

УДК 784.96:792.5(510)“19/20”

Особенности театрализации в детском хоровом исполнительстве Китая конца XX – начала XXI века

Фан Мэни*, Садовская А.А.**

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

**Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск

Представленная статья знакомит со спецификой претворения метода исполнительской театрализации в творческой деятельности детских хоровых коллективов Китая первой четверти XXI века, освещаемой посредством анализа ряда сценических репрезентаций хоровых произведений в рамках концертных, фестивальных и конкурсных программ. На основе выступлений певческих коллективов («Лилии», «Пекинский филармонический детский хор»), наиболее знаковых для китайского хорового концертно-исполнительского искусства сегодня и получивших широкое мировое признание, выявляются и характеризуются ключевые элементы «внешней» театрализации (сценическое движение, драматургическая персонификация музыкально-поэтических образов, способы моделирования сценического пространства, привлечение особых приемов в вокальную технику, введение визуальных эффектов, костюмирование, нарративный компонент, реквизит), позволяющие не только ярко визуализировать репрезентируемую музыку, но также убедительно раскрывать и конкретизировать ее идейно-образный строй и содержание.

Материал исследования послужит более глубокому осмыслению процессов, происходящих в сфере современно-вокально-хорового искусства, и будет полезен в практической творческой деятельности певцов-исполнителей.

Ключевые слова: певческая практика, театрализация, детское хоровое исполнительство, форма сценической репрезентации, сценическое движение, элементы театрализации.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 27–31)

Peculiarities of Theatricalization in Children's Choral Performance in China from the Late 20th to the Early 21st Century

Fang Mengyi*, Sadovskaya A.A.**

*Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

**Education Establishment “Belarusian State Academy of Music”, Minsk

This article is devoted to the specifics of the implementation of the method of performing theatricalization in the creative activities of children's choirs in China in the first quarter of the 21st century, revealed on the basis of the analysis of a number of stage representations of choral works within the framework of concert, festival and competition programs. Based on the performances of singing groups (“Lilies”, “Beijing Philharmonic Children's Choir”), the most significant for modern Chinese choral concert and performing art and those which have received wide international recognition, the key elements of “external” theatricalization (stage movement, dramatic personification of musical and poetic images, methods of modeling the stage space, the use of special techniques in vocal technique, the introduction of visual effects, costuming, narrative component, props) are identified and characterized. They contribute not only to the vivid visualization of the represented music, but also to the convincing disclosure and concretization of its ideological and figurative structure and content.

The material of the article will contribute to a deeper understanding of the processes occurring in the field of modern vocal and choral art, and will be useful in the practical creative activities of singer-performers.

Key words: vocal practice, theatricalization, children's choral performance, mode of scenic representation, stage movement, elements of theatricalization.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 27–31)

Адрес для корреспонденции: e-mail: suprunanna0602@gmail.com — А.А. Садовская

Исполнительская певческая хоровая практика, и в частности детская, сформировалась в Китае на рубеже XIX–XX столетий. Несмотря на довольно позднее ее появление относительно других стран, хоровое исполнительство быстро развивалось благодаря бурному социально-экономическому росту и постоянному повышению культурного уровня различных слоев населения.

В настоящее время в китайских исследованиях, освещающих вопросы вокально-хорового исполнительского искусства, неоднократно обращается внимание на то, что результаты выступлений многих детских хоровых коллективов, принимающих участие в международных мероприятиях, не всегда оказываются соответствующими современным художественно-эстетическим ожиданиям. Например, исследователь Ли Сяоин подчеркивает в «Новостях искусства Китая», что «...форма пения китайского детского хорового коллектива относительно стереотипна, и в сравнении с некоторыми зарубежными сценическими выступлениями, которые отмечены проявлениями легкого, живого и естественного звучания детского и подросткового хора, <...> кажется более формальной, слишком однообразной, не производящей сильного эмоционального впечатления...» [1, с. 2]. Практикующие китайские музыканты, осознавая факт того, что существенная множественность и количественная массивность составов детских хоров не служит свидетельством общего высокого уровня их вокально-хорового мастерства, направляют свои усилия на поиск явления, которое бы дифференцировало выступления национальных певческих коллективов, придав им черты самобытности. Таким явлением видится театрализация, которая, в целом, присуща различным «сферам художественного творчества», и характеризуется острой направленностью «...на поиск новых, более зрелищных форм воздействия на читателя, зрителя, слушателя» [2, с. 56].

На постсоветском пространстве проблемы театрализации разносторонне рассматривались широким кругом теоретиков и практикующих музыкантов — Н.Ю. Киреевой [3], Л.Н. Пичугиной и Т.С. Богдановой [4], А.А. Шакайло [5], Г.В. Супруненко [6], И.М. Бодяко [2] и другими. Усиление научно-исследовательского интереса в первые десятилетия XXI века сопряжено, несомненно, с активизацией внедрения данного метода в исполнительскую деятельность. Однако в исследовательском сегменте Китая театрализация, несмотря на свою широкую распространенность в различных видах практического музыкального творчества, остается недостаточно изученным явлением. Таким образом, цель настоящей работы — формирование представления об особенностях претворения

театрализации в хоровой певческой детской практике Китая, а также конкретизация степени вовлеченности данного феномена в пространство современного исполнительского искусства.

Феномен театрализации в современном детском хоровом исполнительстве Китая. Для усиления «мягкой» силы воздействия культуры и активизации разностороннего развития хорового искусства китайские профессиональные и любительские академические хоровые коллективы активно проводят реформы и инновации в различных аспектах музыкальной деятельности — воспитательно-педагогическом, исполнительско-интерпретационном и др. Например, Ван Цзэе пишет, что «...в современную эпоху в связи с диверсификацией нотации и усложнением музыкальных произведений появилась тенденция к визуализации и театрализации содержания и звукового образа хоровых произведений» [7, с. 21]. Сформированность и динамичное развитие феномена театрализации в китайской исполнительской среде подтверждается творчеством и многочисленными выступлениями детских хоровых коллективов, активно использующих на сцене формы и элементы театрализации (сценические движения, костюмы, реквизит, сценография, инструменты, освещение, нарративный компонент и т.д.). В качестве ярких примеров назовем хор «Лилии» старшей школы г. Шэньчжэня (худ. рук. и дирижер — Ху Мансюэ); Пекинский филармонический детский хор (гл. дирижер — Ян Ли).

Особенности театрализации в сценических выступлениях хора «Лилии». Знаменательным культурным событием явился концерт, посвященный 20-летию хора «Лилии», состоявшийся в Концертном зале г. Шэньчжэня 9 сентября 2017 года. Его основу составили три развернутые, приближающиеся по форме к хоровым сценам, партитуры, созданные на основе мелодий и диалектов меньшинств провинции Юньнань. Триада сочинений — «Са Ли Ло», «Вэй Са Ло» и «Татуировка» написана самобытным композитором современности Лю Сяогэном («Са Ли Ло» — в соавторстве с Лю Э) и отмечена высокой степенью проникновения театрализации как в слою музыкальной ткани, так и в пластико-сценическое высказывание при исполнении произведения.

Театрализованное исполнение композиций «Са Ли Ло», «Вэй Са Ло» и «Татуировка». Первое произведение условного театрализованного триптиха — «Са Ли Ло» — представляет по композиционно-драматургической и исполнительской форме театрализованную вокально-хореографическую композицию, сочетающую пение, инструментальное сопровождение и танец. Его мелодическая основа характеризуется веселым

настроением песен и тем, популярных в уезде Шипин (провинция Юньнань), часто исполняемых во время народных гуляний. В партитуре искуснейшим образом переплетаются компоненты, присущие музыкальной стилистике песен народностей хуаяо, хани, айни (ветвь хани), мяо и наси, а также речевой стилистике народностей сани (ветвь и) и тибетцев.

Во время пения и сценического исполнения хоровой коллектив «Лилии» широко применяет театрализованные элементы — *сценическое движение* ритуально-обрядового и хореографического типа [8], интересную *сценографию*, *реквизит*, подчеркивающий национальный колорит. В частности, девушки держат в руках портсигар (коробочку для табака из платана или коры местного арбуза, богато инкрустированную медными обручами, бусинами, колокольчиками из меди и окрашенную киноварным лаком), используемый здесь не только в качестве специфического театрального реквизита, но и в виде ударного инструмента.

Введение сценической пластики в драматургию вокально-хоровой композиции «Са Ли Ло» организовано по крещендирующему принципу. В частности, во втором, кульминационном, разделе композиции наблюдается интенсификация смены построений хоровых линий (вводится, например, горизонтальное построение, построение в четыре ряда) в соответствии с ритмическими структурами партии ударных. Хореография насыщена выразительными танцевальными элементами, включающими топот, шаги и размашистые движения руками, заимствованные из «Танца с портсигаром», что обеспечивает визуальную репрезентацию народного празднества.

В круг элементов театрализации исполнения также входят и специфические вокальные приемы, заимствованные из китайской народной певческой традиции, — тщательное исполнение штрихов *tenuto*, *staccato*, разнообразные акценты, *portamento* и *glissando*. Будучи неотъемлемыми компонентами фольклорного исполнительского певческого стиля, они успешно микшируются с академическим пением и усиливают восприятие картины народного празднества, созданной исполнителями.

Второе произведение театрализованного триптиха — «Вэй Са Ло» вдохновлено материалами и обычаями народной музыки дай. В традиционных песнях народности дай словоформа «са-ло» часто используется в конце абзаца как восклицание, означающее радость, волшебство, красоту, рай на земле. Оно не только выражает идейную составляющую всей партитуры (утверждение радости жизни и земного существования!), но и предопределяет как характер

музыкально-сценической драматургии с ее направленностью к кульминации и апофеозу, так и выбор ведущего средства театрализации — хореографических элементов ритуально-обрядового типа.

Кульминацией импровизационного триптиха явилось исполнение хором «Лилии» хорового произведения а саррелла «Татуировка», приближающегося по форме композиционного высказывания и сценической репрезентации к ритуальному действию или развернутой сцене. В основу сочинения положена легенда о жертвоприношении воды, культивируемая в народности дай. Поэтическая составляющая хоровой партитуры опирается на тексты, взятые из буддийских писаний народности дай. В ее центре — эпизод, полный описания традиционных ценностей и верований, который через символику нанесения татуировок повествует о победе Седьмой принцессы и юноши, прошедшего сакральный обряд нанесения татуировки, над Королем Демонов. Исследователь Чжан Шуай утверждает, что произведение «Татуировка» представляет собой «рекомбинацию» двух древних писаний народа дай, что позволило вдохнуть в них новую жизнь», и далее подчеркивает, что «признание произведения различными слоями общества, его хоровое исполнение ... способствуют популяризации этой уникальной культурной формы, присущей народу дай, и, как следствие, эффективному наследованию национальной культуры» [9, с. 29].

Хоровой коллектив задействует различные элементы театрализации при исполнении на концертной эстраде, которые выполняют строго интерпретационные функции и позволяют слушательской аудитории проникнуться настроением произведения, осмыслить его содержание, прочувствовать генеральную идею. Первый элемент «внешней» театрализации, привлекающий внимание, — *костюмирование*. Хористы одеты в традиционные, свойственные народности дай, одежды, которые сознательно лишены украшений и выдержаны в темной колористической гамме. Их обманчивая простота символизирует торжественность предстоящего ритуала. Нагнетание таинственной атмосферы усиливается постепенно расширяющимся инструментарием перкуSSIONной группы — рожками, ударами деревянных рыбок и звоном струн цимбал. Важную функцию в создании необходимого эмоционального колорита выполняет также и *нарративный компонент* — чтец-рассказчик (мужской голос), так называемый «апарт» (в переводе с кит. 旁白 — «реплика в сторону»), — традиционный персонаж в различных жанрах (драма, опера) китайского театра,

который перед началом действия знакомит слушателей с сюжетом произведения.

Второй элемент театрализации, введенный в исполнение, — это *способ расположения хора на сцене*. В отличие от традиционных академических хоровых расстановок, все хористы сидят на полу по продуманной схеме, скрестив ноги и слегка наклонившись вперед. Это визуально усиливает монотонность исполняемых ими священных буддийских писаний. Движения хористов строго регламентированы и лишены чрезмерности. Они выстраиваются в пластичско-сценической версии с драматургической динамизацией по типу крещендирования. Скандируя имена богов, певцы раскрывают объятия и возносят руки над головой. Постепенно их эмоциональный порыв достигает апогея, выраженного ударами ладоней о пол. Такой жест не только формирует четкий, но при этом глубокий акустический эффект, а символизирует людей, исполнявших сил для ритуального танца.

Третьим элементом театрализации, структурирующим драматургическую архитектуру музыкально-сценической формы, является *визуальное оформление сценического пространства*, включающее световое решение и сценографию. Первая половина мини-спектакля отличается мрачными тонами, лишь слабый свет освещает нескольких ключевых персонажей, привлекая внимание к разворачиванию сюжета и усиливая таинственность процесса религиозной церемонии. Однако в ходе приближения к кульминационной вершине наблюдается динамизация освещения — зажигающиеся яркие огни символизируют, что молодой человек, проходящий церемонию татуировки, получил силу от богов и вот-вот возвестит о наступлении рассвета победы.

Важнейшим элементом выступает и введение в процесс пения особых *вокальных приемов*, заимствованных из фольклорной певческой традиции. Это пение «открытым звуком», «гортанным голосом», фальцетом, «искусственным голосом», совмещение вокализации и декламации, сочетание «открытого звука» и «искусственного голоса», микширование этнических элементов вокально-хоровой техники и элементов западной вокальной традиции в процессе вокализации, широкоформатное введение разнообразных штрихов (*portamento, glissando, tenuto, staccato*, акценты разных видов). Отметим, что музыкальная ткань партитуры «Татуировка» содержит ряд тактов, свободных для интерпретационного прочтения, что предоставляет исполнителям возможность индивидуализированного высказывания — как солистам-вокалистам, хору, так и различным аккомпанирующим группам. В целом активное

и четко продуманное использование элементов театрализации позволило исполнителям превратить воссозданный композитором религиозный ритуал — «один из многих важных видов деятельности в человеческом обществе» — в масштабный и зрелищный фестиваль, усиливающий коммуникационные связи со слушательской аудиторией современности [10, с. 45].

Театрализация в сценических выступлениях Пекинского филармонического детского хора. В рамках хорового фестиваля, проходившего в концертном зале Национального центра исполнительских искусств в Пекине (август 2021 года), Пекинский филармонический детский хор представил специальную концертную программу «Золотое детство: Ян Хуннянь и детский хор», посвященную деятельности этого известного китайского коллектива, а также памяти его основателя и многолетнего дирижера. Исполненные на концерте хоровые произведения — «Молодые юноши из Сани танцуют под луной» (обр. Вань Ин, Фан Чжун, Ди Линь), «Полная луна» (обр. Вэнь Юйчуань) и «А Си танцует под луной» (обр. Лю Сяогэн) — продемонстрировали значительный потенциал в привлечении внимания слушательской аудитории. Важным фактором, обусловившим данный эффект, послужило использование элементов театрализации в пластичско-сценической интерпретации, тесно связанной с фольклорной основой сочинений. Несмотря на различное авторство, эти произведения можно рассматривать как компоненты импровизированного цикла, объединенного общей темой — *образом танца под лунным светом*, который и предопределил выбор главного элемента театрализации — сценического движения ритуально-обрядового и хореографического типа. В обозначенном контексте «...пение в “танце”, “в движении”, предполагающее вовлечение зрительного зала в общее действо...» проявило себя как средство актуализации фольклорных традиций и создания особой эмоциональной связи со слушателем [2, с. 61].

Театрализованная сценическая интерпретация сочинений «Молодые юноши из Сани танцуют под луной», «Полная луна» и «А Си танцует под луной». Композиция «Молодые юноши из Сани танцуют под луной» (дирижер Ма Дин) открывает цикл театрализованно исполняемых произведений и представляет собой вокально-хореографическую композицию, в которой сценическое движение выступает в роли и обогащающего, и ритуально-обрядового элемента. Так, анализ движений хора выявляет повторяющиеся комплексы-паттерны — легкий подъем рук, вращение запястьями, описывающие круговые траектории, хлопки в ладоши и ритмичная перестановка, которые зритель

интерпретирует как символическое воспроизведение танца подростков Сани, водящих хоровод вокруг костра под лунным светом.

Вторая часть импровизационного цикла — «Полная луна» (дирижер Ма Дин) базируется на детском стишке из Гуанси, традиционно используемом в качестве колыбельной. Сценическая интерпретация произведения строится вокруг пластико-хореографических элементов, обогащающих и конкретизирующих содержание. Анализ визуального ряда позволяет выделить ключевые жесты, применяемые хористами (сложенные руки, поднесенные к подбородку, и плавное скольжение из стороны в сторону в такт музыке, перемежаемое хлопками), которые, вероятно, являются стилизованным воспроизведением традиционных движений и мимики, используемых в процессе пения колыбельных народности гуанси. Они не только передают жизнерадостный характер музыкального материала, но и служат средством создания комплексного художественного образа, апеллирующего к эмоциональной памяти зрителя.

Третье сочинение — «А Си танцует под лунной», представленное в *акапельном* исполнении хора (дирижер Ян Ли), основано на одноименном народном танце, включенном в исполнение («И Саньсянь»). Форма сочинения представляет собой вокально-хореографическую композицию, драматургия которой характеризуется нарастанием пластико-хореографической активности и увеличением «предельной выразительности тела» к кульминационно-апофеозному моменту [11, с. 16]. Так, в финале хор демонстрирует трансформацию пространственной организации и общую пластическую виртуозность коллектива: три горизонтальные колонны преобразуются в четыре колонны в передней линии и три колонны в задней. Зрительный образ движения вращающихся колонн, сопровождаемого ритмичными хлопками в стиле танца «И Саньсянь», создает аутентичную атмосферу незабываемого, эмоционально насыщенного фестивального праздника.

Заключение. В современной детской вокально-хоровой практике Китая наблюдается устойчивая тенденция к визуализации и театрализации сценических выступлений, что отражает характерный тренд конца XX — первой четверти XXI века — стремление к обогащению музыкального опыта и повышению эмоционального воздействия на аудиторию. Театрализация в детской хоровой практике, несомненно, выполняет ряд важных функций (зрелищно-эстетическую, культурно-образовательную, интерпретационную, коммуникативную, семантическую), обуславливает создание ярких и запоминающихся

музыкально-сценических образов, углубляет понимание музыкально-поэтического содержания произведения и способствует раскрытию его смысловых нюансов. Она активно проявляется в различных формах (вокально-хореографических композициях, миниатюрах, действиях) и элементах, таких как использование реквизита и сценического костюма, введение сценического движения разных типов, применение пространственной организации и специфических вокальных приемов.

В некоторых случаях театрализация как доминирующий исполнительский компонент напрямую выражает семантическую направленность всего представления, в других — носит более сдержанный характер, являясь лишь средством усиления выразительности и создания определенного настроения. Использование театрализации в детской певческой практике видится эффективным способом повышения художественной ценности музыкально-сценического представления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Сяоин. Китайское хоровое искусство должно смотреть на мир, чтобы достичь более высокого уровня / Ли Сяоин // Новости искусства Китая. — 2006. — № 4. — 2 с. (На китайском языке).
2. Бодяко, И.М. О средствах театрализации хорового концерта А. Киселева «Русская свадьба» / И.М. Бодяко // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. — Вып. 61: Музыкальное искусство Беларуси и мира: оперный театр, педагогика, исполнительство. — Мн., 2024. — С. 56–62.
3. Киреева, Н.Ю. Исполнительские формы театрализации музыкального материала / Н.Ю. Киреева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 11(37): в 2 ч. Ч. 1. — С. 96–99.
4. Пичугина, Л.Н. Актуальные проблемы современного хорового исполнительства: хоровая театрализация / Л.Н. Пичугина, Т.С. Богданова // Педагогическое образование в России. — 2019. — № 6. — С. 95–101. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-problemy-sovremennogo-horovogo-ispolnitelstva-horovaya-teatralizatsiya> (дата обращения: 10.02.2025).
5. Шакайла, А.А. Народна-харавы тэатр як сінтэтычная форма сучаснай беларускай выканальніцкай практыкі народнага кірунку / А.А. Шакайла // Роднае слова. — 2018. — № 11. — С. 85–88.
6. Супруненко, Г.В. О принципах театрализации хоровой музыки / Г.В. Супруненко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2009. — № 2(12). — С. 51–55. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipah-teatralizatsii-horovoy-muzyki> (дата доступа: 11.03.2025).
7. Ван Цзяе. Исследование визуализации в хоровом искусстве / Ван Цзяе // Северо-восточный педагогический университет. — 2020. — 40 с. (На китайском языке).
8. Фан Мэни. Функциональная роль сценического движения в китайском хоровом исполнительстве / Фан Мэни // Вести Института современных знаний. — 2024. — № 3. — С. 88–93.
9. Чжан Шуай. Исследование художественной обработки и современного значения смешанного хора «Татуировка» / Чжан Шуай // Северо-восточный нормальный университет. — 2021. — 46 с. (На китайском языке).
10. Ма Чжипин. Анализ исторического развития и изменений фестиваля Цзинпо «Munao Zongge» / Ма Чжипин // Юньнаньский колледж искусств. — 2013. — 47 с. (На китайском языке).
11. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца: учеб.-справ. пособие / Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяева. — СПб.: «Гланета музыки», 2015. — 768 с.

Поступила в редакцию 08.09.2025