но после вступления в профессиональную сферу большая часть из них начали с работы над съемками видеоклипов. Они в полной мере овладели аудиовизуальными принципами ви-

деоклипов и знанием о пристрастиях публики, а также постепенно разработали собственный стиль, оказывая сильное влияние на творческую мысль и путь развития китайского кинематографа. Помимо этого, поскольку 30 лет развития видеоклипов в Китае пришлось на 1980–2000-е гг., режиссеры «шестого поколения» в меньшей степени подверглись влиянию идеологической структуры киноиндустрии. В видеоклипах, коммерческой рекламе, интернет-СМИ и других новых формах был завершен процесс понимания и освоения современного аудиовизуального языка. Сжатость и содержательность видеоклипов отличали их от традиционного кинематографа, подчеркивали их наполненность новой аудиовизуальной эстетикой, харизмой звезд, креативностью. После изменения взаимоотношений между видеоклипами и публикой наблюдалась невероятная тенденция обращения молодых режиссеров к малой экранной форме. В их числе такие творцы как Чжан Ибай и Нин Хао.

Оценивая пути развития видеоклипа и киноискусства, можно утверждать, что обе формы оказали влияние друг на друга. На протяжении тридцатилетнего периода преобразования нового китайского кинематографа это взаимное влияние проявилось в пяти аспектах.

1. Быстрый монтаж. Подчеркивалось значение монтажа для повествования, изменился процесс восприятия зрителем фильмов, его внимание больше сосредоточилось на визуальном ряде, увеличилась информационная насыщенность картин.

2. Фрагментарное повествование. В кинофильмах внимание уделяется нескольким сюжетным линиям для передачи идеи драматического произведения, разбивается временная связанность, создается особое калейдоскопичное пространство.

3. Броское изображение героев и планирование сцен. Усилилась символичность визуального ряда, появилась свобода самовыражения режиссеров.

4. Колористические эксперименты. Использование нереалистичной яркости, изменение цветов в соответствии со сменой настроения кинофильма, очевидно связаны с влиянием музыкальных клипов.

5. Построение эмоционального пространства, в котором музыка становится основой, задающей его характеристики.

В то же время видеоклипы в XXI в. обладают двумя важными особенностями, которые сформировались под влиянием кинофильмов.

1. Конкурирование зрительной и звуковой составляющих. В видеоклипах все большее внимание уделяется построению визуального ряда, изображение оттесняет музыку на второй план.

2. Использование длинных кадров. Часть клипмейкеров для построения достоверного пространства отказалась от быстрого монтажа и согласованности с музыкальным ритмом, достигая зрительной и звуковой двуслойности.

Взаимное влияние видеоклипа и кино происходит и сегодня, пока что сложно однозначно выделить главные тенденции, которые определяют облик экранной культуры на ближайшие десятилетия. Более того, сама форма видеоклипа пока не стала постоянной, равно как и режиссерские подходы к ней. Находясь на данном этапе, обе формы находятся под постоянным давлением рынка, обе формы как критикуются, так и поощряются. Нельзя отрицать, что порой в кинкартинах, созданных под влиянием видеоклипов, теряются многие важные качества, которые присутствовали в кино классическом. Новый визуальный опыт, эффектный, но пока кратковременный, по своему воздействию он пока едва ли способен сравниться ни по эпической мощи, ни по детальности проработки с полнометражным игровым кино. Поэтому существует необходимость своевременно регулировать направление развития, укреплять драматическую силу воздействия произведения и глубину раскрытия характеров героев. Кроме заимствования формы видеоклипов, также необходимо уделять внимание воздействию на публику, чтобы зритель, прежде всего, получил эмоциональный и интеллектуальный опыт. В любом случае влияние видеоклипов предоставляет кинофильмам благоприятные условия для развития, что непременно приведет к созданию еще более развитого аудиовизуального языка и становлению нового творческого мышления.

3.2. Трансформация музыкального видеоклипа в условиях развития VR- и 3D-технологий

В эпоху глобализации информационные технологии стали одним из важных факторов, формирующих человеческое общество. Они наложили отпечаток как на повседневную жизнь, так и на культуру и искусство. В особенности в сфере искусства технологии произвели качественные изменения. Можно сказать, что сегодня это уже не просто одно из выразительных средств искусства, но одно из основных средств реализации художественной концепции, творческого замысла, которое оказывает важное влияние на художественный процесс. Расцвет цифровых технологий произвел настоящий переворот в мире искусства.

Развитие СМИ в цифровую эпоху имеет две характерные особенности: во-первых, это ускорение темпов внедрения цифровых технологий в традиционные СМИ. Например, фотография активно развивается в цифровой форме; радио и телевидение, пройдя аналоговый этап, официально вступили в этап цифрового вещания. Во-вторых, один за другим появляются инструменты распространения новых масс-медиа, основанные на цифровых технологиях, которые продвигаются в обществе и принимаются массами. Все это предоставило мощную техническую поддержку для развития видеоклипа, создав богатую визуальную платформу для музыкальных образов. «Та степень искусства, которую наука не может достичь, представляет собой степень несовершенства науки. Если искусство не отражает красоту науки, это означает незрелость искусства» [187, с. 49]. Развитие науки и технологий всегда было тесно связано с развитием искусства. Каждый шаг в развитии искусства всегда шел за развитием науки и технологий.

В 2000 г. гонконгское кабельное телевидение начало передавать телевизионные сигналы в цифровом виде. Цифровое телевидение появилось в материковом Китае около 2003 г. В 2003–2004 гг. цифровое телевидение начало свое вещание в Пекине, Шанхае, Ханчжоу, Цзянсу, Гуанчжоу, Шэньчжэне и многих других городах.

В последние несколько лет во всех крупных музыкальных чартах, например, американском Billboard Hot 100, английском чарте синглов и крупных китайских медиа, на различных музыкальных каналах и программах (например, CCTV Фэньюнь, Инь Юе тэй (кит. CCTV 风云, 音悦台) и др.)), все чаще появляются цифровые видеоклипы. Новое творческое мышление обладает направляющей и стимулирующей ролью, поэтому современные технологии имеют революционное значение для развития современного видеоклипа.

28 мая 2016 г. в художественной галерее «Today Art Museum» в Пекине открылась персональная медиа-выставка молодого китайского художника Тянь Сяолэя «Я вас жду». Данная выставка при помощи 3D-технологии, виртуальной реальности, а также изготовленных под заказ видеоинсталляций с многочисленными красочными проекциями создала для посетителей праздник искусства и высоких технологий. В 2018 г. Тянь Сяолэй вновь провел персональную художественную выставку новых медиа «Величие» («Greatness») в Центре будущего в Чэнду.

Молодое поколение китайских деятелей искусства, одним из представителей которого является Тянь Сяолэй, сконцентрировалось на показе взаимного влияния элитарной и массовой культуры. Острый художественный язык и решительный художественный подход нового поколения художников позволили заявить об огромном потенциале и перспективах развития цифрового искусства. И тогда же это культурное движение, ключевыми словами которого являются «наука» и «технологии», «синтез» и «механика», всколыхнуло целую волну, которая становится все выше в масштабах всего земного шара.

С началом эпохи цифровых медиа в XXI в. основой развития видеоклипа стали цифровые медиа-технологии, разнообразные художественные выразительные стили и массовая развлекательная культура, что создано новую обстановку плюралистического развития. Равно как в своем развитии искусство исходит из потребностей человека, так и глубинные причины трансформации музыкального видеоклипа лежат в плоскости

эстетических запросов целевой аудитории. Интернет принес с собой абсолютно новые возможности визуального восприятия, приоритет в эстетических потребностях аудитории в большей степени сместился на эффектные художественные формы и яркие впечатления от просмотра, созданные при помощи новых технологий. Вслед за развитием технологий, музыки и новых художественных тенденций перед нашими глазами начинает представать абсолютно новая форма видеоклипа. «Развитие музыки каждой эпохи извлекает выгоду из научно-технологического прогресса. Видеоклипы – это прорыв музыки в истории развития медиа» [223, с. 221].

С самого своего появления видеоклипы прошли три этапа: телевидение, Интернет, мобильные технологии, их сферы продвижения и платформы применения расширились от телевидения до Интернета и различных мобильных устройств. Методы производства также были расширены: от традиционной видеосъемки до flash-анимации, 3D, виртуальной реальности и т. д.

«Музыкальные видеоклипы, в сущности, представляют собой особый вид аудиовизуальных произведений, это развивающийся во времени визуальный ряд, основанный на музыке и тексте песни. Зримые образы здесь являются выражением музыкальных образов, музыка – основой визуального ряда» [145, с. 99]. Видеоклип апеллирует и к зрению, и к слуху. Он не передает информацию по одному из каналов, а объединяет в себе изящество кадра и красоту музыки, что позволяет ему воздействовать и на зрение, и на слух, пробуждая самые глубокие чувства и яркие картины воображения. «Видеоклипы можно назвать высшей степенью синтеза кино, телеискусства и аудиовизуальных образов. Синтез изображения и звука в видеоклипах получил наиболее гармоничное воплощение. До появления видеоклипов в сфере кино и телеискусства не существовало настолько точной, насыщенной художественными средствами формы» [138, с. 407].

В последние годы 3D-технологии постоянно совершенствуются, их использование уже стало привычной частью массовой культуры, они позволяют зрителю погрузиться в фанта-

стический, по-настоящему объемный мир. Применение и развитие 3D-технологии в китайской художественной культуре чаще встречается в киноискусстве и сценических постановках.

Применение и развитие 3D-технологии в китайской и мировой экранной культуре в большей степени происходит в двух сферах.

1. В кинематографе применение 3D-технологии стало настоящим прорывом. Они активно задействованы в таких картинах, как «Аватар» (2009 г., реж. Дж. Кэмерон), «Парк Юрского периода» (2013 г., реж. С. Спилберг), «Мстители: Война бесконечности» (2018 г., реж. Энтони Руссо и Джо Руссо), «Настоящая легенда» (2010 г., реж. Юэнь Хэпин), «Захват горы тигра» (2014 г., реж. Цуй Харк), «Меч дракона» (2015 г., реж. Дэниэл Ли), «Русалка» (2016 г., реж. Стивен Чоу), «Великая китайская стена» (2016 г., реж. Чжан Имоу), «Молодой детектив Ди: Восстание морского дракона» (2018 г., реж. Цуй Харк), «Царство женщин» (2018 г., реж. Чин Поу-Сои) и др.

Синтез китайской оперы и кино не является новым для искусства. Самая большая проблема, стоящая перед китайской оперой сегодня, заключается в сохранении ее богатого наследия и передачи его новым поколениям. С этой целью академические и любительские коллективы никогда не прекращали совершенствовать свое мастерство и способствовали развитию и популяризации китайской оперы, постоянно вводили новаторские элементы в свои постановки и в то же время хранили традиции. Оперный фильм в формате 3D является продуктом нашего времени. Такие произведения, как «Прощай, моя наложница» (2013 г., реж. Тэн Цзунцзе и Чжэн Дашэн), «Цао Цао и Ян Сю» (2018 г., реж. Тэн Цзунцзе) и др., созданные с применением 3D-технологии, способствуют постепенному переходу китайского театрального искусства от сцены к экрану. Китайские исследователи Юй Фанлин и Лэ Боцзуан в своей статье «Сочетание 3D-технологий и оперных фильмов» высказывают мысль о том, что использование новых технологий «расширяет пространство представления сицзюй, но в некотором смысле также уничтожает атмосферу традиционной китайской оперы» [222, с. 20]. Оттого даже если произведе-

ние традиционного искусства и поддерживается техническими средствами, есть необходимость задуматься о том, насколько они соответствуют стилю и жанру той или иной оперы.

2. Использование 3D-технологии в концертной деятельности. Данная технология с большим успехом используется в развлекательных программах на большой сцене. Так, в виде 3D-анимации была представлена программа «Легенда новогодней ночи» на Новогодней вечеринке 2012 г. Известный актер Хан Гэн во время исполнения своей роли размахивает мечом и борется с монстрами, созданными в 3D-технологии. Танец известной китайской танцовщицы Ян Липин «Любовь птиц» также сопровождается специальными эффектами, созданными с помощью голографической проекции: на сцене появляются изображения разбросанных лепестков, летающих бабочек и хвоста павлина. На концерте Джея Чоу в Тайбэе в 2013 г. были также использованы технологии голографической проекции: необходимо было создать сцену, на которой зрители могли бы увидеть дуэт Джея Чоу и покойной суперзвезды Терезы Тен. В связи с активным использованием Интернета и телевидения, а также новых информационных технологий, у хореографии, акробатики, оперы и драмы и иных форм сценического искусства появилась возможность значительно расширить художественные возможности сцены, особенно в сфере освещения и декораций. В то же время спрос на технологии в сценическом искусстве также расширяет возможности для их совершенствования и инновационного развития. Искусствовед Фэн Цинь в своей работе «Исследование и разработка технологий виртуальной реальности в телевизионных программах (на материале CCTV)» приходит к выводу о том, что «любой технический продукт можно рассматривать как сочетание технологии и искусства, причем этот художественный компонент является национальным и современным» [164, с. 90].

Кроме того, 3D-технологии также широко используются в анимации, дизайне, архитектуре, рекламе и др. Постепенное совершенствование системы производства, несомненно, выведет культурную и художественную индустрию Китая на путь интенсивного развития.

Обратимся к анализу возможностей применения 3D-технологии в создании видеоклипа. Принципиальное отличие 3D-видеоклипов заключается в том, что они имитируют изображение, которое человеческий глаз воспринимает как объемное. Конечно, такое объемное изображение является лишь зрительной иллюзией, равно как и иллюзия непрерывного движения, создаваемая движением пленки со скоростью 24 кадра в секунду. «Принцип 3D-технологий весьма прост: изображение по-разному формируется в человеческих глазах, и если мы по отдельности закроем левый и правый глаз, то заметим, что положение объектов меняется. Только когда сигналы от обоих глаз совмещаются в мозгу, возникает один объемный образ. 3D-кино, основанное на этом принципе, именно так и имитирует изображение. Левый глаз через линзу наблюдает на экране растянутые в горизонтальном направлении изображения, а правый – растянутые в вертикальном направлении. Когда человек надевает очки, он всего лишь пассивно следует за технологией» [96, с. 47].

Благодаря использованию 3D-технологии традиционное искусство приобретает новые способы репрезентации и интерпретации. Новые технологии оказывают значительное влияние на выразительность видеоклипа. В качестве примера можно упомянуть музыкальное видео «Пьяная гирлянда» (2002 г., прод. Шанхайская миротворческая компания), действие которого разворачивается под музыку древнего инструмента гучжэн то в иллюзорном, то в реальном пространстве: старик мысленно возвращается в свои молодые годы, в сад, полный персиковых цветов и их опавших лепестков. Для воплощения тонких переходов между явью и сном была выбрана 3D-технология, способная обмануть зрение зрителя своими очень реалистичными образами. Можно сказать, что «это пространство самого разнообразного творчества, центром которого являются традиции, а методами – новые технологии» [8–А, с. 160].

В этом контексте отдельного упоминания заслуживает и клип «Лето» (2003 г., реж. Сюй И). Его визуальное решение во многом основано на образности традиционной китайской монохромной живописи, чьим очевидным отличием от западной жи-

вописи являются так называемые «белые пятна», «пробелы» «пустое пространство» – «любай» (кит. 留白). Китайская традиционная живописная техника не предусматривает грунта, поэтому на картине видны просветы белого листа, которые отражают поэтику изменений пустого и заполненного, реального и нереального, представляют собой композицию пробелов-любай. Место пустого пространства заполняют каллиграфией, поэзией, печатями. Чтобы сбалансировать композицию картины, художники поместили стихи, каллиграфию и оттиски печатей в пустое пространство, это специфическая особенность китайской живописи.

В клипе «Лето» при помощи 3D-технологий имитируется объемный и реалистичный рисунок тушью. Отметим, что выразительное пространство в традиционной монохромной живописи моделируется мазками густой и разбавленной тушью. В клипе динамическое изображение позволяет зрителю отчетливо рассмотреть трансформации пустого и заполненного в рисунке тушью. Более того, в китайской живописи мазки кисти различной степени сухости отражают различные свойства объекта. Прием «летающих пробелов» – «фэйбай» (кит. 飞白), при применении которого в каллиграфии штрихи смешиваются с белыми следами и могут дать зрителю ощущение полета, так что это называется летающим пробелом. Эта специфическая техника китайской живописи отражает сосуществование реального и нереального, используется для изображения относительно твердых, сухих объектов. Применение этого приема можно зачастую наблюдать в изображениях гор и камней, сухих деревьев и веток. Однако использование приема «фэйбай» в 3D-анимации легко может привести к появлению плохо воспринимаемых взглядом блестящих, размытых образов. Некоторая часть аудитории считает, что специфика китайской живописи кроется в манере письма, что, возможно, является недостижимым уровнем для современных технологий. Однако первоначально намерение режиссера Сюй И заключалось лишь в применении 3D-технологий для того, чтобы китайская живопись смогла более живо и качественно проявить себя.

В 2014 г. мастерская аудио и видео «AlphaMV» выпустила неофициальный клип «Рыцарь в поисках любви» (исп. Сяо

Жэньфэн) к видеоигре «Китайский паладин 3: В поисках любви». Его создатели заимствовали фрагменты из промо-ролика игры и заново смонтировали их. В визуальном ряду отчетливо и легко угадываются образы традиционного китайского искусства: пейзаж с изображением гор и рек «шаньшуй» (кит.山水), «хуаняо» (кит.花鸟) – живопись «цветов и птиц», традиционный костюм и т. д.

Как живопись, так и поэзия, и каллиграфия, в Китае с древних времен зачастую сопутствовали песне и танцу. Музыка является основой видеоклипа, и, конечно, танец также является его важным элементом. На вебсайте видеоклипов «Инь Юе тэй» (кит. 音悦台), который на сегодняшний день наиболее широко отражает современную практику клипмейкинга, танцевальные видеоклипы выделены в отдельную категорию. Именно этот вид клипа пользуется наибольшей благосклонностью со стороны поп-идолов и музыкальных коллективов. Примерами таких работ являются видеоклип на песню группы «SNH48» «Накидка принцессы» (2016 г., реж. Юй Липин), клип группы «SING» на песню «Танцевальный вечер» (2018 г., реж. Ван Чжэн), клип на песню группы «Семь цветов» («Seven flowers») «Цзяннаньская ночь» (2018 г., реж. Шань Сяотянь) и др. Среди них клипы на песни Ло Чжисяна «Танец – это закон, танец – это бог» (2010 г., реж. Лай Вэйкан) и «Let go» (2015 г., реж. Джими Чжоу), клипы на песню Джолин Цай «I'm Not Yours Feat» (2014г., реж. Чэнь Ижэнь [Приложение А, рисунок 10]), клипы на песню Лухана «That Good Good» (2015 г., реж. Justin Francis), клипы на песню Чжан Исина «Lose Control» (2016 г., реж. Чжан Исин) и др.

2 ноября 2018 г. первый женский музыкальный коллектив, исполняющий музыку в китайском стиле, группа «Семь цветов» выпустила видеоклип «Цзяннаньская ночь», и одновременно с ним вышла танцевальная версия клипа. Акцент в этой версии был сделан на хореографическую часть, целостный показ танца. В этом клипе девушки заняты макияжем в своих покоях, они легко вскидывают распущенные волосы и прихорашиваются перед зеркалом, искусно вплетая все эти движения в танец. На них платья с элементами традиционной росписи по фарфору в

белых и синих цветах. Основные цвета фона – синий и белый, что сохраняет единство с цветом платья. И сцена внутри покоев, украшенная синими и белыми китайскими бумажными зонтиками, и сцены снаружи на фоне как будто разукрашенных в китайском стиле полотен – все это наполнено классической китайской поэтикой.

Сочетание танцевальных видеоклипов с 3D-технологиями способно обогатить танцевальный образ, сделать его более живым и эмоциональным. Цифровые 3D-технологии делают возможной высококачественную и точную запись движений танцоров, в которой можно рассмотреть исполнение танца каждым участником коллектива. Это также является одной из причин популярности танцевальных видеоклипов у широкой аудитории. «Цифровые технологии принесли новые возможности развития хореографического искусства, расширили выразительное пространство традиционного танца и одновременно предоставили еще больше возможностей и вызовов для сохранения традиции и развития танца» [141, с. 91]. 3D-технологии стимулируют развитие видео-танца. Например, в 2010 г. Ло Чжисян выпустил 3D-видеоклип «Танец – это закон, танец – это бог», вместе с диском покупатель получал и 3D-очки.

Цифровые технологии не просто расширяют пространство творчества создателей видеоклипов и воплощают в жизнь их задумки и идеи, которые невозможно было бы реализовать традиционными способами, но в еще большей степени они улучшают качество видео и аудио, значительно увеличивают возможности создания и воспроизведения изображения и звука.

В 2014 г. режиссер Чэнь Ижэнь выпустил 3D-видеоклип на песню «История» У Цинфэна. В музыкальном произведении звучат китайские часы с боем и мелодия заводной музыкальной шкатулки. Раскачивающийся маятник символизирует ход времени, а участники группы «Sodagreen» волшебным образом оказываются внутри часов. Каждый раз, когда пружина часов изгибается, из хитроумного устройства раздается музыка. Камера вслед за каждым участником входит в этот маленький мир, наполненный изяществом. В процессе съемки на площадке

находилось десять камер, которые окружали шестерых участников группы, снимая их со всех сторон. Члены коллектива обернули головы белой тканью, а режиссер потребовал от них, чтобы они играли без экспрессии, радости, грусти или каких-либо других чувств. После съемки было проведено моделирование и разложение движений, которые затем были синтезированы при помощи технологий.

Возьмем в качестве другого примера работу «Вечность» режиссера Чэнь Ижэня (2014 г., исп. Чжан Лянъин). Этот клип был сделан голливудской командой в форме фильма. В самом клипе изображен находящийся на разломе времени и пространства банк любви, белокурый мальчик открывает для Чжан Лянъин дверь сейфа, начинается ее волшебное путешествие. За таинственной дверью появляются песчаные пустыни, плавучие острова, дикие звери и прочие прекрасные картины, а Чжан Лянъин в сопровождении мальчика попадает в наполненное сказочным колоритом загадочное 3D-пространство музыки.

Китай – многонациональная страна, и в развитии музыки проявляются национальные, региональные и прочие разнообразные характерные черты. Традиционная музыка постоянно развивается и обновляется новыми элементами. Профессор Фуданьского университета Гэ Цзяньсюн отмечал: «Развитие выдающейся традиционной культуры – это и сохранение, и уважение традиций, и постоянное впитывание сущности иных культур, одновременно работа с молодым поколением, чтобы оно могло принять эту культуру, тем самым реализуя современные трансформации в традиционной культуре» [186]. Итак, в наследовании традиционной музыки необходимо выделить две задачи. Прежде всего, необходимо всеми силами совершенствовать сохранившееся музыкальное наследие. И, во-вторых, необходимо впитывать его квинтэссенцию, очищать от лишнего, а также размышлять, каким образом помочь ему выявить его активную роль в текущем и будущем развитии. Наследование традиционной культуры должно учитывать то, как фактически соответствовать обществу, становиться той формой, которую сможет принять молодое поколение. Например, для показа тра-

диционной куньшаньской драмы «Пионовая беседка» без сокращений требуется три дня, тогда как появление одноименного музыкального клипа сыграло положительный эффект в ее популяризации (клип на песню Ван Чжэ «Пионовая беседка» (2012 г., реж. Чэнь Сяобин, муз. Луань Кай)).

«Сигнальные костры на улицах Янчжоу» – классическое произведение, объединившее в себе китайскую народную музыку и рок. В 2016 г. Чжао Вэй сделал новую аранжировку, а У Тун исполнил, вновь представив это произведение публике. В видеоклипе «Сигнальные костры на улицах Янчжоу» (реж. Чжоу Лунчань) были использованы моделирующие технологии Kinect3D, которые при помощи трансформаций лица исполнителя показали разнообразие его музыки и ее открытость. На это же указывает и концепция альбома «У Тун», в котором музыкант представил музыку в разных жанрах, стремясь раскрыть многомерность человеческого мышления, различные точки зрения, множественность смыслов, так как сама по себе жизнь также имеет множество обликов. Основным цветом клипа является красный, разлетающиеся лучи и частицы, танцующие в полете надписи, собирающиеся вместе и рассеивающиеся образы У Туна, сливаются воедино с космическим пространством. Режиссер Чжоу Дунчань при помощи 3D-технологий придал новый смысл классическому произведению, достигнув гармоничного сочетания современных технологий и традиционного искусства в форме видеоклипа.

В 2017 г. Ли Юйчунь выпустила свой первый клип с использованием искусственного интеллекта «Сегодня идет дождь, но мы вместе» (прод. Nonfiction (AFSHeeN + Josh Cumbee)), создание которого длилось шесть месяцев. Команда китайских и американских технологов использовала самые передовые разработки в этой области – технологии улавливания мимики человеческого лица. Это позволило автоматически определять и распознавать лицо Ли Юйчунь в клипе, с точностью воссоздавая его посредством 3D-технологии, а также в реальном времени в зависимости от изменений мимики накладывать на него предварительно спроектированные спецэффекты, заново прово-

дя рендеринг клипа. Эта работа стала очередным примером новаторства в сфере технологий, музыки и развлечений.

Новые технологии дали новый образ мышления, способствовали популяризации видеоклипов. Однако «самая глубинная причина сдвигов в основных тенденциях искусства, которые принесли с собой технологии, должно быть, заключается в переменах в обществе и культуре, а не только predetermined прогрессом технологий» [163, с. 32]. Появление 3D-версий видеоклипов имеет внутреннюю predetermined, на этот процесс оказали влияние не только экономические, культурные, образовательные и прочие косвенные факторы, но и развитие кинематографа, обновление системы масс-медиа и прочие непосредственные факторы. Все вместе они стимулировали рост ожиданий масс по отношению к искусству на экране, т.е. вынудили деятелей искусства стремительно искать новые и новые направления.

Влияние 3D-технологий на видеоклип заключается в следующих аспектах.

1. 3D-технологии изменили визуальный язык видеоклипов: более частое применение получили общие планы, стал более сильным контраст глубины кадров. 3D-технологии расширили возможности клипмейкеров, они позволяют рассказать сюжет при помощи 3D-спецэффектов, выйти за пределы реалистичного мышления, забыть о физических ограничениях и в полной мере проявить силу воображения.

2. 3D-технологии изменили требования к нарративу клипов. Моделируемые при помощи технологий великолепные сцены предъявляют более высокие требования к содержанию клипов, в определенной степени занимая главенствующее положение.

3. 3D-технологии изменили методы и платформы распространения видеоклипов. Например, 18 января 2009 г. в кинотеатре «Симэньдин» состоялась премьера 3D-клипа Чжоу Цзелуня «Рыцарь в бое драконов» (реж. Чжоу Цзелунь); 27 октября 2017 г. на огромном экране на стене Международного финансового центра в Чэнду прошел первый показ клипа Ли Юйчунь «Сегодня идет дождь, но мы вместе». Во время премьеры на

месте проведения для публики были установлены специальные экспериментальные зоны (они показывали разные эмоции и настроения певицы. Посредством технологии захвата движения (выражения лица), 3D и пост-продакшн эти эмоциональные сцены накладывались на изображение лица Ли Юйчунь), которые позволили зрителям по-новому прочувствовать и пережить красоту сцен клипа.

Технология виртуальной реальности представляет собой объемное трехмерное пространство, имитируемое при помощи компьютера. Эта технология выходит за рамки методов отображения традиционных клипов с фиксированным углом обзора, модель панорамного обзора в 360° – это абсолютно новый визуальный опыт, предоставляемый зрителю в цифровом пространстве. Уточним, что «виртуальная реальность использует программное обеспечение для создания реалистичных образов, звуков и других ощущений, которые дублируют реальную среду и симулируют физическое присутствие пользователя в ней» [11–А, с. 419]. Эта технология превращает возможное в реальное. Как отмечал Н. Негропonte, «искусственная реальность может сделать искусственные объекты реальными, как настоящие, и даже более правдоподобными, нежели настоящие» [137, с. 111].

Виртуальная реальность как революционная визуальная технология к настоящему времени нашла широкое применение во многих сферах общественной жизни, она стала горячо обсуждаемой темой в сфере культуры, видеоигр, медицины, путешествий, образования и т. д. И, безусловно, технология виртуальной реальности также стала широко применяться в искусстве.

1. По сравнению с 3D-технологией, развитие виртуальной реальности в киноискусстве все еще находится на этапе поиска новых решений. На данный момент технология VR в Китае используется в рекламе премьер фильмов, в пиаре киноиндустрии. Другие страны уже активно и успешно экспериментируют с использованием виртуальной реальности в кино, примером чего являются фильмы «Волны благодати» (англ. «Waves of Grace», 2015 г., реж. Габо Арора и Крис Милк), «Марсианин» (англ. «The Martian», 2016 г., реж. Ридли Скотт), «Разморозка» (англ.

«Defrost», 2017 г., реж. Рэндал Клейзер) и др. До недавнего времени фильмы, использующие технологию VR, не шли в кинотеатрах Китая. Однако при тесном международном сотрудничестве режиссеров и технических экспертов, такие фильмы скоро появятся и будут широко популярны. Как свидетельствует эпизод из фильма Стивена Спилберга «Ready Player One» (2018 г.), у технологии виртуальной реальности большое будущее.

2. Использование технологии виртуальной реальности в художественных галереях. Технология VR разрушает границы времени и пространства и создает новое выставочное пространство. Например, 23 мая 2018 г. в Шанхайской художественной галерее «Ицан» прошла художественная выставка «Пятое пространство», созданная с помощью технологии виртуальной реальности. Выставка рассчитана на два сезона (некоторые экспонаты заменяются в течение одного периода выставки), первый сезон – с 23 мая по 10 июня, а второй сезон – с 12 по 24 июня. Экспонаты представлены с помощью технологии VR в произведениях, созданных художниками из США, Канады, Болгарии, Ирландии, Южной Кореи, Швейцарии, Китая и других стран за последние два года. Работа «Сквозь тебя» (анг. «Through You», исполнители Лили Болдуин и Саскачеван Унсел) повествует в форме танца о яркой и причудливой истории любви. С помощью технологии виртуальной реальности зрители, лежавшие на специальном устройстве, могли любоваться красотой картин белорусского художника Марка Шагала, а также переживать счастливые моменты в жизни художника и его первой жены Беллы Розенфельд.

3. Технология виртуальной реальности расширяет пространство китайской оперы и порождает новое театральное «поле». Она применяется в киносъемках и съемках сценических постановок. Эти режиссерские произведения выставлены в туристических зонах традиционной культуры и крупных научно-технических центрах. Например, в апреле 2016 г. Пекинский центр искусств «Tianqiao», Китайская Академия наук и технологий и компания «Strong Oxygen Technology» совместно выпустили первую видеозапись Пекинской оперы «Весенний праздни-

ный банкет» с использованием технологии VR. 30 августа 2016 г. в художественном центре Национальной библиотеки Китая была запущена первая платформа прямой трансляции китайской оперы «Знаменитая роль» с помощью VR. В мае 2018 г. Народное правительство района Исиу города Аньцин (родной город китайской оперы хуанмэйси) и компания «Qidi Digital World» совместно создадут «Индустриальный парк виртуальной реальности Китая – Исиу Циди». Таким образом, намечена тенденция к созданию технологической и культурно-туристической базы индустрии.

4. Технология VR используется в прямом эфире концертов и телевизионных шоу. Так, 30 декабря 2016 г. в Шанхае состоялся концерт знаменитой певицы Ван Фэй «Фантазия», на котором компания «Tencent» впервые использовала VR-технологии для трансляции живого концерта. Технология также была использована для прямой трансляции на концерте Ли Жунхао «Идеал» в Гонконге в 2016 г. и музыкальном фестивале клубники, проходившем в Шэньчжэне в 2018 г., а также в 2016 г. – в музыкальной телепрограмме спутникового телевидения Хунаня «Super Girl» и спутниковом телевидении Чжэцзяна «I am a god of songs» и др.

Технология виртуальной реальности, кроме вышеперечисленных сфер применения, имеет очень важное значение в сохранении и восстановлении культурного наследия. С помощью виртуальной реальности можно отображать и сохранять редкие культурные реликвии, помимо этого, данные технологии можно использовать для повышения качества реставрации редких культурных реликвий и сокращения времени ремонта. В настоящее время музеи активно ищут инновационные формы и способы экспозиций и предлагают интерактивную среду, которая позволяет посетителям более четко видеть экспонаты и глубже понимать историю. Многие из ведущих музеев или галерей мира начали предлагать виртуальные услуги для зрителей и пользователей Интернета, в том числе Британский музей, Музей Метрополитен в Нью-Йорке и Музей Гуггенхайма и др. Виртуальные музеи были созданы в крупных музеях Китая, таких как Китайский национальный музей, музей «Гугун», Шанхайский музей, Шэньсиский музей и др.

Технология виртуальной реальности постоянно совершенствуется и обновляется, однако она является всего лишь одним из выразительных средств искусства. По мнению искусствоведа Чжэн Хайхао, «с точки зрения истории человеческого развития, сущность искусства является выражением мышления, и его выражение не должно быть ограничено в определенной форме» [190, с. 80]. Технология VR может быть применена к фильмам, живописи, традиционным операм и даже к скульптурам. Успешное применение цифровых технологий реорганизует отношения между искусством, художником и аудиторией. Вышеуказанные примеры свидетельствуют о том, что технология виртуальной реальности находит все больший отклик в среде художников и становится новой формой продвижения произведений искусства.

Нельзя отрицать, что виртуальная реальность постепенно вошла в число основных тенденций клипмейкинга, вступив в предсказуемую реакцию с музыкой. Перечисленные ниже музыканты могут считаться пионерами данного вида видеоклипов. В 2015 г. шведский музыкант Avicii выпустил виртуальный видеоклип «Waiting For Love» (реж. Себастиан Ринглер). Четыре двери в клипе изменяются под ритм музыки, из каждой из них выпрыгивают различные люди, танцующие стрит-данс, а цвет всего кадра меняется вслед за музыкой.

Основанная в 2005 г. участником группы «Linkin Park» Майком Шинодой (Mike Shinoda) рэп-группа «Fort Minor» в 2015 г. выпустила видеоклип под названием «Welcome». Режиссер Джефф Николас (Jeff Nicholas) использовал четыре камеры «GoPro» для съемок. В клипе, помимо сцен исполнения песни, игры на гитаре и барабанах, граффити и т. д., перед зрителями предстают чарующие взгляд картины пляжей калифорнийской Венеции. В среде виртуальной реальности ощущения зрителя от наблюдения за одним персонажем в клипе будут абсолютно отличаться от увиденного им на обычном экране, новые технологии увеличили силу воздействия и ощущение интерактивности музыкальных клипов.

В том же году исландская певица Бьорк (Björk) выпустила клип «Stonemilker». Режиссер Эндрю Томас Хуан (Andrew Thomas

Huang) выбрал для съемок родные места артистки, и весь клип представляет собой сцену только с ней самой, исполняющей песню на берегу моря. Оранжевая одежда Бьорк и маяк на заднем плане формируют метафору, которую и выражает песня. Режиссер решил, что его целью является создание сцены, где певица сможет свободно исполнить песню, и он надеялся, что зрители смогут при помощи технологии виртуальной реальности получить ощущения, будто бы Бьорк находится прямо перед их лицом.

Также стоит упомянуть клип группы U2 «Song for someone» (2015 г, реж. Крис Милк), клип английского мастера электронной музыки Squarepusher «Stor Eiglass» (2015 г.). В 2015 г. группа «Foals» записала клип на песню «Mountain at my Gates» (реж. Набил) с альбома «What Went Down». В этом черно-белом виртуальном клипе группа «Foals» практически со всех сторон овладевает вниманием зрителя, так как вне зависимости от того, в какую сторону он повернет голову, он увидит танцующего и играющего на гитаре вокалиста Янниса Филиппаки (Yannis Philippaki) прямо перед собой. Преднамеренно однообразный колорит картинки еще лучше подчеркивает летящих птиц. В финале песни горы на заднем плане практически обваливаются. Любопытно, что зрители могут попробовать найти в клипе тех, кто является настоящими членами группы.

Американская хэви-метал группа «Megadeth» при работе над своим альбомом «Dystopia» также обратилась к возможностям виртуальной реальности. Пять песен из альбома – «Fatal Illusion», «Dystopia», «The Threat Is Real», «Poisonous Shadows» и «Post American World» – стали виртуальными клипами (реж. Блэй Андервуд). Вместе с альбомом продавались очки виртуальной реальности, которые можно было подключать к мобильному телефону.

Технологии виртуальной реальности заслужили внимание не только известных зарубежных исполнителей, на них обратили внимание и многие китайские певцы, в том числе Линь Цзюньцзе, Шан Вэньцзе, Тань Вэйвэй, Ван Лихуна и др.

В 2015 г. знаменитый певец Линь Цзюньцзе выпустил экспериментальный альбом «Диалог с самим собой», создав

«сверхобъемное окружающее 3D-звучание». Для съемок клипа «Играя свою песню» (реж. Henry&Ssong) была использована панорамная съемка на 360° одной камерой с начала и до конца. Технологии виртуальной реальности помогли усилить ощущения зрителей в рамках концепции «Диалога с самим собой». Главная героиня клипа просыпается, затем идет в ванную умываться, а играющий на гитаре Линь Цзюньцзе подходит к ней, и под музыку девушка погружается в мир песни, перед ее глазами, как во сне, возникают синее небо и морские волны.

Технология виртуальной реальности позволяет создать относительно завершенную обстановку, благодаря визуальному восприятию в 3D зрители могут по-настоящему погрузиться в созданную сцену. «Зрители входят в это виртуальное пространство не для того, чтобы пережить действительность, а для погружения в исследования и ощущения мира музыки. Органы чувств переживающего это человека активно мобилизуются, порождая иллюзию и создавая уникальные психические и чувственные переживания. Можно сказать, что это новаторская форма художественного выражения» [114, с. 48]. С другой стороны, на протяжении этого периода времени аудитория неосознанно и опосредованно участвует в создании нарратива в песне, виртуальная реальность расширяет творческий аспект видеоклипов.

В 2016 г. Шан Вэньцзе вложила миллион юаней в создание виртуального клипа «Butterfly love» [Приложение Б, рисунки 15–16] (реж. Ли Чжэн). В клипе певица предстает в виде бабочки, она олицетворяет восхваление жизни и надежду, летая на фоне похожего на райскую обитель виртуального пейзажа, увлекая зрителей к совместным поискам настоящего и прекрасного в их сердце. Фантастический лес с высокими деревьями до небес, синяя светящаяся бабочка добавляют красок этой загадочной атмосфере.

В том же году Шан Вэньцзе вновь появляется на виртуальной развлекательной платформе Miidol, создав видеоклип «Single Boy» (реж. Кейси Брукс). Основу колорита клипа создает белоснежный цвет, который передает ощущения поиска са-

мого себя, высвобождения индивидуальности, о которых поется в песне. Индивидуальная исполнительская манера Шан Вэньцзе стала ее заметным преимуществом, эксцентричная мимика, театрализованные движения одновременно с отображением сложных переплетений человеческих чувств объемно раскрывают глубокий смысл произведения. В этом контексте мы можем утверждать, что «художники делают акцент отнюдь не на самой виртуальной реальности, а на использовании новой технологии для того, чтобы совместно с аудиторией изучать и излагать свои собственные художественные идеи, или превращают виртуальную реальность лишь в материал для своего художественного произведения» [З–А, с. 105].

Когда известная певица Тань Вэйвэй увидела клип Бьорк «Stonemilker», она осознала, что это новый вызов, в ответ на который у нее зародилась идея снять виртуальный клип. В 2016 г. она выпустила первый – «Blah Blah Blah» (реж. Даррен Крейг, Лекс Халаби). В видеоклипе использована система камер виртуальной реальности – отдельное видеоустройство, состоящее из 24 самостоятельных, но синхронно работающих камер. К созданию клипа приложила усилия известная американская съемочная группа «The Uprising Creative». Исполнение песни Тань Вэйвэй было снято с разных ракурсов и после совмещено в единое пространство. Одновременно с ее пением происходят изменения окружающей обстановки: солнечная погода сменяется ветром и дождем, день – ночью. Все перемены пейзажа на протяжении клипа являются олицетворением ее эмоционального состояния. В клипе появляется четыре Тань Вэйвэй в разной одежде, эти четыре образа символизируют четыре сезона, весеннее пробуждение, летний рост, осенний сбор урожая и подготовку запасов на зиму. Танцоры в клипе то появляются, то исчезают, оставляя свободное пространство для певицы. Собственное настроение «Blah Blah Blah» как первого виртуального клипа для Тань Вэйвэй совпадает с темой альбома «Созерцание», который при помощи возможностей новой технологии передает особое понимание музыки.

При просмотре виртуальных клипов помимо визуального восприятия слух также весьма важен. Звук притягивает внима-

ние аудитории, и одновременно это важный инструмент передачи содержания произведения, создания настроения и атмосферы. Использование в виртуальных клипах объемного окружающего звука 360° создает всеохватывающее и отчетливое звучание.

В качестве примера можно привести клип «Играя свою песню» (2015 г., реж. и исп. Линь Цзюньцзе), где используется метод бинауральной звукозаписи. Под этим понимается имитация левого и правого уха человека при помощи метода записи для создания акустического поля с реальным пространством. Во время записи микрофон устанавливается внутри максимально приближенной к реальной модели человеческого уха. В целях создания ощущения реального присутствия модель может размещаться в концертном зале, на берегу моря, на месте вечеринки под открытым небом, в частном доме, клубе и прочих местах.

В 2017 г. компания «Хуавэй» выпустила свой первый виртуальный музыкальный клип «Обратное течение» (реж. Синь Синь, муз. реж. Лю Чжо) с применением разрешения 8K (7680*7680p) и эффектом звукового поля 3D (включая такие эффекты, как реверберация звука, положение, сила, пространственная обработка и эффект множественных направлений, что значительно усилило эффект присутствия. Каждый раз при повороте головы зрителя изменялась и обстановка вокруг, что позволило ощутить объемный эффект 3D-звучания, максимально приближенный к нахождению в этом месте, и в целостном виде представить звук в клипе). Этот клип изображает сцену выступления музыкальной группы. Виртуальная реальность позволяет воспринимать музыку с максимальным приближением к месту события, а использованная для клипа мультимедийная виртуальная аппаратура создавала ощущение двойного слухового и зрительного погружения, что позволило зрителю как будто самому очутиться на сцене концерта и погрузиться в выступление музыкального коллектива.

Широкое распространение вышеперечисленных произведений свидетельствует об очередных успешных инновациях Китая

в сфере технология виртуальной реальности и видеоклипов. Технологичные решения помогают аудитории реализовать получить очень убедительные ощущения. Виртуальная реальность – это технология, которая может перевернуть все представления о восприятии музыки, и она непременно откроет новую эпоху в музыкальной индустрии. Можно сказать, что съемка виртуальных видеоклипов – это абсолютно новая сфера, которая относительно мало заимствовала из традиционного опыта.

Технология виртуальной реальности оказала значительное влияние на создание видеоклипов, их режиссеров и исполнителей, художественный язык. «Язык традиционного видеоискусства основан на монтаже, а работы с использованием виртуальной реальности полностью подрывают традиционные методы. Как съемка, так и монтаж оказываются перед лицом новых вызовов и проблем» [188, с. 288]. Более важным является то, что традиционные видеоработы дают аудитории фиксированную платформу для просмотра, информационное содержание, время и методы восприятия – все это определено автором. Однако в произведениях с использованием виртуальной реальности угол обзора для зрителей относительно свободен, что предоставляет большие возможности в подаче информации. Тем не менее, отметим, что существуют закономерные сомнения по поводу того, насколько виртуальная реальность уместна в кино и телевидении. Фактически VR может быть вредной, отвлекать зрителя и даже заставить его забыть о самом сюжете.

В эпоху цифрового кино и телевидения применение технологии виртуальной реальности оказывает влияние на создателей видеоклипов как в аспекте подходов и методов создания, так и в художественно-эстетическом аспекте, формируя огромные революционные изменения. Иными словами, в процессе применения виртуальной реальности все затронутое пространство, обстановка и настроение отличаются от традиционных шаблонов. Поэтому создатели видеоклипов поневоле должны принимать во внимание соответствующие изменения: качественные улучшения сценария, операторской работы, освещения и оформления сцены, игры исполнителей, костюмов и др.

В видеоклипах, снятых с применением технологии виртуальной реальности, полностью изменились традиционные методы настройки в кино и телевидении, когда все самостоятельно регулируется персонажем, которым становится зритель. «Такая регулировка немного похожа на театр и драмы с эффектом присутствия, где направление движения определяется совместно в соответствии с потребностями сюжета и субъективной волей зрителя, положение в пространстве динамически изменяется, а психологическое состояние зрителя и развитие сюжета постановки связано с такими пространственными изменениями» [168, с. 147].

Требования аудитории к изменениям изображения в процессе просмотра клипа также очень строгие, что требует от режиссера обеспечивать связность и естественность при смене локаций, давать зрителям еще более качественное ощущение погружения в обстановку. Поэтому переходы между изображениями – это серьезное испытание для режиссера. Во время съемок он должен в полной мере обдумать и спроектировать расположение действующих лиц, чтобы во время смены их положения в клипе вызвать у аудитории изменение настроения.

Например, второй клип «Silent Dancer» [Приложение Б, рисунок 17] из альбома Ван Ли Хома «Любовь искусственного интеллекта», вышедшего в 2017 г. Ван Ли Хом выступил режиссером этой работы, которая призывает к публике и просит заботиться об инвалидах. Танцовщица Цзян Синьжоу, испытывающая проблемы со слухом, создала для этого клипа очень эмоциональный танец. Объектив перемещается за ее движениями и постоянно поворачивается к поющему и играющему на гитаре Ван Ли Хому и музыкальному коллективу. Особая точка зрения позволяет еще большему числу зрителей познакомиться с миром этой особенной социальной группы. Технология виртуальной реальности реализует изначальную задумку режиссера – донести до зрителя веру в то, что для того, чтобы обмениваться глубокими чувствами, не нужна устная речь.

Видеоклип «Под моим контролем» был выпущен группой «Четыре-пять» в 2017 г. При помощи виртуальной реальности ви-

зуальное отображение живого выступления было расширено во всех направлениях, современные технические методы раскрыли очарование музыки в новом измерении. Вокалист группы Ян Инь во время интервью отметил: «Виртуальная реальность – это достаточно непосредственное ощущение, которое близко всем органам чувств человека. Поскольку тяжелая музыка также обладает этим ощущением, она отличается от прочих стилей. Она позволяет тебе не только визуально, но и всем телом прочувствовать более непосредственный контакт» [94]. Группа «Четыре-пять», будучи известным в Китае хэви-метал коллективом, постоянно двигается вперед в своих поисках, каждый раз за счет свежих проб и экспериментов выходя за рамки традиционных выразительных форм музыки. Этот случай новаторства, выходящий за рамки одной области, является доказательством того, что китайская рок-музыка движется в направлении новых горизонтов.

В Китае появляется все больше VR-произведений в данной сфере. Например, клип «Смеешь или нет», выпущенный в 2015 г. Лю Сяогуаном совместно с китайской компанией виртуального кино и телевидения «Павильон орхидей»; клип, выпущенный Цзюй Цзиньби в 2016 г. «Каждый день» (реж. Ян Дацин); «Накидка принцессы» группы «SNH48» (2016 г., реж. Юй Липин); клип на песню Ли Юйчунь «Открытость» [Приложение Б, рисунок 18] (2016 г., реж. Пьер Мишель); клип на песню Чжан Чуя «Всколыхнись» (2017 г., прод. Квантовое видение) и др.

Проанализировав ряд китайских клипов с использованием технологии виртуальной реальности, мы можем обобщить следующие характерные черты.

1. Самое важное отличие виртуальных видеоклипов от традиционных заключается в кадре. В виртуальных видеоклипах общие и средние планы и съемка на одну камеру заменили монтаж коротких кадров.

2. Изменения метода просмотра. В произведениях для традиционного экрана режиссер управляет просмотром и ходом мыслей зрителя, направляет его субъективное видение. В виртуальных клипах аудитория может свободно менять ракурс, пассивное восприятие превращается в активный выбор.

3. Упрощение визуальных решений, уменьшение количества планов, ракурсов, меньшая интенсивность монтажа. Сложные детали сюжета и логика отсутствуют, что способствует большему вниманию к музыке со стороны аудитории.

4. Виртуальная реальность хорошо подходит для клипов музыкальных коллективов, в особенности групп с большим числом участников в составе, как SNH48. В виртуальных видеоклипах зритель может самостоятельно найти ту звезду, которая ему нравится, и следить за ней; может просмотреть все содержание клипа полностью, что, очевидно, способствует распространению таких клипов.

5. Тематика виртуальных клипов достаточно однообразна. На текущем этапе съемка одного виртуального клипа требует огромных финансовых и временных затрат, что сужает сферу деятельности создателей клипов (только профессиональные коллективы и известные певцы).

Помимо широкого применения в области китайских видеоклипов технология виртуальной реальности постепенно начинает занимать важное место в киноискусстве. Выпущенный в 2017 г. анимационный фильм «Чудесный олень девяти цветов» повествует об олене девяти цветов, который спас тонувшего человека, но был затем продан им. Согласно легенде, этот разноцветный олень из пещеры № 275 в комплексе Могао является предыдущим перерождением создателя буддизма Шакьямуни. Этот фильм отдает дань кинокартине «Олень девяти цветов» 1981 г. выпуска (реж. Цянь Цзяцзюнь и Дай Телан) и одновременно позволяет большему числу кинозрителей погрузиться в образы с фресок «Инкарнация царя-оленя» (в пещере № 257 комплекса Могао в Дуньхуане, который относится к периоду династии Северная Бэй), чтобы при помощи новых технологий более живо и образно проникнуться и унаследовать традиционную китайскую культуру.

Исходя из специфики создания работ с использованием виртуальной реальности на сегодняшний день, самым очевидным изменением, которое может прочувствовать публика, является не использование абсолютно новых концепций и визуаль-

ного языка в кино и телеиндустрии, а лишь изменения способа подачи изображения и восприятия аудитории. Только когда нынешние технологии станут более зрелыми, и виртуальная реальность станет такой же широкораспространенной технологией, как и flash-анимация, а аудитория сможет самостоятельно управлять и использовать ее, только тогда у широких масс появится сущностное понимание и внимание к экранным произведениям с использованием новой технологии.

Нельзя отрицать, что применение VR-технологии привело к появлению нового направления в развитии видеоклипов и изменению восприятия аудитории. Однако в связи с этой ситуацией в традиционных китайских эстетических представлениях произошли негативные изменения.

Согласно классическим китайским эстетическим представлениям, красота находится «между вымышленным и реальным». Хотя искусство изображает реальный мир, но реальность в искусстве отличается от объективной реальности, так как конечной целью реальности в искусстве является создание красоты. В процессе эстетического наслаждения субъект и объект должны сохранять определенную дистанцию, в чем и заключается красота искусства. Только позволив субъекту полностью слиться с объектом, можно в полной мере передать концепцию и замысел создателя. Только путем углубления отношений между аудиторией и автором за счет художественного произведения, оно в максимальной степени сможет проявить свою ценность.

Однако современные технологии стирают расстояние между «вымышленным» и «реальным», аудитория смешивает художественный вымысел и объективную реальность. Можно сказать, что пространство, формируемое изображением на телеэкране, сильнее затрагивает чувства, нежели пространство живописи и фотографии, оно является более реалистичным. Такое реалистичное пространство более близко к воспроизведению реального мира, нежели прочие виды искусства. Таким же образом, клипы с легкостью приводят к признанию аудиторией реалистичности всех вымышленных изображений, заставляя рассматривать их как объективную реальность. И тогда рассто-

яние между миром искусства и объективным миром сокращается. Как отмечал А. Тойнби, «глубочайшее эстетическое значение компьютера заключается в том, что он вынуждает нас сомневаться во взглядах на классическое искусство и современность. Эта концепция предполагает, что для познания реальности, человек должен находиться вне реальности, тогда как в искусстве требуется существование рамы картины и пьедестала статуи. Компьютер посредством смешения внутреннего и наружного отрицает иллюзию чистой объективности данного требования. Люди уже осознали, что повседневный мир день ото дня проявляет единство с условиями искусства» [153, с. 73].

В рамках традиционной теории искусства (основанной на наличии определенной дистанции между искусством и объективным миром) считается, что субъективные эмоции, возбуждаемые искусством, отличаются от эмоций, возбуждаемых биологическими раздражителями, а субъективное содержание, заключенное в искусстве, должно обладать всеобщим характером. Однако в произведениях кино и телевидения с использованием современных технологий эмоции, возбуждаемые искусством, идентичны тем, которые возникают под действием первичных раздражителей. Технологические методы воздействуют на зрение и слух аудитории, чтобы достичь художественного эффекта, а также создать абсолютно новое ощущение прекрасного на его основе.

Под влиянием современных технологий в видеоклипах начал формироваться совершенно новый художественный язык, пространство виртуальной реальности, создаваемое в них, доставляет аудитории совершенно иные эстетические переживания. Вооруженное технологиями, искусство прорывается через прошлые рубежи, оказывая все более сильное влияние на чувства и разум человека. Фактически это новый опыт прорыва через границу между искусством и действительностью.

Таким образом, видеоклипы, очевидно, являются формой искусства, которая в наилучшей мере отражает преимущества технологий 3D и виртуальной реальности. Благодаря относительно короткой продолжительности видеоклипов (обычно не

превышает 5-6 минут) аудитория при просмотре клипа в очках может как прочувствовать что-то новое, так и не испытать усталости, дискомфорта. По сравнению с традиционными видеоклипами такие объемные, панорамные работы еще более эффективно передают мысли и настроение их создателей. Видеоклипы с ярко выраженным интерактивным характером могут привлечь аудиторию к непосредственному участию, что также играет положительную роль в их распространении и продвижении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыкальный видеоклип – это гибридная экранная форма, базирующаяся на соединении музыки, слова и изображения. Музыкальный видеоклип отличается собственными способами организации материала, тематикой, специфичным обращением со временем. Художественная природа музыкального видеоклипа обусловлена исключительным существованием песни, где музыка стоит на первом месте и предопределяет режиссуру видео, а само видео используется для продажи музыкального продукта.

Музыкальные видеоклипы можно разделить на две большие группы в зависимости от того, доминирует в их решении исполнительский или визуальный элемент. Основным содержанием исполнительского клипа является исполнение в широком смысле слова (танец, пение, актерская игра), визуальный компонент выполняет функцию фона для исполнения произведения. Как следствие, основой решения клипа является облик исполнителя, оттого клипы этого рода отличает более выраженная персонификация. Исполнение танца, песни или роли разворачивается во времени, как следствие, клипам этого рода присуща нарративность, повествовательность в широком смысле слова.

В визуальных клипах доминирует изобразительный ряд, способный на второй план оттеснить образ исполнителя, содержание его произведения. Персонификация в клипах этого рода ослаблена, как следствие, повествование становится менее прямым, ведется через символы и метафоры.

Музыкальный видеоклип в своем развитии прошел три этапа: формирование в контексте киноискусства, развитие в условиях телевидения и современный этап, связанный с переходом на цифровые технологии.

Формирование музыкального видеоклипа произошло в киноискусстве в 1920–1950-х гг. и было связано с поисками подходов к синтезу музыки и изображения, как в экспериментальном, так и в массовом кино (в первую очередь музыкальном). По мере распространения телевидения, начиная с 1960-х гг. му-

зыкальные видеоклипы становились все более важной частью продвижения артиста. 1960–1990-е гг. стали временем формирования художественного языка музыкального клипа, освоения и переосмысления художественных языков традиционных и техногенных искусств. Основным каналом трансляции музыкального клипа в это время является телевидение, содержание и форма произведений регулируется политикой телеканалов (коммерческих или государственных).

Первые видеоклипы в информационном пространстве материкового Китая появились в 1989 г. С этого времени начинается этап становления китайского видеоклипа. Он отличается ограничениями в тематике, продиктованными, в основном, государственной политикой, оттого большинство клипов носит либо ярко выраженный идеологический характер, либо выполняет задачу репрезентации национальной (региональной) культуры. Китайский музыкальный видеоклип отличало наличие дидактического компонента, который может подразумевать активную пропаганду гражданской ответственности, гуманизма, традиционной культуры, стремление показать «мир идей», не только развлекать зрителя, но и воспитывать его.

XXI в. в развитии видеоклипа связан с переходом на цифровые технологии и более демократичный канал распространения – Интернет. Еще одним значимым фактором развития музыкального видеоклипа является распространение доступных программ видеомонтажа. Трансформация музыкального видеоклипа проявилась как в содержательном аспекте (расширение тематики, доминирование развлекательного содержания), так и формальном. Общим для клипов, создававшихся для распространения в сети, стал поиск выразительных решений, не требующих больших материальных и временных затрат. В Китае получили широкое распространение текстовые клипы, в визуальном решении которых главная роль отведена титрам (тексту песни), и клипы-анимации, созданные при помощи flash-технологии. Оба подхода позволяют сделать более доступным содержание музыкального произведения.

Музыкальные видеоклипы с элементами традиционного театра сицуй могут иметь репродуктивный характер (сниматься на известные номера) или продуктивный (наследие традиционного театра интегрируется в новое музыкальное произведение). В большинстве музыкальных видеоклипов эпизоды, решенные в стиле сицуй или театра теней, объединены в единое повествование с эпизодами, действие которых разворачивается в настоящее время. Таким образом, повествование клипов становится нелинейным, гипертекстовым, а персонаж клипа растворяется в идентификациях, обретает характеристики гиперперсонажа.

Активное освоение экранной культурой стилистики гохуа и вырезания из бумаги началось в китайском анимационном кино 1960-х гг. Мультфильмы этого рода обладают спецификой, связанной с особенностями китайской национальной живописи (сложная рассеянная перспектива, нейтральный фон, задний и передний планы разграничиваются с помощью густоты линий, интенсивность наложения красок позволяет показать масштаб предмета, его положение в пространстве). В большинстве музыкальных видеоклипов, использующих стилистику гохуа или цзянчжи, образы традиционного искусства становятся частью внутрикадрового коллажа, использующего так же элементы, апеллирующий к современности (к примеру, отснятый исполнитель может перемещаться на фоне анимации).

Многие значительные современные режиссеры пришли в полнометражное кино из клипмейкинга (Д. Финчер, М. Гондри, М. Бэй, С. Джонз и др.), где работали в конце XX в., во время телевизионного этапа развития музыкального клипа. Каждый из них привнес в игровое кино специфический индивидуальный стиль, который был выработан и отточен в «малой форме» музыкального видеоклипа и сегодня влияет на общие тенденции развития киноискусства.

Трансформация киноискусства под воздействием видеоклипа наиболее очевидно прослеживается в работах режиссеров «шестого поколения», заявивших о себе в 1990-х гг.: Чжан Юань, Чжан Ибайм, Ван Сяошуай, Лу Чэуань, Цзя Чжанкэ и др. Многие из них начинали свою карьеру в клипмей-

кинге и рекламе, оттого порой их называют «поколением вернувшихся кинолюбителей». В наибольшей степени влияние видеоклипа прослеживается в фильмах Чжана Ибая и Нин Хао, которым присущи дискретность повествовательной цепочки, динамичный монтаж, эффектное визуальное решение.

Китайский музыкальный видеоклип так же трансформируется под влиянием киноискусства. Сегодня многие клипмейкеры отказываются от быстрого монтажа в пользу длинных монтажных кадров. В современных видеоклипах все большее внимание уделяется визуальному ряду, не просто создающему атмосферу, но порой оттесняющему музыку на второй план.

Влияние 3D-технологий на музыкальный клип проявилось в основном в следующих аспектах. На уровне художественного языка очевидно более широкое применение общих планов, стал более сильным контраст глубины кадров. Создаваемые 3D-технологиями эффекты способны отодвинуть содержание на второй план, они во многом определяют его, предъявляют высокие требования. Развиваются новые платформы распространения видеоклипов, превосходящие возможности большинства Интернет-пользователей.

Виртуальные технологии стали причиной становления особой формы музыкального видеоклипа. Отказ от клипового монтажа, малое число монтажных кадров – самое заметное отличие виртуальных видеоклипов от традиционных. В виртуальных видеоклипах возможность выбирать план и ракурс, совмещение в единое пространство материала, отснятого несколькими камерами заменили монтаж коротких кадров. В традиционных видеоклипах режиссер выстраивает визуальный ряд фиксированную последовательность, тем самым направляя свою аудиторию, в виртуальных – зритель может свободно менять свою «точку зрения», пассивное восприятие превращается в активный выбор. VR-видеоклипы отличает малое число локаций, объектов в композиции кадра, отсутствие привычного монтажа. В большинстве произведений этого рода визуальный ряд фиксирует исполнение музыкальной композиции.

Выводы и материалы данного исследования могут найти применение в научно-исследовательской деятельности при проведении дальнейших научных изысканий по данной проблематике, при подготовке специальных научных изданий и монографий. Практическая значимость полученных результатов состоит в возможности их использования в образовательном процессе в средних специальных и высших учебных заведениях культуры и искусств, культурологических, музыкальных, режиссерских, искусствоведческих факультетов гуманитарных университетов, в системе повышения квалификации педагогов и специалистов социокультурной сферы, в качестве материалов для разработки лекционных и практических занятий. Материалы, содержащиеся в исследовании, могут быть включены в учебные курсы по теории и истории искусства, а также курсы смежных дисциплин – культурологии, эстетики, что дает возможность преодолеть рамки узкой специализации и сформировать специалиста с широкими мировоззренческими горизонтами.

结语

中国音乐短片是传统艺术和数字技术融合的产物，它在成为技术和经济工具之前，首先是一种文化综合体，是不同类型艺术的融合。通常，音乐短片都有一个独立的叙事链，即便它们没有完整的故事线，受众仍可根据音乐内容来构建。音乐短片内容和形式多样，其视觉构建可以只有表演成分（歌手、演员的演出）——此类作品倾向于抒情和叙事，亦或是只有视觉成分（运用电脑技术创建虚拟影像）——此类音乐短片的叙事链是通过符号的隐喻、象征间接进行的视觉图像组成。音乐决定了歌曲画面的呈现、视觉形象的构建和叙事方向。

相比其他艺术，虽然音乐短片在我国仅三十多年历史，但其发展十分迅猛。对于在世界影视文化背景下中国音乐短片发展历史的梳理，笔者将其大致分为三个时期：1920—1950年代是音乐短片的萌芽期，是在电影艺术中寻找音乐和图像融合方法的阶段；1960—1990年代是音乐短片电视阶段的发展期，同时是其艺术语言的形成时期。此时期的开始伴随着电视的普及传播，其形式内容、题材及视听解决方案在很大程度上取决于国家电视台的严苛政策；21世纪进入音乐短片的数字化繁荣期。此时期的中国音乐短片以娱乐性为主，题材范围不断扩大并逐步向数字技术过渡，增强了影视艺术与传统艺术深度融合的可能性。

譬如，中国传统戏剧与音乐短片的融合是由其众多艺术特征决定的：舞台道具设置的极简性、动作程式时空的自由性对应音乐短片中景

别和角度的动态变化，及表演的综合性、音乐节奏的律动性等特征促使戏曲音乐短片具有复制性和创新性。此系列音乐短片可视作传承发展传统艺术的载体，亦是传统艺术的创新形式。音乐短片对中国传统造型艺术的映射则体现在对其外观形式的改变，长镜头、全景运动的频繁使用、真人和动画元素相结合等方面。在现代音乐短片中，运用动画技术将传统造型艺术的表现手段与立体建模相结合，创造构建镜头内部空间感的新方法。

数字技术与音乐短片的融合创新是必然的，新技术对音乐短片的发展具有深远影响。本文通过大量案例研究分析得出：3D技术增强了音乐短片镜头纵深对比关系，长镜头的占据主导地位，内容受技术影响退居次要地位，出现全新3D音乐短片作品发行平台等。同时，VR技术为现代音乐短片极简化风格的视觉形象和特殊化形式的叙事链的构成提供了条件，这使其镜头数量及剪辑手法在很大程度上受限。一镜到底取代短镜头快剪辑，形成新的交互式观看模式。而在电影中使用音乐短片的制作原理——离散性叙事链、动态剪辑和鲜明简洁的视觉解决方案等，改变了电影艺术的传统制作模式。音乐短片受电影的影响则体现在众多创作者减少快剪辑、倾向长镜头的使用，同时增加叙事性使受众专注于影像层面，这不仅为作品营造了氛围，还主导音乐模式的发展。上述层面都足以说明技术对音乐短片所产生的巨大影响。

中国音乐短片作为一种创新的艺术形式在不断变革创新，同时，它为艺术创作和文化传播提供了更多可能。

成果使用情况：

研究成果已被引入白俄罗斯国立文化艺术大学“当代艺术和艺术批评”、“现代艺术研究的当前问题”、“屏幕文化”等课程中，如“实际使用研究成果相关证明”(2019.04.11/2019.11.26/2019.12.23)所示。

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агафонова, Н. А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика / Н. А. Агафонова. – Минск : [б. и.], 2009. – 273 с.
2. Англо-русский словарь / сост.: В. Д. Аракин, З. С. Выготская, Н. Н. Ильина. – 11-е изд., испр. и доп. – М. : Рус. яз., 1980. – 807 с.
3. Бай Бинбин. Развитие китайской музыкальной культуры периода «реформ открытости» (1976–2000-е гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Бай Бинбин ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2011. – 23 с.
4. Бриткевич, Д. В. Музыка и живопись : уровни взаимосвязанности / Д. В. Бриткевич // Искусство и культура. – 2015. – № 1 (17). – С. 49–54.
5. Бурлаков, М. В. Создание видеоклипов / Михаил Бурлаков. – СПб. : БХВ-Петербург, 2003. – 1216 с.
6. Ван Сяодань. Взаимодействие хореографического и циркового искусства в художественной культуре Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Ван Сяодань ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2012. – 23 с.
7. Видеоклип [Электронный ресурс] / Большой китайско-русский словарь. – Режим доступа: <https://bkrs.info/slovo.php?ch=видеоклип>. – Дата доступа: 25.03.2018.
8. Громова, Ю. М. Музыкальный видеоклип как поликодовый текст / Ю. М. Громова // Вестн. Твер. гос. ун-та. – 2014. – № 2. – С. 188–192.
9. Дробашенко, С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. – М. : Искусство. – 320 с.
10. Егоров, В. В. Телевидение: теория и практика / В. В. Егоров. – М.: МНЭПУ : Кормма, 1993. – 310 с.
11. Каленкевич, Е. А. Феномен сетевого искусства (NetArt): художественная и коммуникативная специфика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Е. А. Каленкевич ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2019. – 25 с.

12. Карпілава, А. А. Камертон сэнсу: як гучыць кінавообраз / А. А. Карпілава // Мастацтва. – 2010. – № 8. – С. 34–37.

13. Карпилова, А. А. Аудиовизуальное искусство Беларуси как ретранслятор музыкальной культуры / А. А. Карпилова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : [зб. навук. арт.] / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы. – Мінск, 2008. – Вып. 4. – С. 92–100.

14. Карпилова, А. А. Музыкальный видеоклип: структура, типология, функции / А. А. Карпилова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : [зб. навук. арт.] / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы. – Мінск, 2009. – Вып. 6. – С. 159–166.

15. Карчевская Н. В. Взаимодействие эстрадного танца и экранного искусства / Н. В. Карчевская // Культура. Наука. Творчество : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 20–23 апр. 2010 г. / Белорус. гос. акад. искусств [и др.]. – Минск, 2011. – [Вып. 4]. – С. 177–181.

16. Кожемяко, Д. А. Особенности презентации хореографического искусства в экранной культуре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Д. А. Кожемяко ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2017. – 23 с.

17. Корсакова, Е. Е. Репрезентация аутентичного фольклора в современной культуре / Е. Е. Корсакова // Аўтэнтэчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў IX Міжнарод. навук. канф. (Мінск, 25–27 крас. 2015 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў [і інш.] ; рэдкал.: Языковіч В. Р. (адк. рэд.) і [інш.]. – Мінск, 2015. – С. 30–31.

18. Корсакова, Е. Е. Репрезентация достижений художественной культуры Беларуси в средствах массовой информации: аксиологический аспект / Е. Е. Корсакова // Матэрыялы XX Міжнарод. Кірыла-Мяфодзіеўскіх чытанняў, прысвеч. Дням славян. пісьменства і культуры (Мінск, 20–23 мая 2014 г.) / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і

мастацтваў ; рэдкал.: Языковіч В. Р. (адк. рэд.) і [інш]. – Мінск, 2014. – С. 111–115.

19. Корсакова, Е. Е. Репрезентация традиционного художественного образа в искусстве / Е. Е. Корсакова // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зб. навук. прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 25–27 крас. 2014 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў [і інш.] ; рэдкал.: Языковіч В. Р. (адк. рэд.) і [інш]. – Мінск, 2014. – С. 166–168.

20. Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова – СПб. : Лань, 1999. – 415 с.

21. Леонова, Т. А. Своеобразие воплощения принципа серийности в искусстве XX – начала XXI в. (на примере телевидения): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Т. А. Леонова ; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2018. – 23 с.

22. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб., 1998. – С. 288–373.

23. Лю Ян. Особенности взаимодействия музыкального и визуальных искусств в китайской художественной культуре XX – XXI вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Лю Ян ; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2017. – 24 с.

24. Ма Ли. Выразительные возможности колорита в живописи и музыке Китая и Беларуси : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Ма Ли ; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2019. – 25 с.

25. Макаревич, А. В. Видеоарт как художественный феномен / А. В. Макаревич. – Минск : БГУКИ, 2017. – 206 с.

26. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М. : Астрель : Дизайн. Информ. Картогр., 2000. – 631 с.

27. Нечай, О. Ф. Ракурсы : о телевизионной коммуникации и эстетике / О.Ф. Нечай. – М. : Искусство, 1990. – 119 с.

28. Нечай, О. Ф. Телевидение как художественная система / О. Ф. Нечай. – Минск : Наука и техника. – 1981. – 256 с.

29. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства / О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников ; под ред. И. В. Вайсфельда. – Минск : Вышэйшая школа. – 1985. – 368 с.

30. Познин, В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / В. Ф. Познин ; С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2009. – 46 с.

31. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение как новая специализация в современном художественном образовании / В. П. Прокопцова // Культура: открытый формат – 2011 (библиотекведение, библиографведение и книговедение, искусствоведение, культурология, социокультурная деятельность) : сборник научных работ / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2011. – С. 165–169.

32. Прокопцова, В. П. Звук и цвет в искусстве: компаративный взгляд / В. П. Прокопцова // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ (3 снеж. 2010 г.) : [у 2 т.] / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 385–389.

33. Прокопцова, В. П. Взаимодействие звука и цвета в искусстве XX в.: компаративный взгляд / В. П. Прокопцова // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. акад. музыки [и др.]. – Минск, 2011. – Вып. 5. – С. 20–27.

34. Прокопцова, В. П. Компаративизм в практике и теории искусства / В. П. Прокопцова // Веснік Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2012. – № 2 (18). – С. 59–68.

35. Прокопцова, В. П. Методологические основы компаративного искусствоведения / В. П. Прокопцова // Традиційная і сучасная культура Беларусі: гісторыя, актуальны стан, перспектывы : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 6 снеж. 2012 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 219–226.

36. Прокопцова, В. П. Компаративизм в искусстве: диалогичность средств выразительности в музыке и живописи / В. П. Прокопцова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : [зб. навук. арт.] : у 2 ч. / Нац. акад. навук Бе-

ларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы. – Мінск, 2007. – Ч. 2. – С. 244–250.

37. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение: проблемы исследования / В. П. Прокопцова // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы междунар. науч. конф., 25–26 марта 2004 г., Гродно, Респ. Беларусь : в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т им. Я. Купалы [и др.]. – Гродно, 2004. – Ч. 1. – С. 18–22.

38. Прокопцова, В. П. Компаративное пространство современного искусствоведения / В. П. Прокопцова // Веснік Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2015. – № 2 (24). – С. 121–127.

39. Новые аудиовизуальные технологии / О. В. Грановская и др. ; отв. ред. К.Э. Разлогов. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 482 с.

40. Строение фильма : некоторые проблемы анализа произведений экрана : сб. ст. / сост. К. Разлогов. – М.: Радуга, 1984. – 279 с.

41. Розенталь, А. Создание кино и видеофильмов от А до Я / А. Розенталь ; [пер. с англ.: Ю.В. Шпакова, В.Р. Оганесян]. – М.: Триумф, 2013. – 344 с.

42. Самутина, Н. В. Музыкальный видеоклип: поэзия сегодня / Н. В. Самутина // Неприкосновенный запас. – 2001. – № 6 (20). – С. 76–86.

43. Сапак, В. С. Телевидение и мы: четыре беседы / В. С. Сапак. – М.: Искусство, 1988. – 168 с.

44. Смирнова, И. А. Экранное искусство и музыка: взаимодействие и синтез искусств / И. А. Смирнова // Вести ин-та совр. знаний. – 2010. – № 3. – С.42–46.

45. Смирнова, И. А. Музыкальный видеоклип как синтетический жанр видеоискусства / И. А. Смирнова // Культура. Наука. Творчество : X Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 12 мая 2016 г.) : сб. науч. ст. / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2016. – [Вып. 10]. – С. 258–262.

46. Смирнова, И. А. Киноискусство и джаз: формы исторического взаимодействия / И. А. Смирнова // Культура, наука,

творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2014. – Вып. 8. – С.105–109.

47. Смутьская, С. Ю. Экранное искусство 80–90-х гг. XX века : феномены гипертекстуальности и виртуальности : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / С. Ю. Смутьская ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2004. – 21 с.

48. Советкина, Э. В. Эстетика музыкальных видеоклипов / Э. В. Советкина. – М. : Триада, Лтд, 2005. – 90 с.

49. Советкина, Э. В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Э. В. Советкина ; Ин-т повышения квалификации работников телевидения, радиовещания – М, 2005. – 28 с.

50. Сун Цзюань. Становление и развитие музыкального театра в Китае : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Сун Цзюань ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2013. – 23с.

51. Ульяненко, В. В. Китай: версия 2.0 : разрушение легенды / В. В. Ульяненко. – СПб.: Вектор, 2014. – 222 с.

52. Усманова, А. Между искусствоведением и социологией: к вопросу о предмете и методе «визуальных исследований» / А. Усманова // Визуальные аспекты культуры – 2006 : сб. науч. ст. / под ред. В. Л. Круткина, Т. А. Власовой. – Ижевск, 2006. – С.10–20.

53. Фуртай, Ф. В. Явление клиппинга в современной массовой культуре: опыт культурологического анализа / Ф. В. Фуртай // Вестн. Ленинград. гос. ун-та им. А.С. Пушкина. – 2009. – № 4. – С. 126–134.

54. Фрольцова, Н. Т. Телевидение: хроника, документ, образ / Н. Т. Фрольцова. – Минск: Наука и техника, 1977. – 120 с.

55. Чжан Сяньлян. Музыкальность как способ авторского мышления в искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Чжан Сяньлян ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2019. – 24 с.

56. Шарифуллин, С. Б. Анализ вербально-иконических текстов видеоклипов: символика «черного» / С. Б. Шарифул-

лин // Слово и текст: лингвокультурный, коммуникативный и исторический аспекты : Междунар. науч. конф., 1–4 окт. 2009 г. / Юж. федерал. ун-т. – Ростов-н/Д., – 2009. – С. 164–166.

57. Шарифуллин, С. Б. Музыкальный клип как вербально-иконический текст: проблемы описания / С. Б. Шарифуллин // *Siberia lingua: научный журнал Института филологии и языковой коммуникации.* – 2010. – № 1. – С. 153–160.

58. Шарифуллин, С. Б. О типологии вербально-иконических текстов музыкальных клипов / С. Б. Шарифуллин // *Вестн. Краснояр. гос. пед. ун-та им. В. П. Астафьева.* – 2011. – № 2. – С. 215–220.

59. Шарифуллин, С. Б. Семантический анализ вербально-иконических текстов (на материале музыкальных клипов) / С. Б. Шарифуллин // *Вестн. Краснояр. гос. пед. ун-та им. В. П. Астафьева.* – 2010. – № 2. – С. 257–261.

60. Шарифуллин, С. Б. Цветовая символика в видеоклипах как вербально-иконических текстах / С. Б. Шарифуллин // *Общетеоретические и типологические проблемы языкознания : материалы III Междунар. науч.-практ. конф. (Бийск, 14–15 окт. 2008 г.) / Бийск. пед. гос. ун-т им. В. М. Шукшина ; отв. ред. Е. Б. Трофимова.* – Бийск, 2008. – С. 231–237.

61. Шевченко, В. Э. Теоретические основы визуальной коммуникации / В. Э. Шевченко // *Науч. ведомости Белгород. гос. ун-та. Сер.: Гуманитар. науки.* – 2013. – № 20 (163). – С. 174–180.

62. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 1998. – 193 с.

63. Abel, R. That Most American of Attractions, the Illustrated Song / R. Abel // *The Sounds of Early Cinema / ed. by R. Abel, R. Altman.* – Indiana University Press, 1988. – P. 143–153.

64. Barrios, R. A. Song in the Dark: The Birth of the Musical Film / R. A. Barrios. – Oxford : Oxford University Press, 1994. – 475 p.

65. Blankenship, M. More Than Words: The Art Of The Lyric Video [Электрон. ресурс] / M. Blankenship. – Режим доступа:

<https://www.npr.org/sections/monkeysee/2012/02/29/147637692/more-than-words-the-art-of-the-lyric-video>. – Дата доступа: 14.11.2017.

66. Chinese opera [Электрон. ресурс] // Entertainment. – Режим доступа: <http://www.ibiblio.org/chineseculture/contents/entr/p-entr-c01s02.html#Dan> (旦, Female role). – Дата доступа: 05.12.2018.

67. Goodwin, A. Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture / Andrew Goodwin. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992. – 264 p.

68. McLuhan M. The Medium is the Massage / M. McLuhan, Q. Fiore. – London : Penguin Books, 1967. – 142 p.

69. Strecker, E. Lyric Videos: Is this a trend now? Britney Spears' 'Criminal' joins the YouTube fray [Электрон. ресурс] / E. Strecker // Entertainment. – Режим доступа: <http://www.ew.com/article/2011/10/14/lyric-videos-is-this-a-trend-now-britney-spears-criminal-joins-the-youtube-fray/>. – Дата доступа: 14.11.2017.

70. Thampson, M. Lo-fi filmmaker takes stars to street level [Электрон. ресурс] / M. Thampson // cnn.com. – Режим доступа: <http://edition.cnn.com/2008/SHOWBIZ/Music/02/19/takeaway.shows/>. – Дата доступа: 14.11.2017.

71. [美] 阿恩海姆 著 腾守尧 朱疆源 译 艺术与视知觉 北京 中国社会科学出版社 1984年 第640页 = Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; пер. Дэн Шоуяо, Чжу Цзянюань. – Пекин : Китайские общественные науки, 1984. – 640 с.

72. 王丽锦 音乐视频的多模态隐喻解读 — 以泰勒·斯威夫特的《Bad Blood》为例 开封文化艺术职业学院学报 2020年 第5期 第54–56页 = Ван, Лицинь. Символическое значение музыкальных клипов – на примере «Bad Blood» Тейлор Свифт / Лицинь Ван // Современное телевидение. – 2020. – № 5. – С. 54–56.

73. 王瑾 浅谈声音三元素在动画短片《粽香》中的运用 传播力研究 2019年第22期 第64页 = Ван, Цинь. Использование звука в анимационном ролике «Аромат цзунцзи» / Цинь Ван // Изучение распространения. – 2019. – № 22. – С. 64.

74. 汪俐 略谈音乐电视的风格特点及走向 北京 当代电视 2004年 第3期 第48–49页 = Ван, Ли. Стилистические особенности и тенденции развития видеоклипа / Ли Ван // Современное телевидение. – 2004. – № 3. – С. 48–49.

75. 王思琪 中国当代城市流行音乐 上海 上海教育出版社 2009年 291页 = Ван, Сыци. Китайская современная городская поп-музыка / Сыци Ван. – Шанхай : Шанхайское образование, 2009. – 291 с.

76. 王宁宇 二十世纪中国动画艺术史总序 西安 陕西人民美术出版社 2002年共236页 = Ван, Ниньюй. История китайского анимационного искусства XX века / Ниньюй Ван. – Сиань : Шэньсийское народное изобразительное искусство, 2002. – 236 с.

77. 王天 广告 MV跨界影视导演 — 创作风格的共性与启示 西安 西安建筑科技大学 2013年 共60页 = Ван, Тянь. Режиссеры рекламных роликов и кинофильмов – общность и взаимовлияние стилей : дис. ... магистра искусствоведения : 13.05.01 / Тянь Ван. – Шанхай, 2013. – 60 л.

78. 王阿蒙 MV的概念界定、分类和五个发展阶段 北京 音乐传播 2013年 第2期72–82页 = Ван, Амэн. Определение концепции, классификация и пять этапов развития музыкального видео / Амэн Ван // Распространение музыки. – 2013. – № 2. – С. 72–82.

79. 王桂亭 论网络原创视频短片的艺术特征 南京 南京邮电大学学报 (社会科学版) 2014年3月第1期 第42–45页 = Ван, Гуйтин. Художественные особенности оригинальных веб-видеоклипов / Гуйтин Ван // Вестн. Нанкин. ун-та почты и телекоммуникаций. – 2014. – № 1. – С. 42–45.

80. 王一 音乐在世纪末的中国:后现代主义与当代音乐 北京 中国社会出版社 1994年共278页 = Ван, И. Музыка в Китае в конце века : постмодернизм и современная музыка / И Ван. – Пекин : Китайс. соц. изд-во, 1994. – 278 с.

81. 王莉娜 论音乐电视的本质特征 北京 当代电视 2017年 第3期 第80–81页 = Ван, Лина. Основное свойство видеоклипов / Лина Ван // Современное телевидение. – 2017. – № 3. – С. 80–81.

82. 王峥 电视与消费文化 — 解读音乐电视现象 北京 现代传播 (北京广播学院学报) 1994年 第4期 第6页 = Ван, Чжэн. Телевидение и потребительская культура: интерпретация явления музыкального телевидения / Чжэн Ван // Современная коммуникация. – 1994. – № 4. – С. 6.

83. 王君 初识戏曲音乐电视 北京 中国广播电视学刊 1997年 第7期 第44–45页 = Ван, Цзюнь. Драматическое музыкальное телевидение / Цзюнь Ван // Китайс. радио-телевизион. журнал. – 1997. – № 7. – С. 44–45.

84. 王方 微电影的前世今生 — 网络原创视频短片的精英化趋向南京传媒观察 2013年 第12期 第54–55页 = Ван, Фан. Судьба минифильма: тенденции развития сетевых оригинальных видеоклипов / Фан Ван // Обзор СМИ. – 2013. – №12. – С. 54–55.

85. 王辉 音乐传播的视听复合与MTV 北京 商场现代化 2005年 第11期 第183页 = Ван, Хуэй. Распространение музыки на MTV / Хуэй Ван // Модернизация рынка. – 2005. – № 11. – С. 183.

86. 王孝锦 论音乐电视画面的创作 南京 南京艺术学院学报 2004年 第4期 第48–49页 = Ван, Сяоцзинь. Создание визуальных образов музыкального клипа / Сяоцзинь Ван // Вестн. Нанкин. ун-та искусств. – 2004. – № 4. – С. 48–49.

87. 王姗 论音乐对电影叙事的构建 长春 吉林大学研究生论文 广播电视艺术学 2009年 共49页 = Ван, Шань. О конструировании музыки для киноповествования : дис. ... магистра искусствования : 13.03.03 / Шань Ван. – Чанчунь, 2009. – 49 л.

88. 高力民 关于音乐电视的另一种说法 北京 中国电视 1998年 第10期 第39–40页 = Гао, Лиминь. Определение музыкального телевидения / Лиминь Гао // Китайс. телевидение. – 1998. – № 10. – С. 39–40.

89. 高楠 艺术心理学 辽宁 江宁出版社 1987年 共615页 = Гао, Нань. Психология искусства / Нань Гао. – Ляонин : Цзянин. изд-во, 1987. – 615 с.

90. 高鑫 电视艺术学 北京 北京广播学院出版社 1998年 共441页 = Гао, Синь. Искусство телевидения / Синь Гао. – Пекин : Изд-во Пекин. пед. ун-та, 1998. – 441 с.

91. 高鑫 高文曦 电视艺术：多元与重构 北京 北京师范大学出版社 2006年 共431页 = Гао, Синь. Искусство телевидения: разнообразие и реконструкция / Синь Гао, Вэньси Гао. – Пекин : Изд-во Пекин. пед. ун-та, 2006. – 431 с.

92. 高鑫 周文 电视艺术概论 北京 北京广播学院出版社 2002年 共268页 = Гао, Синь. Очерк искусства телевидения / Синь Гао, Вэнь Чжоу. – Пекин : Изд-во Пекин. радиовещательного ун-та, 2002. – 268 с.

93. [法] 居伊·德波 王昭凤 译 景观社会 南京 南京大学出版社 2006年共166页 = Дебор, Гай. Общество спектакля / Гай Дебор. – Нанкин : Изд-во Нанкин. ун-та, 2006. – 166 с.

94. 大发 VR技术展音乐魅力 新浪音乐 = Да, Фа. Технология VR демонстрирует очарование музыки [Электронный ресурс] / Фа Да // Сайт «Музыка Синлана». – Режим доступа: <http://ent.sina.com.cn/y/yneidi/2017-06-07/docifyfuzmy2423782.shtml>. – Дата доступа: 15.8.2018.

95. 丁钟 音乐录影带影响下的电影形态刍议 长春 电影文学 2018年 第11期 第52–54页 = Дин, Чжун. О форме фильма под влиянием музыкального телевидения / Чжун Дин // Кинематографич. литература. – 2018. – № 11. – С. 52–54.

96. 董云牧 3D电影掀起的视觉新革命 北京 世界博览 2009年 第17期 第47-48页 = Дон, Юньму. Новая визуальная революция в 3D-фильмах / Юньму Дон // Видение мира. – 2009. – № 17. – С. 47–48.

97. 窦金启 戏曲动画及其艺术性和传播理念研究 临汾 山西师范大学研究生论文 2013年 共82页 = Доу, Цзиньци. Исследование драматической анимации и ее художественных и коммуникационных идей : дис. ... магистра литературоведения : 05.01.01 / Цзиньци Доу. – Линьфэнь, 2013. – 82 с.

98. 董丽娟 音乐电视的审美嬗变分析 北京 当代电视 2015年 第8期 第102–103页 = Дун, Лицзюань. Анализ художествен-

ных преобразований музыкального телевидения / Лицзюань Дун // Современное телевидение. – 2015. – № 8. – С. 102–103.

99. 殷瑛 欧美实验MV研究 南京 南京艺术学院研究生论文 2012年 共38页 = Инь, Ин. Исследование экспериментальных музыкальных видео Европы и Америки : дис. ... магистра искусствования : 13.05.01 / Ин Инь. – Нанкин, 2012. – 38 л.

100. [俄] 康定斯基 著 李正文 魏大海 译 论艺术的精神 北京 中国人民大学出版社 2003年 共148页 = Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский ; пер. Ли Чжэнвэн, Вэй Дахай. – Пекин: Изд-во Китайс. нар. ун-та, 2003. – 148 с.

101. 康凯 张艺谋不合好莱坞口味情节不清晰情感太复杂 成都日报 2013年3月26日 第A2版 = Кан, Кай. Фильм Чжан Имоу не соответствует вкусам Голливуда / Кай Кан // Чэндуская ежедневная газета. – 2013. – № А2. – С. 2.

102. [美] 道格拉斯·凯尔纳 丁宁 译 媒体文化商务印书馆 2013年 共606页 = Келлнер, Дуглас. Культура СМИ / Д. Келлнер ; пер. Дин Нин. – Пекин : Коммерч. из-во, 2013. – 606 с.

103. [英] 科林伍德 著 卢晓华 译 艺术哲学新论 北京 工人出版社 1988年 共111页 = Коллингвуд, Р. Г. Новая теория философии искусства / Р. Г. Коллингвуд ; пер. Лу Сяохуа. – Пекин: Изд-во «Работник», 1988. – 111 с.

104. 赖声川 赖声川的创意学 北京 中信出版社 2006年 共255页 = Лай, Шэнчуань. Творческие исследования Лай Шэнчуана / Шэнчуань Лай. – Пекин : Изд-во «Чжун Синь», 2006. – 255 с.

105. 梁国伟 跨越时空的影像交流：数字电影的媒介形态 北京 商务印书馆出版社 2007年 共259页 = Лян, Говэй. Трансляция изображений во времени и пространстве: медиа-формация цифрового кино / Говэй Лян. – Пекин : Коммерч. изд-во, 2007. – 259 с.

106. 梁颐影 视艺术概论 北京 北京大学出版社 2013年 共156页 = Лян, И. Обзор киноискусства / И Лян. – Пекин : Изд-во Пекин. ун-та, 2013. – 156 с.

107. 梁永革 音乐电视的音画关系创意 大连 辽宁师范大学学报(社会科学版) 2005年 第5期 第110页 = Лян, Юнгэ. Отношения между звуком и изображением в музыкальном телевидении / Юнгэ Лян // Вестн. Ляонин. пед. ун-та. – 2005. – № 5. – С. 110.

108. 蓝凡 电视艺术通论 上海学林出版社 2005年 共603页 = Лань, Фань. Общая теория телевизионного искусства / Фань Лань. – Шанхай : Сюэлин, 2005. – 603 с.

109. 蓝凡 MTV/MV新论 杭州浙江职业学院学报 2005年 第3期 第 1–32页 = Лань, Фань. Новые теории MTV/MV / Фань Лань // Вестн. Чжэцзян. ин-та. – 2005. – № 3. – С. 1–32.

110. 蓝凡 MV的审美特质 福州福建艺术 2006年 第3期 第12–15页 = Лань, Фань. Художественные особенности MV / Фань Лань // Искусство Фуцзяня. – 2006. – № 3. – С. 12–15.

111. 李丽园 王婧 电视音乐与音乐电视概念新议 北京 戏剧之家 2015年第13期 第89页 = Ли, Лиюань. Новая концепция телевизионной музыки и музыкального телевидения / Лиюань Ли, Цзин Ван // Театральный дом. – 2015. – № 13. – С. 89.

112. 李玲 故事性MV的审美意义 广州 南方电视学刊 2011年 第2期 第108–109页 = Ли, Лин. Художественное значение музыкальных видеоклипов / Лин Ли // Южный телевизионный журнал. – 2011. – № 2. – С. 108–109.

113. 李鸿祥 视觉文化研究: 当代视觉文化与中国传统审美文化 上海 东方出版中心 2005年 共339页 = Ли, Хунсян. Исследование визуальной культуры: современная визуальная культура и эстетика китайской традиционной культуры / Хунсян Ли. – Шанхай : Восток, 2005. – 339 с.

114. 李婉倩 影视艺术中VR技术的审美分析 扬州 扬州大学硕士研究生论文 2018年 共71页 = Ли, Ваньцян. Анализ художественного языка технологии виртуальной реальности в кино-, телеискусстве : дис. ... магистра драматического театра и кино : 22.50.09 / Ванцян Ли. – Янчжоу, 2018. – 71 л.

115. 李兴国 影视艺术与高科技应用 北京 中国传媒大学出版社 2005年共278页 = Ли, Синго. Кино-, телеискусство и тех-

нологии / Синго Ли. – Пекин : Изд-во Китайс. ун-та коммуникаций, 2005. – 278 с.

116. 李正光 以丑为美: 第六代导演的审美观 福州 福建师范大学博士论文 2006年 共184页 = Ли, Чжэнгуан. Эстетический взгляд режиссеров шестого поколения : дис. ... канд. литературоведения : 05.01.01 / Чжэнгуан Ли. – Фучжоу, 2006. – 184 л.

117. 李少白 中国电影史 北京 高等教育出版社 2006年 共322页 = Ли, Шаобай. История китайского кино / Шаобай Ли. – Пекин : Изд-во высш. образования, 2006. – 322 с.

118. 林少雄 视像与人 — 视像人类学论纲 上海 学林出版社 2005年 共380页 = Лин, Шаосюн. Визуальная антропология / Шаосюн Лин. – Шанхай : Изд-во «Сюэлин», 2005. – 380 с.

119. 林月皎 谈MV的不同表现风格 兰州 发展 2011年 第8期 第118–120页 = Линь, Юэцзяо. Различные стили музыкального видео / Юэцзяо Линь // Развитие. – 2011. – № 8. – С. 118–120.

120. 卢蓉 电视剧叙事艺术 北京 中国广播电视出版社 2004年 共301页 = Лу, Жун. Искусство телевидения / Жун Лу. – Пекин : Китайское радио и телевидение, 2004. – 301 с.

121. 刘波林 亟待解决的音乐电视著作权问题 北京 电子知识产权 2006年 第9期 第40–42页 = Лю, Болин. Необходимо срочно решить проблемы с авторским правом в музыкальном телевидении / Болин Лю // Электроника. Интеллектуальная собственность. – 2006. – № 9. – С. 40–42.

122. 刘名家 赵泽宁 音乐电视概述和创作及音乐制作的发展趋势 哈尔滨 职业技术 2009年 第5期 第93页 = Лю, Миньцзя. Обзор и тенденции производства музыкальных видеоклипов / Миньцзя Лю, Цзэнин Чжао // Профессиональные технологии. – 2009. – № 5. – С. 93.

123. 刘卉 优雅的叫卖: 音乐录影带与电视广告的互动 — 品牌在MV中的行销 上海 华东师范大学硕士论文 2008年 共63页 = Лю, Хуэй. Изящные торги: взаимодействие видеоклипа с телевизионной рекламой – продвижение бренда через музыкальное видео : дис. ... магистра литературоведения : 05.01.01 / Хуэй Лю. – Шанхай, 2008. – 63 с.

124. 刘佳 数字动画MV的风格及表现研究 北京 北京服装学院研究生论文 2012年共47页 = Лю, Цзя. Силь и выразительность анимационного видеоклипа : дис. ... магистра искусствования : 13.05.01 / Цзя Лю. – Пекин, 2012. – 47 с.

125. 刘象愚 罗纲 文化研究读本 北京 中国社会科学出版社 2000年 共454页 = Лю, Сянюй. Исследование культуры / Сянюй Лю, Ган Ло. – Пекин : Китайск. обществ. науки, 2000. – 454 с.

126. 刘易 中国企业音乐电视的艺术表现策略探究 — 以2000至2015年间CCTV企业音乐电视为例 石家庄 河北师范大学研究生论文 2016年 共52页 = Лю, И. Художественное выражение китайского корпоративного музыкального телевидения – на примере видеоклипов на канале CCTV с 2000 по 2015 год : дис. ... магистра искусствования : 13.05.01 / И Лю. – Чанчунь, 2016. – 52 с.

127. 刘旭 中国音乐电视的美学特征研究 长春 东北师范大学研究生论文 2009年 共40页 = Лю, Сюй. Исследование художественных особенностей китайского видеоклипа : дис. ... магистра искусствования: 13.03.03 / Сюй Лю. – Чанчунь, 2009. – 40 с.

128. 刘畅 中国风运动图形动画MV研究与实现 北京 北京林业大学 2016年 共60页 = Лю, Чан. Исследование динамичной графики в анимационных видеоклипах «китайского стиля» : дис. ... магистра искусствования: 13.03.03 / Чан Лю. – Пекин, 2016. – 60 с.

129. [波] 索菲娅·丽莎 于润扬 译 论音乐的特殊性 上海 上海文艺出版社 1980年 共182页 = Лисса, Зофья. О специфике музыки / Зофья Лисса ; пер. Юй Жунян. – Шанхай : Шанхайск. худож. изд-во, 1980. – 182 с.

130. 连曦 新世纪十年“中国风”歌曲研究 武汉 华中师范大学 2013年 共34页 = Лянь, Си. Исследование песни китайского стиля в 10-х годах XXI века : дис. ... магистра музыки : 13.02.02 / Си Лянь. – Ухань, 2013. – 34 с.

131. [法] 马尔塞·马尔丹 何振滢 译 电影语言 北京 中国电影出版社 1980年 共248页 = Марсель, Г. О. Язык фильма / Г. О. Марсель ; пер. Хэ Чжэньфу. – Пекин : Китайское кино, 1980. – 248 с.

132. 孟瑾 “一刀未剪”中国年 — 羊年春晚开篇视频短片创作 北京 影视制作 2015年 第3期 第26–28页 = Мэн, Цзинь. Новогодняя программа «Без монтажа» – видеоклип к новогодней передаче в год Овцы / Цзинь Мэн // Производство аудио и видео. – 2015. – № 3. – С. 26–28.

133. 孟建 媒介革命—视觉传播时代的来临北京载第三届亚太传媒与科技和社会发展研讨会论文集 2001年11月 第145–150页 = Мэн, Цзянь. Революция СМИ : наступление эры визуальной коммуникации / Цзянь Мэн // Сборник третьей конференции «СМИ, технология и социальное развитие Азиатско-Тихоокеанского региона». – 2001. – № 11. – С. 145–150.

134. 穆建华 中国音乐电视的民族特色 石家庄 大众文艺 2010年 第12期 第135–137页 = Му, Цзяньхуа. Национальные характеристики китайского музыкального телевидения / Цзяньхуа Му // Массовое искусство. – 2010. – № 12. – С. 135–137.

135. 梅文慧 快乐电视选秀 北京 团结出版社 2007年 266页 = Мэй, Вэньхуэй. ТВ проект / Вэньхуэй Мэй. – Пекин : Изд-во сплочения, 2007. – 266 с.

136. 聂坤 刘颖 谈MTV的中西跨文化传播差异 重庆 知识经济 2008年第3期 第167–168页 = Не, Кун. Специфика MTV в контексте межкультурной коммуникации Китая и Запада / Кун Не, Ин Лю // Знания и экономика. – 2008. – № 3. – С. 167–168.

137. [美] 尼葛洛庞帝 «数字化生存» 胡泳 范海燕 译 海南 海南出版社1997 共335页 = Негропonte, Николас. Цифровое бытие / Николас Негропonte ; пер. Юун Ху, Хэйянь Фань. – Хайнань : Хайнаньское изд-во, 1997. – 335 с.

138. 潘知 常林玮 大众传媒与大众文化 上海 上海人民出版社 2002年 共589页 = Пань, Чжичан. Средства массовой информации и массовая культура / Чжичан Пань, Вэй Линь. – Шанхай : Шанхайское народное изд-во, 2002. – 589 с.

139. 潘虹 儿童音乐电视赏析 豆瓣网
<https://book.douban.com/subject/4317140/> = Пань, Хон. Оценка детских музыкальных видеоклипов [Электрон. ресурс] / Хон Пань // Сайт «Доубань». – Режим доступа:

<https://book.douban.com/subject/4317140/>. – Дата доступа: 08.06.2017.

140. 潘禹羽 音乐的视觉推广 四川大学硕士学位论文 2009年 共63页 = Пань, Юйюй. Визуальное продвижение музыки : дис. ... магистра искусствоведения : 13.05.01 / Юйюй Пань. – Чэнду, 2009. – 63 с.

141. 潘晶 新媒体时代背景下舞蹈艺术的表达 北京 北京舞蹈学院学报 2018年 第4期 第91–94页 = Пан, Цзин. Репрезентация танцевального искусства в контексте эпохи новых СМИ / Цзин Пан // Вестн. Пекин. хореогр. ун-та. – 2018. – № 4. – С. 91–94.

142. 松林 愈有民族性愈有国际性—美术电影民族风格的形成和发展 当代电影 1985年 第2期 第99–103页 = Сун, Линь. Чем более этническое, тем более международное – формирование и развитие национального стиля кино / Линь Сун. – Пекин : Современный фильм, 1985. – № 2. – С. 99–103.

143. 孙海洋 我国动画民族化进程中的水墨语言定位: 学院硕士学位论文重庆大学艺术学院硕士 2008年共57页 = Сун, Хэйян. Репрезентация художественного языка живописи тушью в национальной анимации : дис. ... магистра изобразительного искусства : 130401 / Хэйян Сун. – Чунцин: Чунцин. ун-т, 2008. – 57 с.

144. 宋歌 中国大陆MV语图关系研究 南京大学硕士学位论文 2015年 共51页 = Сун, Гэ. Музыкальных видео в материковом Китае : дис. ... магистра литературоведения : 05.01.01 / Гэ Су. – Нанкин, 2015. – 51 с.

145. 徐舫州 徐帆 电视节目类型学 杭州 浙江大学出版社 2006年 共260页 = Сюй, Фанчжоу. Типология программы телевидения / Фанчжоу Сюй, Фань Сюй. – Ханчжоу : Изд-во Чжэцзян. ун-та, 2006. – 260 с.

146. 向曼 论动画音乐电视的风格化发展 南京 新视觉艺术 2011年 第6期 第137 – 138页 = Сян, Мэнь. Стилистическая эволюция анимационного видеоклипа / Мэнь Сян // Новое визуальное искусство. – 2011. – № 6. – С. 137–138.

147. 许同均 音乐电视的断想 — 谈音乐电视画面创作的艺术手段 北京 电视研究 1995年 第5期 第54–57页 = Сюй, Тунцзюнь. Художественные средства выразительности в музыкальном телевидении / Тунцзюнь Сюй // Исследования телевидения. – 1995. – № 5. – С. 54–57.

148. 薛晋文 马年春晚妙在形式创新 太原 名作欣赏 2014年 第5期 第115页 = Сюэ, Цзиньвэнь. Красота новаторства форм на новогоднем концерте в честь празднования года Лошади / Цзиньвэнь Сюэ // Любование шедеврами. – 2014. – № 5. – С. 115.

149. 肖鉴铮 音乐电视的改进方向 北京人民音乐 1995年 第10期 第2页 = Сяо, Цзяньчжэн. Совершенное направление развития музыкального телевидения / Цзяньчжэн Сяо // Народная музыка. – 1995. – № 10. – С. 2.

150. 肖怡光 电声影中的本土变奏 — 中国音乐电视美学的民族化探析 南昌 南昌大学 2007年 共47页 = Сяо, И. Исследование процесса национализации китайского музыкального телевидения : дис. ... магистра искусствоведения : 13.05.01 / И Сяо. – Нанкин, 2007. – 47 с.

151. 项仲平 王国臣 广播电视文艺编导 杭州 浙江大学出版社 2003年 共443页 = Сян, Чжунпин. Сценарии и режиссура литературы и искусства на радио и телевидении / Чжунпин Сян, Гочэн Ван. – Ханчжоу : Изд-во Чжэцзян. ун-та, 2003. – 443 с.

152. 陶媛 新媒体时代欧美MV艺术的个性化发展 丽水 丽水学院学报 2015年 第3期 第77–83页 = Тао, Юань. Индивидуализированное развитие европейских и американских музыкальных видео в эпоху новых СМИ / Юань Тао // Вестн. Лишуйс. ун-та. – 2015. – № 3. – С. 77–83.

153. 阿诺德·汤因比 王治河 译 艺术的未来 桂林广西师范大学出版社 2002年 共98页 = Тойнби, Арнольд. Будущее искусства / А. Тойнби. – Гуйлинь : Изд-во Гуансис. пед. ун-та, 2002. – 98 с.

154. 涂传鹏 计算机生成剪纸风格流水动画 杭州 浙江大学硕士学位论文 2008年 共63页 = Ту, Чуаньпэн. Цифровая анимация в стиле цзяньчжи : дис. ... магистра компьютерного программного

обеспечения и теории : 08.12.02 / Чуаньпэн Ту. – Ханчжоу, 2008. – 63 с.

155. 屠洪刚推出水墨MV 新浪影音娱乐 = Ту Хунган выпустил монохромное MV [Электрон. ресурс] // Синьлан видео развлечения. – Режим доступа: http://ent.sina.com.cn/c_film/1999-12-17/2194.html. – Дата доступа: 08.01.2019.

156. 吴冰沁 新兴贵族: 中国电视 济南 山东文艺出版社 2004年 共244页 = У, Бинцинъ. Китайское телевидение / Бинцинъ У. – Цзинань : Шаньдун. изд-во культуры и искусств, 2004. – 244 с.

157. 吴保和 音乐电视创作论 上海 戏剧艺术 2002年 第6期 第68–79页 = У, Баохэ. Теория создания видеоклипа / Баохэ У // Театральное искусство. – 2002. – № 6. – С. 68–79.

158. 吴炜华 音乐电视意境说 北京 中国电视 1998年 第6期 第2页 = У, Вэйхуа. Эстетическая категория идеи в видеоклипе / Вэйхуа У // Китайское телевидение. – 1998. – № 6. – С. 2.

159. 吴斗浅 谈音乐电视的艺术倾向 北京 戏剧之家 1998年 第6期 第48–49页 = У, Доу. Художественные тенденции развития музыкального телевидения / Доу У // Театральный дом. – 1998. – № 6. – С. 48–49.

160. 吴晓恩 从历史、地理文化看中国MV的构建特征 北京 北京师范大学学报(人文社科版) 2002年 第6期 第67页 = У, Сяоэнь. Характеристики китайских видеоклипов / Сяоэнь У // Вестн. Пекин. пед. ун-та. – 2002. – № 6. – С. 67.

161. 吴清亮 虚拟现实技术的美学研究 海口 海南大学硕士研究生论文 2018年 共49页 = У, Цинлян. Исследования эстетики технологий виртуальной реальности : дис. ... магистра искусствования : 13.05.01 / Цинлян У. – Шанхай, 2018. – 49 с.

162. 吴振国 试论水墨动画的视听语言及对现代动画的借鉴作用 郑州 美与时代 2009年 第8期 第108页 = У, Чжэнго. Использование художественного языка живописи тушью в современной анимации / Чжэнго У. – Чжэнчжоу: Красота и время, 2009. – № 8. – С. 108.

163. 付茜茜 从2D到3D: 视觉文化时代电影之审美探析 上海 上海师范大学硕士研究生论文 2013年 共45页 = Фу, Цяньцянь. От 2D к 3D: анализ художественного языка кино в эпоху визуальной культуры : дис. ... магистра литературоведения : 05.01.01 / Цяньцянь Фу. – Шанхай, 2013. – 45 с.

164. 冯庆一 央视VR技术发展研究与节目应用 北京 现代电视技术 2017年 第11期 第88-91+96页= Фэн, Циньйи. Исследование и разработка технологий виртуальной реальности в телевизионных программах (на материале CCTV) / Циньйи Фэн // Современные телевизионные технологии. – 2017. – № 11. – С. 88–91+96.

165. 范协洪 邓丽君Style唱响周董的歌 广州日报 2013年9月9日 第B3版 = Фан, Сехон. Джей Чоу исполнил песню в стиле Дэн Лицзюнь / Сехон Фан // Гуанчжоуская ежедневная газета, 2013. – С. 3.

166. 范喆 音乐电视的叙事艺术 — 以“练习”为个案 辽宁 辽宁工程技术大学学报 2012年 第1期 第71–73页 = Фан, Чжэ. Повествование музыкального телевидения: на примере MV «Упражнение» / Чжэ Фан // Вестн. Ляонин. техни. ун-та. – 2012. – № 1. – С. 71–73.

167. [美] 弗雷德里克·杰姆逊 胡亚敏 译 文化转向 北京 中国社会科学出版社 2000年 共187页 = Фредерик, Джеймисон. Культурная переориентация / Джеймисон Фредерик; пер. Ху Ямин. – Пекин : Китайские общественные науки, 2000. – 187 с.

168. 黄若罍 数字化时代下虚拟现实技术对影视艺术的影响 — 全新交互沉浸式体验的突破与前景 杭州 艺术科技 2017年 第01期 第147页 = Хуан, Жочжао. Влияние технологии виртуальной реальности на кино и телеискусство в эпоху цифровых технологий / Жочжао Хуан // Искусство и технология. – 2017. – № 1. – С. 147.

169. 黄山饶 鉴动漫角色设计 北京 北京大学出版社 2011年 共211页= Хуан, Шань. Визуальные решения анимации / Шань Хуан, Цзань Жао. – Пекин : Изд-во Пекин. ун-та, 2011. – 211 с.

170. 何其姝 跳动的影像诗化的表意 — 论音乐电视的叙事特征 河北师范大学学报2007年 第4期 第157–160页 = Хэ, Цишу. Повествовательные особенности музыкального телевидения / Цишу Хэ // Вестн. Хэбэйс. пед. ун-та. – 2007. – № 4. – С. 157–160.

171. 何晓兵 从中心到相对 — 电视音乐传播价值论 北京 中国传媒大学出版社 2007年 共371页 = Хэ, Сяобин. Теория стоимости распространения телевизионной музыки / Сяобин Хэ. – Пекин : Изд-во Китайского ун-та коммуникаций, 2007. – 371 с.

172. 何晓兵 郭振元 音乐电视导论 北京 中国广播电视出版社 2001年 共414页 = Хэ, Сяобин. Введение в музыкальное телевидение / Сяобин Хэ, Чжэньюань Го. – Пекин : Китайское радио и телевидение, 2001. – 414 с.

173. 何晓兵 中国音乐电视歌曲兴起的原因及其特征 北京 中国音乐2002年 第1期 第9–10页 = Хэ, Сяобин. Причины и особенности подъема китайского видеоклипа / Сяобин Хэ // Китайская музыка. – 2002. – № 1. – С. 9–10.

174. 何晓兵 中国大陆音乐电视歌曲的成因 北京 人民音乐 2002年 第6期 第46–49+53–54页 = Хэ, Сяобин. Специфика формирования песни видеоклипа в материковом Китае / Сяобин Хэ // Народная музыка. – 2002. – № 6. – С. 46–49, 53–54.

175. 何丹 电视文艺 北京 中国广播电视出版社 2001年 共282页 = Хэ, Дань. Литература и искусство на телевидении / Дань Хэ. – Пекин : Китайское радио и телевидение, 2001. – 282 с.

176. 胡焯 谈音乐电视与中国传统艺术观念 北京 中国电视 1997年 第8期 第5页 = Ху, Е. Музыкальное телевидение и концепция китайского традиционного искусства / Е Ху // Китайское телевидение. – 1997. – № 8. – С. 5.

177. 韩建勇 企业音乐电视的传播之道 北京 音乐传播 2014年 第3期 第114–116页 = Хань, Цзяньюн. Путь распространения корпоративного музыкального телевидения / Цзяньюн Хань // Распространение музыки. – 2014. – № 3. – С. 114–116.

178. 韩建勇 中国音乐电视本土化及其叙事建构的探究 杭州 浙江大学硕士论文2007年 共62页 = Хань, Цзяньюн. Исследование вопросов локализации китайского музыкального телевидения и его повествовательной конструкции : дис. ... магистра искусствования : 13.05.01 / Цзяньюн Хань. – Ханчжоу, 2007. – 62 с.

179. 蔡海波 儿童音乐电视的理论探索与创新实践 北京 中国广播电视出版 2008年 共295页 = Цай, Хайбо. Теоретические исследования и инновационная практика детского музыкального телевидения / Хайбо Цай. – Пекин : Китайское радио и телевидение, 2008. – 295 с.

180. 蔡海波 蔡莹莹 论儿童音乐电视的电视传播效应 北京 中国广播电视学刊 2007年 第10期 第68–69页 = Цай, Хайбо. О влиянии телевизионного вещания на детское музыкальное телевидение / Хайбо Цай, Инин Цай // Вестник Китайского радио и телевидения. – 2007. – № 10. – С. 68–69.

181. 蔡莹莹 谈叙事型音乐电视创作中细节的运用 北京 中国广播电视学刊 2009年 第2期 第58–59页 = Цай, Инин. Применение описательного типа в деталях создания музыкального видео / Инин Цай // Китайский журнал радио и телевидения, 2009. – № 2. – С. 58–59.

182. 曾遂今 音乐社会学教程 北京 中国传媒大学出版社 2010年 共291页 = Цзэн, Суйцзинь. Музыкальная социология / Суйцзинь Цзэн. – Пекин : Изд-во Китайс. ун-та коммуникаций, 2010. – 291 с.

183. 曾祖荫 中国古代美学范畴 武汉 华中工学院出版社 1986年版 共371页 = Цзэн, Цзуинь. Категория эстетики древнего Китая / Цзуинь Цзэн. – Ухань : Технолог. ун-т Хуачжун, 1986. – 371 с.

184. 金民卿 大众文化论当代中国大众文化分析 北京 中共中央党校出版社 2002年 共191页 = Цзинь, Минцин. Анализ популярной культуры в современном Китае / Минцин Цзинь. – Пекин : Изд-во Китайской центральной партийной школы, 2002. – 191 с.

185. 金丹元 电视与审美: 电视审美文化新论 上海 学林出版社 2005年 427页 = Цзинь, Даньюань. Эстетика телевизионного искусства / Даньюань Цзинь. – Шанхай : Сюэлин, 2005. – 427 с.

186. 姜方 当我们谈论民乐发展史时, 我们思考的是传统文化的的未来中国 文化传媒网 = Цзян,Фан. Когда мы говорим об истории развития народной музыки, мы должны думать о будущем развитии традиционной культуры [Электронный ресурс] / Фан Цзян // Китайская культура и СМИ : сайт. – Режим доступа: http://www.ccdy.cn/yishu/201804/t20180425_1382048.htm. – Дата доступа: 08.09.2018.

187. 钱德拉塞卡 方兆硅 译 科学中的美和对美的追求 上海世界科学 1980年 第8期 第47–52页 = Чандрасехар, С. Красота в науке / С. Чандрасехар ; пер. Фан Чжаогуй // Мировая наука. – 1980. – № 8. – С. 47–52.

188. 赵伟光 VR 虚拟技术在影视艺术中应用与探讨 北京通讯世界 2018年 第01期 第288-289页 = Чжао, Вэйгуан. Технологии виртуальной реальности в кино и телеискусстве: использование и перспективы / Вэйгуан Чжао // Мир телекоммуникаций. – 2018. – № 1. – С. 288–289.

189. 张世强 东方时空·音乐电视_改版即_火 西安 音乐天地 1995年 第04期 第8页 = Чжан, Шицян. Восточное время и пространство·музыкального телевидения / Шицян Чжан // Музыкальный мир. – 1995. – № 4. – С. 8.

190. 郑海昊 VR技术对视觉艺术的影响 北京 当代电视 2018年 第07期 第79–80页 = Чжэн, Хайхао. Влияние технологий виртуальной реальности на визуальное искусство / Хайхао Чжэн // Современное телевидение. – 2018. – № 7. – С. 79–80.

191. 赵波 音乐社会学视野中的MV传播与价值 南京 南京艺术学院硕士论文 2015年 共64页 = Чжао, Бо. Распространение и ценность музыкального видео в социологии музыки : дис. ... магистра искусствования : 13.05.01 / Бо Чжао. – Нанкин, 2015. – 64 с.

192. 赵波 MV的历史轨迹、分类及其诞生的社会因素 北京音乐传播 2015年 第2期 第78–86页 = Чжао, Бо. История, клас-

сификация и появление музыкального видео / Бо Чжао // Распространение музыки. – 2015. – № 2. – С. 78–86.

193. 赵匆 浅谈MV电视艺术形态的基本属性和传播效能 贵阳 电影评介 2011年 第24期 第95–96页 = Чжао, Цун. Основные атрибуты и эффективность распространения MV / Цун Чжао // Обзор фильма. – 2011. – № 24. – С. 95–96.

194. 赵啸雅 李斌 MTV的背后 — 谈MTV对音乐的误读 北京 艺术评论 2004年 第4期 第70–72页 = Чжао, Сяоя. Говоря о недостатках музыкальных видео / Сяоя Чжао, Бинь Ли // Критика искусства. – 2004. – № 4. – С. 70–72.

195. 庄晓华 音乐电视的基本著作权问题研究 北京 法律适用 2007年 第6期 第34–38页 = Чжуан, Сяохуа. Исследование основных проблем авторского права музыкального телевидения / Сяохуа Чжуан // Законодательное право. – 2007. – № 6. – С. 34–38.

196. 张凤铸 中国电视文艺学 北京 北京广播学院出版社 1999年 共277页 = Чжан, Фэнчжу. Культура и искусство китайского телевидения / Фэнчжу Чжан. – Пекин : Изд-во Пекин. радиовещательного ун-та, 1999. – 277 с.

197. 张晓慧 论MTV / MV影响下中国当代电影的风格化诉求 济南 齐鲁艺苑 2008年 第5期 第49–52页 = Чжан, Сяохуэй. Стилизация китайских современных фильмов под влиянием MTV и MV / Сяохуэй Чжан // Художественный сад. – 2008. – № 5. – С. 49–52.

198. 张省卿 东方启蒙西方十八世纪德国沃里兹(Wörlitz)自然风景园林之中国元素 台北 辅仁大学出版社 2015年 共518页 = Чжан, Шэнцин. Китайские элементы в ландшафтной архитектуре в Германии XVIII века / Шэнцин Чжан. – Тайбэй: Изд-во Фужэн. ун-та, 2015. – 518 с.

199. 郑建丽 周婷玉 吴晓恩 花园声音: MV的意义空间 北京 中央编译出版社版 2004年 共223页 = Чжэн, Цзяньли. Звуковой сад: пространство музыкального видео / Цяньли Чжэн, Тиньюй Чжоу, Сяоэн У. – Пекин : Центральное изд-во компиляции и перемещения, 2004. – 223 с.

200. 朱羽君 音乐电视的视觉设计 北京 北京广播学院 1995年 第6期 第27–32页 = Чжу, Юйцзюнь. Визуальный дизайн музыкального телевидения / Юйцзюнь Чжу // Вестн. Пекин. радиовещательного ун-та. – 1995. – № 6. – С. 27–32.

201. 朱羽君 殷乐 生命的对话—电视传播的人本化 北京 中国电影出版社 2002年 共273页 = Чжу, Юйцзюнь. Распространение телевизионного искусства / Юйцзюнь Чжу, Юэ Инь. – Пекин : Китайское кино, 2002. – 273 с.

202. 朱江浅 谈LED大屏幕在文艺晚会中的艺术实践 郑州 东方艺术 2010年 第7期 第73页 = Чжу, Цзян. Анализ художественной практики использования светодиодных экранов в эстрадных концертах / Цзян Чжу // Искусство Востока. – 2010. – № 7. – С. 73.

203. 朱文 中国戏曲学概论 北京 艺术文化出版社 2004年 共632页 = Чжу, Вэн. Обзор китайской оперы / Вэн Чжу. – Пекин : Художественное изд-во, 2004. – 632 с.

204. 朱琳 新媒体MV的创意及传播策略研究 成都 理工大学 硕士学位论文 2013年 共48页 = Чжу, Линь. Стратегическое исследование музыкальных видео в новых СМИ : дис. ... магистра коммуникации : 05.03.02 / Лин Чжу. – Чэнду, 2013. – 48 с.

205. 朱燕芝 秦丹 浅谈音乐电视的缘起与发展 西宁 群文天地 2012年 第7期 第132页 = Чжу, Яньчжи. О происхождении и развитии музыкального телевидения / Яньчжи Чжу, Дэн Цинь // Групповой литературный мир. – 2012. – № 7. – С. 132.

206. 车光宇 音乐电视创作浅谈 哈尔滨 新闻传播 2014年 第8期 第284页 = Чэ, Гуанюй. Краткий анализ создания музыкального телевидения / Гуанюй Чэ // Распространение новости. – 2014. – № 8. – С. 284.

207. 陈斌 浅谈音乐电视的创作特点 杭州 浙江广播电视高等专科学校学报 2001年 第3期 第31–33页 = Чэн, Бинь. Особенности создания видеоклипа / Бинь Чэн // Вестник Чжэцзянского радиотелевизионного института. – 2001. – № 3. – С. 31–33.

208. 陈晨 民间美术造型元素在“中国风”动画中的动态表现 广州 广州大学硕士学位论文 2013年 共42页 = Чэн, Чэнь. Отображе-

ние традиционной культуры в анимационном видеоклипе китайского стиля: дис. ... магистра искусствоведения : 13.05.01 / Чэнь Чэнь. – Гуанчжоу, 2013. – 42 с.

209. 陈艳霞 音乐电视喜中有忧 — 我国音乐电视创作现状议评 南宁 南方文坛 1996年 第4期 第63–64页 = Чэнь, Янься. Анализ состояния музыкального телевидения Китая / Янься Чэнь // Южный литературный мир. – 1996. – № 4. – С. 63–64.

210. 陈红 中美音乐电视比较研究 杭州 浙江大学硕士论文 2008年 共25页 = Чэнь, Хун. Сравнительное исследование китайского и американского музыкального телевидения : дис. ... магистра искусствоведения : 13.05.01 / Хун Чэн. – Ханчжоу, 2008. – 25 с.

211. 陈中平 关于音乐电视与音乐, 诗歌和绘画关系的探讨 南宁艺术探索 2006年 第1期 第143–145页 = Чэнь, Чжунпин. Взаимосвязи видеоклипа с музыкой, поэзией и живописью / Чжунпин Чэнь // Исследование искусств. – 2006. – № 1. – С. 143–145.

212. 陈斌 程晋 影视音乐: 现代传播杭州浙江大学出版社 2004年共263页 = Чэн, Бинь. Музыка кино и телевидения / Бинь Чэн, Цзинь Чэн. – Ханчжоу : Изд-во Ханчжоуского ун-та, 2004. – 263 с.

213. 陈国钦 夏光富 电视节目形态论 北京 中国广播学院出版社 2006年 共315页 = Чэнь, Гоцзин. Теория формы телевизионной программы / Гоцзин Чэнь, Гуанфу Ся. – Пекин : Изд-во Пекин. радиовещательного ун-та, 2006. – 315 с.

214. 周星 中国气派和文化厚度的展示—略论近年来我国音乐电视的民族艺术风味 北京 当代电视 1999年 第11期 第14–16页 = Чжоу, Син. Этнический стиль китайского музыкального телевидения в последние годы / Син Чжоу // Современное телевидение. – 1999. – № 11. – С. 14–16.

215. 周婷玉 MTV毁誉裹挟中的生存与发展 北京 北京师范大学学报 2006年 第6期 第55–59页 = Чжоу, Тинюй. Существование и развитие MTV / Тинюй Чжоу // Вестн. Пекин. ун-та. – 2006. – № 6. – С. 55–59.

216. 周冰冰 音乐电视的视觉建构 北京 中国广播电视学刊 2003年 第5期第50–51页 = Чжоу, Бинбин. Визуальное решение музыкального телевидения / Бинбин Чжоу // Китайский радиотелевизионный журнал. – 2003. – № 5. – С. 50–51.

217. 石荣兰 实验动画艺术短片角色造型的中国绘画元素探究 西安 西北大学硕士论文 2012年 共45页 = Ши, Жунлань. Исследование элементов китайской живописи в анимационном видеоклипе : дис. ... магистра искусствоведения : 13.05.01 / Жунлань Ши. – Сиань, 2012. – 45 с.

218. 山奇 中外MV审美比较 郑州 美与时代 2007年 第3期 第68–69页 = Шань, Ци. Сравнение художественного языка западного и китайского музыкального видео / Ци Шань // Красота и время. – 2007. – № 3. – С. 68–69.

219. 尤静波 中国流行音乐通论 北京大众文艺出版社 2008年 共257页 = Ю, Цзинбо. Общий обзор китайской популярной музыки / Цзинбо Ю. – Пекин : Изд-во популярной литературы и искусства, 2008. – 257 с.

220. 游婧 驯从·融合·消解 — 试论中国大陆音乐电视的视听流变 福州 福建师范大学研究生论文 2010年 共57页 = Юй, Цзин. Аудиовизуальная эволюция музыкального телевидения в материковом Китае : дис. ... магистра литературоведения : 05.01.01 / Цзин Юй. – Фучжоу, 2010. – 57 с.

221. 于佳 MV的剪辑 济南 科技信息 2010年 第2期 第234+237页 = Юй, Цзя. Монтаж музыкальных видео / Цзя Юй // Научно-техническая информация. – 2010. – № 2. – С. 234–237.

222. 于凡林 乐波娟 3D技术与戏曲电影结合的创想 北京 戏曲艺术 2012年 第2期 第20-23页 = Юй, Фанлин. 3D-технологии в фильмах-операх / Фанлин Юй, Боцзуан Лэ // Театральное искусство. – 2012. – № 2. – С. 20–23.

223. 杨晓鲁 音乐电视编导艺术 北京 世界知识出版社 2000年 共377页 = Ян, Сяолу. Искусство режиссуры в музыкальном телевидении / Сяолу Ян. – Пекин : Изд-во Мировых Событий, 2000. – 377 с.

224. 杨伟光 中国音乐电视 广州 岭南美术出版社 1995年 共389页 = Ян, Вэйгуан. Китайское музыкальное телевидение / Вэйгуан Ян. – Гуанчжоу : Линнан. худож. изд-во, 1995. – 389 с.

225. 杨晓峰 文化传播中的中国音乐电视 兰州 甘肃文化出版社 2005年 共198页 = Ян, Сяофэн. Китайское музыкальное телевидение в культурной коммуникации / Сяофэн Ян. – Ганьчжоу : Ганьсуское изд-во культуры, 2005. – 198 с.

226. 杨晓峰 音乐电视的多元文化传播价值取向 乌鲁木齐当代传播 2004年 第2期 第56页 = Ян, Сяофэн. Ценностная ориентация на распространение культуры посредством музыкального телевидения / Сяофэн Ян // Современные коммуникации. – 2004. – № 2. – С. 56.

227. 姚杰 从新民乐的走势看音乐的视觉化传播 华音网站 www.huain.com = Яо, Цзе. Визуальное продвижение произведений новой народной музыки [Электрон. ресурс] / Цзе Яо // Китайская музыка : сайт. – Режим доступа: <http://www.huain.com>. – Дата доступа: 18.01.2018.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ АВТОРА

Статьи в научных рецензируемых журналах

1–А. Чжао, Акань. Відэакліп эпохі Інтэрнэту: асноўныя тэндэнцыі развіцця (на матэрыяле Кітая і Беларусі) / Акань Чжао // Роднае слова. – 2018. – № 9. – С. 88–91.

2–А. Чжао, Акань. Воплощение стилистики гохуа в современных китайских видеоклипах / Акань Чжао // Искусство и культура. – 2019. – № 1 (33). – С. 32–36.

3–А. Чжао, Акань. Технология виртуальной реальности как фактор трансформации жанра видеоклипа / Акань Чжао // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2019. – № 3. – С. 101–107.

Статьи в научных зарубежных изданиях

4–А. Чжао, Акань. Символика цвета в визуальном решении видеоклипа / Акань Чжао // Культурология, Филология, Искусствоведение: актуальные проблемы современной науки : сб. ст. по матер. V Междунар. науч.-практ. конф. (декабрь 2017 г.). – Новосибирск, 2017. – № 5 (4). – С. 10–13.

Статьи в научных сборниках

5–А. Чжао, Акань. Видеоклип как форма репрезентации фольклора в торжественных концертах, посвященных празднованию китайского Нового года на канале ССТV / Акань Чжао // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў X Міжнар. навук. канф. (Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2016 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Языковіч В. Р. (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 84–85.

6–А. Чжао, Акань. Преломление эстетических принципов видеоклипа в творчестве Д. Финчера / Акань Чжао // Культура. Наука. Творчество : X Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 12 мая 2016 г.) : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: В. М. Черник (пред.) [и др.]. – Минск, 2016. – С. 271–274.

7–А. Чжао, Акань. Специфика сетевых оригинальных видеоклипов в контексте кино- и телеискусства Китая / Акань Чжао // Культура: открытый формат – 2016 : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; [сост.: Т. Н. Бабич, Д. В. Бриткевич, А. И. Гурченко] ; ред. сов.: В. Р. Языкович (пред.) [и др.]. – Минск, 2017. – С. 394–397.

8–А. Чжао, Акань. Синтез фольклора и современных технологий на примере мультимедийного концерта Тан Дуня «Карта» / Акань Чжао // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў XI Міжнар. навук. канф. (Мінск, 21–23 красавіка 2017 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2017. – С. 159–160.

9–А. Чжао, Акань. Музыкальный видеоклип как инструмент продвижения бренда (на примере работ канала CCTV) / Акань Чжао // Культура. Наука. Творчество : XI Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 4 мая 2017 г.) : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Ю. П. Бондарь [и др.]. – Минск, 2017. – С. 589–594.

10–А. Чжао, Акань. Основные подходы к визуальному решению анимационных видеоклипов китайского стиля / Акань Чжао // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў XII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 27–29 красавіка 2018 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Языковіч В. Р. (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 123–124.

Материалы научных конференций

11–А. Чжао, Акань. Образ китайского города в современных видеоклипах / Акань Чжао // Зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 г.) : у 2 т. /гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2017. – Т. 1. – С. 417–420.

12–А. Чжао, Акань. Специфика становления видеоклипа в экранной культуре материкового Китая / Акань Чжао // Технологии и их влияние на современную культуру и искусство Украины: матер. Междунар. науч.-практ. конф. (22–23 марта 2018 г.). – Одесса, 2018. – С. 75–78.

13–А. Чжао, Акань. Традиции драмы сицзюй в современных видеоклипах / Акань Чжао // Инновационное развитие науки нового тысячелетия. Материалы Междунар. науч.-практ. конф. (г. Ужгород, 21–22 апреля 2017 г.). – В 3-х частях. – Херсон : Издательский дом «Гельветика», 2017. – Ч. 1. – С. 50–53.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А. Персоналии

Хуан Чжунпин, известный китайский режиссер музыкальных клипов, родился в декабре 1957 г. в поселке Юнцян района Лунвань в Вэньчжоу. В 1989 г. окончил факультет философии Китайского народного университета, получил ученую степень магистра. До того, как стать режиссером клипов, Хуан Чжунпин профессионально занимался перспективным фотографированием. Благодаря рекомендации друга, он снял для звукозаписывающей компании клип певца Ян Найвэня «Небо, полное звезд». С этого момента он встал на путь режиссера клипов. Он много снимал для различных исполнительниц, включая Ван Фэй, Сунь Яньцзы, Цай Илин, Лю Жоин и др. В 2000 г. благодаря клипу Фань Сяосюань «Я хочу, чтобы мы были вместе» (композитор: Ли Цюань) получил приз за лучший клип на 11-м конкурсе «Golden Melody Awards» в Тайване, что укрепило его статус в сфере съемок клипов.



Рисунок 1

Характерные особенности клипов

1. Крайне минималистичный стиль является основной особенностью работ Хуан Пинчжуна.
2. В монтаже зачастую используется прием стоп-кадра.

3. Пристальное внимание к композиции отдельных кадров, изобразительные элементы картинки акцентируются на плоском пространстве, для перемещения камеры, как правило, не используется слишком сложная регулировка по глубине.

4. Акцент на индивидуальности красок, цифровая регулировка яркости. При помощи частого использования вторичной корректировки цветов и прочих методов достигается отображение некой сюрреалистичной и яркой модной атмосферы в тональности картинки.

5. Очень мало относительно четких сюжетных линий, а также вовлеченных персонажей; настроения, выражаемые в песне, оттеняются при помощи колорита и прочих методов.

Характерные примеры музыкальных клипов

Год	Название	Исполнитель	Композитор
1999	«Я жду тебя»	Лю Жоин	Гуан Лян
2000	«Ясные звезды»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
2000	«Какая любовь»	Цай Илинь	Е Лянцзюнь
2001	«Простая любовь»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
2002	«Когда любовь близко»	Лю Жоин	Пань Сецин
2003	«Встреча»	Сунь Яньцзы	Линь Ифэн
2003	«Не оставайся»	Ван Фэй	Ван Фэй
2003	«Дым»	Ван Фэй	Чжан Ядун
2004	«Притча»	Чжан Шаохань	Сяо Ань
2005	«Небо»	Цай Илинь	Вэй Сыли
2006	«Пандора»	Чжан Шаохань	Чэнь Вэй
2006	«Beautiful love»	Цай Цзянья	А Цинь
2007	«Пустая дорога»	Цай Цзянья	Цай Цзянья
2007	«Задний свет»	Сунь Яньцзы	Ли Вэйсун
2013	«Одна песня от сердца»	Цзикэ Цзюньи	Fingazz
2016	«Я будто видел тебя где-то»	Сюэ Чжицянь	Сюэ Чжицянь

Чжоу Гэтай, родился в 1964 г. Окончил факультет кинорежиссуры Университета Шисинь. Известный китайский режиссер музыкальных клипов. Его называют «великим мастером повествовательных клипов». Обладает большим авторитетом в сфере китайских видеоклипов. Кинематографический характер музыкальных клипов является наиболее яркой особенностью работ Чжоу Гэтая, он часто использует кинематографические приемы для съемок клипов.



Рисунок 2

Характерные особенности работ

1. Акцент на сюжете, использование истории для раскрытия сюжета песни.

2. Использование фиксированной камеры и параллельной композиции. В его работах персонажи отдельно взятого кадра практически всегда находятся в центре картинке, тогда как каждый герой из пары персонажей в парных кадрах будет занимать свой собственный угол картинке, в результате чего проявляется ощущение уравновешенности и баланса.

3. Относительно частое использование общих и средних планов. Общие планы определяют отношения между пространством, в котором происходит история, и героями, тогда как средние планы изображают движения героев.

4. Что касается освещения, часто используется несколько источников света, в его работах также часто появляется большое количество дополнительных источников освещения. Различные источники света усиливают контраст света и тени.

5. Использование звука, записанного во время съемок. Его клипы часто начинаются или прерываются диалогами героев или записанными фоновыми звуками.

Характерные примеры музыкальных клипов

Год	Название	Исполнитель	Композитор
1994	«Осознание»	Син Сяоци	Ли Цзуншэн
1997	«Любовь в Хиросиме»	Мо Вэньвэй	Чжан Хунлян
2000	«Смелость»	Лян Цзинжу	Гуан Лян
2001	«Первый раз»	Гуан Лян	Гуан Лян
2002	«Вернуться в прошлое»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
2003	«Ты услышишь»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
2004	«Нинся»	Лян Цзинжу	Ли Чжэнфань
2006	«Счастье обязательно придет»	Чэнь Сяочунь	Чжоу Цзелунь
2010	«Неописуемая нежность»	Дэн Цзыци	Skot Suyama
2010	«Я не скучаю»	Лю Жоин	А Синь/Чэнь Мо
2016	«Папа-мама»	Ли Жунхао	Ли Жунхао
Кинематографические произведения			
2019		«17 лет»	

Куан Шэн, известный режиссер музыкальных клипов. Его работы заключают в себе молодежное отношение к жизни с присущими ей необузданностью и непослушанием, следованием своим собственным желаниям. Обладает зрелым опытом применения компьютерной графики.



Рисунок 3

Ранние клипы Куан Шэна характеризуются сильным ощущением пленки, детальностью картинки, в более поздних акцент сделана креативность и идейное содержание. Куан Шэн активно пробует новые методы и стили для создания клипов, поэтому у него отсутствует единый устоявшийся стиль, крупнейшей особенностью его работ является разнообразие.

Куан Шэн снимал клипы для многих молодых исполнителей, одним из которых был также и Чжоу Цзелунь. Практически

все ранние клипы Цзелуня были срежиссированы им, например: «Черный юмор» (2000 г., муз. Чжоу Цзелунь), «Шанхай 1943-го» (2001 г., муз. Чжоу Цзелунь), «Любовь до новой эры» (2002 г., муз. Чжоу Цзелунь) и др.

Полученные награды:

– множество премий режиссеру за лучший музыкальный клип от каналов Channel[V], MTV и прочих в 1998 г. за клип «DI DA DI»;

– «Премия режиссеру за лучший музыкальный клип» 15-го конкурса «Golden Music Awards»: «Группа 32» (исполнитель/композитор Чжоу Цзелунь);

– «Лучшее музыкальное видео года» на 11-й торжественной церемонии награждения Cstv-Mtv в регионе Гонконг-Макао-Тайвань: «Рапсодия» (исполнитель Сяо Цзиньтэн).

Характерные примеры музыкальных клипов

Год	Название	Исполнитель	Композитор
1998	«DiDaDi»	Ли Минь	Maria Montell
1999	«Магическое зеркало»	Ли Минь	Andy Mollard
2000	«Настоящий возлюбленный»	Ли Минь	Такеша Масуда
2000	«Король караоке»	Чэнь Исюнь	Чэнь Хуэйян
2001	«Любовь – это сомнение»	Чэнь Исюнь	Чэнь Хуаньжэнь
2003	«Именем отца»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
2003	«Дун Фэн По»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
2004	«Сесть на мель»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
2005	«Легенда о Су Сань»	Тао Чжэ	Тао Чжэ
2005	«Холодный и уединенный остров из песка»	Чжоу Чуаньсюн	Чжоу Чуаньсюн
2007	«Голубая Турция»	Чжоу Чуаньсюн	Чжоу Чуаньсюн
2008	«Под небом»	Чжан Цзе	Лю Цзинин
2008	«После завтра»	Чжан Цзе	Лян Вэйфэн
2015	«Я великий повелитель»	Хуан Цзытао	Хуан Цзытао / Гун Гэ

Чжоу Цзелунь (Джей Чоу), популярный китайский певец, музыкант, киноактер, режиссер кинофильмов и музыкальных клипов. Родился 18 января 1979 г. в Тайване.

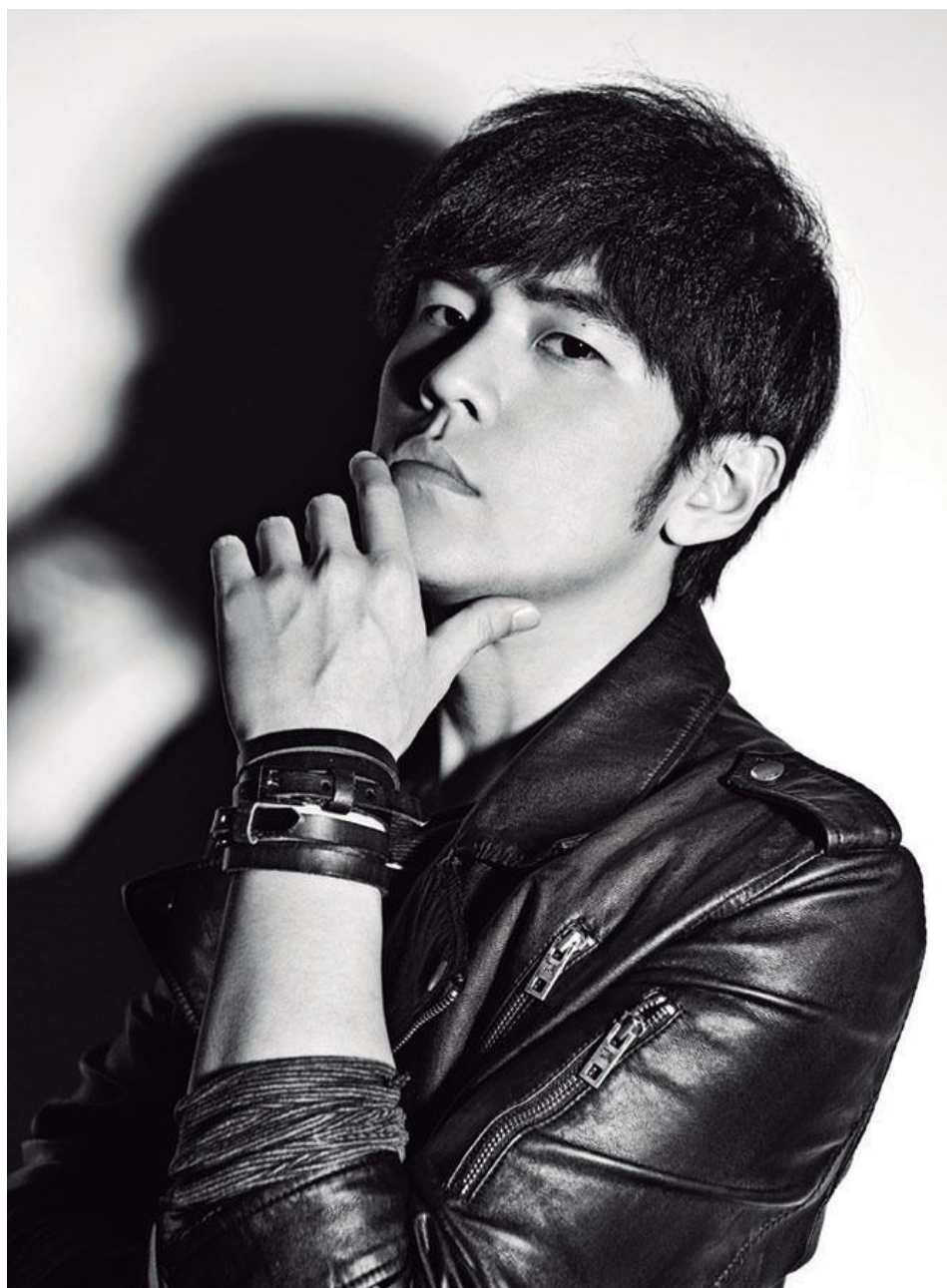


Рисунок 4

Чжоу Цзелунь – это революционный и знаковый певец для китайского рынка популярной музыки, который оказал огромное влияние на китаезычную музыкальную сцену. Он соеди-

нил традиционную музыку со стилем R&B и совершил настоящий прорыв в традиционных темах и формах китайской музыки, создав музыку «в китайском стиле». Добавление иностранной музыки, например, джаза, блюза, рока, накали, хип-хопа, R&B, кантри, – в китайскую традиционную музыку позволило «китайскому стилю» превратиться в основное направление китаезычной популярной музыки. Также характерная черта произведений Чжоу Цзелуня заключается в том, что одновременно со стремлением к китайскому стилю в музыке он вводит в популярную музыку традиционную литературу. Его музыкальные клипы отличаются такой художественной особенностью, как акцент на выражении идеи, а также ярко выраженным повествовательным характером.

В основном характерные черты его клипов выражаются в следующем:

- 1) яркие цвета картинки;
- 2) добавление танцев различного стиля;
- 3) использование большого количества декораций в помещении;
- 4) гиперболизированный характер костюмов и украшений, четкие образы персонажей.

Характерные примеры музыкальных клипов

Год	Название	Композитор	Исполнитель
2004	«Семья»	Ян Жуйдай	Nan Quan Mama
2005	«Не твой друг»	Tank	SHE
2005	«Мандариновая газировка»	Чжань Юйхао	Nan Quan Mama
2005	«Исчезновение»	Чжань Юйхао	Nan Quan Mama
2006	«Радужный рай»	Лю Гэнхун	Лю Гэнхун
2008	«Ты не похожа на нее»	Чжоу Цзелунь	«Nan Quan Mama»
2008	«Лунный свет»	Ян Жуйдай	Ян Жуйдай
2009	«Sugar Lady»	Кэ Юлунь	Кэ Юлунь
2009	«Картина песком»	Юань Юнлинь	Юань Юнлинь

Год	Название	Композитор	Исполнитель
2010	«Дождь лил всю ночь»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
2016	«Герой»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
2016	«Неудачник в любви»	Чжоу Цзелунь	Чжоу Цзелунь
Кинематографические произведения			
	2007	«Невысказанный секрет»	
	2010	«Человек-панда»	
	2013	«Любовь на крыше»	

Лай Вэйкан, известный китайский режиссер, «крестный отец» музыкальных клипов. Снял более 2000 работ. Клипы, снятые им для таких исполнителей, как Сяо Ясюань, Цай Илинъ, Ло Чжисян, заложили основу его творческого стиля. В музыкальных произведениях трех этих артистов в основном преобладают быстрые ритмы и танцевальный стиль, причем двое из этих исполнителей хорошо танцуют, поэтому танцевальные клипы стали визитной карточкой этого режиссера.



Рисунок 5

Характерные особенности клипов

1. Доминирует танцевальный стиль.
2. Красивые и сложные декорации, богатое освещение сцены.
3. Большое количество актеров, сложное расположение групп артистов.

4. Акцент на выразительности артистов, частое использование крупных планов.

5. Сильное ощущение движения камеры, акцент на глубоких перемещениях камеры.

Характерные примеры музыкальных клипов

Год	Название	Композитор	Исполнитель
1990	«Я маленькая птичка»	Ли Цзуншэн	Чжао Чуань
1995	«Путь, чтобы научиться дурному»	Beyond	Beyond
1996	«В сердце беспорядок»	Чжоу Чуаньсюн	Чжоу Чуаньсюн
1997	«Безжалостное любовное письмо»	Лю Тяньцзянь	Power Station
1998	«Кислород»	Хуан И	Фань Сяосюань
2000	«Такая несправедливость»	Чжэн Хуацзюань	Тао Цзинбао
2003	«Super star»	Ши Жэньчэн	SHE
2005	«Дикие игры»	Jonas Norbelius	Цай Илинь
2005	«Возле сливы»	Ван Лихун	Ван Лихун
2006	«Ошибка в хлопковом поле»	Ван Лихун	Ван Лихун
2007	«Небо полнится любовью»	Лу Лу	Ван Синьлин
2009	«Ваша любовь»	Дин Шигуан	Чжоу Маочан
2010	«Небо и земля танцуют»	Gabriel Ssezibwa	Ло Чжисян
2011	«По-прежнему в пути»	Ли Цзянь	Ли Цзянь
2012	«Как ты»	Jerry C	Ван Дунчэн
2016	«Любовь не ушла далеко»	Лю Чжоу	А Лань
2017	«Полярное сияние»	Чжэн Синци	Мяо Сяоцин
2017	«Сине-зеленая змея»	Группа «Семь цветов»	Цзы Хуа

Чэнь Инчжи, режиссер музыкальных и рекламных клипов. Родился 23 сентября 1981 г. Окончил факультет коммерческого проектирования Университета Чжуньюань в Тайване. Его клип «Солнечный свет» получил премию за лучший музыкальный клип 21-го конкурса «Golden Music Awards».

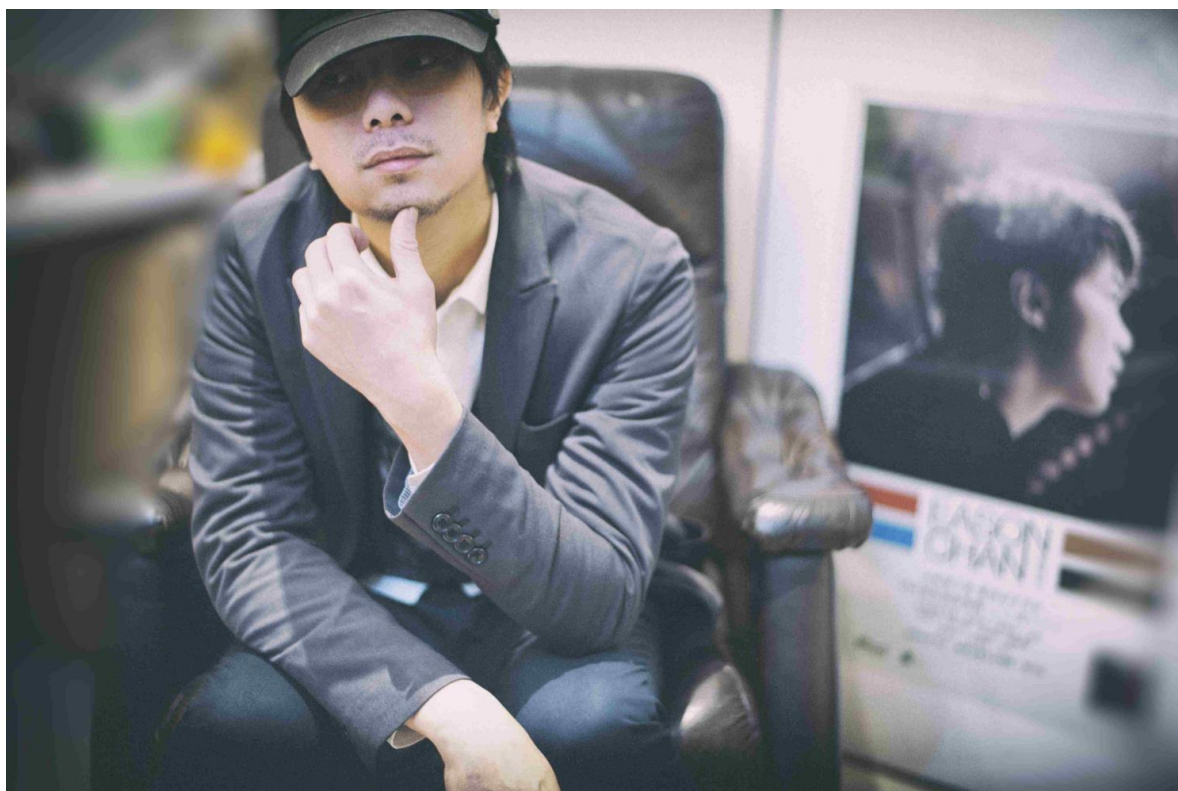


Рисунок 6

Стиль его музыкальных клипов отличается разнообразием, ключевой особенностью являются яркие блестящие цвета. Умело превращает реальное в нереальное, использует мультиэкспозицию, нагромождения теней и образов, что отражает в его работах психоделическую атмосферу.

Характерные примеры музыкальных клипов

Год	Название	Исполнитель	Композитор
2005	«Я счастливый»	Лян Цзинжу	Ли Чжэнфань
2009	«Слишком сильная любовь»	Сяо Цзиньтэн	Ли Вэйсун
2009	«Бесконечная любовь»	Сяо Цзиньтэн	Бао Бида
2009	Свет солнца	Группа Су Далюй	У Цинфэн
2010	«Письмо среды»	Чжоу Маочан	Чэнь Шаньни
2011	«Смелость»	Чжан Цзиньин	Michael Jay
2011	«Как сказать, что не люблю тебя»	Сяо Цзиньтэн	А Дицзы
2012	«Выезд-въезд»	Чжан Цзиньин	Lee Jong Guo
2014	«Можно»	Чэнь Исюнь	Линь Цзюньцзе
2015	«Без условий»	Чэнь Исюнь	Го Вэйлян
2017	«Плечи великана»	Линь Юцзя	Линь Юцзя
2018	«Книга ответов»	Жун Цзуэр	Хэ Вэйцзянь / Пань Цзяли
Кинематографические произведения			
2012	«Не беспокой лучшую подругу»		
Короткометражные фильмы			
2011	«Изменчивая эпоха»		
2012	«Совершенная любовь»		

Билл Чиа, настоящее имя: Цзя Сьюань. Родился 26 февраля 1973 г. Режиссер музыкальных клипов, видео-монтажер, художник-аниматор. На протяжении многих лет занимал должность директора по планированию записей в таких крупных звукозаписывающих компаниях, как Universal, Sony, НМ. После ухода с должности по рекомендации режиссеров музыкальных клипов Линь Бинцуня и Лай Вэйкана прошел курсы повышения квалификации в Пекинской академии кинематографа и успешно завершил их с отличием. В 2003 г. он создал компанию «Юаньин Продакшен», которая объединяет в себе планирование, съемку, пост-продакшен и продвижение. В 2012 г. удостоился приза за лучший музыкальный видеоклип на 23-м конкурсе «Golden Music Awards» за клип «Безумный от одиночества» (2011 г., исполнитель/ композитор Се Хэсянь).



Рисунок 7

Многолетний опыт планировщика дает богатое вдохновение творчеству Билла Чиа. Он зачастую подходит к съемкам клипов с точки зрения продвижения звукозаписывающей компанией, продумывает песню исполнителя через призму рынка популярной музыки и создает ему подходящий стиль. Среди его работ лирические клипы – это то, чем он овладел в совершенстве. Он умело организует ограниченную площадь для создания определенной идеи, которая служит выражению настроения в музыке и создает у зрителей безграничное пространство для фантазии.

Характерные примеры музыкальных клипов

Год	Название	Исполнитель	Композитор
2005	«Фея лунного лавра»	SHE	Ли Тяньлун
2006	«Цао Цао»	Линь Цзюньцзе	Линь Цзюньцзе
2006	«Возле сливы»	Ван Лихун	Ван Лихун
2007	«Superman»	Цао Гэ	Цао Гэ
2007	«The Killa (Убийца)»	Линь Цзюньцзе	Линь Цзюньцзе
2010	«Тот самый последний день»	Ли Цзючжэ	Ли Цзючжэ
2010	«Бо Я рвет струны»	Ван Лихун	Ван Лихун
2013	«Крохотный»	Тянь Фучжэнь	Jerry C
2014	«All In»	A-Lin	Сун Няньюй
2016	«Самый лучший певец»	Сюй Сун	Сюй Сун
2018	«Everybody Woohoo»	<u>У Цинфэн</u>	<u>У Цинфэн</u>
2018	«Больной»	Сюй Цзябао	Сюй Цзябао

Нин Хао, знаменитый китайский режиссер, сценарист, больше всего известны его комедийные ролики. Родился 9 сентября 1977 г. в г. Тайюань провинции Шаньси, в 2003 г. окончил факультет фотокиносъемки Пекинской академии кинематографа.



Рисунок 8

В 1999 г. Нин Хао начал работать на телевидении, интервьюируя исполнителей. Именно благодаря этому опыту он смог войти в сферу видеоклипов и снять «ColorfulDays» По Шу, «Под дождем» Ван Фэна, «Печальные качели» Цзинь Хайсиня и почти сотню других музыкальных видеоклипов.

В 2001 г. Нин Хао удостоился премии лучшему режиссеру на Пекинском студенческом кинофестивале за кинематографическую работу «Четверг, среда». Перед окончанием учебы Нин Хао на свои собственные средства, совмещая функции сценариста, режиссера и оператора выпустил первый кинофильм «Благовония» (2003), благодаря ему он получил Гран-при кинофестиваля Гиндза в Токио, а также первое место на конкурсе «Цифровая Азия» Гонконгского международного кинофестиваля.

Он смещает центр внимания на простых массах вплоть до групп из социальных низов. «Маленькие люди» становятся главным объектом роликов Нин Хао. Их горести и радости, встречи и расставания, повседневная жизнь и их духовный мир – все это темы работ режиссера.

Основной отличительной чертой работ Нин Хао является многолинейное повествование, причем линии не параллельны или независимы. Основная линия проходит насквозь через всю постановку, соединяя все остальные. Поскольку в молодости он на протяжении длительного времени занимался съемками клипов, его визуальный стиль больше стремится к изменениям чувства ритма. Стремительный перекрестный монтаж при помощи внешнего ритма приводит в действие развитие внутреннего сюжета. Этот стиль монтажа соответствует эстетическим представлениям современной киноаудитории.

Нин Хао прикладывает усилия к совмещению культурных и коммерческих свойств кинематографа, постоянно ищет баланс между двумя этими характеристиками. Он считает, что современный китайский кинорынок имеет лишь один показатель – кассовые сборы, тогда как критерии критики в китайском кинематографе пока не полностью сформировались. Что касается культурных атрибутов кино, следует дифференцированно относиться к искусству и рынку.

Отличительные черты его работ

1. Широкое применение быстрого монтажа и соответствие музыкального ритма.

2. В диалогах зачастую используются местные диалекты.

3. Чувствительные темы: например, преступность, наркомания и среда обитания маргиналов (воров, проституток).

4. Поскольку его фильмы часто изобилуют кровавыми сценами насилия, преимущественно они сняты в темных тонах.

5. Что касается фоновой музыки в кинофильмах, то в основном в них отсутствуют источники звука.

6. Он обнажает социальные пороки в юмористической комедийной форме, отражает вопросы существования социальных групп из низших слоев общества, побуждает аудиторию переосмыслить эти социальные явления и проблемы.

Характерные примеры видеоклипов

Год	Название	Исполнитель	Композитор
2001	«Смелей»	Ту Хунган	Баого
2002	«Под дождем»	Ван Фэн	Ван Фэн
2003	«Colorful days»	Пу Шу	Пу Шу
2006	«Happy wake up»	Ли Юйчунь	Чжан Ядон
2013	«Мечта от души»	Бай Джуган и др.	Су Дуо
Кинематографические произведения			
2003	«Ладан»		
2005	«Монгольский пинг-понг»		
2006	«Сумасшествие из-за камня»		
2009	«Серебряный медалист»		
2012	«Пушки и розы»		
2013	«Ничья земля»		
2014	«Лучшие друзья»		
2019	«Сумасшедший пришелец»		

Чжан Ибай, один из «шестого поколения» режиссеров, продюсер, член Китайского союза кинорежиссеров 6-го созыва, научный руководитель аспирантов Киноакадемии «Мэйши» Чунцинского университета. Родился в 1963 г. в Чунцине, в 1991 г. окончил факультет драматической литературы Центральной театральной академии. В 1995 г. основал «Мастерскую «Товарищ», занимался съемками музыкальных клипов и рекламных роликов.



Рисунок 9

В 1993 г. получил второе место Конкурса китайского музыкального телевидения за клип Тянь Чжэня «Большое дерево». В 1998 г. благодаря киноспектаклю «Момент вечности» в одночасье прославил Сюй Цзинлэй, Ли Япэна и целую плеяду молодых звезд. В 2002 г. его первая киноработа «Метро в весну» была признана лучшей среди студентов на Китайском студенческом кинофестивале. 26 августа 2011 г. он удостоился почетной премии самого коммерчески ценного режиссера.

В 2015 г. получил приз студенческих симпатий на 22-м Пекинском студенческом кинофестивале за фильм «Флот времени».

Характерные особенности его работ

1. Его коньком являются съемки романтической и городской тематики.

2. Максимизация коммерческой ценности кинофильма. В его фильмах присутствует большое количество следов рекламы.

3. Фокус на жизни в крупных городах, отражение урбанистической красоты и культуры, в основном Шанхая и Чунцина.

4. Простой сюжет, развитие которого в основном стимулируется репликами актеров и обращениями к зрителям.

Характерные примеры музыкальных клипов

Год	Название	Исполнитель	Композитор
1990	«Одна и та же песня»	Мао Аминь	Мэн Вэйдун
1993	«Огромное дерево»	Тянь Чжэнь	Чихару Матсуяма
1994	«Желаем вам мира»	Сунь Юэ	Лю Цин
2008	«Друг навсегда»	Сунь Нань, Чжан Хуэймэй	Джорджио Мородер
Характерные примеры кинематографических произведений			
	2001	«Метро в весну»	
	2005	«О любви»	
	2007	«Ночь. Шанхай»	
	2011	«Момент вечности»	
	2014	«Флот времени»	
	2016	«Проездом через весь твой мир»	
	2018	«Небо бешеных тинейджеров»	
Телеспектакли			
	1998	«Метро в весну»	
	2000	«Весел – и ладно»	

Чэнь Ижэнь родился в 1977 г., китайский режиссер музыкальных и рекламных клипов. Окончил факультет кинематографа Тайваньской академии искусств. В году учебы принимал участие в создании множества видеоклипов, рекламы и кинофильмов. В 2003 г. начал снимать коммерческие документальные фильмы для компаний NIKE, Rock Records, EMI, затем в 2005 г. основал киномастерскую «GrassJelly». Он прилагает усилия к совершенному сочетанию кинематографической эстетики и цифровых технологий.

Видеоклип «До дна» (2011 г., музыка А Синь, исполнитель – группа «MayDay») получил приз за лучший видеоклип 24-го конкурса «Golden Music Awards».



Рисунок 10

Основные особенности работ

1. Яркий и красочный колорит картинки.
2. Быстрая смена кадров, сильное чувство ритма.
3. Умелое сочетание натуральных съемок и анимации.

Характерные примеры музыкальных клипов

Год	Название	Исполнитель	Композитор
2006	«Маленькая песня о любви»	Су Далюй	У Цинфэн
2006	«Маленькая вселенная»	Су Далюй	У Цинфэн
2007	«Ни с чем не сравнимая красота»	Су Далюй	У Цинфэн
2011	«О чем ты печалишься»	Су Далюй	У Цинфэн
2012	«Великий артист»	Цай Илинъ	Robin Jessen
2013	«История»	Су Далюй	У Цинфэн
2014	«Вечность»	Чжан Цзинъин	Ли Цзючжэ / Jae Chong
2014	«PLAY со мной»	Цай Илинъ	Ни Цзыган
2014	I'M NOT YOURS	Цай Илинъ	Hayley Michelle
2016	«Упрямый»	MayDay	А Синь
2017	«Жизнь Пи»	MayDay	Stone
2018	«Уродливая красота»	Цай Илинъ	Rhys Fletcher / Ян Юсянь и др.
Кинематографические произведения			
	2001	«TEAM»	
	2002	«Пара рабочих»	
	2003	«В переулке»	
	2019	«Компания с неограниченной ответственностью «Жизнь MayDay»	

Приложение Б. Иллюстративный материал



Рисунок 1. Кадры из видеоклипа «Рассекая волны»
(реж. Лан Лан, 2018)



Рисунок 2. Кадры из flash-клипа
 «Северо-восточные люди – настоящие альтруисты»
 (реж. Лю Лифэн, 2001)



Рисунок 3. Кадр из видеоклипа «Хмельная Гуйфэй»
(реж. Цинь Цзюнь и Бай Юньфэй, 2010)



Рисунок 4. Кадр из видеоклипа
«Кто сказал, что женщины уступают мужчинам»
(реж. Ван Цзяньвэй, 2016)



Рисунок 5. Кадры из видеоклипа «Цюнь Цзы»
(реж. Линь Сюи, 2017)



Рисунок 6. Кадр из видеоклипа «Моя новая одежда»
(реж. Лун Цзэюй, 2017)



Рисунок 7. Кадр из видеоклипа «Маски»
(реж. Билл Чиа, 2017)



Рисунок 8. Кадр из видеоклипа «Banshee»
(реж. Kara Walke и Ari Marcopoulos, 2016)



Рисунок 9. Кадры из видеоклипа «Предисловие к “Стихотворениям, сочиненным в Павильоне орхидей”» (реж. Джей Чоу, 2008)

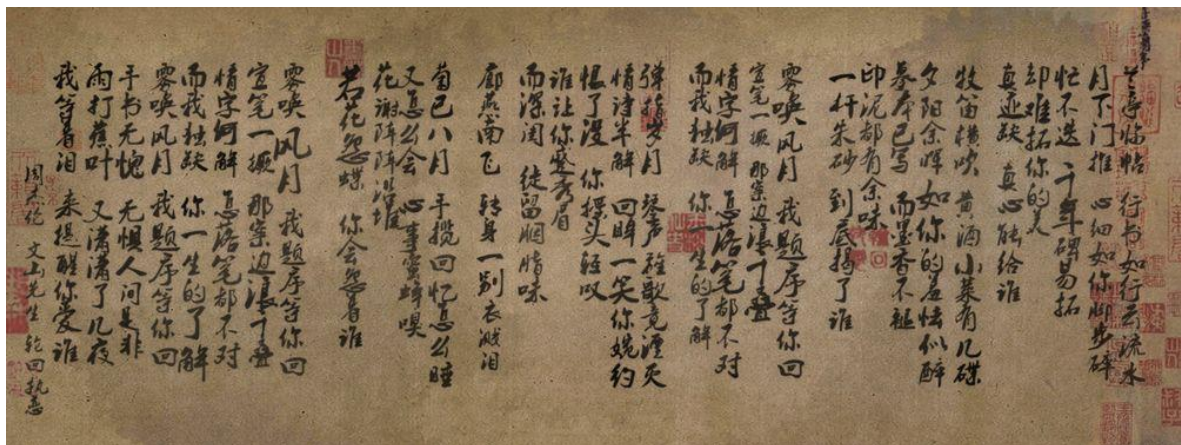


Рисунок 10. «Предисловие к “Стихотворениям, сочиненным в Павильоне орхидей”» (каллиграф.: Ван Сичжи, 353)

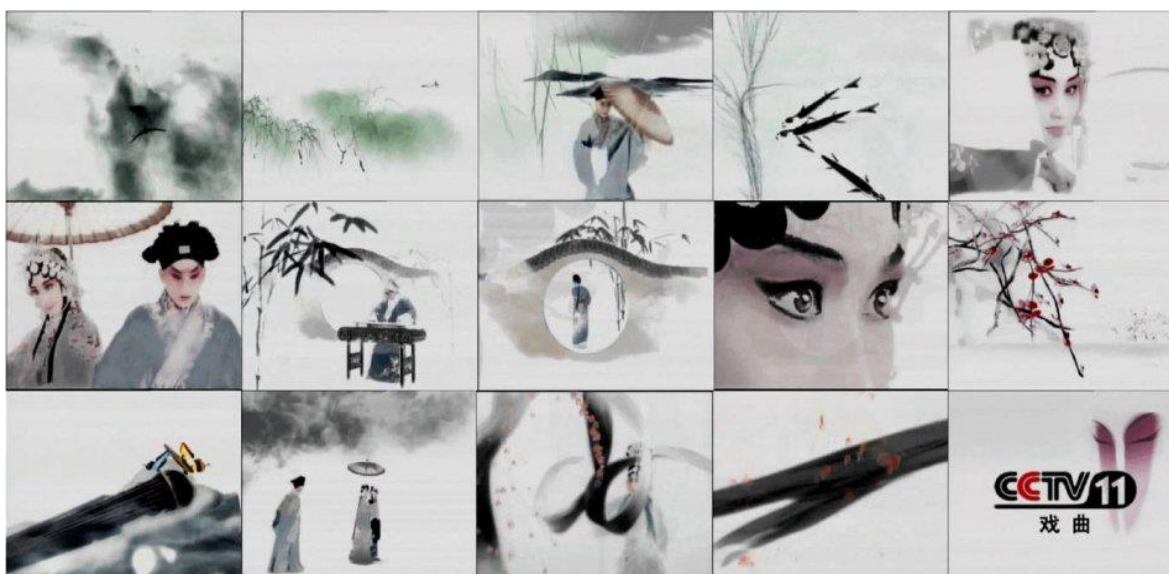


Рисунок 11. Кадры из рекламного ролика
«Чувства на бамбуковой дощечке»
(Beijing Century Media, 2004)



Рисунок 12. Кадры из видеоклипа «Кубики»
(реж. Heison Ng, 2011)



Рисунок 13. Кадры из видеоклипа «Последняя глава»
(реж. Чэнь Ижэн, 2016)



Рисунок 14. Кадр из видеоклипа «Возлюбленная из прошлого»
(реж. Чжоу Цзелун, 2016)



Рисунок 15. Кадр из видеоклипа «butterfly love»



Рисунок 16. Кадр из видеоклипа «butterfly love»
(реж. Ли Чжэн, 2016)



Рисунок 17. Кадр из видеоклипа «Silent dancer»
(реж. Ван Ли Хон, 2017)



Рисунок 18. Кадр из видеоклипа «Открытость»
(реж. Pierre Michel, 2016)

Научное издание

Чжао Акань

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП В КНР:
РАЗВИТИЕ ВИЗУАЛЬНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ
ОБРАЗНОСТИ**

В авторской редакции
Технический редактор Д. А. Исаев
Дизайн обложки Д. А. Исаев

Подписано в печать 23.04.2024. Формат 60×84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 14,07. Уч.-изд. л. 9,97.
Тираж 50 экз. Заказ 853.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.