

ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ КИТАЙСКОГО ТАНЦА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Рассматривается китайское танцевальное искусство начала XX века, отмеченное сильным и, несомненно, прогрессивным влиянием западной хореографии. Указываются два основных “проводника” западных танцевальных традиций в национальном искусстве: творчество Юй Жунлин, первой китайской танцовщицы, обучавшейся хореографии в Европе, а также творчество европейских и американских танцевальных ансамблей, с которым познакомились жители Китая во время их гастролей в этой стране. Именно данные обстоятельства стимулировали бурное развитие в Китае искусства балльных танцев.

Социально-исторические условия развития Китая в начале XX века определили возможность проникновения западноевропейской классической хореографии в китайскую культуру. Одним из стимулов для формирования академического хореографического искусства стало творчество известной представительницы китайской хореографии Юй Жунлин (1882–1973), первой китайской танцовщицы, изучавшей европейскую хореографию. Она воплотила в своем творчестве многие традиции западной хореографии. В начале XX ст. в Китае с большим успехом проходили гастролы западных танцевальных и цирковых трупп, чьи представления также сыграли заметную роль в развитии китайских танцевальных школ и коллективов.

Творчество Юй Жунлин не нашло еще широкого отражения в китайской и зарубежной литературе. Краткие упоминания о танцовщице и ее значении для китайской хореографии находим в энциклопедических изданиях, книгах и справочниках по истории китайского хореографического искусства [1; 9; 11]. Интерес к ее творчеству усилился в последние годы, что отразилось в ряде публикаций в журналах и газетах [8; 6; 7]. Ценным источником информации о танцовщице является ее собственная книга [10].

Юй Жунлин родилась в 1882 г., её отец Юй Гэн был крупным чиновником в последнем периоде правления династии Цин (1644–1911). В 12 лет Юй Жунлин переезжает в Японию с отцом, который был отправлен туда в качестве посла. Там она впервые знакомится с японским танцем, что в значительной мере повлияло на формирование профессиональных интересов юной девушки. Отец нанял специально японского педагога, который занимался с его дочерью. Но в соответствии с восточными традициями, в которых она была воспитана, ей запрещалось танцевать на сцене.

В 1901 г. переезжает во Францию, куда отец также был направлен послом. Это путешествие оказало огромное влияние не только на Юй Жунлин, но и, как окажется позже, на всю китайскую хореографию. В Париже Юй Жунлин учится у известной танцовщицы Айседоры Дункан (1877–1927), основоположницы западной хореографии модерна. Китайка произвела на нее такое впечатление, что «...Дункан воскликнула: “Какая талантливая китайская танцовщица! Я готова обучать ее танцу бесплатно”» [2]. В свободном новом танце происходит освобождение духа. Молодая китайская танцовщица преодолевает запреты отца и выходит на сцену, чтобы реализовать себя. Айседорой Дункан был поставлен спектакль на греко-мифологический сюжет, где Юй Жунлин исполняла главную партию. “Греческий танец” она исполняла в широкой тунике, используя танцевальные движения рук и ног. Танцовщица раскрывала внутренние чувства и очень точно выражала концепцию модерн-танца Айседоры Дункан.

Несмотря на сопротивление отца, она поступила в Парижский университет на факультет хореографии. Классический и академический балет открыл для Юй Жунлин новую страницу в ее творчестве. В 1902 г. она уже много выступала на сцене, исполняя известные в то время танцы “Греческий танец”, “Роза и бабочка”. В 1903 г. Юй Жунлин закончила свое хореографическое образование в Париже и вернулась в Китай. С 1904 г. она служит в императорском дворце при матери императора Цы Си.

Юй Жунлин интересовалась западным искусством, однако в ее творчестве отмечаются не только черты европейской модерн-хореографии. Она также исполняла народные,

традиционные и характерные танцы в операх, которые ставились в Пекине. Юй Жунлин внимательно наблюдала за развитием различных танцевальных жанров, изучала историю древнего классического китайского танца, и любая информация из каких-либо источников была важна для создания ею танца. Красивые, грациозные, обворожительные, запоминающиеся танцы в ее исполнении не оставляли никого равнодушным. В 1905 г. Юй Жунлин выступает в “Испанском танце”, “Греческом танце”, а также в танце “Жу и”, постановщиком которого явилась она сама. Этот танец посвящен императору Гуан Сюй и его матери Цы Си. Постановка отличалась характерными особенностями пластики китайской хореографии. Танцовщица надевала костюм, копировавший одежду древней китайской аристократии, завязывала волосы в тугий узел на затылке. Ее движения во время танца были легки и изящны, подобны весеннему ласковому ветерку, играющему с ветвями ивы. В руках у нее был красный *жу и*. (*Жу и* переводится с китайского как “согласно желанию”, в китайской символике – знак счастья и благополучия, который изображается в виде изогнутого жезла из бронзы, нефрита, дерева ценных пород с узорным покрытием. Преподносился императору, мудрецам, знати.) Танец заканчивался тем, что танцовщица подходила к матери императора и, стоя на коленях, с пожеланиями всего наилучшего преподносила жу и [3]. Танец отличался оригинальностью и новизной композиции и в то же время явился некоей квинтэссенцией китайской традиционной культуры. В нем Жунлин впервые полностью реализовала себя и нашла свой авторский творческий почерк. Потом она создавала китайские танцы, в которых было заметно европейское влияние: “Танец ветра”, “Танец феи лотоса”, “Танец бодисатвы” и др. Впоследствии они исполнялись многими профессиональными танцовщицами, которым посчастливилось увидеть их в исполнении самой Юй Жунлин [4].

Изысканность и своеобразие характерны для танцевального стиля Юй Жунлин. Она смогла овладеть языком танца и познать различные виды этого искусства. Так, например, в ее исполнении очень интересным и зажигательным был “Испанский танец”. Как свидетельствуют документы [5], для исполнения танца она надевала синюю длинную испанскую юбку, набрасывала на плечи большую шаль, прикалывала к волосам великолепный красный цветок и танцевала, отстукивая кастаньетами ритм в такт музыки. Пируэты сменялись грациозными прыжками и плавными проходами, а подчеркнутые движения плеч демонстрировали благородство и степенность, в полной мере раскрывая характер испанского народного танца. Исполнение было настолько проникновенным, что мать императора и остальные зрители не могли сдерживать свои эмоции и хлопали в такт звучащей музыки.

В 1907 г. Юй Жунлин покинула императорский дворец и вышла замуж, но она продолжала танцевать, давала благотворительные концерты. Так, 8 января 1922 г. она выступала в театре Чжэнь Гуан в Шанхае. Это представление помогло собрать деньги для крестьян окрестностей Пекина. 18 февраля 1928 г. состоялся благотворительный фестиваль в зале Се Хэ, где она исполнила “Танец китайского фонаря” и “Танец феи лотоса”. После провозглашения КНР Юй Жунлин работала во Дворце культуры и искусства Государственного Совета.

Юй Жунлин была первой танцовщицей, которая обратилась к модерн-танцу, классическому академическому танцу и смогла донести традиции западного искусства до китайского зрителя. Ее самостоятельные сценические произведения были очень важны для развития культуры Китая своего времени. Но и сегодня специалисты обращаются к ее творчеству как яркой странице китайской хореографии XX века. Так, искусствовед Лю Хэньюе пишет: «В мае 2002 г. мы организовали “Форум, посвященный хореографии Юй Жунлин”, в городе Тяньцзинь, где она родилась. Он создан для того, чтобы отметить 120-ю годовщину со дня рождения Юй Жунлин. Специалисты по истории хореографии собрались в городе Тяньцзинь и выступали на форуме. Историческое место Юй Жунлин постепенно осознано людьми...» [6].

В то время, когда Юй Жунлин за границей изучала западные танцы, в Китае продолжали приезжать различные цирковые, танцевальные труппы из Америки и Европы. Это явилось еще одним важным источником развития китайского танцевального искусства XX века. В 1886 г. в иллюстрированном журнале “Дянь ши чжай” появилось сообщение о том, что западный цирк под руководством Чэнили приехал с программой в

Шанхай. Это был первый в истории иностранный цирк, приехавший в Китай [7]. Программа цирка включала езду на лошадях, показ дрессированных львов, акробатику, жонглирование и др. Хотя в программе цирка танцы занимали не очень большое место, тем не менее на китайский народ, привыкший к хорошо знакомым культовым “юе у” (жанр традиционного китайского искусства, который соединяет танец, песню и стихи [8]) и танцам при императорском дворе, танцы в цирке произвели сильное, неизгладимое впечатление. В Китае начали создаваться цирки и танцевальные ансамбли.

Выступления западных балетных трупп, исполнявших модерн-танцы и народные танцы, в двадцатых годах XX века достигли апогея. Так, в 1923 г. американский вокально-танцевальный ансамбль из Гонолулу выступил в Шанхае с театром Витолия, представив американские песни и танцы; в 1925 г. японская труппа выступила в Шанхае со спектаклем “Юноша, которому 20 лет”; в 1925–1926 гг. американский ансамбль модерн-танца под руководством Сен Даниса совершил турне по городам Пекин, Тяньцзинь, Шанхай, представив зрителям народные танцы разных стран. В программе были “Испанский танец”, “Танец индианки”, а также китайские танцы “Танец бодисатвы”, “Прощание всемогущего Ба-вана с любимой”. В 1926 г. Московский государственный хореографический ансамбль выступил в театре “Карден” в Шанхае с балетами “Жизель”, “Коппелия”, “Жар-птица” и др.

1926 г. стал самым значимым для китайской хореографической сцены. Китайцы, которым полюбились модерн-танцы ансамблей под руководством Сен Даниса и балет Московского государственного хореографического ансамбля, в тот же год в ноябре–декабре встретили Альму Дункан, ученицу Айседоры Дункан, которая являлась руководителем “Московского ансамбля Дункан”. Ансамбль выступал в стиле Айседоры Дункан, танцы (такие, как “Танец молодости”, “Радость”, “Игра в прятки”) имели авангардный характер, что произвело на китайского зрителя глубокое впечатление. Писатель Юй Дафу, посмотревший эту программу, записал в своем дневнике: “Танцевальная форма Дункан несет в себе революционные идеи, показывает силу” [цит. по: 7]. Это первый в истории случай оценки западной хореографии китайской интеллигенцией. В январе 1927 г. ансамбль Дункан приехал в Ухань, где исполнил увековечивающий память Сунь Чжуншаня (президента Китайской Республики в 1912–1949 гг.) танец “Похоронная песня”, а также “Танец народной революции”, танцы “Ура эмансипации китайских женщин”, “Молодой коммунистический интернационал” и другие, которые нашли живой отклик у зрителей.

Тематика, содержание западных танцев буквально потрясли китайский народ. Результатом восприятия европейского искусства стали постановки бальных танцев – вальса, танго и др. Бальные танцы в Китае носят названия “общественные танцы”, “дружеские танцы”, исполняются во время проведения каких-либо общественных мероприятий. Европейские бальные танцы вначале были танцами при дворе, танцами аристократов. Вследствие ряда реформ в обществе, развития отраслей торговли и туризма, бальные танцы распространились не только среди элиты и состоятельного населения, но и среди непривилегированных сословий, дав возможность каждому принимать в них участие. Приезд многочисленных западноевропейских и американских хореографических ансамблей, развитие культурно-образовательных связей стимулировали распространение парных бальных танцев. Достаточно быстро они стали популярными в Китае: в каждом городе количество учащихся, занимающихся хореографией, постоянно увеличивалось, китайский народ выражал активную заинтересованность танцами. Бальные танцы стали горячо обсуждаемой темой. В результате стал расти спрос на учителей по обучению танцам, появилось много образовательных учреждений и учебных пособий по хореографии. Самыми значительными стали школы русского эмигранта Н. Станиславского, открытые в Харбине, Циндао, Шанхае, где преподавались распространенные в мире современные танцы (танго, вальс, чарльстон и др.). Достойную репутацию завоевало хореографическое обучение по системе Джека Кангна, которая в первой четверти XX века была популярной во многих странах.

Видя, как увеличивается число хореографических школ, открываемых иностранцами, китайцы, обучавшиеся танцам за границей, стали создавать курсы на родине по обучению парным танцам. Среди таких курсов самыми заметными были курсы, открытые артисткой

Тан Хуайцю, учившейся во Франции и затем вернувшейся в Китай. Они были открыты в 1926 г. и назывались “Кружок бальных танцев”, позже – “Кружок обучения танцам высшего класса на Юге”. Это была первая в истории Китая специализированная школа западноевропейских танцев, открытая китайкой. Постепенно методика обучения танцам становилась все более разнообразной. Шанхай оказался самым активным регионом, где до начала тридцатых годов уже существовало более ста дансингов.

Изучение бальных танцев глубоко повлияло на жизнь людей. Как известно, Китай – страна с историей, насчитывающей тысячи лет. С давних времен сама идея соприкосновения мужчины и женщины в танце была недопустимой, что вытекало из строгих моральных принципов. Опираясь на подобную культурную базу, китайцы не могли бы принять западноевропейский стиль жизни и развлечений. Но во время распространения западноевропейской хореографии в Китае традиционные культурные принципы стали терять свою силу. Интерес к изучению западноевропейской хореографии расширялся и утверждался. Люди горячо полюбили общественные танцы, пропагандируемые движением распространителей западной культуры, дух которой присутствовал в литературе, театре, музыке.

Значение западной хореографии для китайской культуры необычайно велико, ее распространение свидетельствует о внутреннем духовном изменении людей, связанных с хореографией, увлекающихся танцем. Это отразилось и на уровне их мастерства, особенно возросшего к концу XX в. В частности, китайские танцоры неоднократно становились победителями Международного фестиваля современной хореографии в Витебске (IFMC), что говорит о признании их мастерства в Европе.

Таким образом, формирование китайского танцевального искусства в начале XX века протекало под сильным влиянием западной хореографии. Это проявилось, во-первых, в творчестве талантливой танцовщицы Юй Жунлин, сыгравшей большую роль в ознакомлении китайского народа с европейским танцем. Во-вторых, гастроли зарубежных танцевальных трупп стимулировали развитие бальных танцев в Китае. Появление многочисленных иностранных, а позже и отечественных курсов и методик обучения общественным танцам привели к их широчайшему распространению в Китае, что составляет одну из характерных особенностей китайской хореографии.

1. Ван, Кэфэн. Поступательная история китайского танца / Кэфэн Ван; на кит. яз. – Шанхай: Изд-во Народа, 1989. – С. 217.

2. Ван, Кэфэн. Поступательная история китайского танца / Кэфэн Ван; на кит. яз. – Шанхай: Изд-во Народа, 1989. – С. 223.

3. Виноградова, Н. А. Традиционное искусство Востока: терминологический словарь / Н. А. Виноградова, Т. П. Каптерева, Т. Х. Стародуб. – М.: Эллис Лак, 1997. – С. 156.

4. Китайский хореографический словарь / на кит. яз.; редкол.: Ван Кэфэн (гл. ред.) [и др.]. – Пекин: Изд-во Культуры и Искусства, 1994. – С. 311.

5. Лон, Иньпы. Обзор хореографического искусства / Иньпы Лон, Эрчуи Сюй. – Шанхай: Изд-во Народа, 1997. – С. 422.

6. Лю, Хэньюе. Распространение западной хореографии в Китае / Хэньюе Лю; на кит. яз. // Газета нового дня Тяньцзинь. – 2004. – 22 авг. – С. 23.

7. Ма, Мин. Новые материалы о Юй Жунлин / Мин Ма; на кит. яз. // Вечерняя газета Тяньцзинь. – 2006. – 24 июля.

8. Сюе, Цзунмин. Юй Жунлин – первооткрыватель современного танца в Китае / Цзунмин Сюе // Юе Лань. – 2004. – №. 55. – С. 14.

9. Хореографическое искусство / на кит. яз.; редкол.: Фэн Шуанбай (гл. ред.) [и др.]. – Пекин: Изд-во Культуры и Искусства, 1994. – С. 52.

10. Юй, Жунлин. Из жизни двора династии Цин / Жунлин Юй. – Пекин.: Изд-во Пекин, 1957. – 85 с.

11. Зи, Нуаюн. Chines Dance / Huayun Zi. – Beijing: Culture and Art publishing House, 1999. – С. 106.