

RU

Возрождение дуньхуанского танца в современной хореографии Китая

Фань Цзюнь

Аннотация. Изображения музыки и танца на фресках в Дуньхуане – ценное наследие древней китайской культуры. Сложность изучения дуньхуанской фресковой живописи и перенесение ее элементов на язык тела заключается в комплексном анализе танцевального творчества, которое запечатлело особенности влияния религии, а также развитие и эволюцию китайского танца в результате обмена и слияния китайской и европейской культур. Начиная со второй половины XX в. современные художники танца, хореографы и педагоги в Китае вновь возвращаются к истории дуньхуанских танцев. В настоящее время углубление проблематики происходит как по линии выявления связи между историческим прошлым Дуньхуана, так и в области анализа оснований мультикультурализма. Цель исследования – выявить причины и показать, в чем именно заключается специфичность этапов формирования дуньхуанского танца как явления культурной и художественной трансформации. В работе уточняется методология развития дуньхуанского танца, что составляет научную новизну исследования. Автор теоретизирует связь между образами фресок Дуньхуана и пластическим языком современного китайского танцевального театра. Впервые актуализируется важность для искусствоведения трех исторических этапов в формировании выразительных средств традиционного стиля дуньхуанского танца. Такой подход, с одной стороны, вводит новый предмет изучения визуальной реконструкции дуньхуанской хореографии, а с другой – ее сценической интеграции в балетное искусство. В поле искусствоведческого исследования впервые включен авторский перевод текстов научной, научно-популярной и художественной китайской литературы. На этом основании проведен анализ хореографических методов и подходов, которым обучал советский балетмейстер и педагог П. А. Гусев в Китае и которые применялись для создания народной танцевальной драмы «Цветами осыпан Шелковый путь». В результате в данном исследовании балет «Дуньхуан» определяется как репрезентативная форма синтеза: а) традиционного китайского искусства и б) классического балета – впервые на основе адаптации исторических свидетельств, научных и художественных подходов китайских ученых для российского искусствоведения в области хореографического образования, культуры и искусства.

EN

The revival of Dunhuang dance in contemporary choreography in China

Jun Fan

Abstract. Images of music and dance on the frescoes in Dunhuang are a valuable legacy of ancient Chinese culture. The complexity of studying Dunhuang fresco painting and translating its elements into the language of the body lies in a comprehensive analysis of dance art, which captured the influence of religion, as well as the development and evolution of Chinese dance as a result of the exchange and fusion of Chinese and European cultures. Since the second half of the 20th century, modern dance artists, choreographers, and educators in China have returned to the history of Dunhuang dances. Currently, the deepening of the problematic is happening both along the line of identifying the connection between the historical past of Dunhuang and in the area of analyzing the foundations of multiculturalism. The aim of this study is to identify the reasons and show the specifics of the stages of the formation of Dunhuang dance as a phenomenon of cultural and artistic transformation. The work clarifies the methodology for the development of Dunhuang dance, which constitutes the scientific novelty of the study. The author theorizes the connection between the images of the Dunhuang frescoes and the plastic language of modern Chinese dance theater. For the first time, the importance of three historical stages in the formation of the expressive means of the traditional Dunhuang dance style is emphasized for art history. This approach, on the one hand, introduces a new subject of study for the visual reconstruction of Dunhuang choreography, and, on the other hand, its scenic integration into ballet art. The author's translation of texts from scientific, popular science,

and artistic Chinese literature is included in the field of art historical research for the first time. On this basis, an analysis of the choreographic methods and approaches taught by the Soviet ballet master and educator P. A. Gusev in China and which were used to create the folk dance drama "Silk Road, Flowers Rain" was conducted. As a result, in this study, the ballet "Dunhuang" is defined as a representative form of synthesis: a) traditional Chinese art and b) classical ballet - for the first time on the basis of adapting historical evidence, scientific and artistic approaches of Chinese scientists for Russian art history in the field of choreographic education, culture and art.

Введение

В 1985 году китайский филолог Цзи Сяньлинь в своей статье «Положение и роль дуньхуанских и турфанских исследований в истории китайской культуры» отметил: «В мире есть только четыре культурные системы, которые имеют долгую историю, обширную географическую территорию, самодостаточную систему и далеко идущие влияния: китайская, индийская, греческая и исламская, и есть только одно место, где эти четыре культурные системы слиты воедино, и это город Дуньхуан и регион Синьцзян» (季羨林 [Цзи Сяньлинь], 2017, с. 164).

Важной особенностью в развитии дуньхуанского танца в начале XXI в. является то, что хореографы, педагоги и исполнители стремятся сочетать элементы дуньхуанской пластической культуры с современной эстетикой и новыми сценическими технологиями, модернизируя характеры и сюжеты с помощью современных хореографических техник. В результате взаимодействия разных художественных подходов можно наблюдать слияние дуньхуанской танцевальной пластики с инновациями академического искусства хореографии и классического балета. Само их наличие – яркое свидетельство трансформации ментальных смыслов познания в творчестве танца. Именно этот факт определяет актуальность данного исследования.

Выносятся гипотеза, что дуньхуанские картины обретают новую жизненную силу и актуализацию в условиях активного современного информационного и межкультурного обмена как уникальный художественный инструмент и средство преобразования танцевального творчества в Китае.

Задачи исследования:

- изучить эволюционные аспекты развития китайского танца через призму дуньхуанских фресок;
- выявить специфические черты и этапы становления танцевального дуньхуанского искусства на основе визуальных и историко-культурных источников;
- разработать таблицу для наглядного представления сравнительных характеристик изобразительно-выразительных средств академического балета и элементов движений в стилистике и мотивах дуньхуанского танца в китайском классическом балете;
- обосновать значение танцевальной драмы «Цветами осыпан Шелковый путь» для развития сценической дуньхуанской хореографии.

В своей работе автор опирался на исторические и искусствоведческие методы исследования, а также культурологический подход: *историко-культурный анализ* – в рамках комплексного изучения первоисточников (фресок, хроник, мемуаров, постановок) для определения истоков дуньхуанской хореографии; *метод хореографического анализа и синтеза* – для осмысления техник исполнения, постановочных приемов и взаимодействия с реквизитом (например, с длинными шелковыми полотнищами); *метод сравнительно-сопоставительного анализа* – для выявления внешней и внутренней (смысловой) связи между дуньхуанским танцем и классическим балетом; *комплексный искусствоведческий анализ* – для детального изучения и обоснования ключевых примеров сценических постановок («Цветами осыпан Шелковый путь» и балет «Дуньхуан»); *культурологический подход* – для определения значения дуньхуанского танца в контексте глобализации и межкультурного взаимодействия.

Теоретическая база исследования включает теоретико-прикладные труды китайских и российских ученых в области истории восточной культуры: А. Б. Афанасьева (2016), Цзи Сяньлинь (季羨林, 2017), Ван Фулун (王复隆, 2019); развития традиционного и жанрового разнообразия китайского танца – Ши Чжань (史展, 2023), Д. М. Кондратьева (2019), Чжэн Сянлин (曾湘玲, 2021), У Хайцин, Ли Мань, Ань Гэсинь (吴海清, 李曼, 安歌昕, 2017); истории дуньхуанской культуры танца и теории стиля дуньхуанской хореографии – Му Юй (慕羽, 2022), Ли Чэнсян (李承祥, 1994), Лю Цзиньбао (刘进宝, 2019); педагогики и образовательных процессов дуньхуанского танца – Лу Ишэн, Чжу Лижэнь, Лу Цзэцзюнь (吕艺生, 朱立人, 陆泽群, 1997); феномен дуньхуанского художественного стиля танца в контексте современного взаимодействия культур и традиций – Тун Янь, Инь Юэ (仝妍, 尹悦, 2022).

Для искусствоведческого анализа теории стиля и научного определения понятий дуньхуанского танца были привлечены российские академические исследования, справочные и энциклопедические источники, поднимающие вопросы иконографии и хореографического нотирования – А. С. Галкин (2022), Т. В. Портнова (2011), Ши Синь (史欣, 2023); теоретические и учебно-методические материалы китайских ученых, впервые переведенные на русский язык и адаптированные при построении методологии данного феномена:

- Галкин А. С. Хореографическая нотация // Большая российская энциклопедия. 2022. <https://bigenc.ru/c/khoreograficheskaja-notatsiia-de363e>;
- 吕艺生, 朱立人, 陆泽群. 北京舞蹈学院, 北京舞蹈学院志, 1954-1992年, 北京舞蹈学院内部资料. 1997 (Лу Ишэн, Чжу Лижэнь, Лу Цзэцзюнь. Пекинская академия танца: хроники (1954-1992 гг.) внутреннее издание / сост. Пекинская академия танца. Пекин: Изд-во Пекинской академии танца, 1997);
- 袁禾. 舞蹈理论概念手册/上海: 上海音乐出版社. 2020 (Юань Хэ. Справочник по теории танца: основные понятия. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2020);

- 董锡玖. 敦煌乐伎与梅兰芳的舞姿 // 人民日报 (海外版). 1990 (Дун Сицзю. Дуньхуанские музыканты и танцевальные позы Мэй Ланьфана // Народная газета (зарубежное издание). 1990. 27 декабря);
- 潘志涛. 现代舞蹈创编与音乐创作及舞蹈动作设计实用图标大全第3卷/ 北京:中国文艺出版社,年代不详. 2008. (Пань Чжитао. Практическая энциклопедия современной хореографии, музыкального сопровождения и дизайна танцевальных движений. Т. 3. Пекин: Китайская литература и искусство, 2008);
- 隆萌培, 徐尔充, 欧建平 / 舞蹈知识手册 / 上海:上海音乐出版社. 1999 (Лун Мэнпэй, Сюй Эрчун, Оу Цзяньпин. Справочник по теории танца. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 1999);
- 季羨林, 敦煌学大辞典 / 上海, 上海辞书出版社. 1998 (Зи Сяньлинь. Большой энциклопедический словарь дуньхуановедения. Шанхай: Шанхайские энциклопедические словари, 1998);
- 贺燕云, 敦煌舞蹈训练与表演教程 / 上海:上海音乐出版社. 2009 (Хэ Яньюнь. Учебное пособие по технике и исполнительскому мастерству дуньхуанского танца. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2009).

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы 1) хореографами и педагогами танца при создании постановок, основанных на дуньхуанских мотивах; 2) в образовательной деятельности профильных вузов и школ искусств для формирования у студентов целостного представления о развитии китайского танца; 3) в музейно-выставочных и культурно-просветительских проектах, направленных на популяризацию китайской культуры через искусство танца; 4) в разработке мультимедийных и театрализованных программ, интегрирующих историческое наследие Дуньхуана с актуальными технологиями сценического искусства.

Обсуждение и результаты

Город Дуньхуан расположен на важном участке Шелкового пути, где буддийские монахи, торговцы, дипломатические посланники и другие люди часто общались друг с другом, в результате чего культуры Хань и Тан (китайские династии), индийская, арабская, римская и персидская культуры обменивались и сливались здесь (王复隆 [Ван Фулун], 2019, с. 24). В этом городе сосуществовали конфуцианство, даосизм и буддизм, что привело к многорасовому слиянию форм искусства в пещерах Могао.

Пещеры Могао строились с 336 года до 1006 года. Когда они пострадали от войны, то были намеренно скрыты буддистами и внешне замаскированы от людей. Так постепенно пещеры Могао оказались практически никому не известны. До 26 мая 1900 года Пещеру скрытых писаний (сейчас она называется Пещера 17) обнаружил даосский священник Ван Юаньту, когда расчищал скопившийся песок. Однако из-за невежества местных властей, не способных защищать исторические реликвии, большое количество дуньхуанских книг и артефактов в гротах было похищено исследователями из разных стран (Великобритании, Франции, Японии, США и др.). Многие настенные росписи и статуи оказались разграбленными и уничтоженными. Только в 1944 году китайское правительство создало Дуньхуанский институт исследования искусства, что положило начало работ по восстановлению, сохранению и исследованию пещер Могао (王复隆 [Ван Фулун], 2019, с. 130).

На сегодняшний день общее количество гротов в пещерах Могао составляет 735. Среди них 492 – с фресками и скульптурами, сохранившимися 45 000 квадратных метров различных фресок, 2415 цветными скульптурами и более 50 000 предметами древних культурных реликвий (王复隆 [Ван Фулун], 2019, с. 33). Такое огромное количество реликвий позволяет составить представление о процветании Дуньхуана в истории Китая и его важном месте в исследованиях национальных ученых. Как объяснил название своего региона географ династии Восточная Хань (25-220-е гг.) Ин Шао (дата рождения и смерти неизвестны), «Дун – великий; Хуан – процветающий» (王复隆 [Ван Фулун], 2019, с. 2).

Несмотря на то что фрески в пещерах Могао были написаны в соответствии с буддийскими писаниями и требованиями их последователей, художники создавали свои произведения всегда на основе реальной жизни общества, отражая ее со всех сторон. Именно поэтому фрески в пещерах Могао можно рассматривать еще и как историю визуализации дуньхуанского танца (刘进宝 [Лю Цзиньбао], 2019, с. 181). Фресочная живопись включает в себя множество пластических изображений тем и образов, посвященных музыкальному и танцевальному искусству в период с IV по XIV в. С одной стороны, на фресках запечатлены история и развитие общей формы древнекитайского танца, а с другой – уникальный стиль танца, в котором переплетались религия и этническая принадлежность в регионе Дуньхуан.

Благодаря работе Института искусств Дуньхуана по сохранению этих древних образцов музыки и танца с каждым годом все большее количество исследователей устно-поэтического творчества, включая научных экспертов в области танца, получают к ним доступ. Самобытные формы ритуальных плясок, изобретательные композиции и фигуры исполнителей, запечатленные в ярких красках движений танцовщиков на оживших фресках, служат тематической основой и вдохновением для создания динамичного сценического дуньхуанского танца.

Под сценическим творчеством дуньхуанского танца понимается процесс преобразования статичного пластического искусства в динамичное сценическое искусство с помощью традиционных или современных методов хореографии и театрального искусства (石心 [Ши Синь], 2023, с. 15-19). Все они заимствованы из дуньхуанских музыкальных и танцевальных образов на фресках (Иллюстрации 1, 2).

В истории формирования сценического искусства дуньхуанского танца в Китае можно выделить три условные этапа.

Первый этап: знакомство с образами Апсары и художественным реквизитом – длинным шелком

В начале XX века мастер пекинской оперы Мэй Ланфан впервые извлек и новаторски переосмыслил музыкальные и танцевальные образы Апсары (летающего неба) из пещер Могао в Дуньхуане. Автор включил их в пекинскую оперу «Небесная дева рассыпает цветы», премьера которой состоялась в 1917 году и стала первой попыткой использовать искусство дуньхуанской живописи в театральном творчестве (史展 [Ши Чжань], 2023, с. 46).



Иллюстрация 1. Прыгающие и танцующие тины (пещера 112 (Могао), южная стена, династия Тан).

Источник: официальный сайт Дуньхуанского института исследования искусства. <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3617.htm>



Иллюстрация 2. Танцовщица с обручем (пещера 220 (Могао), ранняя династия Тан).

Источник: официальный сайт Дуньхуанского института исследования искусства. <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3598.htm>

Апсары – греческие нимфы, русалки в русской фольклорной культуре, гурии – в мусульманской, в скандинавской мифологии – валькирии. Танец Апсары – искусство небесных танцовщиц (Кондратьева, 2019, с. 96). Первоначально изображение летящей апсары на фресковой росписи возникло в индийском буддийском искусстве. Позднее под влиянием китайской культуры его форма постепенно изменилась. Ученый Юань Хэ считает, что эта уникальная тема образа летающего неба, самая ранняя, возможно, происходит от китайского тотемного поклонения «дракону» (袁禾 [Юань Хэ], 2020, с. 207). Ибо в сознании древних людей Китая только дракон может достичь такой свободы и спонтанности. Летящая апсара, расписанная древнекитайскими мастерами, демонстрирует бесконечную жизненную силу и божественную мощь дракона, проявляя таинственную фантазию буддийского мира. Это также является естественным отражением эстетических идеалов и культурных особенностей китайской нации в художественном творчестве Дуньхуана (袁禾 [Юань Хэ], 2020, с. 207).

По словам Мэй Ланфанга, идея создания хореографического произведения «Рассыпанные цветы» (1917) по одноименной картине художника Сюй Бэйхуна (Иллюстрация 3) пришла к нему в тот момент, когда он впервые ее увидел. Изображение основано на буддийской истории и включает части (сцены) «Облачная дорога» и «Рассыпанные цветы» пекинской оперы. Мэй разработал «Шелковый танец» как главное пластическое действие, связывающее обе картины в единое драматургическое и художественное целое. «Шелковый танец» демонстрирует эстетические особенности китайской нации (董锡玖 [Дун Сицзю], 1990).



Иллюстрация 3. «Рассыпанные цветы» (постановщик Мэй Ланфанг, художник Сюй Бэйхун).

Источник: Ши Синь. Изображение театральных персонажей в творчестве Сюй Бэйхуна:

исследование картины «Небесная дева разбрасывает цветы» и связанных с ней вопросов // Искусство Айшань. 2023. С. 15.

Дай Айлянь – одна из основоположниц китайской классической хореографии. В 1956 году она создала дуэтный танец «Апсары» (Фото 1). Это было первое художественное произведение, воспроизводящее образы дуньхуанских фресок в чистой танцевальной форме. В 1945 году, когда Дай Айлянь оказалась гостьей в доме известного китайского художника Чжан Даяня, ее внимание привлекли рукописи дуньхуанских фресок. В ходе исследований она размышляла о том, как превратить статичные танцы на фресках в динамичные. «В 1950-е годы она приводила своих учеников за советом к таким известным художникам, как Мэй Ланфан и Оуян Юйцян, и училась у них... Когда она ставила хореографию, то в конце концов решила объединить фрески гротов Дуньхуана с использованием реквизита – длинных шелков, которые служили продолжением рук, делая их похожими на крылья» (史展 [Ши Чжань], 2023, с. 47).



Фото 1. Танец «Апсары». Исполняют: Тун Янь, Инь Юэ. Источник: Развитие, особенности и проблемы современного китайского танца в межкультурной перспективе // Вестник Пекинской академии танца. 2022. № 6.
<https://mp.weixin.qq.com/s/FMetUKqbmira3cz-4Q-KFQ>

На представленном изображении (Фото 1) видно, что в танце оба артиста используют длинные полотна шелка. Однако между исполнением танцовщиков в дуэтом дуньхуанском танце и дуньхуанским танцем в пекинской опере существует контраст. В пекинской опере Мэй Ланфан пластичные формы тела создаются в наложении песенного текста, а сам танец за шелками занимает вспомогательное положение. В работах Дай Айлянь различные формы и динамика полета шелка показаны в полной мере, больше внимания уделяется подвижности и техничности танца (吴海清, 李曼, 安歌昕 [У Хайцин, Ли Мань, Ань Гэсинь], 2017, с. 338).

Таким образом, при воспроизведении на сцене образа «Апсары» на основе сюжета дуньхуанских фресок хореографы Мэй Ланьфан и Дай Айлянь воспользовались одним и тем же художественным приемом – использованием реквизита «длинный шелк». Это стало необходимым практическим и стилистическим методом работы над выразительностью образа, чтобы воплотить в нем идею плывущих и текучих линий дуньхуанского танца. При этом в постановке обоих хореографов мотивы дуньхуанского танца воссоздают богатые визуальные эффекты на сцене, но сам пластический язык по большей мере ограничивается использованием реквизита. Отсюда художественность ритма и образная природа пластики, присущая дуньхуанскому танцу, пока остается не раскрытой до конца.

Второй этап: основание школы дуньхуанского танца

В начале XX века в Китае было совершено множество народных революций против империалистической агрессии. В это время наследование китайского танца было прервано, и почти все танцы были утеряны. Культура придворного танца является продуктом феодального общества и поэтому считается инструментом, служащим патриархальной системе и интересам правящего класса. Ученый Лю Цинъи рассматривал ее как объект оппозиции и критики в современных революциях. До 1954 года, когда в Китае была создана первая профессиональная танцевальная школа – Пекинское хореографическое училище, специалисты и преподаватели с трудом восстанавливали утраченные традиционные исполнительские стили древнего Китая на основе исторических записей и культурных реликвий; через преподавание и творчество они возвращали национальному китайскому танцу жизненную силу и бодрость.

Пекинское хореографическое училище дважды приглашало советских балетмейстеров для проведения хореографических курсов: первый состоялся в период с марта 1956 года по март 1957 года. Его вел педагог и балетмейстер В.И. Цаплин. Второй – с 26 декабря 1957 по 25 июня 1960 года – проходил под руководством П. А. Гусева (Фото 2). Гусев не только преподавал, но и поставил первый национальный балет «Красавица-рыбка» (1958-1960). Эти два учебных курса передали знания и опыт в создании танцевального театра и подготовили первых профессиональных китайских хореографов (吕艺生, 朱立人, 陆泽群 [Лу Ишэн, Чжу Лижэнь, Лу Цзэцзюнь], 1997, с. 13-15).

В 1979 году хореограф и исполнитель Лю Шаосюн (ученик хореографического курса П. Гусева, работал в Национальной труппе песни и танца провинции Ганьсу) в соавторстве с коллегами по творческому цеху (хореография: Чжан Цян, Чжу Цзянь, Сюй Ци, Янь Цзяньжун; музыка: Хань Чжунцай, Ху Янь, Цзяо Кай; сценография: Ли Минцян) создал народную танцевальную драму «Цветами осыпан Шелковый путь». Этот спектакль вызвал большой общественный резонанс в Китае. Его появление стало новым этапом в развитии народной танцевальной драмы и имело эпохальное значение (史展 [Ши Чжань], 2023, с. 47).



Фото 2. Слева направо: П. А. Гусев, Лю Шаосюн. Кадр из документального фильма «Цветами осыпан Шелковый путь». <https://www.bilibili.com/video/BV1pt411a7Kt?p=2>

Китайский ученый Пань Чжитао включил в «Практическую энциклопедию современной хореографии...» редкие высказывания о создании танцевальной драмы «Цветами осыпан Шелковый путь» Лю Шаосюна, представленные в форме статей. Ранее теоретико-прикладные свидетельства этого хореографа не были опубликованы. В одной из статей «Исследование, стремление к обучению и совершенствованию – опыт создания “Цветами осыпан Шелковый путь”» Лю Шаосюн уточняет:

1. «Хореографы после глубокого наблюдения и исследования искусства Дуньхуана, изучения и копирования постигли особенности моделирования танцевальных поз на фресках и обнаружили, что дуньхуанский танец с изогнутым состоянием головы, рук, кистей, груди, талии, бедер, ног, ступней представляет собой “s”-образный изгиб красоты» (цит. по: 潘志涛 [Пань Чжитао], с. 900).

2. «Хореографы анализировали каждую танцевальную позу, чтобы выяснить, какой процесс движения она может произвести в соответствии с ее динамикой. В ходе практики мы обнаружили, что в тысячах поз дуньхуанского танца существуют различные ритмы и различные движения» (цит. по: 潘志涛 [Пань Чжитао], с. 900).

3. «Хореографы многое узнали об истоках дуньхуанского танца из жизни... поняли, что дуньхуанские танцевальные образы в основном заимствованы из музыки и танцев профессиональных и народных артистов

династии Тан. Воскрешая дуньхуанские танцы, они не будут заикливаться на различии между “бессмертными танцами” и “народными танцами”, тем самым закладывая прочную основу для формирования персонажей в танцевальной драме» (цит. по: 潘志涛 [Пань Чжитао], с. 900).

4. Важно подчеркнуть, что, согласно логике исторической реконструкции: «Хореография означает “использовать прошлое для настоящего”» (цит. по: 潘志涛 [Пань Чжитао], с. 900).

Воскрешение дуньхуанского танца – это не «возвращение к древним временам», а процветание китайской социалистической литературы и искусства. Поэтому в создании дуньхуанского стиля танца необходимо учитывать эстетические и оценочные предпочтения людей этой эпохи. Чтобы избежать стремления к «древности», хореографы взяли на себя инициативу объединить двигательную лексику традиционного китайского танца, имеющего культурную основу в виде Пекинской оперы и боевых искусств, с европейским классическим танцем. Согласно взглядам Лю Шаосюна, нашедшим отражение в книге Пань Чжитао по истории китайского балета, можно считать, что национальные хореографы уместно интегрировали в дуньхуанский танец традиционные китайские танцевальные техники округления (шагов) и поворотов, чтобы достичь целостности стиля. В то же время китайские исполнители «впитали» подъем стопы и искусные движения европейского классического танца, чтобы усилить сложные навыки дуньхуанского танца, а также адаптироваться к эстетическим характеристикам академического искусства. В особенности непрерывное вращение при движении Иньнян (главной героини) в балете «Цветами осыпан Шелковый путь» в ее сольном танце основано на *fouette* классического танца (潘志涛 [Пань Чжитао], с. 901).

Таким образом, хореографы Национальной труппы песни и танца провинции Ганьсу стояли у истоков сценического воплощения живописной пластики и идей с фресок Дуньхуана. Этот поиск исполнительского стиля, основанный на реконструкции тысячелетней истории, значительно обогатил стиль, жесты и материальные источники китайского танцевального искусства, а также внес новаторский вклад в научное изучение национального традиционного танца в Китае.

В произведении «Цветами осыпан Шелковый путь» хореографы используют уникальные танцевальные приемы как новаторское прочтение тем старинного фресочного искусства. Это придает хореографии балета неповторимый и красочный дуньхуанский художественный стиль. После представления балет полюбился зрителям и получил высокую оценку исследователей и критиков в Китае. В настоящее время дуньхуанский танец имеет преимущество в исполнительской практике танцовщиков, а также некоторые закономерности зрительского восприятия (吴海清, 李曼, 安歌昕 [У Хайцин, Ли Мань, Ань Гэсинь], 2017, с. 339). «Зрители описывали “Цветами осыпан Шелковый путь” как живую дуньхуанскую фреску, что является очень яркой метафорой» (隆萌培, 徐尔充, 欧建平 [Лун Мэнпэй, Сюй Эрчун, Оу Цзяньпин], 1999, с. 97).

«Цветами осыпан Шелковый путь» имел успех не только в Китае. Этот спектакль шел в Северной Корее, Таиланде, Японии, Латвии, Италии, Франции. Когда в 1986 году балет «Цветами осыпан Шелковый путь» гастролировал в Советском Союзе, Гусев выразил свое восхищение и любовь к этой танцевальной драме. Он прокомментировал структуру либретто, композицию музыки, хореографию и сценографию:

– «Умело, логично, увлекательно выстроено либретто. Профессиональной культурой отмечены режиссура и хореография спектакля, где все понятно, оправданно, драматургически целесообразно» (цит. по: Звягина, 1986, с. 36);

– «Музыка балета увлекла своим ярко национальным колоритом, мелодичностью, трогательной искренностью» (цит. по: Звягина, 1986, с. 36);

– «Но на меня как на хореографа в этой постановке наибольшее впечатление произвели танцы. Особенно понравились женские танцевальные композиции – прелестные, очаровательные, как и их молодые исполнительницы. Интересным по хореографическому решению выглядели индусский танец, танец разбойников, сцена схватки в пустыне» (цит. по: Звягина, 1986, с. 36).

В то же время Гусев внес и свои предложения по улучшению постановки, отметив, что главной героине (Иньнян) не хватает техничности. «В ее партии содержится много сольных вариаций, разных и по содержанию, и по построению, но хотелось бы видеть их более разнообразными именно в самом танцевальном развитии» (цит. по: Звягина, 1986, с. 37).

Таким образом, будучи первым балетмейстером, который задал направление развития национальной танцевальной драмы в Китае, Гусев удостоил постановку «Цветами осыпан Шелковый путь» высокой оценки. Это означает, что китайские хореографы эффективно воплотили полученные теоретические знания в сценическую практику, в особенности в разработку форм и приемов сочетания классического танца с национальным, широкое использование тем народной пляски и обрядов. Во второй половине XX века китайская национальная танцевальная драма унаследовала советский метод создания реалистического танца в балете, но при этом обладала способностью к самостоятельному творчеству.

В 1979 году Гао Цзиньжун (заместитель директора художественной школы провинции Ганьсу) начала изучать дуньхуанские настенные картины под влиянием танцев из балета «Цветами осыпан Шелковый путь». В сентябре она впервые отправилась в Дуньхуан, чтобы прочувствовать творческую атмосферу этой темы и создать некоторые пластические сцены на основе полученных материалов, которые Гао продолжала исследовать и совершенствовать во время хореографических занятий.

В 1983 году Дуньхуанская экспертная комиссия провела свою первую научную конференцию в Ланьчжоу. Выход книги Гао Цзиньжун «Базовое обучение дуньхуанскому танцу» ознаменовал официальное представление дуньхуанского танца как школы танца (史展 [Ши Чжань], 2023, с. 46).

В 1998 году в «Словаре дуньхуанских исследований» Дун Сицзю теоретизирует о понятии: «Дуньхуанский танец – древние танцевальные материалы <содержащиеся> в дуньхуанских рукописях и наскальных фресках.

Их изучение включает как тексты, так и изображения. Первые относятся к записям танцев и сопутствующим материалам из пещеры Могао, а также к танцевальным изображениям на шелковых картинах. Вторые – к танцевальным изображениям в дуньхуанских фресках» (季羨林 [Жи Сяньлинь], с. 81).

Только в XXI веке после академического определения дуньхуанского танца и обретения им независимости в системе хореографического обучения, по мнению ряда исследователей, сформировались три основных жанра традиционного китайского танца: «оперный ритм тела» (*шэнь юнь*), танец династий Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) и Тан (618–917 гг. н. э.) и дуньхуанский танец (慕羽 [Му Юй], 2022, с. 264). Танец «оперного ритма тела» основан на оперном искусстве династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). Он унаследовал традиции китайского оперного танца и технику работы с телом из китайских боевых искусств. Однако, впитав в себя методы обучения классическому европейскому танцу (Портнова, 2011), *шэнь юнь* в конечном итоге представляет собой новый танцевальный жанр. Важно подчеркнуть, что сегодня формирование *шэнь юнь* движется в сторону независимости и не является чисто традиционным оперным танцем (曾湘玲 [Чжэн Сянлин], 2021, с. 14).

С 2000 года в Пекинской академии танца на факультете традиционного китайского танца официально существуют две программы («Иньнян» и «Цветами осыпан Шелковый путь») обучения дуньхуанскому танцу, которые ведет Хэ Яньюнь. В 2009 году она стала автором и издателем учебника по дуньхуанскому танцу «Курс обучения дуньхуанскому танцу и его исполнения» для Пекинской академии (贺燕云 [Хэ Яньюнь], 2009, с. 108).

Можно свидетельствовать, что в начале 2000-х годов завершилось составление учебных материалов и учебников по дуньхуанской хореографии. Созданы шедевры с мировым значением: «Рассыпанные цветы» (Мэй Ланфанг, 1917), «Апсары» (Дай Айлянь, 1955), «Цветами осыпан Шелковый путь» (Лю Шаосюн, Чжан Цян, Чжу Цзянь, Сюй Ци, Янь Цзяньжун, 1979), балет «Дуньхуан» (Фей Бо, 2017), указывающие на эволюцию форм происхождения дуньхуанского танца. Учреждены программы обучения студентов и аспирантов в профессиональных хореографических школах: Пекинская академия танца – китайский классический танец (традиционный танец; степень бакалавра), исследование танцев Дуньхуана (степень магистра). Представлены академические научные изыскания авторов (季羨林 [Жи Сяньлинь], 2017; 王复隆 [Ван Фулун], 2019; 史展 [Ши Чжань], 2023; 吴海清, 李曼, 安歌昕 [У Хайцин, Ли Мань, Ань Гэсинь], 2017 и др.), включающие историческое и теоретическое определение дуньхуанской культуры танца.

Третий этап: инновации и интеграция дуньхуанского танца

На первых двух этапах дуньхуанский танец был направлен в основном на «имитацию» и «восстановление» пластических тем с фресок. Современная хореография понемногу освобождает дуньхуанский танец от исторических реликвий. Однако, наследуя древнюю китайскую культуру в форме имитации и воспроизведения, дуньхуанский танец стал сближаться с классической хореографией (балетом). Дуньхуанский танец, подобно высокой форме и художественной ценности балета, ищет собственные комбинации и инновации в академическом искусстве хореографии.

Премьера балета «Дуньхуан» (балетмейстер Фибо) состоялась 18 сентября 2017 года в пекинском театре «Тяньцзяо». В балете рассказывается история любви героини Нянь Юй – китайской музыкантши, которая приехала в Дуньхуан из Франции в поисках творческого вдохновения. В Дуньхуане она встретила художника У Мина. Между героями балета возникло серьезное и взаимное чувство любви. Вскоре Нянь Юй предложила У Мину уехать с ней во Францию, но У Мин предпочел остаться в Дуньхуане, чтобы заниматься изучением фресок. По сюжету главные герои расстаются. Драматургическая тема балета продолжает раскрывать глубокую трагедию У Мина. После того как его молодая возлюбленная попадает в катастрофу и погибает, художник оставляет изучение фресок, но продолжает рисовать их день и ночь.

Современное воплощение балета «Дуньхуан» демонстрирует волю и упорство художника У Мина, его готовность посвятить себя исследованию тысячелетней истории китайской цивилизации, но при этом остаться в одиночестве. Через художественную форму дуньхуанского танца он воплощает глубокую историю преданности Дуньхуану (Иллюстрация 6, Фото 3, 4, 5, 6) и отдает дань уважения поколениям ученых-исследователей, которые так же, как и он, вкусили очарование фресками в Дуньхуане.

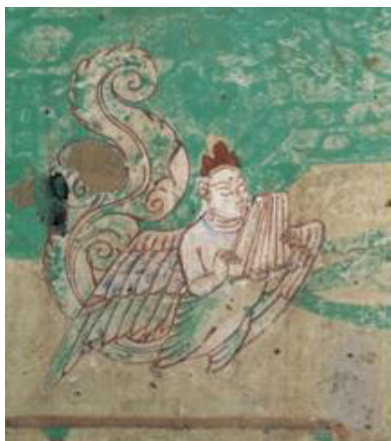


Рисунок 6. Дуньхуанская фреска с образом Калинзгинги. Источник: https://www.nbc.cn/img_content-3443-10665.html



Фото 3. Балет «Дуньхуан» (исполнитель не известен).

Источник: официальный сайт Центрального балетного театра Кумая. https://www.nbc.cn/img_content-3443-10665.html



Фото 4. Балет «Дуньхуан» (исполнители не известны).

Источник: официальный сайт Центрального балетного театра Кумая. https://www.nbc.cn/img_content-3443-10665.html

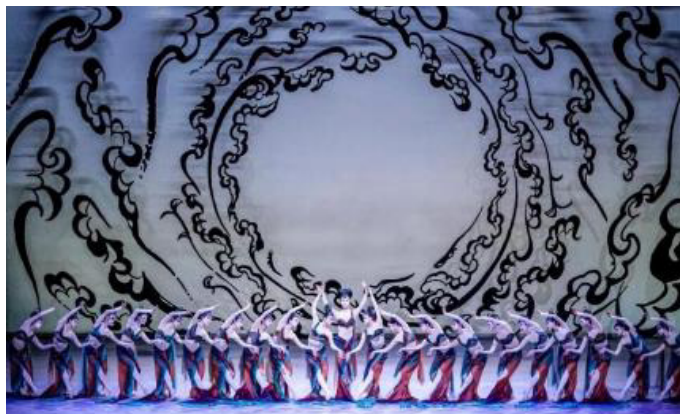


Фото 5. Балет «Дуньхуан». Источник: официальный сайт Центрального балетного театра Кумая. https://www.nbc.cn/img_content-3443-10665.html

В объединении китайской и европейской традиции классического танца также просматривается присутствующая им культурная связь и схожая художественная эстетика.

Во-первых, национальный компонент в контексте культурного диалога искусств. Дуньхуанское искусство в процессе своего развития (более 1400 лет) соединялось с индийской и буддийской культурами, центральной китайской культурой и культурами западных меньшинств, а также народными традициями Западной Азии. Это слияние отражает широкий спектр художественных возможностей дуньхуанского сценического танца, включая и такие инклюзивные художественные атрибуты, которые опосредованно и прямо имеют свойства европейского балетного танца.

За более чем двести лет совершенствования европейского балета дуньхуанский танец унаследовал элементы академической хореографии, вобрав в себя выдающиеся достижения национальных танцевальных культур и художественных направлений балетного театра. В него вошли самые различные стили и школы балета, такие как романтизм, неоклассицизм, современный балет, характерный танец и национальный балет. В то же время в истории мирового балетного искусства таинственная восточная тема всегда привлекала балетмейстеров, из нее они черпали вдохновение для своих творений. В результате было создано множество классических шедевров: балет «Баядерка» (М. Петипа, 1877), «Шехеразада» (М. Фокин, 1910), «Легенда о любви» (Ю. Григорович, 1960) и т. д.

Выдающийся русский балетмейстер П. А. Гусев, поставивший первый китайский национальный балет «Красавица-рыбка», не раз говорил: «После трехсот лет развития балета до сегодняшнего дня трудно появиться чему-то новому. Китайский танец так богат, теперь пришло время Западу учиться у Востока. Если балету удастся дать сочетание китайского танца, то это будет первым в мире» (цит. по: 李承祥 [Ли Чэнсян], 1994, с. 10).

Процессы глобализации идут в русле всеобщей «вестернизации». Засилье западного массового искусства нивелирует национальное своеобразие культур, стандартизирует поликультурное пространство, навязывает чужеродные ценности (Афанасьева, 2016, с. 95). Наступление глобализации в XXI веке – это одновременно и потрясение, и вызов, и стимул, и возможность для традиционной танцевальной культуры страны. В этих условиях культурное сознание национального танца должно не только не ослабевать, но и укрепляться. Создание китайского национального балета – это именно сочетание наследования традиций и инноваций, стремление найти баланс и гармонию в межкультурном танцевальном диалоге (全妍, 尹悦 [Тун Янь, Инь Юэ], 2022, с. 77).

Во-вторых, внешние морфологические характеристики: техника танца на пуантах является отличительной чертой классического балета и подразумевает стремление к свободе и выходу за пределы реалистичного мира. Дуньхуанскому танцу присущи спокойствие и умиротворенность буддизма. Оба художественных стиля выражают высокую гармонию и одухотворенность через эстетическую форму движений. Например, изгиб «s»-танцев на наскальных рисунках Дуньхуана в то же время сочетается в балетном дуньхуанском танце со множеством движений на высоких полупальцах. Таким образом, когда элементы дуньхуанского танца извлекаются из фресок и соединяются с балетом, то возникает новая танцевальная форма, у которой есть много общего и особенного: а) с дуньхуанским художественным стилем и б) академизмом (Таблица 1).

Таблица 1. Различия между классическим балетом и дуньхуанским танцем

Постановка тела танцовщика и особенности исполнения	Дуньхуанский танец	Классический балет
Основная поза и положение корпуса	условное изображение буквы «s»	корпус ровный, преобладание вертикальной оси
Положения рук	36 жестов; руки представляют изогнутые линии	три основные позиции рук и port de bras
Танцевальная обувь	босиком	на пуантах
Биомеханика	дыхание и осознанное управление телом, завершенность поз и связанность всех движений тела через изгибы и круговые линии	принцип выворотности ног, координируемое использование работы мышц тела, завершенность движения в тесной связи с четкой темпо-ритмической структурой
Pirouette	вращение на согнутых коленях, удержание верхней части тела в основной позе танца	тело вращается на прямых ногах (колени втянуто) в заданной классической позе
Allegro	быстрое формирование танцевальной позы в воздухе, исполняемое всем телом	прыжок выполняется вертикально (вверх) и может завершаться различными ударными движениями икр, внутренними мышцами бедра или стоп

В начале XXI века балет «Дуньхуан» устойчиво сочетает в себе китайский танцевальный стиль и классический балетный язык (Вихрева, 2024) в новаторских формах и приемах техники современного танца (Схема 1). В нем успешно сосуществуют скульптурность и живописность поз с фресок, воплощаемых в динамичные танцевальные образы. Эта инновационная форма объединения традиционного фрескового искусства с современной хореографией во многом трансформирует исторический стиль и эстетические характеристики танца Дуньхуана, являясь освоением «динамизации» сцены. Последнее позволяет дуньхуанской хореографии прорваться через ограничения физического тела и стать новым символом воплощения пространства-времени танца.



Схема 1. Путь дуньхуанского танца в современной хореографической культуре Китая

Заключение

Таким образом, китайский дуньхуанский танец содержит уникальную религиозную культуру и исторический фон. Грандиозное преобразование дуньхуанской хореографии можно представить как путь исследования: от археологических раскопок и культурного возрождения до сценического воплощения и восприятия. В то же время современное образовательное пространство в Китае, построенное на исторических реликвиях дуньхуанского танца, насчитывает около семидесяти лет теоретического и прикладного опыта деятельности специалистов. Научное исследование истории дуньхуанского художественного стиля подтверждает условно три этапа его становления в искусстве китайской хореографии: первый – связь с реквизитом (длинные шелковые ленты) и мифическими летающими нимфами – апсарами (небесные танцовщицы); второй – творческое переосмысление искусства фресок в пещерах Могао (династия Тан) и возможность создания китайской национальной танцевальной драмы; третий – образовательное направление: на основе дуньхуанского танца сформировано независимое содержание танцевальной дисциплины и учебной программы в системе профессионального хореографического образования Китая.

Одним из первых профессиональных воплощений дуньхуанской хореографии, получившим сценическое выражение, можно считать художественную и драматургическую форму «шелкового танца». Именно этот аспект переосмысления художниками фресок Дуньхуана подтверждает глубокие исторические корни и сложные мотивы происхождения дуньхуанской хореографии в древнем искусстве китайской цивилизации. В период становления профессиональной системы хореографического образования в Китае (1954) и международного опыта (в частности, обмена культурным и художественным опытом со школой советского балета) были восстановлены и систематизированы утраченные элементы этой уникальной династической традиции пластического языка тела. Создание танцевальной драмы «Цветами осыпан Шелковый путь» стало важным шагом к театрализации дуньхуанского танца и придало ему сценическую выразительную форму. Балет «Дуньхуан» стал примером высокохудожественного и культурного синтеза, демонстрируя, что традиционные формы могут не только отражать исторические факторы и события прошлого времени, но и быть актуальными механизмами преемственности в ходе совершенствования китайской школы современного классического танца.

В качестве перспективы дальнейшего исследования можно наметить изучение этапов трансформации дуньхуанского танца как художественного процесса и антропозстетического феномена в Китае начала XXI века.

Источники | References

1. Афанасьева А. Б. «Диалог культур» в музыкально-хореографическом фольклоре: история и современность, социокультурные и педагогические аспекты // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42).
2. Вихрева Н. А. История записи танца. М.: Московская государственная академия хореографии, 2014.
3. Звягина С. Ансамбль Виртуозов (беседа) // Советский балет. 1986. № 3.
4. Кондратьева Д. М. Символический язык пластических искусств на примере архитектурного и танцевального искусств Индии и Камбоджи // Казанский вестник молодых ученых. 2019. № 4 (12).
5. Портнова Т. В. Историография и иконография «Русских балетных сезонов» С. Дягилева // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 1 (25).
6. 全妍, 尹悦. 跨文化视野下当代中国舞蹈的发展及其特征与问题. 北京舞蹈学院学报. 2022. № 6 (Тун Янь, Инь Юэ. Развитие, особенности и проблемы современного китайского танца в межкультурной перспективе // Вестник Пекинской академии танца. 2022. № 6).
7. 刘进宝. 敦煌学通论/甘肃: 甘肃教育出版社. 2019 (Лю Цзиньбао. Общее введение в изучение Дуньхуана. Ганьсу: Ганьсуское образовательное издательство, 2019).
8. 史展. 中国古典舞传承发展研究/北京: 北京工业大学出版社. 2023 (Ши Чжань. Исследование наследования и развития китайского классического танца. Пекин: Изд-во Пекинского технологического университета, 2023).
9. 吴海清, 李曼, 安歌昕. 跨界舞蹈创作研究/北京: 中国电影出版社. 2017. (У Хайцин, Ли Мань, Ань Гэсинь. Исследование кросс-жанровой хореографии. Пекин: Китайское кино, 2017).
10. 季美林. 中国文化与东方文化/北京: 新世界出版社. 2017 (Цзи Сяньлинь. Китайская культура и культура Востока / Пекин: Новый мир, 2017).
11. 慕羽. 润物之道, 生活. 读书. 新知三联书店有限公司. 2022 (Му Юй. Путь мягкого воздействия. Пекин: Книжный магазин Синьчжи Саньянь, 2022).
12. 曾湘玲. 舞学典韵 – 中国传统舞之探径/吉林: 吉林大学出版社. 2021 (Чжэн Сянлин. Усюэ дяньюнь – исследование традиционного китайского танца. Чанчунь: Изд-во Цзилиньского университета. 2021).
13. 李承祥. 良师益友 – 纪念古谢夫诞辰90周年. 舞蹈. 1994. № 2 (Ли Чэнсян. Отличный учитель и хороший друг. К 90-летию со дня рождения П. А. Гусева // Танец. 1994. № 2).
14. 王复隆. 历史的记忆/敦煌文艺出版社. 2019 (Ван Фулун. Историческая память. Дуньхуан: Дуньхуанская литература и искусство, 2019).
15. 史欣. 徐悲鸿的戏曲人物画: «天女散花图» // 爱尚美术. 2023 (Ши Синь. Изображение театральных персонажей в творчестве Сюй Бэйхуна: исследование картины «Небесная дева разбрасывает цветы» и связанных с ней вопросов // Искусство Айшань. 2023).

Информация об авторах | Author information**RU****Фань Цзюнь¹**¹ Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова**EN****Jun Fan¹**¹ Lomonosov Moscow State University¹ info@artsmu.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 28.05.2025; опубликовано online (published online): 07.07.2025.

Ключевые слова (keywords): Дуньхуан; дуньхуанский танец; китайский классический балет; «Цветами осыпан Шелковый путь»; балет «Дуньхуан»; Dunhuang; Dunhuang dance; Chinese classical ballet; "Silk Road, Flowers Rain"; ballet "Dunhuang".