

УДК 17.01; 793.3; 221.3;

ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА ТАНЦА С ПОЗИЦИЙ КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

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.

В статье поднимается проблема глубинных духовных оснований танцевального искусства. С этой целью в рамках трех ключевых китайских философских школ (конфуцианства, даосизма и буддизма) рассматриваются идеи о сущности танца вообще и китайского классического танца в частности, а именно: о единстве природы танца и природы мысли, об искренности как «раскрытии вовне», о существовании «в центре» («посредине») как воплощении открытости и искренности, о глубине и насыщенности неподдельного мировосприятия, о выражении радости от ощущения жизненной полноты. Применяя эти положения к китайскому традиционному танцу, мы отмечаем их фундаментальную значимость для интерпретации танца как общемирового явления.

Ключевые слова: танец, китайский традиционный танец, китайская классическая философия, конфуцианство, буддизм, даосизм.

CORRESPONDENCE TO THE PHENOMENON OF DANCE IN BASIC CONCEPTS OF CHINESE CLASSICAL PHILOSOPHICAL THOUGHT

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 highlights the need to draw attention to the internal, philosophical, and spiritual aspects of the dance phenomenon. To this end, the three main Chinese philosophical teachings (Confucianism, Taoism, and Buddhism) have been examined for their meanings that correspond to the nature of dance as such and Chinese traditional dance, including the identity of the nature of dance and the nature of thought, sincerity as "opening up to the outside," being "in the middle" as the

realization of openness and sincerity, the intensity and fullness of a sincerely open worldview, and the expression of joy in feeling full. By presenting these positions as the basis for understanding Chinese traditional dance, we emphasize their significance as the foundation for understanding dance in general.

Keywords: dance, Chinese traditional dance, Chinese classical philosophy, Confucianism, Buddhism, Taoism.

В сегодняшнем глобальном и космополитическом обществе как отдельным, так и коллективным личностям становится все сложнее поддерживать традиции своей национальной культуры и внедрять их в повседневную жизнь. Сказанное касается искусства – наследования его истоков, сохранения и передачи. Говоря о хореографии, специалисты подмечают ситуацию, когда в процессе преподавания, усвоения и исполнения доминирует техническая составляющая, в то время как глубинные смыслы, дух и философия танца воспринимаются как нечто абстрактное. То же самое можно сказать и о китайском традиционном танце: в настоящее время наблюдается теоретическая и педагогическая проблема актуализации тех основополагающих смыслов, которые составляют его уникальность и обеспечили сохранность на протяжении столетий [1; 20–23].

Соответствует ограниченное число теоретических трудов на эту тему; последнее столетие стало свидетелем работы группы выдающихся советских и российских синологов, специалистов в области китайской философии и литературы, таких как В. М. Алексеев [2], А. И. Кобзев [3], С. Р. Кучера [4], А. Е. Лукьянов [5], Л. С. Переломов [6] и других, анализировавших богатство китайской классической философской мысли (космология, социум, мораль, политика, экономика, культура, образование). Однако, углубляясь в частные концепты, они, как правило, сосредотачивались на космологии (А. Е. Лукьянов) и социально-моральных аспектах, освещаемых конфуцианством (А. С. Мартынов, Л. С. Переломов, А. Е. Кобзев). Таким образом, существует необходимость более тщательного изучения «хореографических» и иных, обусловивших базовые хореографические смыслы, учений древних философов, которые на протяжении веков находили отражение в традиционном китайском танце и, благодаря своей универсальности, соответствуют феномену танца как таковому. Здесь мы имеем дело с универсальностью (всеобщностью и взаимопроницаемостью) явлений мировой культуры в целом.

В дополнение к изучению первоисточников китайской классической философии [7–10], мы также опирались на фундаментальные исследования в области танца и танцевальной культуры. В русскоязычном пространстве это труд А. Л. Волынского «Книга ликований: Азбука классического танца» (первое издание – 1925 г.), в котором поднимается вопрос об «аполлоническом», то есть «думающем» и «говорящем» феномене танца [11]. Также стоит отметить диссертацию Н. В. Атитановой ([12]), монографию А. М. Мессер [13],

дополняющие их работы А. Б. Вац [14–15]. Все упомянутые исследования объединяет представление о танце как визуальном воплощении Смысла.

Конфуцианство, даосизм и буддизм как основные столпы китайской философской традиции взаимосвязаны и нередко сливаются в единое целое. Хотя было бы заманчиво провести сравнительный анализ их основополагающих идей в контексте формирования кодовых принципов танца, особенно китайского, такой подход представляется не вполне уместным. История свидетельствует о доминирующем влиянии конфуцианства на социум и культуру Китая, начиная с его распространения в IV–III веках до нашей эры, благодаря усилиям приверженцев и учеников Конфуция. В то же время даосизм и буддизм оказали большее влияние на сферы культуры, такие как философия, литература, музыка, изобразительное искусство, психология. Поэтому в первую очередь мы остановимся на конфуцианской составляющей китайской классической философской мысли. Анализ даосского и буддистского влияния, на наш взгляд, будет наиболее продуктивным при одновременном рассмотрении их уникальных характеристик, производных от соприкосновения друг с другом, а также с конфуцианством. В итоге мы тоже получим сравнительный кросс-анализ, учитывающий иерархию значимости этих трех философских систем в культуре Китая.

При изучении древнекитайской философии, повлиявшей на формирование основ традиционного китайского танца на протяжении всей его истории (включая возрождение системы Шэнь Юнь¹ в XX веке), мы считаем важным акцентировать внимание не столько на высказываниях древних мудрецов о танце, музыке и ритуале, сколько на фундаментальных философских концепциях, значимых для понимания хореографической культуры в целом.

Конфуцианский блок воззрений

Конфуцианская восприятие танца *у* (舞) нашло отражение в трактате «Юэ цзы»². В нем говорится: «Если недостаточно произнесения множества слов, то вздыхают и восклицают, [а если] вздохов и восклицаний недостаточно, то неосознанно руки и ноги [начинают] танцевать» (цит. по: [14, с. 462]). Подчеркивается, что танец является способом выражения глубоких и сильных чувств. Уточняя эмоциональную составляющую, последователь Конфуция, философ Мэн Кэ, раскрывает эту тему в трактате «Мэн-цзы»³: «Истинная плодоносность гуманности – *жэнь* – заключается в служении родителям; истинная плодоносность долга заключается в повиновении старшим из

¹ «Шэнь Юнь» (кит. 身韵, буквально переводится как «телесная рифма») представляет собой хореографическую концепцию, выстроенную на философских принципах. Она была разработана преподавателями Пекинской академии танца Ли Чжэньи (род. в 1929) и Тан Маньчэном (1932–2004) в 1980-е годы. Главной задачей было сбережение и упорядочивание наследия китайского народного танца. Сегодня «Шэнь Юнь» признан классическим танцем Китая.

² «Записи о музыке» – глава 19 канонической книги «Записи о ритуалах» («Ли цзи»).

³ Мэн Кэ. 372?–289? гг. до н. э.; «Мэн-цзы» – «[Сочинение] учителя Мэна»).

сородичей... Истинная плодоносность музыки – юэ – заключается во внесении в эти два начала ритма и гармоничного узора – вэнь; истинная плодоносность радости – лэ – заключается в радости [от восприятия] этих двух начал. Так вот рождается радость! Рождается, и ее не остановить... и уже не осознавая почему, притоптываешь ногами и делаешь танцевальные движения» [14, с. 462].

Там же говорится, что музыка является неотъемлемой частью гармоничного микросоциума (такого как семья, род), выступающего основой для макросоциума – страны или государства. В иерархию «старший – младший», которая может восприниматься как авторитарная, музыка привносит культурные (вэнь) и эстетические смыслы. Служение, почитание, уважение, благоговение создают гармонию как внутри семьи, так и в обществе в целом. Гармония и музыка, в свою очередь, приносят радость, которая выплескивается в форме танца.

В каноническом тексте «Лунь Юй» (論語), представляющем собой записи бесед Учителя с учениками, можно найти высказывания о музыке юэ. Конфуций упоминает музыку в числе трех основ гармоничного существования государства: «Когда в Поднебесной царит дао, то ритуал, музыка, [приказы] на карательные походы исходят от сына неба. Когда в Поднебесной нет дао, музыки, ритуала, [приказы] на карательные походы исходят от чжугоу [правителей уделов, высших сановников. – Лю Сюэ]. Когда [оны] исходят от чжугоу, редкий случай, чтобы власть не была утрачена в течение [жизни] десяти поколений. ...Когда в Поднебесной царит дао, то правление [уже] не находится в руках сановников. Когда в Поднебесной царит дао, то простолюдины не ропщут» («Лунь юй», XVI, 2 [9]). Понятие гармонии хэ иногда переводится на русский язык как «мягкость» (В. М. Алексеев, Л. С. Переломов). В «Лунь юй» она упоминается в связи с определением достойного поведения: «В практике чинного поведения ценною является мягкость. Ею был прекрасен путь правды древних царей» («Лунь юй», I, 13 [9]). «Надо знать, – подчеркивает Л. Переломов, – что основная сущность чинного поведения вытекает, как из принципа, из естественного отражения вещей. Поэтому, когда оно введено в жизнь, то сейчас же требует свободной непринужденности, отрещения от всякого усилия и давления» [6, с. 182]. Это объясняет одно из ключевых понятий китайской философии – цзы жань (子冉), использующееся в значении «естественное проявление вещей», или «спонтанная самобытность природного начала».

С цзы жань связана идея середины, или чжун (中), воспринимаемой как исток, первооснова⁴. Принцип середины имеет два аспекта: этический и бытийный (онтологический). Первый относится к «мере» и «золотой середине», второй акцентирует единство сущего и положение человека в качестве связующего звена. Важно отметить, что речь идет не о нахождении в геометрическом центре,

⁴ См.: трактат «Чжун Юн» (中庸, «Удержание Изначального»), написанный учениками Конфуция) [7–8].

а именно о пребывании посередине (среди, в среде) окружающего мира. Человек рассматривается как органичная часть целого. Такое (рас)положение человека находит отражение как в традиционной китайской живописи, так и в классической поэзии. «Срединность», предполагающая слитность человека с окружающей средой, подразумевает его способность к глубокому сочувствию и интенсивным переживаниям по отношению к миру.

Когда среда воспринимается не как фон⁵, а как неотъемлемая часть, расширение самого человека, тогда возникает естественное стремление одушевлять, наделять окружающий мир и предметы свойствами живого. Конфуцианская школа *сюань сюэ* (玄學), возникшая в III веке н.э. и вдохновленная идеями Учителя о золотой середине, создала концепцию «вещей-существ», в которой одушевленные, будто бы говорящие, вещи имеют историю и обладают памятью. Нахождение посреди таких вещей рождает в человеке чувство предельной внутренней наполненности. В этой связи стоит упомянуть концепцию «десяти тысяч наличного», *вань ю* (万宇), предложенную школой *сюань сюэ*, в которой акцент на «множестве» фокусирует внимание на глубине и целостности присутствия человека посреди многообразного сущего.

В китайском классическом танце отражено гармоничное взаимодействие человека и окружающей среды. По причине вещественной значимости китайский танец представляет собой явление удивительной насыщенности и выразительности, проявляющейся в богатстве цветов и оттенков. Это действие, в котором используются концептуально важные элементы реквизита, принципиально отличающиеся от «предметов», применяемых, например, в художественной гимнастике. Веера, длинные «водные» рукава, зонтики, ленты, мечи – это не просто предметы, а «вещи-существа», как их описывали древние мыслители.

В рамках обзора конфуцианских идей, связанных с природой танца, стоит обратить особое внимание на понятие искренности *чэн* (真诚), являющееся составляющей вышеупомянутых концепций. Искренность – это фундаментальное свойство танца в целом и китайского танца, в частности, как способа выражения интенсивности и полноты жизни, не скрываемой и безудержной радости. В «Чжун юн» говорится: «Становление искренним – это путь человека. Искренний – тот, кто без усилия пребывает в Изначальном, без стремления воплощает Порядок, молчаливо позволяет всему совершаться – таков наделенный мудростью» (цит. по: [7, с. 134–135]). Искренность сближает мудрость и танец, ведь оба являются источниками гармонии и полноты бытия.

Ясно, что идеино-ценностное содержание традиционного китайского танца, коренящееся в конфуцианской философии, выходит за рамки категорий, непосредственно связанных с танцевальным искусством, таких как «музыка» и «гармония». Последние имеют отношение к базовой части конфуцианства в

⁵ Английское *background* особенно подчеркивает *несоотнесенность* человека и окружающего мира.

целом, являются его основой основ, формирующей как этические нормы, так и учение о середине, понимаемой как «мера» и «бытие-посреди».

Наследие древних даосов

В отличие от конфуцианских, даосские «каноны» мыслителей Лао-Цзы, Чжуан-Цзы, Гуань Юй-цзы и Ле-Цзы не содержат прямых рассуждений о музыке и танце. Однако все, что может иметь отношение к музыке и танцу, так или иначе присутствует в ключевых даосских философиях. Мы видим свою задачу в интерпретации китайского танца в качестве средства символического выражения этих концепций. Танец, по сути, является тем самым «безмолвным знанием», о котором упоминает Лао-Цзы в «Дао дэ цзин» (道德經, V век до н. э.). Рассмотрим далее, как даосские принципы проявляются в движениях и формах танца, отражая глубокое понимание мира, которое трудно выразить словами.

«Мудрый, – учил Лао-Цзы, – ...руководствуется “знанием без слов”» («Дао дэ цзин», 2 [10]). «То, что знаешь, не передать словами, надеющийся на слова не может знать» (там же, 56 [10]). Философ-даос Чжуан-цзы (莊子, IV–III вв. до н.э.) в качестве идеала мышления и знания использует понятие «бессловесный разговор» [16]. «Знание без слов» и «бессловесный разговор» – это понятия-ориентиры осмыслиения феномена танца.

Иrrациональное, интуитивное «знание без слов», знание «напрямую, без посредников», а также концепция «не-деяния, не-вмешательства» – главные приоритеты в философии Лао-цзы. Не стоит, однако, трактовать даосизм как призыв к отрешенной пассивности, ибо в даосской системе координат «отрешение» подразумевает освобождение от закостеневших, шаблонных представлений о реальности. Само *дао* (道) – это путь развития и самосовершенствования. Ключевые черты приверженца дао – целеустремленность и решимость, а также созвучная конфуцианскому учению искренность (чэн): «Будь пустым и открытым, подобно долине в горах» («Дао дэ цзин», 15 [10]). Для обозначения искренности как свойства человека Лао-Цзы прибегает к понятиям «раскрытость», «раскрытие вовне»: «Будь раскрытым во вне, подобно замерзшему озеру, которое начало освобождаться от льда»; «раскрывшиесь вовне и оставив свои дела, до конца своих дней ты не встретишь препятствий» (там же, 52 [10]). Представляется, что искренность как «раскрытие вовне» непосредственно связана с феноменом танца, его экстравертной природой.

В трактате «Дао дэ цзин» принцип искренности соотнесен с состоянием радости вследствие соблюдения этого принципа: «Для того, кто имеет связь с Дао, Дао – это то, что дает ему радость» (там же, 23 [10]). Разница в том, что радость в конфуцианстве проявляется как активное переживание, связанное с движением, тогда как в даосизме радость находит свое выражение в тишине (безмолвии) и покое: «Пребывая в неподвижности созерцания, я странствую в запредельном, и чувство радости переполняет меня» (там же, 35 [10]).

Иными словами, в даосском понимании радость – это не просто эмоциональный всплеск, непроизвольное проявление восторга, когда, «не осознавая почему, притоптываешь ногами и делаешь танцевальные движения» [14, с. 462]). Радость даоса происходит от осознания и переживания полноты бытия: «Жизнь, наполненная до краев, – это и есть счастье» («Дао дэ цзин», 55 [10]).

Для постижения сути даосской «полноты», прежде нужно осознать природу «пустоты кон сю» (空虛): «Когда формуют глину, изготавливая из нее сосуд, то делают так, чтобы в середине было пусто, и благодаря этому и можно пользоваться сосудом. Когда строят жилье, проделывают окна и двери, оставляя середину пустой, и благодаря этому и можно пользоваться жилищем» (там же, 11 [10]). Иными словами, пустота «впускает» мысли в голову.

Конфуцианская концепция бытийной Середины, обозначающая пребывание в центре существования, подразумевает, что пустота заполняется именно этим состоянием. В трактате «Дао дэ цзин» схожая идея выражена через понятие видения как не простого взгляда, а как состояния покоя и единения с миром вокруг. В этом «окружающем», подобно взглядам Конфуция, наивысшую ценность представляют «простота и спонтанность», «естественный порядок вещей» и отсутствие всякой напыщенности. Пустоту наполняет состояние пребывания в середине. В этом суть конфуцианской концепции бытийной середины (бытия посреди сущего): «Видеть – означает не просто смотреть. Это значит пребывать в покое, слившись с окружающим» (там же, 14 [10]). В «окружающем», как у Конфуция, признаются бесценными «простота и естественность», «естественный ход вещей», «непринужденность».

Древняя китайская философия стремится к предельной ясности и структурированию ключевых положений. Как, например, Конфуций с особой точностью выделяет три фундаментальных элемента благополучия в государстве: «дао, ритуал, музыка», так и Лао-Цзы предлагает в качестве жизненного ориентира «три драгоценности»: «Первая называется “глубокое чувство любви”. Вторая называется “умеренность”. Третья называется “отсутствие стремления быть самым главным”» (там же, 67 [10]). Из-за немногословности даосского наставника (в отличие от Конфуция, Лао-Цзы никак не поясняет, что есть его основополагающие «три драгоценности»), целесообразно обратиться к соответствующим комментариям переводчика: «“Глубокое чувство любви” ы... означает: любить, заботливо относиться... угощать, любовь к младшему, материнская любовь. Это чувство любви и радости, которое невозможно ничем омрачить, “любовь несмотря ни на что”» [10, с. 56]. Особое чувство любви – это «материнская любовь». Именно она дает беспредельную и бескорыстную радость, становящуюся, в свою очередь, источником гармонии.

Еще отметим, что даосское мировоззрение, аналогично конфуцианскому, содержит связанную с гармонией концепцию мягкости. Лао-Цзы для демонстрации силы «мягкости» прибегает к метафоре воды: «Во всем мире нет

ничего более мягкого и податливого, чем вода, но она точит твердое и крепкое. Никто не может ее одолеть, хотя любой может ее потеснить... <...> Высшее благо подобно воде. Вода благоволит всему существу, но ни с кем не соперничая. Обитает в местах, полагаемых многими низменными. Оттого приближена к Дао...» (там же, 78 [10]).

В концепции дао особая роль принадлежит категории начала: «Все бесчисленные существа, рожденные в мире... возвращаются назад, к своему началу. Возвращение к началу именуется обретением покоя и безмолвия. Это я и называю исполнить свою судьбу...» (там же, 16 [10]). Прославленный даосский символ – круг, олицетворяющий прогресс и возрождение, кардинально отличается от обыденного колеса и бессмысленной цикличности. Он отражает нескончаемый жизненный поток в согласии противоположностей *инь* и *ян* (陰陽), устремления и покоя.

Стоит отметить, что с диалектическими умопостроениями из «Дао дэ цзин» иногда сравнивают Ницшеанскую идею «вечного возвращения» (ewige Wiederkunft des Gleichen) и ее упрощенную ассоциацию с «колесом». В качестве иллюстрации сошлемся на цитату из произведения «Так говорил Заратустра»: «О Заратустра, для тех, кто думает, как мы, все вещи танцуют сами: все приходит, подает друг другу руку, смеется и убегает – и опять возвращается. Все идет, все возвращается; вечно вращается колесо бытия. Все умирает, все вновь расцветает, вечно бежит год бытия. Все погибает, все вновь устрояется; вечно строится тот же дом бытия. Все разлучается, все снова друг друга приветствует; вечно остается верным себе кольцо бытия. В каждый миг начинается бытие; вокруг каждого “здесь” катится “там”...» (цит. по: [17, с. 137]). Как и мысль Лао-цзы о дао, мысль Ницше о «вечном возвращении» – это мысль о «вечном утверждении и созидании» [там же].

Применяя для обозначения естественной природы творчества танцевальную аллегорию («Вещи пляшут сами...»), Ницше непреднамеренно подчеркивает коренную основу танца как явления: в живой пластике танца находит свое выражение органично формирующаяся сущность дао. И в танце же заключена сердцевина дао как невыразимой глубины смыслов: «О Дао нельзя говорить. Но то, без чего речь невозможна, и есть Дао. Дао нельзя мыслить. Но то, без чего мышление невозможно, и есть Дао» (цит. по: [18, с. 113]), следовательно, можно сообщить о «несказанности» дао на языке тела и «вещей-существ» (костюмов, аксессуаров, реквизита) и, разумеется, музыки.

В «Дао дэ цзин» нет буквальной трактовки *инь* и *ян*, как пары взаимосвязанных противоположностей, однако один из фрагментов второй части трактата позволяет комментаторам предполагать, что речь идет, в частности, и об этих понятиях: «Дао порождает одно, одно порождает два, два порождают три, три порождают всю тьму вещей» («Дао дэ цзин», 42 [10]). А. Кувшинов, один из переводчиков древнего памятника, следующим образом

поясняет вышеприведенную цитату: «“Одно” – это Единое, “два” – два противоположных начала инь и янь, “три” – Небо, земля и человек» [10, с. 70].

Безудержно активные в притяжении и отталкивании *инь* и *ян* создают и одухотворяют мир. Этот космогонический аспект является одним из ключевых мотивов в китайском танцевальном искусстве, представляющем собой своеобразную интерпретацию процесса возникновения мироздания и человека. Вопреки историческим разногласиям между конфуцианством и даосизмом, очевидно наличие значительного сходства в их философских системах. В частности, это касается достижения человеком состояния гармонии с внутренним «я» и окружающей средой. Конфуцианство акцентирует внимание преимущественно на внешней, экстравертной стороне переживания гармонии и радости, тогда как даосизм сосредотачивается на интровертном, внутреннем аспекте этих состояний.

Буддистская составляющая «хореографического текста» классической философии Китая

Концепция комплекса «трех учений» *сан цзяо* (三教) – конфуцианства, буддизма и даосизма – предполагает их взаимодополнение, в котором каждая доктрина обогащает две другие. Исследуя в рамках нашей темы конфуцианский и даосский аспекты доктринального взаимодействия, мы обнаружили общее стремление к балансу между космосом и обществом.

Чем же дополняет эту картину буддизм в целом и, особенно, чань-буддизм⁶?

В первую очередь важна буддийская идея осознания настоящего, пребывания в моменте «здесь и сейчас». Приписываемые Будде Шакьямуни слова гласят: «Твое место – здесь, время – сейчас», точнее: «Люди должны жить в моменте <здесь и сейчас>, а жизнь – отражаться в нем» (цит. по: [19, с. 101]). В этом контексте, подобно даосской практике недеяния, буддийский идеал, подразумевающий сосредоточенность и отказ от мирской суэты, не предполагает отрицания активности. Кроме указания на важность проживания момента «здесь и сейчас», акцент делается на «трех порядках самосовершенствования», практикуемых последователями чань-буддизма: 1) выполнении положенных обязанностей; 2) сохранении спокойствия; 3) сохранении независимости человеком [19, с. 103–108]. Все три принципиальные, фундаментальные позиции буддизмаозвучны: 1) конфуцианской концепции долга и служения; 2) даосскому недеянию, способствующему концентрации, необходимой для духовного совершенствования; 3) общей для конфуцианства и даосизма философии «пути-дао», сопоставимой в европейской философии с концепцией пребывания в процессе становления (нем. – *Im Werden*).

⁶ Чань-буддизм, чань (禪) – «сосредоточение», «созерцание», «отстраненность», «избавление» (санскр. ध्यान, dhyāna) – школа китайского буддизма, которая складывалась на протяжении V–VI вв. и вобрала в себя черты собственно буддизма и традиционных учений Китая.

Итак, ключевое для чань-буддизма понятие «сосредоточение» обладает исключительной адаптивностью, а сам чань-буддизм является практикой, склонной к изменениям (этим объясняется его широкое распространение в Китае, несмотря на специфическую терминологию, унаследованную из санскрита). Именно открытость и гибкость *chanь* способствовали формированию уникального китайского образа Смеющегося Будды («Будай», или *Bùdài* (布袋)⁷, ставшего не менее популярным символом духовного авторитета, чем классическое (серъезное и отрешенное) изображение Будды Шакьямуни. Эксперты в области буддийской культуры единодушны во мнении, что образ Смеющегося Будды отражает оптимистичный и жизнелюбивый характер китайского народа, сформированный под влиянием конфуцианских и даосских учений и практик.

Образ Смеющегося Будды появился приблизительно в X в. н. э. Этот лысый, тучный, улыбающийся персонаж с мешком («Будай» буквально переводится как «матерчатый мешок»), полным монет, игрушек и лакомств, стал ярким воплощением радости, доброты и неиссякаемого оптимизма, отражая мировосприятие, основанное на простоте и чистоте наслаждения жизнью. По преданию, прототипом Смеющегося Будды был китайский монах по имени Цици, отличавшийся жизнерадостностью, мудростью и щедростью. Теперь его вечно добрая улыбка словно напоминает, что, несмотря на испытания, жизнь бесцenna и благосклонна к каждому человеку. В дальнейшем Смеющийся Будда занял важное место в китайском пантеоне буддийских святых и стал известен как Будда Майтрея (в переводе с санскрита – «Тот, кто есть любовь»), или Грядущий Будда, чье пришествие на землю сулит каждому удачу и благополучие, мир и процветание.

Китайский танец, по природе своей несовместимый со статичным «сосредоточием», тем не менее органично соотносится с концентрацией позитивности, воплощенной Смеющимся Буддой, символизируемым им восторгом приятия момента «здесь и сейчас». Экстравертность радости и ликования в китайском танце сочетается с экстравертностью иного рода – с медитативным вниманием к окружающему: танцующий как бы прислушивается к тому, что находится вокруг него. Такое «срединное» («посреди всего») позиционирование отвечает и конфуцианскому идеалу «чжун-юн» («бытие посреди»), и даосской «раскрытии во вне», и буддийскому учению о присутствии совершенной и совершенствующей природы Будды во всей живой органике.

Осознанная слитность с окружением, характерная для чань-буддистского позиционирования себя (как в жизни, так и в танце и наоборот), в целом следует чаньской концепции «единого». «Когда поднимается одна пылинка, в

⁷ В Японии это – Пудай (*Podae*, 布袋) – классический персонаж искусства нэцке.

ней содержится вся земля. Когда распускается один цветок, раскрывается целый мир» [20], – так поэтически возвыщенно чань-буддисты говорят о взаимозависимости и взаимосвязи всего и вся во Вселенной.

Концепция «единого» тесно связана с буддийской позицией сострадания, исходящей из установки: «Если я – часть Вселенной, то все, что имеет место во Вселенной, – часть меня самого, включая человеческое страдание». Концепция сострадания – еще одно подтверждение того, что буддизм (chanь-буддизм) чужд тотальной «отстраненности» (еще одно значение *chanь*), так как перекликается с исконно китайским (конфуцианским) «порядком человечности». Культовое значение категории сострадания нашло символическое выражение в образе «тысячи рук <готовых помочь>», ставшем визитной карточкой буддистского китайского танца *chanь*.

Чань-буддизм, привнесший в китайскую традиционную философию и культуру жизнеутверждающую установку жить «здесь и сейчас», проявил себя как органичная часть культуры, приоритетом которой на разных уровнях, в различных контекстах считается достижение и осознанное ощущение полноты бытия.

Выводы

Для понимания китайского традиционного танца необходимы знания его философских оснований.

Влияние традиционных китайских философских систем на формирование идейно-ценностной основы китайского танца проявилось в «реализации» рационального начала в эмоциональном, что привело к драматизму смысла китайского танца (в отличие от драматизации сюжета в европейском).

Содержащиеся в «Трех учениях» философемы-соответствия природе танца (а именно: сходство природы танца и природы мысли, искренность как «раскрытие вовне», бытие «посреди» как реализация раскрытости-искренности, интенсивность и полнота искренне раскрытого мироощущения, выражение радости ощущения полноты) подчеркивают универсальную (вневременную и экстерриториальную) природу танцевального искусства. Выдвигая их в качестве философской основы феномена китайского танца, можно предположить их универсальное значение для понимания феномена танца вообще.

ЛИТЕРАТУРА

1. Инь Бовэнь. Особенности и проблемы изучения классического танца в китайском вузе // Мир науки, культуры и образования. 2019. № 4 (77). С. 40–41.
2. Алексеев В. М. Труды по китайской литературе: в 2 кн. / Сост. М. В. Баньковская; отв. ред. Б. Л. Рифтин. М.: Восточная литература; РАН, 2002–2003. 574+511 с.
3. Кобзев А. И. Философия китайского неоконфуцианства. М.: Восточная литература, 2002. 605 с.
4. Кучера С. Р. История, культура и право древнего Китая: собрание трудов. М.: ИДВ РАН; Наталис, 2012. 416 с.
5. Лукьянин А. Е. DAO «Книги перемен». М.: ИНСАН, 1993. 240 с.
6. Переломов Л. С. Конфуций: жизнь, учение, судьба. М.: Наука; Восточная литература, 1993. 440 с.
7. Конфуцианский трактат «Чжун Юн»: переводы и исследования / сост. А. Е. Лукьянин. М.: Восточная литература, 2003. 250 с.
8. Конфуций. Лунь юй / пер. с кит., comment. Л. С. Переломова. М.: ИДВ РАН; Восточная литература, 1998. 588 с.
9. Лао-цзы. Дао дэ цзин / пер. с древнекит. и comment. А. Кувшинова. М.: Сергиев Посад, 1994. 133 с.
10. Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. 352 с.
11. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дисс. ... канд. культурологии. Саранск, 2000. 19 с.
12. Мессерер А. М. Танец, мысль, время. М.: Искусство, 1990. 65 с.
13. Вац А. Б. Особенности осмысления танцевального искусства в китайской теоретической мысли // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 6 (31). С. 461–464.
14. Вац А. Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. 206 с.
15. Чжуан-цзы. Внутренний раздел / пер, comment. и вступ. ст. В. В. Малявина. М.: Роща, 2017. 183 с.
16. Жук И. В. Вечное возвращение // Новейший философский словарь / гл. науч. ред. и сост. А. А. Гриценов. Минск: Изд-во В. М. Скаакун, 1999. 877 с.
17. Торчинов Е. А. Беззаботное скитание в мире сокровенного: Хайдеггер и даосизм // Торчинов Е. А., Корнеев М. Я. Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур. СПб.: Санкт-Петербург. Филос. об-во, 2001. С. 89–114.
18. Лоу Юйле. Духовные основы китайской культуры / пер. с кит. Д. С. Топоровой и др.; науч. ред. А. И. Кобзев. М.: Международная издательская компания «Маяк», 2022. 300 с.
19. Мудрость чань. Книга изречений / пер. Вл. Болсона. [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/2023/04/10/1941> (дата обращения: 23.06.2025).

REFERENCES

1. *In' Boven'*. Osobennosti i problemy izucheniya klassicheskogo tanca v kitajskom vuze // Mir nauki, kul'tury i obrazovaniya. 2019. № 4 (77). S. 40–41.
2. *Alekseev V. M.* Trudy po kitajskoj literature: v 2 kn. / Sost. M. V. Ban'kovskaya; otv. red. B. L. Riftin. M.: Vostochnaya literatura; RAN, 2002–2003. 574+511 s.
3. *Kobzev A. I.* Filosofiya kitajskogo neokonfucianstva. M.: Vostochnaya literatura, 2002. 605 s.
4. *Kuchera S. P.* Iстория,kul'tura i pravo drevnego Kitaya: sobranie trudov. M.: IDV RAN; Natalis, 2012. 416 s.
5. *Luk'yanov A. E.* DAO «Knigi peremen». M.: INSAN, 1993. 240 s.
6. *Perelomov L. S.* Konfucij: zhizn', uchenie, sud'ba. M.: Nauka; Vostochnaya literatura, 1993. 440 s.
7. Konfucianskij traktat «Chzhun Yun»: perevody i issledovaniya/ sost. A. E. Luk'yanov. M.: Vostochnaya literatura, 2003. 250 s.
8. *Konfucij. Lun' yuj* / per. s kit., komment. L. S. Perelomova. M.: IDV RAN; Vostochnaya literatura, 1998. 588 s.
9. *Lao-czy. Dao de czin* / per. s drevnekit. i komment. A. Kuvshinova. M.: Sergiev Posad, 1994. 133 s.
10. *Volynskij A. L.* Kniga likovanij. Azbuka klassicheskogo tanca. SPb.: Lan'; PLANETA MUZYKI, 2008. 352 s.
11. *Atitanova N. V.* Tanec kak smyslovaya universalija: ot vyrazitel'nogo dvizheniya k «dvizheniyu» smyslov: avtoref. diss. ... kand. kul'turologii. Saransk, 2000. 19 s.
12. *Messerer A. M.* Tanec, mysl', vremya. M.: Iskusstvo, 1990. 65 s.
13. *Vac A. B.* Osobennosti osmysleniya tanceval'nogo iskusstva v kitajskoj teoreticheskoj mysli // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2011. № 6 (31). S. 461–464.
14. *Vac A. B.* Tanceval'noe iskusstvo Kitaya: istoriya i sovremennost'. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2011. 206 s.
15. Chzhuan-czy. Vnutrennij razdel / per, komment. i vstup. st. V. V. Malyavina. M.: Roshcha, 2017. 183 s.
16. *Zhuk I. V.* Vechnoe vozvrashchenie // Novejshij filosofskij slovar' / gl. nauch. red. i sost. A. A. Gricanov. Minsk: Izd-vo V. M. Skakun, 1999. 877 s.
17. *Torchinov E. A.* Bezzabotnoe skitanie v mire sokrovennogo: Hajdegger i daosizm // *Torchinov E. A., Korneev M. Ya.* Hajdegger i vostochnaya filosofiya: poiski vzaimodopolnitel'nosti kul'tur. SPb.: Sankt-Peterburg. Filos. ob-vo, 2001. S. 89–114.
18. *Lou Yujie.* Duhovnye osnovy kitajskoj kul'tury / per. s kit. D. S. Toporovoj i dr.; nauch. red. A. I. Kobzev. M.: Mezhdunarodnaya izdatel'skaya kompaniya «Mayak», 2022. 300 s.
19. Mudrost' chan'. Kniga izrechenij / per. Vl. Bolsuna. [Elektronnyj resurs] URL: <https://stihi.ru/2023/04/10/1941> (data obrashcheniya: 23.06.2025).

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