

ГЕНЕЗИС КИТАЙСКОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

В статье проанализированы произведения основоположников китайского балета, обобщены особенности их стиля. Показано, что зарождение китайского балета произошло благодаря влиянию западной культуры и искусства, подчеркнуто, что освоение нового жанра в китайском искусстве началось сначала композиторами, а уж потом продолжалось профессиональными хореографами.

История китайского танца насчитывает более пяти тысяч лет. Китайский же балет как самостоятельное искусство появился только в тридцатые годы XX века. Под термином “балет” мы имеем в виду театральное представление, состоящее из танцев и мимических движений, сопровождаемых музыкой [1, с. 1]. Целью данной статьи является исследование истоков китайского балетного искусства. Анализируются ранние произведения китайского балета, выявляется значение западной культуры и искусства, национальных традиций Китая в его развитии.

Отправной точкой в рождении балета можно считать движение “4 мая”, которое возникло в начале XX века. Оно было и патриотическим, антифеодальным, вместе с тем это было движение за новую культуру. Его представители считали, что культурный прогресс может привести и к общественному прогрессу.

Начало XX века в Китае характеризуется нестабильностью в культуре и борьбой между старыми и новыми традициями. Именно в этот период возникает новый вид танцевального искусства – китайский балет. Его возникновение связано с обучением ряда китайских студентов за рубежом. Свои впечатления об обычаях, искусстве, в том числе и о танцах Запада, они отразили по приезду на родину в статьях и книгах. Под их влиянием стала складываться и система обучения, насыщенная элементами западных танцев. Она широко вводилась в общеобразовательных школах. Под влиянием западной культуры в некоторых больших китайских городах появились специальные уроки *юэ гэ* (музыки и песни). Во многих школах основным содержанием урока физкультуры стал танец. Прежде всего эти танцевальные уроки состояли из бальных танцев и танцев разных народов западных стран.

В 30-е гг. прошлого столетия было издано много книг об обучении танцам в школе, в числе их “Учебник танца для школы”, “Новый учебник танца”, “Курс танца” и др. Эти книги способствовали распространению танцевальной культуры Запада в школьном образовании [2, с. 187].

Значительный вклад в образование в данной сфере внес Ли Цзиньхуэй (1891–1967) – известный китайский музыкант. С 1920 г. по 1927 г. под влиянием движения за новую культуру он сочинил музыку к 24 танцевальным номерам для детей и 12 детским спектаклям с танцами и пением, постановку которых он же и возглавил. Отличительной чертой этих постановок является то, что артистами были дети. Песенно-танцевальные спектакли для детей заложили основу для возникновения китайского балета [3, с. 177]. Первым таким спектаклем был “Воробей и дитя”, работа над которым началась в 1920 г. и который постепенно из пения с мимикой превратился в настоящее танцевальное представление (1927). Спектакль состоял из пяти актов, рассчитанных на трех исполнителей: старый воробей, воробушек и дитя. Содержание было достаточно простым: ребенок схватил воробушка, который только учился летать; старый воробей очень расстроился из-за того, что потерял воробушка; ребенок увидел это и осознал, что поступил плохо. Он раскаялся и вернул воробушка на дерево старому воробью. Музыка к спектаклю включала мелодии старых китайских народных песен. Музыка и слова песен хорошо характеризовали главных героев, прекрасно сочетались с танцем. Для Ли Цзиньхуэя этот спектакль был одним из любимых [3, с. 182].

В 1926–1927 гг. он создал песенно-танцевальный спектакль для детей “Маленький художник”. Этот спектакль имеет сатирическую направленность, в нем художник выражает протест против устаревших методов воспитания и ратует за их отмену в воспитании детей. Персонажи спектакля – маленький художник, его мама, педагог,

ребенок, соседки и другие яркие и живые образы. Активная позиция автора способствовала распространению новых идей и новых методов в становлении личности.

На этом не исчерпывается роль Ли Цзиньхуэя в развитии китайского танцевального искусства. В 1927 г. по его инициативе было открыто танцевальное училище, которое он возглавил. Первые выпускники училища вошли в состав созданной им в 1929 г. танцевальной труппы “Яркая луна”. В репертуаре труппы были его спектакли “Маленький художник”, “Три бабочки”, “Лунная ночь”, “Ягненок спасает маму”, “Фея винограда” и др.

Обучение танцу в этом училище было интересным и разнообразным. Оно предусматривало постижение искусства подражания в танце различным животным, растениям и явлениям природы с целью отражения их внутренней сущности, а также постановку танцевальных спектаклей, воспитывающих умения детей соединить танец с песней и показом драматических действий (“Танец лебедя”, “Танец моряка”, “Испанский танец”, “Танец ножа”, “Танец с бубенцами” и др.) [3, с. 185].

Деятельность Ли Цзиньхуэя и его труппы “Яркая луна” оказала огромное влияние на развитие и становление танцевального искусства Китая и других стран Азии. Постановки труппы были известны не только в Китае, но и в таких странах, как Малайзия, Сингапур, Таиланд и др.

Автором первого китайского балета в полном смысле этого слова считают Аарона Авшаломова (1894–1965). Премьера его балета “Сон Хуэйляни” состоялась в 1935 г. Из статьи Цзян Чуньфана [5] узнаем, что Аарон Авшаломов родился в Уссурийске, городе, который раньше считался районом Китая, а с 1860 г. стал принадлежать России. Когда Аарон Авшаломов жил в нем, здесь еще сохранялись китайский быт и традиционная культура. Например, была очень популярна пекинская опера. После окончания консерватории в Швейцарии Авшаломов приехал в Пекин с мыслью о совершенствовании пекинской оперы. В то время в Китае уже началось движение “4 мая”, китайские ученые призывали народ к изучению западной культуры. Китайские традиционные музыкальные инструменты, такие как гучинь, пипа, шэн, сяо, барабан, бамбуковая флейта и другие, считались устаревшими. Однако, по мнению Авшаломова, народная музыка Китая должна была продолжать развиваться, должны были создаваться произведения различных жанров, использоваться современные методы и приемы композиции на основе аутентичных народных мелодий. Произведения композиторов должны писаться как для народных китайских, так и для западных музыкальных инструментов. Авшаломов сочинял музыку к спектаклям, создавал оперы и симфонии, используя народную музыку. Например, работая над симфонией “Пекинский переулочек”, он шел в самую гущу народных масс в поисках музыкального материала. Поэтому не случайно эта симфония включает мелодии зазывных криков торговцев и мелодии пекинской оперы [4, с. 61].

В 1935 г. он твердо решил создать китайский балет на основе пекинской оперы. Так появился балет Авшаломова под названием “Сон Хуэйляни” (позже был назван “Пробуждение ото сна в старом храме”) на либретто, автором которого была американская писательница Хуаньяк [5, с. 42]. Она долгое время изучала китайскую культуру в Шанхае. Тема любви девушки и юноши, которые порвали феодальные оковы, привлекла либреттиста и композитора. Авшаломову нравилось либретто не только своим содержанием, но и возможностью использования движений из пекинской оперы. После премьеры балет много раз перерабатывался и менял названия. Вариант, который был исполнен в 1941 г., был самым совершенным. Балет содержал три акта. В первом акте Хуэйлянь, главная героиня, идет в храм и долго молится, прося богов о любви. Гуаньинь (богиня милосердия) намекает ей, что тот, кого она полюбит, будет ее сосед. Во втором акте Хуэйлянь встретилась с юношей в своем саду. Они полюбили друг друга с первого взгляда. В третьем акте злая сила стремится разрушить любовь девушки и юноши. Юноша борется со злой силой, защищая девушку. Их любовь победила эту силу, юноша и девушка начинают новую, счастливую жизнь. Исполнителями балета были артисты пекинской оперы. Особенно прекрасно ими был исполнен третий акт.

Музыкант Не Эр в рецензии на данную постановку писал: “Это представление – театральная пантомима в трех актах, под аккомпанемент музыки, с декорациями,

костюмами, актерским мастерством... И все на основе пекинской оперы. Я думаю, что развитие пекинской оперы пойдет по этому пути. И это, наверное, правильно” [5, с. 44].

С точки зрения формы китайский национальный балет А.Авшаломова в сравнении с вокально-танцевальным спектаклем для детей Ли Цзиньхуэя, без сомнения, представлял большой прогресс.

Основоположником современных китайских танцев стал У Сяобан, талантливый хореограф и профессиональный танцовщик. Всю свою жизнь, тесно связанную с судьбой нации, он посвятил совершенствованию танца.

В юности У Сяобан участвовал в движении новой культуры, руководствуясь мыслью о том, что “наука и образование спасут страну” [7, с. 32]. В своей биографии хореограф писал: “Движение новой культуры имеет историческое значение для Китая как начальный пункт китайской современной истории. Дух движения новой культуры оказал сильное влияние на всю мою жизнь в искусстве... В то время одна идея владела мной: Китай должен иметь свое новое сценическое искусство, основанное на новых идеях, отражающее народную борьбу за демократию и науку” [7, с. 34]. Так, благодаря активному влиянию движения “4 мая”, У Сяобан ввел практику “нового сценического искусства”, практику “нового танца”.

В период с 1929 г. по 1932 г. У Сяобан изучал танец в Японии. “В то время современный европейский танец уже существовал в Японии и стал самостоятельным искусством на ее сцене <...> После 1935 г. я ввел этот современный танец в Китае. Я хотел использовать эту новую форму танца для разоблачения злодеяний реакционного режима. Новый танец как образный язык может организовать и вдохновить массы идти по пути науки и демократии” [8, с. 94]. Позже У Сяобан уточнил, почему эти танцы называются новыми. Объяснил это он так: потому что они родились в сфере искусства, направленного против феодализма, гнёта, эксплуатации, и выросли в практике революционного искусства [8, с. 95].

У Сяобан придавал в целом большое значение образованию людей, в том числе изучению традиционных искусств и национальной культуры. В 1935 и 1937 гг. он провел в Шанхае два концерта из своих произведений. Их программы включали танцы “Марионетка”, “Похороны”, “Клоун”, “У реки Хуанпу” и другие, которые непосредственно отражали социальную действительность.

Творчество У Сяобана характеризуется, во-первых, сильной критической направленностью, во-вторых, реализмом, что ясно выражено в содержании танцев.

В 1939 г. У Сяобан создал свой первый балет “Цветок мака” в трех актах на музыку композитора Чэнь Гэсиня, где использовал символику. Действующие лица балета символизировали японский империализм, немецкий и итальянский фашизм, антифашистские и патриотические силы. В 1940 г. У Сяобан создал балет “Ху Е” (“Дедушка Тигр”) на музыку композитора Лю Шисиня. Балет состоял из 4 актов и воспевал сплоченность масс в народной антияпонской борьбе. Шедевром балетного творчества У Сяобана был балет “Пагода и Мемориальная арка”, который создавался в период 1942–1943 гг. Сам хореограф считал, что 1942 г. – это время, когда его творческая деятельность была в самом расцвете, это время его больших достижений, формирования самобытности его творчества [8, с. 102].

В первом акте на религиозном празднике девушка Чжу Юнь и юноша Лу Цинь познакомились и полюбили друг друга. Но Пагода и Мемориальная арка (исполняемые мужчинами), которые символизировали феодальные силы, запрещали свободную любовь. Из-за этого Чжу Юнь испытывала страх, нерешительность, муки совести. Хотя Лу Цинь храбро боролся за любовь, но по недоразумению произошло взаимное отчуждение любящих. Во втором акте Чжу Юнь и Лу Цинь случайно встретились. Недоразумения рассеялись, и они раскрыли свои чувства друг другу. Но испытания еще не закончились. На этот раз они встретили осуждение стариков, которые были согласны с позицией Пагоды и Мемориальной арки. Третий акт: Чжу Юнь и Лу Цинь упорно противодействовали вмешательству Пагоды и Мемориальной арки, но не победили. Пагода и Мемориальная арка длинными шелками обмотали Чжу Юнь, что привело к ее смерти. На этом трагическом моменте заканчивается балет [9, с. 19].

“Пагода и Мемориальная арка” является шедевром балетного творчества У Сяобана.

Его работа была более высоким достижением, чем балеты на музыку Ли Цзиньхуэя и А.Авшаломова. Балет отличают тщательно продуманный сюжет, стройная композиция, яркие персонажи, красивые сольные, дуэтные и коллективные танцы. Яркими и интересными были и музыка, и основные образы. В балете ощущалось сознательное стремление к национальной самобытности. По словам У Сяобана, это стремление выразилось в “связи хореографии западного современного танца с реалистической жизнью Китая” [8, с. 104]. В сущности, изобразительные средства балета “Пагода и Мемориальная арка”, которые соединяли реалистический метод с методом символизма, также отражали эстетические установки китайского традиционного театрального искусства.

Еще одним выдающимся хореографом “нового балета” был Лян Лунь. Он родился в 1921 г. В 1940 г. обучался в художественном училище провинции Гуандун, куда пригласили У Сяобана преподавать хореографию. Произведения У Сяобана, в частности балет “Пагода и Мемориальная арка”, оказали огромное влияние на Лян Луня.

После 1946 г. Лян Лунь присоединился к “Китайской ассоциации искусства песни и танца” в Гонконге и посвятил себя созданию нового танца, став автором многих танцевальных произведений. Его главные работы – “Вопросы и ответы на Мосту Лугоу” и “Голодные люди”, созданные в городе Куньмин, “Танец лунного света” и “Танец барабана” – танцы этнических групп мяо и яо, “Радости и печали ханских людей” и др. [2, с. 223]. К тому же он занимался изучением танцевального искусства Таиланда и Индонезии, популяризировал обучение танцу за границей.

О своих взглядах на искусство в этот период Лян Лунь заметил, что, во-первых, он стремился к танцевальному методу Айседоры Дункан и считал, что “душа представляет движущую силу танца” [10, с. 79], во-вторых, у У Сяобана он научился брать танцевальные движения от жизни и отражать в них жизнь, в-третьих, он стоял за популяризацию народного танца, использование народных традиций в танце [10, с. 82].

Лян Лунь в 40-е гг. XX ст. сочинил четыре балета: “Беседка У Ли” (одноактный балет, 1945 г.), “Горбун идет домой” (одноактный балет, 1947 г.), “Почти светает” (одноактный балет, 1949 г.) и “Свадебное шествие с паланкином подходит к двери” (6 актов, 1948 г.). В балетах “Беседка У Ли” и “Горбун идет домой” использовались народные мелодии *юньнань хуадэн* (один из жанров народной музыки); музыка балетов “Почти светает” и “Свадебное шествие с паланкином подходит к двери” создана композитором Линь Юнем. С 1945 г. по 1949 г., до создания КНР, Лян Лунь оказался единственным китайским хореографом, работавшим над созданием “нового китайского балета”.

Назовем характерные особенности балетного творчества этого периода. Во-первых, после антияпонской войны Китай вступает в период “внутренней революции”, литература и искусство этого времени подчинены идеям революционной борьбы. В этот период Лян Лунь и “Китайская ассоциация искусства песни и танца” находятся в основном не в Китае, а гастролируют за рубежом. Новые балеты Лян Луня, кроме балета “Беседка У Ли”, который впервые был исполнен в городе Куньмин, были впервые поставлены за рубежом: в Таиланде, Сингапуре и Малайзии. Во-вторых, с 1942 г. движение “Нового Ян-гэ”^{*} привнесло новое содержание в танцы. Произведения Лян Луня – его новые балеты и новые танцы – имеют народный характер, выражаемый как в музыке, так и в танце. Они нравились простым людям, помогали им забыть на время тяготы жизни. Балеты Лян Луня характеризуют “сильный социальный критический дух”, они соответствовали взглядам У Сяобана о необходимости “танцевать на пульсе эпохи”. Например, балет “Почти светает” (1949) предвосхищает большие перемены в жизни Китая – создание КНР.

Лучшим достижением Лян Луня было создание многоактного балета “Свадебное шествие с паланкином подходит к двери”. По словам Лян Луня, он «сочинил этот балет, вдохновившись романом “Река Хулань”, автором которого был революционный писатель Сяо Хон. Цель балета – высмеивание невежества и глупости феодальных помещиков и нравственного разложения чиновников-бюрократов» [10, с. 85]. В музыке к балету

^{*} Ян-гэ – один из популярных танцев в Китае, который исполняется обычно на площади, на уличных празднествах во время традиционных праздников. Его сильный ритм, энергичные шаги, свободные движения глубоко любимы простыми людьми.

использован фольклорный материал района Меньнань. Содержание балета “Свадебное шествие с паланкином подходит к двери” таково. Дочь помещика любит коробейника, но помещик собирается выдать дочь замуж за чиновника. Из-за этого дочь заболела. Помещик пригласил знахаря лечить дочь, но его лечение не имело успеха. Думая, что дочь, наверное, одержима бесом, он пригласил даосского монаха изгнать его. Хитроумный влюбленный коробейник нарядился чертом, напугал даосского монаха и увел возлюбленную из ее дома. В день свадьбы шествие с паланкином чиновника, который должен встретить новобрачную, подошло к двери, а помещик не может сказать, где его дочь и не знает, что делать. Молодая жена помещика (мачеха девушки) завидует власти и богатству чиновника и хочет заменить собой девушку. В результате чиновник женится на ней.

Заметим, что балеты “Пробуждение ото сна в старом храме” Авшаломова, “Пагода и Мемориальная арка” У Сяобана и “Свадебное шествие с паланкином подходит к двери” Лян Луня раскрывают тему свободного выбора в любви, но отражают ее по-разному. Балет “Пробуждение ото сна в старом храме” – это драма, ее хореографический язык создан на основе манеры танца пекинской оперы и включает акробатику. “Пагода и Мемориальная арка” – это трагедия, где побеждают злые силы. Реалистический метод Авшаломова соединяется в балете У Сяобана с методом символизма. В отличие от балетов “Пробуждение ото сна в старом храме” и “Пагода и Мемориальная арка”, “Свадебное шествие с паланкином подходит к двери” – сатирический фарс. Этот жанр наиболее доступен восприятию простых зрителей. Композиция балета соответствовала китайскому традиционному театральному искусству. Сложность отношений персонажей, “извилистая”, запутанная фабула и комический характер конфликта – художественные особенности балета Лян Луня.

Таким образом, Ли Цзиньхуэй, Аарон Авшаломов, У Сяобан и Лян Лунь как основоположники китайского балета сыграли очень важную роль в развитии китайского танцевального искусства, их работы восполнили такой существенный пробел в хореографическом искусстве Китая, как балетное искусство. Разножанровые балеты этих авторов, а также их мысли и высказывания о балете заложили основы для бурного развития балета после образования КНР.

Западные традиции культуры и искусства оказали большое влияние не только на культуру и искусство Китая того времени, но и на личности хореографов и музыкантов – создателей первых балетов. Все они были вдохновлены идеями движения “4 мая” за новую культуру, подвигнувшего их на создание совершенно нового для Китая жанра. Немаловажную роль сыграло и их обучение в странах Запада, а также проникновение западного танца и западных методик обучения танцу в Китай. Тем не менее все балеты принадлежат к подлинно китайскому национальному искусству. Их музыка, хореография, особенности драматургии отражают традиции народных танцев, танцев пекинской оперы. Влияние западного искусства непосредственно на хореографию еще очень незначительно. Оно в большей степени проявится позже, начиная с 50-х гг. XX ст.

1. Джун, Лицзэн. Исторический конспект западного балета / Лицзэн Джун; на кит. яз. – Шанхай: Муз. изд-во, 2001. – 262 с.

2. Ван, Кэфэнь. Эволюция современного танца в Китае / Кэфэнь Ван, Иньпэй Лон; на кит. яз. – Пекин: Народное муз. изд-во, 1999. – 336 с.

3. Сунь, Цзинань. Биография Ли Цзиньхуэй с комментариями / Цзинань Сунь; на кит. яз. – Пекин: Народное муз. изд-во, 1993. – 285 с.

4. Тань, Ятао. Аарон Авшаломов и его вклад в создание оперы / Ятао Тань; на кит. яз. // Хрестоматия по искусству оперы Китая. – Пекин: Народное муз. изд-во, 1990. – С. 56–69.

5. Цзян, Чуньфан. Самая первая попытка создания китайского балета / Чуньфан Цзян; на кит. яз. // Трибуна танца. – 1981. – № 4. – С. 38–47.

6. Фу, Чжаосянь. История китайского балета / Чжаосянь Фу; на кит. яз. // Искусство танца. – 1990. – № 1. – С. 87–103.

7. У, Сяобан. Движение новой культуры и моя жизнь в искусстве / Сяобан У; на кит. яз. // Танец. – 1979. – № 2. – с. 32–41.

8. У, Сяобан. Моя жизнь в танцевальном искусстве / Сяобан У; на кит. яз. – Пекин: Изд-во китайского театра, 1980. – 268 с.

9. Лян, Лунь. Эстетические воззрения У Сяобана, автора балета “Пагода и Мемориальная арка” / Линь Лян, Юнь Чэнь; на кит. яз. // Танец. – 1986. – № 5. – С. 17–29.

10. Лян, Лунь. Заметки о работе над танцем / Лунь Лян; на кит. яз. – Пекин: Китайский танец, 1990. – 288 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ