

RU

Антропологические аспекты развития «Цзяочжоу янго» в танцевальной культуре Китая

Фролова Н. А., На Жису

Аннотация. Цель исследования – комплексное изучение «Цзяочжоу янго» (монг. 胶州秧歌; кит. упр. 秧歌, «Янгэ» (yāngge), о нем же – 胶州秧歌 (кит.) «Цзяочжоуский(-ая) янгэ» (Jiāozhōu yāngge)) как одного из древнейших синкретических стилей традиционного народного танца в Китае. В статье дается научное обоснование антропологическим аспектам развития «Цзяочжоу янго», связанным с изменениями познавательной парадигмы середины XIX – начала XXI столетия. Предшествующая иерархической системе человеческой активности – повседневность, быт, культурные традиции и нормы, – новые аспекты антропологического сдвига вызвали смещение внутренних механизмов в творчестве «Цзяочжоу янго»: от понятий амплуа и знаково-символической природы движений до их классификаций в сценической и учебно-образовательной сферах танца. Научная новизна заключается, во-первых, в выявлении вариативности художественных стилей исполнения «Цзяочжоу янго» через инструменты исторической реконструкции. Во-вторых, в поиске смысловых и композиционных компонентов архитектурной структуры тела, учитываемых хореографами при построении сюжетной линии, визуального и изобразительного пространства действия в танце. В-третьих, в обосновании традиционных и новаторских приемов создания «Цзяочжоу янго», раскрывающих специфику антропологии китайской хореографии и языка национальной драматургии. В результате исследования достигнуто понимание прикладных основ традиции «Цзяочжоу янго» как первоначально важного способа работы с этнографическим материалом, а также возможностью включения аутентичного текста в современные практики профессионального сценического искусства.

EN

Anthropological aspects of the development of Jiaozhou Yangge in the dance culture of China

N. A. Frolova, Jisu Na

Abstract. The aim of the research is a comprehensive study of "Jiaozhou Yangge" (Mong. 胶州秧歌; simplified Chinese: 秧歌, "Yangge" (yāngge), also 胶州秧歌 (Chin.) "Jiaozhou Yangge" (Jiāozhōu yāngge)) as one of the oldest syncretic styles of traditional folk dance in China. The article provides a scientific substantiation of the anthropological aspects of the development of "Jiaozhou Yangge" associated with changes in the cognitive paradigm from the mid-19th to the early 21st century. Preceding the hierarchical system of human activity – everyday life, daily routines, cultural traditions, and norms – new aspects of the anthropological shift caused a shift in the internal mechanisms of "Jiaozhou Yangge" creativity: from the concepts of stock character (emploi) and the sign-symbolic nature of movements to their classifications in the stage and educational spheres of dance. The scientific novelty lies, firstly, in identifying the variability of artistic performance styles of "Jiaozhou Yangge" through the tools of historical reconstruction. Secondly, it consists in identifying the semantic and compositional components of the body's architectonic structure taken into account by choreographers when constructing the storyline, as well as the visual and pictorial space of action in dance. Thirdly, it lies in substantiating the traditional and innovative techniques of creating "Jiaozhou Yangge," which reveal the specifics of the anthropology of Chinese choreography and the language of national drama. As a result of the study, an understanding of the applied foundations of the "Jiaozhou Yangge" tradition was achieved as a fundamentally important way of working with ethnographic material, as well as the possibility of incorporating authentic text into contemporary practices of professional performing arts.

Введение

20 мая 2006 г. «Цзяочжоу янго» была включена Государственным советом Китайской Народной Республики в первый список национального нематериального культурного наследия, а город Цзяочжоу удостоен званий «Родина китайской Янго» и «Родина китайской народной культуры и искусства». В контексте проработывания вопросов национальной культурной политики и актуализации традиционных форм искусства, можно сказать, что в первой четверти XXI столетия «Цзяочжоу янго» вышла на международную арену этнопластических театров мира. Китайские артисты активно включают ее в основной и гастрольный репертуар любительских ансамблей и профессиональных театральных трупп. В период 2018–2025 гг. этот танец стал важной визитной карточкой китайской народной культуры и высоко оценен в Италии, Франции, Японии, Южной Корее, Макао, Кыргызстане, а также в других странах и регионах.

Гипотеза исследования строится на том основании, что реконструкция как форма связи исторических событий с процессами в искусствоведении позволяет по-новому очертить ранее не изученные аспекты предмета. Одной из таких важных тем становится качество антропологического поворота «Цзяочжоу янго» в китайском исполнительском искусстве начала XXI в.

Проблемой исследования выступает комплексное искусствоведческое изучение «Цзяочжоу янго» для достижения целостного понимания антропологии исполнительского стиля. Данный контекст включает: во-первых, обоснование единой линии перестройки художественно-эстетических компонентов традиционной пляски и ее ценностно-смысловых основ в современном обществе; во-вторых, использование оптики антропологического поворота в искусствоведении позволяет зафиксировать механизмы включенности традиционных этнографических материалов в систему китайского классического образования и показать их продуктивность; в-третьих, на педагогическом уровне – антропология исполнительского стиля «Цзяочжоу янго» дает возможность рассматривать этнопластический компонент не просто как отдельный предмет, а как одно из актуальных направлений воспитания профессионального танцовщика; в-четвертых, на практическом уровне – этнический инструментарий обеспечивает качество телесно-ориентированных практик в создании народно-сценического репертуара, который отличает высокий академический статус исполнительского мастерства танцовщиков с сохранением подлинной этнокультурной специфики и образно-пластического решения постановочного материала.

В статье ставятся следующие задачи:

- 1) реконструировать историю происхождения «Цзяочжоу янго»;
- 2) выделить ключевые моменты и значимые события, ставшие поворотными для определения законов художественного стиля «Цзяочжоу янго»;
- 3) выявить специфику сложения языковых средств драматургии и архитектурной выразительности языка тела через:
 - обоснование понятия «*сань дао вань, цзю дун ба ши ба ши*» (三道弯、九动十八态) как основной формы стилизованного исполнения танца – *три изгиба, девять движений, восемнадцать состояний*;
 - определение пяти видов динамики – «*чэнь, жэнь, нин, нянь, ню*» (抻、韧、拧、碾、扭);
 - анализ антропоэстетических функций шести амплуа (六个行当) в танце.

Для искусствоведческого анализа китайской хореографии были использованы различные методы исследования: историко-антропологический метод помог уточнить данные о танцевальной морфологии «Цзяочжоу янго»: «пяти основных видов динамики» – *чэнь* (抻), *жэнь* (韧), *нин* (拧), *нянь* (碾), *ню* (扭) – позы «*сань дао вань*» (三道弯), шага «*дин цзы сань бу*» (丁字三步) и других движений; иконографический метод способствовал выявлению скрытых художественных механизмов поэтического текста «Цзяочжоу янго» как культурного кода танца середины XIX в.; формально-стилистический метод использовался для анализа стилистических особенностей языка тела (постановки рук, ног, корпуса, шага) в пространственном построении танцевальных поз и фигур; разработка системного метода реконструкции позволила более точно определить теоретические компоненты традиционной пластической формы «Цзяочжоу янго» и их интеграции в учебный процесс современного академического хореографического образования.

В качестве теоретической базы исследования целесообразно выделить труды отечественных и зарубежных авторов, составляющие ядро искусствоведческого анализа «Цзяочжоу янго» на современном этапе:

- 博巴图乌拉 [Б Баттулга] (2021) – монгольский исследователь культурного наследия, дал сравнительную оценку эстетической ценности китайского и монгольского «Янго»;
- 王旭 [Ван Сюй] (2018) – специалист по танцевальной морфологии, исследовал содержание понятий основных танцевальных фигур «*сань дао вань, цзю дун ба ши ба ши*» (三道弯、九动十八态);
- 李伟 [Ли Вэй] (2005) – китайский фольклорист, изучил легенды о происхождении танца и ранние формы его исполнения;
- 李艳 [Ли Янь] (2024) – хранительница седьмого поколения «Цзяочжоу янго» (деревня Дунсяотунь), предоставила устные исторические свидетельства об этом танце;
- 刘青远 [Лю Цинъюань] (2015) – историк танца, исследовал формирование и слияние восточной и западной школ «Цзяочжоу янго»;
- 潘志涛 [Пань Чжитао] (2006) – профессор Пекинской академии танца, ввел «Цзяочжоускую янгэ» в обязательную программу по китайским народным танцам, дал определение динамике «*сань дао вань*» (三道弯);
- 孙颖 [Сунь Ин] (2011) – искусствовед Пекинской академии танца, разработала теорию «мужское начало – твердое и смелое, женское – мягкое и нежное» (男刚女柔);

- 赵敏 [Чжао Минь] (2008) – этнограф, специалист по китайскому народному танцу, установил время формирования «Цзяочжоу янго» (около 1863 г.);
- 张惠 [Чжан Хуэй] (2019) – исследователь танца, проанализировал трансформацию «Цзяочжоу янго» из народной традиции в академическую китайскую классику.

Реконструкция истории «Цзяочжоу янго» потребовала изучения и систематического анализа документальных и библиографических источников, а также полевых исследований: а) уездных хроник эпохи Цин (хроники «Цзяочжоучжи» (胶州志) эпохи Цяньлун (乾隆; 1736-1795), б) литературных произведений (12 стихотворений «Янго цы» (秧歌词) Сун Гуаньвэй (宋观伟, чьи поэтические произведения вошли в историю как описания танца простого народа), в) современных научных работ (王书民 [Ван Шуминь], 2010; 李伟 [Ли Вэй], 2005; 潘志涛 [Пан Чжитао], 2006; 刘青远 [Лю Цинъюань], 2015; 孙颖 [Сунь Ин], 2011; 赵敏 [Чжао Минь], 2008; 张惠 [Чжан Хуэй], 2019) и статей (王旭 [Ван Сюй], 2018; 孙展 [Сунь Чжань], 2025; 范立恩 [Фань Лиэнь], 2023) для объяснения исторических记载 (письменные источники китайского типа – местные хроники, древние записи) и научных результатов.

Отдельно выделим энциклопедические и справочные материалы по истории зарождения танцевальной формы «Цзяочжоу янго», представленные на официальных интернет-порталах и электронных ресурсах.

Практическая значимость исследования носит многоуровневый характер: с одной стороны, оно помогает получить четкое представление об исторических и художественных механизмах развития феномена «Цзяочжоу янго» как культурного и эмоционального измерения времени традиционной китайской поэзии и пластического языка тела, способствуя укреплению этнонациональной культурной идентичности. С другой стороны – изучение этнографического материала древней пляски в контексте традиционного фольклорного творчества, а затем в рамках академического хореографического образования позволяет раскрыть сложную генеалогию «Цзяочжоу янго» по линии интеграции и трансформации ее танцевальной динамической структуры.

Обсуждение и результаты

Прибегая к исследованиям китайских ученых, теоретиков и практиков в области традиционной хореографии, удалось установить: «Цзяочжоу янго» – это специфическая форма китайского народного танца, которая зародилась в деревне Дунсютунь (东小屯) города Цзяочжоу (胶州) провинции Шаньдун (山东). Территориально она принадлежит к традиционной культуре местного народа хань (汉族) (Официальный сайт Китайской сети нематериального культурного наследия..., 2026. https://www.ihchina.cn/project_details/12815.html; Энциклопедия нематериального наследия портала Maigoo, 2026. <https://m.maigoo.com/top/430239.html>).

Стоит внести уточнение. В монгольской академической школе при передаче китайских культурных терминов, в особенности названий танцевальных форм по хореографии и фольклору, предпочтение отдается транслитерации, максимально приближенной к оригинальному звучанию (拼音 – пиньинь), что предоставляет однозначную идентификацию объекта исследования. Поскольку «Цзяочжоу янго» – это устойчивое собственное название конкретного вида танца, а не родовое понятие, для обеспечения терминологической точности в статье используется именно эта форма написания. Термин «янгэ» в русскоязычных энциклопедиях часто используется как обобщающее название для всех направлений, разновидностей и стилей этого китайского танца. В представленном исследовании важно подчеркнуть локальную специфику и уникальность именно цзяочжоуской традиции, что достигается через указание географической привязки и использование фонетически точной транслитерации «Цзяочжоу янго». В отдельных примерах при подаче названий китайских источников, а также во избежание путаницы прямого цитирования авторы сохраняют право на академическую норму перевода русскоязычного словаря – «Цзяочжоуская янгэ».

Изучаемая в рамках данной работы «Цзяочжоу янго» не охватывает другие региональные формы «Янго», такие как «Дунбэйская янго» (东北秧歌) или «Шаньбэйская янго» (陕北秧歌). Это сделано именно с той целью, чтобы очертить границы конкретного предмета и обосновать сложную структурную дифференциацию элементов внутри представленного вида танца. Ибо даже в рамках одной национальной (этнической) принадлежности культуры существует многоуровневая иерархия танцевального языка, ролевые системы состояний и неоднородные функциональные аспекты амплуа, которые можно выделить при создании исполнительского стиля.

Так, у народа хань «Цзяочжоу янго» известна как «Ди янго» (地秧歌), что в переводе означает «Земляная янго» или «Пао янго» (跑秧歌) – «Бегущая янго». В народном творчестве она также именуется «Ню дуань яо» (扭断腰) – «Скрученная талия» или «Сань дао вань» (三道弯) – «Три изгиба», выступая одной из трех великих «Янго» («Янгэ») провинции Шаньдун наряду с «Хайянской янго» (海阳秧歌) и «Гуцзы янго» (鼓子秧歌) (Энциклопедия народных танцев..., 2026. <https://m.baike.com/wiki/%E7%A7%A7%E6%AD%8C/1077528>; Публикация портала «Хуанхэ ван»..., 2026. <https://www.hubpd.com/detail/index.html?contentId=288-230376157321789>).

Поэт Сун Гуаньвэй (宋 观伟; 1838-1882), уроженец города Цзяочжоу, получивший степень цзиньши (высшая академическая степень ученого, так называли «доктора наук» в старом Китае) в период Сяньфэн (1851-1861) написал стихотворение под впечатлением от исполнения танца «Цзяочжоу янго». Вольный поэтический перевод первой строки «扇影衣香» означает – «тени вееров и аромат одежды пьянят людей» (宋观伟 [Сун Гуаньвэй], 1985, с. 23). Вторая строка «笙歌围住一团春» переводится как «звук свирелей и песен, окутывающие весной» (宋观伟 [Сун Гуаньвэй], 1985, с. 25).

Такое написание образно-пластических тем в поэтическом сравнении автора, как и сама конструкция танца (Фото 1), определенно указывает на неоднородность их природы и структуры: музыкальные и текстовые характеристики, пластические разновидности телесного языка и танцевальных движений, которые

не повторяются в других китайских синкретических системах творчества. Это пластические тексты, напоминающие сложные по строению песнопения, неожиданно то соединяются в одну мелодическую линию (образующую основную музыкальную мысль через рисунок последовательных звуков) и интонацию (звукорисующий контур, воплощаемый через движение голоса), то расходятся на орнаментальные и звуковые распевы (в т. ч. пластические телесные мотивы), опираясь на едва отличимые по своей схожести мелодические обороты. Образно-пластическая речь, достигаемая в поэтике «Цзяочжоу Янго», весьма похожа на чувство своеобразного преодоления: с одной стороны – взмывания к небу и взлета, с другой – образно-пластического впечатления, притягивающего к земле.



Фото 1. Танец «Цзяочжоу янго», исполняемый женским составом.
Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/2AuW2iVzfRxOh4Ti2JvcIA>

Благодаря документальным исследованиям и полевым изысканиям трехсотлетний путь формирования «Цзяочжоу янго» (Б Баттулга, р. 1981) (博 巴图乌拉 [Б Баттулга], 2021), Ван Шуминь (р. 1963) (王书民 [Ван Шуминь], 2010), Ли Вэй (р. 1974) (李伟 [Ли Вэй], 2005), Сунь Чжань (р. 1970) (孙展 [Сунь Чжань], 2025)) можно представить уникальной исторической реконструкцией, имеющей *полистадиальный* характер. Условно она включает четыре этапа и четыре перехода.

Первый этап (становление) – рубеж династий Мин (明; 1368-1644) и Цин (清; 1636-1912): семьи Ма (马) и Чжао (赵), проживавшие в 1764-1776 гг. Во время скитаний в Маньчжурию члены переселенческих семей славились показами цельных драматических представлений. Авторы статьи полагают, что именно в этот исторический период, когда ранние формы исполнения еще были синкретичны, произошло *обособление* жанра «Цзяочжоу янго» от элементов бытовой и хозяйственной деятельности и наметился ее *переход в категорию самостоятельного народного искусства*.

Известный китайский фольклорист Ли Вэй (李伟), глубоко изучавший легенды о происхождении «Цзяочжоу янго», установил: семьи Ма (马) и Чжао (赵) во время скитаний в Маньчжурию в основном зарабатывали на жизнь танцами и пением вдоль дорог, и «этот способ уличного заработка стал прообразом исполнительской формы Цзяочжоуской янгэ» (李伟 [Ли Вэй], с. 112). Двенадцать лет спустя семьи вновь вернулись к себе на родину в город Цзяочжоу, но уже принесли не первоначальный облик танца, а измененные виды исполнения.

Задокументированные свидетельства ученого Чжао Минь (赵敏, р. 1972) показывают: «Цзяочжоу янго» как местный и традиционный исполнительский стиль сформировалась в основном к 1863 г. Автор отмечает: «Согласно исследованиям, к 1863 году танец, вокал и аккомпанемент Цзяочжоуской янгэ уже имели определенную форму, она в основном сформировалась» (赵敏 [Чжао Минь], 2008, с. 78). Удалось выяснить некоторые источники, на которые опирается Чжао Минь:

- местные хроники (уездные записи), в частности записи в «Цзяочжоучжи» (胶州志) эпохи Цяньлун (乾隆; 1736-1795), в которых уже в 1752 г. упоминаются «различные представления» в день Шаньюань;
- литературные источники эпохи Цин (清; 1636-1912), согласно которым выводится хронологическая цепочка зарождения «Цзяочжоу янго», датируемая началом 1860-х;
- устные предания и полевые исследования второй половины XX в., включая работу по систематизации, проводившуюся правительством провинции Шаньдун в 1951 г. Благодаря комплексному изучению подтвердился факт существования стабильной системы шести амплуа, относящийся к 1860-м гг.

Это говорит о том, что история становления «Цзяочжоу янго» должна иметь самостоятельную антропологическую позицию, в разработке которой нуждается до сих пор. В ходе постоянной музыкально-текстовой обработки и телесной интерпретации пластического языка сформировалось целостное жанровое направление из песенно-танцевальных картин. Однако никто из ученых не заостряет внимание на том, что их порядок и организация были устроены таким образом, чтобы пластические повествования одновременно можно было слушать и смотреть. Иными словами, эта художественная форма была предназначена для синхронного восприятия темы слухом и зрением. Само по себе выделение смысла слова музыкой и движением уже определяет уникальные свойства текста. Здесь речь и мелодия являются не простым аккомпанементом, а идеальным продолжением телесной ритмопластической речи, предвосхитившим становление пластической драматургии и художественного стиля движений. Для истории «Цзяочжоу янго» этот факт сыграл ключевую роль,

ибо пляска не только становится зрелищной традицией, а место ее нахождения – есть уличные танцовщики и площадные мероприятия, но и указывает на то, как (в зависимости от местности и контекста) эти песенно-танцевальные картины исполнялись. Именно разные ритмопластические формулы и мелодические приемы телесного поведения во многом предопределили сложные конструкции типов (жанров) исполнения «Янгэ».

Здесь стоит конкретизировать то, что для передачи точного смысла действия исполнители не использовали *письмо* – начертательные знаки в чистом виде, но и не ограничивались музыкой или обыденной речью. А был применен именно опыт рефлексии как естественной составляющей человеческого поведения и процесса жизнедеятельности в представленном ключе действия. Переосмысленная таким образом сама форма природы человеческой деятельности – через подражание (интуитивное, ассоциативное или осознанное, чувственное или физическое) элементам трудового процесса, а также любого (простого или сложного по конструкции) письменного знака или бытового жеста, – охватывала большой объем памяти и материала пластического поведения человека (будь то звукового, телесного, музыкального или текстуального). Что и указывает на устройство зрительно-соматического (а не чисто механического (поверхностного)) воплощения текста со своей собственной танцевальной структурой языка тела. В дальнейшем этот путь определил становление традиции народного творчества «Цзяочжоу янгэ», чьи самобытные отголоски до сих пор находят отражение в профессиональном искусстве нашего времени.

Второй этап – середина династии Цин (清; 1636-1912) до образования Китайской Народной Республики (1954). Этот исторический этап (период зрелости) характеризуется важными трансформациями.

Если, по данным Чжао Минь, в 1863 г. танец, вокал и аккомпанемент «Цзяочжоу янгэ» уже имели определенную форму (赵敏 [Чжао Минь], 2008, с. 78), то к концу династии Цин и началу образования Китайской Республики, по свидетельству Ли Янь (р. 1977), они достигли кульминации своего расцвета (李艳 [Ли Янь], 2024, с. 24-25). Местные жители говорили: «...каждый праздник – в каждой деревне Янгэ, в каждом дворе веселье» (刘青远 [Лю Цинъюань], 2015, с. 218). В хрониках «Цзяочжоучжи» (胶州志) эпохи Цяньлун (乾隆) сохранилась запись: «В день Шаньюань зажигают фонари, устраивают различные представления, шум и веселье длятся всю ночь» (刘青远 [Лю Цинъюань], 2015, с. 39).

Легендарный китайский поэт Сун Гуаньвэй (宋观炜) написал «Янгэ цы» (秧歌词), где живописно представил образы гаояокэ (高药客), цуйхуа (翠花), шаньюнь (扇女), сяомань (小嫚). С одной стороны, это свидетельствует о том, что «Цзяочжоу янгэ» в рассматриваемое время – период Сяньфэн (咸丰; 1851-1861(2)), действительно, была достаточно зрелой. По преданиям, традиционный репертуар насчитывал порядка 72-х пьес (李艳 [Ли Янь], 2024, с. 24-25). С другой стороны – это позволило Сун Гуаньвэй создать цикл из 12 стихотворений «Янгэ цы» – профессиональную поэтическую основу, в рамках которой «Цзяочжоу янгэ» представляется образцом старинного бытующего жанра со строгими формами пластической телесной речи. Это важно. Время мастера художественного слова и сцены породило множество песен и танцевальных пьес, основанных на разработке драматургии и выразительных средств театрализации пространства с яркими сюжетными канонами, вокальными и музыкальными рисунками, которые соединяли пластические мотивы и голосовые темы. Тогда как источником звукового и мелодического стиля, текстуального и композиционного пространства для множества китайских классических танцевальных произведений служила именно «Цзяочжоуская янгэ».

Можно полагать, что стихотворения Сун Гуаньвэя дают яркое понимание зрелой формы «Цзяочжоу янгэ» в эпоху Цин как рубежного этапа в истории древних синкретических танцевальных жанров. В целом его можно охарактеризовать как *переход от народного искусства к зрелой местной опере*.

Третий этап – 1950-2005 – выход на общенациональную арену искусства, включает: 1) институционализацию системы академического хореографического образования в КНР с опорой на систему академического образования советских училищ, 2) интеграцию академической структуры (европейский классический танец, китайский классический танец, народно-сценический танец и китайский народный танец) в профессиональный китайский балетный театр, 3) выстраивание художественно-образовательных связей по обмену национального культурного опыта, а также создание историко-политических форм открытости и диалога к международному сотрудничеству (1990-е).

В 1954 и 1957 гг. китайские исполнители труппы народного танца и песни, сформированной при Культурном центре г. Цзяочжоу (胶州秧歌队), выступили в Пекине: в Рабочем клубе столицы, Университете Цинхуа (清华大学), Пекинском университете (北京大学) и многих сценических площадках столицы, включая Дом культуры профсоюзов и резиденцию правительства – Чжуннаньхай (中南海) (张惠 [Чжан Хуэй], 2019, с. 208-210). Это были грандиозные концерты, проходившие в рамках Всекитайского смотра народных танцев (全国民间舞蹈汇演), во время которых Чжоу Эньлай (周恩来), Чжу Дэ (朱德) и другие руководители государства и партии КНР встречались с участниками выступлений и активно обсуждали их программу. По результатам завершения Первого и Второго смотров народного танца около 150 творческих коллективов со всего Китая активно продолжали приезжать в город Цзяочжоу, чтобы обучаться танцу «Янгэ».

Важным социокультурным достижением второй половины XX в. стало то, что «Цзяочжоуская янгэ» была включена в программу Пекинской школы танца (1954). Тем самым был подготовлен серьезный фундамент для нового предмета ее изучения. Прежде всего, как целостной художественно-эстетической модели, основанной на взаимосвязанности систем фольклорного творчества, учебных компонентов хореографического образования и законов сценического искусства.

Исследователь танца Чжан Хуэй (张惠, р. 1981), анализируя специфику становления и трансформации «Цзяочжоу янгэ» в середине XX в., отмечал ее прогрессивный и переломный характер: «Выступление (показ)

Цзяочжоуской янгэ в Пекине в 1954 году ознаменовало ее превращение (переход) из народного искусства в академическую (китайскую. – Н. Ф.) классику. Пекинская академия танца (вероятнее всего, здесь автор имеет в виду именно Пекинскую школу танца, т. к. официальное название Пекинская академия танца было образовано только в 1978 г., т. е. гораздо позднее. – Н. Ф.) включила ее в обязательную программу по китайским народным танцам – этот шаг имел эпохальное значение» (张惠 [Чжан Хуэй], 2019, с. 210).

Среди исследователей, изучавших «Цзяочжоускую янгэ» и предававших важное значение ее художественным аспектам в системе китайского хореографического образования, следует отметить профессора Пекинской академии танца Пань Чжитао (潘志涛). Именно этот автор впервые ввел этнографические материалы и фольклорные пластические тексты *янгэ* в академическую программу хореографического обучения. С этого времени она стала обязательным предметом для студентов хореографических специальностей в масштабах всего Китая. Важно отметить и то, что Пань Чжитао впервые дал искусствоведческое определение этнопластическим видам динамики «Цзяочжоуской янгэ» (Рисунок 1), которые до сих пор актуальны и используются при построении танцевальных фигур *сань дао вань* (三道弯). В современной системе китайского хореографического образования теоретико-прикладные открытия автора являются основополагающими (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006).



Рисунок 1. Пять основных видов динамики (动律).

Источник: https://mp.weixin.qq.com/s/cWmxzWjxojRCRdLe_f2ezA

Таким образом, более пятидесяти лет (1950–2005) специалисты разных областей готовили фундамент теории и практики «Цзяочжоу янго». Историки, этнографы фольклористы, хореографы и исполнители изучали и систематизировали традиции, подготавливая базовую методологическую основу, чтобы осуществить ее *переход от местного традиционного искусства к общенациональной классике*. В этой художественно-образовательной реконструкции подвижническая роль Пань Чжитао справедливо считается ключевой для *академизации* стиля «Цзяочжоу янго».

Фань Лиэнь (范立恩, р. 1975) – директор Культурного центра города Цзяочжоу – продолжила преемственную линию развития фольклорного танца «Янго» («Янгэ»). Являясь автором-разработчиком обучающей программы «Янго в школу» (秧歌进校园, 2008), а также в рамках поддержания традиционной модели ее развития, она смогла органично сочетать укоренившиеся каноны и правила исполнения движений с внедрением элементов художественных инноваций. Данный подход отвечает механизмам обновления фольклорной традиции как в современном обществе в целом так и в хореографической культуре в частности. В начале XXI в. программа «Янго в школу» вновь сделала эволюционный шаг вперед, активизировав более 100 тысяч воспитанников школ. Как отмечает сама Фань Лиэнь: «От 99-летних до только начинающих ходить – все умеют танцевать Янгэ» (范立恩 [Фань Лиэнь], 2023, с. 42). Здесь преломление актуального опыта и новейшей технологии «Цзяочжоу янго» осуществляется в неразрывной связи с аутентичными формами языка тела. Фань Лиэнь считает: «Инновации в наследовании – ключ к сохранению жизненной силы Цзяочжоуской янгэ» (范立恩 [Фань Лиэнь], 2023, с. 42). Поясняя на примере программы «Радостно встречая Новый год» (2023), автор конкретизирует: «Мы на основе традиционной сути сочетаем традиционную Янгэ с современным танцем и боевыми искусствами, чтобы сделать ее более соответствующей эстетике современного зрителя» (范立恩 [Фань Лиэнь], 2023, с. 42).

Учитывая сказанное, можно заключить: углубленное исследование танцевальной динамической системы «Цзяочжоу янго» в контексте антропологических аспектов развития имеет непосредственную историческую и академическую ценность на рубеже веков. Значение этого вида танца важно как для совершенствования системы китайского народного танцевального образования, так и для подготовки современных профессиональных кадров.

Четвертый этап – 2006 – по настоящее время. Включение танца «Цзяочжоу янго» в список национального нематериального культурного наследия, *переход от национального наследия к международному культурному знаку*.

Процесс непрерывного создания классических произведений на тему «Цзяочжоу янго», начавшийся с середины XIX в., продолжается до сих пор. Помимо традиционных опер – «Ла мо» (拉磨 – «Молотьба»; хореограф У Инминь (吴英民), 1973), «Сун нью эр» (送女儿 – «Проводы дочери»; хореограф Ху Чжиюнь (胡志蕴), 1975), «Да цзао ван» (打灶王 – «Битье по Цзаовану»; хореограф Ху Чжиюнь, 1975), «Чжао Мэйжун гуань дэн» (赵美容观灯 – «Чжао Мэйжун смотрит фонари»; хореограф Да Тун (大同), 1980), «Ван Сань май юй» (王三卖鱼 – «Ван Сань продает рыбу»; хореограф Чжан Циган (张继钢), 1983), «Чжан Лан сю ци» (张郎休妻 – «Чжан Лан бросает жену»; хореограф Юань Шудин (袁淑青), 1987), – постоянно создаются новые синкретические произведения. Среди наиболее значимых танцевальных работ отметим: «Чуньянь» (春天 – «Весна», хореограф Чжан Циган

(张继钢); 1990), «Шань нью» (扇女 – «Девушка с веером», хореограф Чжан Иньсун (张荫松); 1990), «Цзяо бай гу нян» (胶白姑娘 – «Девушка из белой капусты», хореограф Ван Ди (王迪), композитор Лю Цзянь (刘健); 2025).

Указанные произведения не только обогащают народно-сценические постановки танцевальной культуры Китая, но и делают «Цзяочжоускую янгэ» золотым фондом в масштабах мирового культурного наследия. Вместе с этим репертуар классических национальных произведений, сформированный на основе синкретической традиции янгэ, придает содержанию научных хореографических исследований концептуальную глубину – как в сфере антропологии этнопластических театров, так и в изучении традиционных основ народного танца разных этнических культур.

Примерно в 1920-х гг. «Цзяочжоу янго» разделилась на две школы. Восточная школа (东派) – «У янго» (武秧歌) представлена Чэнь Луаньцзэном (陈銮增, 1852-1936). Этот исполнитель ввел в представление приемы и навыки боевых искусств, придав ему яркий характер и воинственный язык тела. Западная школа (西派) – «Вэнь янго» (文秧歌), адаптированная и развитая Лю Цаем (刘彩, 1838-1918), обладала самостоятельным стилем с характерной эстетикой: более сдержанной и мягкой энергией, утонченной образностью и элегантной пластической выразительностью.

Историк танца Лю Цинъюань (刘青远, р. 1954), один из первых теоретиков в китайской хореографии, провел системное исследование проблематики формирования и слияния восточной и западной школ «Цзяочжоу янго» [(刘青远 [Лю Цинъюань], 2015). Ученый считает, что «Восточная школа “У янго” (武秧歌), представленная Чэнь Луаньцзэном, отличается грубоватым, смелым, страстным и ярким стилем (Фото 2); западная школа “Вэнь янго” (文秧歌), представленная Лю Цаем (刘彩), отличается изяществом, плавностью и тонкостью, мягким и нежным стилем (Фото 3).



Фото 2. «У янго» (武秧歌).

Источник: <https://cj.sina.com.cn/articles/view/5328858693/13d9fee4502001mam2>



Фото 3. «Вэнь янго» (文秧歌).

Источник: https://www.sohu.com/a/300937012_100009481

Аргументируя процессы становления восточного и западного направлений исполнительской культуры «Цзяочжоу янго» в Китае, Лю Цинъюань детализирует: «Сформировавшись, эти две школы в течение более десяти лет конкурировали и учились друг у друга, постепенно сливаясь (интегрируя и объединяясь. – Н. Ф.) Современная “Цзяочжоуская янгэ” сохранила мягкость и тонкость западной школы, впитав в себя мужественность и смелость восточной, создав синтезированный стиль, сочетающий твердость и мягкость» (刘青远 [Лю Цинъюань], 2015, с. 155).

В настоящее время «Цзяочжоу янго» делится на две формы: *Сяодяо янго* (小调秧歌) (фото 4) и *Сяоси янго* (小戏秧歌). *Сяодяо янго* – это танцевальная часть, состоящая из чисто танцевальных движений и смены фигур в сопровождении народных песен. *Распространенные фигуры / пространственные построения* (полный перевод

текста и содержания пластических тем см. открытые источники официальных краеведческих материалов: «Циндаоский краеведческий сайт» (青岛市情网) (胶州秧歌 / 青岛市情网 [Циндао: Народное правительство города Циндао], 2022): «Шицзымэй» (十字梅), «Сымэньдоу» (四门斗), «Ляншаньмэнь» (两扇门) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 156); «Чжэнфань васинь» (正反挖心), «Дабайдуй» (大摆队) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 157); «Шэнцзытоу» (绳子头) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 158):

- «Шицзымэй» (十字梅) – «Иероглиф “десять” и цветок сливы» (траектория движения танцоров напоминает иероглиф «十» или узор из цветов сливы);
- «Сымэньдоу» (四门斗) – «Бой у четырех ворот» (перестроение и взаимодействие между четырьмя сторонами света, напоминающее поединок);
- «Ляншаньмэнь» (两扇门) – «Две створки ворот» (строй, который открывается и закрывается, подобно двум створкам);
- «Чжэнфань васинь» (正反挖心) – движение имитирует «вырывание сердца» (образная фигура, во время исполнения которой группа танцовщиков выстроена по кругу, центром строя танцевальной композиции выступает центр этого круга. Во время фигуры «正反挖心» один или несколько танцовщиков динамично проходят сквозь геометрический центр, нарушая его единство, а затем вновь возвращаются на исходные места, как бы символично помещая сердце обратно);
- «Дабайдуй» (大摆队) – «Большой маятник» (вся группа движется широкими, раскачивающимися движениями);
- «Шэнцзытоу» (绳子头) – «Веревочный узел» (пластический строй пространственной танцевальной композиции извивается и переплетается, напоминая закрученную веревку).



Фото 4. «Сяодяо янго» (小调秧歌).

Источник: http://k.sina.cn/article_6166805925_16f91fda502000boan.html

Основные движения (см. открытые источники официальных краеведческих материалов: «Циндаоский краеведческий сайт» (胶州秧歌 / 青岛市情网 [Циндао: Народное правительство города Циндао], 2022): «Цуйхуаню сань бу» (翠花扭三步) – «Три шага с подкручиванием (“Цуйхуа”))» – характерный шаг роли Цуйхуа (женщина средних лет), подчеркивающий кручение талии; «Пе шань» (撇扇) – «Откидывание веера» – резкое движение кистью, при котором веер раскрывается или отводится в сторону; «Сяомань чжэнфань сань бу ню» (小曼正反三步扭) – «Три шага с подкручиванием вперед-назад (“Сяомань”))» – характерное движение для роли девушки Сяомань с попеременным кручением веера в прямом и обратном направлении (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 158); «Бан хуа» (棒花) – «Цветок палки» – техника вращения палки в руке персонажа Банчуй (юноша); «Чоу гу батай» (丑鼓八态) – «Восемь состояний комичного барабана» – восемь комичных, гротескных поз и выражений лица персонажа Гуцзы (мужчина средних лет с барабаном) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 159).

Сяоси янго (Фото 5) произошла от **Сяодяо янго**. Однако, в отличие от нее, Сяоси янго относится к драматической части. Ее танцевальная динамика, песенные тексты и амплуа в основном те же, что и у **Сяодяо янго**, но добавляются целостный сюжет и глубокая связь отношений между персонажами, что преимущественно относит ее к *малой народной опере*.

Используемые *песенные и вокальные мелодии* имеют сходство с музыкальными терминами: «Коуцян» (扣腔) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 160) – «Запирающий тон» (мелодия, «закрывающая»/завершающая музыкальную фразу), «Сицян» (西腔) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 160) – «Западный тон» (мелодический стиль, пришедший с запада или юга Китая), «Лаоцян» (老腔) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 160) – «Старый тон» (классическая, старинная манера пения); «Дунпо» (东坡) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 161) – «Восточный склон» (образное название мелодии), «Депаньцяо» (叠断桥) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 161) – «Складной разбитый мост» (название мелодии, которое навеивает образ рушащегося моста) и др.; *инструментальные мелодии*: «Ба бань» (八板) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 161) – «Восемь тактов» (структура из восьми ударов), «Шань бодзи» (扇簸箕) (王书民 [Ван Шуминь], 2010, с. 162) – «Веяние мякины» (имитация движения веялки для зерна).



Фото 5. «Сяоси янго» (小戏秧歌).

Источник: <https://www.163.com/dy/article/JA7DM6LB05566UAG.html>

Профессор Пекинской академии танца Сунь Ин (孙颖, 1929-2009) разработала теорию «мужское начало – твердое и смелое, женское – мягкое и нежное» (男刚女柔). Автор уточняет: «Шесть амплуа составляют целостную ролевую систему “Цзяочжоуской янгэ”. Мужские роли отличаются “мужественной красотой” (阳刚之美), женские – “нежной мягкостью” (阴柔之美), что создает уникальный стиль “мужское начало – твердое и смелое, женское – мягкое и нежное, твердое и мягкое дополняют друг друга» (孙颖 [Сунь Ин], 2011, с. 201).

Традиционное представление «Цзяочжоу янго» включает *шесть амплуа* с четкими функциями и образно-стилистическими особенностями (Фото 6). Описание шести амплуа в данной статье основывается на теоретической и дефиниционной базе, заложенной в «Словаре китайского народного танца» под редакцией Пань Чжитао.



1

2

3

4, 5

6

Фото 6. Ролевая система амплуа в танце «Цзяочжоу янго».

1 – гаояокэ (膏药客); 2 – цуйхуа (翠花); 3 – шаньнью (扇女); 4 – сяомань (小嫚); 5 – банчуй (棒槌); 6 – гуцзы (鼓子).

Источник: <https://mp.weixin.qq.com/s/dxPrZvHaou2AABaaFVqgDw>

Гаояокэ (膏药客) имеет второе название – *шаньтоу* (煽头). Это комический персонаж в труппе Янго. Он не участвует в танцевальных или драматических сценах, его главная задача – шутить и веселить зрителей. Из-за своей способности к импровизации он получил название «продавец пластыря». В руках он держит зонтик и выступает в роли связующего звена, оживляя представление. В современных выступлениях этот персонаж практически не используется (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 178).

Цуйхуа (翠花). Получила название по названию сумки «цуйхуа», предназначавшейся для продажи женских принадлежностей (иголки, нитки, булавки). Представляет образ женщины среднего и пожилого возраста. Ее движения отличаются задором, смелостью, открытостью и величием. Во всей драматургической цепочке танца амплуа *цуйхуа* является опорой (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 312).

Шаньнью (扇女). Представляет образ молодой женщины. Это самый характерный персонаж «Цзяочжоу янго». Ее движения тонкие, изящные, нежные и красивые. В руках она держит складной веер, в полной мере воплощая мягкое очарование *трех изгибов, девяти движений и восемнадцати состояний* (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 356).

Сяомань (小嫚). Образ девушки, самая младшая по возрасту. Характер пластики ее движений – это живые, кокетливые, сдержанно-гибкие линии. Движения наивны и беззаботны. Часто держит в руках круглый веер (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 402).

Банчуй (棒槌). Представляет молодого мужчину. Название амплуа происходит из совершаемых действий исполнителя, который ловко размахивает деревянными палками в руках. Его движения отличаются мужественной красотой, ловкостью и подтянутостью, полны мужской энергии, силы и отваги (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 68).

Гуцзы (鼓子). Представляет мужчину среднего и пожилого возраста. Свое название амплуа получило из более ранних этапов представления, где мужчина носил на поясе барабан. Его движения отличаются юмором, грубоватой удалью и открытостью, сочетая в себе степенность и насмешливость (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 224).

Профессор и один из основателей факультета китайского народного танца в Пекинской академии танца Пань Чжитао дал емкое определение исследуемому стилю танца: «Цзяочжоуская янгэ – это “самая закрученная” и “самая изогнутая” (пластическая форма тела. – Н. Ф.) среди трех великих “Янгэ” провинции Шаньдун. Ее поза “сань дао вань” – это не статичная фиксация, а изгиб, проявляющийся в движении, подобный иве на ветру, изящный и разнообразный» (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 102).

Систематический анализ «пяти основных видов динамики» – чэнь (抻), жэнь (韧), нин (拧), нянь (碾), ню (扭) – позы *сань дао вань* (三道弯), шага *дин цзы сань бу* (丁字三步) и др. движений реализуется согласно художественно-эстетическим концепциям Пань Чжитао и Ван Сюй (王旭, р. 1986).

Далее в рамках искусствоведческого анализа стоит обратить внимание на то, что каждый из пяти видов динамики – чэнь (抻 – вытягивание), жэнь (韧 – упругость), нин (拧 – скручивание), нянь (碾 – растирание) и ню (扭 – извивание), выступает не просто термином, а пластическим свойством языка тела и базовым элементом хореографии:

Чэнь – мгновенная остановка и вытяжение в движении, создающее эффект удлинения линии тела (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 245).

Жэнь – мягкость и упругость движения, подчеркивающая непрерывность силы и внутреннее сопротивление (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 248).

Нин – противоположное скручивание верхней части тела относительно нижней, ключ к созданию «трех изгибов» (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 250).

Нянь – горизонтальное вращение, инициируемое телом и талией, с опорой на подушечки стоп (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 254).

Ню – координированное извивание всего тела, синтез всех вышеперечисленных видов динамики, создающее уникальную эстетику: «...в движении – скрученная талия, в покое – три изгиба» (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 266).

Для понимания этого феномена следует погрузиться в антропозстетические составляющие *пластической аутентичности* «Цзяочжоу янгэ». Тогда выявляется комплексность теоретического конструкта этого понятия и становится очевидной причина устройства языка тела, обеспечивающая высокий уровень владения практическим мастерством жанра, которым обладали древние исполнители пляски.

«Три изгиба» (三道弯) – это сложная текстовая форма исполнения, в которой сочетаются три изгиба тела (или три дуги) от головы до ног: 1) между головой и верхней частью туловища, 2) между талией и бедрами, 3) между ногами и ступнями. В совокупности этой полифонической структуры достигается «S»-образный изгиб тела: голова и грудь – «в одну сторону», бедра – «в другую». Во время танца создается волнообразная линия тела и достигается воплощение изящной позы в виде «трех изгибов» (潘志涛 [Пань Чжитао], 2006, с. 245).

«Девять движений» (九动) – это одновременное координированное движение девяти анатомических центров тела: головы, груди, талии, бедер, коленей, стоп, плеч, локтей и запястий. Это ключевое отличие «Цзяочжоу янгэ» от современного вида танца, которое требует от исполнителя одновременной включенности в работу движения сразу нескольких частей тела (王旭 [Ван Сюй], 2018, с. 67).

Стилевые особенности танцевального шага в «Цзяочжоу янгэ» можно резюмировать тремя основными положениями: «подъем с силой, опускание легко, походка парящая» (抬重、落轻、走飘).

Первое – *подъем с силой*: в отличие от обычной походки, при подъеме ноги прилагается усилие, создается внутренняя упругость (李伟 [Ли Вэй], 2005, с. 67). Второе – *опускание легко*: постановка ноги легкая, пятка мягко касается земли, без глухого звука (李伟 [Ли Вэй], 2005, с. 71). Третье – *походка парящая*: походка легкая и парящая, как ива на ветру (李伟 [Ли Вэй], 2005, с. 82). Такое художественно-эстетическое воплощение достигается благодаря сочетанию «подъема с силой» и «опускания легко» с вращением тела, создавая визуальный эффект парения.

«Восемнадцать состояний» (十八态) – это богатство композиции из поз и ритмов, создаваемое полноценной комбинацией всех вышеуказанных движений.

Теоретик и специалист по танцевальной морфологии Ван Сюй, исследуя содержание понятия «*сань дао вань, цзю дун ба ши ба ши*» (三道弯、九动十八态) (фото 7), во многом продолжает преемственный путь исследований Пань Чжитао. Он утверждает: «Восемнадцать состояний» – это квинтэссенция Цзяочжоуской янгэ, требующая от танцора на основе освоения основной динамики через выражение лица и язык тела передавать эмоции и характер персонажа» (王旭 [Ван Сюй], 2018, с. 67).

На современном этапе развития народной хореографической культуры в Китае «Цзяочжоу янгэ» сталкивается с рядом практических проблем как на уровне охраны нематериального наследия, так и связанных с утратой традиционного репертуара и недостатком молодых носителей традиции. Поднимая вопросы о теоретической значимости и прикладных аспектах преподавания, нельзя не коснуться творческой трансмиссии танца «Цзяочжоу янгэ». В этой динамике важно уловить, с какими трудностями она сталкивается на современном этапе культурно-исторического развития и какие пути решения предлагают национальные ученые-теоретики и практики для ее реставрации и сохранения. Такое пересечение, на наш взгляд, позволяет составить объективную картину художественной модальности «Цзяочжоу янгэ» без ее отрыва от культурных реалий – «прошлое – настоящее – будущее». А именно, как компоненты плясового искусства в контексте

обновления языка человеческой культуры постепенно интегрируют в систему китайского хореографического образования и, адаптируясь, формируют новые этноэстетические качества и методы танцевальной деятельности, сочетая академические традиции и каноны исполнительской школы.



Фото 7. Танцевальный фрагмент «сань дао вань, цзю дун ба ши ба ши».
Источник: <https://www.163.com/dy/article/15D8V7G3055633H0.html>

Опираясь на труды Культурного центра г. Цзяочжоу (материалы собраны Практической командой «Перевод и янгэ» Института перевода Цюйфуского педагогического университета в 2024 г.; интервьюеры: Ли Сыюй и др. студенты; респондент – Ли Янь, хранительница седьмого поколения «Цзяочжоуской янгэ»), научно-прикладные исследования в сфере творческой деятельности танцевальной труппы Янго деревни Дунсяотунь, а также на устные исторические свидетельства Ли Янь, были получены первичные данные о современном состоянии «Цзяочжоу янго» в Китае. Так, в одном из своих интервью Практической команде «Перевод и янгэ» (Институт перевода Цюйфуского педагогического университета; от 15 июля 2024 г.) Ли Янь отметила: «Тогда (речь идет о 2005 г., именно в это время в возрасте 28 лет Ли Янь приняла руководство труппой Янго деревни Дунсяотунь от своего дяди. – Ф. Н., Ж. Н.) у меня была одна мысль: не дать прерваться драгоценному искусству предков на нашем поколении» (李艳 [Ли Янь], 2024, с. 24). Это устное сообщение ярко отражает не только чувство тревоги и ответственности, но и реальные проблемы традиционной танцевальной культуры, с которыми сталкиваются носители (хранители) этого вида хореографии на рубеже XX–XXI вв.

Предоставив научному сообществу ценные устно-поэтические материалы, Ли Янь успела затронуть значение и такого уникального факта, как пластическая аутентичность. «Цзяочжоуская янгэ, – говорит Ли Янь, – наш корень, мы должны передать самую аутентичную Цзяочжоускую янгэ. Дунсяотунь – родина Цзяочжоуской янгэ, (поэтому) наша главная ответственность – сохранить ее аутентичный традиционный облик» (李艳 [Ли Янь], 2024, с. 25). Следует подчеркнуть особо: пластическая аутентичность при воспроизведении движения далекой эпохи, возможно, является самой непреодолимой для современного танцовщика в силу искусственно получаемой информации. В противовес живому общению древних мастеров с природой и владению ими ремеслами, участвуя в создании синкретических представлений, современный танцовщик не обладает таким опытом даже частично.

Серьезная утрата традиционного репертуара усматривается в том, что пьесы «Цзяочжоу янго» создавались в устной форме. Однако из-за давности времени большинство произведений утрачены полностью. Седьмая хранительница Ли Янь, перелистывая пожелтевшую тетрадь, где записаны тексты и мелодии более десятка пьес, говорит: «Раньше у Цзяочжоуской янгэ помимо танца были 71–72 пьесы, которые передавались из поколения в поколение, но сейчас полностью сохранилось только более десяти» (李艳 [Ли Янь], 2024, с. 25). В настоящее время можно вспомнить лишь около 35 пьес, из них восстановлено более 20 произведений.

Риск разрыва в передаче исполнительского мастерства «Цзяочжоу янго» молодому поколению также является серьезным вызовом современной культуры. Несмотря на то, что уже 100 тысяч учащихся изучают «Янгэ» как обязательную учебную дисциплину, все еще ощущается нехватка высококвалифицированных профессиональных носителей этой традиции. Классическая модель обучения «от учителя к ученику» все чаще сталкивается с непониманием в современном обществе. Уровень знаний молодого поколения о традиционном искусстве нуждается в создании специальных условий, способствующих повышению заинтересованности и мотивации.

Новая ситуация, связанная с рисками утраты исполнительских стилей «Цзяочжоу янго», безусловно, вызвана процессами урбанизации и изменением контекста исполнения. Традиционные обычаи, такие как «встреча Янго», «Поклонение храму», «Поклонение старейшинам», «Получение награды», практически исчезли. Выше отмечалось, что «Цзяочжоу янго» («Цзяочжоуская янгэ») изначально была площадным и ярмарочным искусством, исполнявшимся на открытых пространствах деревень, что было тесно связано с народными верованиями и праздничными обычаями. В процессе урбанизации этот традиционный контекст исполнения коренным образом изменился.

Вместе с этим научные исследования, упорядочивающие исторический контекст и обобщающие опыт охраны памятников устно-поэтического творчества, могут служить ориентиром для сохранения и трансмиссии

не только «Цзяочжоу янго», но и других объектов нематериального культурного наследия. Так, в г. Цзяочжоу создана пятиуровневая инфраструктура, продолжающая институционализацию «Цзяочжоуской янгэ» и интегрирование программы «Янго в школу». «Город китайской “Янгэ” (крупнейший комплекс культурного туризма, главная сцена города для проведения фестивалей и конкурсов) – Город “Цзяочжоуской янгэ” (административно-культурный центр) – Площадь “Янгэ” (открытое общественное пространство) – Выставочный зал “Янгэ” (музейное пространство) – Место передачи мастерства янгэ (учебные классы и студии)» – призваны совершенствовать систему подготовки носителей традиции, обеспечивая полный охват Янго-группами и коллективами более 800 деревень.

Глава Управления культуры и туризма г. Цзяочжоу – Сунь Чжань (孙展; р. 1978) – так высказывает свою мысль о сохранении «Цзяочжоу янго» для будущих поколений: «В дальнейшем мы продолжим усиливать охрану и передачу Цзяочжоуской янгэ, способствовать творческому преобразованию и инновационному развитию культуры, обогащать культурную жизнь граждан, чтобы это сокровище нематериального наследия засияло еще более ярким светом в новую эпоху» (孙展 [Сунь Чжань], 2025, с. 3).

В целях сохранения одного из редких наследий «Цзяочжоу янго» как культурного феномена и художественного явления XXI столетия необходимо: 1) своевременно провести запись устных свидетельств в среде оставшихся прямых носителей – мастеров синкретического творчества, оцифровать сохранившиеся пьесы и создать базу данных для совершенствования ее постановочного материала; 2) основание *аутентичной формы*, о котором устно свидетельствовала носительница седьмого поколения Ли Янь, должно стать основополагающим принципом к действию, чтобы пронизывать весь процесс спасения документации, включая иконографические тексты; 3) креативная трансформация и инновационное развитие текстуального ландшафта при сохранении традиционного ядра фольклорного творчества должны включать допустимо умеренный объем элементов современного танца, движений свободной гимнастики, акробатики, пластической стилизации боевых искусств; 4) институциональное обеспечение и культурно-образовательная трансмиссия с опорой на уже созданную пятиуровневую инфраструктуру должны совершенствовать систему комплексной художественной подготовки молодого поколения для освоения уникального наследия традиционной китайской хореографии середины XIX в.

Заключение

В ходе проведенного исследования были достигнуты следующие результаты.

Во-первых, установлено, поэтическое произведение «Янго цы» Сун Гуаньвэя – единственное документальное подтверждение того, как выглядел танец «Цзяочжоу янго» 150 лет назад. Благодаря переводу поэтического текста знаменитой строки автора «扇影衣香人欲醉» – «Тени вееров и аромат одежды пьянят людей» мы знаем, что к середине XIX в. (около 1850-1860-х гг.) «Цзяочжоу янго» уже имела устойчивую художественно-эстетическую форму, близкую к современной (академической).

Во-вторых, в начале XXI в. при реконструкции системы художественных элементов «Цзяочжоу янго» нужно особо подчеркнуть одно обстоятельство. В научных кругах достигнуты четкие результаты в иерархии признаков и по ключевым понятиям:

1) «Цзяочжоу янго» отличается от других китайских народных танцев текстовыми особенностями, которые содержатся внутри ее жанровой эволюции и совершенствования как художественного вида: наиболее сложная система закручивания тела («три изгиба»), наиболее полная система ролей (шесть амплуа) и восемнадцать состояний, уникальная комбинация пяти основных видов танцевальных динамик;

2) теоретические основы и практическую методологию «Цзяочжоу янго» можно представить в виде искусствоведческих блоков: «одна система», «две школы», «две формы исполнения» и «вариативность телесных форм» – три изгиба и девять движений (一体三、两流派、三弯九动):

– «Одна система» относится к целостной ролевой системе, состоящей из шести амплуа (六个行当): *гаояокэ* (膏药客), *цуйхуа* (翠花), *шаньнюй* (扇女), *сяомань* (小嫚), *банчуй* (棒槌) и *гуцзы* (鼓子). Эту концепцию впервые научно обосновала Сунь Ин, согласно которой мужские роли отличаются «мужественной красотой», женские – «нежной мягкостью», а «твердое» и «мягкое» дополняют друг друга. Подобная интерпретация «мужское начало – твердое и смелое, женское – мягкое и нежное» (男刚女柔) считается классической основой школы исполнительского мастерства «Цзяочжоу янго»;

– «Три изгиба и девять движений» относятся к «*сань дао вань*, *цзю дун ба ши ба ши*» (三道弯、九动十八态) – пяти основным видам динамики «*чэнь*, *жэнь*, *нин*, *нянь*, *ню*» (抻、韧、拧、碾、扭) и шагам «подъем с силой, опускание легко, походка парящая» (抬重、落轻、走飘), в совокупности формирующие уникальный танцевальный язык тела «Цзяочжоу янго».

В-третьих, сформирована морфологическая системность (структура движений и их форм в языке тела) и представлена ее инструментальная база (средства для создания и исполнения танца: драматургия, хореография, телодвижения, музыка, костюм, реквизит, свет, сценография и др.). «Две школы» – автор концепции Лю Цинъюань (刘青远), «две формы исполнения» – Ван Шуминь (王书民), Ли Вэй (李伟), «шесть амплуа» – Сунь Ин (孙颖), Пань Чжитао (潘志涛), «пять основных видов динамики» – Пань Чжитао; целостная художественно-эстетическая конструкция «*сань дао вань*, *цзю дун ба ши ба ши*» (三道弯、九动十八态) – Пань Чжитао (основная поза – *сань дао вань*) и Ван Сюй (детализация движений и состояний – *цзю дун ба ши ба ши*).

В-четвертых, данная работа исходит из того, что сохранение «Цзяочжоу янго» должно стремиться к динамическому балансу между аутентичностью и инновационностью, а не ограничиваться «музейной» и статической консервацией.

Под *аутентичностью*, прежде всего, понимается неукоснительная передача канонических элементов без произвольных изменений: основная динамика «*сань дао вань, цзю дун ба ши ба ши*», ролевая система шести амплуа, пять основных видов динамики «*чэнь, жэнь, нин, нянь, ню*». Под *инновационностью* предполагается допустимость умеренных трансформаций в области тематики репертуара, сценической репрезентации и способов популяризации «Цзяочжоу янгэ» при условии сохранения ее укоренившихся традиционных элементов. На современном этапе развития этнического хореографического искусства в качестве концептуализации антропологического поворота важно внести дефиницию «неизменность ядра, изменяемость формы» (核心不变、形式可创), которая может служить ориентиром для сохранения нематериального культурного наследия «Цзяочжоу янгэ».

Таким образом, антропологические аспекты в рамках целостного понимания линии перестройки ценностно-смысловых основ «Цзяочжоу янгэ» в современном обществе и их включенности в систему китайского классического образования, с одной стороны, позволяют ввести убедительную доказательную базу и искусствоведческий инструментарий в область танцевальной морфологии: многоступенчатая хореологическая структура, ролевые системы состояний (от базовых движений до сложных композиций), многоуровневая семантика танца, которая передается через определенное амплуа. С другой стороны – практическая реализация этого вида танца неразрывно связана со специфическими особенностями визуального, звукового, изобразительного и чувственного восприятия мира. Не исключено, что именно эти факторы отвечают за особый период в развитии этнохореологических процессов. И что объективно ценно, обнаруженные признаки способны транслировать сущность человеческой активности как иерархической системы в антропологии танцевальной пластики разных народов. В качестве перспективы исследования можно наметить дальнейшее продуктивное изучение «Цзяочжоу янгэ» в направлении антропологии исполнительских стилей как феномена когнитивной деятельности в области теории и практики этнохореографического искусства XXI в.

Материалы исследования | Research materials

1. 胶州秧歌 / 中国非物质文化遗产网. 2006 (Официальный сайт Китайской сети нематериального культурного наследия (под ведомством Министерства культуры и туризма КНР). Карточка объекта национального наследия № III-2 (Цзяочжоуская янгэ), 2006). https://www.ihchina.cn/project_details/12815.html
2. 胶州秧歌 / Maigoo门户网. 2020 (Энциклопедия нематериального наследия портала Maigoo. Справка о происхождении Цзяочжоуской янгэ, 2020). <https://m.maigoo.com/top/430239.html>
3. 中国民族民间舞蹈集成. 2026. (Энциклопедия народных танцев. Шаньдунские янгэ // Собрание китайской народной и этнической танцевальной музыки, 2026). <https://m.baike.com/wiki/%E7%A7%A7%E6%AD%8C/1077528>
4. 黄河网, 2025 (Публикация портала «Хуанхэ ван» (сеть реки Хуанхэ). Три основные Шаньдунские янгэ, 2025). <https://www.hubpd.com/detail/index.html?contentId=288230376157321789>

Источники | References

1. 宋观炜. 秧歌词 // 清代诗文集. 北京: 中国文学出版社, 1985 (Сун Гуаньвэй. Янгэ цы (Песни о Янгэ) // Собрание стихотворений эпохи Цин. Пекин: Изд-во китайской литературы, 1985).
2. 博巴图乌拉. 东亚舞蹈文化: 仪式起源研究. 乌兰巴托: 蒙古科学院出版社, 2021 (Б Баттулга. Танцевальная культура Восточной Азии: исследование ритуальных истоков. Улан-Батор: Изд-во Монгольской академии наук, 2021).
3. 王书民. 山东省非物质文化遗产田野调查报告. 济南: 山东文艺出版社, 2010 (Ван Шуминь. Отчет о полевых исследованиях нематериального культурного наследия провинции Шаньдун. Цзинань: Изд-во литературы и искусства Шаньдун, 2010).
4. 李伟. 胶东民间舞蹈发展史. 青岛: 青岛大学出版社, 2005 (Ли Вэй. История развития народного танца Цзяодун. Циндао: Изд-во Университета Циндао, 2005).
5. 孙展. 让非遗瑰宝在新时代绽放光彩 // 胶州日报. 2025. 1月 (Сунь Чжань. Пусть сокровища нематериального наследия сияют ярче в новую эпоху // Цзяочжоу жибао. 2025. № 1).
6. 赵敏. 胶东民间舞蹈的演变. 北京: 中国民族出版社, 2008 (Чжао Минь. Эволюция народного танца Цзяодун. Пекин: Национальности Китая, 2008).
7. 李艳. 胶州秧歌传承人口述史. 胶州: 胶州市非物质文化遗产中心存档, 2024 (Ли Янь. Устное свидетельство хранителя Цзяочжоуской янгэ. Цзяочжоу: Архив Центра нематериального наследия города Цзяочжоу, 2024).
8. 刘青远. 山东秧歌流派研究. 北京: 高等教育出版社, 2015 (Лю Цинъюань. Исследование школ Шаньдунской янгэ. Пекин: Высшее образование, 2015).
9. 张惠. 从打麦场到大舞台: 民间舞蹈的学院化之路. 南京: 南京艺术学院出版社, 2019 (Чжан Хуэй. От сельской площади до большой сцены: путь институционализации народного танца. Нанкин: Изд-во Нанкинского университета искусств, 2019).
10. 潘志涛. 中国民间舞辞典. 上海: 上海音乐出版社, 2006 (Пань Чжитао. Словарь китайского народного танца. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2006).
11. 范立恩. 新时代的非遗传承// 民间文化. 2023. № 12 (Фань Лиэнь. Наследие нематериальной культуры в новую эпоху // Народная культура. 2023. № 12).

12. 胶州秧歌 / 青岛市情网 (Циндао: Народное правительство города Циндао, 2022). http://qdsq.qingdao.gov.cn/ssqd_86/fy_86/202211/t20221125_6516005.shtml
13. 孙颖. 中国民族民间舞美学. 北京: 北京舞蹈学院出版社, 2011 (Сунь Ин. Эстетика китайского народного танца. Пекин: Изд-во Пекинской академии танца, 2011).
14. 王旭. 胶州秧歌动态特征研究 // 北京舞蹈学院学报. 2018. № 4 (Ван Сюй. Исследование динамических особенностей Цзяочжоуской янгэ // Вестник Пекинской академии танца. 2018. № 4).

Информация об авторах | Author information

RU

Фролова Надежда Александровна¹, д. иск., доц., проф.
На Жису²

¹ Московский государственный институт культуры

² Национальный театр песни и танца (Внутренняя Монголия)

EN

Nadezhda Alexandrovna Frolova¹, Dr
Jisu Na²

¹ Moscow State Art and Cultural University

² National Song and Dance Theatre (Inner Mongolia)

^{1,2} dogorovan@rambler.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.06.2026; опубликовано online (published online): 31.07.2026.

Ключевые слова (keywords): китайский народный танец; традиционный танец; китайское искусство; исполнительский стиль; «Цзяочжоу янгэ» (胶州秧歌); Chinese folk dance; traditional dance; Chinese art; performing style; Jiaozhou Yangge (胶州秧歌).