

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Особенности традиционной эстетики в музыке фильмов стран Дальнего Востока

Т.С. Сергеева

доктор искусствоведения, доцент

На основе выявления роли эстетического пространства, в котором творит режиссер, и его значения при создании аудиовизуального синтеза фильма, в статье прослеживается неразрывная связь музыки фильма с традиционной эстетикой в кинематографе стран Дальнего Востока.

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

музыка фильма, кинематограф стран Дальнего Востока, аудиовизуальное решение фильма, традиционная эстетика Дальнего Востока

Музыка фильма — это новый предмет изучения в российском музыкознании, до недавнего времени ему посвящались единичные исследования. В начале XXI века состоялись защиты кандидатских диссертаций Е.А. Калининой, Н.Г. Кононенко, С.А. Уварова¹, докторской диссертации Т.Ф. Шак², внесшие существенный вклад в разработку теории анализа звуковой составляющей фильма. Авторы этих исследований в основном опираются на функционально-семантический подход в анализе аудиовизуального синтеза в кинематографе и обосновывают ответы на вопросы о том, какие смыслы рождает соединение музыки с визуальным рядом, каким способом эти смыслы реализуются.

Новым этапом теоретического осмысления взаимодействия музыкального искусства, а также музыки разных типов и звука во всем его многообразии с кинематографом стала диссертация Ю.В. Михеевой³, где автор предлагает типологию аудиовизуальных решений⁴ на основе анализа авторского кинематографа стран Европы, США и России в 1950–2010-е годы. Стоит согласиться, что термин «аудиовизуальное решение», используемый вместо терминов «музыка фильма» или «киномузыка», наиболее полно отражает комплексный характер объекта исследования с точки зрения целостного изучения произведений кинематографа, устраняя спорный момент, связанный с прикладным характером музыки/звука в авторском кино. Кроме того, автор диссертации ставит новый исследовательский вопрос: почему именно так и никак иначе используются звук и музыка в конкретном фильме? Отвечая, исследователь опирается на эстетические принципы режиссера и контекст времени создания кинопроизведения.

¹ См.: Калинина Е.А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана. Дис. ...канд. искусствед. М., 2010. 245 с.; Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 286 с.; Уваров С. Музыка в режиссуре А. Сокурова. Дис. ... канд. искусствед. М., 2015. 259 с.

² См.: Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар, 2010. 326 с.

³ Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950 — 2010-х гг.). Дис. ... д-ра искусствед. М., 2016. 377 с.

⁴ В статье термины «аудиовизуальное решение» и «аудиовизуальный синтез» используются как синонимы. — Прим. авт.

⁵ См.: Юнусова В. Национальный материал в киномузыке композиторов Азии (замечки к исследованию) // Закадровое искусство: История и теория киномузыки. М., 2014. С. 106–114.

⁶ См.: Сергеева Т.С. Музыкальный мир фильмов С. Параджанова // «Художественная культура», 2012, № 2 // URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-1/yazyki/515.html> (дата обращения: 02.08.2018); Сергеева Т. Проблема сотворчества режиссера и композитора на примере фильмов Акиры Куросавы // Закадровое искусство: История и теория киномузыки. М., 2014. С. 151–158.

⁷ Музыкальный аспект европейского влияния рассмотрен на примере фильмов А. Куросавы // Сергеева Т. Проблема сотворчества режиссера и композитора на примере фильмов Акиры Куросавы // Закадровое искусство: История и теория киномузыки. М., 2014. С. 151–158.

Представляется целесообразным экстраполировать ряд положений данной теории об аудиовизуальных решениях фильма на кинематограф стран Дальнего Востока. Стоит отметить, что киноведы и музыковеды, не только российские, весьма осторожно относятся к киноматериалу, тем более к проблеме музыки и звука в фильмах, созданных в странах Дальнего Востока. Эта тема остается одной из неразработанных, что связано со спецификой данной научной области, требующей комплексных междисциплинарных методов исследования, включая востоковедческие, музыковедческие, искусствоведческие, филологические, культурологические, киноведческие и другие. Изучая музыку стран классического Востока, именно музыковеды-востоковеды не случайно обращают внимание на особенности киномузыки (и звукового решения в целом) в фильмах режиссеров этих стран. В результате появился ряд исследований, где, с одной стороны, рассматривается проблема взаимовлияния традиционной музыки и киномузыки, а также выявляются оригинальные принципы создания киномузыки в кинематографе стран Азии, в том числе и Дальнего Востока⁵, с другой — прослеживается роль музыки в творчестве выдающихся режиссеров, ее влияние на процесс создания фильма и их методы работы с композиторами⁶. Однако таких работ пока недостаточно, чтобы сформулировать типологию аудиовизуального синтеза на примере авторского кинематографа стран Дальнего Востока. В этой связи предлагается наметить пути рассмотрения особенностей аудиовизуального синтеза в фильмах дальневосточных режиссеров пока только на уровне постановки проблемы, не претендуя на полноту исследовательской реализации.

Принципы традиционной эстетики и авторское кино

Для выявления специфики визуально-звукового синтеза наиболее показательны кинокартины, созданные в русле так называемой «верности» культурной традиции. В качестве примера можно привести такие фильмы, как «Куклы» Такеши Китано, «Весна, Лето, Осень, Зима... и снова Весна» Ким Ки Дука и другие. При этом стоит уточнить, что в рамках идущих процессов глобализации и транскультурализма кинематограф стран Востока испытывает сильное влияние культуры и киноиндустрии Запада⁷, тогда как в кинематографе Запада наблюдается влияние культур стран Востока. И это тема отдельного исследования.

За немногим более четверть века дальневосточное кино заняло прочную позицию на международной арене, распространив свое влияние даже на Голливуд. Долгое время в этом

⁸ Плахов А. Режиссеры настоящего: в 2 т. Т. 1. Визионеры и мегаломаны. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 72.

⁹ Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950–2010-х гг.). Автореф. дис. (...) д-ра искусствовед. М., 2016. С. 29.

¹⁰ Особо выделяем именно эти религии, потому что именно их пантеистические концепции дали рождение чань-буддизму (яп. — дзен), влияние которого на искусство Дальнего Востока и его эстетику было всеобъемлющим.

¹¹ На кинематограф Японии сильное воздействие оказал традиционный театр. Об этом см.: Сергеева Т.С. К проблеме влияния эстетики традиционного театра на киноязыку в японском киноискусстве // Музыка в пространстве медиаккультуры. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 14 апреля 2014 года. Краснодар, 2014. С. 36–40.

Кадр из фильма «Трон в крови», режиссер А. Куросава (1957)



процессе первенство удерживала японская кинематография, начиная с «патриарха» — Акиры Куросавы (1910–1998), однако в последнее десятилетие в лидерах оказался кинематограф Китая и Кореи. И нельзя не согласиться с кинокритиком А.С. Плаховым, который считает, что «продвинутое кино сегодня делается на Востоке»⁸, а с нашей точки зрения, — на Дальнем Востоке. В качестве главных факторов, влияющих на аудиовизуальное решение фильма, выделим, вслед за Ю.В. Михеевой, *эстетическое пространство*, в котором существует и творит автор, и характеристики его отношения к этому пространству⁹. При этом необходимо выявить специфику аудиовизуального решения в фильмах режиссеров Дальнего Востока, прояснив, каким образом проявляются традиционная дальневосточная эстетика и ее принципы в визуально-звуковом синтезе фильма.

Исторически в культурах Дальнего Востока сформировалась высокоразвитая, самобытная *философско-эстетическая традиция* (сопряженная с буддизмом и даосизмом¹⁰), повлиявшая на дальневосточное искусство в целом. Эта традиция стала ядром, объединившим вокруг себя все художественные практики. Именно в ней находят отражение мифологические и символические истоки всех традиционных визуальных искусств, театра и музыки. В свою очередь, это традиционное искусство (музыка, театр, живопись, поэзия и т. д.) и, соответственно, его эстетика оказали огромное влияние на кинематограф Дальнего Востока¹¹. В этом проявляется синтетичность дальневосточной художественной культуры в целом.

Приведем некоторые, наиболее показательные принципы дальневосточной эстетики. Первый — *принцип «религиозных реминисценций»* (Н. Конрад), рождающий множество интеллектуальных и эмоциональных ассоциаций. В фильме А. Куросавы «Трон в крови», к примеру, в сцене с колдуньей-прорицательницей, «прядущей нить времени», пение в низком регистре, берущее начало от буддийской ритуальной практики, переносит зрителя в «мир галлюцинаций». Похожий прием использует Такеши Китано в фильме



Кадры из фильма
«Куклы», режиссер
Такэши Китано (2002)

¹² Как пример, можно привести фильм «Куклы» (2002) Такэши Китано или «Пустой дом» (2004) Ким Ки Дука). — Прим. авт.

¹³ Сворцова Е.Л. Японское традиционное искусство гайдо: источники эстетического своеобразия // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. СПб., 1997. С. 87.

«Куклы» (2002), в частности, в сцене сна Савако, где звучит инструментальная ритуальная музыка Гагаку.

Существенное влияние на дальневосточное искусство оказали *даосские принципы* (это — принципы естественности, бесформенности, превращения вещей), требующие *самоулюбленности, простоты, естественности, безыскусственности*. И многие дальневосточные киноленты отличаются «скупостью» средств выразительности, в том числе минималистским звуковым решением: бессловесностью, многозна-

чительным использованием пауз и паравербальных средств¹². К весьма важному принципу относятся и *единение с природой и «природная, растительная» эстетика*, проявляющиеся в визуальной и звуковой символике.

Центральным принципом в дальневосточной эстетике служит категория *югэн* — квинтэссенция *понимания прекрасного как таинственно далекой, скрытой, глубинной реальности*, ощущение которой создается мастерством режиссера. Как отмечает Е.Л. Сворцова: «...буддизм придал пониманию прекрасного оттенок глубокой тайны, неявленности в феноменальном мире, лишь намекающий на мир ноуменальный»¹³. Это сообщает фильмам дальневосточных режиссеров метафизичность и в некоторой степени непостижимость для западного зрителя.

Кинематограф стран Дальнего Востока репрезентирует буддийское понимание жизни как движение от неявленного, скрытого к явленному, оформленному, и обратно. Реальность, понята по-буддийски, — это «ускользающая реальность», не имеющая постоянной формы, она одновременно присутствует и не присутствует. Яркий пример проявления этой концепции — фильм «Расёмон» Акиры Курасава, а воплощение эстетики

«скрытой красоты» находим в творчестве Ким Ки Дука, Такеши Китано, Чен Кайге и других режиссеров.

«Сто цветов скрыты глубоко»

¹⁴ Это один из короткометражных фильмов киноальманаха «На 10 минут старше», из 1-й его части «Труба» (2002). — *Прим. авт.*

Проявление дальневосточной эстетики раскрывается в короткометражном фильме «Сто цветов скрыты глубоко»¹⁴ всемирно признанного китайского режиссера Чен Кайге. Рассказывая современную историю, режиссер подает ее как притчу, опираясь на средства иносказания — метафоры и символы. Несмотря на то, что в фильме используется словесный диалог, глубинное содержание сюжета передается через визуальный ряд и музыку, играющую первостепенную роль в раскрытии главной идеи фильма. Речь идет о проблеме духовного разрыва между людьми в современном мире, что проявляется в понимании традиционной культуры одними и утрате этой способности другими.

¹⁵ В этом контексте точнее будет определение контрапункта не чисто музыкального, а фильмического, как «одновременное противопоставление различных смысловых образований» (Ю.В. Михеева) // Михеева Ю.В. Аудиовизуальный контрапункт в кинофильме: эволюция и перспективы // Закадровое искусство: История и теория киномузыки. М., 2014. С. 33.

Показательно, что первая половина фильма, где показывается современная жизнь Пекина, лишена музыкальной характеристики и воплощается лишь звуками города: взрывы петард, вой сирены, грохот забиваемых свай, шум машин, звуки радио в кабине грузовика и другие. Музыка подключается лишь с момента, когда молодые грузчики соглашаются грузить несуществующие вещи и мебель, принимая условия заказчика-чудака Фэна. Несмотря на кажущуюся комичность этой сцены, именно контрапункт¹⁵ звучания на *pp*¹⁶ традиционных инструментов — барабана и флейты — создают параллельное смысловое пространство, настраивая на серьезный, почти ритуальный лад.

¹⁶ Символы «*pp*» («пианиссимо» — очень тихо) обозначают громкость в нотах. — *Прим. авт.*

Музыка к фильму, написанная композитором Чжао Лином, основана на традиционных интонациях, что предполагает поиск скрытых смыслов и контекста. Об этом свидетельствует и название короткометражки — «Сто цветов скрыты глубоко». Цветок в дальневосточной эстетике — символ духовного совершенства, искусства, творчества. Показательны названия трактатов японского драматурга и теоретика театра XV века Дзэами — «Зерцало цветка», «Путь достижения цветка», «Предание о цветке стиля».

Главным музыкальным образом фильма является колокол, который Фэн находит по частям в земле: сначала язычок, потом и сам колокол. Акцентируя внимание зрителей на этом древнем музыкальном инструменте, авторы связывают отношение главного героя к объекту с мелодичным флейтовым лейтмотивом (звучание бамбука считалось с древности сакральным в Китае), и хотя лейттема в дальнейшем будет варьироваться, семантика

останется однозначной на протяжении всего фильма. В этой истории именно через колокол протягивается связующая нить



Кадр из фильма
«Сто цветов
скрыты глубоко»,
режиссер Чен Кайге
(2002)

между прошлым и настоящим. А через тему флейты передается идея ценности и актуальности «старой культуры», отношение к наследию, глубоко почитаемому на Востоке. Сама флейтовая тема с ее скользящей мелизматикой, текучей и гибкой мелодией, специфическим ярким тембром — звуковой образ традиционного Китая. Вероятно, не случайно она

проходит через весь фильм пять раз, впервые возникая в момент нахождения Фэном язычка колокола.

Символика числа «пять» особо разработана в китайских религиозно-философских учениях. Согласно даосским космологическим представлениям, музыка представляет собой символическую модель Вселенной, единство взаимодействующих космических сил — *ян-инь*, гармонию пяти первоэлементов («усин»), которым соответствуют звуки пентатонической шкалы («ушэн»). Поскольку числовой символ Земли — 2, а Неба — 3, то гармония Неба и Земли составляет — $2 + 3 = 5$. С подобными космологическими коннотациями связаны и музыкальные инструменты. Невольно вспоминается древнее китайское изречение: «Барабан подобен небу, а колокол — земле».

В точке «золотого сечения» фильма находится сцена с разбитой вазой (первая кульминация), отмеченная выразительным музыкально-звуковым решением: после звона разбитой вазы наступает тишина, которая оттеняет всхлип главного героя (музыкальный, в высоком регистре), печальную тему флейты, а затем плач и рыдания Фэна, его причитания: «Вы ее разбили». Тончайшие звуковые нюансы¹⁷ в фильме воплощены, подобно китайской живописи, с тщательной графической прорисовкой деталей.

Показательно, что речь Фэна и его плач, возгласы страха, обиды или радости (как в финале) музыкальны настолько, что будто вписаны в общую звуковую партитуру фильма. Это, безусловно, связано с особенностями самого китайского языка, который относится к тоническим.

Вторая и основная кульминация наступает тогда, когда найденные колокол и язычок соединяются, и от реально

¹⁷ В этой сцене использованы ударные и электронные инструменты, но как тонкий штриховой фон. — Прим. авт.



Кадр из фильма
«Сто цветов
скрыты глубоко»,
режиссер Чен Кайге
(2002)

онные кадры сказочно красивы, в них используются три цвета древнего Китая — черный, красный и белый: иссиня-черные крыши, красные стены домов и белые, словно снег, цветы, падающие на землю. В композиции фильма эта кульминация вос-



Кадр из фильма
«Сто цветов
скрыты глубоко»,
режиссер Чен Кайге
(2002)

принимается как некое «озарение», сошедшее на «непосвященных» грузчиков, прикоснувшихся к духовным ценностям. Монтажное «перетекание» изображения дерева из анимации, сопровождающей «озарение» грузчиков, в следующий, так называемый кадр «реального пространства» скрепляется звучанием того же флейтового лейтмотива. В символической форме это выражает некую надежду на связь времен и поколений. В последних кадрах главный герой радостно кричит на бегу: «Мы переехали!». Сцена сопровождается звоном колокола, который он трясет в руке, и этот звук можно трактовать не только как «голос космической гармонии», а в более общем смысле — он символизирует ход времени¹⁸. Именно через синтез музыки и изображения объединяются в художественной форме этические и эстетические идеи, представленные в финале в образе дерева как Древа жизни — символ пути человека от низшего уровня развития к духовному просветлению. Таким образом, даже в небольшом кинопроизведении в полной мере выявляются дальневосточные

звучащего колокола, словно мираж, возникает картина старого города (анимационный фрагмент), чье появление сопровождается мужскими голосами (в так называемой «горловой технике») средневекового Пекина, мелодическим рисунком напоминающим флейтовую тему. Эти анима-

ционные кадры сказочно красивы, в них используются три цвета древнего Китая — черный, красный и белый: иссиня-черные крыши, красные стены домов и белые, словно снег, цветы, падающие на землю. В композиции фильма эта кульминация вос-

¹⁸ Тресидлер Дж.
Словарь символов.
М.: ФАИР-ПРЕСС,
1999. С. 156–157.

эстетические принципы «скрытой красоты», «безыскусственной простоты» и «религиозных реминисценций».

* * *

Подводя итог, стоит отметить: в фильмах режиссеров стран Дальнего Востока прослеживается несколько уровней смысловых значений, видимых и скрытых, которые придают кинотексту многомерность, при этом одно измерение неизменно перетекает в другое. В итоге аудиовизуальное решение фильма гармонично вписано в контекст традиционной эстетики с ее символической системой, без знания которой понять авторский замысел затруднительно. При этом отношение режиссеров Дальнего Востока к традиционной культуре и эстетике следует рассматривать как своеобразный «камертон», который звучит в душе каждого мастера. Как показывает практика, даже если художник позиционирует себя как космополит и эмигрирует на Запад, традиционная эстетика страны, где он родился и получил образование, неизменно становится частью его мировоззрения и творческих принципов. Несмотря на различия режиссерского мастерства и индивидуальность, непохожесть творческого почерка, в кинематографе стран Дальнего Востока существует множество общих взаимосвязанных художественно-выразительных признаков, где связь с традиционной культурой, философией, религией и особенно с эстетикой, в русле которой рождается кинопроизведение, выходят на первое место. Поэтому идея о выделении фильмов стран Дальнего Востока в *контекстно-символический (дальневосточный)* тип аудиовизуального решения представляется весьма продуктивной при проведении научных изысканий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калинина Е.А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана. Дис. ...канд. искусствовед. — М., 2010. — 245 с.
2. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 286 с.
3. Михеева Ю.В. Аудиовизуальный контрапункт в кинофильме: эволюция и перспективы // Закадровое искусство: История и теория киномузыки. — М., 2014. — С. 33–45.
4. Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950–2010-х гг.). Дис. ...д-ра искусствовед. — М., 2016. — 377 с.
5. Плахов А. Режиссеры настоящего: в 2 т. Т. 1. Визионеры и мегаломаны. — СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. — 312 с.
6. Сергеева Т.С. Музыкальный мир фильмов С. Параджанова // «Художественная культура». 2012, № 2 // URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-1/yazyki/515.html> (дата обращения: 02.08.2018).

7. *Сергеева Т.* Проблема сотворчества режиссера и композитора на примере фильмов Акиры Кurosавы // Закадровое искусство: История и теория киномузыки. — М., 2014. — С. 151–158.
8. *Сергеева Т.С.* К проблеме влияния эстетики традиционного театра на киномузыку в японском киноискусстве // Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 14 апреля 2014 года. — Краснодар, 2014. — С. 36–40.
9. *Уваров С.* Музыка в режиссуре А. Сокурова. Дис. ...канд. искусствовед. — М., 2015. — 259 с.
10. *Шак Т.Ф.* Музыка в структуре медиатекста. — Краснодар, 2010. — 326 с.
11. *Юнусова В.* Национальный материал в киномузыке композиторов Азии (заметки к исследованию) // Закадровое искусство: История и теория киномузыки. — М., 2014. — С. 106–114.

REFERENCES

1. *Kalinina E.A.* Muzyka v tvorchestve Ingmara Bergmana [Music in the creation of Ingmar Bergman] Dissertation ...kand. isk. — М., 2010. — 245 p.
2. *Kononenko N.G.* Andrey Tarkovskiy. Zvuchashchiiy mir fil'ma [Sounding world of the film]. — М.: Progress-Traditsiya, 2011. — 286 p.
3. *Mikheeva Y.V.* Audiovizual'nyi kontrapunkt v kinofil'me: evolutsiya i perspektivy // Zakadrovoye iskusstvo: istoriya i teoriya kinomuzyki. — М., 2014. — P. 33–45.
4. *Mikheeva Y.V.* Tipologizatsiya audiovisual'nykh resheniy v kinematographe (na materiale igrovyykh fil'mov 1950–2010 gg.). [Typology of the audiovisual solutions in the cinematography (on the material of the live actions of the 1950's–2010's)]. Dissertation. ...doct. isk. — М., 2016. — 377 p.
5. *Plakhov A.* Rezhissery nastoyashshego [Directors of Present time]: v 2 t. T. 1. Vizionery i megalomany [Visioneers and Megalomen]. — SPb.: Seans; Amfora, 2008. — 312 p.
6. *Sergeeva T.S.* Muzykal'nyy mir fil'mov S. Paradzhanova [Music world of S. Paradzhanov's films] // Hudozhestvennaya kul'tura («Art&Culture Studies»), 2012, № 2 // URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-1/yazyki/515.html> (data obraschenia: 02.08.2018).
7. *Sergeeva T.* Problema sotvorchestva rezhissyera i kompozitora na primere fil'mov Akiry Kurosavy [The problem of co-creation of the director and composer on the example of Akira Kurosawa's films] // Zakadrovoye iskusstvo: istoriya i teoriya kinomuzyki. — М., 2014. P. 151 — 158.
8. *Sergeeva T.S.* K probleme vliyaniya estetiki traditsionnogo teatra na kinomuzyku v yaponskom kinoiskustve [To the problem of influence of the traditional theatre aesthetics on the film music in Japanese art cinema] // Muzyka v prostranstve mediakul'tury. — Krasnodar, 2014. — P. 36–40.
9. *Uvarov S.* Muzyka v rezhissure A. Sokurova [Music in A. Sokurov's creation]. Dissertation. ...kand. isk. — М., 2015. — 259 p.
10. *Shak T.F.* Muzyka v structure mediateksta [Music in the media-text structure]. — Krasnodar, 2010. — 326 p.
11. *Yunusova V.* Natsional'nyy material v kinomuzyke kompozitorov Azii (zamетки k issledovaniyu) [National material in film music of Asia composers (notes to the study)] // Zakadrovoye iskusstvo: istoriya i teoriya kinomuzyki. — М., 2014. — P. 106–114.

Characteristics of Traditional Aesthetics in the Film Music of the Far East Countries

Tatiana S. Sergeeva

Doctor of Arts, Associate Professor

UDC 791.43

ABSTRACT: The article is devoted to the problem of film music in the cinema of the Far East countries. This topic has been insufficiently investigated in the Russian film studies and musicology. Summarizing the experience of Russian researchers of audiovisual synthesis in the film, the author of this article tries to extrapolate it to the Far Eastern material. So, on the basis of the film audiovisual design theory, it is proposed that the main factor influencing the audiovisual synthesis in the film is to highlight the aesthetic space in which the author-director exists and creates and the characteristics of his attitude to this space.

Therefore, the focus of attention is the question of the influence of traditional aesthetics on audiovisual synthesis in the films of the Far East directors. It is noted that there was formed a highly developed, original philosophical and aesthetic tradition (conjugated with Buddhism and Taoism) in China. This tradition had an impact on all Far Eastern art in general, which in turn affected the Far East cinema. This is characteristic of the synthetics of the Far Eastern art culture in general.

Basing on the understanding that the mythological and symbolic origins of all visual arts, theater, music and cinema are connected with traditional aesthetics, the author considers the basic aesthetic principles, including the ideas of “hidden beauty”, “artless simplicity”, “religious reminiscences”, etc. on the example of some films. In a detailed analysis of the short film *100 Flowers Hidden Deep* (dir. Chen Kaige), symbolic relationships between visual and sound images of Chinese traditional culture are revealed, through which the deep meaning of the film is conveyed.

The author of the article comes to the conclusion that considering the films of the Far East directors it is possible to trace down several semantic levels, visible and hidden, which give multidimensionality to the film text, where each dimension flows into the other. Thus, the audiovisual design of the film harmoniously inscribes into the context of Chinese traditional aesthetics with its symbolic system, without knowledge of which it is impossible to understand the author's intention.

KEY WORDS: film music, cinema of the Far East countries, film audio-visual solution, Far Eastern traditional aesthetics