

1. Китайский иероглиф 福 «фу» – богатство, счастье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://china-tcm.ru/content/kitajskij-ieroglif-%E7%A6%8F-%C2%ABfu%C2%BB-bogatstvo-schaste-blagopoluchie-uspeh-prosvetanie-dolgoletie-zdor>. – Дата доступа: 04.02.2022.

2. Лу, Цзяньшэн. О преобразовании функций и мышлении сыхэюаня / Цзяньшэн Лу // Журнал Древняя архитектура. – 2002. – № 3. – С. 64–65. – Изд. на кит. яз.: 吕建生. «关于四合院的功能转换与思考» [J]. 北京: 古建园林技术杂志社, 2002(3): 64–65 页.

3. Сюй, Янвэнь. Образец жилой архитектуры – Пекин сыхэюань / Янвэнь Сюй // Журнал архитектура. – 2018. – № 23. – С. 67–69. – Изд. на кит. яз.: 徐艳文. «民居建筑的典范 – 北京四合院» [J]. 北京: 建筑杂志社, 2018(23): 67–69 页.

4. Цзян, Бо. Сыхэюань / Бо Цзян. – Цзинань : Шаньдунское образовательное изд-во, 1999. – 119 с. – Изд. на кит. яз.: 姜波. «四合院» [M]. 济南: 山东教育出版社, 1999: 119 页.

Фань Цзясин, *соискатель.*

Научный руководитель – **Н. В. Бычкова**,
кандидат искусствоведения, доцент

СПЕЦИФИКА АКУСТИКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЫ В КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ (1900–1970)

Понимание декорации в современном театральном искусстве не ограничивается формированием сценической атмосферы и подчеркиванием представления персонажей, поскольку оно косвенно выражает пространственное измерение сцены спектакля. В относительном смысле акустические характеристики театральной сцены также способны передавать пространство, в котором происходит представление, и различать тип происходящих событий. Цель исследования – определить уровень звуковоспроизведения на сцене современного китайского театра, изучив значение сценической акустики для инноваций в театральном искусстве.

Театральная сцена во многих отношениях связана с историей театра и архитектуры. Традиционное искусство китайской оперы имеет долгую историю. Самыми первыми театральными зданиями были «Гоу Лан Ва Ше» («勾栏瓦舍»), которые

перешли в династию Цин (1663–1911). Опера носила коммерческий характер и выполняла развлекательную функцию, поэтому театральные сцены были размещены на огороженной территории усадьбы, появились «чайный сад» и другие формы театрального здания. После первой опиумной войны 1840 г., под влиянием европейской театральной культуры в архитектуре китайских театров произошли значительные изменения.

С начала XX в. до 1920-х гг. здание театра повторяло форму, характерную для театров династии Цин, с усовершенствованиями по образцу европейских театров. Квадратная сцена была расширена до сегментной сцены-коробки, и оркестр переместился за аррьерсцену, чтобы уменьшить помехи для спектакля.

В этот период сохранялся акустический дизайн традиционных китайских театров. В своем описании театра Наньтун Морес (построен в 1919 г.) Ван Синди пишет: «Над сценой есть верхняя сцена, а под сценой подложена керамика для эффекта резонанса» [1, с. 87]. Керамика усиливает голос актера за счет резонанса полости, диапазон повышения частоты ограничен диаметром горлышка керамики и объемом керамики. Оригинальная конструкция павильона сохранена в верхней части, что обеспечивает акустическую поддержку сцены для исполнителей и усиливает отраженный звук в зрительской зоне. Прямоугольные стены играют важную роль в создании хорошего ощущения пространства, поддерживая время реверберации на уровне 1–1,5 мс.

Китайский ученый-акустик Ван Цзицин после акустических измерений сцен традиционных китайских театров прокомментировал: «В 1920–1930-х гг. или раньше, когда не было электронного звукоусиливающего оборудования, <...> в принципе можно было удовлетворить требования к громкости и чистоте звука для выступающих актеров» [2, с. 223].

В период 1920–1940-х гг. под влиянием студентов, обучавшихся за рубежом, началось полное подражание театральной архитектуре европейских стран. Традиционные оперные представления были перенесены в театры нового образца, а строительство оркестровых ям не было распространено, т. к. новые сцены изменились в плане расстояния до зрителя (расстояния

просмотра). Это стало одной из причин того, что в современных китайских театральные постановки оркестровое сопровождение к спектаклям редко используется.

Акустический дизайн сцены был упущен в период с 1920-х по 1940-е гг. Лу Сяндун отметил важный факт, что «акустический дизайн находился на эмпирической стадии, без профессионального проектирования, и дизайн многих театров имел ряд дефектов с точки зрения требований сегодняшнего акустического дизайна» [3, с. 72].

В период с 1950 по 1970-е гг. китайское театральное строительство начало перенимать методы таких стран, как СССР и Восточная Европа, внедряя сценическое оборудование, осветительные приборы и акустический дизайн, и в итоге была создана форма сцена-коробка с зеркальной рамой.

Под руководством Ма Дайю началось научное изучение акустики, и при проектировании театра обязательно учитывался этот аспект. Для удовлетворения потребностей различных типов театральные представления была создана переменная акустическая структура. Благодаря изобретению электроакустической технологии в начале XX в. стала преобладать не только естественная акустика, но была включена и электронная система звукоусиления. В книге «Архитектура китайских актов залов и театров» в оценке Пекинского рабочего развлекательного театра (построенного в 1955 г.) указано: «Качество звука спектаклей было очень хорошим даже без использования звукоусиления, с хорошей ясностью и одинаковой полнотой в большинстве позиций» [4, с. 56].

В целом проектирование сценической акустики в современных китайских театрах представляет собой непрерывный научный процесс. С одной стороны, осуществляется переход от активного звукового поля (акустическое распространение) к пассивному (электроакустическое распространение), а с другой стороны, параметры акустики переходят от фиксированных и нерегулируемых к изменяемым и контролируемым.

Обычно источники звука передаются в определенном пространстве, формируются прямым, отраженным звуком и т. д., затем обрабатываются слуховой системой для формирования

соответствующего пространственного восприятия или события. В результате получается совместное воздействие физических звуковых полей и психологии звука.

Театральные сцены названных периодов обладают уникальными акустическими свойствами. При этом в разных условиях слушатель может испытывать различные субъективные слуховые эффекты, причем акустические характеристики звука выражают время, пространство и события театрального представления (относящиеся к производимым звукам).

В реальной жизни звуковое пространство разрабатывалось в основном для нужд человеческой жизни. Среди научных теорий выделяются концепция «фоносферы» М. Тараканова и концепция «звукового ландшафта» Р. Шафера, в которых фокус внимания ученых сосредоточен на отношениях людей, общества и природы со звуковым пространством. В последующие десятилетия положения этих концепций получили развитие в ряде новых исследований в области музыки: «Звук как зрительная ассоциация (звукорежиссура)» Г. Франка (1993), «Звуковая картина: записки о звукорежиссуре» Г. Динова (2000), «Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи» С. Васенина (2012) и т. д. Авторы научных работ уделили особое внимание идее эстетики музыки звукового пространства. Таким образом эти теоретические исследования подтверждают, что звук и пространство диалектически связаны.

В настоящее время «природа живого исполнения расширила палитру способов звукоизвлечения через приемы использования декораций, ассоциативный язык прочтения образов изменился» [5, с. 167] в том смысле, что звук и театральная сцена связаны своего рода вспомогательными отношениями. Акустические характеристики театральной сцены в разные периоды истории китайского театра создают различные эстетические предпосылки театральности. В то же время сама природа звуковой аутентичности составляет особенность театрального представления, становясь предпосылкой возникновения в конце XX в. новых акустических решений театральной сцены (например, «театр в наушниках», театры с панорамными звуковыми системами).

1. Ван, Синди. Создание нового типа театра и улучшение зрительских отношений / Синди Ван // Искусство оперы. – 1996. – № 4. – С. 86–89. – Изд. на кит. яз.: 王辛娣 «新式剧场的建立与观演关系的改善»北京: 戏曲艺术, 1996 年第二期第 86 至 89 页.

2. Ван, Цзицин. Предварительный анализ звукового эффекта сцены павильона традиционного китайского оперного театра / Цзицин Ван, Фаншуо Мо // Прикладная акустика. – 2013. – № 4 (32). – С. 290–294. – Изд. на кит. яз.: 王季卿, 莫方朔 《中国传统戏场亭式戏台拢音效果初析》北京: 应用声学, 2013 年第 4 期第 32 卷第 290 至 294 页.

3. Лу, Сяндун. Эволюция современного театра в Китае – от большой сцены к большому театру / Сяндун Лу. – Пекин : Изд-во строит. индустрии Китая, 2009. – 332 с. – Изд. на кит. яз.: 卢向东 《中国现代剧场的演进-从大舞台到大剧院》北京: 中国建筑工业出版社, 2009 年, 共 332 页.

4. Студенты и преподаватели группы театральной архитектуры, факультет гражданского строительства и архитектуры, Университет Цинхуа. Архитектура китайских актовых залов и театров / Пекин : Пекинская типография иностранных языков, 1960. – 176 с. – Изд. на кит. яз.: 清华大学土木建筑系剧院建筑组师生 《中国会堂剧场建筑》北京: 北京外文印刷厂, 1960 年, 共 176 页.

5. Ширмо, Ю. В. Фоносфера спектаклей современного театра кукол Беларуси / Ю. В. Ширмо // Дзяржава і творчая асоба : матэрыялы IX Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 27 крас. 2018 г. / рэдкал.: С. П. Вінакурава [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 167–172.

Фу Фань, соискатель.

Научный руководитель – **А. В. Макарович,**

кандидат искусствоведения, доцент

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В XX В.

Сегодня все чаще можно увидеть сложные визуальные представления, сопровождающие живую музыку. Тем не менее исторический путь становления и развития визуальной музыки недостаточно исследован, в то время как осведомленность о прошлом концептуальном и технологическом развитии данного феномена будет способствовать определению траектории будущих исследований.

Визуальную музыку (тесное взаимодействие музыки и изобразительного искусства в рамках одного произведения)