

УДК 785

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-134-143

Дуань Шинань

ЛЕКСИЧЕСКИЕ И ФАКТУРНЫЕ КЛИШЕ ТРАДИЦИОННОГО КИТАЙСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА КЛАССИЧЕСКОЙ ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

Автор статьи исследует влияние традиционной китайской музыкальной лексики и фактуры на формирование китайской поэтики в музыке для классической гитары, фокусируя внимание на раскрытии ладовой, гармонической, фактурной ее специфики. Продемонстрировано, что виртуозное применение приемов игры на традиционных китайских щипковых инструментах, таких как пипа, люцинь и юэцин, на классической гитаре также придает музыке национальный колорит.

Ключевые слова: традиционная лексика, фактура, китайский жанр, гамма, гармония, многоголосная фактура, традиционные струнные щипковые инструменты.

Гитара завезена в Китай более 100 лет назад, и за это время появилось множество выдающихся исполнителей, педагогов и композиторов. Помимо стремительного распространения практики исполнительства на инструменте по всей стране, роста популярности музицирования на классической шестиструнной гитаре и родственных ей электронных инструментов, создан значительный корпус произведений в китайском стиле, с появлением которых уже можно с уверенностью говорить об успешности процесса «национализации» гитары. В данной статье мы предпримем попытку обозначить основные пути «национализации» шестиструнной классической гитары путем создания репертуара, основанного на традиционной музыкальной поэтике, в котором задействованы приемы игры и элементы музыкального языка, свойственные китайским щипковым инструментам. Подчеркнем, что в этом деле большую роль сыграли выдающиеся исполнители, во многом предопределившие пути развития национальной гитарной музыки.

В этой связи следует отметить, что Инь Бяо считается знаковой фигурой, символизирующей зрелость китайского стиля классической гитары. В 1987 году его произведение «Танец народа Йи» получило высокую оценку жюри на «Китайском международном фестивале гитарного искусства», в составе которого были японский гитарист Фукуда Шиничи и французский гитарист Жан Пьер Жюмес. Это событие ознаменовало официальное становление китайского стиля классической шестиструнной гитары. Впоследствии Инь Бяо создал еще несколько сольных композиций в китайском стиле, таких как «Сяо и барабаны в сумерках», «Лотос, показывающийся из воды», и «Безумный танец золотой змеи», что обогатило содержание китайского стиля. Его творческая концепция заключается в использовании техник народных музыкальных инструментов, таких как пипа и люцинь для того, чтобы объединить очарование китайской народной музыки с гитарой и расширить ее выразительность.

Использование Инь Бяо техник китайских традиционных щипковых инструментов в его гитарных произведениях произвело глубокое впечатление на китайских и зарубежных зрителей. Это привело к распространенному заблуждению: многие считают, что произведения для гитары в китайском стиле обязательно должны включать китайские традиционные техники исполнения. Инь Бяо в личной беседе с нами 23 августа 2024 года объяснял, что техника – это лишь внешнее выражение, суть произведений для гитары в китайском стиле – показать очарование национальной музыки. Это «очарование» охватывает множество аспектов, таких как темы, образы, лексика, фак-

тура и т.д. Среди них использование традиционной китайской исполнительской поэтики и фактурных клише на классической гитаре является важным фактором формирования китайского стиля.

Музыкальная лексика включает в себя не только такие элементы музыки, как скорость, экспрессия, ритм, интенсивность, лад, гармония, мелодия, но также период и стиль музыки. Формирование традиционной китайской музыкальной лексики имеет свою уникальную культурную основу и явно отличается от западной музыки. Эта разница и является художественной особенностью китайского стиля классической гитары. Сначала рассмотрим элементы музыкальной композиции, чтобы оценить произведения для гитары в этническом стиле.

В китайских произведениях для шестиструнной классической гитары в основном используется пентатоническая гамма, состоящая из пяти звуков: Гун, Шан, Цзяо, Чжэн и Юй, что соответствует нотам до, ре, ми, соль и ля. В других странах также есть пентатоника. В чем отличие традиционной пентатонической гаммы в Китае и от пентатоники в других странах? Прежде всего, главной особенностью традиционной китайской пентатоники, по мнению Чэн Синя, является отсутствие интервала малой секунды между соседними звуками, вместо этого присутствуют либо большая секунда, либо малая терция [1. С. 8]. Во-вторых, организация и порядок звуков в китайской пентатонике существенно отличаются от организации порядка звуков в других странах. В традиционной китайской музыке часто используется структура, называемая «трехтональная группа», которая состоит из трех последовательных звуков [1. С. 8].

Существует три способа их комбинирования: 1) трихорд, состоящий из двух больших секунд: Гун – Шан – Цзяо, то есть до – ре – ми; 2) трихорд, состоящий из большой секунды и малой терции: Шан – Цзяо – Чжэн и Чжэн – Юй – Гун, то есть ре – ми – соль и соль – ля – до; 3) трихорд, состоящий из малой терции и большой секунды: Цзяо – Чжэн – Юй и Юй – Гун – Цзяо, то есть ми – соль – ля и ля – до – ми.

Отсюда видно, что каждое ладовое образование состоит из сопряжения двух трихордов. Кроме того, трихордовые группы служат основой развития мелодии в китайских национальных произведениях. Например, в первом периоде пьесы «Фантазия Трех ущелий реки Хуанхэ» (композитор Яо Юнхун) мелодия делится на две музыкальные фразы: первая фраза (1–8 такты) завершается на ноте D, а два предшествующих звука – E и F[#]. Вторая фраза (9–18 такты) также завершается на ноте D, с теми же двумя предыдущими звуками – E и F[#] (пример 1). Звуки F[#]–E–D составляют первую комбинацию трихордовой группы. Однако строгое следование порядку звуков по высоте не обязательно. Например, в первом разделе произведения «Древняя и величественная заставка Цзяюйгуань» (композитор Яо Юнхун) часто встречаются последовательности A–G–A–D и A–G–A–E. Их можно интерпретировать как вариации трихордовых групп G–A–C и E–G–A, которые относятся ко второй и третьей комбинациям соответственно.

Таким образом, использование традиционной ангемитонной пентатоники как результат сопряжения двух трихордовых групп представляет собой уникальный способ ладовой организации, что позволяет ярче подчеркнуть национальный колорит произведения. Благодаря этому человек на слух мгновенно понимает, что произведение в китайском стиле.

Национальная гармония является важной темой исследования в китайской академической среде. Первый проректор Центральной музыкальной консерватории на семинаре в 2022 году отметил: «У китайской музыки есть одна большая проблема. Чего не хватает китайской традиционной музыке? Ей не хватает гармонии. В древности музыкальные коллективы Китая фактически исполняли одну и ту же мелодию на разных инструментах. Иногда в мелодии одного из инструментов появлялись вариации, например, с использованием вибрато, глиссандо и других приемов, чтобы обогатить

звуковой эффект. Но в целом это была одна и та же мелодия. Это полностью отличается от европейской гармонии, которая является ключевой особенностью европейской музыки. Однако это не означает, что в китайской традиционной музыке совсем отсутствует гармония. Например, народные песни таких этнических групп, как дун и гаошань, полностью основаны на гармонии» [2. С. 10]. Из этого можно сделать вывод, что гармония не была основным элементом древней китайской музыки.

Пример 1. Яо Юнхун. «Древняя и величественная заставка Цзяюйгуань»

Lento ♩ = 50

Хотя в древней китайской музыке гармония не проявлялась так явно, как в Европе, но национальная ее сущность, соответствующая европейскому учению, все-таки была скрыта в мелодии, которую господин Сан Тун назвал «пентатонической» [3. С. 139]. Он пришел к выводу, что три разновидности исполнения аккордов содействуют созданию китайского стиля в музыке для классической шестиструнной гитары. Это арпеджированные аккорды, скрытая многоголосная мелодическая последовательность и «вертикальные» аккорды. Рассмотрим данные разновидности исполнения аккордов подробнее.

1. Арпеджированные аккорды. Быстрая игра арпеджио создает эффект гармонии, которая часто используется в щипковых музыкальных инструментах, таких как пипа, гучжэн, янцинь и гучжэн. После проникновения западной музыки в Китай арпеджио этих щипковых инструментов стали называть общим термином «пипа-аккорды» [4. С. 30]. Например, в 1, 4, 10 и 11 тактах произведения «Древняя и величественная заставка Цзяюйгуань» Яо Юнхуна присутствуют такие аккорды (пример 2). В шестом периоде произведения «Танец народа Йи» Инь Бяо такие аккорды используются в 1, 5, 6, 7, 9, 11 тактах (пример 3).

Пример 2. Яо Юнхун. «Древняя и величественная заставка Цзяюйгуань»

渐快

Пример 3. Инь Бяо. «Танец народа Йи»

2. Скрытая многоголосная мелодическая последовательность. В одноголосной мелодии, где содержатся скачки на широкие интервалы, возникает ощущение разрывов [5. С. 2]. Верхние и нижние звуки могут восприниматься как две разные мелодические линии. Например, в приведенных нотах первый звук – b, второй – a¹, третий – c¹, четвертый – g¹. С точки зрения интервального соотношения первая и третья ноты ближе друг к другу и могут быть восприняты как одна мелодическая линия. Вторая и четвертая ноты также близки друг к другу и рассматриваются как другая мелодическая линия. Таким образом, получается скрытая двухголосная мелодия (пример 4). Этот вид гармонии чаще встречается в одноголосных инструментах. Такие многоголосные инструменты, как пипа или классическая гитара, позволяют избежать необходимости использовать такую мелодию.

Пример 4. Сиань Синхай. «Симфония № 1»



3. «Вертикальные» аккорды. В одноголосной мелодии звуки одного такта могут быть объединены в вертикальный аккорд на основе соотношения высоты звуков (пример 5). Технически это коррелирует с аналогичным приемом «проекции горизонтали на вертикаль», широко используемым композиторами Запада в начале XX века, особенно в неофольклористском направлении композиторского творчества. Сан Тун назвал такие аккорды «вертикальными аккордами», а такую аккордовую последовательность – «последовательностью основных тонов» [6. С. 4]. Конечно, классическая гитара, будучи многоголосным инструментом, позволяет напрямую исполнять аккорды, без необходимости искусственного объединения отдельных звуков.

Пример 5. Сан Тун. Хэбэйские народные песни

Среди традиционных аккордов, которые удобно применить на открытых струнах классической гитары, часто задействуются пипа-аккорды. Эти аккорды строятся на основе сочетания чистых кварт и чистых квинт. Например, в первом такте произведения «Древняя и величественная заставка Цзяюйгуань» Яо Юнхуна аккорд $g^1-d^2-e^2$ является пипа-аккордом: между первой и второй нотами – чистая кварта, а между первой и третьей – чистая квинта. Звучание таких аккордов стабильно, объемно и создает ритмическое ощущение колебания воды. Применение пипа-аккордов позволяет ярко имитировать тембр китайских щипковых инструментов и значительно расширяет выразительные возможности классической гитары.

Ритмика произведений в китайском стиле подчинена максимальному выявлению красоты мелодии в раскрытии художественной концепции. Поэтому часто используются свободный ритм и орнаментальные ритмические фигуры (пунктирный ритм, недвоичные виды ритмического деления).

Пунктирный ритм обладает отличной стимулирующей ролью: в *adagio* он усиливает лиричность музыки, а в *allegro* придает динамику и энергию. Свободный ритм часто используется в начале и заключительной части произведения, где музыканту предоставляется полная свобода исполнения, он может то ускорять темп, то замедлять его, создавая ощущение импровизационности, которое ценят китайцы. В фактурном отношении можно обнаружить пьесы как монодийного склада (например, древняя песня «Мань Цзян Гун» Юэ Фэй (пример 6), так и – чаще – многоголосные.

Пример 6. Юэ Фэй. «Мань Цзян Гун»



Фактура многоголосных китайских сочинений для шестиструнной классической гитары, по мнению Чэн Синя, отличается большим разнообразием и включает четыре типа: «ответный тип, поддерживающий тип, гомофония и полифония» [1. С. 8]. Фактура «ответного типа» (терминология Чэн Синя), по мнению данного автора исследования о китайской музыкальной поэтике, заключается в том, что один человек поет одну фразу, другой человек поет вторую фразу. Такой тип фактуры часто встречается в традиционных китайских вокальных произведениях. Например, в народной песне из Ганьсу «Цветок» используется форма вопроса и ответа. В произведениях для гитары эта фактура используется в пьесах «Хочу спеть это для тебя» Сяо Кэ и «Самое романтическое» Ли Чжэнфая.

Фактура поддерживающего типа основана на главной мелодии, которая слегка модифицируется, создавая дополнительные голоса, называемые ответвленными голосами (их может быть один или несколько). Мелодия ответвленных голосов в основном совпадает с основной, но с помощью таких приемов, как вибрато, стаккато и других техник создаются разные звуковые эффекты. Это приводит к контрасту между голосами, что обогащает общее звуковое восприятие. Такой тип фактуры часто используется в ансамблях народной музыки. С участием гитары это можно обнаружить в пьесах «Взять» Мао Буйи и «Солнечный день» Джей Чоу и других.

«Гомофонная фактура, – утверждает Чэн Синь, – подразделяется на четыре под-типа: созвучный тип, параллельный тип, оттенение основной мелодии непрерывным звуком и оттенение основной мелодии фиксированным ритмом» [1. С. 8]. Созвучный тип –

это наличие инструментальной партии под основной мелодией в качестве гармонии, при этом ритм аккомпанирующей партии и основной мелодии в основном совпадают. Эта форма чаще всего встречается в древнекитайской ритуальной и придворной музыке, например, в пьесе «Жертвоприношение Конфуцию», составленной в одночастную сквозную композицию из традиционных наигрышей автором Цю Шаоциу. Параллельный тип – это когда аккомпанирующий голос движется параллельно с основной мелодией, представляя собой ее общее повышение или понижение. Этот тип встречается в основном в песнях этнических меньшинств, например, в многоголосной народной песне Донгов «Бугу призывает весну». Типы оттенения мелодии с помощью непрерывного звука и фиксированного ритма просты для понимания и не будут здесь подробно объясняться. Важно подчеркнуть, что основная мелодия гомофонической музыки предельно ясна и следует обратить внимание на ее отличие от полифонической музыки.

Полифоническая фактура делится на два типа: имитационная и контрастная. Имитационная полифония главным образом представлена каноном, например, «Защитим реку Хуанхэ» в «Кантате Хуанхэ» Сянь Синхая. В контрастной полифонии мелодия и ритм каждого голоса отличаются друг от друга. Этот тип фактуры в основном встречается в ансамблях народной музыки, как в традиционном инструментальном ансамблевом произведении «Цзы Чжу Тяо», составленной в одночастную сквозную композицию из традиционных наигрышей автором Ли Линем (пример 7).

Пример 7. «Цзы Чжу Тяо» (сост. Ли Линь)

Анализ и обобщение гитарных произведений в китайском стиле показывает, что гомофония является наиболее часто используемым типом фактуры. Например, во втором периоде произведения «Фантазия Трех ущелий реки Хуанхэ» автор использует аккомпанемент с остинатным ритмом из восьми нот (пример 8).

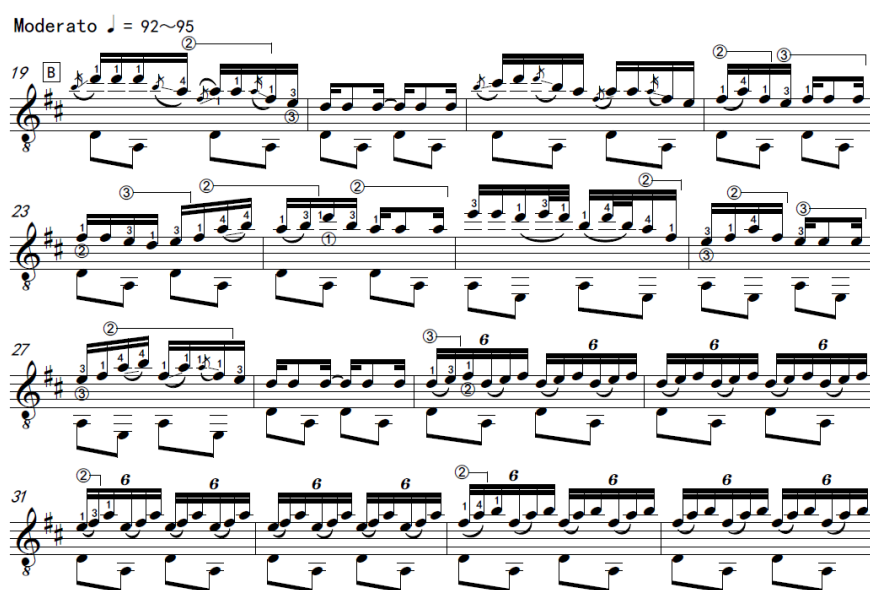
В первом периоде соло «Древняя и величественная заставка Цзяюйгуань» Яо Юнхуна для подчеркивания основной мелодии используются непрерывная фигурация басового голоса на звуках а и d1 (пример 9).

В третьем периоде аккомпанемент основан на фиксированном ритме из шестнадцати нот. Причина, по которой композиторы выбирают этот тип фактуры, заключается во влиянии традиционного музыкального мышления, в котором акцентирована красота мелодии.

Но, пожалуй, самым существенным фактором «национализации» классической шестиструнной гитары является заимствование отдельных приемов исполнения на традиционных струнно-щипковых инструментах (таких как пипа, люцин, юэцин, сантсин и другие). Ведь технически все приемы игры на традиционных щипковых инструментах можно воспроизвести на гитаре, но традиционные приемы, которые были успешно применены на гитаредо сих пор, – это Гунь цзоу, Яо чжи, натягивание и отпускание струн, Цзяо сянь (скрученная струна), Ша и Тань тяо. Так, например, в пьесе «Танец

народов Йи» композитора Инь Бяо использовались техники Гунь цзоу, когда правый указательный палец и правый большой палец быстро попеременно играют по струне (чаще всего, чтобы выразить канитлену и усилить линейность), прием похож на европейское тремоло; в «Засаде с десяти сторон» композитора Инь используются техники Цзяо сянь – натягивание и отпускание струны; в «Фэнян хуагу» композитора Чэнь Си используются техники Цзяо сянь; в «Лян Чжу» композитора Инь Бяо используются техники Тань тiao (указательный палец правой руки ударяет по струне справа налево, а большой палец правой руки слева направо с определенным временным промежутком между ударами) и Яо чжи (указательный палец правой руки быстро играет по струнам вперед и назад, звуковой эффект аналогичен Гунь цзоу); в пьесах «Хоронящие цветы» композитора Чэнь Си и «Древняя и величественная заставка Цзяюйгуань» композитора Яо Юнхун также используются техники Яо чжи.

Пример 8. Яо Юнхун. «Фантазия Трех ущелий реки Хуанхэ»



Пример 9. Яо Юнхун. «Древняя и величественная заставка Цзяюйгуань»



Итак, формирование китайского стиля классической гитары основывается на использовании знаковых элементов традиционной музыкальной поэтики – ее ладовых особенностях, «проецирующихся» также и на гармонию. Приоритетное внимание к мелодии неизбежно приводит к ослаблению роли гармонии, что делает аккордовые последовательности в произведениях относительно простыми. Это, в свою очередь, естественным образом обуславливает частый выбор гомофонной фактуры, подчеркивающей основную мелодию. В совокупности данные факторы и придают гитарным произведениям в китайском стиле национальное очарование. А заимствование приемов звукоизвлечения на пипе, люцине, юэцине, сантсине, гучжене, жуане и других, стилизация при исполнении тембров данного инструментария придают этническую окраску звучанию

[см. подробнее: 8; 9]. Именно оригинальные тембры, по справедливому утверждению Е Цзяхуэй и С.И. Хватовой, – «реальный источник многообразного жизненного содержания национальной традиции. Они нетривиальны, отражают картину мира, характеризуют то особенное, что отличает жителей той или иной провинции Китая... Знание подобной специфики содействует пониманию этнической психологии народов, населяющих эту самую большую по числу жителей страну, их традиционных ценностей и прогнозированию путей развития искусства Китая, предпринимающего активные усилия по сохранению идентичности в современном глобализирующемся мире» [7. С. 101].

Использование традиционной китайской исполнительской лексики и фактуры добавило классической гитаре, инструменту западного происхождения, элементы народной музыки. Это явление сходно с подобными, происходящими в сфере китайской музыки для других инструментов [см. подробнее: 10]. Это расширило горизонты мирового гитарного искусства с точки зрения эстетических привычек, техник исполнения и творческого мышления, а также способствовало развитию современного гитарного искусства и укрепило культурный обмен между Китаем и Западом.

Литература

1. Чэнь Синь. Метод организации специфической подачи: важные элементы традиционного музыкального стиля и его защита // Музыка и исполнение. 2012. № 3. С. 8–9. (На кит. яз.).
2. Чжу Ди. Мысли после прослушивания лекции профессора Чжоу Хайхуна // Аудиовизуальный фронт. 2024. № 2. С. 10–12. (На кит. яз.).
3. Цуй Юнжи. Об аккордовой структуре китайской пентатоники национальной гармонии // Журнал Хэйлунцзянского института образования. 2008. № 1. С. 139–141. (На кит. яз.).
4. Ай Чжоян. Новые мысли о классификации национальных структур пентатонических аккордов. Северо-восточный педагогический университет, 2011. 46 с. (На кит. яз.).
5. Ло Чжунжун. Скрытая двухчастная прогрессия // Народная музыка. 1958. № 1. С. 2–3. (На кит. яз.).
6. Сан Тон. Эссе по гармонии. Шанхайское музыкальное издательство. 2002. 402 с. (На кит. яз.).
7. Е Цзяхуэй, Хватова С.И. Особые виды аутентичного пения Китая: возрождение традиций и сохранение нематериального культурного наследия // Культурная жизнь Юга России. 2024. № 3 (94). С. 97–103.
8. Васильченко Е. В. Модель мира в звучании китайской цитры цинь. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. 2013. № 1. С. 7–29.
9. Гудимова С.А. Основы древней китайской эстетики // Вестник культурологии. 2017. № 2 (81). С. 57–73.
10. Жун Янь. Приемы имитации звучания народных музыкальных инструментов в фортепианных произведениях композиторов Китая // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 9. С. 1920–1927.

Lexical and textural cliches of traditional Chinese performance on the classical six-string guitar

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 2 (97), 134–143
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-134-143

Duan Shinan, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: duanshinan@mail.ru

Keywords: traditional vocabulary, texture, Chinese genre, scale, harmony, polyphonic texture, traditional plucked string instruments.

This article explores the influence of traditional Chinese musical vocabulary and texture on the formation of Chinese classical guitar schools. Combined with specific works, it focuses on revealing the origins of national charm in music from three aspects: scale, harmony and polyphonic texture. The author points out that the traditional pentatonic scale is the cornerstone and inner core of the Chinese guitar school. In addition, the mature application of playing techniques of traditional Chinese plucked instruments such as pipa, liuqin and yueqin on the classical guitar also gives the music a national flavor.

Thus, the formation of the Chinese classical guitar style is based on the use of iconic elements of traditional musical poetics – its modal features, “projected” also onto harmony. Priority attention to melody inevitably leads to a weakening of the role of harmony, which makes chord progressions in works relatively simple. This, in turn, naturally determines the frequent choice of homophonic texture, emphasizing the main melody. Together, these factors give guitar works in the Chinese style “national charm”. And borrowing sound production techniques on the pipa, liutsin, yueqin, santsin, guzheng, zhuan and others, stylization in the performance of the timbres of this instrumentation, gives an ethnic coloring to the sound. The use of traditional Chinese performance vocabulary and texture added elements of folk music to the classical guitar, an instrument of Western origin. This has broadened the horizons of world guitar art in terms of aesthetic habits, performance techniques and creative thinking, and has promoted the development of modern guitar art and strengthened the cultural exchange between China and the West.

References

1. Chen, Xin (2012). Metod organizatsii spetsificheskoy podachi: vazhnyye elementy traditsionnogo muzykal'nogo stilya i yego zashchita [Method of organizing specific presentation: important elements of traditional musical style and its defense]. *Muzyka i ispolneniye – Music and performance*. 3. pp. 8–9. (In Chinese).
2. Zhu, Di (2024) Mysli posle proslushivaniya lektsii professora Chzhou Khaykhuna [Thoughts after listening to a lecture by Professor Zhou Haihong]. *Audiovizual'nyy front – Audiovisual Front*. 2. pp. 10–12. (In Chinese).
3. Cui, Yunzhi (2008). Ob akkordovoy strukture kitayskoy pentatoniki natsional'noy garmonii [On the Chord Structure of Chinese Pentatonic National Harmony]. *Zhurnal Kheyluntszyanskogo instituta obrazovaniya. – Journal of Heilongjiang Institute of Education*. 1. pp. 139–141. (In Chinese).
4. Ai, Zhuoyang (2011). Novyye mysli o klassifikatsii natsional'nykh struktur pentatonicheskikh akkordov [New Thoughts on the Classification of National Structures of Pentatonic Chords]. Severo-vostochnyy pedagogicheskiy universitet. (In Chinese).
5. Luo Zhongrong (1958) Skrytaya dvukhchastnaya progressiya [Hidden Two-Part Progression]. *Narodnaya muzyka Folk Music*. 1. pp. 2–3. (In Chinese).
6. San, Ton (2002). Esse po garmonii [Essay on Harmony]. Shanghai Music Publishing House. (In Chinese).
7. Ye, Jiahui & Khvatova, S.I. (1924) Osobyie vidy autentichnogo peniya Kitaya: vozrozhdeniye traditsiy i sokhraneniye nematerial'nogo kul'turnogo naslediya [Special types of authentic singing in China: revival of traditions and preservation of intangible cultural heritage]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 3 (94). pp. 97–103.
8. Vasilchenko, E. V. (2013) Model' mira v zvuchanii kitayskoy tsitry tsin'. [Model of the World in the Sound of the Chinese Zither Qin]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Vseobshchaya istoriya – Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: General History*. 1. pp. 7–29.

9. Gudimova, S. A. (2017) Osnovy drevney kitayskoy estetiki [Fundamentals of Ancient Chinese Aesthetics]. *Vestnik kul'turologii – Bulletin of Cultural Studies*. 2 (81). pp. 57–73.

10. Dai, Yu. (2014). Funktsiya traditsionnykh instrumentov v novoy kitayskoy muzyke [The Function of Traditional Instruments in New Chinese Music]. *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya – Actual Problems of Higher Music Education*. 3 (33). P. 48-49.

11. Rong Yan (2021). Priyemy imitatsii zvuchaniya narodnykh muzykal'nykh instrumentov v fortepiannykh proizvedeniyakh kompozitorov [Kitaya Techniques for Imitating the Sound of Folk Musical Instruments in Piano Works by Chinese Composers]. *Manuscript*. Vol. 14. 9. pp. 1920–1927.

УДК 792.8

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-143-154

Ю.Ю. Падян

ОБЪЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННАЯ ОНТОЛОГИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ МАРТИНА СПОНБЕРГА

Статья посвящена анализу феномена вытеснения традиционного танцевального объекта ориентированностью на сценографические решения в творчестве М. Спонберга. На примере постановок «Natten» и «La Substance, but in English» исследуется трансформация пространственно-временных отношений и драматургии взаимодействием между исполнителями и зрителями. Анализируя творческий метод М. Спонберга, автор приходит к выводу, что доминирование сценографических элементов является не просто стилистическим выбором танц-художника, а сознательной критической стратегией, направленной против превращения танца в товар, реализуя которую М. Спонберг создает новый тип танцевального искусства.

Ключевые слова: танцевальный объект, коммодитизация, сценография, современный танец, телесность, хореография, сценографическая деконструкция.

Актуальность исследования определяется потребностью в теоретическом осмыслении трансформационных процессов, происходящих в современном танцевальном искусстве, характеризующихся преобладанием сценографических решений над традиционным танцевальным объектом. В условиях коммодитизации телесности и идентичности как ключевых элементов перформанса, критический анализ альтернативных художественных практик становится важным инструментом рефлексии над доминирующими моделями танцевального искусства. Понятие «коммодитизация» в рамках исследования трактуется как процесс конвертации объектов, идей, культурных практик и антропологических категорий (телесность, идентичность, эмоции) в товарные формы, подчиненные рыночным механизмам спроса и предложения. Данная концепция генетически восходит к критике капитализма К. Маркса, раскрывшего механизмы присвоения объектам сверхценности через их интеграцию в рыночные отношения [1. С. 31]. В современном научном дискурсе термин применяется для анализа трансформации нематериальных ценностей (творчество, идентичность, телесные практики) в продукты, подчиняющиеся логике культурных индустрий.

Научная новизна исследования заключается в разработке междисциплинарной методологии анализа трансформации танцевального объекта в условиях неолиберальной коммодификации тела и идентичности, что позволило выявить специфику деконструкции