

УДК 792.8(510)

Е. В. ГРОДНИКОВА Е. V. GRODNIKOVA

**ВЗАИМОСВЯЗЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ЗАПАДНЫХ ТРАДИЦИЙ
В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ
(на примере 开、绷、直、立、轻、准、稳、美 китайского балета)**

В статье рассматривается проблема гармоничного соотношения национальных и европейских традиций в хореографическом искусстве Китая на примере восьми основных категорий, принятых в китайском балете. Становление и развитие жанра балета европейского типа в Китае осуществлялось благодаря влиянию западного искусства классического танца, что проявилось в композиции постановок, содержащих основные элементы классического танца из категорий 直, 轻, 美, 绷, 立, 准, 开, 稳, а также в драматургии балетных спектаклей. Национальное своеобразие китайского балета заключается в совмещении лексики европейского балета и китайского традиционного профессионального и народного танца.

Ключевые слова: балет, танцевальное искусство, китайские национальные традиции, хореография, классический танец, хореографическая лексика, балетный спектакль, 直, 轻, 美, 绷, 立, 准, 开, 稳.

**INTERRELATION OF NATIONAL AND WESTERN TRADITIONS
IN THE DANCE ART OF CHINA
(by the example of 开、绷、直、立、轻、准、稳、美 of chinese ballet)**

The article considers the problem of the harmonious ratio of national and European traditions in China's choreographic art using the example of eight main categories adopted in Chinese ballet. The formation and development of the European-type ballet genre in China was carried out due to the influence of the Western art of classical dance, which was manifested in the composition of deliveries containing the basic elements of classical dance from categories 直, 轻, 美, 绷, 立, 准, 开, 稳, as well as in the science of science ballet performances. The national originality of the Chinese ballet is to combine the vocabulary of European ballet and Chinese traditional professional and folk dance.

Keywords: ballet, dance art, Chinese national traditions, choreography, classical dance, choreographic vocabulary, ballet performance, categories 直, 轻, 美, 绷, 立, 准, 开, 稳.

В 70-е годы XX века, после окончания трагического для китайского искусства периода «культурной революции» в Китае, происходит наиболее значительный за всю историю прошлого столетия перелом, связанный с началом политики реформ и открытости, когда началось стремительное развитие экономики. Изменения экономической системы стимулировали культурные преобразования. Китай отошел от идеализированного революционного сознания, стал более восприимчив к влияниям внешнего мира. Западное искусство буквально «ворвалось» в жизнь китайского народа, что послужило мощным стимулом к развитию национального искусства.

Проблема гармоничного соотношения национальных традиций и западного влияния – одна из наиболее обсуждаемых в Китае. Веками китайский народ воспитывался в духе уважения к традиции, почитания своей исконной культуры, своих корней. Воспитание каждого нового поколения начиналось с «внушения и подражания» – двух важнейших механизмов передачи традиций [3, с. 17]. Российский и белорусские китаеведы подчеркивают удивительную устойчивость китайской национальной культурной традиции к внешним влияниям. Белорусский исследователь Л. Криштапович считает главным достоинством китайского народа именно приоритет собственной культуры, в этом он видит разгадку китайского «экономического чуда» на рубеже XX–XXI веков: «Феномен китайского экономического чуда лежит в плоскости адаптации чужих ценностей к национальным ценностям, а не наоборот» [2, с. 22].

Действительно, забота о самоуважении нации, сохранение национального достоинства пронизывает всю культурную жизнь Китая. Устойчивость национальных традиций, бережное их сохранение, изучение, описание, передача (ставшая возможной благодаря очень раннему происхождению письменности, развитой культуре каллиграфии) – характерное свойство китайской культуры. Это не исключает возможностей заимствования чужих культурных традиций, что не только не обезличивает национальные традиции, а обогащает их. В исследовании Н. Абрамовой «Традиционная культура Китая и межкультурные взаимодействия» о способности китайской нации к ассимиляции традиций других культур говорится так: «Основной чертой китайской культуры являются исторически развитые адаптационные механизмы, помогающие китайскому обществу воспринимать ценности привносимых в него культур, преломляя их сквозь призму собственных интересов, установок и ценностей» [1, с. 244]. Н. Абрамова выделяет такие качества китайского национального характера и культуры, как «способность сохранять свои специфические черты и при этом быть достаточно устойчивыми, чтобы, усвоив пришедшую культуру, приспособить ее к потребностям жизни своего общества» [там же].

Танцевальное искусство Китая особенно ощутимо подверглось влиянию классической европейской и русской хореографии. Развитие китайского балета европейского типа, начиная с премьеры самого первого балета «Голубь мира» в 1950 году, прошло три этапа своего развития [4]. Первый этап (1950–1976 гг.) – время становления нового жанра, когда китайские хореографы и танцовщики, с одной стороны, активно изучали и ставили классические европейские балеты, с другой стороны, используя модель зарубежного искусства, создавали свои собственные балеты на сюжеты китайских легенд или реальных, в основном революционных событий современности.

Второй этап (1976–1992 гг.) характеризовался тем, что литературной основой балетов послужили, главным образом, произведения известных китайских писателей. Средствами хореографии балетмейстеры стремились глубоко выразить внутреннее состояние души главных персонажей балетов. Знания китайскими зрителями сюжетов литературных произведений помогло им понять и полюбить этот «чужеземный вид искусства».

Третий этап, начавшийся в 1992 году и продолжающийся до сих пор, демонстрирует стремление китайских хореографов расширить сферу проявления

отечественных национальных традиций в жанре балета европейского типа. Это проявляется, в частности, в том, что либретто балетов создаются не только по произведениям китайских писателей или народным легендам и мифам, но и по материалам китайской оперы, китайского изобразительного искусства и каллиграфии, что усиливает национальный колорит балета.

В китайском балете можно выделить восемь основных канонов (开、绷、直、立、轻、准、稳、美), реализующих специфику исполнения классического танца, позиций и постановки корпуса, принятых в европейской и русской балетных школах.

1. 开 «раскрытость» – симметричная развернутость правой и левой части корпуса по отношению к зрителю (например, плеч).

2. 绷 «натянутасть» – натянутасть стоп и высокий подъем.

3. 直 «прямота» – натянутасть ног, прямая спина.

4. 立 «вертикальность» – гордая осанка и величественные (изящные) манеры.

5. 轻 «легкость» – легкость и естественность выполнения движений.

6. 准 «точность» – жесткие требования к выполнению каждого движения и танцевальной позы в балете.

7. 稳 «устойчивость» – точность и сила движений.

8. 美 «красота» – красота и изящество каждого движения.

Национальное своеобразие китайского балета заключается не только в его содержании. Хореографическая лексика является той областью, в которой также целенаправленно ведется работа по приданию постановкам национального колорита. Балетные спектакли совмещают черты лексики европейской классической хореографии и китайского традиционного профессионального и народного танца [4]. При этом, если движения ног в основном заимствованы из европейского балета (танец на пуантах, позы арабеск, аттитюд, движение батман, фуэте и т. д.), то движения рук, корпуса, головы, плеч исполняются в манере народных танцев национальных меньшинств или классического китайского танца. Например, позы из категорий 开, 绷 и 准 соединяются с китайским традиционным положением рук «шунь фэн цы» (поднятая над головой рука развернута ладонью вверх, отведенная в сторону рука мягко согнута в локте и обращена тыльной стороной вперед). Положение кистей рук при этом соответствует классическому китайскому «лань хуа шоу» (цветок орхидеи). Это поза встречается уже в ранних балетах («Седая девушка»), но особенно характерно для постановок второго этапа развития жанра («Семья», «Гроза», «Моление о счастье» и др.). Движения из категорий 直, 立 и 准 в «Красном женском батальоне» соединяются с положением кистей рук, зажатых в кулак (традиционным для классического китайского танца, оно, в данном случае, хорошо отражает революционный дух балета). В спектакле «Седая девушка» в танце подруг Сизэр с красными бумажными цветками используется такой прием: движение ног категории 绷 совмещается с китайским классическим положением рук «мэй жэнь чжао цзинь», что можно перевести как «красавица смотрит в зеркало» – закругленные движения рук и кистей, подносимых к голове то с одной, то с другой стороны.

Техника движений, связанных с корпусом, отличается гораздо большей амплитудой, чем в классическом балете, что объясняется свойственной китай-

ским танцовщикам необычайной гибкостью позвоночника, позволяющей достичь особой виртуозности в исполнении танца [5]. Большое значение имеет использование предметов – вееров, шляп, шелковых лент, оружия, что визуально усиливает амплитуду движений.

Движение ног также включают в себя элементы китайского классического танца. Так, для китайского балета характерно частое использование поперечного и продольного шпагата, что редко встречается в европейской практике [5]. В спектакле «Моление о счастье» встречается сложное движение китайского классического танца «ли юань», исполняемое на пуантах. Танцовщица, стоя на одной ноге, описывает большой круг высоко поднятой второй ногой и всем корпусом с разведенными руками. В этом движении претворяется традиционная форма круга, берущая свое начало в древней китайской хореографии [5]. В данном балете это сложное движение, многократно повторяемое, выражает бурные трагические переживания героини, которая потеряла своего сына.

Для характеристики отрицательных персонажей в постановках применяются движения, позы, жесты, техника акробатического мастерства традиционного театрального танца. В массовых номерах вводится лексика народных китайских танцев различных регионов.

Национальное своеобразие китайского балета ярко проявляется в танцевальных костюмах [5]. Так, основу женского костюма составляют брюки, а не юбка, как у европейских танцовщиц. В современный период в китайских балетных костюмах появились и юбки, в основном длинные, близкие к традиционной одежде (ципао). В первом китайском балете «Голубь мира» балерины были одеты в пачки, однако эта одежда не прижилась в китайском балете.

Музыка составляет важную часть национальной характерности китайского балета, что обусловлено значительной разницей в звучании европейских инструментов симфонического оркестра и китайских национальных инструментов [4]. На первом этапе развития балета в музыке к спектаклям широко использовались народные песни (например, в спектаклях «Седая девушка», «Красный женский батальон», «Гимн Имэн»). В постановках 80-х гг. вокал не применялся, а в последние десятилетия – снова появился, но в виде вокализа, с мелодиями из традиционной оперы («Красные фонари», «Мэй Ланьфан», «Один стол и множество стульев»). В некоторых спектаклях используется и диалог в традициях пекинской оперы – т. е. интонированная декламация. Китайские традиционные инструменты звучат во всех балетах. Наиболее часто используются ударные (барабан, гонг, трещотки), струнные (эрху, цзиньху, гуджэн), духовые (сона, бамбуковая флейта). Они используются как вместе с инструментами симфонического оркестра, так и в качестве солирующих, например, в постановке «Тень луны в роднике» (эрху).

Последняя четверть XX века отмечена двумя одновременно действующими векторами развития балетного искусства Китая: с одной стороны, расширилась география и поле зарубежных влияний, с другой – велись активные поиски средств и приемов национализации балета.

Становление и развитие жанра балета европейского типа в Китае осуществлялось во многом благодаря влиянию и непосредственной помощи совет-

ских специалистов балетного искусства. Влияние русского балета на формирование китайского балетного искусства было очень велико и многоканально. На становление китайского балета оказали влияние следующие факторы: учеба китайских хореографов в СССР, длительная работа в Китае советских мастеров балета и педагогов, гастроли русских балетных трупп, публикации в китайских журналах статей советских балетмейстеров, раскрывающих секреты мастерства хореографов-постановщиков [6]. С 80-х годов XX столетия китайские мастера танцевального искусства начали широко развивать сотрудничество с ведущими хореографами Европы и США, что способствовало еще более стремительному росту профессионализма китайских танцовщиков и балетмейстеров.

Влияние западного балета проявилось, во-первых, в хореографической лексике, содержащей основные элементы классического танца в рамках канонов 开、绷、直、立、轻、准、稳、美, а также в драматургии балетных спектаклей – монологах, па-де-де с вариациями солистов, массовых танцах. Во-вторых, согласно традиции классического европейского балета, балерины начали танцевать на пуантах, что было совершенно чуждо китайским танцевальным традициям, однако постепенно вошло в практику балета.

Начало XXI века, отмеченное стабильностью политического курса Китая мощным развитием экономики, гармоничной культурной политикой, широчайшим обменом опытом между Китаем и различными странами мира, способствовало дальнейшему подъему танцевального искусства в стране.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова, Н.А. Традиционная культура Китая и межкультурное взаимодействие : социально-философский аспект / Н. Ф. Абрамова. – Чита : Чит. гос. техн. ун-т, 1998. – 303 с.
2. Криштапович, Л.Е. Китайская народная республика на пути в XXI век / Л. Е. Криштапович, В.М. Мацель. – Минск : Акад. упр. при Президенте Респ. Беларусь, 2004. – 131 с.
3. Салтыков, Г.Ф. Традиция, механизм её действия и некоторые её особенности в Китае / Г. Ф. Салтыков // Роль традиций в истории и культуре Китая / Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения ; редкол.: Л.С. Васильев (отв. ред.) [и др.]. – М., 1972. – С. 4 – 23.
4. Сунь, Цянь. Генезис китайского балетного искусства / Цянь Сунь // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 9. – С. 83–90.
5. 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.
6. Сунь, Цянь. Роль русской хореографической школы в формировании китайского балета / Цянь Сунь // Культура беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае: матэрыялы XXXIII выніковай навуковай канферэнцыі студэнтаў, магістраў і аспірантаў, Мінск, 23 – 24 апреля 2008 г. – Минск : Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – С. 183–188. – Дэп. у ДУ «Бел ІСА» 15.04.2009.