

4. Ли Цянь. Анализ значения народного искусства вырезания из бумаги в Северном Китае / Ли Цянь // Оценка искусства. – 2021. – № 24. – С. 56–57. – На кит. яз.: 李倩.分析中国北方民间剪纸艺术意蕴[J].艺术品鉴, 2021(24): 56–57.

5. Хе Хунъи. Народное вырезание бумаги и народная культура в Южном Китае / Хе Хунъи // Форум народной культуры. – 2004. – № 3. – С. 53–58. – На кит. яз.: 何红-.中国南方民间剪纸与民间文化.民间文化论坛, 2004(03): 53–58.

**Фан Мэни**, соискатель  
ученой степени кандидата наук  
учреждения образования  
«Белорусский государственный университет  
культуры и искусств».

Научный руководитель – **А. А. Садовская**,  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования  
«Белорусский государственный университет  
культуры и искусств»

## **О НЕКОТОРЫХ ПРЕДПОСЫЛКАХ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЖАНРОВ КИТАЙСКОГО СОВРЕМЕННОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Театрализация выступает «одним из самых интересных направлений» певческой практики, особым, «обладающим большим потенциалом» и широким кругом «многообразных выразительных возможностей», процессом, который влияет на форму коммуникации со зрителем и опосредует специфику восприятия заложенного в художественном произведении замысла [2, с. 263]. Впитав в себя сок исполнительского искусства предыдущих эпох, она не теряет своей актуальности на данном историческом этапе благодаря априорной возможности постоянной модернизации старых идей и мотивов в условиях настоящего времени. Анализируя понятие театрализации, следует отметить, что ее исходной задачей в системе явлений искусства выступает «наглядная презентация той или иной идеи в художественной форме и именно театральными средствами» [7, с. 6]. Роль и степень принципа театрализации на современном этапе развития певческого искусства обусловлена тем, что исполнительская интерпрета-

ция вокальных сочинений предполагает выражение литературного первоисточника не только музыкальными профессионально-техническими, но и визуализированными формами. Исследователь Т. Курышева, освещая вопросы театрализации в музыкальных жанрах, выявляет характерные и напрямую связанные с вокальным искусством современности исполнительские тенденции, резонирующие с так называемым феноменом «открытой театрализации», которая характеризуется «...путем увеличения компонентов синтеза, когда вокальный и инструментальный пласты дополняются чтецами-актерами и даже игровым действием, когда исполнители персонифицируются, а жанровые границы расширяются, соединяя черты традиционных жанров (вокального цикла, оратории, кантаты) с театрализованным действием, народным балаганом, мистерией, эстрадой...» [3, с. 70].

В пространстве китайского искусства театрализация как процесс выступает важнейшим и закономерным явлением, которое опирается на синтез триединства принципов движения, пения, взгляда [1, с. 6]. Данное сочетание рождает уникальный язык, посредством которого утверждается способность к передаче опорных исторических событий в жизни страны, общества, определенного круга лиц или отдельной личности. Эти события преподносят зрителю в «яркой художественной форме, видоизменяя и интерпретируя в соответствии с временем и конкретной эпохой» [7, с. 78]. Таким образом, театрализация становится ведущим компонентом в раскрытии и передаче образно-содержательного строя того или иного сочинения, важнейшим средством его акцентуации, усиливающим донесение замысла. Отметим, что в китайской методологии близким по семантическому значению к термину «театрализация» выступает термин «драматизация», смысл которого заключается в выявлении, усугублении, а возможно, и привнесении конфликта в исходный литературный материал [5]. Театрализация получает широкое распространение в формах и жанрах китайского вокального исполнительского искусства (как академического, фольклорного, так и эстрадного направления), благодаря чему закрепляется в значении наиболее характерного свойства современной певческой практики.

Предпосылки становления театрализации в китайском вокальном искусстве возникли в первой половине I тыс. до н. э.

в виде ритуальных песнопений (например, «Девять напевов» Цюй Юаня), которые впоследствии получили широкое распространение в творческих постановках танцоров, фокусников, шутов. Например, в древнекитайском образце эстетической и философской мысли «Люйши цуньцю», описывающем зарождение музыки в одном из наиболее ранних китайских ритуалов, существенный акцент падает на взаимодействие песенных и танцевальных элементов. «...тогда в древности была и музыка Гэ Тяньши, рождавшаяся в момент, когда тянули буйвола за хвост, притоптывая и распевая восемь куплетов. В них пелось о насущном – об обращении с народом, о возвращении трав и деревьев, о почтении к постоянству Небес, об опоре на дэ земли...» [цит. по: 6, с. 22]. Можно предположить, что ранние ритуальные формы китайского народного синкретического творчества, объединявшего музыкально-поэтическое и двигательное-ритмическое начало, являлись первыми проводниками театрализации.

Отметим, что теснейшее соприкосновение вокального и двигательного начал в значении элемента театрализации сохраняется в различных исторических временах и в разнообразных жанровых формах. Например, с VII в. н. э. активно развиваются представления в виде сцен между двумя актерами, что положило начало такому жанру, как *цаньцзюньси*, а также близкородственному ему *хуацзиси*, который, аналогично своему жанру-родоначальнику, был преимущественно импровизацией, включающей в себя элементы политической сатиры. Важный компонент объединения театрализованного и вокального начал в данных жанрах основывался на развертывании сюжета внутри формата представлений с танцами и песнями (*гэ-уси*), основанными на исторических событиях.

В палитре древних музыкально-исполнительских жанров, сочетающих движение как элемент театрализации и пение, существенное место заняли жанры в форме песенных сказаний – *чжугундяо* и *гуцзыцы* (к примеру, «Западный флигель» Дун Цзеюаня), которые благодаря синтетичности своей вокально-театральной природы оказали значительное влияние на развитие китайской драматургии [4, с. 152–154]. Впоследствии на этапе правления династии Хань данная палитра обогатилась такими жанрами, как *байси* или *цзяодиси*, особая зрелищность которых усиливалась способом их исполнения на открытых

территориях (для высокопоставленных лиц или в рамках какого-либо праздника). Представления в этих жанрах характеризовались значительным расширением спектра элементов театрализации: они включали не только танцевальные движения, но и цирковые, акробатические, фехтовальные компоненты (например, хождение по канату, танцы с огромными самодельными фигурами) и преподносились зрителю в виде рассказа с логически выстроенным сюжетом в драматургии сценического оформления.

Среди китайских жанров народного искусства, объединяющих в известной степени вокальное и театрализованное начала, выделяется жанр массового хорового пения *дагэ* (большая песня), а также жанр *хуаяо и*, отмеченный тесным взаимодействием певческого и танцевального начала. Так, в исполнении песен дагэ обязательно присутствовал устойчивый визуальный элемент разделения участников вокального процесса на две группы (сидящие мужчины напротив сидящих женщин), пение мужчин в обязательном порядке сопровождалось покачиванием туловища, закрыванием глаз, а также устойчивостью и некоторой церемониальной театральностью позы: правая нога обязательно закидывалась на левую. В противовес жанру дагэ, характеризующемуся некоторой условной внешней статичностью и сдержанностью в движениях, жанр *хуаяо и*, напротив, является традиционной формой активного вокально-хореографического исполнения, при которой песенные части чередуются с танцевальными фрагментами (данный жанр активно воссоздается и репрезентируется в творчестве современного китайского композитора Лю Сяогэна, например, в развернутой хоровой композиции «Са Ли Ло»).

Отметим, что характерный синтез вокального компонента с элементами театрализации как действенной формы исполнительской репрезентации предстает для китайского музыкального искусства закономерным явлением, постепенно прорастающим в сценические жанры, в дальнейшем выкристаллизовавшиеся как традиционные театральные. К примеру, в ведущем для китайского театра жанре музыкальной драмы, возникшем в VII в. н. э. на этапе правления династии Северная Сунь, именно сочетание пения и движения явилось важнейшим сценическим инструментом в выражении сюжета. В данном симбиозе введение танца, имманентно являющегося эквива-

лентом движения, приобретает особое значение, так как выступает не только главным эстетическим ядром собственно китайского театра, но в целом становится концептуальной основой «всех процессов и метаморфоз» китайской культурной традиции [6, с. 4]. Апогей театрализации в китайском вокальном искусстве данного периода сопряжен с расцветом музыкальной драмы *сицзюй*, в вокально-театрализованных представлениях которой доминирует эпико-исторический, сатирический тип содержания, а также сюжет, обнажающий вопросы социального неравенства (выразительным примером последнего типа может стать постановка фарса «Игра о цаньцзюне») [10].

Усиление взаимодействия театрализованного и вокального начала происходит также и в жанре *цзацзюй* (так называемая юаньская драма, развивающаяся в период XIII–XIV вв. н. э.), и примыкающем к нему *наньси*, характерными признаками которых являются включение и объединение в представлении вокала (песни), речевых выступлений, акробатических двигательных элементов, песенно-танцевальных форм, импровизации с прямым обращением к зрителям, а также и инструментального сопровождения (музыки), специально отобранного драматургом-режиссером. (В этой связи подчеркнем традиционное и любопытное разделение видов древнего китайского искусства на музыку/инструмент и мелодию / вокальное мастерство.) Данные представления, как правило, демонстрировались на пустой сцене, чтобы исполнитель имел возможность свободно перемещаться, а в дальнейшем подобная специфика исполнительской репрезентации повлекла за собой традицию устного оповещения зрителя о переменах во времени или месте действия представления [9, с. 78–79].

Эволюция юаньской музыкальной драмы опосредовала становление жанра *чуаньци*, который, в отличие от *цзацзюй*, не имел четкого регламента в организации структурно-драматургической целостности: здесь отсутствовало разделение на акты, варьировалось количество поющих и декламирующих исполнителей, включались разнообразные мелодии – от традиционных народных до популярных народных и авторских, разработанных специально для конкретного произведения.

Подведем некоторые итоги. В современных жанрах практического китайского вокального исполнительства (народные и

академические хоры, вокально-симфонические капеллы, вокально-инструментальные ансамбли, ансамбли песни и пляски, солисты-вокалисты как народной, так и академической традиции, эстрадные вокальные группы) активно преломляются элементы театрализации (сценическое движение, элементы игры, акробатики, фехтования, танец, костюмирование), зародившиеся в древнейших жанрах традиционного искусства, ритуалах и обрядах. В сценической репрезентации концертных выступлений разнообразных и разностилевых китайских вокальных коллективов и сольных исполнителей (например, таких как женский хор «Тьенкон», камерный хор «Радуга», хор «Синьцзянский долян мукам», детско-юношеский хор средней школы № 6 г. Сямыня, хор Национального центра исполнительских искусств, эстрадный ансамбль «Магазин портных», певцы Сун Цзуин, У Бися, Лэй Цзя, Ляо Чанъюн, Чжан Ции, Ян Боуэн, Ли Юган, Чжан Гасон и ряд других) введение элементов театрализации становится важнейшим средством заострения в передаче генерального замысла художественного целого, экспрессивным методом раскрытия ведущей идеи того или иного сочинения. Можно констатировать, что современные исполнительские жанры посредством включения определенных исполнительских элементов не просто резонируют с некоторыми традиционными театрализованными и театральными жанрами китайского искусства (цаньцзюньси, хуацзиси, чжугундяо, гуцзыцы, байси, цзяодиси, сицзюй, цзацзюй, наньси, чуаньци, хуацзюй, гэ-уси, дагэ, хуаяо и) с их направленностью на точное следование и сохранение устоявшегося жанрового канона, но и успешно опосредуют появление новых средств и приемов сценической выразительности в репрезентационных формах певческой исполнительской практики нового времени, тем самым стимулируя виток ее последующей эволюции.

---

1. Гавристова, Т. М. История зарубежного искусства Востока (театральное искусство Китая и Японии) : учеб.-метод. пособие / Т. М. Гавристова ; Яросл. гос. ун-т им. П. Г. Демидова. – Ярославль : ЯрГУ, 2019. – 44 с.

2. Киреева, Н. Ю. Театрализация как форма художественной коммуникации (на примере хорового творчества) / Н. Ю. Киреева // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире : сб. материалов Меж-

дунар. науч.-практ. конф., Саратов, 20–22 нояб. 2009 г. – Саратов, 2007. – С. 263–270.

3. *Курьшева, Т. А.* Театральность и музыка / Т. А. Курьшева. – М. : Сов. композитор, 1984. – 199 с.

4. *Образцов, С. В.* Театр китайского народа / С. В. Образцов. – М. : Искусство, 1957. – 380 с.

5. *Орешкин, В. Г.* Психолого-педагогический потенциал использования сценических форм в образовательном процессе [Электронный ресурс] / В. Г. Орешкин // Непрерывное образование: XXI век. – 2017. – № 3 (19). – С. 1–15. – Режим доступа: <https://11121.petsu.ru/journal/article.php?id=3546>. – Дата доступа: 09.02.2023.

6. *Серова, С. А.* Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.) / С. А. Серова. – М. : Наука, 1990. – 278 с.

7. *Чечётин, А. И.* Основы драматургии театрализованных представлений. История и теория / А. И. Чечётин. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.

8. *Чэнь Линь-жуй.* Пекинская музыкальная драма : пер. с кит. / Чэнь Линь-жуй ; фото Е Хуа. – Пекин : Изд-во лит. на иностр. яз., 1959. – 24 с.

9. *Шнеерсон, Г. М.* Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон ; предисл. Д. Кабалевского. – М. : Музгиз, 1952. – 251 с.

10. *Эйдлин, Л. Д.* Мэй Лань-фан и «условность» китайского традиционного театра / Л. Д. Эйдлин // Театр. – 1960. – № 12. – С. 167–174.

**Фу Фань**, соискатель  
ученой степени кандидата наук  
учреждения образования  
«Белорусский государственный университет  
культуры и искусств».  
Научный руководитель – **А. В. Макаревич**,  
кандидат искусствоведения, доцент,  
заведующий кафедрой менеджмента  
социально-культурной деятельности  
учреждения образования  
«Белорусский государственный университет  
культуры и искусств»

## **ИНТЕГРАЦИЯ ЗВУКА И ИЗОБРАЖЕНИЯ В АБСТРАКТНОЙ АНИМАЦИИ ОСКАРА ФИШИНГЕРА**

Немецко-американский режиссер Оскар Фишингер – одна из важнейших фигур в истории анимации и абстрактного кино. С 1920-х гг. этот автор визуальной музыки соединил абстрактные образы с музыкальными звуками и ритмами задолго до