

О РАЗВИТИИ ИСКУССТВА АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ НА ДВУХ ФОРТЕПИАНО В КИТАЕ

Ху Инсюе, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 9261513@qq.com

В настоящей статье в качестве основной темы рассмотрено создание произведений для двух фортепиано и освоение этого вида фортепианного искусства в Китае. В ретроспективе взята история развития игры на двух фортепиано, исследовано состояние этого вида выступлений в настоящее время, а также представлены перспективы его дальнейшего развития. Автор определяет три периода в развитии музыки для двух фортепиано в Китае: этап зарождения (60–70-е годы XX века), этап становления китайской музыки для двух фортепиано (80–90-е годы XX века) и дальнейшее развитие китайской фортепианной музыки для двух инструментов (с 2000 года до наших дней). Каждый этап имеет свои четко выраженные особенности. Кроме того, определены типы произведений для двух фортепиано, созданных в Китае. Предлагается путь к современным решениям вопросов методики преподавания игры на двух инструментах. Основной мыслью автора является убежденность в важном значении для развития китайского фортепианного искусства игры на двух фортепиано и необходимости создания оригинального репертуара для фортепианного ансамбля, не связанного с переложениями известных музыкальных шедевров и с аранжировками народной музыки. Предлагается изучать зарубежный опыт и шире применять его в педагогической практике Китая, что в сочетании с совершенствованием «китайского национального стиля» музыки со временем позволит создать китайскую, особенную, систему обучения игре на двух фортепиано.

Ключевые слова: игра на двух фортепиано, музыкальные композиции, сценическое искусство, фортепианный ансамбль.

ABOUT THE DEVELOPMENT OF THE ART OF PLAYING TWO PIANOS IN CHINA

Hu Yingxue, Postgraduate, Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 9261513@qq.com

In this article, the main theme is the creation of works for two pianos and mastering this type of piano art in China. In retrospect, the history of the development of playing the two pianos in this country is considered. The state of the style of performances on two pianos at present time is studied, and prospects for its development are considered. The author proposes 3 periods in development of playing the two pianos in China: the stage of beginning (1960^s and 1970^s), period of forming the Chinese music for two pianos (1980^s and 1990^s) and the period of the following development of the Chinese piano music for 2 instruments (2000^s to our days). Each stage has its peculiarities. The author defines the types of the pieces for two pianos, composed in China. The way to the modern solutions in the questions of the methodic moves to the questions of the teaching methods of playing the two instruments. The main thought of the author is her assurance in the importance to develop playing the two pianos in China and creating the special repertoire for this type of piano ensemble. Following the international experience and its use in pedagogical practice of China together with the connection of improvement of the “Chinese style” are proposed to create lately the Chinese special system of teaching to play the two pianos.

Keywords: playing the two pianos, musical compositions, scenic art, piano ensemble.

Игра на двух фортепиано – это игра в ансамбле¹, когда два фортепиано звучат вместе, создавая единую музыкальную композицию. Этот вид ансамблевого исполнения появился в Европе в конце XVI – начале XVII века. В середине XIX века игра на двух фортепиано на европейском континенте уже развилась до сравнительно зрелой формы выступлений и стала одним из важнейших явлений в фортепианном сценическом искусстве, заслужив широкое признание публики. В наши дни многие музыканты специализируются в составе фортепианных ансамблей на двух фортепиано, что еще больше обогащает музыкальное искусство.

Целью написания данной статьи ставится выявление истории и теории развития игры на двух фортепиано в Китае, периодизация его этапов. Предметом исследования является изучение методических и других проблем, существующих в игре на двух фортепиано.

Зарождение и становление игры на двух фортепиано в Китае происходило на протяжении второй половины XX века. В 1964 году Инь Чэнцзун и Чу Ванхуа стали соавторами, сочинив первую изданную в Китае пьесу для двух фортепиано, которая получила название «Новая сельская песня», тем самым они заложили основу для формирования китайской музыки для двух фортепиано.

В 1970-х годах состоялись первые публичные выступления китайских профессионалов-пианистов, играющих на двух фортепиано [7, с. 162]. Этот уникальный для данного периода в истории Китая способ исполнения и сценические эффекты притянули к себе внимание культурной общественности. В частности, нужно отметить профессора Ли Зудэ, бывшего ректора Шэньчжэньской школы искусств, который много сделал для развития китайской музыки, написанной для двух фортепиано. Им была предложена идея проведения конкурса пианистов, играющих на двух фортепиано, которая позже была осуществлена [3, с. 14]. Можно утверждать, что этот вид исполнительства на фортепиано расширил взгляды китайцев на фортепианное искусство и в то же

время заложил интерес к развитию данного вида игры на фортепиано.

Из-за особенностей Китая того времени, историческая эпоха распорядилась так, что путь развития игры на двух фортепиано стал не прямым, а трудным и извилистым. После десятилетия «культурной революции» в Китае отмечался общий спад развития, каждая из сфер искусства была подвергнута разрушению, в том числе и фортепианная музыка. Развитию игры на двух фортепиано также не удалось избежать застоя. Новаторство, заложенное появлением «Новой сельской песни», с ее «китайским» стилем, было приостановлено.

Создание китайской музыки для двух фортепиано в основном разделено на три этапа: зарождение, становление и развитие.

Этап зарождения (60–70-е годы XX века). В эти годы создание китайской фортепианной музыки было связано с событиями эпохи и соответствовало духовности китайского общества. Произведения этого периода основаны обычно на каком-либо простом и жизненном сюжете. Произведения для двух фортепиано не являются исключением. Из печати в этот период вышла только одна «Новая сельская песня», она, несомненно, имеет первостепенное значение для развития фортепианной музыки для двух фортепиано в Китае.

На данном этапе создание фортепианной музыки для двух инструментов было просто «гармонией народной песни», связанной с простотой фольклорного мышления, какова, например, и пьеса «Новая сельская песня». В этом произведении музыкальная связь в фактуре основана на соединении мелодии и аккомпанемента, распределенных по партиям. При этом в аккомпанементе используется простое повторение, но выразительность и взаимодополняемость двух инструментов заставляют почувствовать то, чего невозможно достичь при исполнении на одном фортепиано в четыре руки. После первого исполнения этой пьесы она сразу же получила отклик у слушателей [7, с. 163].

На этапе зарождения фортепианная музыка для двух инструментов испытывала явную нехватку знаний у исполнителей в этой области. Первые опыты осуществлялись достаточно немело. Произведения характеризовались не массовым характером, узкой направленностью, за исключением «Новой сельской песни». Однако все

¹ В российском музыкознании существует своя система в использовании терминов, например, понятие «фортепианный дуэт» употребляется только для обозначения ансамбля пианистов, играющих на одном фортепиано в 4 руки (см. [1]).

же музыка для двух фортепиано сохранила свое существование и продолжала постепенно развиваться в деятельности отдельных фортепианных исполнителей. Тот опыт, который был необходим для становления фортепианной игры на двух инструментах, пришел лишь с открытием Западу Китая.

Период становления китайской фортепианной музыки для двух инструментов (80-е и 90-е годы XX века). После проведения реформ «открытости Китая» в 1978 году постепенно расширился обмен культурой и искусством между Китаем и Западом. При этом художественная форма игры на двух фортепиано стала привлекать внимание китайских музыкантов и педагогов, что послужило толчком к созданию такого рода произведений. В этот период самой важной особенностью игры на двух фортепиано в Китае было то, что она отделилась от первоначальной идеи «гармонии народной песни» и композиторы начали исследовать, как можно проникнуть в народную музыку для того, чтобы сформировать национальный стиль, как найти более богатую гармонию и использовать преимущества двух фортепиано, заключающиеся в выразительности и пластичности их совместного звучания.

Например, композитор Ван Шу в 1985 году создал замечательное произведение «Дивертисмент», сочетающее в себе методы из арсенала современной музыки и особенности китайского фольклора. В «Дивертисменте» использованы несколько тональностей в расширенной трактовке, при этом композитор добивается максимального эффекта веселья, радостного восприятия мира. В фактуру двухрояльного ансамбля вводится полифония, контрапункт мелодический и ритмический, что усиливает диссонантность звучания.

Другой пример – фортепианная сюита для двух инструментов «Северо-восточная янгэ» (янгэ – народный танец с песнями), автором которой является Цуй Шигуанг. Исходя из названия этого произведения, можно сделать предположение, что здесь воплотились отклики на местные нравы и обычаи. Янгэ настраивает на особый лад и тон, чтобы показать свое очарование и вызвать освежающие чувства.

Еще один пример – пьеса «Весенний расцвет», сочиненная Линь Пиньцинем. Композитору удалось передать народный характер в пьесе,

причем без использования народных напевов. Звукоряд этой пьесы исчерпывается только в конце, в заключительном аккорде. Интересна организация ритма. Начинается все с формулы: один такт – один звук, затем два звука в одном такте, три звука в одном такте, затем устанавливается другая формула: один такт – четыре звука. В конце концов, достигается ситуация, когда в одном такте умещаются восемь звуков. Все эти сложности ритма помогают слушателю услышать как бы стучащие капли все время усиливающегося веселого весеннего дождя.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что в этот период китайские композиторы в фортепианных произведениях для двух инструментов перестали использовать практику обработки народной мелодии. Вместе с тем более изощренное использование изысканного народного тона, а также обращение к местным нравам и обычаям способствовали созданию национального стиля фортепианной музыки для двух фортепиано.

Китайская музыка для двух фортепиано на этапе дальнейшего развития (2000-е и 2010-е годы). С началом XXI столетия, в условиях глобальной политической, экономической и культурной интеграции, внимание к фортепианной музыке становилось все более пристальным. В течение этого периода количество произведений для двух фортепиано резко возросло, а темы и идеи стали еще более разнообразными, что говорит о вступлении в новый этап развития. В первое десятилетие нового века в Китае было опубликовано в общей сложности 32 произведения для двух инструментов [4, с. 26]. В соответствии с их содержанием и формой, можно выделить три основные категории: а) переложения (аранжировки) для двух фортепиано фольклорных произведений и пьес разных жанров, написанных для других средств исполнения; б) оригинальные произведения для двух фортепиано.

Переложения для двух фортепиано. В зарубежных странах переложение музыкальных произведений для исполнения на двух фортепиано (например, оркестровых пьес, симфоний, отрывков из опер) происходит вполне традиционно. Данный способ, то есть аранжировка для фортепианного ансамбля, – один из главных путей создания таких произведений. На новом этапе были написаны четыре главных произведения,

адаптированных для игры на двух фортепиано. Это «Ода красным флагом» (Люй Цимин и другие композиторы), «Угадай», «Сотня птиц в сторону Феникса» (композитор обоих произведений – Ван Цзяньчжун), «Ба Шань Сюань» (композитор Цзэн Чжэнь и другие). Такой тип переложения основан на существующем оригинале, который используется для исполнения на двух фортепиано, добавляя интереса к звучанию произведений, написанных для других средств исполнения. Можно сказать, что оригиналы от такого переложения становятся еще лучше, чем были. Цзэн Чжэнь, один из композиторов в сочинениях «Ода красным флагом» и «Ба Шань Сюань», использовал конкретные методы переложения сольных произведений для фортепианного ансамбля, среди них: а) разбивая на фактурные линии, обнаруживать или вводить скрытый голос; б) преобразовать соединение партий правой и левой руки на одном фортепиано, превращая его в обмен материалом между двумя партиями инструментов. При таком подходе в ансамблевой произведении отражаются черты двухрояльной игры, что становится базовой техникой при переложении музыки, написанной для других средств исполнения.

Произведения в китайском национальном стиле. Для того чтобы интегрировать выразительную и мощную художественную форму игры на двух фортепиано в китайское общество и музыкальную жизнь, композиторы нередко обращались к тому, что носит название «китайского национального стиля», это всегда соответствовало их целям. Основными особенностями таких произведений являются извлечение и переработка китайского фольклорного музыкального материала. Для этих работ нередко становится важным специфическое звучание инструментов, а исполнение музыки тесно связано с древними народными обычаями, мифами и т. д. В двух словах: они имеют сильно выраженные национальные особенности и опираются на локальность происхождения фольклора, использованного в них (в этой связи назовем «Пекинский стиль» Лю Дин, «Песню из четырех сезонов» Су Тин и т. д.). Китайские композиторы создали среди прочего крупные драматичные пьесы для ансамбля двух фортепиано, не являющиеся аранжировками-переложениями (прежде всего, отметим Хэ Миао с его большой пьесой «Граница между днем и ночью», а также Ай Цзунь, автора пьесы «Лето»).

Техники современной музыки и «китайский национальный стиль» в оригинальных произведениях для двух фортепиано. Политическая обстановка изменилась, так что китайское общество постепенно открылось и снова подключилось к внешнему миру. Китайские музыканты получили доступ к различным современным техникам и стилям, существующим в мире, а творческая идея о сочетании китайских и западных элементов стала основным направлением в музыке для двух инструментов. Например, рассмотрим в общих чертах пьесу для двух фортепиано Хэ Миао «Граница между днем и ночью»: всё произведение наполнено импрессионистскими звучаниями, но с точки зрения структуры центральным является непрерывное развитие основной темы, свободная смена видов китайской национальной музыки. Другим примером является пьеса Чжа Гана «Веселая борьба», в ней слушатель наблюдает за борьбой двух исполнителей, за соревнованием между двумя инструментами. Основная тема связана именно с соревнованием, с игрой. Из этого можно сделать вывод, что в данный период времени китайские композиторы преследуют цель воплощения не просто так называемого «китайского национального стиля», а, скорее всего, образа глубоко укоренившегося национально-очарования и духа.

Таким образом, несмотря на то, что количество фортепианных произведений для двух произведений было не таким уж и большим для такой крупной страны, как Китай, процесс развития музыкального искусства игры на двух фортепиано медленно, но верно двигался в положительном направлении. Это направление стало не только более изощренным, с точки зрения музыкальной техники, но, вместе с тем, и более глубоким.

Обзор методики обучения игре на двух фортепиано. В конце XX века выступления на двух фортепиано стали постепенно выходить на большую концертную сцену Китая. Уникальность и новизна этого стиля исполнения сразу после дебюта привлекла внимание многих слушателей и породила значительное количество поклонников. 12 ноября 1997 года в Шэньчжэне прошел «Всеитайский конкурс молодых исполнителей на двух фортепиано – 97» [8, с. 88]. На этот раз успех конкурса дал серьезный толчок развитию и популяризации игры на двух фортепиано, которая стала изучаться во многих музыкальных учреждениях страны.

В 2003 году преподаватель Чжан Оую из Института музыки города Ухань, мотивируемый недостатком фортепианных произведений для двух инструментов в Китае, стал организатором конкурса композиторов, который получил название «Первый конкурс произведений для двух фортепиано в китайском стиле Института музыки Ухань». В 2006 году лучшие произведения, отобранные по результатам конкурса, а также некоторые пьесы Института музыки Ухань, несколько сочинений преподавателей Китайского музыкального института были собраны и опубликованы в «Сборнике китайских произведений для двух фортепиано». Это первый сборник, включающий произведения только китайских композиторов и содержащий пьесы для двух фортепиано именно в китайском национальном стиле. В 2012 году был опубликован сборник «Фортепиано. Два фортепиано». В нем преподаватель Фан Хао из Шанхайского музыкального института, отобрав некоторые произведения иностранных композиторов для двух фортепиано, тщательно представил, выполнив редактирование, не только сами музыкальные композиции, но и добавил истории их создания. В настоящее время этот сборник, имеющий дополнительный подзаголовок – «Все-китайское профессиональное методическое пособие для высшего музыкального образования» – уже получил обозначение как лучший [6, с. 3].

В Китайской академической среде также постепенно стало продвигаться обучение игре на двух фортепиано, были введены общие занятия, уроки в малых группах, созданы специальные аудитории для занятий на двух фортепиано. Если говорить только о настоящем отрезке времени, то в системе высшего музыкального образования доля занятий ансамбля на двух фортепиано относительно низкая, кроме того, значительное число уроков лишь предлагаются студентам «по выбору». Учебных пособий такого вида сравнительно мало, кроме этого, методика преподавания не системна; с объективной точки зрения, реальная обстановка препятствует тому, чтобы игра на двух фортепиано перешла на следующий этап своего развития.

Сольная игра на фортепиано – это искусство одного исполнителя, свободная игра, а игра на двух фортепиано – это союз двух разных исполнителей, их общее понимание произведения,

их совместная интерпретация музыки. Для этого требуется как чувствительный слух, сильный контроль ритма, так и хорошее взаимопонимание, а также навыки свободного общения [5, с. 214]. Это один из видов самостоятельного искусства. Образцом может служить состояние методики обучения игре на двух фортепиано в России, которая занимает в этом вопросе лидирующие позиции в мире. Согласно методике, используемой в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, уроки игры на двух фортепиано занимают особое место в системе фортепианного музыкального образования (см. [2; 9]). Для этой дисциплины созданы систематизированные учебные пособия и учебные программы, в которых охватываются разные стили, начиная от эпохи барокко, на занятиях по фортепианному ансамблю изучаются различные произведения, от переложений – до современных выдающихся оригинальных произведений [9, с. 8–9].

На базе Союза композиторов Санкт-Петербурга, Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена при поддержке Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга, Музыкального фонда Санкт-Петербурга и Санкт-Петербургского объединения фортепианных дуэтов ежегодно проводится Международный детский конкурс фортепианных дуэтов имени Л. А. Брук «Брат и сестра». В конкурсной обязательной программе исполняются оригинальные произведения для двух фортепиано, специально написанные к конкурсу композиторами Санкт-Петербурга, а также играют авторские переложения для двух фортепиано. В марте 2018 года с большим успехом прошел 23-й конкурс фортепианных дуэтов, который призван способствовать повышению интереса к игре на двух фортепиано среди юных исполнителей [2, с. 239].

Тщательный подбор учебных материалов, структура преподавания, совершенствование игры импровизаций и свободы исполнения, а также планирование преподавания и исследований – все это проблемы, которые решены в России, но в Китае их только ещё предстоит осваивать.

Создание музыки. Полувековой процесс развития произведений, сочиненных в китайском национальном стиле для игры на двух фортепиано

но, постепенно притягивал к себе все большее внимание китайских музыкантов и общественности. Тем не менее необходимо признать, что отсутствие обилия музыкальных произведений для двух фортепиано является первостепенным препятствием для развития этого музыкального направления. Есть надежда, что больше людей будут посвящать себя как исследованиям, так и созданию фортепианной музыки для двух инструментов. Выдающиеся, зрелые произведения для двух фортепиано очень важны для процветания перспективного исполнительского направления.

Появляющиеся при игре на двух фортепиано богатая акустика, яркая выразительность и неповторимость исполнения заставляют людей проявлять все больший интерес к этой форме исполнительского искусства. Всевозможные концерты с ансамблевым исполнением на двух инструментах классических и современных произведений один за другим организуются в Китае. Это делает китайское искусство игры на двух фортепиано все более и более популярным, ценным как внутри страны, так и за ее пределами. 25 ноября 2017 года в Шэньчжэне (Китай) завершился XII конкурс «Два фортепиано – четыре руки», в настоящее время он уже стал визитной карточ-

кой Шэньчжэня. В связи с этим можно ожидать, что музыка для двух фортепиано вступит в долгосрочный и стабильный новый период развития. При непрерывном совершенствовании музыкального образования в Китае обучение на двух фортепиано тоже становится более систематизированным и научно обоснованным.

В настоящее время в Китае общий высокий уровень развития фортепианного искусства и распространение игры на двух фортепиано не равномерны и не взаимосвязаны, что находит отражение в аспектах преподавания, количестве учебного материала для игры на двух инструментах, в созданном к настоящему времени оригинальном китайском репертуаре и др. Нам следует больше изучать зарубежный опыт и применять его к нашей конкретной ситуации с музыкальным образованием. Развивая методику обучения, создавая учебные материалы, изучая произведения китайских композиторов, нужно активно разрабатывать китайскую, особенную систему обучения игре на двух фортепиано, в которой красной строкой пройдет заметная дисциплинированность/организованность исполнителей, их стремление найти особые эффекты в ансамблевом двухрояльном исполнении.

Литература

1. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра. – М.: Музыка, 1988. – 319 с.
2. Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании: сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. 25 марта 2015 года / под ред. Н. В. Медведевой, С. Д. Верхолат. – СПб.: Композитор, 2016. – 264 с.
3. Ван Юйхэ. Наследие, инновации и национальный характер // Нац. музыка. – 1982. – № 4. – С. 12–18.
4. Су Ся. История и современное положение национальной музыкальной гармонии // Музык. исслед. – 1981. – № 3. – С. 26.
5. Тонг Даоджин. Исследование фортепианного искусства: сб. ст. – Пекин: Народная музыка, 2003. – С. 213–216.
6. Фортепиано. Два фортепиано: Всекитайское профессиональное методическое пособие для высшего музыкального образования / под ред. Фан Хао. – Шанхай: Шанхай. музыка, 2012. – 136 с.
7. Чжао Сяошен. Китайское фортепиано // Фортепианное искусство. – 2003. – № 1. – С. 161–164.
8. Чжао Сяошен. Национальный конкурс молодых специалистов «Цветок государства Тутян». – Пекин: Музык. образование, 1997. – С. 88–89.
9. Юй Идanh. Прошлое и будущее – развитие фортепианного дуэта в Китае // Музык. жизнь. – 2014. – № 1. – С. 7–10.

References

1. Sorokina E.G. *Fortepianny duet. Istoriya zhanra [Piano duet. History of the genre]*. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 319 p. (In Russ.).
2. *Fortepianny ansambl' v sovremennom muzykal'nom iskusstve i obrazovanii: sb. st. po materialam Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 25 marta 2015 goda [Piano ensemble in contemporary musical art and education: Sat. Art. on the materials of the International Scientific and Practical Conference on March 25, 2015]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2016. 264 p. (In Russ.).

3. Van Yuykhe. Nasledie, innovatsii i natsional'nyy kharakter [Heritage, Innovation and National Character]. *Natsional'naya muzyka [National Music]*, 1982, no. 4, pp. 12-18. (In Chin.)
4. Su Sya. Istoriya i sovremennoe polozhenie natsional'noy muzykal'noy garmonii [History and the Present Position of National Musical Harmony]. *Muzykalnye issledovaniya [Musical Studies]*, 1981, no. 3, p. 26. (In Chin.)
5. Tong Daodzhin. *Issledovanie fortepiannogo iskusstva [Study of piano art]*. Beijing, Narodnaya muzyka Publ., 2003, pp. 213-216. (In Chin.)
6. *Fortepiano. Dva fortepiano: Vsekitayskoe professional'noe metodicheskoe posobie dlya vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Piano. Two pianos: the All-China professional methodical manual for higher musical education]*. Shanghai, Shanghayskaya muzyka Publ., 2012. 136 p. (In Chin.)
7. Chzhao Syaoshen. Kitayskoe fortepiano [Chinese piano]. *Fortepiannoe iskusstvo [Piano art]*, 2003, no. 1, pp. 161-164. (In Chin.)
8. Chzhao Syaoshen. *Natsional'nyy konkurs molodykh spetsialistov "Tsvetok gosudarstva Tutyana" [National contest of young specialists "Flower of the State of Tutyans"]*. Beijing, Muzykal'noe obrazovanie Publ., 1997, pp. 88-89. (In Chin.)
9. Yuy Idan'. Proshloe i budushchee - razvitiye fortepiannogo dueta v Kitae [The past and the future - the development of the piano duo in China]. *Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]*, 2014, no. 1, pp. 7-10. (In Chin.)

УДК 792

ТЕНДЕНЦИИ ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВАХ

Слесарь Евгений Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

Кибардин Артём Александрович, преподаватель, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: atmosgroup@yandex.ru

Статья посвящена вопросам жанрообразования в зрелищных искусствах и фокусируется на осмыслении существующих жанровых моделей, сложившихся на рубеже XX–XXI веков. В работе выявляются критерии, положенные режиссером в основу жанровой характеристики произведений зрелищных искусств. Рассмотрен художественный статус жанра как постмодернистского конструкта, направленного на предвзвешивание горизонта зрительских ожиданий и разрушение художественных иерархий. В работе рассмотрены маркеры жанра, подвергающиеся в условиях постмодернистского дискурса «радикальной множественности» (В. Вельш) и выявляющие «экспозиционную ценность» представления (В. Беньямин). Цель настоящей статьи – раскрыть принципы, генеральные и периферические элементы, лежащие в основе современной жанровой характеристики театрализованных представлений.

Статья выполнена на материале драматургии современных зрелищных практик и на искусствоведческой литературе, отражающей современную театральную ситуацию.

Важное место отведено в статье праздникам, ставшими каноническими для режиссуры массовых театрализованных форм. Среди них: VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов (1957, режиссер И. М. Туманов), театрализованное спортивное представление на стадионе С. М. Кирова, посвященное 250-летию Ленинграда, «Петербург-Петроград-Ленинград» (1957, режиссер И. М. Туманов) и др. В работе определены не только узловые моменты формирования жанровых конструктов, но и уделяется внимание выделению в отдельную профессиональную режиссерскую подсистему профессии режиссера театрализованных представлений и праздников. Кроме того, рассматривается влияние пространственно-временных топосов, их инициатический характер в связи с термином Д. М. Генкина «праздничная ситуация» (1975).