

о внутреннем состоянии художника, что позволяет проследить эволюцию психологии художественной интеллигенции в годы «Великой войны» [6].

Литература

1. Голикова, А. А. Первая мировая война в изобразительном искусстве Западной Европы (глазами современников) / Г. А. Голикова // Идеи и идеалы. – Куб. гос. ун-т [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <https://www.kubsu.ru/sites/default/files/users/5574/portfolio/golikova.pdf>. – Дата доступа: 04.03.2022.
2. Дажина, В. Д. «Великая война» (1914–1918) и судьбы европейского искусства / В. Д. Дажина. – М. : БуксМАрт, 2014. – 227 с.
3. Еременко, Г. А. Трагический след Первой мировой войны в европейском искусстве и музыке / Г. А. Еременко // Идеи и идеалы. – 2014. – № 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tragicheskiy-sled-pervoy-mirovoy-voyny-v-evropeyskom-iskusstve-i-muzyke/viewer>. – Дата доступа: 01.03.2022.
4. Кондрашова, Е. И. Искусство в период Первой мировой войны / Е. И. Кондрашова // Война и мир в отечественной и мировой истории : материалы Междунауч. науч. конф., посвящ. 75-летию Победы в Великой Отечеств. войне, Санкт-Петербург, 27 марта 2020 г. : в 2 т. / С.-Петерб. гос. ун-т пром. технологий и дизайна ; В. М. Доброштан (гл. ред.) [и др.]. – СПб., 2020. – Т. 2. – С. 472–478.
5. Первая мировая война и судьбы европейской цивилизации / под ред. Л. С. Белоусова, А. С. Манькина. – М. : Издательство Московского университета, 2014. – 832 с.
6. Рыбакина, В. В. Патриотическая и пацифистская живопись как отражение ужаса Первой мировой войны в искусстве современников / В. В. Рыбакина // Современная наука: идеи, которые изменят мир : материалы Всерос. науч.-практ. конф., Брянск, 22–23 нояб. 2018 г. : в 2 ч. / Брян. гос. ун-т ; редкол.: Н. В. Матяш [и др.]. – Брянск, 2018. – Ч. 1. – С. 68–72.

Бэнси и зрители: особенности восприятия

*Рощанская Е. А., студ. I к. БГУ,
науч. рук. доц. Шунейко Е. Ф., канд. искусствоведения, доц.*

Мы можем предположить, что для фильмов начала XX в., до появления звука, визуальное зрелище должно было быть основным чувственным опытом при посещении кинотеатров, поскольку сам термин «немое кино» это подразумевает. Однако в действительности японские кинотеатры были не совсем безмолвными.

Данная статья представляет обзор многогранного исполнительского искусства повествования бэнси, буквально «владеющий искусством красноречия» (сокращение от официального наименования «кацудо сясин

бэнси» – «оратор/ритор движущихся фотографий»), которое возникло в прямой реакции на появление кино как современного художественного средства в начале XX в. в Японии, тем самым помогая сформировать новое звуковое образное пространство.

Институт бэнси, претерпевая постоянные стилистические изменения на протяжении 1910-х гг., препятствовал ранним экспериментам с систематическими подходами к названиям фильмов. Даже краткие однократные выступления сопровождался лектором бэнси, роль которого сравнивалась с ролью его или ее коллеги в театре бунраку. Однако бэнси отличались от рассказчиков театра бунраку тем, что их не принуждали строго следовать тексту пьесы [1].

Вместо того чтобы строго следовать тексту, эти «поэты из тьмы» (как они часто называли себя) развлекали аудиторию своими наблюдениями и мнениями и часто готовили свои собственные тексты, основанные на их личной интерпретации историй [2]. Многие из самых ранних отечественных сценариев на самом деле были написаны для бэнси, а не для режиссера и актеров, участвовавших в фактическом создании фильма.

Поскольку бэнси возникли с появлением кино в 1890-х гг. и исчезли, когда говорящие картинки заменили немое кино в 1930-х гг., их история довольно коротка [2]. Таким образом, у исполнения бэнси не было времени, чтобы стать полностью стандартизированным и утвердиться как традиционное исполнительское искусство.

Когда конечный смысл зависит от бэнси, один и тот же фильм может вызывать разные эффекты в зависимости от того, где и с кем он был снят. Можно утверждать, что позиция бэнси требовала, чтобы они являлись посредниками между японской аудиторией, которая была сравнительно незнакома с западными методами представления, и некоторыми японскими продюсерами, которые хотели использовать самые экстремальные методы западного кино.

Во всех этих усилиях бэнси способствовали становлению и последующему росту кино как культурной среды в Японии, формируя условия его восприятия посредством своих устных выступлений. По мере того как кино становилось все более сложной художественной формой, некоторые бэнси (например, Токугава Мусей) получили признание за свои динамичные, многослойные представления, в которых они использовали различные повествовательные стили из целого ряда художественных средств массовой информации, сопоставимые с формальными экспериментами, проводимыми под эгидой литературного модернизма [1].

Практикуя новые способы видения мира и даже физически приспособливаясь к иной реальности, одаренный бэнси мог превратить искусственный, экранный мир кино с его собственными ограничениями и грамматикой

в более полный кинематографический опыт. На самом деле представление может стать настолько эффективным, что обычные кинозрители осознают, что сцены на экране словно продолжают, активизированные повествованиями бэнси.

Как, в частности, показывает это утверждение, понимание Мусеем феноменологии восприятия аудитории частично основывается на историческом и культурном прецеденте традиции устного повествования, известной как катаримоно, которая возникла в средневековой Японии и до сих пор встречается в современном исполнительском искусстве и литературе. Возможно, что еще более важно, подчеркивая мультисенсорные измерения фильма наряду с доминирующим изображением, Мусей предвосхищает более поздние важные теоретические утверждения о логике кино Жюль Делеза в его основополагающем исследовании о кино (Cinema 2: The Time-Image, 1985) [3].

Можно утверждать, что произошел радикальный сдвиг в определении кинематографического опыта: теперь речь шла не о прослушивании фильма как просто еще одной формы иллюстрированного повествования, а о просмотре его как кинематографического действия, превосходящего свое время, уникального и неповторимого для киноискусства.

Литература

1. Dym, J. A. Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan / J. A. Dym // Monumenta Nipponica. – 2000. – Vol. 55, № 4. – P. 509–536.
2. Bernardi, J. Routledge Handbook of Japanese Cinema / J. Bernardi, S. T. Ogawa // “Inter-mediating” global modernity: benshi film narrators, multisensory performance, and fan culture / ed. K. Omori. – New York, 2020. – P. 198–212.
3. Deleuze, G. Cinema 2: The time-image / G. Deleuze. – Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1985. – 364 P.

Перадумовы стварэння Кітайска-сінгапурскага індустрыяльнага парку «Сучжоў»

*Сасункевіч А. А., магістрант БДУ,
наук. кір. ст. выкл. Шаўцоў Ю. В.*

Кітайска-сінгапурскі індустрыяльны парк 12 чэрвеня 2022 г. адзначыць сваё 28-годдзе. Парк прайшоў працяглы шлях ад рысавага поля да сучаснага і высокатэхналагічнага горада.

Сінгапурскі бок жадаў пабудаваць у КНР індустрыяльны парк сусветнага ўзроўню на падставе ўласнага паспяховага вопыту па развіцці прамысловай зоны Джуронг (Jurong Industrial Estate). У 1990-я гг. Кітай змагаўся з санкцыямі, уведзенымі Захадам пасля інцыдэнту на плошчы Цяньаньмэн