

3. 覃忠盛《〈刘三姐〉的民族艺术审美》北京中央民族大学学报 = Тань, Чжуншэн. «Эстетическое восприятие «Лю Сань-мэй» в народном искусстве» / Тань Чжуншэн. – Пекин : Вестник Центрального университета национальностей, 2009. – № 1.

Лю Ин

ТАНЕЦ В НАСТЕННЫХ РОСПИСЯХ ПЕЩЕРЫ ДУНЬХУАН: СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье определяется специфика художественного воплощения танца в настенных росписях пещеры Дуньхуан, которая является величайшим наследием не только древней китайской культуры, но и культуры Индии, Ирана и других стран. Определение взаимосвязи живописи и хореографии, выявление иконографических принципов и типологические черты танца – главная цель данного исследования.

Liu Ying

DANCE IN WALLPAPER COLLECTION OF DUNHUAN CAVES: SPECIFICITY OF INTERPRETATION

The article defines the specificity of the artistic embodiment of dance in the wall paintings of the cave of Dunhuang, which is the greatest legacy of not only ancient Chinese culture, but also the culture of India, Iran and other countries. The definition of the relationship between painting and choreography, the identification of iconographic principles and the typological features of dance is the main objective of this study.

Буддийский монастырский комплекс Дуньхуан – сокровищница древнего китайского искусства. В росписях, создававшихся на протяжении тысячи лет с IV по XIV вв., отразились художественные и религиозные представления многих народов, постепенно слившиеся с местными традициями. Главной частью комплекса пещер вблизи города Дуньхуан является монастырский комплекс Могао, расположенный в провинции Ганьсу на северо-западе Китая. Пещеры Могао по представленным в них произведениям стенописи являются самыми масштабными и высокохудожественными образцами древней настенной живописи.

Гроты Дуньхуана обладают богатой историей, таковой является и история фресок с изображением танца, которых более 200 представлено в этом уникальном комплексе. Дуньхуанский танец является сейчас важным направлением китайской традиционной хореографии, обладающим особыми культурно-историческими корнями и ценностью. Красота линий человеческого тела пронизывает все фрески: наиболее классической особенностью дуньхуанского танца является поза в виде буквы S. Она сочетает индийские и греческие танцы, танцы при императорском дворе в эпоху Тан (618–907), а также заимствует танцевальные движения западных регионов. Танцор достигает такой танцевальной формы посредством поворота головы, изгиба плеч, груди, бедер, коленей, т.е. практически всего тела [4, с.159].

Важной художественной особенностью дуньхуанского танца является сочетание покоя и движения. Танцевальная форма – это то, что отличает китайский и западный стиль исполнения. Как правило, в китайских сценических и национальных танцах движения идут по спирали и кругу, потому что в китайской культуре круг символизирует гармонию. Европейские танцы больше тяготеют к линейным передвижениям и удлиненным формам. Важно и то, что китайский танец от классического западного танца отличают специфичное подчеркивание движений рук и положений пальцев, также как и координация глаз-рук.

Сочетание в танце четкости и изящности (рационального и чувственного) обосновывается особенностями изображений, поскольку представленные в пещере фрески – не что иное, как своеобразное слияние традиций китайского и индийского искусства. Так, период популярности индийских фресок (связан с распространением Буддизма из Индии) характеризуется изображением сильных хорошо сложенных мужчин, под влиянием же китайской живописи на фресках постепенно стали изображать изящных девушек. Именно поэтому в движениях, выражении глаз и распределении ритма дуньхуанского танца сочетаются быстрота и медлительность, статичность и динамичность [7, с. 175].

Китайские танцы характеризуются утонченностью, о чем свидетельствуют многочисленные примеры. В фигурах танцующих на дуньхуанских фресках часто присутствует фантазия и реальность, в движениях большое внимание уделяется сочетанию реальности и вымысла, и в этом еще одно отличие данного танца от всех других. В традиционном танце присутствуют три не свойственных для западного мировосприятия элемента китайской философии: цзин (концентрация), ци (течение энергии) и шэнь (дух). Эти эстетические понятия пришли в танец из трех основных религий Китая – даосизма, конфуцианства и буддизма.

Дуньхуан – святое место для буддистов, поэтому в стенной росписи преобладают буддийские мотивы, а танцующими в них обычно изображены небожители или демоны [2, с. 56]. Изгибы тел танцующих изящно подчеркнуты, подобной отчетливости линий людям достичь порой сложно. Именно представленные особенности характеризуют мифологические буддийские изображения, определившие специфику дуньхуанского танца.

Важной характеристикой дуньхуанских фресок с изображением танца является присутствие музыкальных инструментов (при наличии инструмента всегда есть танец, при наличии танца всегда имеется инструмент). Такое сосуществование музыки и танца сформировало особый метод художественного отображения – музыкальные инструменты стали связующим звеном между реальностью и вымыслом. Танцующий может смело оторваться от реальности, проявить силу своего воображения, танцевать и аккомпанировать себе, используя возможности своего тела.

На рисунке в 112-ой пещере Могао изображены танцевальные движения фаньтаньпипа (кит. 反弹琵琶) («обратная игра на пипе»). Образ летящей Апсары, играющей на пипе, – одно из известных изображений на фресках Дуньхуана («Танец под музыку», является частью росписи «Западный рай»). Летящие Апсары (фэйтянь) – полубогини, духи облаков в облике прекрасных женщин – запечатлены на многочисленных фресках того периода. Согласно буддийской традиции, держащая в руках пипу летящая Апсара олицетворяет счастье и радость. В этом образе сочетается превосходное владение техникой игры

на инструменте и изящный танец, и этот музыкальный образ наилучшим образом отражает танцевальное искусство Дуньхуана.

Верхняя часть тела танцующей наклонена вправо и вперед, левая нога изогнута, правая согнута в колене, носок стопы поднят вверх, большой палец сильно приподнят, плечи овеивает цветная лента. Играя левой рукой, девушка держит пипу (китайскую лютню) позади себя. Такого рода исполнение встречается только на фресках Дуньхуана, оно является результатом соединения художником мира воображаемого и реального, уникальным воплощением данного сочетания в живописи [6, с.154]. Особенности танцевальные образы божеств, представленные на этих фресках, оказали большое влияние на китайский классический танец (на сцене появилась имитация «парящего полета»).

Художественное своеобразие танцев на фресках Дуньхуана проявляется в выразительности шагов, формах изменения движений, контроле над телом. Эти черты дуньхуанского танца определили его отдельную нишу среди китайских классических танцев. Кроме того, он наделен особой художественной спецификой благодаря наследию буддийской культуры.

Танцы Дуньхуана всегда привлекали внимание исследователей. В результате художественного переосмысления изображений танцующих на фресках возник новый вид танца – дуньхуанский, который появился в конце 1970-х гг. и окончательно сформировался в 1980-х гг. Эксперт пещеры Дуньхуана Гао Цзиньжун провела тщательные исследования и разработала методику профессионального обучения дуньхуанскому танцу [4, с. 160].

В последнее время многие мастера хореографии ищут вдохновение, исследуя дуньхуанские фрески и создавая новые танцевальные композиции. Например, были созданы такие выдающиеся хореографические произведения, как «Цяньшоугуаньинь» (2005, Чжан Цзиганг), «Ху сюань» (2006, Чжан Юньфэн), «Ху тэн» (2006, Чжаньян), «Цзиньган» (2013, Оу Сивэй), «Дамэн Дуньхуан» (2000, Чэнь Вэй)[3, с.30].

Дуньхуанский танец не только отличает древние фрески – он является квинтэссенцией тысячелетней культуры Китая. Изучая великолепные образцы живописи, исполнители овладевают художественным своеобразием стиля дуньхуанского танца, что способствует развитию и обогащению китайской традиционной хореографии.

Список литературы:

1. 郑汝中, 季美林《敦煌壁画乐舞研究》甘肃: 甘肃教育出版社, 2002年版, 共257页。= Чжэн, Жучжун. Изучение танца с музыкой настенных росписей Дуньхуана / Жучжун Чжэн, Сяньлинь Ци. – Ганьсу: изд-во образования Ганьсу, 2002. – 194 с.
2. 阴法鲁《敦煌乐舞资料的历史背景》中国史研究, 1980年3月第50至56页。= Инь, Фалу. История танца с музыкой в Дуньхуане / Фалу Инь // Китайская история. – 1980. – № 3. – С. 50–56.
3. 汤旭梅《敦煌石窟壁画中舞蹈形象的文化解析》北京舞蹈学院学报, 2015年5月第27至32页。= Тан, Сюймэй. Культурный анализ танца настенных росписей Дуньхуана / Сюймэй Тан // Научный вестник пекинской танцевальной академии. – 2015. – № 5. – С. 27–32.
4. 李婷婷《浅谈敦煌舞姿的艺术特点》大众文艺, 2016年12月第159至160页。= Ли, Тинтин. Краткий анализ художественных особенностей танца Дуньхуана / Тинтин Ли // Дачжунвэнь. – 2016. – № 12. – С. 159–160.
5. 公兰英《敦煌艺术特点研究》黄可之声·2015年4月第119页。= Гун, Ланьин. Исследование особенностей дуньхуанского танца как формы искусств / Ланьин Гун // Хуанхэ чжишэн. – 2015. – № 4. – С. 119.
6. 陈夕冉《敦煌艺术特点与舞蹈表演》戏剧之家·2016年6月第154页。= Чэнь, Сицзюй. Художественные особенности дуньхуанского танца и танцевальные представления / Сицзюй Чжэнь // Сицзюй чжицзя. – 2016. – № 6. – С. 154.
7. 孙延泽《敦煌艺术特点与舞蹈艺术研究》大舞台, 2017年5月第175页。= Сунь, Яньцзэ. Исследование художественных особенностей дуньхуанского танца и его техник / Яньцзэ Сунь // Да утай. – 2017. – № 5. – С. 175.

Янь Мэн

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ: ИСТОКИ

Yan Meng

HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF SCENIC ART IN CHINA: ORIGINS

В статье отмечается, что изначально в китайских традиционных театральных и оперных представлениях не было «постоянного театра» (помещения с постоянными зрительскими местами и декорациями). Строго говоря, подобное искусство не может быть названо театром в европейском смысле этого слова, но имело свою эстетику, стиль и зрителя.

The article notes that initially in Chinese traditional theatrical and opera performances there was no "permanent theater" (rooms with permanent spectator seats and decorations). Strictly speaking, such art can not be called a theater in the European sense of the word, but it had its own aesthetics, style and viewer.

В древние времена китайский театр представлял собой явление самодостаточное, в котором не было явных заимствований извне. У китайской традиционной драмы и китайской традиционной оперы не было «постоянного театра». Местом представлений становилась площадка для представлений (сцена), в создании которой использовались естественный ландшафт и его условия. Зрители зачастую случайно, по наитию собирались вместе посмотреть представление. Сцена, в свою очередь, являлась важным, неотъемлемым фактором представлений традиционных театра и оперы в Китае.

Традиционная китайская опера имеет самостоятельную культуру, которая проявляется не только в самобытности искусства представления, но также и в сцене для представлений, их форме, их архитектонике – во всем проявляются значительные отличия от европейского искусства. «Воображение времени и пространства» – это одна из трех отличительных особенностей традиционной оперы. Таким образом, она не требовала особых декораций и костюмов, а реквизит в свою очередь также был крайне прост: зачастую он состоял лишь из одного стола и двух стульев.