

связаны как с мифологическими сюжетами, так и с историческими реалиями. Танцы льва и дракона, развивающиеся на протяжении многих веков, сохранили до настоящего времени основную форму исполнения и одновременно обогатились новыми элементами.

---

1. Котович, Т.В. Карнавал как принцип художественного мышления эпохи барокко на Беларуси / Т.В. Котович // Диалог Карнавал. Хронотоп. – 1996. – № 2. – С. 23-38.

2. 甘强 中国民族民俗 , 大连 , 2002年 = Ган, Цзян. Китайские народные обычаи / Цзян Ган. – Далянь: изд-во Далянь, 2002. – С. 35-42.

3. 张海英 , 中国传统节日与文化 , 上海 , 书海出版社 , 2006年 = Чжан, Хай Инь. Китайские традиционные фестивали и культура / Хай Инь Чжан. – Шанхай: изд-во Шухай, 2006. – С. 98-106.

## **ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

**Ли Цзюньпу**

*студент V курса УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Один из важнейших вопросов исполнительского искусства Китая – его связь с театральным-вокальной областью, основу которой составляют пение и декламация. А потому непосредственно национальные и территориальные различия китайского языка оказывают большое влияние на многообразие театральным-вокальных форм и жанров Китая.

Изучение особенностей музыкального компонента китайского театральным искусства является необходимым условием для понимания, в том числе и китайских глубинных вокальных исполнительских традиций. Существуют различные мнения о происхождении театра в Китае. Большинство китайских исследователей считают, что почвой, на которой родился театр в Китае, является народное искусство. Однако, безусловно то, что вокальный элемент в рамках театральным искусства Китая является основополагающим.

Истоки национального музыкального театра заложены в прототеатральным формам и представлены синкретическими песенно-танцевальным ритуалами. Династия Хань связана с традициями байси и цзяодиси. Особое развитие театральным формы и жанры получают в эпоху Сун. В целом, музыкально-сценические средства обусловлены особенностями исторического развития культурных традиций и спецификой национального характера. Музыкант-исполнитель в китайском музыкальном театре – явление комплексное. Актеры, поющие, танцующие, говорящие, играющие, определяют специфику этого феномена, в котором роль драматурга и композитора отходят на второй план. Подчеркнем, что в китайском традиционном театре исполнитель, как и в других видах вокального искусства, должен обладать сильными голосовыми связками, владеть правильной методикой дыхания,

техникой резонанса, добиваться ровного звучания. Обозначенные навыки в совокупности с двумя основными исполнительскими формами, пением (чан) и декламацией (нянь), способствуют наиболее точной передаче музыкального текста и созданию достоверного музыкального образа. В целом, китайский традиционный театр обладает рядом специфических качеств. Во-первых, это наличие пяти театральных амплуа (шэн, дань, цзин, мо, чоу), определяющих особенности звукоизвлечения, характер и образ героя. Во-вторых, – исполнение одного и того же амплуа имеют отличительные региональные оттенки и зависят от традиций вокальной школы конкретной территориальной зоны.

Первыми предпосылками развития театрального искусства Китая следует считать разного рода музыкально-сценические элементы в народных обрядах и ритуальных действиях древних эпох. На ранних этапах формирования основу театрального пения и декламации составили народные песни танской эпохи «большой цюй» (да цюй), «дворцовые мелодии» сунских песен (чжу гунн дяо), «уличное пение» (чан чуан). Немаловажную роль в становлении вокально-театрального исполнительства сыграли музыкальные культуры ханьцев и других национальностей Китая со своими традициями искусства пения.

В эпоху династии Тан (618–907) и период Пяти династий (907–960) актеры (исполнители-пайю) традиционно разыгрывали театральные сценки, которые постепенно приняли форму своеобразной народной комедии. Одним из действующих лиц этой постановки обязательно должен был быть военным, а сама сюжетная линия передавалась с помощью диалогов и словесных комментариев. В научной литературе встречаются различные варианты перевода термина «ю» («шут», «комик»), суть значения которого сопряжена с понятием «музыкант». Китайские театроведы, поясняя значение этого слова, отмечают, что в Древнем Китае им обозначались люди, профессию которых составляло умение петь, танцевать и играть на музыкальных инструментах. В дальнейшем профессиональные актеры стали делиться на пайю и чанью. Первые, кроме умения петь, танцевать и играть на музыкальных инструментах, должны были уметь шутить, импровизировать, выступать с веселыми монологами, поэтому артистов пайю, приглашаемых ко двору, звали «веселящий сановник». «Чанью» (буквально «поющий ю») называли народных актеров, которые специализировались в основном на пении и игре на музыкальных инструментах [2, с. 11-15].

В течение длительного времени специалисты-исполнители отдавали в театре приоритет пению (чан). Искусство пения в китайском театре понималось в разных аспектах. Во-первых, считается, что даже при первоначально не идеальном голосе в результате традиционных певческих упражнений можно добиться хорошего уровня пения. Во-вторых, – это возможность понимания особенностей формульного мотива определенных театральных амплуа, что особенно важно на начальном этапе обучения. В-третьих, – это необходимость усвоения вокальных исполнительских техник для создания музыкальных характеристик каждого определенного амплуа.

Декламация (нянь), или речитатив, – наряду с пением, одно из

важнейших средств вокального исполнительского искусства в китайском традиционном театре. Для мастерского исполнения декламации, также как и в пении, необходимы правильное дыхание, четкая артикуляция, подача звука, эмоциональная составляющая и т.д.

Территориальное различие диалектов китайского языка и особенностей музыкального искусства уже с самого начала формирования традиционного театра обусловили дифференциацию его форм, различных по национальному и региональному признакам. Разновидности китайского театра определяются в китайской музыкальной традиции различием типов мелодического движения, лексики и других средств выразительности. Однако наличие в китайском музыкальном театре формульных напевов (цян), как типовых мотивов, обусловили связи «кровного родства» между мелодиями-шэнцян в каждом из видов китайских театров, образуя особую систему.

Развитие мелодий-шэнцян в театрах Древнего Китая, в соответствии с классификацией, предложенной Сюй Цзинцунем можно разделить на 3 этапа:

1) «четыре великих мелодии-шэнцян» середины эпохи Мин (хайяньцян ияньцян, юяоцян, куньшаньцян);

2) «четыре великих мелодии-шэнцян» конца эпохи Цин (нанькунь, бэйи дунлю, сибан);

3) начиная с эпохи Мин, восемь вышеуказанных мелодий-шэнцян постепенно сформировали «четыре системы мелодий-шэнцян»: куньцян, гаоцян банцзыцян и пихуанцян, оказавшие большое влияние на все другие разновидности [1, с. 22].

Формирование «четырех основных систем мелодий-шэнцян» стало показателем эстетического уровня музыки китайского традиционного театра и заложило прочную основу для развития вокального искусства.

Традиционный театр Китая основан на системе амплуа (цзосэ), за каждым из которых закреплен определенный тембр голоса. Подчеркнем, что одним из принципов является использование мужских тембров в женских амплуа (характерно для ранних этапов становления театральной традиции) и женских голосов в мужских амплуа, что стало характерным принципом в современном китайском театре.

Выделяется пять типов амплуа, определяющих основные сценические ситуации в китайском «театре персонажей», для каждого из которых разработаны комплексы театрально-музыкальных приемов:

Шэн 生 – положительные мужские роли: дифференцируется по статусу на вэньшэн (штатские горожане) и ушэн (военные люди), по возрасту на лаошэн (пожилые люди) и сяошэн (молодые).

Дань 旦 – женские роли: подразделяются на лаодань (женщины в возрасте) и сяодань (юные девушки); по актерскому типу на чжэндань (положительные героини, чаще всего молодые, добродетельные), хуадань (служанки, смелые девушки), даомадань (женщины-воины); по статусу на гуймэндань (незамужние юные девушки из знатного дома), циньи (спокойные, сдержанные женщины или замужние женщины), удань (другие героини).

Цзин или дахуалянь 大花脸 – мужские характерные роли, как положительные, так и отрицательные, отличаются подчеркнуто гиперболической манерой игры, с использованием яркого грима и масок.

Чоу 丑 – комические роли (мужские и женские), включающие как добрых, комических персонажей, так и хитрых, коварных, но глупых злодеев.

Мо 末 – второстепенные роли.

Разным типам ролей соответствуют различные способы звукоизвлечения и манера пения. Так, например, тип лаошэн традиционно представлен ролями официальных лиц, императоров, ученых с характерной размеренной, глубокой спокойной музыкальной интонацией. Основной диапазон пения в амплу лаошэн – средний и низкий, естественный голос резонирует в гортани, ротовой полости, грудной клетке. Также применяется пение фальцетом в высоком регистре, что придает характерную окраску голосу героя. Яркими представителями этого типа амплу являются Юй Саньшэн (1802–1866), Чэн Чжангэн (1811–1880) и Чжан Эркуй (1814–1864), которые в своем творчестве сформировали собственный вокально-исполнительский стиль и внесли особый вклад в развитие Пекинской оперы на начальном этапе ее становления.

Сяошэн – одна из разновидностей амплу шэн, за которой закреплена роль молодого человека. Во время исполнения герой часто использует веер для передачи определенного эмоционального настроения. Для вокальной техники сяошэн характерны широта, мягкость звука, способствующие передаче настроения весны и молодости. В традиционном театральном вокально-исполнительском искусстве сяошэн может использовать в качестве основного как естественный голос (характерен для небольших региональных представлений), так и измененный – фальцет (свойственен куньшанским мотивам и мотивам системы пихуан), что позволяет в полной мере отразить характер изображаемого персонажа и создавать звуковые образы особой эстетической силы. В целом, фальцетное пение имеет особую выразительную силу и символизирует молодость героя.

Чжэндань – разновидность амплу дань, закрепились за образами женщин среднего возраста, либо молодых женщин с твердым характером, героинь драм и трагедий. В исполнении этого амплу сочетаются пение, танец, жестикация и декламация с доминантой вокального начала, при котором нередко используется измененный голос и традиционная манера женского пения. Основополагающую роль в создании образов дань в традициях пекинской оперы сыграл Ван Яоцин (1881–1954), обладавший характерным голосом и богатой эмоциональной палитрой.

Театральное амплу хуадань представляют жизнерадостные, энергичные молодые героини, нередко с комическими чертами характера. Гуймэндань – одна из разновидностей данного амплу призвана воплощать изящную, хрупкую, наивную, непорочную девушку, являющуюся утешением и сокровищем своей семьи. В исполнении этих образов преобладает естественная манера звукоизвлечения, гармоничное сочетание пения и декламации. В числе

наиболее ярких интерпретаторов ролей хуадань и гуймэньдань – современный реформатор Пекинской оперы Сюн Хуйшэн (1900–1968), обогативший их выразительными элементами вокальных техник других амплуа.

Театральные образы женщин-воинов, – удань, даомадань, – отличает целый ряд навыков в сфере боевых искусств и особая, своеобразная актерская игра. Данные амплуа традиционно участвуют в сценах борьбы, сражений и используют комплекс движений, выражающих воинственные настроения. В вокально-интонационном плане данные роли являются достаточно сложными, поскольку основная нагрузка приходится на активное драматическое развитие действия, что сказывается на характере звука, сочетающем в комплексе твердость (мужественность) и изящность (женственность).

Отметим также, что в основе исполнения ролей пожилых женщин (амплуа лаодань) лежат пение и танец, а отличительной особенностью их вокального исполнения является эмоциональная палитра, призванная обогатить звучание мягкостью, хрупкостью, спокойствием, свойственным возрасту и внутреннему миру данных персонажей.

---

1. 徐竟存, «戏曲声乐教程». –长沙: 湖南文艺出版社, 2001. – 424页。(Сюй, Цзинцун. Курс театрального вокала / Цзинцун Сюй. – Чанша: Художеств. лит., 2001. – 424 с.)

2. *Китайская культура 20–40-х годов и современность* : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т Дал. Востока ; отв. ред. В.Ф. Сорокин. – М. : Наука, 1993. – 262 с.

## **ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ДЕТСКИЙ КОНКУРС ПЕСНИ «EUROVISION»: ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

**Маковцова А. И.**

*аспирантка кафедры белорусской и мировой художественной культуры  
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Современное телевизионное пространство Беларуси представляет собой сложную систему. В этой сфере сегодня концентрировано мощное поле психологического, социального и эстетического влияния на человека. С одной стороны, это доступный способ получения разнородной и оперативной информации, а с другой – действенное средство манипуляции массовым сознанием современного человека. В тоже время, новое телевизионное пространство есть новый мир презентации искусства с его новыми перспективами художественного творчества и восприятия. Сегодня национальные телевизионные каналы демонстрируют широкий спектр программ: развлекательные и интеллектуальные шоу, музыкальные и спортивные передачи, хроники-репортажи, интерактивные ток-шоу и др. Среди популярных проектов отметим музыкально-развлекательную передачу «Выше крыши» (БТ-2), программу «Пра мастацтва» (БТ-1), интеллектуальную игру «Один против всех», развлекательную игру «Я люблю Беларусь!», шоу