

различных жанров. Телеискусство можно сравнить с новой яркой звездой, которая блесит и переливается на ночном небосводе. Сегодня телевидение представляет собой уникальную форму искусства. Своеобразие таких традиционных видов искусства, как кукольный театр, театр теней, цирковое представление, народная музыка, китайская эстрада, а также танцы национальных меньшинств, посредством телевидения транслируют особенности и самобытность китайской культуры всему миру, привлекают внимание зрителей из разных стран. Каждая форма искусства насчитывает большое количество направлений и стилей, которые создают многообразную, яркую сокровищницу искусства [2].

Телевидение – достаточно молодой вид искусства, в тоже время это средство массовой информации. Так как история этого вида искусства еще только начинается, необходимо обогащать и развивать его, подчеркивая все самое лучшее из других видов искусства. Благодаря такому синтезу будет расти художественность телевизионного искусства. Телевидение на ранних этапах своего развития начиналось именно с трансляции традиционного искусства. Китай – многонациональное древнее государство с длинной историей, на протяжении нескольких тысяч лет, каждая национальность трудилась над созданием многочисленных ярких форм сценического искусства.

Представления китайского национального театра выделяются из общей массы передач китайского телевидения. Особенно хотелось бы выделить телепередачу «Грушевый сад» на одном из каналов провинции Хэнань. Она снискала признание зрителей по всему Китаю. За основу этой телепередачи взята хэнаньская опера, которая соединила множество жанров китайского национального театра с разных уголков Китая. Суть передачи – соревнование театралов. Программа «Грушевый сад» стала лучшей и первой передачей, посвященной театральному искусству, на китайском телевидении и была удостоена большого количества профессиональных наград. Это стало стимулом и толчком для создания подобных передач в других регионах Китая, появились передачи, посвященные пекинской опере, куньюй (один из локальных жанров традиционной китайской музыкальной драмы), шаосинской опере, хуанмэйской опере, сычуаньской опере. Наибольшую популярность снискала пекинская опера, так как она является основой китайского национального театра. Одна из передач центрального телевидения (CCTV) посвящена именно пекинской опере. Этот факт демонстрирует важность традиционного искусства для развития телевидения.

Кроме того, на китайском телевидении часто можно увидеть передачи, в которых представители национальных меньшинств играют на традиционных китайских музыкальных инструментах, а их в Китае большое количество. Музыкальные инструменты различаются по звучанию, способу игры, есть и духовые инструменты, и смычковые, струнные и ударные. Телевизионные передачи знакомят зрителя с многообразием стилей и жанров музыки, которая создается китайскими традиционными музыкальными инструментами. Такие передачи также снискали любовь телезрителей.

Нельзя не упомянуть о традициях китайских эстрадных представлений с пением и прибаутками. Это еще один жанр традиционного танцевального искусства, основой которого являются песни-сказы, например: сяньшэн (жанр традиционного китайского комедийного представления), устный рассказ, сказ под барабан, сказы под аккомпанемент циня (цитры), куайбань (народные стихи, частушки, декламируемые под удары бамбуковых дощечек) и др. Это многообразие форм сценического искусства способствует диверсификации китайского традиционного искусства. Национальный колорит, самобытность китайских традиционных жанров искусства привлекает не только публику Китая, но и многочисленных телезрителей со всего мира [3].

Традиционное и современное искусство – это единое целое, сегодня невозможно представить одно без другого, только так можно увеличить эстетическое удовольствие, которое передается через телевизионное искусство [4].

Список литературы:

1. 张晓丽. 电视文艺晚会的艺术之美. 记者摇篮. = Чжан, Сяоли. Художественная эстетика телевизионных художественных вечеров / Сяоли Чжан // Колыбель журналиста, 2009 (02). -1С.
2. 陈扬. 参与的幻象：平民选秀节目的文化解读[D]. 安徽大学 =
- а. Чэнь, Ян. Призрачный образ участия: Культурное толкование народных телеконкурсов. /Ян Чэнь // [D] Аньхойский университет, 2014. -74С
2. 贾秀清. “娱乐”:从功能到本体——电视节目类型构成要素分析 [J]. 现代传播. = Цзя, Сюцин. «Развлечение»: от функции к ноу мену – Анализ составляющих элементов типов телепередач. / Сюцин Цзя // [J] Современное вещание, 2005 (01).
3. 任真. 我国方言电视传播现象解析[D]. 苏州大学 = Жэнь, Жэнь. Анализ явления телевизионного вещания на диалектах в - Китае. /Жэнь Жэнь // [D] Сучжоуский университет, 2009. - 45 с.

БАТЛЕЙКА ЯК АДНА З ФОРМАЎ ЗАМЯШЧЭННЯ ГРАМАДСКАГА ТЭАТРУ НА ТЭРЫТОРЫІ ГАРАДОЎ МІНСКАЙ ГУБЕРНІ XIX СТАГОДДЗЯ

Беларусі ў XVI ст. і атрымала шырокае распаўсюджанне ў XIX ст. Матэрыялы пра тэксты і характар батлеечных спектакляў XIX ст. дайшлі да нашых дзён дзякуючы такім збіральнікам фальклору, як П. Шэйн, Е. Раманаў, П. Бяссонаў, М. Вінаградаў, М. Федароўскі, Я. Карскі і інш.

Julia Khalkova-Garmaza

BATLEYKA AS ONE OF THE MEANS TO REPLACE PUBLIC THEATRE ON THE TERRITORY OF TOWNS IN MINSK REGION IN THE 19TH CENTURY

Batleyka – is a traditional form of puppet theater which has appeared on the territory of Belarus in the 16th century. It widespread in the 19th century. Materials about the nature of texts and Batleyka performances of the 19th century survived thanks to such collectors of folklore as P. Sheine, E. Romanov, P. Bessonov, M. Vinogradov, M. Fedorov, Y. Karsky ets.

Канец XVIII – пачатак XIX ст. адзначаны трансфармацыяй тэрыторыі сучаснай Беларусі ў новы стан – пераходам яе ў новую дзяржаву: у выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай (1772, 1793 і 1795 гг.) усё насельніцтва, што пражывала на тэрыторыі Беларусі, увайшло ў склад Расійскай імперыі. Па выніках некалькіх тэрытарыяльна-адміністрацыйных падзелаў былі сфарміраваныя чатыры губерні: Полацкая (з 1802 г. Віцебская), Гродзенская, Магілёўская і Мінская. Адміністрацыйныя змены чакалі Мінскую губерню на працягу амаль усяго XIX стагоддзя. Мінская губерня была створана ў красавіку 1793 г. [3, с. 67]. Першапачаткова ў стане паўнапраўных гарадоў губерні былі прыняты толькі Мінск (ён стаў губернскім горадам), Мазыр, Пінск, былыя мястэчкі Вілейка, Докшыцы, Дзісна, Барысаў, Бабруйск і Ігумен. Праз два гады горадам таксама становіцца Нясвіж.

Ужо з 1797 г. да Мінскай губерні далучаецца павятовы горад Рэчыца з усімі падуладнымі тэрыторыямі. Але ў снежні 1842 г. адбыліся новыя трансфармацыі: Дзісенскі і Віленскі паветы адышлі да Ковенскай губерні, а замест іх да Мінскай губерні быў далучаны павятовы горад Навагрудак з прыналежнай тэрыторыяй, які дагэтуль належаў да Гродзенскай губерні. Такім чынам, напрыканцы першай паловы XIX ст., гарадамі адзначаліся наступныя населеныя пункты: Бабруйск, Барысаў, Докшыцы, Ігумен, Мінск, Мазыр, Навагрудак, Нясвіж, Пінск, Рэчыца, Слуцк. Мінск прызначаўся губернскім горадам, Нясвіж і Докшыцы лічацца няштатнымі, астатнія – павятовымі. На гэтым тэрытарыяльна-адміністрацыйныя змены Мінскай губерні першай паловы XIX ст. былі скончаны.

Сацыяльна-культурныя трансфармацыі, якія адбыліся ў агульнаеўрапейскім тэатральным мастацтве ў гэты перыяд, з’явіліся базавымі для развіцця і станаўлення сучаснага тэатру. Што тычыцца тэрыторыі Беларусі, да XIX ст. тэатры тут былі прыгоннымі і існавалі пераважна пры буйных палацах магнатаў. Яшчэ ў XVIII ст. у многіх магнатскіх і каралеўскіх палацах з’яўляюцца спецыяльныя будынкі тэатральных ці тэатральна-манежных карпусоў [4, с. 296], прафесійным узроўнем вызначаецца Нясвіжскі тэатр. Звычайна самых таленавітых прыгонных артыстаў з Беларусі прадавалі імператарскім тэатрам Пецярбурга і Масквы. Дадзеная тэндэнцыя захавалася на працягу ўсёй першай паловы XIX ст. Як самастойныя, асобныя будынкі грамадскія тэатры пачынаюць з’яўляцца ў Мінску і губернскіх гарадах Беларусі толькі ў XIX ст. [4, с. 296].

У той жа перыяд вялікую папулярнасць сярод насельніцтва мела такая форма тэатра, як батлейка. Яна часам замяняла спектаклі прафесійнага тэатра. Тэатры такога тыпу мелі таксама іншыя назвы: яселкі, ягорый, бетлейка, але найбольш распаўсюджана ў XVII – пачатку XX ст. была назва батлейка. Батлейка – форма традыцыйнага лялечнага тэатра, якая з’явілася на тэрыторыі Беларусі ў XVI–XVII стст., звязаная са святам Каляд. Ніводныя Каляды як на вёсцы, так і ў горадзе не абыходзіліся без спецыяльных спектакляў. Вандроўныя калектывы батлеечнікаў у святочныя тыдні перамяшчаліся па ўсёй Мінскай губерні. З батлейкамі хадзілі сяляне, а ў гарадах – мяшчане-рамеснікі, для якіх спектаклі такога тыпу служылі добрым дадатковым заробкам. Даследчыкамі былі зафіксаваныя спектаклі ў вялікіх і маленькіх гарадах Мінскай губерні: Мінску, Бабруйску, Докшыцах, Рэчыцы, Мазыры і іншых [1, с. 9]. Напрыканцы XIX ст. вядомасць атрымаў батлеечны тэатр на Слуцчыне, у памяці людзей нават захавалася імя апошняга мясцовага батлеечніка Нікіфара Дыла, які памёр у 1920 г. [1, с. 12]. Таксама зафіксавана цікавая асаблівасць батлеечных тэатраў Докшыц і Слуцка канца XIX – пачатку XX ст. – выкарыстанне традыцыйных казак і легенд у якасці тэатральных сюжэтаў.

Важнай адметнасцю традыцыйнай батлейкі было пераасэнсаванне біблейскіх вобразаў, што часта выклікала незадаволенасць з боку ўладаў і царквы (пад забарону трапіла ў трэцяй чвэрці XIX ст. батлейка ў Слуцку [2, с. 331]). У мастацкім афармленні лялек біблейскія персанажы набывалі рысы простых сялян. Так, у вёсцы Быч Быхаўскага павета Мінскай губерні, верхні ярус двухпавярховай канструкцыі батлейкі ўяўляў сабою тыповы сялянскі хлеў, а Іосіф і дзева Марыя былі апранутыя ў простае беларускае адзенне [1, с. 69]. Акрамя гэтага, да традыцыйных сюжэтаў дадаваліся згадкі дакладных геаграфічных пунктаў. Напрыклад, персанаж

адной з Калядных батлеек Мінска Антось раззлавана кажа сваёй казе, каб яе ваўкі з'елі ў Камароўскім балоце [1, с. 43]; ці ў Барысаўскай батлейцы Доктару належыць “аптэка Рэўцкага” [2, с. 41].

У канцы XIX – пачатку XX ст. некаторыя сцэны з рэпертуараў традыцыйных ляльных тэатраў сталі выконвацца жывымі актёрамі. Такім чынам з'явілася “жывая батлейка” або “батлея”, распаўсюджаная ў Нясвіжы і яго ваколіцах (такім чынам тут выконвалася каляднае прадстаўленне “Цар Ірад”) [2, с. 39]. Дадзеныя змены паўплывалі і на кампазіцыю сюжэтаў батлеечных спектакляў. На Барысаўшчыне сцэна з “жывой батлейкі” “Мацей і Доктар” увогуле набыла пэўныя характарыстыкі тэатралізаванай гульні, атрымала новае развіццё: Мацей танчыць з жонкай Уллянай, а Доктар атрымлівае імя і прапаноўвае набыць дэфіцытныя лекі [2, с. 40].

Матэрыялы пра тэксты і характар батлеечных спектакляў XIX ст. дайшлі да нашых дзён дзякуючы такім збіральнікам фальклору, як П. Шэйн, Е. Раманаў, П. Бяссонаў, М. Вінаградаў, М. Федароўскі, Я. Карскі [1, с. 14]. Яны фіксавалі пэўныя моманты батлеечнага спектакля. Матэрыялы збіральнікаў фальклору XIX ст. сведчаць аб тым, што на працягу XIX ст. батлейка была адной з найбольш распаўсюджаных на тэрыторыі Беларусі форм народнай драмы. Сістэматызацыя ведаў па развіцці гарадскіх мастацтваў XIX ст. дазволіць пашырыць некаторыя формы турызму, прывабіць новага глядача, раскрыць новыя аспекты даўно знаёмых гарадоў і пашырыць такую плынь, як гісторыка-культурны турызм.

Спіс літаратуры:

1. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр батлейка / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск : Мін-ва вышэйш., сярэд. спец. і праф. Адукацыі БССР, 1962. – 180 с.
2. Беларуская народная творчасць. Народны тэатр / склад М. А. Каладзінскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 512 с.
3. Городские поселения в Российской империи. – СПб. : Тип. К. Вульфа, 1863. – 680 с.
4. Лакотка, А. І. Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры / А. І. Лакотка. – Мінск : Ураджай, 1999. – 366 с.

Сун Чанлун

ДЕРЕВЬЯ-СИМВОЛЫ В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ХУА-НЯО

Sun Chanlun

TREES-SYMBOLS IN CHINESE PAINTING HUA NYAO

В статье рассматриваются символические значения основных образов деревьев в китайской живописи хуа-няо, таких как сосна, слива-муме (мэйхуа), бамбук, платан.

The article considers symbolic meanings of main images of trees in Chinese bird-and-flower painting such as the pine-tree, the Chinese plum (meihua), the bamboo, the platan.

В европейском искусстве человек рассматривается как главный элемент, или центральная ось универсума. Соответственно подчеркивается различие человека и природного мира, поэтому основным объектом искусства становятся события его жизни, внешний облик, окружение. Даже при прославлении природных сил, как правило, привлекается образ человека, происходит определенная «гуманизация» природного мира.

Китайские художники, писатели, композиторы в своих произведениях уделяли внимание не только излюбленным темам природного мира, но и стремились дать образный эквивалент своих эмоций, личного внутреннего поиска, размышлений о жизни и обществе – иначе говоря, передать скрытые смыслы посредством природных образов. Именно поэтому в Китае особенно популярными стали пейзажная лирика (лирика для декламации), картины в жанрах «цветы и птицы», «горы и воды». В отличие от характерной для западного искусства точной имитации образов природного мира, в искусстве Китая основное внимание уделяется принципу «передачи смыслов» (сеи: се – «писать», и – «значение» или «идея») и стилюгохуа (означает «национальная» или «отечественная живопись») – это свободная манера письма «грубой» кистью в традиционной живописи Китая. Поняв внешние свойства изображаемого предмета, китайский автор стремится передать его внутренние особенности, свое впечатление и специфику общей атмосферы изображения, что придает многим произведениям особое очарование и утонченность.

В классических записях «Новые разговоры о мире» («Ши шуо синь ю») [6] есть рассказ о великом художнике эпохи Восточная Цзинь ГуЧжунжэ (348 – 409 гг.): «Художник ГуЧжанкан, рисуя человека, мог долгие годы не изображать глаза на своей картине. Когда у него спросили, почему же он так делает, Гу ответил: «Конечности тела рисовать просто: они или красивые, или уродливы. С глазами же не так: копируя лицо, чтобы передать дух человека, вы обязательно попадете впросак!» [7].

В теме «цветы и деревья» пейзажной лирики Китая особое место занимает слива-муме (мэйхуа) как уникальный образ в национальной культуре. Он присущ ей издревле – подобно тому, как с древних времен в пищу в Китае обязательно добавляют уксус для особенного вкуса. Слива-муме – не только символ возрождения жизни после зимних холодов, но и метафора сильного человека, который находит в себе силы восстать вновь после трудностей. В «Книге царства Шан: о судьбах» (Эпоха Воюющих царств 475 – 221 г. до н. э.) говорится: