

## Об этническом темпераменте японцев в связи с изменениями музыкально-исполнительской культуры в XX–XXI вв.

**А.В. Жукова**

**В** Японии с конца XIX в. наблюдается активное познание и развитие литературы, искусства, культуры европейского типа. Это было связано с «открытием» Японии для общения с Западом после почти 230-летнего «закрытия» страны для внешних контактов,<sup>1</sup> к которому японских правителей подтолкнула угроза потери национальной независимости и разграбления страны колонизаторами.

Основное внимание было уделено государственному образованию и просвещению. В обстановке широкого знакомства с европейской культурой и достижениями науки радовались первой национальной железной дороге, соединявшей Токио и Йокохама, и первой общеобразовательной школе, открывшимся в том же 1872 г. Одной из первых и наиважнейших реформ Министерства образования Японии была «музыкальная» реформа, повлекшая за собой познание балета и современного европейского танца, изменения в исполнительском искусстве танца, школы его преподавания и, как следствие, зрительского интереса и восприятия, т.е. этнического менталитета, темперамента, национального характера. Однако до настоящей публикации об этом почти не упоминали ни в Японии, ни за рубежом, ни в России и не исследовали, в чём суть этих изменений, какие различия восточной и западной культур пришлось преодолевать японцам, сколь активным был этот процесс и проявилось ли обратное влияние японской обновлённой культуры на музыкальную и хореографическую культуру Запада XX–XXI вв.

Философия и психофизика игры на японских музыкальных инструментах, особые приёмы звукоизвлечения, используемые в процессе игры на конкретном тради-

---

*Анастасия Витальевна Жукова* — аспирантка Нового гуманитарного института Натальи Нестеровой, ф-та «Академия танца». Балетмейстер, педагог-хореограф. Член Европейской Ассоциации японских исследований и Российской Ассоциации изучения Канады. Автор двух монографий (Японский традиционный танец. М., 2005; Классический балет и модерн-танец в Японии. М., 2006). Соавтор трёх монографий: Пин-ёро, пин-ёро. О музыкальной культуре Японии XX века. М., 2004 и М., 2005; Философия и эстетика Китая, Японии, Скандинавии в культуре Канады XIX–XXI вв. М., 2004; Восток и Запад в современной культуре Канады. М., 2004.

ционном музыкальном инструменте, и соответственно японского восприятия музыки питают традиционное и современное визуальное искусство Японии и вместе с изобразительностью звука и композицией являются главными составляющими теории визуальных искусств Японии – хореографии, театра, кинематографа.

В связи с развитием обязательного бесплатного школьного образования по всей Японии даже в дальних уголках страны открывались школы европейской музыки, а в 20-е годы XX в. – и школы европейского танца, что однозначно способствовало изменению музыкально-исполнительского искусства и зрительского восприятия, с одной стороны, а с другой – национального темперамента. С развитием японской кинематографии и звуковой мультипликации, давшей Японии звукозаписывающую индустрию, а также с активным развитием в Японии с начала XX в. театра европейского типа сингэки и классического европейского балета японская музыка стала сочетать в себе «примирение» восточного и европейского художественного восприятия и мировидения.

#### *Преодоление различий японской традиционной и европейской музыки*

Первые эксперименты с европейской музыкой в создании японской детской песни отмечены в 1880 г. в связи с введением годом раньше общеобразовательной программы по музыке, предложенной Сюдзи Идзава<sup>2</sup> (1851–1917 гг.), чиновником из Министерства образования.

Главным было воспитание юных поколений, адаптированных к европейской культуре, изучение до того момента незнакомой семинотной европейской гармонии для игры на редких в то время для Японии инструментах: пианино и органе. Это породило много поисков, спорных задач в понимании и приобщении не только маленьких японцев, но и родителей, и самих музыкантов, и теоретиков музыки к европейской музыке.

Характеризуя японскую традиционную музыку, нужно отметить, что в оригинале она основывается на свободном ритме и одноударных мелодиях, которые легко могут длиться или укорачиваться, т.е. звучит без долгот. Традиционная музыка Японии, хотя и не знала нотной записи до знакомства с Европой, все же строилась на тех же певческих возможностях человеческого голоса и слуха, используя, правда, ПЯТЬ нот в различных вариациях, но мелодия передавалась не в записи, а из уст в уста учителем ученику. Так продолжалось более двенадцати веков.

В то же время музыкальная традиционная поэзия Японии, ритмика которой и слоговая структура (жанр танка: 5-7-5-7-7 слогов и жанр хокку: 5-7-5 слогов) соответствуют как европейской “семинотной” гармонии и музыкальной грамоте, так и японской «пятинотной» системе.

Разумеется, японскую традиционную музыку не возможно сыграть на европейских инструментах, так как японская концепция ритма очень отличается от европейской музыки, у которой метрический генезис, т.е. строится она по принципу: “сильно”

и “слабо”, а в словах существует силовое ударение. У японцев музыкальный критерий – “высокий” и “низкий” звук, а ударение в лексике – музыкальное, а не силовое. Происходит это потому, что японская музыка развивалась в тесной связи с литературой. (Только некоторые японские тексты абсолютно музыкальны и созданы под определённые музыкальные инструменты.) Вспомните японский традиционный театр Кабуки (театр грима и костюмов), нингё: дзёрури (театр кукол в человеческий рост и живой схожести во внешности, поведении и грации с человеком), театр-фарс кё: гэн, театр психологических, но реальных масок Но: (их более 100 типажей со времён Дзэами)<sup>3</sup> или даже фольклорный танец. Японскую музыку сами японцы подразделяют на две категории: катаримоно (рассказ истории) и утаимоно (пение). Но в обоих случаях пауза между словами или в музыке очень заметна. Если голос запаздывает в японском исполнении или запаздывает сама музыка, то это “ма”=пауза, что является особенно важно в японском исполнительском искусстве. Каждый японский музыкант должен точно знать, когда и как начать, когда закончить свою партию. В европейском симфоническом оркестре все инструменты должны остановиться по взмаху дирижёрской палочки, иначе и оркестр, и дирижёра обвинят в ошибке. В японском оркестре традиционной музыки никто этого не ждёт, поскольку здесь главенствует принцип: после напряжения обязательно расслабление.

Можно сказать, что всё исполнительское искусство Японии построено на законе сохранения энергии и философии обмена ею со зрителями и наоборот. По моему мнению, в этом и состоит самое главное отличие традиционного японского искусства и культуры от европейской. Однако в конце XIX в. для японцев, как впрочем, и в начале нашего столетия для многих японистов и отечественных деятелей искусства, суть различий функционирования самого японского и европейского искусства, ключ к разгадке различий в его восприятии публикой Востока и Запада составляло и составляет проблему для постижения.

Самым активным и продуктивным периодом экспериментов с музыкальными и текстовыми вокальными формами, т.е. попытки соотношения японских возможностей восприятия текста и музыкальной фразы, равные 5 или 7 нотам или слога, с европейской музыкальной гармонией, в Японии пришлось на период с 1910 по 1925 гг. Прежде всего, это выразилось в создании детской авторской песни, изучением которой были заняты все японцы: от мала до велика<sup>4</sup>.

Примерно в это же время в Японию стало проникать и европейское танцевальное искусство, причём, как классический балет, так и современный танец (модерн-танец, танец авангардных форм, джаз-танец).

#### *Развитие европейской хореографии в Японии XX в.*

История японского балета начинается с визита в Токио в 1912 г. итальянского танцовщика и хореографа Джованни Витторио Росси. Д.В. Росси, который был хореографом-репетитором в Театре «Ла Скала» в Милане, работал в Лондоне, когда

японский театр «Тэикоку», возникший в то время как современный театр, пригласил его в Японию. В дополнение к тому, стал директором и хореографом для оперных и балетных спектаклей в театре «Тэикоку», он стал и первым преподавателем классического балета японцам. Но понадобилось ещё примерно 10 лет, пока эта новая для Японии форма европейского искусства танца стала привлекать чьё-то внимание.

Первая причина этого в том, что японская традиционная культура и социальная среда, в которой стал развиваться классический балет именно в Японии, культурный контекст отличался в корне от традиций восприятия и построения культуры Запада.

Другая причина в том, как воспитывается культура тела в Японии и на Западе. Обучаясь классическому балету, японские танцовщики, особенно в послевоенный период, вынуждены были отойти от японских традиций танца, передававшихся из поколения в поколение, и начать учитывать правила балета, созданные европейцами для «европейского» антропологического типа, иного типа телосложения, принятого как балетный идеал. Несмотря на то, что учениками Д.В. Росси в то время были Баку Исии, Митио Ито, Тоси Комори, Мосао Такада и Сэйко Такада, т.е. те, кто составляет ныне славу японского балета, тогда признавали, что им было чрезвычайно трудно выдерживать жёсткие и непривычные тренировки по европейской методике танца. И хотя они были первыми, кто осваивал балетную технику и европейский станок, многие японские танцовщики уже тогда предпочли балету современный танец, который развивался и на Западе, и в Японии под руководством Баку Исии, кто стал пионером европейского современного танца в 20-е годы в Японии.

Тем не менее в Японии большое значение имела русская балетная школа, во многом повлиявшая на новые формы хореографического мышления и зрительского восприятия, национального темперамента и мышления.

В 1921 г. Анна Павлова совершила своё первое турне с гастрольями в Японию, и именно благодаря её выступлениям в Японии появился зрительский интерес к этой европейской форме исполнительского искусства. В Японии полагают, что её исполнение «Умирающего лебедя» оказало влияние на развития японского традиционно-го танца и даже на искусство артистов театра Кабуки. Выступление А. Павловой в Японии показывало не только японской публике, но и западной, что балет – это не акробатика. К сожалению, она недолго была в Японии и не преподавала, что могло бы ускорить усвоение японцами балетной техники. В этот период теми, кто способствовал развитию японского балета и его преподаванию в Японии были русские танцовщики, кто покинул Россию в связи с «Октябрьской революцией». Среди них была «мама японского балета» Елена Павлова (1897–1941), которая воспитала японских танцовщиков и привила понимание стандартов европейского классического балета. Она родилась в аристократической семье в Тифлисе (современный Тбилиси). Начала она учиться балету в Киеве в классе Клемпаковой, консультанта Академии «Императорского балета» в Санкт-Петербурге, изучая национальные фольклорные танцы в Тифлисе и выступая уже в юном возрасте на сцене «Киевской оперы». Революция в России совпала с её коротким гастрольным туром по Финляндии и вы-

нудила её семью эмигрировать в Японию через Шанхай в 1919 г. Елена Павлова выступала в театрах ряда японских городов, в частности, в г. Йокогама, и исполняла «Умирающего лебедя» по всей Японии в то же время, что и Анна Павлова. Однако имя Анны Павловой в то время было более известно в мире, и это затмило внимание к спектаклям Елены Павловой. В 1925 г. Е. Павлова основала свою компанию, а в 1927 г. открыла балетную школу в г. Камакура. Её учениками были те, кто стали выдающимися исполнителями классического балета в Японии: Хироси Симада (стал президентом «Ассоциации японского балета»), Тиэко Хаттори, Юсаку Адзума и Акико Татибана.

Кроме Е. Павловой, многое для преподавания и просвещения балета в Японии сделала другая русская танцовщица, которая также вынуждена была иммигрировать в Японию, – Ольга Сапфир, которая преподавала в японском театре «Нитигэки», а также танцовщик Луджинский, которого пригласили преподавать балет в японский театр танца «Такарадзука» в Токио. Сапфир училась балету в Ленинградской национальной балетной Академии у известного Семёнова и там же танцевала ведущие партии, оказала большое влияние на развитие японского балета в более поздние годы. У неё учились Момоко Тани, Микико Мацуяма, Мацуо Акэми, каждый из которых возглавил свою балетную компанию.

*Этические и технические особенности женского балетного танца  
в Японии начала XX в.*

Русский балетный театр начала XX в. и современный танец значительно отличаются друг от друга техникой, которая всегда зависела от исторически сложившихся представлений об этике, приличиях и эстетике движений, характерных для конкретного времени в русской и европейской культуре, во многом зависящих от сценического балетного костюма. Например, в связи с тем, что в начале XX в. носили maxi-одежду, т.е. длинную, это отразилось и на длине юбок балерин и шароваро-образных трико для танцовщиков, что не давало возможности делать высокий шаг в сторону и многие другие движения, которыми восторгается зритель сегодня.

То же проявлялось и в преподавании балета в Японии, что отчасти сохранилось в ряде частных балетных японских школ и сегодня.

Прежде всего, это этические требования к женской школе японского балета:

1. особое положение плеч, рук и спины (вторая позиция – руки подняты в стороны и параллельны полу), которое воспитывается постоянным экзерсисом у европейцев; японцы считают, что в жизни руки европейцев привыкают к такой позиции в связи с высокими столами и стульями; японцы в жизни, как известно, сидят на полусогнутых в коленях ногах и руки опущены даже во время трапезы или её подготовки за маленьким столиком (для японцев, привыкших к своей традиции фиксировать позу, при которой руки опущены не от локтей, а от плеч в традиционном японском танце; это очень трудное упражнение для японцев не столько с физической точки зрения, сколько с ментальной);

2. протеиновая диета у европейцев, которая способствует выработке мускулов, близка, по мнению японцев, к вегетарианской пище (у японцев пища основана на свежеприготовленных дарах моря, однако в настоящее время японцы используют мясо и молоко, которое было не известно, например, на рубеже XIX–XX вв.; кроме того, современные европейские танцовщики позволяют себе и мясо, особенно после спектакля для восполнения сил);

3. у европейских исполнителей балета движения широкие, открытые и эмоциональные; для соблюдения японского этикета для женщин, т.е. чтобы сохранить скромное, но сконцентрированное изящество движений, в классе по стенам висят цветы, которые нельзя, разумеется, задеть; при этом сохраняется традиция выполнения движения, в основном, на середине классной комнаты, репетиционного зала (это традиция всего японского исполнительского искусства, которая и по сей день сохраняется в традиционном танце, в спектаклях Но и Кабуки);

4. с анатомической точки зрения японцы характеризуются более высоким (длинным) торсом и более короткими ногами, чем западные танцовщики, что считается не очень удобным для исполнения балета, но является гарантией хорошей техники в исполнении характерных или традиционных восточных танцев. Однако под воздействием тренировок и соответствующего питания у многих молодых японцев, включая и танцовщиков, торс удлиняется, а грудь становится шире. И эти изменения дают возможность японским исполнителям балета выражать большую экспрессию и высоту прыжка. Приведу два примера. В июле 2004 г. в качестве своего дебюта в США, в «Метрополитэн опера», «Балетная компания-К», созданная японским танцовщиком Кумакава Тэцуя, являвшегося ведущим танцором «Королевского балета Великобритании», представила балет «Рапсодия», одну из выдающихся работ хореографа Фредерика Аштона. Газета «Нью-Йорк Таймс» писала, что Кумакава исполнил «невообразимые шаги в воздухе». Почти 10 лет Ёсида Мияко занимала позиции ведущей балерины в престижном «Королевском балете Великобритании», где собраны танцовщики высочайшего мастерства со всего мира. Хотя её рост всего 159 сантиметров, Ёсида казалась со сцены гораздо выше, и за её изящный и элегантный стиль танца её называли «коронованным бриллиантом британского балета». Её техника “petite” делала её незаменимой прима балериной. В своих ежедневных занятиях классом она специально искала ракурс, при котором, несмотря на её рост, поднятая нога или ступня давали зрителю восприятие её самой и её исполнения выше и по росту, и по профессионализму.

Постоянная необходимость постижения японцами различий в мировосприятии народа страны пребывания или длительной работы способствует лучшему пониманию зарубежной публики японцев и культуры Японии, её хореографического искусства. Те из японских исполнителей балета, которые живут за границей давно и изучили языки стран, где они работают, приспособились к ежедневным нагрузкам занятиям классом по европейским правилам. Так Юмико Такэсима, являясь ведущей балериной «Датского национального балета», одновременно владеет компанией по производству одежды для занятий танцем и её дизайнером.

Японские танцовщики регулярно получают призы на ежегодном основном международном конкурсе артистов балета в Швейцарии “Prix de Lausanne”. Многие из названных выше танцовщиков получали тот или иной приз на этом конкурсе. В 2004 г. сразу трое призеров этого конкурса представляли Японию, включая пятнадцатилетнюю Ниэда Моэ, занявшую второе место и получившую возможность года обучения балету в Швейцарии при финансовом обеспечении этой страны. В настоящее время она тренируется в «Королевской балетной школе» в Лондоне.

*Особенности ощущения себя в пространстве японцами и европейцами*

Причины успехов японского балета кроются в его истории и балетном образовании. С 1952 г. в Японии действует «Детская балетная школа», созданная японской ученицей Е.Павловой – Акико Татибана. Первым балетным спектаклем этой школы, ознаменовавшим её открытие, стал «Дон Кихот», в главной партии которого (в партии Китри) выступила её дочь Асами Маки, которая, получив приглашение русской балерины Александры Даниловой, в 1954–1955 гг. училась в США у Игоря Швецова и Фелиа Дубровского, преподававших в «Нью-Йоркском балете» у Дж. Баланчина.

Благодаря Асами Маки хореография Дж. Баланчина стала известна и в Японии уже в 1956 г. И, прежде всего, это балеты на музыку И.Ф. Стравинского, которые почти постоянно исполняет «Новый национальный балет» под её руководством, поскольку японская балерина прониклась тем же уважением к балетной музыке Мастера, с которым Дж. Баланчин познакомился у С.П. Дягилева двадцатилетним в 1925 г., приехав из России, и был дружен всю жизнь.

Ко времени, когда А. Маки начала свою стажировку в США, в том числе и у Дж. Баланчина, в русской балетной школе США сложились конкретные традиции русского репертуара: трёхчастность; тематическая насыщенность современной злободневностью; сюжетность, связанная с лиризмом сказки и взаимоотношений Мужчины и Женщины; танцевальная пластичность при ярком психологизме и эмоциональности. Поэтому перечисленные традиции русской балетной школы в США невольным образом постигала и А. Маки.

А. Маки вспоминает, что во время своей учёбы в США, у неё не было проблем с большими шагами, но с малыми комбинациями, такими, как “petit allegro”, были серьёзные проблемы, потому что такой технике в Японии не обучали; она не знала техники заносок, хотя большие финалы, высокие прыжки и вращения ей удавались хорошо. Год её стажировки под руководством А. Даниловой дали ей понимание различий американской и русской балетной школы, показали, как в контексте иной культуры возможна трансформация и европейского балетного искусства, попавшего в другую культурную среду. Именно это «открытие» вселило в А. Маки ощущение необходимости быть лидером по возвращении в Японию с тем, чтобы передать свой опыт, а главное – вселять уверенность в развивающиеся таланты, объясняя, что культурные различия существуют и в западном исполнительском искусстве.

А. Маки видела А. Данилову в Лондоне в партии Мирты в балете «Жизель» и её перевоплощение в другие роли, например, в цыганку. Именно эта артистическая подвижность в балете была особенно ценной для японской юной балерины, которая постоянно сравнивала увиденное с собственным опытом и с тем, как развивался в Японии балет и модерн танец.

Поскольку особенностью японцев на протяжении всего XX в. являлось стремление быть понятными европейцам и соответственно – постижение различий в психологии европейцев и японцев, то танцовщики японского балета являются солистами и ведущими исполнителями в престижных балетных труппах всего мира. В дополнение к этому отмечают природную деликатность японцев, которая является залогом успеха японских танцоров в мире, которым приходилось постоянно прилагать усилия, учитывая различия в культурах и психологии Запада и Японии, физических данных.

Когда А. Маки вернулась из США, г-жа Татибана привлекла её к преподаванию в балетной школе и технике, того, что ей удалось познать в качестве ментальных и национальных различий и сходства. Например, по мнению Маки, нести тело в чайной церемонии такое же искусство, как и в балете, когда тело не должно двигаться, не должно быть лишних шагов, как и в балете: ни один шаг не является предварительным, всё должно быть точно и выверено. В чайной церемонии, как и в балете, движение начинается с центра тела.

Актёрского перевоплощения добивалась г-жа Татибана, понимая, что не только техника, но и одухотворённость повышают профессионализм балерины. Именно поэтому ей особенно нравилось, как танцевала Галина Уланова, Марго Фонтэйн. Благодаря своим поездкам, Татибана пришла к выводу, что качество танца, как и артистизм, имеют особенности в разных странах, у разных балерин даже одной страны или одной балетной труппы или театра. Параллельно г-жа Татибана в своём преподавании балета знакомит с традиционной японской культурой, включая методы «огасавара» – умение себя вести, аранжировать цветы, проводить чайную церемонию, одевать и носить традиционную японскую одежду кимоно, владение искусством каллиграфии. Перечисленное входит в обязательное обучение в японской семье, яслях, начальной (для детей 6–10 лет) и средней школе (для подростков 11–13 лет). В Корее, например, существуют специальные трёхмесячные курсы по таким же предметам для детей от 3 до 6 лет, от 6 до 7 лет и т.д. (и даже для взрослых). Это дисциплины, предусмотренные конфуцианской философией о семье и воспитании отношений между поколениями, основанные в Китае, но приобретшие статус этической и особенно эстетической культуры в Корее и Японии. Манеры «огасавара» являются протокольными, выражающими уважение к японским национальным традициям. В балетной труппе для детей и юношества г-жи Татибана практиковала дзэнскую концентрацию, которая помогает в подготовке профессиональных балерин сегодня. Обучение балету А. Татибана начинала с 3-х лет, что стало традицией японского хореографического образования.



В ранние годы XX столетия новый взгляд на художественное и образовательное направления в искусстве танца Японии были непривычны для японской женщины. Но оказалось, что именно они даже спустя 45 лет после основания компании А. Маки и 68-летней годовщины со дня основания компании Татибана остаются новыми и главное – по-прежнему выводят Японию в число ведущих стран, где балет развивается нестандартно и качественно высоко.

Соединение в Японии опыта русской балетной школы с опытом западных танцовщиков было важнейшим и активнейшим этапом в развитии японского балета особенно во второй половине XX в.

Контакты А. Маки и с Баланчиным, и с его соратниками постоянно питали и собственные творческие поиски японской балерины, а позже либреттиста и хореографа, и репертуар её собственного театра балета и «Нового национального балета» Японии. Балеты Дж. Баланчина на музыку И.Ф. Стравинского вызывает постоянный интерес у других японских балетных коллективов. В ноябре 2003 г. труппа «Токио балета» выступила с Чикагским симфоническим оркестром (дирижировал Даниэль Барэнбойм) с программой балетов в хореографии М. Бежара на музыку И.Ф. Стравинского и балета «Болеро» на музыку М. Равеля.

Балеты другого «Мастера балета», Роллана Пети (Баланчина настаивал, чтобы его так называли, взяв пример именно с Р. Пети) также постоянны в репертуаре «Нового национального балета» под руководством А. Маки («Бугаку», а также ряд одноактных балетов, созданных для Майи Плисецкой, Мануэля Легриси, ведущего танцовщика «Парижского театра оперы и балета», которых приглашает исполнительный продюсер «Японского фонда исполнительских искусств» г-н Тадацугу Сасаки.

*Сохранность национальных культурных традиций в японском балете  
и модерн-танце*

В послевоенное время (во второй половине 40-х гг.), когда радио и телеэфир был заполонён англоязычной американской и европейской культурой, поскольку контролировался американским генеральным штабом оккупационных войск, с одной стороны, наблюдался активный интерес к ней; с другой – японская интеллигенция старалась познакомить слушателей через тот же эфир японской государственной телерадиовещательной корпорации Эн-Эйч-Кэй с японской литературой, радиопьесами, музыкой, песнями и т.п., предлагая американским цензорам произведения японской культуры, профессионально переведённые на английский язык.

Уже в первые три месяца после второй мировой войны демократическая атмосфера в японском обществе выявила и широкий интерес японцев ко всем новым для Японии видам искусства, в том числе, и к балету: частные балетные компании, которые организуя свои институты или школы, общались друг с другом, как, например, Хироси Симادا и Тизэко Хаттори, Масахидэ Комаки, Момоко Тани, Аико Отаки и Рэйко Кондо.

А. Татибана пересмотрела тогда свои отношения с японской культурой, которая подвергалась западным влияниям. И именно тогда, когда страна была в послевоенной разрухе и происходило моральное возрождение нации, а многие западные влияния в искусстве являлись барьером, г-жа Татибана начала своё исследование возможных путей развития японского балета, подразумевая, что хотя Япония проиграла в войне, японцы не должны потерпеть поражения в искусстве.

В послевоенные годы А. Татибана вложила свою энергию в написание либретто балетов, которые она затем поставила на сцене своего балетного театра. Первым был балет «История Асука» (1957), в котором была использована традиционная японская музыка гагаку (под традиционные инструменты: флейту ёкобуэ, свирель сё, флейту хитирики, напоминающую гобой, щипковую цитру со и японский большой барабан тайко. Позже были поставлены балеты «Какубэйдзиси» (1963) и «Сэнгоку дзидай» («Послевоенный период», 1966), за который в том же 1966 году А. Татибана получила премию «Министерства образования Японии».

А. Татибана также помогала своей дочери в основании собственной балетной компании в 1956 г., т.е. после её возвращения из Америки. В 1957 г. «Балетная компания» имени Асами Маки открылась совместным выступлением с Александрой Даниловой и Фредериком Франклином в балете «Копелия» и в третьем акте балета «Раймонда», а также во втором акте «Лебединого озера» в постановке А. Даниловой. Партия Сванильды в балете «Копелия» очень подходила темпераменту А. Маки, партнёром которой был Ф. Франклин. Этот дуэт долгие годы имел огромный успех у зрителей.

Как и её мать, А. Маки хотела сделать японский балет свежим, на который она смотрела взглядом японки, а не европейского исполнителя, и это подвигало её к созданию новых танцев, таких как «The Spider's Thread» и «Touriptique» на музыку японского композитора Ясуси Акутагава (к обоим балетам), а также «Шёлковый путь» на музыку другого композитора Японии – Икума Дан. А. Маки также поставила балеты «Бугаку» («Искусство японских воинов») и «Симфония Мандале» на музыку композитора-японца Тосиро Маюдзуми.

Балеты на японские темы изменили сознание японских зрителей и сыграли важную культурную роль в отображении новых тем средствами традиционной японской музыки, тем самым повысив национальную идентичность японцев.

«Симфония Мандале» получила самые лестные отзывы критики за философскую и религиозную музыкальную трактовку темы, за визуализацию её средствами танца.

«Новый национальный театр балета» (NNTT) Японии начал свою творческую деятельность в г. Токио в 1997 г., который был создан с целью демонстрации оригинальных постановок японских хореографов, включая Дзюн Исии, Норихико Мотидзуки, Нобуёси Накадзима, Каору Симадзакки.

Первым артистическим директором труппы до открытия театра был Хироси Симادا, которого сменила А. Маки в 1999 г., ставя уверенно с самого начала работы в этой должности дивертисмент. Сотрудничая с хореографами, дирижёрами, сценографами из Японии и других стран, приглашая танцовщиков из-за рубежа по контрак-

ту. Артисты балета приглашались на конкурсной основе с учётом популярности и признания у балетной публики.

По сей день в репертуаре японской труппы шедевры классического балета: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» в избранных постановках европейских хореографов («Золушка» в постановке британского хореографа Фредерика Аштона, «Ромео и Джульетта» и «Манон» другого британского хореографа Кеннета МакМиллана, «Тема и вариации» Джорджа Баланчина, одного из великих хореографов современного балета).

Специальные программы повышения квалификации NNTT для балетных танцовщиков началась с 2001 г. с целью представить публике японских по-настоящему звёздных исполнителей классического балета.

В репертуаре токийского «Нового национального театра балета» известные европейские балеты в хореографической редакции Константина Сергеева («Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Жизель»); Василия Вайнонена («Щелкунчик»); Михаила Фокина («Сильфида» на музыку Шопена, «Петрушка» на музыку Игоря Стравинского), в редакции японского хореографа-женщины Маки Асами «Баядерка». Идут балеты и Джорджа Баланчина, датского хореографа Августа Бурнонвиля.

Балеты, поставленные японскими хореографами создаются как на широко известные сюжеты (как, например, балет Д. Исии «Двенадцатая ночь» по Шекспиру на музыку Джорджио Майнерио, балет Д. Канамори «Симфония грустных песен» на музыку Хэнрика Горецкого), так и на сюжеты и темы японской культуры разного времени (исторический балет Д. Исии «Бонсё-но коэ» («Голос самурая» на сюжет из исторической повести «Хэйкэ-моногатари» на музыку И. Маки; балет Д. Канамори «Кусок верёвки» на музыку Рёдзи Икэда, балет «Ничто не далеко от тебя» Н. Нобуёси на музыку Масахиро Сугая). Выше приведённые примеры репертуара труппы подчёркивают тенденцию к использованию музыки не только известных композиторов Европы, но и японских композиторов.

Однако не менее важна и другая тенденция в японском классическом балете – соединение сюжетов и тем японской литературы и культуры, хореографии японских постановщиков с музыкой европейских композиторов (например, балет «Чувства везде» Тору Симадзаки на музыку И.С. Баха, балет Норихико Мотидзуки «Майхимэ» на музыку Альфреда Шнитке, балет «Duende» Нато Дуато на музыку Клода Дебюсси).

В 2004–2005 гг. в репертуаре труппы балеты японских хореографов модерн танца Сабуро Тэсигавара и Мин Танака, которые активно работают как хореографы в театрах мира, демонстрируя каждый свой индивидуальный стиль. Г-н Тэсигавара ставил для труппы NNTT дважды в прошлом, и его постановки были высоко оценены публикой. С тех пор хореограф создаёт по два балета каждый год. Его первым балетом в серии «Современный японский танец» стал «Снег с голубого неба» («Кадзахана»), который открыл сезон NNTT 2005 г. Этот балет стал событием среди японских хореографических премьер. Г-н Танака стал широко известен после фильма «Последний

самурай» («Тасогарэ Сэйбэй»), но он был известен как активный танцовщик с яркой индивидуальностью. В NNTT Танака появился в балет «Король Лир», поставленном хореографом Харука Уэда, но на сей раз он представляет свою собственную работу с японскими артистами классического балета.

С созданием собственного оригинального авторского японского классического балета токийский «Новый национальный театр балета» связывает собственный прогресс. Поэтому в репертуаре сезона 2004/2005 гг. 29 хореографических постановок, включая не только европейскую классику, но и балеты в стиле модерн и современного танца, созданные хореографами разных стран и из Японии. Однако в проекте театра на самые ближайшие годы – создание специальных серий балетных программ, знакомящих только с постановками японских хореографов, что, по мнению руководителей труппы, может стать отличительной чертой её исполнительской деятельности.

Другой чертой труппы, к которой стремятся в руководстве, предполагают создание программ, собирающих драматический балет, показывающий соединение театра и балета, литературы и балета – как, например, «Кармен» Д. Исии, октябрьская премьера 2005 г. в токийском театре балета «Раймонда» в хореографической редакции А. Маки, артистического директора, которая хотела показать «изнуряющую сущность средних веков и мистическое сочетание Запада с Востоком» на музыку А. Глазунова).

Необходимо отметить пристрастие японских хореографов к балетной музыке русских композиторов, как С. Прокофьева («Золушка» с хореографией британца Фредерика Аштона и «Ромео и Джульетта» с хореографией другого британца Кеннета МакМиллана), а также других известных композиторов, писавших для балета, как Л. Минкуса («Баядерка» в редакции Маки Асами первоначальной постановки М. Петипа. Однако балет «Дон Кихот» на музыку Л. Минкуса идёт в постановке М. Петипа и А. Горского и реже в редакции русского танцовщика и хореографа А. Фадеечева. Как замечает руководство театра балета, и самим танцовщиками, и японской публикой особенно почитаемы и любимы балеты в постановке М. Петипа, на музыку П.И. Чайковского и Л. Минкуса.

Веками, как только появился балет, он был мистическим явлением Запада для Востока. «Я попросила Луизу Спинателли, оформлявшую костюмы для японского балета «Бах», недавно прошедшего на сцене NNTT, подготовить сценографию и костюмы для балета «Раймонда». «Я очень надеялась, что смогу перенести японскую публику в мир европейских грёз через её итальянское видение сценографии и костюмов этого балета», – писала руководитель NNTT г-жа А. Маки<sup>5</sup>.

В 2004–2005 гг. балетный сезон «Нового Национального театра балета Японии» (г. Токио) открыли балеты «Щелкунчик», «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», три главных для японцев балета П. Чайковского, которые продолжают представлять им и сегодня мир жизненно важных ценностей европейских народов, как и балет «Дон Кихот» на музыку Л. Минкуса – вводит в мир испанской культуры и страстей не похожих на мир чувств японцев.

*О сходстве и отличии в методике преподавания классического танца  
и традиционного японского танца*

В преподавании и при постановке японских танцев, прежде всего, необходимо объяснять различия общей сути музыкально-танцевального исполнительского искусства в Японии и в России (или Европе): если для европейцев важна передача психологического состояния, красота пластики и техничность движений, которые понятны европейской аудитории, то для японских исполнителей и публики важен баланс психофизической энергии, который объединяет танцовщиков и зрителей. Именно поэтому пауза в японской традиционной музыке является частью музыкального размера, длительность которого просчитывается исполнителем, и является достаточным для накопления энергии, которую исполнитель обязан передать слушателям; пауза в танце является фигурой, во время созерцания которой зритель может медитировать, дабы восстановить затраченную на сопереживание танцовщику энергию.

За каждым жестом и манерой исполнения японцев многовековая обрядовая, религиозная и философская история, благодаря которой вырабатывалась техника достижения определённого эмоционального состояния. По мнению автора данного исследования, поэтому в отличие от классического танца японцы уделяют большее внимание тренировке не столько движений, сколько поз. Например, народный женский танец на песню «Колыбельная юной няньки» весь построен на отражении обрядов, которыми обусловлена и техника движений вплоть до чередования количества чётных и нечётных шагов (что отражает сочетание буддийского и японского счёта: чётные числа – показывают смиренное следование заповедям Будды; нечётные числа являются проявлением синтоистской естественности ощущения себя в жизни и гармонии с природой). Учитывая верования японцев, которые или перед которыми исполняют этот танец, он состоит соответственно из чётного количества картин или нечётного. Причём строится этот танец на парной смысловой обрядовой основе, т.е. на смысловом сочетании пары поз: поза «Вернуть листок цветка» и поза «Поощрение небесами добродетели подростка»; поза «Вода с небес» и поза «Вода, которой дождалась».

Японские хореографы-постановщики, репетиторы так же, как в экзерсисе мирового классического и характерного танца, оттачивают:

1. направление и координацию движений, но не у палки сначала, а потом - на середине зала, как в классическом танце, а сразу же на середине зала;
2. позиции ног; поступь, разную в каждом виде японского исполнительского искусства и характеризующую мужской или женский танец;
3. приседания (*plié*) носят непрерывно-колебательный характер. Разная глубина *plié* в японском традиционном танце придает не меньше выразительности танцу, чем положения рук, корпуса и головы (см. выше); часто на основе данной особенности выстраивается композиция танца, как в танце префектуры Гумма «Гумма-буси» или в танце «Тяккири-буси». Приседания, или *plié*, свойственны мужскому и женскому танцу; японские танцовщицы в японском традиционном и народном танце могут

присесть или сесть на согнутую одну ногу или согнутые обе ноги, как в быту (японцы садятся так на татами перед маленьким столиком во время принятия пищи и медитации во время чайной церемонии).

4. прыжки (в мужском танце);
5. позиции рук;
6. положения кистей рук;
7. работа над выразительностью верхней части корпуса при неподвижности нижней его части (фиксированное положение нижней части корпуса у японских мужчин обусловлено сложившимися позами в танцевальном и театральном традиционном искусстве, выработанными положениями ног и ступней, способствующими пополнению энергией, а у японских женщин – особенностями костюма, а также бытовой и сценической этикой поведения; у японок принято ходить мелкими шажками на чуть согнутых в коленях ногах и носить широкий парчовый пояс оби длиной в три или пять метров и шириной от 20 до 30 см, который обвивают вокруг талии: такое «объёмное сооружение» на талии не даёт физической возможности японской женщине и танцовщице совершать, как в европейском танце, наклоны; возможны наклоны только на уровне диафрагмы, а не от талии.
8. основные положения головы.

Все названные основные направления тренировки подчинены умению накапливать энергию и «заразительно передавать её зрителю», давая возможность в паузах медитировать зрителю вместе с исполнителем. Именно поэтому экзерсис японского традиционного музыкально-танцевального искусства строится на середине площадки и зависит от музыкального жанра, которым и определяется стиль танцевальных движений, поз и пауз. По музыкальному жанру называют и танец.

Терминов для поз и позиций ног, рук, головы, принятых в обучении классическому балету, в японском традиционном искусстве практически нет, так как веками свое мастерство и знания учитель передавал ученику на практике. Основываясь весь процесс обучения на визуальном восприятии материала и объясняя эмоциональную окраску, характерную для данного движения, комбинации движений и позы. Такая система обучения практикуется и в современных учебных заведениях, ставящих своей задачей подготовить исполнителей для традиционных видов искусств Японии. И всё же в ряде повсеместно известных японских народных танцах «названия» поз существуют в описательной условной форме. В традиционном театре Кабуки и Но есть строго фиксированные сцены и позы, характерные для этих сцен, которые актёры и учителя Кабуки называют общепринятыми в Японии терминами.

Как уже говорилось ранее, в японском традиционном искусстве сильна связь с религией синто и с буддизмом, в котором развита философия накопления, сохранения и передачи энергии. Поэтому и позиции ног у японцев выбираются такими, чтобы максимальная энергия передавалась от исполнителя зрительному залу. При этом важно положение ступни в движении. Например, в традиционном танце у женщин – это семенящий шаг, с минимальным расстоянием между «следом» ступни; а

у мужчин в театре Но шаг осуществляется с носка на пятку, что делает сценическую поступь мягкой и неслышной; в Кабуки много прыжков с фиксированными в определённом положении ногами актёров.

Максимальному приобретению энергии подчинены и движения рук в японском традиционном и народном танце, когда чаще всего руки подняты вверх.

Позиции рук и положения кистей рук и пальцев тоже отличают мужской и женский танец (что особенное значение приобретает в театре Кабуки, где женские роли исполняют мужчины) и определяются жанром музыкально-танцевального искусства.

В отличие от классического балета или фольклорных танцев в японском традиционном прыжки есть только в мужском танце (хотя и нет подскоков).

Положения головы исполнителя-актёра или танцовщика несут как смысловую, так и психофизическую нагрузку, что определяется музыкальным размером, тональностью звучащего музыкального японского инструмента и даже техникой игры на каждом из них. Именно поэтому на конкретных музыкальных инструментах играют не только в определённом виде музыкально-танцевального традиционного японского искусства или в японском театре, но и в конкретной бытовой, исторической, любовной, военной сцене пьесы или народного представления.

Подводя промежуточный итог выше сказанного, необходимо отметить схожесть экзерсиса японского традиционного танца и музыкально-танцевального исполнительского искусства с экзерсисом, принятым в работе характерных танцовщиков<sup>6</sup>, а также с методикой преподавания и экзерсисом классического танца. Как писала А. Ваганова, занятия классическим танцем развивают у учащихся (и профессиональных артистов балета) технику исполнения; выразительность и координацию движений, силу, выносливость и волю к преодолению трудностей и способствуют гармоничному физическому развитию<sup>7</sup>.

Однако методика отработки поз и движений японского традиционного (народного и сценического) танца с учащимися и будущими танцовщиками также должна строго соответствовать жанру музыкально-танцевального искусства в сочетании с объяснениями философии единения исполнителя, зрителя с миром и природой, а также с напоминаниями этики бытового и сценического поведения японцев, с учётом различий манеры поведения японских мужчин, женщин и детей. Поэтому перед началом постановочного процесса следует проводить и лекционную работу с рекомендациями литературы общего просветительского характера (специальной литературы по затрагиваемым в данной работе проблемам на русском, японском и европейских языках пока не существует).

*Влияние японского балета и подготовки танцовщиков  
на мировую хореографию XX в.*

Фокусирование в послевоенное время на японских темах отозвалось эхом в работах хореографов за пределами Японии: например, у Джорджа Баланчина (Бугаку) и

Мориса Бежара (Кабуки, Бугаку). Причём, оба зарубежных хореографа использовали музыку Маюдзуми.

Впервые в балетной школе М. Бежара начинают преподавание религий мира, вводят практику дзэнской концентрации, разработанную А. Татибана, а позже и её дочь А.Маки.

Морис Бежар трижды выступал с гастрольными выступлениями в Японии по приглашению «Токийского балета» (“The Tokyo Ballet”, который был основан в 1964 г.): в 1986 г. с балетом «Кабуки»; в 1993 г. – с балетом «М»; в 1989 г. – с балетом «Бугаку». В ноябре 2003 г. труппа «Токио балета» выступила с Чикагским симфоническим оркестром (дирижировал Даниэль Барэнбойм) с программой балетов в хореографии М. Бежара на музыку Стравинского и балета «Болеро» на музыку Равеля.

Кроме Бежара, в репертуаре «Токийского балета», который объездил с гастрольными более 30 стран, и свой 600-тый юбилейный спектакль провели в немецком театре «Deuytche Staatsoper» 26 мая 2005 г. в Берлине (это был балет «Кабуки»), балеты в хореографии известных мастеров современного танца Джона Ноймаера «Семь хайку о Луне» (1989) и «Времена года – цвета сезона» (2000), а также Джири Килайна «Концепция вечности» (1994).

Балеты Роллана Пети тоже постоянны в репертуаре «Нового национального балета» под руководством А.Маки («Бугаку», а также ряд одноактных балетов, созданных для Майи Плисецкой, Мануэля Легриса, ведущего танцовщика «Парижского театра оперы и балета», которых приглашает исполнительный продюсер «Японского фонда исполнительских искусств» г-н Тадацугу Сасаки.

#### *Японский джаз-модерн танец*

Обращение к современному японскому джаз-танцу не случайно, поскольку музыка является иллюстрацией совершенно другой материковой культуры – традиционной афро-американской музыкальной, пластической и хореографической культуры. Именно поэтому сочетание двух совершенно разных традиционных культур в современной хореографии не только Японии, но и всего мира ключ к пониманию механизма взаимодействия восточного и западного творческого сознания хореографов-постановщиков, подготавливающих и разную аудиторию к адекватному восприятию и пониманию совершенно не похожих культур.

Сутью японского джаз-танца является сочетание всех видов традиционного японского танца с элементами европейской классики и афро-американской культуры пластики и ритмики. Можно сказать, что европейский классический балет является в некотором смысле связующим звеном двух разных музыкально-танцевальных материковых культур. Японский джаз – это не столько исполнительское музыкальное направление, а именно авторское, которое появилось в стране примерно в одно время с Америкой, т.е. в 20–30-е гг. XX в., когда популярность Джорджа Гершвина повсюду была неоспоримой. Именно тогда двое молодых японцев: пианистка Мицухико



Симода и саксофонист (и трубач) Хидэто Канаи, учившиеся в Вашингтоне и жадно впитывающие новое в музыке, а тем более, не свойственное тогда Японии, вскоре стали супругами, а по возвращении на Родину положили начало профессиональному джазу и его развитию.

«Слушать Гершвина, Керна или Берлина для нас, желавших стать настоящими музыкантами, было одним удовольствием», – вспоминали молодые супруги. Особенно нас покорила музыка для соло инструментов, звучавших с оркестром, как «Концерт для фортепиано с оркестром фа мажор» Гершвина, который мы услышали в 1928 г., – признавались в интервью супруги. (Первое исполнение этой музыки состоялось в 1925 г.).

Модная, популярная музыка Гершвина к мюзиклам «Сплетни» и «Палас», его песни были и для японских музыкантов свежей и темпераментной, зовущей к пробе своего композиторского пера. И если для европейцев в конце 30-х гг. для эстонцев и латышей накануне второй мировой войны, и для русских исполнителей и сочинителей джаза и по сей день главным является импровизация, то для г-жи Симода и г-на Канаи, уже в то время была важна ансамблевость звучания инструментов, красота каждого из них и гармония легкого звука и басов<sup>8</sup>.

И ныне записи музыки джаза японских композиторов и выступлений японских джаз музыкантов завораживают не только поэзией звука, философским подходом к выбору репертуара, но и лаконичностью законченного продуманного сюжета, который развивается в пределах трех минут, реже четырех с четвертью, и тем поражает воображение и простого слушателя, и деятелей искусства других стран, как, например, меня – хореографа. Не возможно не увидеть сценической драматургии танца в этой музыке, поэтому в рамках IV-го Международного музыкального фестиваля японской музыки в Москве «Душа Японии» мною была подготовлена Программа «Танец в японском джазе».

Особенностью современной японской хореографии, как и джаз-танца, является подчинение как законам японской, так и афро-американской музыки, а также сопоставление национального японского восприятия и ментальности с особенностью характера композитора или народа другой страны.

Очень часто кодом современной японской хореографии на музыку даже зарубежных композиторов является изображение-иероглиф, близкий и понятный японскому народу, т.е. сжатая, но по смыслу ёмкая картинка-жест, картинка-пластика, картинка-движение. Семантические составляющие японского иероглифа несут всегда самостоятельный смысл вне комбинации одного иероглифа и привносят его в комбинацию с другими компонентами сложного иероглифа. Так и японский танец-модерн соткан из картинок-поз, каждая из которых является самостоятельным «застывшим» живописным ярким полотном: психологическим по атмосфере и событийным по смыслу.

Костюм, его покрой, отдельные его части, например, рукава в стиле кимоно, но из лёгкой ткани, с учётом пластики традиционного танца при взмахах посылают энергию полёта чувства, эмоции, а благодаря символике цвета, живущей в эстетике и философии быта японцев, – информацию.

«Языком» классического европейского балета и поз традиционного японского танца под современную японскую музыку, в том числе, и джаза, японцы повествуют о бытовых регулярных ситуациях в японской семье, например, о подготовке к утренней трапезе, но при этом оказывают сильное впечатление на западных зрителей именно смысловой нагрузкой каждой пластической позы и её составляющих: грациозных положений рук, ног, корпуса, наклона головы и т.п. (как это было на Международном конкурсе артистов балета в Москве в 2001 г., когда за этот приём японский хореограф был удостоен Второй премии).

Вместе с тем, японские танцовщики и хореографы могут построить модерн-танец только на значении одного иероглифа, например, иероглифа «весна», составными элементами которого являются «три»-«больших»-«дня». Фантазия постановщика, заданная этой триадой, привлекла бы ассоциации с цветовыми оттенками в костюме и световом оформлении, а композиция танца была бы построена на привлечении троих артистов балета, которые, например, в конце танца, проведя каждый свою индивидуальную хореографическую партию, соединились бы вместе в «живое» изображение этого одного иероглифа «весна». Смысл каждой сольной партии может быть разным, но в воссоединении трёх элементов иероглифа эти «три смысла» воссоздают историю-притчу или бытовую историю, или историю-феерию и т.д. Музыка при этом может быть джазовой (блюз, соул и т.д.) или в европейском быстром темпе городского уличного или камерного стиля, который и будет определять жанр хореографической постановки танца. При постановке танца с опорой на иероглиф, в основе которого одно значение, может быть использована современная музыкальная аранжировка известной японской народной мелодии песни или танца. В этом случае соединение или «наложение» эмоциональной и смысловой нагрузки музыки на смысл иероглифа создаёт ёмкую картину-образ судьбы человека, страны, народа, поколения, семьи и т.п. (в зависимости от заданной ему задачи или желания хореографа).

В любом случае приверженность в японском джазе и современной музыке к духовым (тромбонам и саксофонам) и струнным европейским инструментам (японцы с начала XX в. испытывают нежную привязанность к скрипке) (замечу, что в Европе и США предпочтение в джазовых импровизациях отдают фортепиано), к ансамблевости даже в солировании квартета или дуэта одного из инструментов, развившаяся в японском джазе, становится характерной чертой японской современной музыки и соответственно хореографии.

Особенность японского джаза в мелодичности при чётком разграничении ритма, акцентов в нём. Необходимое условие джаза – эмоциональное состояние, что близко всем японцам, поскольку психологическое состояние – основа японской эстетики, культуры и искусства, включая традиционный танец. С активным развитием в Японии классического балета в послевоенное время совпало с новым этапом распространения мировой джазовой классики, поэтому и японские профессиональные танцовщики, и любители, а главное – японская публика, с её верностью японским традициям, постепенно привыкали к новой для них танцевальной эстетике – в част-

ности, к полицентричности движения тела. И всё же для японцев главным оставалась музыкальная фраза, в которой сохранялась двудольность и четырёхдольность, являющиеся издавна основой японской философии и теории традиционной музыки.

Можно сказать, что японская современная хореография тяготеет к танцу джаз-модерн (чем и объясняются частые гастроли труппы Мориса Бежара и её тёплый приём в Японии), в работе над которым есть основополагающие принципы, сближающие его с традиционным японским танцем: экзерсис на середине; закреплённость поз-движений; «аллонже» (allonge – т.е. положение удлинённой руки, особенно развитое в современных направлениях «гагаку» и традиционном танце о. Окинава); «аттитюд» (attitude – т.е. положение ноги, оторванной от пола и немного согнутой в колене); дыхательная гимнастика, когда уменьшение объёма корпуса и округление позвоночника, начинается в центре тела, постепенно захватывая весь позвоночник, исполняется на выдохе («контракшн» (contraction) (почти всё японское традиционное исполнительское искусство построено на выдохе, как и джаз-модерн танец); «деми плие» (demi plie – т.е. полуприседание, при котором пятки не отрываются от пола); «гран плие» (grand plie – т.е. полное приседание).

Основное отличие джаз-танца, танца-модерн и классического балета прежде всего состоит в «фиксации позвоночника».

По мнению автора, основным отличием между джаз-модерн танцем и джаз-танцем в чистом виде от японского традиционного является система движений, построенных на вращении с использованием падений.

**Выводы.** На основании вышеизложенного можно сделать вывод о том, что в связи с активным *обязательным изучением музыки* и знакомством японцев даже в отдалённых уголках Японии *с хореографией европейского типа*, практикой их соотнесения с японской традиционной культурой – этнический темперамент японцев активно менялся, что проявляется в новом восприятии себя в пространстве (как сценическом, так зрительском, бытовом и деловом), а также – в иной системе движений корпуса, рук, ног, походки, в ином этикете исполнительского искусства балета и современного танца как профессионалами, так и обычными японцами.

Активно меняются представления и поведение японцев разных поколений в так называемой массовой культуре: наблюдается массовое изучение японцами бальных, современных европейских и латино-американских танцев через средства массовой информации, частные и государственные компании.

*Изменилась и государственная методика подготовки японцев в общеобразовательной школе и в профессиональных балетных школах*, предусматривающая сочетание японской традиционной культуры, этики поведения и исполнительского искусства с европейскими.

Японское мышление под влиянием европейской музыки и джаза как бытовое, так деловое и творческое стало чрезвычайно активным в сочетании с национальной пунктуальностью и точностью исполнения поставленной задачи и общественной структурой «семьи», принятой даже в бизнесе. Необходимое условие джаза – эмо-

циональное состояние, что близко всем японцам, поскольку оно в основе эстетики культуры Японии, включая традиционный танец. С активным развитием в Японии классического балета в послевоенное время совпал новый этап распространения мировой джазовой классики, поэтому и профессиональные танцовщики, и любители, а главное – публика с её верностью японским традициям постепенно привыкали к новой для них танцевальной эстетике.

Вместе с тем, профессионалы и обычные граждане в Европе, США и Канаде постоянно проявляют интерес к самой традиционной культуре Японии и изучают выработанные японцами принципы учёта различий между восточными и западными музыкальными и хореографическими национальными приоритетами в восприятии посредством «зрения» и «слуха», тем самым приобщаясь к культуре иного типа и лучше понимая её.

#### Примечания

<sup>1</sup> «Страна, прошедшая сквозь десятилетия кровавых феодальных распрей, огнем и мечом объединенная под эгидой сёгуна Токугава, оказалась перед опасностью развала и превращения в колонию европейских держав. Тогда центральное правительство хлопнуло дверь, закрыв Японию для контактов с иностранцами. Под страхом смертной казни были запрещены въезд иностранцев в Японию, пропаганда и исповедование христианства, выезд японцев за границу и строительство судов для открытого моря. Скучная торговля сохранялась только с китайцами и голландцами через построенные фактории в г. Нагасаки. Здесь для чужеземцев был создан почти тюремный режим». *Горягляд В.Н.* Страна за захлопнутой дверью // Цит. по: *Киквуд К.* Ренессанс в Японии. М., 1988. С. 6.

<sup>2</sup> Японские имена везде даны в соответствии с европейским порядком слов: сначала – имя, затем – фамилия.

<sup>3</sup> Краски японской драмы Антология японской драматургии второй половины XX века / Сост. И.В. Жукова. Т. 1. М., 2003. С. 183–264.

<sup>4</sup> *Жукова И.В., Жукова А.В.* Пин-ёро, пин-ёро. О музыкальной культуре Японии XX века. М., 2004; второе изд. – М., 2005.

<sup>5</sup> New National Theatre Ballet. Tokyo, 2005. P. 8.

<sup>6</sup> Ср.: *Стуколкина Н.* Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. М, 1972. С.51–60.

<sup>7</sup> *Ваганова А.* Основы классического танца. Л.–М., 1963. С. 7; Классический танец. Программа для хореографических училищ по специальности № 2108 «Артист балета». М., 1967. С. 3.

<sup>8</sup> Из истории японского джаза // *Жукова А.В.* Японский традиционный танец. М., 2005. С.78–84.