

УДК 7.03; 793.3

ПРЕДЫСТОРИЯ, СТИЛЬ, ХОРЕОГРАФИЯ, СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТАНЦА «ДУНЬХУАН»

Лю Сюэ^{1,2}

¹ Институт музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, пер. Каховского, д. 2, Санкт-Петербург, 199155, Россия.

² Хэнаньский профессиональный институт искусств, Чжэн-кай роуд 277, Чжэнчжоу, 451464, Китай.

Статья посвящена одному из трех основных жанров китайского классического танца – «Дуньхуан», воспроизведенному по фрескам, скульптурам и партитурам пещер Могао, расположенным на северо-западе Китая. Актуальность обращения к теме обусловлена отсутствием в русскоязычном хореоведческом и культурологическом пространстве развернутых работ, посвященных анализу танца «Дуньхуан». Рассматриваются общий стиль и настрой дуньхуанского искусства в целом и танца в частности. Подчеркивается присущая этому танцу двойственность энергии и умиротворения, имеющая отношение к «срединности» как основе дуньхуанского искусства, воплотившего идею горнего и дольного миров. Приводятся основные хореографические особенности танца Дуньхуан, даются описания костюмов и реквизита. Акцентируется внимание на значении дуньхуанского искусства в общем поле культуры Китая.

Ключевые слова: китайский классический танец, танец «Дуньхуан», Великий Шелковый путь, буддизм, апсара, эстетический стиль, хореографические особенности.

BACKGROUND, STYLE, CHOREOGRAPHY, MODERN INTERPRETATIONS OF THE DUNHUANG DANCE

Liu Xue^{1,2}

¹ Institute of Music, Theater and Choreography of A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, 2 B, Kakhovsky St., St. Petersburg, 199155, Russia.

² Henan Professional Institute of Arts, 277, Zheng Kai Road, Zhengzhou, 451464, China.

The article is devoted to one of the three main genres of Chinese classical dance, Dunhuang, reproduced from frescoes, sculptures and scores of Mogao caves in north-west China. The relevance of addressing the topic is due to the lack of works in the

Russian-language choreographic and cultural space devoted to the analysis of Dunhuang dance. The general style and mood of Dunhuang art in general and dance in particular are considered. The characteristic property of duality is emphasized – energy and pacification, the desire to transmit these features to the outside: to viewers, listeners and future generations. Duality also applies to the “middle ground” as the basis of Dunhuang art, which embodied the meeting of the “upper and lower” worlds. The main choreographic features of the Dunhuang dance and descriptions of costumes and props are given. Attention is focused on the importance of Dunhuang art in the general field of Chinese culture.

Keywords: Chinese classical dance, Dunhuang dance, The Great Silk Road, Buddhism, apsara, aesthetic style, choreographic features.

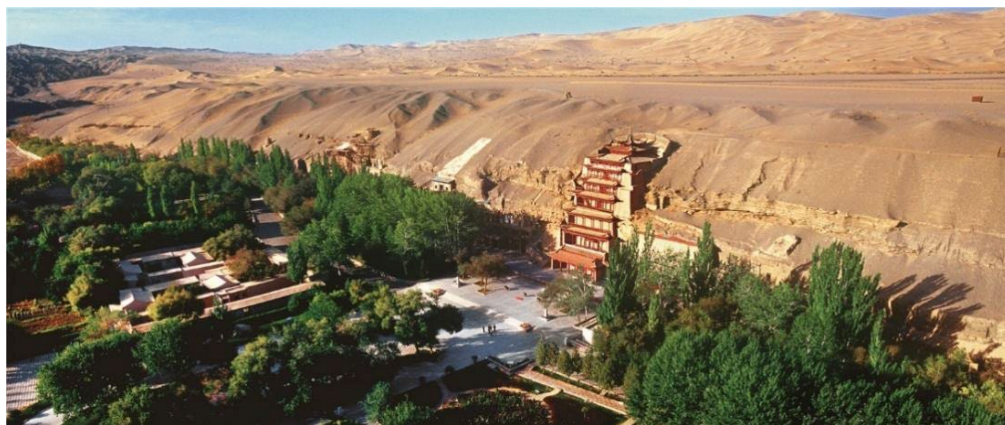
Предыстория

Оазис и город уездного значения, Дуньхуан расположен в центре Азии и окружен пустыней Такла-Макан, Монгольским плато и Тибетским нагорьем. Название «Дуньхуан» (敦煌) возникло при династии Хань. В переводе с китайского дун (敦) означает величие, хуан (煌) – процветание. Это стратегически значимое место на перекрестке древнего Шелкового пути, важный центр торговли и культурного обмена, место встречи народов, населяющих Центральные равнины и западные регионы Китая, Тибет, Индию, Аравию и Среднюю Азию. Здесь сходились искусства, религии и языки. Великая Китайская стена заканчивается недалеко от Дуньхуана (илл. 1): Стена не пускала иностранцев, в то время как Дуньхуан их приветствовал.



Илл. 1. Карта Великого Шелкового пути. Из открытых Интернет-источников

Внутри пещер Могао, расположенных в 25 км от Дуньхуана, были найдены тексты, документы, предметы обихода, скульптуры, фрески и барельефы, повествующие о жизни людей этого региона (илл. 2).



Илл. 2. Пещеры Могао снаружи. Из открытых Интернет-источников

Население при воюющих друг с другом династиях начала нашей эры было угнетено. Утешение приносила буддийская концепция сострадания и спасения, потому она быстро распространялась и развивалась. До наших дней дошла легенда о буддийском монахе Лэ Цзуне, совершавшем паломнический путь в так называемый Западный рай, который, переходя пустыню Гоби, сделал привал у горы Саньвэй, недалеко от Дуньхуана. Утолив жажду у родника, он устроился на ночь. Вдруг горы озарились светом. Монах увидел сверкающий лик Будды Майтрейи, парящий в небе. Одновременно появились тысячи других сияющих Будд, окруженных феями, исполняющими небесную музыку. Глубоко тронутый, Лэ Цзунь решил остаться и запечатлеть в рисунках на скалах то, что увидел. Он обучился живописи и скульптуре, одновременно копая пещеру вместе с нанятыми рабочими. Стены пещеры он покрыл изображениями. Некоторое время спустя другой монах по имени Фа Лян прибыл в это место и увидел то же самое. Он присоединился к Лэ Цзуню и создал вторую изукрашенную пещеру. Так было положено начало монастырю. Со временем князья, дворяне и простой народ стали приезжать в монастырь для помощи и участия в священном деле прославления Будды. С IV по XIV вв. создавались новые и новые пещеры, покрытые росписями, украшенные статуями и барельефами. Постепенно Дуньхуан утвердился в статусе святыни и «художественной галереи» одновременно.

Искусные росписи, скульптура и архитектура гротов были своего рода учебными пособиями по буддийским верованиям и историям (большинство культур этого региона до VII века не располагало письменностью). Пещеры спонсировались покровителями – влиятельным духовенством, местной правящей элитой, иностранными дипломатами, китайскими императорами (фрески Дуньхуана

изображают многих из них). Большая часть изображений посвящена Будде и его проповедям, бодхисаттвам, монахам. Ряд росписей воспроизводят реальные события из истории распространения буддийских верований. Другие изображения посвящены событиям из повседневной жизни людей разных национальностей и социальных слоев, их обычаям и одежде. Фрески Могао – подлинная энциклопедия религии, искусства и быта времени восьми (Цинь, Северная Вэй, Западная Вэй, Северная Чжоу, Суй, Тан, Западное Ся и Юань) китайских династий. Всего насчитывается 492 украшенные пещеры, более 2100 статуй и 1300 рельефов, более 45000 фресок на площади 45000 м² [1, с. 109]. Почти все фрески содержат изображения музицирующих и/или танцующих богов и людей.

Эстетический стиль фресок Дуньхуана

Дуньхуанское искусство сочетает буддийскую иконографию сутр, тантр и джатак с центрально-азиатскими, индийскими, непальскими, китайско-непальскими, китайско-тибетскими особенностями ряда исторических периодов. Фрески подчеркнута декоративны: если изображаемая сцена и соответствует тому или иному каноническому сюжету в буддизме, то насыщенность элементами превращает живописное «повествование» в своего рода «орнаментальное целое» [2, с. 179]. Сочетание «рафинированности и орнаментальности», «летающих ритмов и скульптурной пластики» – так характеризует их стиль российский востоковед Ц.-Б. Б. Бадмажапов [2, с. 179].

На фресках, предшествующих правлению династии Тан (618–906), изображения соответствуют линейной («бескостной») манере. Позднее фигуры приобретают черты подчеркнута «плотских». Это касается и апсар¹ – небесных созданий в золотых украшениях, ярких летящих юбках и шарфах. У них нет крыльев, но им помогают парить в воздухе длинные прозрачные разноцветные шарфы и ленты.

Изображения первых дуньхуанских апсар нельзя назвать изысканными: лысая голова, почти нагое тело, расслабленная осанка и безмятежный взгляд. Также они мужеподобны и женоподобны одновременно. К примеру, прической и одеждой (оформленные в пучок длинные волосы, длинные халаты с широкими рукавами) апсары, нарисованные в период Западной Вэй (535–556), внешне походят и на мужчин, и на женщин Центральных равнин Китая, являя собой «смесь» мужественности и женственности. Начиная с династии Северная Вэй (386–535) тела летящих апсар² постепенно обретают стройность и

¹ Изначально апсары назывались фэй тянь (飞天), символизировали союз танцующих и поющих божеств брахманизма – неразлучной счастливой пары Гандхарвы и Киннары. Изображения апсар присутствуют почти во всех пещерах Могао: они поют, танцуют, музицируют, разбрасывают цветы.

² Термин «летающие апсары» появляется в пещерных рукописях, относящихся ко времени правления Восточной Вэй (534–550).

грациозность, лица становятся пропорциональными и одухотворенными. Во времена Северной Чжоу (557–581) индивидуальные изображения летящих апсар сменяются групповыми. Тотальный характер присутствия этих персонажей придавал величие композициям с апсарами. Костюмы приобрели сложную изысканность, не лишаясь при этом реалистичных фасонов, прозрачные материи прикрыли тела с явно женскими пропорциями. Аксессуары в виде романтических музыкальных инструментов дополнили неземной и в то же время осязаемый облик летящих апсар. Элегантная естественность с флером экзотики – таким в итоге стал облик этих персонажей, находящихся, по преданиям, между Небом и Землей, божествами и людьми.

Естественная гибкость телесных форм, обвитых шелковыми и газовыми материями апсар, как бы указывает на отсутствие гравитации. Разнообразие поз (воспаряющих, нисходящих, колеблющихся...) создает «стереоскопический» эффект достоверности существования «Западного Рая» (или «Западного Неба») – владений Будды Амитабхи. Это предельно насыщенные картины, парадоксальным образом фееричные и вместе с тем медитативные. Райские сады, райская роскошь и райские увеселения в самых разных вариациях воплощают идею вишудхи – снятия кармы («освобождения»). В пещерах насчитывается более 4500 летящих апсар; почти столько же, сколько Будд.

Роскошь дуньхуанских изображений обусловлена потребностью воплощения величия буддизма и возможностью финансирования этой идеи организаторами и путешественниками Великого Шелкового пути. Еще одна весомая причина насыщенной эстетики Дуньхуана – предельно суровый и аскетичный облик края, суровость и аскетичность образа жизни местных жителей, торговцев, погонщиков, «боссов». Все они ценили роскошь в той мере, в которой она была им доступна.

О музыкальном фоне событий, изображенных на фресках, мы можем судить, анализируя рукописи династии Тан, содержащие 25 партитур для пипы³. Последние начертаны на обороте буддийских текстов X века. (Предположительно, по ним играли с VIII по X век.)

Ритм произведений, записанных в партитурах, одновременно энергичный и меланхоличный, соответствующий отмеченному выше двойственному характеру дуньхуанской фресковой живописи. Музыку «райских садов» отличает и умиротворенность, и наполненность, о чем говорят названия и порядок партитур:

№ 1; 2 – «Настройки»;

№ 3; 12 – «Радостно опустошайте бокалы»;

№ 4; 8; 10; 14 – «<Еще одна> медленная мелодия»;

№ 5; 7 – «Другая мелодия»;

³ Пипа, или «китайская лютня» – традиционный китайский четырехструнный щипковый музыкальный инструмент.

№ 6; 9; 17; 19 – «<Еще одна> быстрая мелодия» (Случающиеся «расшифровки» названий медленных и быстрых композиций соответствуют их темповым характеристикам: № 15 – «Медленная мелодия. Дело сердца»; № 19 – «Быстрая мелодия. Спрашивая друг друга»).

Отсутствие разнообразия в названиях словно напоминает о том, что наполненность и умиротворенность исключают «метания» от сюжета к сюжету. «Разбрасывая золотой песок» (№ 22), пожалуй, – самое оригинальное название в списке из 25 произведений, смысл которого органично вписывается в общий настрой композиции.

С прекращением движения по Великому Шелковому пути в XIV–XV веках до XX века приостанавливается и движение в направлении пещер Дуньхуана (Могао). Лишь в 1900 году даосский монах Ван Юань-лу (1849–1931) случайно нашел небольшую дверцу заброшенного грота (сейчас – № 17), за которой хранились тысячи манускриптов буддийской тематики.

Китайский классический танец «Дуньхуан»

Изучение культурного наследия Дуньхуана в русскоязычной научной среде представлено в основном работами по музыковедению [3], истории изобразительного искусства [4–5], истории культуры [6–7], философии и религиоведению [8–9]. Сравнительно недавно опубликованная статья Ивэнь Ц. «Танцевальная лексика Дуньхуана» (2021) [10] открывает перспективы для изучения хореографии Дуньхуана. В нашем исследовании мы опираемся на опыт китайских хореографов (Шэнь Хунбин [11], Цинь Ваймэн [12], Ян Минсюань [13] и др.), стремясь подчеркнуть характер танца «Дуньхуан», обусловленный буддийским мировоззрением и китайским менталитетом.

В 1960–70-е создателем концепции китайского классического танца «Дуньхуан» г-жой Гао Цзиньжун⁴ и ее единомышленниками проводилась большая работа по преобразованию статичных фресок и скульптур в динамичные танцевальные формы, одним из итогов которой стала презентация масштабной постановки танцевальной драмы «Цветочный дождь Шелкового пути» (1979), означавшая возрождение танца Дуньхуан. В соответствии с синтетическим характером китайской танцевальной культуры эта постановка сочетает

⁴ Гао Цзиньжун (р. 1935) – известная танцовщица, профессор, педагог, четвертый и пятый директор Китайской танцевальной ассоциации и председатель ее филиала в провинции Ганьсу. Тщательно изучив более 4000 фресок с изображениями танцующих и музицирующих фигур, она вычленила их характерные доминирующие движения, классифицировала их согласно анатомии человеческого тела (напр., вычленила 17 видов жестов, 13 базовых положений рук, 5 положений стоп, 13 форм и положений одной стопы и др.), предложила методику преподавания дуньхуанского танца, согласованную с практиками обучения китайскому танцу в XX веке (последние, как известно, берут за основу наработки школы западно-европейского и русского балета) [14–15].

хореографию, драму, музыку, тщательно продуманные костюмы и реквизит. Все в целом позволяет представить зрителям древние легенды и мифы, формируя комплексное представление об эстетических ценностях и вкусах общества времени расцвета Шелкового пути – значимой составляющей традиционной китайской культуры.

Далее последовали другие грандиозные постановки: «Древняя музыка Дуньхуана» (1992); «Ритм Дуньхуана» (1998), «Великая мечта Дуньхуана» (2000); «Тысячерукая Гуаньинь» (2005); «Летящая апсара» (2008); «Завет тысячелетия» (2009) и др. Они не только стали громкими событиями в культурной жизни Китая, но обрели общественно-политический резонанс мирового масштаба.

Менее резонансными постановками дуньхуанского танца 1990-2000-х стали: «Гуаньинь с пипой» – композиция, включающая групповые (от 3 до 7 чел.) и сольные моменты, продолжительностью около 5 мин.; «Фрески Дуньхуана» (3–7 чел., ок. 5 мин.); «Апсара с пипой» (соло, ок. 3 мин.); «Летящая апсара» (сольный с длинными лентами, ок. 6 мин.); «Танец апсар с тамбурином и лентами» (3–7 человек, ок. 5 мин.).

Остановимся далее более подробно на некоторых наиболее показательных «больших» и «малых» композициях, ставших «визитными карточками» дуньхуанского танца. С некоторой долей условности их можно разделить на концептуально-эпические, демонстрационные и сюжетно-драматические. В числе концептуальных (демонстрирующих буддийские идеалы и ценности) – «Тысячерукая Гуаньинь», или «Танец тысячи рук», и «Завет тысячелетия», или «Путь в тысячу лет».

Главный персонаж «Тысячерукой Гуаньинь»⁵ – буддийская богиня милосердия и сострадания. Постоянную готовность проявлять эти качества символизируют тысяча ее рук. Традиционный формат исполнения танца – когда двадцать девушек выстраиваются за солисткой и вращают руками с накладными ногтями, создавая тем самым иллюзию наличия тысячи рук у богоподобного существа. Иллюзорность усиливают «фирменные» положения рук дуньхуанского танца, создающих живой волнующий образ распускающегося цветка лотоса.

Особую роль в группе постановок дуньхуанского танца играет масштабная монументальная композиция «Завет тысячелетия», впервые исполненная на церемонии открытия Форума высокого уровня по международному сотрудничеству «Один пояс, один путь» в 2009 году в Пекине. Пространство огромной сцены, воспроизводящее геометрию и эстетику гротового комплекса, заполненное бодхисатвами, «живыми» и «оживающими» на фресках в глубине трехмерного пространства танцорами, в целом было призвано увековечить славу

⁵ «Танец тысячи рук» был впервые исполнен на церемонии закрытия Паралимпийских игр в Афинах (2005) группой глухонемых (включая солистку Тай Лихуа) девушек. Участие в проекте позволило танцовщицам максимально раскрыть свой внутренний мир, обрести полноту бытия, а зрителям увидеть и ощутить величие божества.

Великого Шелкового пути – места благотворной встречи Востока и Запада. Эпический характер действия подчеркивался преимущественно групповым началом хореографии: сольные танцы были сведены до минимума, необходимого для демонстрации фирменных «рисунков» дуньхуанского танца («Танцующая пипа», «Летающие апсары», исполнители согдийского танца-вихря ху сюань-ву). Монументальность обеспечивалась приемом постепенного «обратного динамического» преобразования срединной части трехмерного пространства, занятого бодхисаттвами. Сонм бодхисатв, ранее активно участвовавший в сценическом действии («аккомпанировавший солистам»), постепенно замирал, обретая торжественную монументальность.

К числу демонстрационных постановок, призванных отразить своеобразие дуньхуанского танца, может быть отнесена оригинальная «Фэйтянь» (2008), или «Летающее небо», или «Парящие богини»⁶. Для усиления эффекта парения в воздухе создатели постановки решились на смелую новацию: левая нога каждой из семи исполнительниц была прикреплена к подиуму мощной металлической скобой, оставаясь свободной только от колена. Это позволило танцовщицам принимать самые разные позы, «преодолевая» гравитацию (илл. 3).



Илл. 3. Фэйтянь. Из открытых Интернет-источников

⁶ Впервые была показана на церемонии открытия Олимпийских игр 2008 года в Пекине.

На задачу преодоления гравитации также работало вращение круглого подиума, объединяющего композицию, дополненное отражением в воде (условным расположением подиума между небом и землей).

Изображенные на фресках и воплощенные в статуэтках танцоры Дуньхуана не были ни слугами, ни рабами, а лишь путешественниками («танцорами Шелкового пути» называет их историк китайского танца Ван Кэфэн [16, с. 17].) То представители различных народов (хотя китайцев было большинство). Иностранные «танцоры» и представители этнических меньшинств Китая более приземисты и непосредственны, а китайцы – утонченно изысканны. В этой встрече противоположных начал и заключена одна из основных стилистических особенностей дуньхуанского танца. Другая важная черта – «включение элементов современной эстетики», рассчитанное на безусловное отличие современной зрительской рецепции от аутентичной [17, с. 197].

На наш взгляд, оригинальную эстетику танца Дуньхуан отражают следующие признаки:

А. Внешняя привлекательность облика танцовщиц.

Китайский хореограф Ян Минсюань называет эту черту «основой уникального художественного языка Дуньхуана» [13, с. 50]. Разумеется, основой не может быть яркая соблазнительность. Привлекательность облика танцующих во славу Будды – залог привлекательности (действенности) учения Будды. Несмотря на ощущение фривольности костюмов и поз, все композиции должны создавать (и создают) образ божественности (в том смысле, что любая сцена обожествляется присутствием божества) (илл. 4; 5).



Илл. 4. Будда, бодхисатвы и летящие апсары. Из открытых Интернет-источников



Илл. 5. Танец с пипой. Из открытых Интернет-источников

Б. «Переплетение изгибов» – свойство, оригинальность которого в танце «Дуньхуан» можно сравнить с фирменным свойством «рисования кругов» в танце «Шэнь Юнь».

Танцу «Дуньхуан» присущи волнообразные и спиралевидные изгибы, демонстрирующие формы текущей воды и распускающихся цветов. Уникальной особенностью танца «Дуньхуан» является S-образный или 8-поворотный ритмический изгиб тела исполнителя (илл. 6), напоминающий «три изгиба» в танце тибетской народности дай (илл. 7).



Илл. 6. S-образный изгиб. Из открытых Интернет-источников



Илл. 7. Танец тибетской народности дай. Из открытых Интернет-источников

В. Низкая амплитуда.

Движения танца медленные, мягкие, но не расслабленные, полностью отвечающие энергично-медитативному характеру музыкальных композиций.

Г. Акцент на контрастах.

Проявляется в сочетании движения и неподвижности, неземной легкости и тяжелой телесной мощи, реальности и виртуальности. (Касается декораций и сценических эффектов, позволяющих передать встречу двух миров, земного и небесного.)

Д. Навыки ротации (вращения), органично дополняющие цепочки изгибов.

В процессе вращения танцоры используют выразительный взгляд и жесты, чем не только усиливают экспрессию и сценический эффект, но и формируют определенный нарратив. Вращение не привнесено в танец «Дуньхуан» извне; оно вдохновлено изображениями на фресках в ряде гротов. В частности, в гроте № 220 запечатлена утонченная поза танцора в ореоле развевающейся одежды, вызывающая ассоциации с вихрями ветра.

Е. Навыки прыжков.

В танце «Дуньхуан» это не только демонстрация техники, но и символ преодоления земного притяжения.

Ж. Многообразие положений рук.

Для сравнения: танец «Шэнь Юнь» практикует 5 положений рук, а «Дуньхуан» – 13 (илл. 8).



Илл. 8. Положения рук в танце Дуньхуан. Из открытых Интернет-источников

На наш взгляд, это свойство объясняется общей для жанра «Дуньхуан» предельной наполненностью сюжетами, красками, движениями. Гибким, как лепестки цветов, ладоням и пальцам танцовщиц соответствуют изящные вытянутые и/или выгнутые босые стопы (всего 18 положений). Многие позиции соответствуют положению рук и ног бодхисаттв на фресках; повторяют расположение конечностей изображенных танцовщиц.

3. Отсутствие объема в рисунке танцевального представления. (Соответствует реконструкции плоской формы фрески в рисунке).

И. «Всесторонняя красота моделирования» (Ян Минсюань) [13, с. 51] – гармония происходящего на сцене и за нею.

Облик и одеяния танцоров в образах летящих апсар соответствуют, как правило, изображениям на фресках времени династии Тан, когда, как упоминалось выше, летящие апсары окончательно приняли феминный облик. На головах танцовщиц – корона, на груди – вуаль, на плечах – легкая мантия, длинная юбка обволакивает ноги. Вся композиция дополнена развевающимися лентами, связанными вокруг талии. Такой дизайн костюма призван создавать иллюзию полета даже при статичной позе (илл. 9).



Илл. 9. Апсара. Из открытых Интернет-источников

Применяется легкий грим и, с целью наибольшего соответствия изображениям на фресках, текстура лица моделируется так, чтобы при освещении оно выглядело объемно. Иногда лица прикрыты вуалью. В качестве реквизита для танцующих апсар используются длинные шелковые материи (своеобразный аналог «водных рукавов» в танце «Шэнь Юнь»). Длинные узкие материи позволяют, возможно, более полно имитировать процесс парения. В масштабных постановках применяются проволочные канаты. (Тогда парение уже – не иллюзия, а реальность.)

Облик и костюмы танцующих земных женщин представляют комбинацию танского и персидского стилей. Танцовщица носит прическу в стиле Тан и персидский газовый шарф. Тело облачено в легкую блузу с короткими рукавами и расклешенные штаны – персидский вариант костюма, максимально раскрепощающий исполнителя (илл. 9).

Если длинные материи – основной реквизит для воссоздания образа апсар, то для обычных женщин это музыкальные инструменты – пипа, гучжэнь⁷, кларнет, конгхоу (китайская арфа), поясной барабан и тамбурин(ы) как своеобразный «подиум».

Исходя из сказанного, китайский классический танец «Дуньхуан» существенно отличается от китайского классического танца «Шэнь Юнь» [18–21]. Последний конденсирует исполнительскую культуру Центрального Китая, выбирая базовые хореографические формы, сформировавшиеся на всем протяжении развития этой стороны китайской культуры. Танец Дуньхуан отражает симбиоз культур народов и народностей на северо-западной границе, перекрестке Шелкового пути. Однако оба танцевальных «жанра» именуются классическими в значении образцовости (как и третий основной жанр – танец при династиях Хань и Тан, воспроизводящий национальное хореографическое искусство в период его наивысшего расцвета). Классический – значит, достигший зрелых форм.

Заключение

Ведущий принцип дуньхуанского искусства – приоритет текущего момента, бытия «здесь и сейчас» (один из краеугольных принципов буддизма). Именно такой настрой подвиг монахов-основателей «остановить мгновение» присутствия божественных существ в этом мире, наполнив их изображениями вырытые гроты. На этой же основе (полнокровного переживания момента «здесь и сейчас») сформировался медитативно наполненный мир дуньхуанской сокровищницы, совместившей дольний и горный миры. То, что изображения носят музыкально-танцевальный, а не какой-то иной характер, в данном контексте

⁷ Гучжэнь – традиционный китайский инструмент, родственник цитре.

тоже не случайно: перед нами – отражение сути исполнительского искусства как способа разделить свой духовный мир с другими именно здесь и сейчас.

Танец «Дуньхуан» – не просто воспроизведение фресок и других артефактов: это воссоздание определенного мира на стыке культур. Это и своеобразный памятник Великому Шелковому пути, восьми китайским династиям, благочестивым монахам и художникам, элегантным танцорам и танцовщицам. Танец «Дуньхуан» также – грандиозная возможность презентации национальной китайской культуры за рубежом, а поскольку это танец в определенной мере интернациональный, он – воплощение потенциала столь же плодотворных интернациональных контактов в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дмитриев С. В.* Пещерный комплекс Дуньхуан. История и изучение // ВОСТОК (ORIENTS). 2011. № 4. С. 108–115.
2. *Бадмажапов Ц.-Б. Б.* Буддийский стиль в изобразительном искусстве и архитектуре // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 7 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М: Восточная литература, 2010. Т. 6. С. 178–183.
3. *Ма Жун, Ченг Шихе.* Музыкальная культура династии Хань // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13. № 1А–2А. С. 88–93.
4. *Цзинь Мэй.* Стенопись пещер Дуньхуана династии Тан: 618–907: дисс ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М. 2004. 210 с.
5. *Пэн Дачао.* Основные характеристики фресок Дуньхуана // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 4. С. 122–127.
6. *Жэнь Л. С.* Памятники пещерно-храмового ансамбля Дуньхуан в контексте буддийского искусства: на материале коллекции государственного Эрмитажа: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб. 2007. 17 с.
7. *Ян Гуанюй.* Фрески Дуньхуана: историко-культурные корни // Университетский научный журнал: филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2017. № 31. С. 50–56.
8. *Би Юй.* Анализ и история возникновения сюжетов «Сутры Будды Медицины» и «Сутры Будды Майтрейи» в росписях пещер Могао династии Тан (618-907 гг.) // Научно-практический электронный журнал «Оригинальные исследования» (ОРИС) [Электронный ресурс]. URL: www.ores.su52-63.docx (ores.su) (дата обращения: 01.05.2025).
9. *Шохмадов С. Х.* Изучение «Алмазной сутры» из коллекции ИВР РАН: прошлое настоящее будущее // Пятые востоковедческие чтения памяти О. О. Розенберга / науч. ред. М. И. Воробьева-Десятовская. СПб.: Изд-во А. Голода, 2012. С. 135–141.
10. *Ивэнь Ц.* Танцевальная лексика Дуньхуан // Социокультурная обусловленность современного хореографического образования. Вызовы времени, инновационный опыт, перспективы // ред. Касиманова Л. А., Кривых С. В., Гурова Я. Ю. СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. С. 141–143.

11. Шэн Хунбинь. Знакомство со стилем танцевальной музыки Дуньхуана // Журнал Пекинской академии танца. 2019. № 2. С. 77–81. 盛鸿斌. 多元文化交融下敦煌舞音乐风格探究 [J]. 北京舞蹈学院学报. 2019. No 02. 77–81.
12. Цинь Ваймэн. Использование и роль костюмов и реквизита в танцевальных представлениях в Дуньхуане // Танец. 2022. № 22. С. 96–98. 秦薇濛. 敦煌舞蹈表演中服装道具的运用与作用 [J]. 尚舞. 2022. No 22. 96–98.
13. Ян Минсюань. Анализ художественных характеристик и танцевальных навыков танца Дуньхуан // Цветок женьшеня. 2024. № 12. С. 49–51. 闫铭璇. 敦煌舞的艺术特点与舞蹈技巧分析 [J]. 参花. 2024. No 12. 49–51.
14. Гао Цзиньжун. Танец Дуньхуана. Ланьчжоу: Ганьсу Дуньхуан, 1993. 高金荣. 敦煌舞. 兰州: 甘肃敦煌—安出版社. 1993.
15. Гао Цзиньжун. Учебное пособие по танцу Дуньхуан. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2011. 高金荣. 敦煌舞蹈教程. 上海: 上海音乐出版社 2011 年.
16. Ван Кэфэн. История китайского древнего танца. Пекин: Изд-во народной музыки, 2006. 94 с. 王克芬. 中国古代舞蹈史话. 北京: 人民音乐出版社. 2006. 94.
17. Чжан Яцзэ. Краткий анализ обучения навыкам ротации при обучении танцу Дуньхуан // Китайские писатели и художники. 2017. № 5. С. 197–198. 张雅洁. 浅析敦煌舞蹈教学中的旋转技巧训练 [J]. 中国文艺家. 2017. No 05. 197–198.
18. Чэнь Цзин. Становление художественно-педагогической традиции китайского классического танца // Вестник МГУКИ. 2012. № 2. С. 112–116.
19. Сунь Цянь. Китайское танцевальное искусство XX века: взаимодействие национальных и западных традиций. Минск: Энциклопедикс, 2010. 200 с.
20. Сяо Юань. Художественно-композиционные особенности китайского классического танца: историко-культурные и философские аспекты // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13. № 5А–6А. С. 293–301.
21. Лю Сюэ. Феномен китайского классического танца и его основные жанры // Социосфера: научно-методический и теоретический журнал. 2015. № 1. С. 210–214.

REFERENCES

1. Dmitriev S. V. Peshchernyj kompleks Dun'huan. Istoriya i izuchenie // VOSTOK (ORIENS). 2011. № 4. S. 108–115.
2. Badmazhapov C.-B. B. Buddijskij stil' v izobrazitel'nom iskusstve i arhitekture // Duhovnaya kul'tura Kitaya: enciklopediya: v 7 t. / gl. red. M. L. Titarenko. M: Vostochnaya literatura, 2010. T. 6. S. 178–183.
3. Ma Zhun, Cheng Shihe. Muzykal'naya kul'tura dinastii Han' // Kul'tura i civilizaciya. 2023. T. 13. № 1А–2А. S. 88–93.
4. Czin' Mej. Stenopis' peshcher Dun'huana dinastii Tan: 618–907: diss ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04. M. 2004. 210 с.

5. *Pen Dachao*. Osnovnye harakteristiki fresok Dun'huana // Kul'tura i civilizaciya. 2024. T. 14. № 4. S. 122–127.
6. *Zhen' L. S.* Pamyatniki peshcherno-hramovogo ansamblya Dun'huan v kontekste buddijskogo iskusstva: na materiale kollekcii gosudarstvennogo Ermitazha: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09. SPb. 2007. 17 s.
7. *Yan Guanyuj*. Freski Dun'huana: istoriko-kul'turnye korni // Universitetskij nauchnyj zhurnal: filologicheskie i istoricheskie nauki, arheologiya i iskusstvovedenie. 2017. № 31. S. 50–56.
8. *Bi Yuj*. Analiz i istoriya vzniknoveniya syuzhetov «Sutry Buddy Mediciny» i «Sutry Buddy Majtreji» v rospisyah peshcher Mogao dinastii Tan (618-907 gg.) // Nauchno-prakticheskij elektronnyj zhurnal «Original'nye issledovaniya» (ORIS) [Elektronnyj resurs]. URL: www.ores.su52-63.docx (ores.su) (data obrashcheniya: 01.05.2025)
9. *Shohmadov S. H.* Izuchenie «Almaznoj sutry» iz kollekcii IVR RAN: proshloe nastoyashchee budushchee // Pyatye vostokovedcheskie chteniya pamyati O. O. Rozenberga / nauch. red. M. I. Vorob'eva-Desyatovskaya. SPb.: Izd-vo A. Goloda, 2012. S. 135–141.
10. *Iven' C.* Tanceval'naya leksika Dun'huan // Sociokul'turnaya obuslovlennost' sovremennogo horeograficheskogo obrazovaniya. Vyzovy vremeni, innovacionnyj opyt, perspektivy // red. Kasimanova L. A., Krivyh S. V., Gurova Ya. Yu. SPb: RGPU im. A. I. Gercena, 2021. S. 141–143.
11. *Shen Hunbin'*. Znakomstvo so stilem tanceval'noj muzyki Dun'huana // Zhurnal Pekinskoj akademii tanca. 2019. № 2. S. 77–81. 盛鸿斌. 多元文化交融下敦煌舞音乐风格探究 [J]. 北京舞蹈学院学报. 2019. No 02. 77–81.
12. *Cin' Vajmen*. Ispol'zovanie i rol' kostyumov i rekvizita v tanceval'nyh predstavleniyah v Dun'huane // Tanec. 2022. № 22. S. 96–98. 秦薇濛. 敦煌舞蹈表演中服装道具的运用与作用 [J]. 尚舞. 2022. No 22. 96–98.
13. *Yan Minsyuan'*. Analiz hudozhestvennyh harakteristik i tanceval'nyh navykov tanca Dun'huan // Cvetok zhen'shenya. 2024. № 12. S. 49–51. 闫铭璇. 敦煌舞的艺术特点与舞蹈技巧分析 [J]. 参花. 2024. No 12. 49–51.
14. *Gao Czin'zhun*. Tanec Dun'huana. Lan'chzhou: Gan'su Dun'huan, 1993. 高金荣. 敦煌舞. 兰州: 甘肃敦煌-安出版社. 1993.
15. *Gao Czin'zhun*. Uchebnoe posobie po tancu Dun'huan. Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2011. 高金荣. 敦煌舞蹈教程. 上海: 上海音乐出版社 2011 年.
16. *Van Kefen*. Istoriya kitajskogo drevnego tanca. Pekin: Izd-vo narodnoj muzyki, 2006. 94 s. 王克芬. 中国古代舞蹈史话. 北京: 人民音乐出版社. 2006. 94.
17. *Chzhan Yacze*. Kratkij analiz obucheniya navykam rotacii pri obuchenii tancu Dun'huan // Kitajskie pisateli i hudozhniki. 2017. № 5. S. 197–198. 张雅洁. 浅析敦煌舞蹈教学中的旋转技巧训练 [J]. 中国文艺家. 2017. No 05. 197–198.
18. *Chen' Czin*. Stanovlenie hudozhestvenno-pedagogicheskoy tradicii kitajskogo klasicheskogo tanca // Vestnik MGUKI. 2012. № 2. S. 112–116.

19. *Sun' Cyan'*. Kitajskoe tanceval'noe iskusstvo XX veka: vzaimodejstvie nacional'nyh i zapadnyh tradicij. Minsk: Enciklopediks, 2010. 200 s.
20. *Syao Yuan'*. Hudozhestvenno-kompozicionnye osobennosti kitajskogo klassicheskogo tanca: istoriko-kul'turnye i filosofskie aspekty // Kul'tura i civilizaciya. 2023. T. 13. № 5A-6A. S. 293–301.
21. *Lyu Syue*. Fenomen kitajskogo klassicheskogo tanca i ego osnovnye zhanry // Soci-osfera: nauchno-metodicheskij i teoreticheskij zhurnal. 2015. № 1. S. 210–214.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лю Сюэ – аспирант РГПУ им. А. И. Герцена, преподаватель кафедры хореографии Хэнаньского профессионального института искусств; 1009562667@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Liu Xue – Postgraduate Student, Tutor of the Choreography Chair;
1009562667@qq.com