

RU

Историческая эволюция и типологические особенности хореографии в танцевальной культуре Китая

Догорова Н. А., Фань Цзюнь

Аннотация. Древняя китайская танцевальная культура и фольклорное творчество оставили после себя богатое наследие и неизученные материалы для исследований. Вместе с этим академическое значение термина «хореография» в синкретическом сценическом искусстве Китая появилось относительно недавно. В начале XX в. в постановочном хореографическом творчестве, а также в исполнительском мастерстве танцовщиков начался ряд преобразований, затронувший становление академической формы хореографии в Китае. Специфичность искусства китайской хореографии в первой половине XX в. не была оторвана от ориентиров претворения эстетической теории западноевропейского театрального танца, но в качестве основного вектора и художественного направления в развитии выразительных средств сценического языка танца был избран метод хореодрамы, который совершенствовался в русской школе балета советского периода. Цель работы – исследовать генезис, становление и развитие хореографии в Китае с акцентом на научное осмысление первых национальных танцевальных произведений. В части научной новизны устанавливается следующее: хореография как феномен академической культуры танца в Китае, с одной стороны, объединяет в себе ритуальное значение и традиционные художественные ценности в искусстве Китая (придворная музыка с танцами, национальная китайская опера, синкретические исполнительские жанры). С другой стороны, китайская хореография постоянно развивается и трансформируется. Сам термин «хореография» в Китае является относительно новым академическим понятием (начало XX в.). Институционализация хореографии складывалась под влиянием интеграции элементов западноевропейского балетного искусства, что потребовало внесения научной ясности и точности в теоретическое осмысление этого феномена. Для искусствоведческого анализа феномена китайской хореографии и реконструкции культурно-исторического времени танца в Китае впервые в исследовании охвачен обширный корпус научной литературы и источников материалов, в которых сочетаются социальный фон разных эпох и антропологические аспекты в истории танцевальной культуры древнего Китая. Адаптированы справочные материалы с целью нахождения актуальных причин становления и трансформации хореографии как культурно-антропологического феномена и художественного явления. В результате определено, что разные исторические этапы и формы танцевального искусства в Китае, во-первых, обеспечивают тесную историческую связь языка тела с религиозными канонами и церемониалом, предопределяющими современный стиль национального китайского балета; во-вторых, обнаруживают глубокую линию преемственности русской школы балета и западноевропейской театральной системы танца с национальной китайской традицией; в-третьих, образуют фундамент академической системы методов и формируют особый дисциплинарный механизм высшего хореографического образования (ассимиляция мирового опыта и европейских классических традиций, основанная на сочетании и идентичности китайских характерных элементов).

EN

Historical evolution and typological features of choreography in China's dance culture

N. A. Dogorova, Jun Fan

Abstract. Ancient Chinese dance culture and folklore art left behind a rich heritage and unexplored research materials. Along with this, the academic meaning of the term “choreography” in the syncretic stage art of China appeared relatively recently. In the early 20th century in staged choreographic work, as well as in the performing skills of dancers, a number of transformations began, affecting the formation of the academic form of choreography in China. The specificity of the art of Chinese choreography in the first half

of the 20th century was not divorced from the guidelines for the implementation of the aesthetic theory of Western European theater dance, but the method of choreodrama, which was improved in the Russian school of ballet of the Soviet period, was chosen as the main vector and artistic direction in the development of expressive means of the stage language of dance. The aim of the study is to explore the genesis, formation and development of choreography in China with an emphasis on the scientific understanding of the first national dance works. The following is established in scientific novelty: choreography as a phenomenon of academic dance culture in China, on the one hand, combines ritual significance and traditional artistic values in the art of China (court music with dancing, national Chinese opera, syncretic performing genres). On the other hand, Chinese choreography is constantly evolving and transforming. The very term "choreography" in China is a relatively new academic concept (the early 20th century). The institutionalization of choreography was influenced by the integration of elements of Western European ballet art, which required the introduction of scientific clarity and accuracy into the theoretical understanding of this phenomenon. For an art-historical analysis of the phenomenon of Chinese choreography and the reconstruction of the cultural and historical time of dance in China for the first time an extensive body of scientific literature and sources of materials is covered, which combine the social background of different eras and anthropological aspects in the history of dance culture of ancient China. Reference materials have been adapted in order to find the actual reasons for the formation and transformation of choreography as a cultural and anthropological phenomenon and an artistic phenomenon. As a result, it is determined that different historical stages and forms of dance art in China, firstly, provide a close historical connection of body language with religious canons and ceremonial predetermining the modern style of national Chinese ballet; secondly, they reveal a deep line of continuity between the Russian school of ballet and the Western European theater system of dance with the national Chinese tradition; thirdly, they form the foundation of the academic system of methods and form a special disciplinary mechanism of higher choreographic education (assimilation of world experience and European classical traditions, based on the combination and identity of Chinese characteristic elements).

Введение

Актуальность темы исследования определяется тем, что исторические корни происхождения древнего китайского танца следует искать в первобытной культуре (ок. 5 тыс. лет до н. э.). Во многих китайских свидетельствах этого периода отражены факты о непознаваемой природе, ритуалах и приношении жертв. Предки китайцев, как и многие ранние этносы на земле, боялись сил непостижимой природы. Опасаясь стихийной сущности явлений природного и окружающего мира, в своей религии древние китайцы верили в верховных божеств, священных существ и животных (дракон, тигр, черепаха, феникс), сопровождая свои моления песнями и плясками. Согласно верованиям древних китайцев, ритмопластическое телесное контактирование имеет большую магическую силу не только в выстраивании общения между друг другом, но и во вступлении в контакт с богами, воображаемыми духами и потусторонним миром. Поэтому во времена первобытной культуры архаические виды плясок, как правило, осуществлялись коллективно предками каждого племени. Можно полагать, что древняя ритуальная пляска и культовые действия были необходимостью для выживания и общей потребностью в становлении первоначальной материальной и духовной жизни человека. И как уже было сказано ранее, важной составляющей духовного общения и эзотерического взаимодействия (中国舞蹈史 [История китайского танца], 2019, с. 3).

Гипотеза исследования строится на том основании, что творческое новаторство, выявленное в постановочной практике хореографов начала – середины XX в., позволяет судить о сложных ступенях эволюции китайской культуры, интеграционных художественно-образовательных процессах и трансформации фольклорных традиций в балетной сфере.

Проблемой исследования выступает комплексный анализ значимых культурно-исторических событий в области хореографии, повлиявших на ход становления художественного языка и развития искусства драматургии национального китайского балета.

Задачи исследования:

- обосновать китайскую хореографию как отдельный объект исследования для исторической классификации танцевальных жанров и периодизации танцевальной культуры;
- проанализировать, как хореография, являясь процессом абстрагированной системы выразительных знаков, находит воплощение через различные исполнительские стили и характеристики в разные династические эпохи;
- раскрыть интегрирование хореографии из ритуальных форм древних практик и фольклорных традиций в область постановочной деятельности национальных балетмейстеров, научных и теоретических исследований, а также дисциплинарную практику учебно-образовательных учреждений в Китае.

Теоретическую базу исследования составили искусствоведческие труды по истории древней китайской хореографии: Ван Кэфэнь (王克芬, 2010; 2014), Лю Кайцзюнь (刘凯君, 2019), Сунь Тяньлу (孙天路, 2004). Особо выделим работы, посвященные теории и практике, как традиционной (舞剧, 2022), так и современной (吕艺生 [Лу Ишэн], 2013; 慕羽 [Му Юй], 2009; 肖苏华 [Сяо Сухуа], 2012) китайской хореографии в балете. В ходе написания научной статьи привлекались труды (王国宾 [Ван Гуобинь], 2004; 胡尔岩 [Ху Эрьян], 2016), в которых

вырабатываются определенные принципы и подходы в сфере образовательной хореографической деятельности и, что особенно важно подчеркнуть, стратегии развития современного танцевального образования. Разработка актуального профиля учебных дисциплин в системе академического хореографического образования в Китае изучалась на основе учебно-методических программ: дуэтный классический танец – Чжан Цзяньминь (张健民, 2004), формы обучения национальной хореографии – Ли Чэнсян (李承祥, 2015), основы техники и композиции современной хореографии – Сяо Сухуа (肖苏华, 2012). Формирование теоретической базы исследования осуществлялось комплексно. В ней объединились труды по антропологии искусства (Догорова, 2024а), этнографии и этнокультурологии (侯丽园 [Хоу Лиюань], 2021), семантики и семиотики (朱星辰 [Чжу Синчэнь], 2013) в области танцевального искусства российских и зарубежных ученых. Благодаря обозначенному вектору исследования удалось выявить специфику прикладного профиля хореографии в китайском искусствоведении XX-XXI в., и, что интересно, соединение в нем как традиционных теоретических и образовательных интеграций, так и креативных форм творческой деятельности в современных сценических практиках хореографии в Китае. Особую сферу познания в области прикладных аспектов хореографии занимают вопросы освещения культурной динамики традиционного китайского танца: историю и современность танцевальной драмы изучал Юй Пин (于平, 2004); влияние придворной музыки на развитие искусства танца в эпоху Тан (618-907 гг. н. э.) и ее связь с театрализацией пластического действия (на примере танца «Одеяние из радуги перьев») – Лян Чэнь (梁辰, 2010); феномен *Да Си Юэ* (大司乐, учреждение музыки и танцев) в эпоху Западной династии Чжоу (1045-770 гг. до н. э.) – Цюй Вэньцзин (曲文静, 2006).

Интересную линию анализа составляют собрания документальных сведений и артефакты исторических практик: старинные книги, картины, древние стихи и нотации танцев, представленные в исследованиях таких современных авторов, как Ван Ихань (王 – 涵, 2019), авторы журнала «История китайского танца» (中国舞蹈史, 2019); Чжу Синчэнь (朱星辰, 2013), а также:

- Галкин А. С. Хореографическая нотация // Большая российская энциклопедия. 2022. <https://bigenc.ru/khoreograficheskaia-notatsiia-de363e>.

Материалы исследований, которые отражают актуальные взгляды на проблему специфичности истории хореографии в Китае, теоретической аргументации художественного направления реализма в китайской и русской школах балета начала – середины XX в., современного состояния системы хореографического образования в Китае:

- Ванслов В. В. Реализм // Энциклопедия «Балет». 1981. <http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/balet/articles/135/realizm.htm>.

- 李承祥. 舞蹈编导基础教程. 北京: 中央民族大学出版社, 2015 (Ли Чэнсян. Базовый учебник хореографии. Пекин: Изд-во Центрального университета национальностей, 2015).

- 孙天路. 中国舞蹈编导教程. 北京: 高等教育出版社, 2004 (Сунь Тяньлу. Учебное пособие по хореографии китайского танца. Пекин: Изд-во высшего образования, 2004).

- 张健民. 中国双人舞编导教程. 上海: 上海音乐出版社, 2004 (Чжан Цзяньминь. Учебное пособие по дуэтному танцу. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2004).

- 北京舞蹈学院. 2025年本科招生简章 (Пекинская академия танца. Правила приема на бакалавриат 2025 г.). <https://www.bda.edu.cn/zsjy/bkzsxx/e2ac12fec980435b9a4db3e5a7a62b80.htm>.

Для искусствоведческого анализа китайской хореографии были использованы различные методы исследования: исторический метод позволил изучить особенности знатных родовых династий, в которых хореография зарождалась как язык тела и вид искусства; формальный анализ помог разобраться в художественно-историческом развитии хореографии в Китае, с тем, чтобы найти основные причины изменения языка тела и содержащихся в нем эстетических и художественных стилей времен; иконографический метод использовался для идентификации типичных признаков хореографии в китайской традиционной культуре. Охарактеризована реалистическая линия развития единого стиля театральной и народной хореографии, возникшая в Китае в XX в. под влиянием русской школы балета и ведущих профессиональных специалистов (балетмейстеров, педагогов-хореографов и исполнителей) в этой сфере; сравнительно-сопоставительный анализ помог аргументировать и уточнить особенности хореографии в европейской и китайской танцевальных традициях; историко-культурный анализ показал, что хореография утвердилась как пространство творческой деятельности и учебная дисциплина в системе художественного образования и сценического искусства.

Вместе с этим необходимо признать, что в настоящее время в теории европейского танцевального искусства не существует единого определения термина «хореография». Данное утверждение основано на том, что в российском искусствоведении до сих пор не разработан целостный инструментарий теории балетного танца. Отсюда нет единства в понимании и репрезентации термина «хореография» как среди ученых и исследователей, так и среди практиков. Такое положение объясняется тем, что на разных этапах исторического развития танцевальной культуры и творческой деятельности существовали разные значения хореографии: от записи танца и композиции расположения танцовщиков в пространстве до собственно архитектурного конструирования телесного пространства и создания поэтического (условного обобщенного изобразительно-выразительного) языка движения.

Практическая значимость исследования заключается в разработке последовательного искусствоведческого анализа хореографии как процесса культурной и художественно-образовательной деятельности в Китае. Исследование помогает получить четкое представление об исторических механизмах развития китайской хореографии, прежде всего как языкового пространства и творческой способности мышления, что в дальнейшем может послужить импульсом к комплексному осмыслению теории и практики современной хореографии и, соответственно, поможет выстроить определенные учебно-методические опоры при создании

оригинальных решений национальных танцевальных произведений. Проблематика, раскрываемая в статье, ориентирует хореографов (теоретиков и практиков) на вопросы культурного, исторического и искусствоведческого наследия в области хореографии Китая.

Обсуждение и результаты

В настоящее время сценический танец в Китае, пройдя длительный путь развития, существует как самостоятельная художественная и учебно-образовательная дисциплина, основанная на древних восточных канонах и современном опыте. Несмотря на то, что хореография обладает сущностными характеристиками и имеет в Китае тысячелетние традиции, как феномен творческой способности она редко исследуется национальными учеными. Вероятно, основной причиной выступает долгая история и разнообразие пластических исполнительских стилей, что усложняет определение термина *хореография* и его функционального понимания в генеалогическом ключе. Отсюда закономерно, что хореография в Китае рассматривается как результат синтеза современных процессов, тесно связанных с развитием инновационных культурных технологий. Это несправедливо узко по отношению к антропологическому осмыслению танцевального искусства (природа, сущность, языковые, культурные и духовные аспекты Бытия человека) и творческим традициям любого народа.

Современный вектор исследований в поле российского искусствоведения направлен на научное осмысление культурных форм европейского танцевального искусства и академической линии традиций в хореографии через анализ историко-типологических связей. При этом задачи исторических преобразований театрального танца и периодизации хореографии выходят на первый план. «Невзирая на то, что термин “орхесграфия” уже заявил о себе в трудах Туано Арбо и других ученых в трактатах о танце XVI в., концепт “танец – система” – это достижение более позднего XVII в. и к тому же гораздо продолжительного по времени формирования художественно-образовательного явления (вплоть до конца XIX в.). Когда языковой пластический код “мышление и танец” трансформируется и становится более глубоким (Ж. Ж. Новер <Jean-Georges Noverre>, К. Блазис, А. Бурнонвиль, Ф. Тальони), а его композиция – еще более сложной и синтетической – “мышление в танце”» (Догорова, 2024с, с. 662).

Когда мы говорим о хореографии как о феномене культурной и художественной истории, важно понимать, что это не просто внешний и/или поверхностный слой языка тела, а глубокое явление, отражающее культурные коды, исторический контекст и мыслительные процессы человеческой деятельности. Интересное рассуждение о рождении момента движения как явленности хореографической формы пространства в мышлении представлено в контексте современного искусствоведения. Этот аспект проблематики помогает понять, как танец становится искусством. «На определенном этапе культурной истории человека язык может разбивать действительность на элементы и создавать их специфические структуры, тем самым устанавливая пространство уже своей собственной и объективной действительности – пластический образ движения» (Догорова, 2024b, с. 279). Это предполагает, что в создании хореографической формы танцевального движения участвуют когнитивные функции мышления, сводимые к антропологической структурности пространства и процессуальности (физическая, чувственная и интеллектуальная составляющая) языка тела. Эта мысль была продолжена в научном исследовании «Антропологические интерпретации в основах мышления и языка телесности в танце», при этом акт создания хореографической формы назван *пластически деятельным*: «...а значит, по-своему интеллектуальной активности, преобразующий мировосприятие и миропонимание человека в многомерную образность устройства языка тела – способность думать “движением”, создавать движение в относительно определенном достижении качества формы мысли» (Догорова, 2024b, с. 279). Можно предположить, что именно эта фаза «генетического сдвига: от антропологического (он же, естественно, физический и эстетико-биологический центр) движения к художественному языку» (Догорова, 2024b, с. 279) – и стала методологическим импульсом для определения поэтической формы языка тела, первоначально существующей как целая лексическая единица телодвижения – *хореологическая* по функции проникновения в смысл и *хореографическая* по сущности своей выразимости.

Несмотря на общие признаки исторического развития танцевального искусства у разных народов мира, китайский танец уникален по своей природе и не является аналогом европейских исполнительских стилей. В его основе лежат совершенно иные механизмы смыслообразования жанровых систем творчества, зависящие от традиционного свода ценностей, философско-религиозных школ и принципов культовых течений (конфуцианство, даосизм, чань-буддизм).

После вступления Древнего Китая в рабовладельческое общество (от XXI в. до н. э. до XI в. до н. э.) танец изменил свою мистическую функцию, но остался многозначительным по форме воплощения и постижения. Древний китайский танец, развиваясь от обрядово-ритуальных форм практик к искусству и театральному функционированию языка тела, оставался одним из важных средств религиозной деятельности и политического управления. Более того, в его основе сформировались языковые и драматургические жанры прославления императоров, священного церемониального воплощения, жертвенно-ритуального приношения, культового шествия и т. д., которые обладали различными функциональными характеристиками. Позднее именно ритуальный язык и церемониальные свойства движений послужили морфологическими и архитектурными основами языка тела в пространстве фольклорного и сценического творчества танца. Наконец, именно морфологические признаки движений первоначально составили мощный пласт строительных материалов в формировании профессиональной исполнительской традиции и системы национальных стилей китайского танца.

В древних формах китайских народных танцев не установлено имя конкретного мастера – учителя или автора. Этот древний художник танца остается неизвестным и поныне. Однако несомненно одно: появление в Древнем Китае танцовщиц – *Ню Юэ* (女乐, официальное унифицированное название для всех танцовщиц в Китае) – выступает важным доказательством того, что язык танца приобретает поэтические черты, а также характерные особенности одного из видов пластических искусств (музыка, драма, литература, поэзия, мифотворчество, инструментальная игра, вокальное пение) (подробнее об этом см. в статье Лю Кайцзюнь (刘凯君, 2019, с. 73-74)).

В период феодализма в результате господства династии Чжоу (от 1046 г. до н. э. до 256 г. до н. э.) был установлен свод строгих законов и правил, ритуалов и даже музыкальных табу, распространявшихся на дворцовые церемониальные речи, пиршества и обряды. Иными словами, это была целая система для управления страной. С этой же целью правительство организовало первое учреждение музыки и танцев в Китае – *Да Си Юэ* (大司乐), которое разрабатывало и регламентировало деятельность дворцовых танцевальных представлений, регулировало названия и содержание музыкальных произведений, устанавливая правомерность масштабов и поводов зрелищных мероприятий. По некоторым свидетельствам памятников классической китайской литературы, древнекитайских авторов Чжоу Ли, Чунь Гуань, Да Си Юэ (周礼, 春官, 大司乐), достоверно известно: всего было сто двадцать восемь музыкантов, ответственных за обучение и репетиции танца, а также числилась отдельная творческая единица – дирижер оркестра. И хотя конкретные имена и должности более не зафиксированы, современный ученый Цюй Вэньцзин (曲文静, 2006, с. 45) предполагает, что в этот период в дворцовых учреждениях впервые развернули свою обучающую и творческую деятельность профессиональные преподаватели танцев.

Две династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) являются важным периодом развития древнего китайского танца. В это время танец достиг нового уровня развития благодаря *вертикальному* (историко-культурному) наследованию и *горизонтальному* поглощению (снижение значения некоторых исполнительских форм национального искусства), создав первый памятник в истории становления китайского народного танца. Отличительной чертой династии Хань является то, что она объединила разнообразные виды народного исполнительского творчества предыдущих поколений. В совокупности комплексного освоения местными этнокультурными группами Китая художественного опыта зарубежных стран было создано искусство Бай Си (百戏). Это синкретическое жанровое направление, куда входили танцы, оно было не только широко популярно при дворе и знати, но и получило самое активное распространение среди простого народа. К числу важных функций Бай Си можно отнести танцы – развлечения государственных гостей, а также ритуальные танцы, исполнявшиеся на народных свадебных гуляньях и похоронных банкетах (王克芬 [Ван Кэфэн], 2014, с. 91-92).

Любопытным фактом в истории генезиса танцевальной культуры династического периода Хань служат мировоззренческие установки. В действительности потомки этой родовой общины имели иное понимание и отношение к танцу, чем предшествующие им поколения. Так, Юэ (乐) – это древний вид китайского искусства, сочетающий в себе танец, музыку и поэзию. В основном используется для придворных церемоний, банкетов, храмов и других случаев, считается символом неба и земли. В свою очередь, создание, исполнение и восприятие древнего танца понимается в эпоху Хань как деятельность, *происходящая из тела жизни* (中国舞蹈史 [История китайского танца], 2019, с. 78), ибо имеет незаменимую ценность в выражении внутренних чувств каждого человека, а также несет в себе невосполнимую социальную роль и духовную целостность через телесное движение. При дворе династии Хань функционировали даже специальные музыкальные и танцевальные учреждения, а танцевальная деятельность аристократов в их гедонистической жизни, как утверждает Ван Кэфэн (王克芬, 2014, с. 95), унаследовала традиции танцев рабов. На основе вышеизложенного можно полагать, что, с одной стороны, центром мировоззренческой и художественной концепции династии Хань выступает фигура человека, а с другой – история древнего танца со своей ментальной, духовной и социальной функцией и характерными для этого периода народной музыкой и ритуальным церемониалом.

Династии Вэй, Цзинь, Северная и Южная династии, а также династия Суй (220-618 гг. н. э.) считаются переходными периодами в истории культуры Китая. Поскольку эти эпохи находились между династиями Хань и Тан, они стали незаменимыми опорами, соединяющими разные исторические этапы и культурные традиции в развитии китайского народного танца. Их основным изменением в наполнении форм и содержания традиционного народного танца можно считать то, что танец из ритуального события постепенно становится частью фольклорного наследия (中国舞蹈史 [История китайского танца], 2019, с. 7).

Войны династий Вэй, Цзинь, Северной и Южной привели к большой миграции различных этнических групп, что вызвало первое в истории Китая большое этническое слияние. В это время происходит тесный обмен и слияние музыкальной и танцевальной культур Хань с культурами этнических меньшинств Китая (хань, монголы, хуэй, тибетцы, уйгуры, мяо, и, чжуан, буэй, корейцы, маньчжуры и др.) и зарубежных стран (中国舞蹈史 [История китайского танца], 2019, с. 80).

Танцевальная культура династий Вэй, Цзинь, а также Северной и Южной воспроизводила выразительную природу пластического языка тела благодаря собственной «содержательной форме», сформировав традиционный эстетический тон (стиль) мягкости, красоты и элегантности (中国舞蹈史 [История китайского танца], 2019, с. 100).

В танцевальное искусство династических эпох Вэй, Цзинь, Северной и Южной династий вошло буддийское искусство Индии в процессе китаизации. В результате непрерывного соединения с традиционной музыкой и танцами Центральных равнин в танцевальных исполнительских жанрах Китая образовались уникальные пластическо-ритмические качества (умеренный темпамент, плавная речь, медленные (медитативные) формы внутреннего строения языка тела, бессюжетные пространственные структуры передвижений) и художественно-философские аспекты (абстрактная, изобразительно-выразительная, знаковая и полная символизма система движений). «Музыкальные и танцевальные образы в пещерном искусстве района Дуньхуан

в Китае демонстрируют особенности взаимного обмена и слияния китайской и иностранной музыки и танца, что является отражением <физической, чувственной, ментальной и эстетической> реальности древнекитайского танца в религиозном искусстве» (中国舞蹈史 [История китайского танца], 2019, с. 97).

Таким образом, во время существования династий Вэй, Цзинь, Северной и Южной сформировались два стиля танца – *элегантный* и *смелый* (необузданный). Эта эпоха заложила глубокий фундамент для развития танца в относительно самостоятельное исполнительское искусство в период династии Тан, что послужило прелюдией к золотому веку древнекитайского танца (中国舞蹈史 [История китайского танца], 2019, с. 100).

Эпоха Тан (618-907 н. э.) – это грандиозная эпоха в истории китайской культуры, известная как «Золотой век китайского танца». В это время различные музыкальные и танцевальные учреждения, созданные при дворе Тан – Лиюань (梨园), Цзяофан (教坊) и храм Тайчан (太常寺), собрали большое количество выдающихся народных мастеров и планировали воспитать профессиональные таланты, в том числе исполнителей, хореографов и художников танца. Что характерно, имена будущих профессионалов были настолько разнообразны, что среди них, как пишет Хоу Лиюань (侯丽园, 2021, с. 30-32) значились императоры и высокопоставленные чиновники, фольклористы, философы и поэты, народные артисты.

Среди танцев династии Тан наиболее известен своим исполнением танец «Одеяние из радуги и перьев». Автор музыки – Танский император Ли Лунчжи. Его жена, Ян Юйхуань, впервые поставила хореографию к танцу «Одеяние из радуги и перьев» и исполнила его уникальные композиции. Исследователь Лян Чэнь пишет: «Во время представления танцовщицы, переоблачаясь в образы фей, надевают элегантные и великолепные костюмы. Их одежда состоит из перьев. Например, верхняя часть одежды драпируется из зеленых павлиньих перьев, а нижняя часть – это юбки лунно-белого или светлого цвета. Костюмный театрализованный комплекс дополняют накидки на плечах, декоративные короны на голове, множество украшений из бисера и нефрита на теле» (梁辰 [Лян Чэнь], 2010, с. 110). Лян Чэнь также отмечает, что будь то танец или музыка, все они наполнены сказочным настроением и магией перевоплощения.

После династии Тан танец как самостоятельный вид искусства постепенно приходит в упадок. Он соединился с драмой, образовав традиционную китайскую музыкальную драму. Художественное творчество традиционной китайской музыкальной драмы, вобравшее в себя стилистические приемы литературы, музыки, танца, акробатики и боевых искусств, набирало поэтическую силу и неповторимость, претворяя черты программности и театральности. К сожалению, танцевальный компонент в музыкальной драме не выходит за рамки синкретической фольклорной традиции, и, соответственно, его нельзя считать чисто языковым выражением и смыслообразованием хореографического творения.

Необходимо подчеркнуть, что в древней китайской истории было создано большое количество придворных и церемониальных танцев, ритуальных и фольклорных (народных) танцев, музыкальных драм и жанровых театрализованных представлений, однако имена художников танца в них упоминаются весьма редко. Следы творческих идей, приемов и методов составления сюжетов, а также грандиозных сцен спектаклей, собственно, как и запись танца, можно восстановить исключительно по сохранившимся древним текстовым материалам: пластическим изображениям и фрескам.

Вместе с этим остается любопытным тот факт, что существование разнообразных танцевальных записей подтверждает наличие в древней китайской культуре не одной, а нескольких систем хореографических нотаций. По данным электронного общеобразовательного портала Большой Российской энциклопедии в статье ученого А. С. Галкина (2022) уточняется: «Запись танца развивалась в прямой связи с самим танцем. Системы хореографической нотации отражали современные им технику, композиционные приемы, особенности хореографического мышления, теоретические взгляды на движение и танец». В то же время этот искусствоведческий взгляд на нотации танца подтверждает связь пластических искусств с ремесленным творчеством Древнего Китая. Хореографические нотации представляли собой схематические зарисовки человеческой фигуры, записи элементов движения определенными частями тела или системы абстрактных знаков, включая планиметрию пространства, откуда и берет свое начало теория китайской балетной хореографии.

Одной из самых ранних работ, которая свидетельствует о существовании в Древнем Китае систем хореографических нотаций, является фундаментальное историко-теоретическое исследование «Полная книга музыки» (1573-1620) известного музыковеда, математика и философа династии Мин – Чжу Зайюя. Историк танца Ван Кэфэнь так прокомментировала особенности этой книги: «Пять записей танца, составленных Чжу Зайюем, – самые ранние из дошедших до нас записей танца в Китае с текстовыми описаниями, словами песен, оркестром и схемами танцевальных движений» (王克芬, 2010, с. 141).

В «Полной книге музыки» Чжу Зайюя подробно записаны танцевальные движения и зарисованы позы персонажей. В настоящее время засвидетельствованные в публикации хореографические позы являются основными единицами «грамматики» классической китайской хореографии. Именно эта реконструкция записи танца по Чжу Зайюю стала основным источником поиска и обработки прикладных материалов для современных эстетических исследований в научном мире. Ее ценность состоит в возможности восстановить культурно-антропологические характеристики и художественные особенности древнего языка танцевального тела (Рисунок 1).

Чжу Зайюю придавал большое значение театрализации представления в танцевальной картине – «эр и чжуй чжао ту», где эр (二佾) – два ряда танцоров, чжуй чжао (缀兆) – позиция в танце, ту (图) – рисунок (Рисунок 2).

В хореографической нотации можно увидеть точное количество рядов и столбцов танцоров, которые изображены по принципу диаграммы. В особенности сохранено направление передвижения персонажей, а также отражено положение, достигнутое после входа и выхода в ту или иную фазу движения.



Рисунок 1. Запись танцевальных поз (из книги «Полная книга музыки»). Источник: 王 – 涵 [Ван Ихань], 2019, с. 31

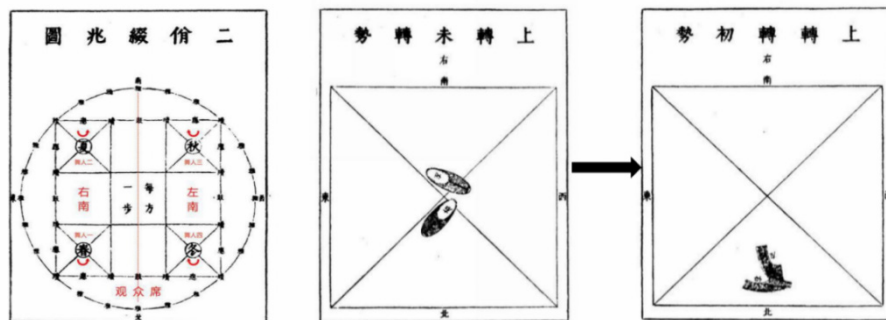


Рисунок 2. «Эр и чжуй чжао ту» (из книги «Полная книга музыки»). Источник: 王 – 涵 [Ван Ихань], 2019, с. 37-38

Вместе с этим важно отметить, что в своих изображениях Чжу Зайюй передал глубинное проникновение в мироздание Древнего Китая, а также представил свою философскую концепцию понимания инь и янь и др. Например, в «эр и чжуй чжао ту» круг находится снаружи, а квадрат – внутри. Современный китайский исследователь Чжу Синчэнь уточняет: «Соединение квадрата и круга символизирует собой круглое небо и квадратную землю» (朱星辰, 2013, с. 36). Согласно миропониманию Чжу Зайюя, семантическое единство хореографии достигается в идейной и типологической конструкции целого: танцовщики представляют четыре времени года – весну, лето, осень и зиму. Благодаря регулярным изменениям рисунка исполнители демонстрируют бесконечное движение цикла и смену четырех времен года во Вселенной (подробнее об этом см. в статье Чжу Синчэня (朱星辰, 2013, с. 36-37)).

В конце 1880-х гг. Китай вступил в активный культурный и художественный обмен с другими странами мира. Западноевропейское танцевальное наследие, рождаемое новыми художественными течениями и направлениями, постепенно сменяющими романтизм в балете, стало проникать и в синкретическое исполнительское творчество китайских артистов. Одним из таких направлений выступает реализм. Большую роль в художественном процессе освоения и переосмысления реализма в синкретическом китайском театре сыграла русская школа балета, в особенности ее балетмейстеры, педагоги и исполнители.

В начале XX в. внутренние противоречия китайского общества были острыми, и страна страдала от иностранной агрессии. В это время китайские хореографы стали сознательно применять и развивать творческие принципы под влиянием художественного реализма в искусстве танца и социалистического реализма как главенствующего художественного направления в литературе и искусстве СССР и многих других социалистических стран. Они использовали хореографический прием как эстетическое средство выражения жизненной позиции и революционного высказывания народа, практикуя посредством художественного призыва и творческих форм воплощения в танце пробуждение патриотического духа народа (吕艺生 [Лу Ишэн], 2013, с. 228-229). До сих пор, несмотря на то что многие молодые хореографы в Китае активно перенимают в своих творческих подходах постмодернистскую хореографию Великобритании и Германии, основным художественным инструментом и направлением их сценической хореографической деятельности остается художественно-эстетическая концепция реализма, во многом привнесенная в китайский балет выдающимися советскими балетмейстерами и педагогами.

Теоретик и педагог хореографии Лу Ишэн в своей книге «Настойчивость и чехарда: исследование теории и практики хореографии» отмечает: «Реалистическая творческая сила является самой мощной в группе китайских хореографов, и ее формирование в основном происходит за счет следующих четырех аспектов: 1) первое поколение хореографов «нового танца», представленное новаторским поиском стиля У Сяобана; 2) хореографическая деятельность труппы Народно-освободительной армии; 3) группа хореографов, обучавшихся у российских балетмейстеров; 4) хореографы, придерживающиеся культурных ценностей и традиций исполнительского стиля после периода политики реформ и открытости» (吕艺生, 2013, с. 229).

Начиная с 1929-1936 гг. У Сяобан трижды посетил Японию в целях изучения искусства балета и современной хореографии. Он получил глубокое знание разных школ, направлений эстетических теорий и техник немецкого современного танца. Он также испытал большое влияние идей американской танцовщицы Айседоры Дункан. В сентябре 1935 г. У Сяобан провел первое публичное представление своего танцевального творения, выступив в Шанхае. Среди исполненных произведений – «Похоронная песня», «Пуцзянский ноктюрн», «Марионетка», «Мирная фантазия», «Бард», «Клоун», «Печаль о любви» и др. Всего было представлено одиннадцать программ сольных танцев. Однако, чтобы акцентировать качественное отличие, возникшее между превращением действенных принципов реалистичной хореографии и древним китайским танцем, У Сяобан назвал свою хореографию *новым танцем* (中国舞蹈史 [История китайского танца], 2019, с. 259). Это пространство является одновременно и модусом авторского творчества, и неотъемлемой частью архитектуры китайского танца, который находит применение в современной жизни китайского общества первой четверти XX в.

Рассмотрим более подробно танцевальное творение «Марионетка» как наиболее известное и характерное произведение из вышеперечисленного цикла работ У Сяобана. Премьера «Марионетки» состоялась в Токио (Япония) в 1936 г. Идея хореографии возникла во время японской оккупации Северо-Восточного Китая (18 сентября 1931 г.), когда Пу И, последний император династии Цин, бежал, чтобы стать императором Маньчжоу-Го. У Сяобан, находившийся в это время в Японии, услышав эту новость, был и в ярости, и в ироническом смятении от решения властного правителя. В своей хореографии как в средстве отражения трагедии современного мира он использовал жесткие и безжизненные движения, похожие на марионеточные. В этом заключался самобытный художественный прием автора-хореографа, чтобы показать абсолютную покорность императора династии Цин своему новому властному хозяину в лице японского правительства. Как отмечают авторы книги «История китайского танца»: «В танце использованы движения и моторика струнных марионеток, а грим и костюмы персонажей напоминают собак. Через скованные движения и исполнение лести хозяину танец ярко раскрывает и сатирически изображает уродливое лицо псевдо-императора Пуи, японского лакея» (中国舞蹈史, 2019, с. 259).

Отражая реалистичность исторического хода событий, хореография У Сяобана впервые смогла изменить представление местного населения об эстетике, традициях и ценностях китайского народного танца. И это был мощный вызов гедонистическому, безнравственному и низменному танцу того времени. Хореографическое произведение «Марионетка» является первым сценическим произведением, публично исполненным китайским танцором в Японии.

По данным энциклопедии «Балет» (Ванслов, 1981), известно, что хореографический реализм в балете создает правдивое полотно внутреннего состояния и переживания личности героя, достигаемое в языке танца посредством выражения подлинных чувств и мыслей. Известно, что после начала Второй мировой войны У Сяобан неоднократно возвращался в своих хореографических постановках к образу простого китайского народа, правдиво передавая его жизнь в условиях войны. Его герои по сюжету танца ощущали надломленность и боль, подвергаясь японскому нашествию. Под влиянием художественного метода реализма балетмейстерское творчество У Сяобана претерпевало значительные изменения. В первую очередь они касались хореографической структуры и языка драматургии танцевальных движений, необыкновенно точно передающих внутренний плач рабочих и крестьян в борьбе за национальное освобождение.

Когда же была создана Китайская Народная Республика (1949), то в Китае не было официального сценического танца. Критичность культурно-исторической ситуации усугубляло то положение, что древние придворные танцы давно исчезли, а народные китайские танцы так и продолжали находиться в состоянии упадка. В это время в Китае начали активно гастролировать балетные труппы Советского Союза. Безусловно, китайские артисты были потрясены высокой степенью художественности классического балета, а также профессиональной выправкой, аккуратностью и поэтическим стилем исполнения русскими академическими танцовщиками хореографических произведений, утверждает Лу Ишэн (吕艺生, 2013, с. 229-230).

Государственная художественная труппа Народно-освободительной армии в рамках творческого и культурного смыслообразования человеческой жизни взяла на себя ответственность за разработку портретируемых черт сценического национального героя, что, в свою очередь, плодотворно отразилось на развитии драматургии хореографической лексики и создании целостного художественного образа народного танца в Китае. Можно говорить о начальном этапе становления преемственной линии учительства русской школы балета и профессиональной исполнительской традиции Китая. Художественная труппа Народно-освободительной армии стала активно заимствовать элементы танцевального языка из европейского наследия классических произведений балета. Структура движений и тексты китайского народного танца, составленные профессиональными китайскими педагогами, постепенно наполнялись современными танцевальными приемами. Как пишет Лу Ишэн (吕艺生, 2013, с. 229), обогащение и интегрирование происходило на основе сочетания в танцевальном языке всех возможных типологических характеристик (в том числе для выражения боевого духа и демонстрации жизни воинов-освободителей) и художественного воплощения танцевальных стилей (реализм, социалистическая эстетика, бытовое драматическое действие, символизм, условность и др.), тем самым приближаясь к задачам объективной действительности и реалистическим темам, отображаемым специфическими средствами действенной хореографии в искусстве.

В 1955 г., т. е. уже на второй год после создания Пекинской школы танца, Министерство культуры Китая направило официальное приглашение советским балетмейстерам и педагогам в целях преподавания основ

балетной хореографии, а также ознакомления китайских артистов с методами социалистического реализма советского балета. Искусствоведческий контекст исследования данной проблематики показывает, что исторические корни явления балетной хореографии в Китае представляют собой методы драматического балета, разработанные в 1940-х гг. Ростиславом Владимировичем Захаровым (1907-1984) (吕艺生 [Лу Ишэн], 2013, с. 229).

В 1955-1957 гг. китайский актер Ли Чэнсян первоначально посещал курс подготовки хореографов в Пекинском танцевальном училище под руководством советского балетмейстера Виктора Ивановича Цаплина (1903-1968). В 1957-1959 гг., по окончании второго года обучения на курсе подготовки хореографов, Ли Чэнсян был избран ассистентом балетмейстера Петра Андреевича Гусева (1904-1987). Знаменательно, что Ли Чэнсян участвовал в создании хореографии первого китайского балета «Красавица-рыбка» (премьера состоялась в 1959 г.) и являлся автором первого варианта либретто этого произведения (于平 [Юй Пин], 2022, с. 95).

За два года обучения балетмейстерскому искусству Ли Чэнсян постепенно освоил правила и методы создания русского драматического балета. Ему удалось обобщить теорию и практические принципы построения классического балета, драматургические законы в формировании хореографического образа, а также структурные компоненты в создании танцевального движения, соединив европейское наследие театрального танца с китайским национальным искусством исполнительского стиля. Благодаря своим выдающимся хореографическим способностям Ли Чэнсян возглавил художественное руководство национальной балетной труппы Китая (1984-1994) (王克芬 [Ван Кэфэнь], 1994, с. 282).

Таким образом, китайские хореографы Ли Чэнсян, Цзян Цзухуэй, Ван Сисянь, прошедшие обучение драматическому методу постановки балетной хореографии в СССР, смогли воплотить глубину художественного портретирования черт народных героев и выдающихся личностей Китая в национальном балете. Последнее выражалось, безусловно, через любовь национальных хореографов к фольклорному творчеству и традиционным культурным обычаям Китая и России. Вместе с этим все пластические и танцевальные мотивы и интонация движений персонажей в хореографических произведениях Ли Чэнсяна, Цзян Цзухуэй и Ван Сисяня имеют жизненные натуралистические формы воплощения и передают не только яркие образы и впечатления персонажей, но и эмоциональное время эпохи второй половины XX в.

Балет «Красный женский отряд» (1964) до сих пор идет в репертуаре китайских театров, а также на сценах зарубежных театров. Он высоко ценится зрителями и художественной критикой. Немаловажно подчеркнуть, что у всех трех вышеперечисленных национальных китайских хореографов – Ли Чэнсяна, Цзян Цзухуэй и Ван Сисяня – помимо четкого понимания теоретических основ реализма в балете есть собственный практический (исполнительский, педагогический и постановочный) опыт. После периода политики реформ и открытости (1978) китайские хореографы получили больше возможностей для знакомства с современными танцевальными концепциями и хореографическими методами западноевропейского искусства балета. Под влиянием художественно-эстетических перемен постановщики перестали ограничиваться только литературным переосмыслением сюжетов или драматическими историями в балете. Акцентность языка драматургии балетных произведений смещается именно на танцевальную драматургию и танцевальную выраженность языка в художественной идее замысла. Этот новый тип хореографии в китайском синкретическом театре получил название *неореализм* (吕艺生 [Лу Ишэн], 2013, с. 246).

Исследователь китайского театрального танца Лу Ишэн указывает: «За тридцать лет после периода политики реформ и открытости было создано триста шестьдесят танцевальных драм, в среднем <показывалось> по двенадцать <спектаклей> в год, по одной <пьесе> в месяц» (吕艺生, 2013, с. 229). В 1978 г. такое количество хореографических произведений было ошеломляющей цифрой для Китая. Тематика танцевальных драм также была очень богатой. Она охватывала все синкретические стили: от древних времен до современности, от традиционных методов западноевропейского балета до современных методов нетрадиционной хореографии. Но одно оставалось и остается незывлемым: несмотря на разнообразие школ и их влияние, концепция реализма русской школы балета советского периода продолжает выступать целостным эстетическим направлением и единственным устойчивым художественным методом классического балета в Китае.

Параллельно с расцветом танцевального искусства китайские балетмейстеры накапливали уникальные хореографические приемы, позднее сформировав на этом экспериментальном поле свои собственные теории и методы национального классического балета. В опубликованных современных изданиях можно найти подробное описание развития хореографических форм, методов и техники академического китайского классического танца, а также узнать о способах воплощения художественных идей национальных постановщиков. Проведем небольшой экскурс в историю эволюции научной мысли первой четверти XXI столетия в области исследования хореографии как феномена культуры и искусства Китая. Выделим наиболее значимые фундаментальные и прикладные труды, классифицируя их по блокам.

Прикладное и теоретическое искусствоведение. Книга Ли Чэнсяна «Базовый учебник хореографии» (李承祥, 2015), опубликованная издательством Центрального университета национальностей в 2015 г., охватывает десять аспектов профессиональных качеств хореографа-постановщика: выбор тем, структуру балета, танцевальную музыку, сценическое искусство, образное мышление, творческие методы, планирование сцены и преподавание сценических миниатюр. В книгу также включены сценарии балетов «Красавица-рыбка» и «Красный женский отряд», а также некоторые воспоминания балетмейстера о творческом постановочном процессе. Последнее служит справочным материалом для изучения истории развития и преподавания китайской хореографии.

Историко-типологический комплекс работ в области хореографии и балетного искусства. Исследование Юй Пина (于平, 2004) «История развития современной китайской танцевальной драмы» стало первой

теоретической работой по китайской танцевальной драме. Книга *Му Юй* (慕羽, 2009) «Создание и исследование современной китайской хореографии» – результат исследования современного состояния китайской хореографии формами социально-политической культуры; теоретический труд «Теория и техника современной хореографии» *Сяо Сухуа* (肖苏, 2012) не только включает методы русской симфонической хореографии, но и объединяет теорию современной хореографии и практический опыт китайских и зарубежных хореографов (吕艺生 [Лу Ишэн], 2013, с. 247).

Психологические аспекты хореографии. Эта относительно новая проблематика в искусствоведении стремительно набирает популярность в трудах современных китайских исследователей танца. «Психология создания хореографии» *Ху Эръяна* (胡尔岩, 2016) стала в Китае первой книгой, в которой автором положено начало изучения хореографии и языка тела в танце с точки зрения основ психологии.

Учебно-методическое направление исследований по теории и практике педагогики балета. *Сунь Тяньлу* (孙天路, 2004) отредактировал «Учебное пособие по хореографии китайского танца», которое стало первым в Китае официально опубликованным учебником по хореографии танца; *Чжан Цзяньминь* (张建民, 2004) написал «Учебное пособие по дуэтному танцу». Эта книга положила начало исследованию методов хореографии китайской танцевальной драмы в такой составной ее части, как хореографическое па-де-де (дуэтный танец).

Согласно научному подходу *Сяо Сухуа* (肖苏华, 2012), можно сделать вывод о том, что все танцевальное искусство в истории человечества в основном принадлежит к двум началам – выразительному и воспроизводящему. Поэтому в современном творчестве национальные хореографы Китая должны использовать экспрессионистские методы не только в соединении с академизмом, но и в соединении с абстракцией, обобщением, напряжением и динамикой (肖苏华 [Сяо Сухуа], 2012, с. 156-157).

Эта конструктивная линия автора очень точно пересекается с концептуальной линией развития современных исследований в области европейского хореографического искусства, в частности, в такой ее модальности, как театрализация художественного пространства XIX в. с методами мышления художника танца в балетном театре. «Однако в хореографическом искусстве за этим методом стоят не только романтические образы, символические каноны и их церемониальные значения, но и, безусловно, невербальные знаковые системы» (Догорова, 2024а, с. 178). Ключевым, на наш взгляд, здесь является то, что в разные эпохи искусства танца эти значения не совпадали ни внутри форм европейского наследия театрального танца, ни в китайской исполнительской традиции. Например, хореографическая средневековая парадигма отличилась от парадигмы Классицизма. Возможность исследовать связи мышления, языка тела и движения находим в одном из теоретических размышлений о европейском танцевальном искусстве. «Прежде всего, это аутентичная и антропологическая структурность движения, драматическая и физиологическая формы телесности, которые регулируют механические связи тела и законы природы, ритмические смыслы и значения языка пластики, необходимые для становления конкретного исполнительского стиля или танцевального жанра» (Догорова, 2024а, с. 178). Следовательно, на определенном этапе исторического развития хореография и критерии ее знания способны трансформироваться и выходить за рамки изучения предмета (а именно, законов истории академической эстетики), становясь при этом уникальными чертами для каждой отдельной культурной традиции и ментальной составляющей ее носителей.

Сфокусируемся на том, как теоретико-прикладные аспекты хореографии используются в сфере танцевального образования. В октябре 1978 г. Государственный совет Китайской Народной Республики одобрил преобразование Пекинской школы танца из средней профессиональной школы в высшее учебное заведение – Пекинскую академию танца (吕艺生, 朱立人, 陆泽群 [Лу Ишэн, Чжу Лижэнь, Лу Цзэцзюнь], 1997, с. 25). Это положило официальное начало истории высшего хореографического образования в Китае. После реструктуризации в 1985 г. Пекинская Академия танца впервые проработала критерии обучения по специальности «хореография».

В начальный период формирования Пекинской академии танца специальность хореографии предполагала пять основных направлений обучения: 1) хореография традиционного китайского танца; 2) хореография китайского народного танца; 3) хореография классического балета; 4) хореография современного танца и 5) хореография масштабных эстрадных представлений (王国宾, 2004, с. 58). Согласно выводам китайского исследователя Ван Гуобинь, каждый год программа обучения стремилась «ярко распространить художественный дух танца на современную жизнь и пространство современного искусства в Китае, придать языку китайского танца новый смысл и жизнь через художественное освоение хореографии» (王国宾, 2004, с. 52).

В 2024 г., спустя более сорока лет реформирования учебных планов, а также внесения поправок в образовательный цикл программного обеспечения дисциплин, Пекинская Академия танца приняла решение открыть только два хореографических направления: первое – общее отделение хореографии, второе – отделение современного танца. В рамках направлений подготовки «Общая хореография» и «Современный танец» предполагается решение личностно-ориентированных задач обучения и воспитания национальных кадров: художников танца и балетмейстеров, педагогов, профессиональных артистов, балетных критиков и исследователей. Это важно, поскольку выпускаемые кафедрами специалисты смогут не только заниматься совершенствованием хореографии в танцевальной драме, но и пополнить специализированный хореографический ресурс в профессиональной преподавательской деятельности исполнительских театров, а также в колледжах культуры, художественных школах и культурно-досуговых центрах (北京舞蹈学院. 2025年本科招生简章 [Пекинская академия танца. Правила приема на бакалавриат 2025 г.]). Таким образом, профессиональные артисты могут одновременно владеть техниками современной хореографии, художественным исполнительским мастерством и образовательными технологиями в различных сферах креативного театра.

По состоянию на 2024 г. в системе высшего художественного образования Китая насчитывается 68 учебных заведений, присваивающих степень бакалавра по хореографии. Среди них профессиональные танцевальные академии (Пекинская академия танца), консерватории (танцевальный факультет Чжэцзянской консерватории), танцевальные факультеты педагогических университетов (Танцевальный факультет Северо-Восточного педагогического университета) и художественные факультеты общеобразовательных университетов (Художественный факультет Шаньдунского университета).

Заключение

На основании вышеизложенного можно сделать вывод о том, что *хореография* как вид искусства зародилась еще в древней Поднебесной и вместе с придворным танцем пережила кульминацию развития и упадок (в частности, из-за религиозных канонов). Согласно поставленным задачам исследования, представим краткую *периодизацию* исторического процесса становления хореографии в Китае как явления культуры и искусства.

Во-первых, XXI-XI вв. до н. э. – это грандиозный период становления хореографии традиционного китайского танца, которому предшествовали:

- мистическая функция телесных движений с привнесением священного церемониала и ритуального воплощения действия;
- появление самостоятельного драматического жанра прославления императоров;
- морфологические признаки языка тела, формируемые на основе культовых шествий и конфуцианской философии;
- официальная форма древнего исполнительского искусства танцовщиц *Ню Юэ*;
- период династии Чжоу (1046-256 гг. до н. э.) – первое учреждение музыки и танца Да Си Юэ;
- история династии Тан (618-907 гг. н. э.) – Золотой век танцевального искусства и развитие танцевальных школ при дворе Тан и Цзяофан, а также храме Тайчан;
- первое национальное танцевальное произведение «Одеяние из радуги и перьев» (автор – император Ли Лунчжин, хореография – Ян Юйхуань);
- кризис танцевального искусства после периода династии Тан и расцвет китайской музыкальной драмы.

Во-вторых, *китайская хореография как процесс* имеет свою собственную выразительную систему средств и впервые фундаментально раскрывается в исторических трудах Чжу Зайюя. Яркими свидетельствами, доказывающими факт ее существования в древнем Китае, выступают разнообразные системы танцевальных нотаций (текстовые сюжетные формы написания танца в виде стихов, музыки, художественных изображений). Важно, что в основах функциональных свойств древней китайской хореографии лежат важные аспекты культурного опыта человека, которые выражают связь мышления, тела и мирозерцания. К ним относятся: 1) композиция положений и ракурсов тела в моменте движения, фазы «начало» и «окончание» движений, а также рисунки перемещения исполнителей в пространстве по принципу диаграммы и абстрактных знаков; 2) конфуцианское мироощущение и мироздание, объединяющие внутренние и внешние формы (инь и янь) конструирования целого; 3) символизм геометрических знаков (круг и квадрат), а также системное понимание бесконечности времени и пространства (небо и земля) в создании движения.

В-третьих, в начале XX в. хореография в Китае приобретает новое семантическое значение и наиболее ярко претворяется в художественных символах стиля *реализм*. Особое место в этом историческом процессе занимает имя выдающегося хореографа У Сяобана. Благодаря переосмыслению и новаторскому подходу этого мастера в китайском народном танце происходит системное обновление традиций. В прежней (аутентичной) форме фольклорного творчества соединяются русская школа балета с ее пониманием танцевальности и академической выразительности, а также эстетические принципы, теории и техники японской, немецкой и американской (А. Дункан) школ танца.

Начиная с 1955 г. в китайский синкретический театр проникают методы и художественные законы построения драматического балета Р. В. Захарова. Основными носителями этой преемственной линии школы в Китае являются хореографы и исполнители Ван Сисян, Ли Чэнсян, Цзян Цзухуэй.

Таким образом, к середине XX в. современный китайский танец впитал в себя теоретические знания и практические методы мирового искусства хореографии. В нем объединились дух китайского народного искусства и танцевальный культурный опыт народов мира, унаследованный из разных эпох. Вместе с этим профессионализм творчества китайских балетмейстеров, педагогов и мастеров танца основан на адаптации *реализма* русской школы балета (начало – середина XX в.).

Благодаря тесной связи учебных заведений с исследовательской работой теоретиков и практиков (Ху Эръян, Сунь Тяньлу, Чжан Цзяньминь, Юй Пин и др.), а также экспериментального творчества в балете, в Китае к концу 1980-х гг. формируется собственное видение развития хореографического искусства. Это, прежде всего, тонкое понимание синтеза академического искусства с экспрессионистскими методами, абстракционизмом, динамикой и обобщением выразительных средств языка тела. Эксперимент объединяет музыку, движение и сценографию, создавая новые приемы симфонизации и драматургии, развивая идею в пространстве и времени авторского хореографического высказывания (Сяо Сухуа, Ху Эръян, Юй Пин).

В результате, в становлении профессиональной модели хореографического образования и специальности «Артист балета» в Китае можно выделить ключевые этапы институционализации: 1954 г. – открытие Пекинской

школы танца (Пекинское хореографическое училище); 1978 г. – реорганизация системы среднего специального хореографического образования в высшее хореографическое образование – Пекинскую академию танца; 1985 г. – формирование специальных программ обучения исполнительскому хореографическому искусству: традиционный народный китайский танец, классическая хореография народного китайского танца, европейский классический танец (балет), эстрадное и современное направление хореографии; 2024 г. – специальность «общая хореография» и «современный танец».

В качестве перспективы исследования отметим следующее: в статье рассматривается хореография как феномен культурно-исторического процесса творческой и художественной деятельности в целом, но существуют различные классификации танца, такие как традиционный, придворный, народный (фольклорный), сценический (в т. ч. балетный), характерный, современный танец и др. Поэтому следующим шагом может стать более углублённое искусствоведческое изучение китайской хореографии с позиции феноменологического метода и этнокультурологической динамики стиля.

Источники | References

1. Догорова Н. А. Антропологические интерпретации в основах мышления и языка телесности в танце // Теория и история искусства. 2024а. Вып. 1-2.
2. Догорова Н. А. «Мышление и танец»: языковой пластический код в основе становления теории предмета хореографии // Психолого-педагогические вопросы современного образования: монография. Чебоксары: Среда, 2024b. <https://doi.org/10.31483/r-110184>
3. Догорова Н. А. «Мышление и танец»: языковой пластический код эпохи Средневековья // Обсерватория культуры. 2024с. Т. 21. № 6.
4. 王国宾. 舞蹈教育战略与发展. 上海: 上海音乐出版社, 2004 (Ван Гуобинь. Стратегия и развитие танцевального образования. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004).
5. 王克芬. 中国舞蹈大辞典. 北京: 文化艺术出版社, 1994 (Ван Кэфэнь. Китайский словарь танцев. Пекин: Культура и искусство, 1994).
6. 王克芬. 中国舞蹈通史·明清卷. 上海: 上海音乐出版, 2010 (Ван Кэфэнь. Всеобщая история китайского танца династии Мин и Цин. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2010).
7. 王克芬. 中国舞蹈发展史. 上海: 人民出版社, 2014 (Ван Кэфэнь. История развития китайского танца. Шанхай: Народное издательство, 2014).
8. 吕艺生. 坚守与跨越 舞蹈编导理论与实践研究. 上海: 上海音乐出版社, 2013 (Лу Ишэн. Настойчивость и чехарда: исследование теории и практики хореографии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2013).
9. 吕艺生, 朱立人, 陆泽群. 北京舞蹈学院志, 1954–1992年. 北京: 北京舞蹈学院, 1997 (Лу Ишэн, Чжу Лижэнь, Лу Цзэцзюнь. Пекинская академия танца: хроники (1954-1992 гг.): внутреннее издание. Пекин: Изд-во Пекинской академии танца, 1997).
10. 刘凯君. 对望过往中的中国古代舞蹈艺术创作 // 艺术评鉴. 2019. № 22 (Лю Кайцзюнь. Творчество древнекитайского танцевального искусства, смотрящее в прошлое // Искусствоведение. 2019. № 22).
11. 梁辰. 唐代宫廷乐舞的繁盛与《霓裳羽衣舞》 // 大众文艺. 2010. № 9 (Лян Чэнь. Расцвет придворной музыки и танца при династии Тан и танец «Одеяние из радуги и перьев» // Популярная литература и искусство. 2010. № 9).
12. 慕羽. 中国当代舞蹈创作与研究. 北京: 中国文联出版社, 2009 (Му Юй. Создание и исследование современной китайской хореографии. Пекин: Издательство Китайской федерации литературы и искусства, 2009).
13. 肖苏华. 当代编舞理论与技法. 北京: 中央民族大学出版社, 2012 (Сяо Сухуа. Теория и техника современной хореографии. Пекин: Изд-во Центрального университета национальностей, 2012).
14. 胡尔岩. 舞蹈创作心理学. 上海: 上海音乐出版社, 2016 (Ху Эрьян. Психология создания хореографии. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2016).
15. 曲文静. 关于西周《大司乐》的人数 // 天津音乐学院学报. 2006. № 2 (Цюй Вэньцзин. О количестве «Да Ши Юэ» в эпоху Западной династии Чжоу // Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2006. № 2).
16. 朱星辰. 从书写符号到肢体表演论朱载堉《乐律全书》中舞谱要素及其现实意义 // 舞蹈. 2013. № 8 (Чжу Синчэнь. От письменных символов к физическому исполнению об элементах танцевальной партитуры и ее значении в «Полной книге музыки» Чжу Зайюя // Танец. 2013. № 8).
17. 于平. 中国现当代舞剧发展史. 北京: 人民音乐出版社, 2004 (Юй Пин. История китайской современной танцевальной драмы. Пекин: Народное музыкальное изд-во, 2004).
18. 于平. 舞剧《鱼美人》与中国舞剧新体系的探索历程 // 北京舞蹈学院学报. 2022. № 4 (Юй Пин. Балет «Красавица-рыбка» и процесс исследования новой системы китайского балета // Вестник Пекинской академии танца. 2022. № 4).
19. 王 – 涵. 朱载堉舞蹈思想研究: 硕士学位论文. 四川师范大学, 2019 (Ван Ихань. Исследование художественных идеалов танца Чжу Цзайюя: магистерская диссертация. Сычуаньский педагогический университет, 2019).
20. 中国舞蹈史 / 主编袁禾. 北京: 高等教育出版社, 2019 (История китайского танца / гл. ред.: Юань Хэ. Пекин: Издательство высшего образования, 2019).
21. 侯丽园. 浅析唐代乐舞 – 以《霓裳羽衣舞》 // 为例. 艺术评鉴. 2021. № 8 (Хоу Лиюань. Краткий анализ танцевальной и музыкальной культуры эпохи Тан: на примере «Одеяния из радуги и перьев» // Художественная оценка. 2021. № 8).

Информация об авторах | Author information**RU****Догорова Надежда Александровна¹, д. иск., доц.
Фань Цзюнь²**^{1, 2} Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова**EN****Nadezhda Alexandrovna Dogorova¹, Dr
Jun Fan²**^{1, 2} Lomonosov Moscow State University¹ info@artsmsu.ru, ² info@artsmsu.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 13.03.2025; опубликовано online (published online): 28.04.2025.

Ключевые слова (keywords): китайский традиционный танец; хореография; запись танца; хореографическое образование; русская школа балета; художественный реализм; Chinese traditional dance; choreography; dance recording; choreographic education; Russian school of ballet; artistic realism.