

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УДК 786.2.083.1 (4: 510)

Сунь Цянь

**Танцевальное искусство Китая XX века:
национальное своеобразие и влияние
западных традиций**

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

по специальности 17.00.09 – теория и история искусства

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Минск 2010

Работа выполнена на кафедре белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель **Ходинская Наталья Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и музыкального образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Официальные оппоненты **Чурко Юлия Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры хореографии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Немцова Светлана Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и методики преподавания искусства УО «Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка»

Опонирующая организация УО «Белорусская государственная академия музыки»

Защита состоится 12 февраля 2010 г. в 14 часов на заседании совета по защите диссертаций Д 09.03.01 в УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 220007, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17, читальный зал библиотеки; e-mail: buk@buk.by; тел. ученого секретаря 222-83-36.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Автореферат разослан 5 января 2010 года.

Ученый секретарь
совета по защите диссертаций
кандидат искусствоведения, доцент



И.А.Смирнова

КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Проблема сохранения национального своеобразия в условиях возрастающего влияния иных национальных культур стоит перед многими странами мира. В истории китайского танца было немало прецедентов смешения разных культурных традиций: в династиях Хань и Тан китайский танец достиг вершин развития во многом благодаря культурному обмену с различными странами Азии и, в свою очередь, оказал сильное влияние на искусство других стран.

В XX веке синтез китайских и западных традиций стал одним из основных принципов китайской культуры. Китайское танцевальное творчество испытало огромное влияние западной танцевальной культуры и в определенной степени стало недооценивать собственные культурные богатства. Сложность современной ситуации заключается в том, что понятия «западное» и «китайское» сейчас для многих жителей страны, по сути, эквивалентны понятиям «современное» и «традиционное», а порой даже «передовое» и «отсталое». Стремление «догнать» передовые в развитии современного танца страны Запада содержит в себе опасность потерять ощущение ценности и достоинств своей собственной традиционной культуры.

В этих условиях перед китайским искусствоведением стоит важнейшая задача доказать жизнеспособность, значимость отечественных танцевальных традиций и необходимость их развития, не отрицая при этом возможности и продуктивности диалога со странами Запада.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Связь работы с крупными научными программами и темами

Диссертация выполнена в рамках комплексной научной темы кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (2006 – 2010 гг.) «Компаративизм в современном искусствоведении как научный подход и творческий метод» (утверждена на заседании Совета университета 18.12.2006 г., протокол № 4).

Цель и задачи исследования

Цель исследования – выявить национальное своеобразие китайского танцевального искусства XX века в контексте взаимодействия отечественных и западных традиций.

Цель определила следующие **задачи**:

- выявить факторы, определяющие национальную характерность в искусстве танца;
- раскрыть национальную специфику традиционного китайского танцевального искусства;

– осуществить периодизацию развития танцевального искусства Китая XX века и охарактеризовать его основные жанровые разновидности и стилевые тенденции с позиции диалога национальных танцевальных культур;

– раскрыть роль западных (русских, европейских, американских) традиций в развитии китайского танцевального искусства XX века;

– определить направления развития китайского балета и выявить его национальные особенности.

Объект и предмет исследования

Объектом данного исследования является танцевальное искусство Китая в XX столетии, во всем многообразии его жанровых, стилистических, лексических проявлений. *Предмет* исследования – национальное своеобразие китайской хореографии и ее взаимосвязь с западным танцевальным искусством.

Выбор объекта и предмета исследования обусловлен потребностью в осмыслении путей синтеза национальных и инонациональных традиций в хореографии одной из богатейших культур мира, что является частью общей проблемы «Восток–Запад», приобретающей все большее значение и актуальность в современном искусствознании.

Положения, выносимые на защиту

1. Национальная характерность танцевального искусства определяется внутренними и внешними факторами. К внутренним относятся структурные и содержательные свойства самого искусства танца. Наиболее репрезентативными являются хореографическая лексика и рисунок танца, опирающиеся на традиции народных и профессиональных танцев прошедших эпох. Факторы внехудожественного порядка, связанные с отражением в творчестве национального характера, идейно-эстетических позиций, а также с условиями исторического развития танцевального искусства относятся к внешним факторам, определяющим национальное своеобразие искусства танца. Специфическими для хореографии являются дополнительные факторы, связанные с синтетической природой танцевального искусства. Ею обусловлено появление в танцевальном искусстве дополнительных признаков национальной характерности, свойственных другим видам искусства, тесно взаимодействующим с хореографией, – музыке, поэзии, литературе, театральному, изобразительному, декоративно-прикладному искусству.

2. Национальная специфика традиционного китайского танцевального искусства заключается как в языке самого танца (хореографический язык древнего профессионального танца демонстрирует особую пластичность и гибкость тела танцовщика, доминирование могова круга, большую роль акробатических элементов), так и в таких признаках, как тесная связь придворного танца с музыкой и поэзией, необычайно сложная и развитая система жанров, которые можно классифицировать по различным критериям, яркая декоративная сторона танца. Отличительными особенностями истории становления и развития традиционного

китайского танцевального искусства являются необычайно ранняя профессионализация танцевального искусства, достижение им величайшего подъема уже в эпоху династии Тан (618 – 907 гг.), затем постепенное ослабевание самостоятельной роли и превращение в компонент театрального искусства в эпоху династии Цин (1644 – 1911 гг.).

3. Периодизация развития танцевального искусства Китая в XX веке определяется политическими событиями, происходившими в стране. В первый период (1900 – 1937 гг.), завершившийся в начале антияпонской войны, под воздействием политических событий (создание Китайской республики и движение «4 мая») произошло обособление танцевального искусства от театрального. Второй период – время военно-революционных действий (1937 – 1949 гг.) – отмечен тесной связью танцевального искусства с военной жизнью страны. Третий период (1949 – 1966 гг.), вехами которого стали образование КНР и начало «культурной революции», определяется быстрыми темпами развития хореографии, во многом обусловленными помощью специалистов-хореографов СССР, появлением балета европейского типа, созданием сценических обработок народного танца, эпических музыкально-танцевальных представлений. Четвертый период (1966 – 1978 гг.) – время трагического застоя во всех видах искусства, в том числе и танцевального. Пятый период начинается с провозглашения курса на реформы и экономическую «открытость» (1978 г.) и продолжается до сих пор. Основными разновидностями танцевального искусства этого периода являются сценические обработки народных танцев национальных меньшинств, балет европейского типа и китайский национальный балет, современный танец (танец модерн и contemporary dance).

Национальные и западные традиции преломляются в обозначенных разновидностях танцевального искусства по-разному: от непосредственного заимствования и развития традиций народных и профессиональных танцев в народно-сценических танцах и в эпических синтетических представлениях до опосредованного претворения разнообразных национальных культурных традиций в танцах малых форм и одноактных балетах, созданных в стилистике танца модерн и contemporary dance.

4. В XX веке китайское танцевальное искусство трижды испытало значительное влияние западных традиций. В первом периоде XX века, благодаря танцорам и деятелям искусства, получившим образование в европейских странах, и гастролям европейских танцевальных трупп, появилась профессиональная хореография, обособленная от театрального искусства, и бытовое танцевальное искусство в виде широко распространенных бальных танцев. Влияние русской хореографической школы ярко проявилось после образования КНР – в 1950-е гг. В 1980 – 1990-е гг. китайская хореография развивается под сильным влиянием западноевропейской и американской: создана учебная система и ансамбли современного танца, западные стилевые направления современного танца одухотворили творчество многих

китайских хореографов.

5. Две разновидности китайского балета – национальный балет и балет европейского типа – развиваются в разных направлениях: первый – в направлении постепенного отхода от своего прототипа – театрального танца («оганцованная опера») и сближения с западным симфоническим балетом; второй – в направлении все более яркого выражения национального своеобразия, проявляющегося в сюжетной основе, балетной музыке, хореографической лексике, декоративно-художественном оформлении.

Личный вклад соискателя

Полный объем диссертации выполнен автором самостоятельно. В работе проведено комплексное исследование танцевального искусства Китая XX века; выявлены факторы, определяющие национальное своеобразие хореографии; раскрыта национальная специфика традиционного китайского танца, проявившая себя как в особенностях самого танцевального искусства, так и в разнообразных факторах и условиях его бытования и развития. Осуществлена периодизация и охарактеризованы основные жанровые разновидности танцевального искусства XX века, показано их национальное своеобразие. Раскрыта созидаящая роль диалога национальных культур, определено благотворное влияние западного искусства на процесс развития китайской хореографии XX века. Выявлены направления развития и национальные особенности китайского балетного искусства.

Апробация результатов диссертации

Основные теоретические положения и выводы диссертации изложены автором в выступлениях на 9 научных конференциях: международной научной конференции «Актуальные проблемы мировой художественной культуры» (Гродно, 8 – 9 апреля 2008 г.), международных научно-практических конференциях «Культура. Наука. Творчество» (Минск, БГАИ, 19–20 апреля 2007 г.; Минск, БГАМ, 10–11 апреля 2008 г.), XIII Международных научных Кирилло-Мефодиевских чтениях (Минск, 24 – 25 мая 2007 г.), региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «II Машеровские чтения» (Витебск, 24 – 25 апреля 2007 г.), республиканской научной конференции «Аутентичный фольклор: проблемы бытования, изучения, преемственности» (Минск, БГУКИ, 15 – 16 марта 2007 г.), научных конференциях молодых ученых, аспирантов, магистров и студентов БГУКИ (Минск, 2006 – 2008 гг.).

Опубликованность результатов диссертации

По теме диссертации опубликовано 14 научных публикаций, из них 3 статьи в научных рецензируемых журналах (1,5 авторских листа), 2 статьи в зарубежных научных журналах, 2 статьи в научных сборниках, 7 статей в сборниках материалов научных конференций. Общий объем публикаций оставляет 3,1 авторского листа.

Структура и объем диссертации

Структура диссертации определена логикой изложения материала и состоит из

введения, общей характеристики работы, основной части, состоящей из трех глав, заключения, библиографического списка и трех приложений.

Полный объем диссертации составляет 195 страниц, из них 109 страниц занимает основной текст, 16 страниц – библиографический список, который состоит из списка использованных источников (200 наименований на русском, белорусском, английском и китайском языках) и списка публикаций соискателя (14 наименований на русском и белорусском языках), 70 страниц – приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении и общей характеристике работы** дается обоснование выбора темы диссертационного исследования, определяются объект и предмет, цель и задачи исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, научная новизна исследования, указываются апробация и опубликованность результатов исследования, структура и объем работы.

Первая глава «Традиционное танцевальное искусство Китая: народный и придворный танец» состоит из трех разделов и посвящается изучению древнего танцевального искусства Китая.

Основную часть раздела **1.1 «Обзор литературы по теме диссертационного исследования»** составляет анализ литературы на китайском языке, посвященной вопросам истории развития и современного состояния танцевального искусства Китая. Благодаря деятельности исследовательской группы под руководством Оуян Юйцяня и У Сяобана появились основополагающие труды по истории танцевального искусства Китая (Ван Кэфэнь, Юань Хэ, Дун Сицзю, Цзинь Цю, Гао Цзиньжон) и по теории хореографии (У Сяобан, Су Цзюцян). Хореоведением Китая накоплен богатый материал, сделано много ценных и интересных наблюдений над процессом развития китайского танцевального искусства. Однако работ обобщающего характера немного. Среди них наибольшую ценность для автора диссертации представляют «История древнего танца Китая» Ван Кэфэнь, а также «Курс обучения истории китайского древнего танца» Юань Хэ. Автор последнего утверждает, что китайский придворный танец стал квинтэссенцией тысячелетнего развития танцевального искусства Китая. Поддерживая эту точку зрения, мы рассматриваем придворный танец как главный компонент традиционного китайского танца и делаем его основным объектом изучения в первой главе диссертации. В целом можно отметить, что история древнего китайского танцевального искусства освещена в трудах китайских исследователей достаточно полно. Тем не менее, очевидны и «белые пятна», особенно в разработке вопросов стиля и поэтики танца. Отсутствует в трудах китайских исследователей жанровая классификация традиционных китайских танцев, не выявлена национальная характерность древнего китайского танца.

Развитие китайского танцевального искусства XX века освещается в публикациях Ван Кэфэнь, Чжай Цзися, Юй Пин, Лян Луня, Сяо Сухуа и др. В основном они посвящены проблемам китайского балетного искусства, главным образом той ее разновидности, которая называется в Китае балетом европейского типа. Основную массу работ составляют публикации в периодической печати, в которых освещается творчество ведущих представителей национальной хореографии, отдельные, наиболее яркие произведения. Целостный анализ китайского танцевального искусства прошедшего столетия еще не сделан, отсутствуют также работы, затрагивающие вопросы проявления национальной специфики и влияния традиций западного танцевального искусства.

Тема диссертации потребовала изучения литературы на русском и английском языках об искусстве балета (труды А. Волынского, В. Красовской, Е. Суриц и др.), современной хореографии Европы и Америки (работы Дж. Андерсона, М. Бремсер, С. Коэн, С.А. Кригсман и др.). Необходимую для данной работы информацию о стилях, видах, формах и жанрах современной европейской, японской, американской, русской, белорусской хореографии представляют книги и диссертационные исследования белорусских, российских и украинских исследователей (А. Жуковой, Н. Карчевской, С. Устьяхина, Ю. Чурко Д. Шарикова). Особое значение для автора диссертации имели публикации ведущего белорусского хореоведа Ю. Чурко, содержащие ценные мысли о ступенях развития национальной хореографии, роли танцевального фольклора в создании национального балета, путях решения проблемы национального своеобразия в балете.

Диссертационное исследование проводилось на методологической базе современной теории и истории танцевального искусства, разработанной в трудах китайских, российских, белорусских, американских, исследователей классического балета и современного танца. Исследование опирается также на искусствоведческие труды по проблемам национального стиля (Е. Валукин, З. Лисса, Лю Хунцзин, Ю. Чурко, Н. Шахназарова, Э. Шумилова, Н. Эльяш), труды по истории и теории культуры и искусства Китая и проблемам межкультурных и межнациональных взаимодействий (Н. Абрамова, К. Дебен-Франкфор, Л. Делюсин, Б. Доронин, Ж. Жерне, М. Кравцова, О. Ледовская, В. Малявин и др.). Основой методологии стал комплексный подход, при котором для достижения поставленной цели и решения выдвинутых задач, связанных с разносторонним освещением предмета исследования, были использованы следующие **методы исследования**: историко-генетический (способствующий выявлению истоков и установлению преемственности между древним и современным танцевальным искусством Китая); историко-теоретический метод (позволяющий выделить сущностные признаки традиционного и современного китайского танцевального искусства), научно-теоретический метод (анализ, синтез), эмпирический метод активного наблюдения.

В разделе 1.2 **«Теоретические проблемы изучения национального своеобразия в танцевальном искусстве»** выявляются факторы, определяющие

национальное своеобразие в искусстве танца. Их можно условно разделить на «ядро» и «периферию», или внутренние и внешние факторы. К внутренним относятся имманентные качества самого искусства, его материала. Это некие постоянные признаки содержания и формы, отличающие искусство одного народа от искусства другого, устойчивые идеи, настроения, эмоциональный строй, присущие большому числу произведений одной национальной школы и отличные от другой. Это определенные структурные, жанровые, языковые средства, отобранные искусством каждого народа и составляющие своего рода «материальную» основу национального своеобразия, его ядро. В искусстве хореографии наиболее репрезентативными внутренними факторами национального своеобразия являются лексика и рисунок танца. К внешним факторам национального своеобразия можно отнести особенности исторического пути развития искусства, принципы отбора и ассимиляции национальным искусством чужеземных традиций, отражение национального характера, психологического склада нации. Внешние факторы определяют ядро национального своеобразия искусства, но и сами также являются признаками национального своеобразия.

Каждая нация имеет две ветви танцевального искусства – народную и профессиональную. Национальное своеобразие профессионального искусства хореографии большинством исследователей видится в обращении к народным традициям и истокам. Однако такое понимание национального, безусловно, сужено. В искусстве, имеющем длительную историю развития, последующие поколения художников опираются не только на фольклорные, но и на профессиональные традиции прошлого. Для китайского танцевального искусства, имеющего пятитысячелетнюю историю, это особенно важно.

Искусство хореографии тесно связано с другими видами искусства – музыкой, поэзией, театром, изобразительным, декоративно-прикладным искусством. Это обусловило возможность проявления национальной характерности в ряде дополнительных факторов. К ним относится использование национальных произведений литературы, поэзии, сюжетов из национальной истории, мифологии в качестве основы содержания танцев и балетных постановок, применение народной музыки, национального инструментария в сопровождении танцевальных произведений, национальных костюмов, украшений, реквизита и других декоративных элементов в сценическом оформлении спектаклей.

Раздел 1.3 «**Особенности развития и национальное своеобразие традиционного китайского танцевального искусства**» посвящен рассмотрению двух ветвей традиции – народного и придворного танца. Зародившись в примитивном обществе, народные танцы существуют до сих пор и исполняются во время встречи Нового года, весеннего фестиваля и других праздников (их изначальное историческое значение утрачено). В прошлом основными разновидностями народных танцев были танцы, исполняемые на праздниках, отмечающихся в разные времена года, ярмарках, знаменующих окончание сезонных работ или наступление Нового года; танцы, связанные с выращиванием урожая и

посвященные богам моря, леса, гор и т.д.; семейно-бытовые танцы, исполнявшиеся в связи с главными событиями в жизни человека – рождением, свадьбой, смертью. Отличительной особенностью многих народных танцев было сочетание хореографии с акробатикой – например, популярный до сих пор «Танец льва» содержал приемы эквилибристики и борьбы ушу. Танцы этнических групп на территории Китая обладали своими характерными лексическими особенностями: в тибетских массовых танцах танцоры размахивают длинными рукавами кафтанов и ритмично притопывают; монгольские танцы интересны подрагивающими движениями плеч и рук, имитацией верховой езды.

Господствующее положение в музыкально-танцевальном искусстве Древнего Китая занимали придворные музыка и танец, объединенные вместе с поэзией в общем синкретичном искусстве «юе». В раннем периоде династии Чжоу (1050 – 221 до н.э.) формируется искусство «я юе у» («изящные музыка и танец»), которое пронизывает китайскую танцевальную историю с эпохи Чжоу по эпоху династии Цинь (1644 – 1911 гг.). Два основных жанра этой эпохи – «вэнь у» («гражданские танцы») и «у у» («воинственные танцы») стали основой классификации танцев в течение столетий.

Древний китайский танец, особенно начиная с эпохи Весны и Осени (770 – 475 до н.э.), развивался под мощным влиянием китайской философии. Представители школ конфуцианства, Моцзы и даосской высказывали противоположные взгляды на танец и музыку. Дискуссии философских школ о сущности и роли танца и музыки положили начало развитию теории танцевального искусства Китая.

В истории китайского танца особый интерес представляют эпохи династии Хань (206 до н.э. – 220 н.э.) и Тан (618 – 907 гг.). В династии Хань возник новый вид искусства – «Бай си» («Сто игр») – комплексное представление, включающее музыку, песню, танец, цирк, ушу, магию, буффонаду. В танцах со всевозможными музыкальными инструментами, оружием, другими предметами подчеркивалось единство художественной выразительности и технического мастерства. Традиционным было использование длинных шелковых лент, длинных рукавов, что обогатило язык танцевальных движений. Большую часть придворных танцев составляли женские танцы и музыка «Нюй юе», и женщины-танцовщицы постепенно заняли главное место на сцене. В эпоху династии Тан сформировалась своя система классификации танцев. По особенностям стиля танца они делились на два вида: «жуань у» («испуганный танец») и «цзянь у» («сильный танец»). По тому, как выступают музыканты, аккомпанирующие танцу – сидя или стоя, – музыкально-танцевальные представления делились на «Цзо бу ди» (музыканты играют сидя) и «Ли бу ди» (музыканты играют стоя). Уровень технического мастерства движений в таких танцах, как «Танец-вращение», «Танец с прыжками», «Танец с мечом» и другие, был весьма высок. В придворном обиходе Династии Тан были и развернутые массовые представления «Янь юе» («музыка и танец для пира»), исполнявшиеся во время придворных торжеств. Появились и другие формы, ведущие к возникновению синтетического театрального спектакля (дашуй). Весьма интенсивным было развитие храмовых танцев. От буддийского ритуала син-сян (явление Будды), который

впервые появился в Индии, произошли такие виды деятельности, включающие танцы, как храмовые ярмарки: цветочная, путешествующая ярмарки, ярмарка с кадилницей. Роль этих обрядов в развитии танца очень велика, ведь многие танцы сохранились до сих пор именно благодаря таким религиозным действиям. Роль буддизма в развитии и сохранении китайского танца проявилась и в таком уникальном явлении, как фрески пещер – древнейших буддистских храмов. Во фресках и скульптурах пещер изображались многочисленные фигуры танцующих. Пещеры Дунхуан Могао – редкостная «настенная хроника» развития танцевального искусства.

По мере роста могущества Китая в династии Тан увеличивался и культурный обмен в области хореографии и музыки между Китаем и другими странами. Много танцев пришло от других народов – Кореи, Индии, Бухары, Самарканда, других стран и отдаленных (в основном западных) провинций Китая, что, несомненно, связывалось с функционированием Великого шелкового пути.

Танцевальное искусство династии Тан – одна из вершин в развитии древнего китайского танца как самостоятельного исполнительского искусства. Для этого танца характерны низкий центр тяжести, плечи со смещениями вправо и влево, S-образная позиция с отклонениями в стороны от вертикальной оси. Большое внимание сосредоточено на движениях головы и шеи, плеч и рук, поясицы и бедер. Превалируют скручивающие спиральные движения, наклоны корпуса к бедру. Танец эпохи Тан и последующих эпох развил необычайную гибкость позвоночника, что расширяет диапазон исполнительского искусства. Доминирующим мотивом танца является мотив круга, проявляющийся как в лексике, так и в рисунке танца: «горизонтальный круг», «вертикальный круг», круговые движения рук в форме «8», круг, описываемый вращением только кистей рук и т.д. Танцевальная лексика, связанная с воплощением образа круга, сформировалась во многом под влиянием китайской философии, где идея круга имеет огромный смысл и значение.

В династии Сун (960 – 1279 гг.) развитие танца как профессионального искусства несколько затормозилось, а с расцветом литературной драмы в эпоху Юань (1280 – 1367 гг.) танец полностью утратил самостоятельное значение и стал компонентом театрального представления. В синтетическом театральном жанре танец и пантомима занимали важнейшее место, помогая раскрыть содержание, передать образ отсутствующих на сцене предметов, явлений природы, воображаемых ситуаций.

Во второй главе «Развитие профессионального танцевального искусства Китая в XX веке (1900 – 1970-е гг.)» рассматривается процесс развития танцевального искусства Китая первых четырех периодов XX века (1900 – 1978 гг.), когда происходит зарождение и становление основных жанров китайской хореографии.

В разделе 2.1 «Танцевальное искусство Китая 1900 – 1937 гг.: проникновение западной хореографией в китайскую культуру» исследуется переломный период в многовековой истории китайского танца – начало XX века, отмеченное сильным и, несомненно, прогрессивным влиянием западной

хореографии. Указываются два основных «проводника» западных танцевальных традиций в национальное искусство: творчество Юй Жунлинь, первой китайской танцовщицы, обучавшейся хореографии в Европе (она изучала искусство балета в Парижском университете и занималась у Айседоры Дункан, основоположницы западного «свободного танца»), а также гастроли европейских и американских танцевальных ансамблей, стимулировавшие бурное развитие в Китае искусства балльных танцев. Юй Жунлинь была первым профессиональным хореографом Китая в XX веке: владевшая языком классического, характерного танца и танца модерн, она создала первые в XX веке сценические танцы («Жу И», «Испанский танец» и др.).

Первый период XX века ознаменован, с одной стороны, обособлением танца от театрального искусства, с другой – широким распространением балльных (или общественных) танцев во всех слоях населения страны. Гастроли танцевальных, цирковых трупп Америки и Европы произвели в Китае неизгладимое впечатление. В Китае начали создаваться цирки, танцевальные ансамбли, школы балльного танца. В 1926 г. появилась первая в истории Китая школа западноевропейских танцев, открытая китайкой Тан Хуайцю («Кружок балльных танцев»). В Шанхае к началу 1930-х гг. годов существовало уже более ста подобных кружков. Появление многочисленных иностранных, а позже и отечественных курсов и методик обучения балльным танцам привели к их широчайшему распространению в Китае, что составляет одну из характерных особенностей хореографии первого периода XX века.

В разделе 2.2 «Танец военно-революционной эпохи (1937 – 1949 гг.): зарождение народно-сценического танцевального искусства» раскрыта огромная роль обработок народного танца профессиональными хореографами в период военно-революционных событий. Движение «Нового янгэ» и «Приграничного танца» в контексте национально-освободительного движения способствовало поднятию боевого духа солдат и населения, так как старые формы народного танца наполнялись новым актуальным содержанием. Благодаря усилиям замечательной танцовщицы Дай Айлянь начинает развиваться деятельность по сценической обработке танцевального фольклора. Все хореографы этого времени – У Сяобан, Дай Айлянь, Лян Лунь, Цзя Цзогун и другие – собирали танцы разных народностей (Канба Эрхань – народов Синьцзяна, Цзя Цзогуан – монгольского меньшинства, Лян Лунь – этнических групп Мяо и Яо и других), Дай Айлянь изучала также изображения древних танцев на фресках Дуньхуан и поставила первый танец по материалам фресок – «Фей». Первые сценические танцы были как сольными, так и массовыми, отличались большой эмоциональностью, яркой политической окраской («Марионетка», «Похороны», «Марш добровольцев», «Песня партизан», «Огонь голода» У Сяобана, «Голодные Люди», «Радости и печали Ханских Людей» Лян Луя, «История партизан» Дай Айлянь, «Родной город», «Душа государства» Цзя Цзогуана).

Раздел 2.3 «Становление основных жанров танцевального искусства в 1950 – 1970-е гг.» состоит из трех подразделов, посвященных анализу истории возникновения и развития основных жанров танцевального искусства.

характеристике наиболее интересных произведений этого периода. В подразделе 2.3.1 **«Народно-сценический танец и танцевально-музыкальная эпопея»** получает освещение деятельность хореографов Дай Айлянь, Цзя Цзогуана и других по созданию сценических танцев на основе фольклора национальных меньшинств Китая. Указывается, что после создания КНР (особенно в 1950-е годы) сценические постановки на основе народных танцев стали самой распространенной формой творчества, поддерживаемой государством с помощью организации регулярных фестивалей музыкально-танцевального искусства. Появились такие танцы, как «Танец с красными шелками», «Веселый Лосо», «Танец с соломенными шляпками» и др., благодаря которым была дана новая жизнь исчезающим танцам национальных меньшинств Китая. Метод сценического претворения фольклора китайские хореографы разработали под влиянием СССР и стран Восточной Европы. Большую роль сыграл опыт советского хореографа Игоря Моисеева, посетившего Китай в 1954 г. и оказавшего методическую помощь китайским хореографам.

Глубокая связь с национальными традициями отличает и такой жанр танцевального искусства, как танцевально-музыкальная эпопея – монументальное представление, сочетающее музыку, поэзию и танец. Происхождение этой традиционной в Китае художественной формы танцевального искусства прослеживается из глубины многовековой культуры: в эпоху Чжоу («Да у») и позже, в эпоху Хань – в искусстве «Бай си». Первым в новой истории Китая произведением эпического жанра стал спектакль «Да здравствует победа народа», созданный в честь основания КНР. Более чем сто исполнителей представляют яркую праздничную картину, в которой использованы песни, рассказ и танцы – богатые и красочные сольные и групповые танцы этнических меньшинств. В 1964 г. был создан следующий образец монументального музыкально-танцевального жанра – «Красный Восток», произведение еще большего масштаба. Почти все самые известные балерины, певицы и музыканты Китая участвовали в представлении, общее количество участников составило 3000 исполнителей.

В подразделе 2.3.2 **«Национальный китайский балет»** раскрывается история появления в Китае нового жанра – балета. Выделяются две разновидности китайского балета – национальный балет и балет европейского типа, отличающиеся по своим истокам, характеру танцевальной лексики, драматургическим особенностям. Национальный китайский балет явился «наследником» пекинской оперы и других видов классического китайского театра. В своем развитии он опирается на лексику *китайского классического танца*. Классическим танцем в Китае называется танец, основные позиции и движения которого разработаны в 50-е годы XX века на основе танца китайского театра (пекинской оперы и других разновидностей театра), сохранившего основные особенности древнего придворного танца и боевых искусств (ушу). Понятие «китайский классический танец» употребляется для обозначения системы обучения и танцевального стиля.

Основателями китайского национального балета (1930-е гг.) были Ли Цзиньхуэй, Ларон Авшаломов, У Сяобан и Лян Лунь. Их разножанровые

танцевальные спектакли (трагедия, драма, комедия-фарс) заложили основы для бурного развития балета после образования КНР. Первые национальные балеты были танцевальными версиями пекинской оперы, изобиловали пантомимой, акробатикой. В музыке использовались народные песни (с хоровым и сольным пением). Сюжеты – достаточно бесхитростные и наивные, в основном исторические. После образования КНР советские специалисты балета способствовали развитию молодого национального балета. Основой его содержания в 1950 – 1960-х гг. послужили легенды и мифы, а также революционная и военная тематика. Танцевальная лексика включала китайский традиционный и народный танец ханьской и других национальностей Китая. Композиция (многочастность, сложность, запутанность фабулы, увлекательность сюжета), и средства выразительности (обилие акробатических элементов, применение традиционного реквизита, национальных одежд, музыкального материала китайской традиционной оперы) в основном не выходили за рамки жанрового прототипа. Наиболее яркими произведениями этого периода стали спектакли «Волшебный фонарь-лотос», «Общество маленького меча» и др.

В подразделе 2.3.3 *«Балет европейского типа»* показана основополагающая роль советской балетной школы в освоении жанра классического балета и создании первых отечественных балетов европейского типа. Путь развития балета в Китае, как и в ряде других стран Азии, был иным, чем в западноевропейских странах. Его характеризует ускоренность развития, чему способствовали приезд в Китай и работа в качестве преподавателей и постановщиков советских балетмейстеров и педагогов (В. Цаплин, П. Гусев и др.), гастроли в Китае балетных коллективов из Советского Союза и стран Восточной Европы, учеба в СССР китайских студентов-хореографов. В разделе раскрывается роль балета «Лебединое озеро» как идейно-образного, композиционно-драматургического источника первых китайских балетов европейского типа «Голубь мира» (1950 г.), «Красавица-рыбка» (1959 г.), в которых балерины впервые встали на пуанты и надели короткие юбки-пачки. В 1964 г. были созданы два балета, ставшие «образцовыми» в период «культурной революции». Одним из них был «Красный женский батальон», ставший воплощением идей «революционизации и популяризации» хореографического искусства. После этого пролетарский герой, революционные рабочие, крестьяне и солдаты надолго стали главными персонажами на сцене. Политизация балетного искусства проявилась и в балете «Седая девушка».

Таким образом, период 1949 – 1966 гг. был достаточно благоприятным для танцевального искусства Китая. Оно развивалось быстрыми темпами: создавались различные танцевальные труппы, появились хореографические училища, начались исследования в области истории и теории танцевального искусства. Десятилетие «культурной революции» (1966 – 1976 гг.) в силу сложившейся политической ситуации привело к угасанию и бедственному состоянию культуры и искусства. Литература, театр, кино, балет и другие виды искусства подверглись огромному давлению и контролю, что резко затормозило их развитие. Новые балеты почти не

создавались, а те, которые были разрешены к постановке, служили главным образом политическим целям («Красный женский батальон», «Седая девушка»).

Третья глава «Синтез национальных и западных традиций в танцевальном искусстве Китая 1980 – 2000-х гг.» исследует особенности хореографии последнего, современного периода в истории танцевального искусства Китая XX века.

В разделе 3.1 «Новые подходы к претворению национальных традиций в народно-сценическом танце и танцевально-музыкальной эпопее» указываются изменения в способах сценического воплощения танцевального фольклора в 1980 – 1990-е годы (по сравнению с 1950-ми гг.) – обогащение интересными приемами режиссуры, зачастую развитая драматургия (нередко сюжетного типа), значительная трансформация элементов народного танца. Одним из выдающихся хореографов, внесших свою яркую ноту в развитие этого жанра, является Чжан Цзиган. В своих постановках «Я приду из Хуанхэ», «Жёлтая земля», «Один танцор янг» (1990 г.) он создает новый в китайском искусстве тип хореографического воплощения фольклорного материала, который можно определить как стилизованный фольклор, представляющий собой авторские произведения, созданные по мотивам народного танца. Взяв за основу несложные движения народного танца (разных видов янг), хореограф создает танцевальные произведения глубокого философского содержания, доводя народный танец до уровня высокого искусства.

После «культурной революции» продолжилось развитие жанра танцевально-музыкальной эпопеи. Он развивается по трем направлениям: эпопеи, посвященные важнейшим политическим событиям, памятным датам («Песни китайской народной революции», 1984 г.); спектакли, воссоздающие стиль древних эпох («Юе у в стиле династии Тан», 1982 г.); представления, основанные на народных национальных танцах, отражающие традиции и обряды многих национальностей Китая («Провинциалы», 1994 г. и др.).

В разделе 3.2 «Развитие китайского национального балета после «культурной революции» показана эволюция национального балета в 1980 – 1990-х гг. Во-первых, глубокое изучение хореографами стиля разных исторических эпох (династий Хань, Тан, Мин, Цин) привело к созданию балетов по мотивам древних сказаний и легенд с использованием лексики традиционного придворного танца («Сказания Великого шелкового пути», «Тонкое цзи», «Принцесса Венчэн»). Во-вторых, ряд спектаклей создан хореографами национальных меньшинств Китая по материалам фольклора этих меньшинств (среди них выделяется балет «Ашима», который можно назвать первым симфоническим балетом на китайской сцене). Третью группу составляют спектакли, созданные по произведениям известных писателей Китая на темы событий недавней истории страны. Балет «Далский город» по роману Шэнь Цонвэня отмечен яркими художественными достоинствами, новаторскими приемами (например, прием контрастной полифонии в сцене похорон).

Под влиянием западного балета национальный китайский балет постепенно приобретает новые черты. Если ранние национальные балеты концентрировали внимание главным образом на сюжете балета, а не на его пластической стороне, а

потому лирические, особенно дуэтные танцы применялись очень ограниченно (по традиции, любовные дуэты в пекинской опере исполнялись без соприкосновения партнеров), то в балетах 1980 – 1990-х гг. усилилась роль и усложнилась техника дуэтных и массовых танцев, в дуэтах появились отсутствовавшие ранее поддержки. Одновременно с расширением пластического словаря национального балета, более разнообразными становятся композиционные приемы. Раскрытие сюжета балета перестало носить только линейный характер, последовательность событий может нарушаться вставными эпизодами (воспоминания, сон, мечта), стали использоваться полифонические сочетания дуэтного или сольного и массовых танцев.

В разделе 3.3 «**Пояски национального своеобразия в балете европейского типа**» акцентируется роль западноевропейских мастеров балета (А. Долина, Л. Дарсонваль, Р. Нурсева и др.), способствовавших постановке большинства классических балетов и стремительному росту исполнительского мастерства артистов балета, с 1982 г. начинающих завоевывать призовые места на Международных конкурсах балета в Париже, Лозанне, Москве, Витебске. Большинство отечественных балетов европейского типа, созданных с 1976 по 1992 гг. являются интерпретациями известных китайских произведений литературы: «Линь Дайюй» по роману Цяо Сюэцзиня «Сон в красном тереме» (1982 г.), «Гроза» по одноименному произведению Цао Юя (1982 г.), «Семья» (1983 г.) и «Смерть девушки Мингфэн» (1985 г.) по роману Ба Цзиня «Семья» и др.

В балетах европейского типа, появившихся после 1992 года, отчетливо ощущается стремление китайских хореографов расширить сферу отечественных национальных традиций. Это проявляется, в частности, в том, что либретто балетов создаются не только по произведениям китайских писателей или народным легендам и мифам, но и используют материал китайской оперы, китайского изобразительного искусства и каллиграфии, что усиливает национальный колорит балета. Яркими произведениями этого периода стали балеты «Тень луны в роднике» (1999 г.), «Красные фонари висят высоко» (2001 г.), «Мэй Ланьфан» (2001 г.), «Цзиньвэй» (2001 г.) (балетмейстеры Чжан Цзяньминь, Ван Синьпэн, Чжан Дандань, Дэн Линь и др.). Балеты совмещают черты лексики европейского балета и китайского традиционного и народного танца. При этом если движения ног в основном заимствованы из европейского балета (танец на пуантах, позы арабеск, аттитюд, движения батман, фуэте и т.д.), то движения рук, корпуса, головы, плеч исполняются в манере народных танцев национальных меньшинств или классического китайского танца. Техника движений, связанных с корпусом, поясницей, отличается гораздо большей амплитудой, чем в европейском балете, что объясняется свойственной китайским танцовщикам с древних времен необычайной гибкостью позвоночника, позволяющей достичь особой виртуозности, акробатичности в исполнении танца. В массовые танцевальные сцены вводится лексика народных китайских танцев разных национальностей. Национальное своеобразие также ярко обнаруживает себя в музыкальном сопровождении, костюмах, сценографии.

Влияние западного балета проявляется в широком использовании лексических и композиционных средств европейского классического балета, драмбалета (танец на пуантах, классическая и характерная сюиты, монологи, массовые танцы).

В разделе 3.4 «**Новые направления в китайском танце конца XX – начала XXI вв.**» раскрыт процесс развития современного танца в материковой части Китая, на Тайване и Сянгане, обозначена роль в этом процессе европейской и американской хореографии, выявлены характерные особенности китайского танца модерн, проанализированы наиболее интересные произведения современной хореографии («Лунная вода», «Бамбуковый сон», «Каллиграфия» Линь Хуаймина). Интенсивное развитие танца модерн, который попал в Китай благодаря китайским танцорам, обучавшимся в Европе и Америке, приезду зарубежных специалистов, созданию училищ и институтов хореографии, в которых преподавался танец модерн, привел к появлению собственных современных танцевальных трупп: труппы Гуандуна, Пекинской современной труппы, Театра танца «Юньмэнь» («Заблаженные врата»), возглавляемого Линь Хуаймином, трупп «Синь гудянь» («Неоклассика») под руководством хореографа Лю Фэнсюе, «Город» (Цао Чэньюань). Все они пользуются огромным успехом в стране и за рубежом. Китайский танец модерн родился и развивается благодаря воздействию европейского и американского искусства. Однако и он синтезировал западные традиции с культурными традициями Китая – его философии, литературы, письменности, древнего танца (минимализм средств, метафоричность языка, связь хореографии с искусством каллиграфии, позы и движения древних танцев, боевых искусств, медитации).

Начало XXI века, отмеченное стабильностью политического курса Китая, мощным развитием экономики, гармоничной культурной политикой, благоприятно для дальнейшего подъема танцевального искусства в стране и широчайшего обмена опытом между Китаем и различными странами мира. Хореографическое искусство начала XXI века характеризуется разнообразием и богатством содержания, широтой жанрового диапазона – сюжетный и бессюжетный балет, эпический спектакль, танцевальная миниатюра, танцевальный концерт (например, «Отражение Юньнань» – коллекция танца национального меньшинства района Юньнань), соединение балета с цирковым представлением (цирк-балет «Лебединое озеро»). Развитие компьютерных технологий неограниченно расширяет возможности композиционно-драматургических решений спектаклей. Разнообразие танцевальных конкурсов («Кубок Таоли», конкурс Центрального телевидения Китая и др.) благоприятствует поиску новых талантов и дальнейшему развитию китайского танцевального искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные научные результаты исследования

1. Факторы, определяющие национальное своеобразие танцевального искусства, можно разделить на внутренние (ядро национального своеобразия) и внешние (его периферия). К основным, внутренним, относятся свойства самого танцевального

искусства: комплекс идей, тем, сюжетов, определяющих содержание искусства. и комплекс выразительных средств (лексики, композиции, техники) входящих в понятие формы в широком смысле слова. Из внутренних факторов наиболее репрезентативными для выявления национального своеобразия являются хореографическая лексика и рисунок танца, опирающиеся на традиции народных и профессиональных танцев прошедших эпох. Внешние факторы проявления национального своеобразия танцевального искусства (как и других видов искусства) заключаются в специфических условиях развития, особенностях исторического пути хореографии, принципах отбора тех или иных зарубежных, интернациональных тенденций, традиций, способах их ассимиляции. Танцевальное искусство тесно связано с другими видами искусства, поэтому национальное своеобразие хореографии выражается и в ряде дополнительных факторов, составляющих национальную характерность других искусств.

Таким образом, факторами, определяющими национальное своеобразие танцевального искусства, являются: особенности бытования и исторического развития танцевального искусства; темы и сюжеты танцевальных произведений, заимствованные из национальной истории, мифологии, произведений национальных писателей; лексика (язык) танца, включающая элементы народных и старинных профессиональных танцев – типичные проходки, движения рук, корпуса и головы, позы и характерные положения, элементы национальной виртуозной техники (вращения, прыжки, кувырки и т.д.); манера танца, основанная на повседнии, взаимоотношениях танцующих; привлечение пластики, жестов, мимики, свойственных национальному театральному искусству; народная музыка и инструментарий, включение вокального исполнения в народной манере звукоизвлечения; национальные костюмы, реквизит, декоративно-художественное оформление танца или спектакля [1; 3; 5].

2. Национальное своеобразие традиционного китайского танцевального искусства проявляется, прежде всего, в его лексике. 1) Профессиональное искусство древнего придворного танца опирается на философское и эстетическое понятие «круга» (философская школа Инь-Ян). Это проявляется в том, что движения, позы, рисунки так или иначе воплощают мотив круга: «горизонтальный круг», «вертикальный круг», круги в форме «8», а также спиральные скручивающие движения, S-образные изгибы корпуса, рук. 2) Длительное параллельное развитие танца и цирка, боевых искусств, большая роль воинственных танцев («у у») – древнейшей жанровой разновидности китайского танцевального искусства – привели к такой особенности лексики традиционного народного и профессионального танца, как обилие акробатических, трюковых элементов: кувырков, сальто и др., характеризующихся технической сложностью и виртуозностью.

Частью национального своеобразия традиционного профессионального танцевального искусства является колоссальное жанровое многообразие танцев, которые можно классифицировать по следующим критериям: 1) содержанию: гражданские «вэнь у» («мягкие танцы») и военные «у у» (воинственные танцы); 2)

составу исполнителей: сольные, дуэтные, ансамблевые и массовые танцы; женские танцы («шюй юе»); 3) характеру движений танца: «жуань у» (мягкий танец) и «цзянь у» (сильный танец); 4) поводу и месту исполнения: танцы на пирах «Янь юе», храмовые шествия (цветочная ярмарка, ярмарка с кадилницей, путешествующая ярмарка); праздничные танцы («Тагэ» и «По хань ху си»); 5) положению музыкантов на сцене: «Цзо бу ди» (музыканты выступают сидя), «Ли бу ди» (музыканты выступают стоя); 6) введению элементов других видов искусств: синтетические представления «Бай си» династии Хань, соединяющие музыку, танец, цирк, боевые искусства; сюжетные танцы династии Тан – дацуй, «Гэ у си», включающие драматические действия, пантомиму – прообразы будущих театральных жанров.

Дополнительными признаками национального своеобразия традиционного танцевального искусства Китая являются: 1) тесная связь древнего танца с музыкой и стихами, исполняемыми во время танца самими танцовщиками или певцами (об огромной роли музыки можно судить по традиции исполнять танцы с музыкальными инструментами в руках – барабанами, флейтой, пиной; музыканты, аккомпанирующие танцу, находились рядом с танцующими); 2) яркость, сложность костюмов, элементами которых являются струящиеся шелковые юбки, длинные рукава, развевающиеся ленты, причудливые головные уборы и прически, роскошные украшения, а также обилие реквизита (музыкальные инструменты, всевозможное оружие), что представляет важную декоративную сторону своеобразия китайского традиционного танца.

История развития традиционного профессионального танцевального искусства (внешние факторы национального своеобразия) уникальна: оно достигло величайшего подъема в эпоху династии Тан (618 – 907 гг.), затем постепенно утратило самостоятельную роль и вошло в состав театрального искусства в эпоху династии Цин (1644 – 1911 гг.). К факторам внешнего порядка относятся также необычайно ранняя профессионализация танцевального искусства, появление специальных органов управления искусством, обучения профессиональных танцовщиков, создания и фиксации танцев [1; 2; 5; 6; 8–12].

3. В истории танцевального искусства Китая XX века автором диссертации выделено пять периодов, изменение содержания которых обусловлено политическими переменами, происходившими в стране в XX веке. Установлено, что в первом периоде (1900 – 1937 гг.), завершившемся в начале войны с Японией, под влиянием основных политических событий (создание Китайской республики, движение «4 мая» 1919 г.) произошло обособление китайского танцевального искусства от театрального, распространение балльных танцев, зарождение искусства национального балета на основе китайской традиционной танцевальной лексики. Второй период (1937 – 1949 гг.), границами которого являются начало антияпонской войны и создание КНР, отмечен тесной связью танцевального искусства с военной жизнью и политическими требованиями. Новые янгэ и Приграничный танец явились главными видами танцевального творчества этого времени. Развитие национального балета и появление на китайской сцене первых балетов европейского типа

происходит в третий период (1949 – 1966 гг.), вехами которого стали образование КНР и начало «культурной революции». Четвертый период (1966 – 1978 гг.) – время трагического застоя во всех видах искусства, проявившегося в немногочисленности и ограниченности допущенных к существованию произведений. Пятый период (1978 – 2009 гг.) начинается с провозглашения курса на реформы и «открытость» и продолжается до сих пор. Выход на широкую международную арену китайского балетного искусства и танца модерн составляют особенность этого периода.

Степень близости к национальным традициям и характер отражения западных влияний различны в существующих жанрах китайской хореографии. Ближе всего к отечественным традициям стоят жанры сценических постановок на основе народных национальных танцев и эпические танцевально-музыкальные представления. Они возрождают разные ветви традиции (народные танцы и древние массовые танцевальные представления, профессиональное искусство «Бай си»). Зарубежное влияние выражается в творческом заимствовании методов обработки народных танцев от российских мастеров, в применении сложных сценических технологий в современных эпических представлениях (так, с помощью компьютерных программ создаются яркие цвето- и световые эффекты в сценическом оформлении представлений). На другом полюсе находится современный китайский танец модерн. Опора на национальные традиции проявляется здесь более опосредованно, через связь с другими видами китайского искусства, философией, каллиграфией, боевыми искусствами. Китайский национальный балет и балет европейского типа демонстрируют стремление к синтезу национальных и европейских танцевальных традиций [1; 2; 3; 7; 13; 14].

4. В XX веке китайское танцевальное искусство испытало три крупные волны влияния западных традиций. В первом периоде, благодаря хореографам, получившим образование за рубежом (Юй Жунлин, У Сяобан), а также гастролям европейских танцевальных трупп, жители страны познакомились с современными и традиционными народными европейскими танцами, с классическим и современным европейским балетом. Огромное значение имело массовое распространение в Китае бального танца, организованного иностранными и, позже, китайскими хореографами студий и школ обучения бальному танцу. Благодаря увлечению бальными танцами китайцы смогли позже воспринять и балетное искусство.

Влияние русской хореографической школы проявилось после образования КНР: советские специалисты оказали непосредственную помощь в подготовке национальных исполнительских и балетмейстерских кадров, в постановке европейских балетов, способствовали развитию китайского национального балета, созданию учебной системы китайского классического танца, передали опыт сценических постановок на основе национальных народных танцев.

Влияние западноевропейской и американской хореографии проявилось в 1980 – 1990-е годы: создана учебная система современного танца и ансамбли современного танца (в Тайване, Сянгане, Пекине), западные стилевые направления современного танца одухотворили творчество многих китайских хореографов: Линь Хуайминя, Цао Чэньюаня, Ли Хайнин, Лю Фэнсюе, Цзинь Син и др. Китайский танец

модерн становится все более популярным на родине и за рубежом [1; 2; 3; 4; 7; 13; 14].

5. Две разновидности китайского балета – национальный балет и балет европейского типа – демонстрируют различные подходы к проблеме синтеза национальных и зарубежных танцевальных традиций. Первый развивается в направлении постепенного отхода от своего прототипа – театрального танца («отанцованная опера») и сближения с западным симфоническим балетом; второй, напротив, в направлении поисков все более ярко выраженного национального своеобразия. Национальное своеобразие балета западного типа выражается в сюжетной основе (известные литературные произведения писателей Китая, посвященные событиям далекой или недавней истории страны); балетной музыке (балет часто сопровождается вокальной музыкой и использует много мелодий из китайской народной музыки; в последние годы – и музыки пекинской оперы); хореографической лексике (синтез движений европейского и китайского классического танцев, использование элементов акробатики для характеристики отрицательных персонажей, введение фольклорных элементов в массовые танцы); костюмах (национальные китайские костюмы, в частности – платье ципао); сценографии (используются аксессуары, декорации, цветовые решения, традиции для народных танцев, древних придворных танцев и танцев пекинской оперы) [2; 3; 7; 13; 14].

Рекомендации по практическому использованию результатов

Результаты исследования истории и современного состояния танцевального искусства Китая, путей освоения зарубежного опыта и развития отечественных танцевальных традиций углубляют научное знание о китайском хореографическом искусстве, дают представление о процессе выхода из региональной, национальной культурной изоляции и вхождении в мировую культуру одной из наиболее «закрытых» ранее стран мира.

Выявление национального своеобразия в искусстве хореографии на примере китайского танцевального искусства расширяет теоретические аспекты современного хореоведения и может быть использовано для дальнейших научных изысканий в области национальной хореографии – не только китайской, но и других национальных школ.

Материалы исследования могут быть полезны как для специалистов-хореографов Китая, так и для любителей танцевального искусства, позволяя им глубже понять особенности и корни национальной танцевальной культуры и значение для китайской культуры богатейшего мирового танцевального наследия. Диссертация может стимулировать художников-хореографов на поиски новых способов синтеза традиционной китайской и зарубежной танцевальной культуры, способствовать дальнейшему плодотворному развитию хореографического искусства Китая.

Материалы диссертации могут быть использованы в вузовских курсах истории хореографии, современной хореографии как в Беларуси (о чем свидетельствуют акты внедрения), так и в Китае.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СОИСКАТЕЛЯ

Статьи в научных рецензируемых журналах

1. Сунь, Цянь. Влияние западной хореографии на формирование китайского танца в начале XX века / Цянь Сунь // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 8. – С. 89 – 94.
2. Сунь, Цянь. Генезис китайского балетного искусства / Цянь Сунь // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 9. – С. 83 – 90.
3. Сунь, Цянь. Танцавальнае мастацтва сучаснага Кітая: сінгэз усходніх і заходніх традыцый / Цянь Сунь // Роднае слова. – 2009. – № 3. – С. 100 – 105.

Статьи в зарубежных научных журналах

4. Сунь, Цянь. Выдающийся китайский хореограф Цзя Цзогуан: идеи и принципы танцевального искусства / Цянь Сунь // Уральский научный вестник. Научно-теоретический и практический журнал (Казахстан). – 2007. – № 3. – С. 69 – 74.
5. Сунь, Цянь. Национальное своеобразие древнего китайского танца / Цянь Сунь // Объединенный научный журнал (Россия). – 2008. – № 8. – С. 41 – 45.

Статьи в научных сборниках

6. Сунь, Цянь. Китайская хореография в эпоху Династии Хань / Цянь Сунь // Культура. Наука. Творчество : науч. сб. Междунар. науч.-практ. конф. / науч. ред. С.П.Винокурова / Бел. гос. акад. искусств, Минск, 19-20 апр. 2007 г. – Минск, 2007. – С. 129 – 131. – (Сер.1: Теоретические и методологические проблемы сохранения и изучения культурного наследия).
7. Сунь, Цянь. Роль балета «Лебединое озеро» в истории хореографического искусства Китая второй половины XX века / Цянь Сунь // Культура. Наука. Творчество : науч. сб. Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 10 – 11 апр. 2008 / Бел. гос. акад. музыки ; науч. ред. К.И. Степаневич. – Минск, 2008. – С. 291 – 297. – (Сер.1: Актуальные проблемы изучения и сохранения мирового культурного наследия).

Материалы научных конференций

8. Сунь, Цянь. Из истории зарождения китайского хореографического искусства / Цянь Сунь // Культура Беларуси в мировом культурном пространстве: традиционные ценности и проблема современности: материалы XXXI итоговой научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов, Минск, 20 – 21 апреля 2006 г. – Минск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2006. – С. 156 – 161. Дэп. у ДУ «БелІСА» 04.01.2007 № Д 20072.
9. Сунь, Цянь. Особенности китайского фольклорного танца «Янгэ» / Цянь Сунь // Аутентичный фольклор: проблемы существования, изучения, преемственности : материалы науч.-метод. конф., Минск, 15–16 марта 2007 г. / БГУКИ ; ред.: М.Л. Кузьминич (отв. ред.) [и др.]. – Мн.: БГУКИ, 2007. – С. 65 – 67.
10. Сунь, Цянь. У истоков танцевального искусства Китая: особенности жанра «Я Юе У» династии Чжоу / Цянь Сунь // II Машеровские чтения : материалы Регион.

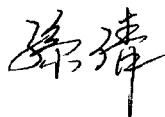
науч.-практ. конф., Витебск, 24 -- 25 апр. 2007 г. – Витебск: ВГУ им. П.М.Машерова, 2007. – С. 264 – 265. – Т. 3.

11. Сунь, Цянь. У истоков танцевального искусства Китая: особенности хореографии Династии Хань / Цянь Сунь // Культура Беларуси: Инавацыі і традыцыі: матэрыялы XXXII выніковай навуковай канферэнцыі студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў. Минск, 25 – 26 апреля 2007 г. – Минск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2007. – С. 183–187. – Дзп. у ДУ “Бел ІСА” 11.10.2007. – № Д 200737.

12. Сунь, Цянь. Особенности китайской хореографии в эпоху Династии Тан / Цянь Сунь // XIII Міжнародныя навуковыя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні : матэрыялы конф.. Минск, 24–25 мая 2007 г. / БГУКИ ; ред.: М.Л.Кузьминич (отв.ред.) [и др.]. – Мн.: БГУКИ, 2007. – С. 158 – 162.

13. Сунь, Цянь. Исследование истоков китайского балетного искусства / Цянь Сунь // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У.Д.Розенфельда, Гродно, 8 -- 9 апр. 2008 г. : в 2 ч. Ч.1 / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: А.П.Бокустов (отв.ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2008. – С. 276 – 278.

14. Сунь, Цянь. Роль русской хореографической школы в формировании китайского балета / Цянь Сунь // Культура Беларуси і сусвет: агульнае і асаблівае: матэрыялы XXXIII выніковай навуковай канферэнцыі студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў, Минск, 23 – 24 апреля 2008 г. – Минск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – С. 183–188. – Дзп. у ДУ “Бел ІСА” 15.04.2009. – № Д 200912.



РЕЗЮМЕ

Сунь Цянь

Танцевальное искусство Китая XX века: национальное своеобразие и влияние западных традиций

Ключевые слова: хореография, танцевальное искусство, балет, традиции, современность.

Цель работы – выявить национальное своеобразие китайского танцевального искусства XX века и определить роль западной хореографии в его развитии.

Методы исследования: метод комплексного анализа, историко-генетический и историко-теоретический методы (при рассмотрении генезиса и типологии китайского танцевального искусства), научно-теоретический метод (анализ, синтез), эмпирический метод активного наблюдения.

Научная новизна исследования

Впервые проведено комплексное исследование танцевального искусства Китая XX века. Выявлены факторы, определяющие национальное своеобразие в хореографии; раскрыта национальная специфика традиционного китайского танца, проявляющаяся как в самом материале танцевального искусства, так и в условиях его бытования и развития. Осуществлена периодизация и охарактеризованы основные жанры танцевального искусства XX века. Раскрыта созидающая роль диалога национальных культур, определено благотворное влияние западного искусства на процесс развития китайской хореографии XX века. Выявлены пути развития и национальные особенности китайского балета.

Рекомендации по использованию

Результаты исследования могут быть полезны как для специалистов-хореографов Китая, так и для любителей танцевального искусства, позволяя им глубже понять особенности и корни национальной танцевальной культуры и значение для китайской культуры богатейшего мирового танцевального наследия. Диссертация может стимулировать художников-хореографов на поиски новых способов синтеза традиционной китайской и западной танцевальных культур, способствовать дальнейшему плодотворному развитию хореографического искусства Китая. Результаты диссертации могут быть использованы в вузовских курсах истории хореографии, современной хореографии как в Китае, так и в Беларуси.

Область применения: искусствоведение, научно-исследовательская деятельность, хореографическое искусство, педагогическая практика в высших учебных заведениях.

РЭЗІЮМЭ

Сунь Цянь

Танцавальнае мастацтва Кітая XX стагоддзя: нацыянальная своеасаблівасць і ўплыў заходніх традыцый

Ключавыя словы: харэаграфія, танцавальнае мастацтва, балет, традыцыі, сучаснасць.

Мэта даследавання – выявіць нацыянальную своеасаблівасць кітайскага танцавальнага мастацтва XX стагоддзя і вызначыць ролю заходняй харэаграфіі ў яго развіцці.

Метады даследавання: метад комплекснага аналізу, гісторыка-генетычны і гісторыка-тэарэтычны метады (пры разглядзе генезісу і тыпалогіі кітайскага танцавальнага мастацтва), навукова-тэарэтычны метад (аналіз, сінтэз), эмпірычны метад актыўнага назірання.

Навуковая навізна даследавання

Упершыню праведзена комплекснае даследаванне танцавальнага мастацтва Кітая XX стагоддзя. Выяўлены фактары, якія вызначаюць нацыянальную своеасаблівасць у харэаграфіі; раскрыта нацыянальная спецыфіка традыцыйнага кітайскага танца, што праяўляецца як у самім матэрыяле танцавальнага мастацтва, так і ва ўмовах яго існавання і развіцця. Зроблена перыядызацыя і ахарактарызаваны асноўныя жанры танцавальнага мастацтва XX стагоддзя. Раскрыта стваральная роля дыялога нацыянальных культур, вызначаны жыватворны ўплыў заходняга мастацтва на працэс развіцця кітайскай харэаграфіі XX стагоддзя. Выяўлены шляхі развіцця і нацыянальныя асаблівасці кітайскага балета.

Рэкамендацыі да выкарыстання

Матэрыялы і вынікі даследавання могуць быць карысныя як для спецыялістаў-харэографіаў Кітая, так і для аматараў танцавальнага мастацтва, дазваляючы больш глыбока зразумець асаблівасці і карані нацыянальнай танцавальнай культуры і значэнне для кітайскай культуры найбагацейшай сусветнай танцавальнай спадчыны. Дысертацыя можа стымуляваць мастакоў-харэографіаў на пошукі новых спосабаў сінтэзу традыцыйнай кітайскай і заходняй танцавальных культур, спрыяць далейшаму плённаму развіццю харэаграфічнага мастацтва Кітая. Вынікі дысертацыі могуць быць выкарыстаны ў курсах гісторыі харэаграфіі, сучаснай харэаграфіі ў вышэйшых навучальных установах як Кітая, так і Беларусі.

Галіна выкарыстання: мастацтвазнаўства, навукова-даследчая дзейнасць, харэаграфічнае мастацтва, педагогічная практыка ў вышэйшых навучальных установах.

SUMMARY

Sun Qian

The Chinese dancing art in XX century: national peculiarity and the influence of Western traditions

Key words: choreography, art of dancing, ballet, traditions, modernity.

The purpose of the work is to reveal national peculiarity of Chinese dancing art of the XX century and to define the role of Western choreography in its development.

Methods of research: complex analysis method, historic-genetic, historic-theoretical method (by means of viewing the genesis and typology of Chinese dancing art), scientific-theoretical method (analysis, synthesis), empirical method of active observation.

Scientific novelty of the research

It is the first time when complex research of Chinese dancing art of the XX century has been carried out. The factors defining national peculiarity in choreography were established; national specificity of Chinese traditional dancing art was revealed, which is concluded both in the material of dancing art and in various factors and conditions of dancing art development and existence. The periodization of dancing art of the XX century was made and main genre forms of dancing art were characterized. The creative role of the dialogue of national cultures was explored and the beneficial influence of Western art on the development of Chinese choreography in the XX century was defined. The national peculiar features and the ways of Chinese ballet development were distinguished.

Recommendations for use

The results of the research can be useful both for Chinese choreographers and for amateurs of dancing art, enabling deeper understanding of the peculiarities and the roots of traditional national dancing art and the importance of world dancing heritage for Chinese dancing art. The thesis can inspire artists choreographers to searching new ways of traditional Chinese and Western dancing culture synthesis and thus contribute to further fruitful development of Chinese choreography art. The results of the thesis can be applied in university courses of choreography history and modern choreography in China and Belarus.

Ranges of application: study of art, research activity, pedagogical practice in universities.

Научное издание

Сунь Цянь

**ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ XX ВЕКА:
НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И ВЛИЯНИЕ
ЗАПАДНЫХ ТРАДИЦИЙ**

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

по специальности 17.00.09 – теория и история искусства

Подписано в печать 04.01.2010. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Ризография.

Усл. печ. л. 1,62. Уч.-изд. л. 1,89. Тираж 100 экз. Заказ 6.

РИВЦ, ул. Московская, 15, 220007, г. Минск