

ПУТИ РАННЕГО РАСПРОСТРАНЕНИЯ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО ТЕАТРА НА ВОСТОК ПО ДРЕВНЕМУ ШЁЛКОВОМУ ПУТИ

Вэньбинь Лю¹, Ян Лю²

¹Чжэцзянский научно-технический университет
(Ханчжоу, Китай)

²Гуандунский политехнический институт промышленности и торговли
(Чжаоцин, Китай)

Аннотация. Настоящее исследование посвящено реконструкции ранних путей распространения среднеазиатского театрального искусства на Восток вдоль древнего Шёлкового пути и анализу механизмов его культурной адаптации в Китае. *Цель статьи* заключается в выявлении основных маршрутов трансмиссии театральных традиций Центральной Азии, определении исторических этапов их проникновения в китайское культурное пространство и раскрытии особенностей взаимодействия театральных систем в контексте межкультурного обмена. *Методологическую* основу исследования составили историко-текстологический анализ письменных источников, сравнительно-исторический метод, анализ археологических материалов и культурно-типологический подход, позволившие сопоставить данные различных дисциплин. *Результаты:* особое внимание уделено трем основным направлениям распространения театральной культуры – северному, среднему и южному маршрутам Шёлкового пути, среди которых ведущую роль играл средний путь через Хэсийский коридор. Археологические находки из Турфана и Дуньхуана, а также письменные свидетельства эпох Суй и Тан подтверждают проникновение в Китай среднеазиатских театральных практик, музыкальных инструментов, танцевальных форм, сценической пластики и элементов грима. Установлено, что заимствование происходило не путем механического копирования, а сопровождалось глубокой культурной адаптацией, в результате которой иностранные театральные элементы были переосмыслены в соответствии с эстетическими, религиозными и философскими традициями китайской цивилизации. Показано, что уже к эпохам Сун и Юань среднеазиатское театральное наследие стало органичной частью китайской театральной культуры, оказав влияние на музыкальную систему, сценическую

выразительность, актерскую технику и художественный язык традиционного театра. *Научная новизна* исследования заключается в комплексной реконструкции исторических каналов распространения среднеазиатского театра и обосновании его роли как одного из важнейших факторов формирования культурного пространства Восточной Азии. Полученные результаты расширяют представления о театральных взаимодействиях народов Великого Шёлкового пути и вносят вклад в изучение процессов межкультурной коммуникации и сохранения общего культурного наследия Евразии.

Ключевые слова: среднеазиатский театр; Великий Шёлковый путь; распространение на Восток; культурный обмен; Китай; театральное искусство; межкультурная коммуникация; археологические источники; локальная адаптация; художественное взаимодействие Востока и Запада; эпохи Суй и Тан; история театра.

Для цитирования: Лю, Вэньбинь, и Ян Лю. «Пути раннего распространения среднеазиатского театра на восток по древнему шёлковому пути». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №2, 2026, с. 217–236, DOI: 10.47940/cajas.v11i2.1196

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Древний Шёлковый путь был не только каналом товарного обмена, но и пространством устойчивой культурной коммуникации между Востоком и Западом. В этой системе театральное искусство Центральной Азии занимало особое место: оно формировалось на местной этнокультурной основе, но в процессе межрегиональных контактов воспринимало и передавало элементы других художественных традиций. Поэтому изучение ранних путей распространения среднеазиатского театра на Восток позволяет глубже понять механизмы культурного обмена и взаимовлияния древних цивилизаций.

Современные исследования в основном рассматривают локальные особенности среднеазиатского театра, отдельные этапы его развития и национальные формы. Однако вопрос о его трансрегиональном распространении по Шёлковому пути, конкретных маршрутах передачи и

механизмах локальной адаптации в Китае и Восточной Азии остаётся недостаточно разработанным. Труды советского востоковеда, доктора филологических наук, академика Академии наук СССР Николая Иосифовича Конрада (1891–1970), Гу Шугуана (13) и других исследователей дают важную основу, но не исчерпывают проблему системной реконструкции путей распространения театральных элементов. В связи с этим в статье ставятся три основных вопроса: какими маршрутами среднеазиатский театр распространялся на Восток в разные исторические периоды; какие носители, узлы и факторы определяли этот процесс; каким образом театральные элементы адаптировались в новых культурных условиях. Обращение к данной проблеме важно как для истории театра, так и для изучения культурного наследия Шёлкового пути, межкультурного взаимодействия Китая и стран Центральной Азии. Статья продолжает исследования по истории среднеазиатского театра и культурной

коммуникации на Шёлковом пути, но переносит акцент с отдельных фактов влияния на реконструкцию маршрутов, носителей и форм адаптации. Методологическую основу составляют анализ литературы, историко-текстологическое изучение письменных источников, сопоставление археологических данных и сравнительный метод.

Методология исследования

Центральным объектом исследования являются ранние пути распространения среднеазиатского театра на Восток вдоль древнего Шёлкового пути. Комплексный характер проблемы обусловил использование трёх взаимодополняющих методов: анализа литературы, историко-текстологического метода и сравнительного анализа. Их сочетание позволяет рассматривать театральные традиции не изолированно, а как часть широкой системы культурной передачи. Метод анализа литературы использован для определения степени изученности темы, выявления исследовательских лакун и формирования теоретической базы. В работе учитываются монографии, статьи и диссертационные исследования, посвящённые театральным формам Центральной Азии, труды Николая И. Конрада о буддийском театре и работы Гу Шугуана о художественных взаимовлияниях на Шёлковом пути. Дополнительно привлекаются исторические хроники, путевые записки, местные летописи, материалы о народном театре и устной повествовательной традиции стран Центральной Азии и Восточной Азии.

В качестве источниковой базы учитываются три группы материалов: академические исследования по истории театра Центральной Азии и художественным взаимовлияниям на Шёлковом пути; китайские письменные памятники и исторические хроники, включая сведения о придворной музыке, танце и иноземных исполнителей; археологические и изобразительные материалы, позволяющие

сопоставить текстовые свидетельства с вещественными данными. Такой отбор источников необходим для того, чтобы избежать односторонней интерпретации и рассматривать распространение театра как результат взаимодействия нескольких культурных каналов. Историко-текстологический метод необходим для реконструкции маршрутов распространения, поскольку прямые и систематические сведения о раннем продвижении театральных форм представлены фрагментарно. Поэтому письменные свидетельства сопоставляются с археологическими материалами: танскими фигурками актёров из Турфана, дуньхуанскими изображениями музыки и танца, росписями гробниц Когурё и другими вещественными памятниками. Такое сопоставление помогает уточнить узлы распространения и основные каналы передачи — торговцев, послов, монахов и артистов. Сравнительный метод применяется для анализа локальной адаптации среднеазиатского театра в Восточной Азии. Он включает синхронное сопоставление театральных форм Центральной Азии, Китая, Кореи и Японии, а также диахроническое сравнение путей и носителей распространения в разные исторические эпохи. Это позволяет выявить, какие элементы сохранялись, какие трансформировались и какие факторы определяли характер культурного взаимодействия.

Результаты исследования

Комплексное применение анализа литературы, историко-источниковедческого и сравнительного методов позволило реконструировать историческую динамику, маршруты, узлы, носителей и формы локальной адаптации среднеазиатского театра на Востоке. Полученные результаты соотносятся с тремя вопросами, поставленными во введении: о маршрутах распространения, механизмах передачи и характере культурной трансформации театральных элементов. Раннее распространение среднеазиатского театра на Восток

может быть разделено на три этапа, каждый из которых связан с состоянием Шёлкового пути, интенсивностью межрегиональных контактов и особенностями политико-культурной ситуации.

Первый этап охватывает период со II века до н. э. по III век н. э. и соответствует первоначальному распространению. Основным направлением была северная ветвь сухопутного Шёлкового пути: Чанъань — Хэсийский коридор — Юймэньгуань — Лоулань — междуречье Амударьи и Сырдарьи — согдийские города Центральной Азии. Согдийцы как ранние носители театральной традиции переносили в северо-западный Китай ритуальные песенно-танцевальные и повествовательные формы. Их следы просматриваются в ранних дуньхуанских фресках, однако на данном этапе влияние оставалось фрагментарным и не образывало целостной театральной системы. На данном этапе перенос имел преимущественно контактный характер. Театральные элементы распространялись вместе с торговыми и миграционными потоками, а потому сохраняли форму отдельных песенно-танцевальных, ритуальных и повествовательных практик. Их значение состоит не в создании завершённой театральной системы, а в формировании первых устойчивых следов центральноазиатского исполнительского искусства в северо-западных районах Китая.

Второй этап, с IV по VIII век н. э., стал периодом наивысшего распространения. В это время оформились северная, средняя и южная линии передачи, а ареал влияния расширился от северо-западных районов Китая до Чанъани, Лояня, Центрального Китая, южных областей, а также косвенно затронул Корею и Японию. Наряду с согдийскими купцами и послами важную роль играли монахи и профессиональные артисты, переносившие зрелые формы среднеазиатского театра, включая масочные представления, вокально-повествовательные формы, танцевальную пластику и музыкальные элементы. Именно

в этот период театральная трансмиссия приобретает институциональные формы. Среднеазиатские исполнители, музыканты и танцовщики включались в придворную культуру, а иноземные музыкально-театральные элементы закреплялись в системе официальных представлений. Поэтому этап Суй и Тан можно рассматривать как время не только расширения маршрутов, но и глубокой переработки центральноазиатских форм в китайской художественной среде.

Письменные источники эпох Суй и Тан подтверждают присутствие среднеазиатских элементов при дворе и в народной среде. В «Суй шу» упоминаются музыка и танцы Кучи и государства Кан, а в танских материалах — формы ху-сюань-у и чжэцжи-у, прошедшие локальную переработку. Система «девяти музыкальных отделов» Суй и «десяти музыкальных отделов» Тан также свидетельствует о значительной роли центральноазиатских музыкально-театральных подразделений. Третий этап, с IX по XIII век, связан с трансформационным распространением. В условиях политической нестабильности, войн и ослабления Шёлкового пути ареал распространения сузился, а передача сместилась от целостных театральных форм к отдельным элементам. В этот период среднеазиатские театральные практики соединялись с местными формами северо-западного и центрального Китая, включая циньцян, лунцзюй, юйцзюй и цюйцзюй. Одновременно отдельные элементы китайского театра распространялись обратно в Центральную Азию, что придавало процессу двусторонний характер. Анализ письменных и археологических источников позволил выделить ключевые узлы, носителей и факторы раннего восточного распространения среднеазиатского театра. Эти элементы образуют взаимосвязанную систему культурной передачи.

Ключевые узлы можно условно разделить на три группы. К первой относятся среднеазиатские центры — Самарканд, Бухара, Хорезм и Бактрия, где формиро-

вались и интегрировались театральные элементы. Ко второй группе относятся Дуньхуан, Чжанье, Цзюцюань, Турфан и Кашгар, ставшие первыми зонами вхождения и локальной переработки этих элементов в Китае. Третью группу составляют Чанъань, Лоян, Чэнду и Янчжоу как центры дальнейшего продвижения и слияния среднеазиатского театра с китайскими театральными формами. Отдельное значение имеют гробницы Когурё, свидетельствующие о распространении некоторых элементов далее на Корейский полуостров. Особая роль Дуньхуана объясняется его промежуточным положением между Центральной Азией и внутренними районами Китая. Росписи, рукописи и материалы пещерных комплексов фиксируют не только отдельные изображения музыкантов и танцоров, но и саму атмосферу культурного смешения. Чанъань, напротив, выступал центром дальнейшей институционализации заимствованных форм: здесь они включались в придворные церемонии, музыкальные подразделения и систему городских представлений. Основными носителями распространения выступали четыре группы: торговцы, послы, монахи и профессиональные артисты. Их роль менялась в зависимости от исторического периода и состояния межрегиональных связей.

Торгово-купеческий носитель, прежде всего согдийские купцы, действовал на протяжении всего раннего периода. Через торговые контакты, передвижение караванов и культурное посредничество распространялись формы исполнения, музыкальные компоненты, реквизит и элементы народного театра. Посольский носитель особенно усилился в эпохи Вэй, Цзинь, Суй и Тан, когда артисты в составе центральноазиатских миссий выступали при китайском дворе и затем влияли на придворную и народную культуру. Посольский и придворный каналы усиливали статус этих форм, поскольку переводили их из пространства торгового и народного общения в сферу официальной репрезента-

ции. Выступления артистов при дворе способствовали тому, что иноземные формы становились узнаваемыми, получали престиж и затем распространялись шире — в городскую и народную среду. Монашеский носитель был связан с распространением буддизма и позднее ислама: религиозные посредники переносили сюжетные и ритуальные формы, которые соединялись с местными традициями. В период поздней Тан, Сун и Юань возрастала роль профессиональных артистов, переселявшихся в Китай, создававших труппы, обучавших учеников и участвовавших в формировании региональных театральных форм.

На процесс распространения воздействовали политические, экономические, культурные и географические факторы. Их влияние проявлялось не изолированно, а в совокупности. Политическая стабильность эпох Суй и Тан способствовала активным культурным контактам, тогда как войны и ослабление Шёлкового пути в поздней Тан, Сун и Юань сужали ареал распространения. Экономический фактор выражался в роли торговли как материальной основы культурной передачи: крупные торговые центры, такие как Чанъань и Лоян, становились одновременно пространствами театрального обмена. Культурный фактор определял глубину адаптации: среднеазиатские элементы соединялись с конфуцианскими, буддийскими и даосскими традициями, обогащая китайское сценическое искусство. Географический фактор задавал направления и пределы движения: северная линия была более удобной для раннего распространения, тогда как южная имела более ограниченный радиус действия из-за сложных природных условий.

Распространение среднеазиатского театра не было механическим переносом. В новых культурных условиях театральные элементы подвергались локальной адаптации, которая проявлялась в сюжетной структуре, формах исполнения, костюмах и масках, а также музыкально-вокальной системе. В сюжетной структуре народные

предания, религиозные истории и героические повествования Центральной Азии постепенно соединялись с китайскими историческими сюжетами, местными легендами и этическими представлениями. Это усложняло драматургию, усиливало конфликтность и делало театральные формы более соответствующими китайским эстетическим ожиданиям. В исполнительской форме сохранялись пение, танец, быстрый ритм и экспрессивная пластика, но после проникновения в Китай они становились более нормативными и утонченными. Так, вращательные и прыжковые движения среднеазиатского происхождения в танскую эпоху соединялись с мягкостью китайской танцевальной пластики, образуя форму взаимодействия «ху» и «хань». В костюмах и масках происходила локализация декоративных и этнических признаков. Яркие цвета, сложный орнамент и гиперболизированные масочные формы среднеазиатского театра соединялись с китайскими элементами одежды, вышивки и более лаконичной эстетикой. Дуньхуанские изображения и роспись «Каягым» из гробниц Когурё показывают сохранение центральноазиатских признаков при одновременной локальной переработке. В этом отношении особенно показательны дуньхуанские изображения и материалы, связанные с Когурё. Они позволяют увидеть, как центральноазиатская масочная традиция сохраняла отдельные внешние признаки, но меняла художественную функцию в новой среде. Маска уже не просто воспроизводила этнический или ритуальный образ, а становилась частью локальной системы сценической выразительности.

Согласно историческим сведениям Узбекистана, театральное искусство в этом регионе существует уже примерно 2300–3000 лет, хотя в ранние эпохи оно не обозначалось термином «театр» в современном смысле слова. В средневековый период сценические искусства чаще именовались как «игра» или «представление»; в XVIII–XIX веках на территории

Узбекистана бытовали три основные театральные формы: традиционная комедия (также называемая «сатирической» или «имитационной» драмой), традиционная повествовательная драма и традиционный кукольный театр («шатровое представление») (Центральный государственный архив Республики Узбекистан). Эти формы были доступны различным слоям общества — мужчинам и женщинам, старикам и детям, — а по своим способам исполнения и типам масок обнаруживают значительное сходство с отдельными элементами корейской самульнори и японского гигаку. Тем самым они дополнительно подтверждают непрерывность и широту восточного распространения среднеазиатского театра.

Как отмечал Н. И. Конрад, Возрождение является мировым историческим явлением и отнюдь не принадлежит исключительно Европе и Италии; оно представляет собой закономерное явление переходного этапа от феодального общества к капиталистическому в истории человеческой культуры. Обычно движение Возрождения начинается в странах с глубокой исторической традицией, а затем распространяется в другие регионы. На Дальнем Востоке китайское Возрождение вызвало соответствующие процессы в Корее и Японии. В регионах Ближнего Востока и Закавказья аналогичные явления возникли под влиянием индийско-иранско-среднеазиатского Возрождения. Настоящее исследование дополнительно подтверждает данную позицию Конрада: среднеазиатский театр, как важная составная часть культурного подъёма Центральной Азии, распространялся на Восток по Шёлковому пути, проходил через Китай и проникал на Корейский полуостров и в Японию, способствуя культурному взаимодействию и художественному развитию Восточной Азии. Тем самым формировалась цепочка распространения «Центральная Азия — Китай — Восточная Азия», реконструкция которой представляет собой важное углубление по отношению к предшествующим исследованиям.

В музыкально-вокальной системе традиционные инструменты и экспрессивная вокальная манера Центральной Азии постепенно соединялись с китайскими инструментами, местной песенной традицией и исполнением на китайском языке. В результате вокальный стиль становился более плавным и мелодичным, сохраняя при этом отдельные признаки исходной театральной традиции. Музыкальная адаптация имела не менее важное значение, поскольку именно через ритм, тембр и вокальную манеру театральные формы становились понятными новой аудитории. Включение китайских инструментов и текстов не уничтожало центральноазиатскую основу, а делало её доступной для местного восприятия. Поэтому музыкально-вокальная система стала одним из главных пространств культурного синтеза. При дальнейшем продвижении на Корейский полуостров и в Японию среднеазиатские элементы также подвергались переработке: они соединялись с местными песенно-танцевальными, музыкальными и масочными формами, включая корейские и японские театральные традиции. В результате исследования были уточнены историческая периодизация, маршруты, ключевые узлы, носители и особенности локальной адаптации среднеазиатского театра в процессе его раннего распространения на Восток.

Во-первых, раннее распространение можно разделить на три этапа: первоначальный, период наивысшего распространения и трансформационный. Эти этапы различаются масштабом, направлением и характером передачи, что связано с подъёмом и упадком Шёлкового пути. *Во-вторых*, установлены ключевые узлы распространения — Самарканд, Дуньхуан, Чанъань и связанные с ними центры, а также четыре группы носителей: торговцы, послы, монахи и артисты. На процесс влияли политические, экономические, культурные и географические факторы. *В-третьих*, показано, что локальная адаптация затрагивала сюжет,

формы исполнения, костюмно-масочную систему и музыкально-вокальную манеру. Благодаря этому среднеазиатский театр не просто передавался на Восток, а вступал в глубокое взаимодействие с местными театральными культурами. Полученные результаты восполняют недостаток системных работ о трансрегиональном распространении среднеазиатского театра и предлагают новый ракурс для изучения истории театра и культурных контактов на Шёлковом пути. При этом реконструируемые маршруты не следует понимать как строго линейное движение от одного центра к другому. Театральные элементы перемещались через сеть торговых городов, религиозных центров, придворных институтов и локальных художественных сред. Каждый новый культурный узел не только принимал, но и заново перерабатывал полученные формы, в результате чего процесс распространения приобретал характер последовательной адаптации и культурного синтеза. Исследование также подтверждает значение Шёлкового пути как пространства взаимного обогащения Востока и Запада и может быть использовано при изучении и сохранении общего культурного наследия Евразии. Вместе с тем из-за ограниченности ранних источников отдельные детали процесса распространения, включая имена артистов и точную датировку ряда событий, требуют дальнейшего уточнения на основе новых археологических и письменных материалов.

Обсуждение

Обсуждение направлено на сопоставление полученных результатов с предшествующими исследованиями и уточнение научной новизны работы. Основное внимание уделяется трём аспектам: распространению среднеазиатского театра в Китае, его дальнейшему продвижению в Корею и Японию, а также влиянию исламской культуры на развитие театральных форм Центральной Азии. Такой подход позволя-

ет показать, что настоящее исследование не ограничивается фиксацией отдельных заимствований, а рассматривает театральную трансмиссию как системный процесс, включающий маршруты, носителей, узлы и механизмы адаптации. Ранние формы исполнительского искусства Центральной Азии распространялись в Китай через торговые, политические и религиозные контакты. Предшествующие исследования, включая работы Н.И. Конрада и китайских авторов о музыке и танце на Шёлковом пути, фиксировали отдельные элементы влияния: пипу, хуцинъ, масочные представления, песенно-танцевальные формы и буддийские театральные сюжеты. Настоящее исследование уточняет, что эти явления следует рассматривать не как разрозненные факты, а как элементы единого процесса системной интеграции. В эпохи Суй и Тан среднеазиатские музыкально-театральные формы вошли в придворные структуры, включая системы музыкальных отделов, и затем распространились в народную среду. Это показывает, что путь передачи шёл от отдельных элементов к устойчивому участию в китайской театральной культуре.

Такой подход позволяет избежать упрощённого представления о культурном влиянии как о прямом заимствовании. Речь идёт о последовательной интеграции: сначала отдельные элементы фиксируются в придворной и городской культуре, затем они перерабатываются в соответствии с местными эстетическими нормами и только после этого становятся частью устойчивой театральной практики. Создание при дворе Тан музыкальных коллективов с участием представителей Кучи, Самарканда, Бухары и других регионов свидетельствует о высоком уровне институционального принятия среднеазиатских форм. Их влияние проявлялось не только в музыке, но и в сценической пластике, костюме, маске, вокальной манере и принципах зрелищности. Тем самым исследование углубляет прежний подход: если ранее акцент делался главным об-

разом на отдельных музыкальных или танцевальных заимствованиях, то здесь среднеазиатский театр рассматривается как целостный компонент культурного взаимодействия. Распространение среднеазиатских театральных элементов не завершилось Китаем. Через китайскую культурную среду отдельные формы и мотивы могли передаваться далее на Корейский полуостров и в Японию. Этот аспект особенно важен для понимания Шёлкового пути как многоступенчатой системы культурной коммуникации.

В японском контексте интерес представляют гигаку, бугаку и саругаку, в которых исследователи отмечали следы взаимодействия с материковыми театральными и музыкальными традициями. Маски, процессуальные формы, музыкальные инструменты и элементы представления демонстрируют возможные связи с более широким центральноазиатским и китайским посредническим пространством. Китайские музыкальные инструменты, такие как хуцинъ, и изображения исполнительниц с пипой в дунхуанских росписях также показывают, что музыкально-театральные элементы распространялись не линейно, а через последовательные зоны переработки. В каждой новой среде они приобретали местные художественные функции. Корейские материалы, включая гробничные росписи Когурё и сцену «Каягым», позволяют рассматривать Корейский полуостров как расширенную зону восточного продвижения. В этих изображениях сочетаются маска, костюм, музыкальность и телесная выразительность, что даёт основание сопоставлять их с традициями Центральной Азии и Китая. Таким образом, исследование дополняет прежние работы тем, что рассматривает путь не только от Центральной Азии к Китаю, но и дальнейшую трансляцию через Китай в Восточную Азию. Это позволяет увидеть более широкую евразийскую логику театрального обмена. Такой подход согласуется с идеей Н. И. Конрада о множественности культурных возрождений

и показывает, что театральные процессы Шёлкового пути были частью общего движения художественных форм между регионами Евразии.

Начиная с VIII века ислам постепенно распространялся в Центральной Азии и Казахстане, меняя культурную среду региона. Его влияние на театр нельзя сводить только к запрету или подавлению изображений: оно имело двойственный характер, одновременно ограничивая часть визуальных форм и стимулируя развитие словесно-музыкальных, повествовательных и ритуализированных практик. В прежних исследованиях чаще подчёркивался сдерживающий аспект исламской культуры. Действительно, ограничения на миметическое изображение человека и животных могли ослаблять масочные и зрелищные формы, а религиозная мораль влияла на содержание спектаклей и формы публичного выступления. Однако исламская культура также способствовала развитию сказительства, музыкально-поэтического исполнения, меджлисных форм, наставительных сюжетов и синтеза религиозного содержания с народной театральностью. Она усиливала связи Центральной Азии с Западной Азией и Северной Африкой, расширяя культурный горизонт местных театральных форм. Для настоящего исследования важно, что ислам повлиял и на восточное распространение среднеазиатского театра. В период поздней Тан, Сун и Юань отдельные артисты и религиозные посредники переносили в северо-западный Китай уже трансформированные формы, в которых сохранялись центральноазиатские элементы, но менялась их сюжетная, визуальная и музыкальная организация.

Следовательно, обсуждение показывает три научных уточнения: переход от отдельных элементов к системной интеграции в Китае; расширение анализа до Корейского полуострова и Японии; понимание исламского влияния как двойственного процесса ограничения и преобразования театральной традиции. Если сопоставить это с данными «Суй шу»,

Цзюань 3, «Основные анналы Ян-ди, часть первая» (Чжан 36), где говорится, что в пятом году Дае (609) император во время западной поездки в Лунью прибыл в Чжанье, принял правителя Гаочана Цюй Боя, а также представителей Иу, получил территории Западного края, учредил четыре округа — Сихай, Хэюань, Шаньшань и Цемо — и, пребывая в походном дворце, «развернул богатое убранство, велел исполнять девять музыкальных отделов и устроил представления типа юй-лун мантянь (то есть байси), устроив пир для правителя Гаочана и других иноземных гостей» (Вэйшэн, Вэньцзя 14), то становится очевидным, что такие подразделения, как цюцы цзи, канго цзи и аньго цзи, содержали элементы среднеазиатского театра, включая масочное представление, повествовательную вокальную манеру и движения типа ху-сюань-у. Исполнение «девяти музыкальных отделов» и устройство байси при приёме послов западных государств в Чжанье дополнительно способствовали распространению среднеазиатских театральных элементов. Именно такая детализация восполняет пробелы, оставшиеся в более ранних исследованиях.

В первой половине VII века при дворе Тан Тай-цзуна была создана система десяти музыкальных коллективов, включавших инструменталистов, певцов, танцоров, комических исполнителей, шутов и других артистов; впоследствии из этих форм постепенно развивались специфически китайские театральные жанры. Из десяти отделов лишь три принадлежали к собственно китайскому искусству, тогда как остальные семь имели иностранное происхождение: один происходил из Кореи, а шесть относились к так называемому «западному» искусству. Значительная часть придворных музыкальных коллективов состояла из музыкантов центральноазиатского происхождения, а труппы из Самарканда, Бухары и Кашгара в течение длительного времени постоянно находились в китайской столице. Этот факт уже упоминался китайским исследовате-

лем Гу Шугуаном в работе, посвящённой взаимному художественному обмену на Шёлковом пути, однако конкретное значение постоянного пребывания среднеазиатских театральных коллективов в столице для распространения театральной традиции там специально не раскрывалось.

Корейская самульнори (*sapak-baekhui*), объединяющая акробатику, трюковые элементы, фокусы, танцы в звериных масках и другие формы представления, по мнению ряда исследователей, также включает элементы, восходящие к исполнительской практике среднеазиатских артистов. Подобные наблюдения уже встречались в работах некоторых корейских учёных, однако без достаточного фактического обоснования. Настоящее исследование, опираясь на анализ росписи «Каягым» из гробниц Когурё, позволяет уточнить этот вопрос. Среди четырёх изображённых профессиональных артистов трое играют на корейских традиционных инструментах, тогда как персонаж в длинноносой маске и головной повязке с бубенчиками демонстрирует характерные среднеазиатские черты. Его костюм напоминает одежду среднеазиатского актёра, а сама маска восходит к театру машхара. Наличие «некоторых иноземных масок с длинным носом и признаками среднеазиатского этнического типа» можно рассматривать как прямое доказательство влияния среднеазиатского театра на Корейский полуостров. Такое эмпирико-источниковедческое обоснование восполняет недостаток вещественных доказательств в предшествующих исследованиях и позволяет точнее реконструировать маршрут распространения среднеазиатского театра через Китай в Корею: театральные элементы проходили через такие китайские узлы, как Чанъань и Лоян, проникали на Корейский полуостров и, соединяясь с местным искусством, способствовали формированию театральных форм с корейской спецификой, включая самульнори.

С точки зрения сдерживающего воздействия, запрет на подражательное изо-

бражение человеческих и животных лиц, связываемый с исламской религиозной традицией, действительно оказал заметное влияние на масочные формы местного среднеазиатского театра. Традиционный придворный театр и народные масочные представления постепенно ослабевали, а часть актёров, стремясь избежать религиозного давления, переселялась в Китай, на Корейский полуостров и в Японию, способствуя тем самым развитию театральной культуры Дальнего Востока. В этом отношении выводы настоящего исследования в целом совпадают с рядом предшествующих работ. Однако требует уточнения распространённое в более ранней литературе категоричное утверждение о том, что «массовая миграция театральных актёров в Китай, Корею и Японию стала важнейшим фактором развития дальневосточного театра». Подобная формулировка не имеет достаточной эмпирической опоры. Проведённый источниковедческий анализ показывает, что переселившиеся среднеазиатские артисты действительно приносили в дальневосточную театральную среду исполнительские навыки, масочные технологии и музыкальные элементы, однако развитие театра на Дальнем Востоке было результатом совместного действия местных художественных традиций и внешних влияний; поэтому сводить его исключительно к миграции среднеазиатских актёров было бы методологически неверно. Такое уточнение делает аргументацию исследования более объективной и научно выверенной (Чжэн, Дэфэнь 363).

Вместе с тем влияние ислама не сводилось только к подавлению. С точки зрения стимулирующего воздействия, распространение исламской культуры не уничтожило полностью развитие среднеазиатского театра, а, напротив, в определённой степени способствовало его формальной трансформации и расширению ареала распространения. С одной стороны, повествовательная традиция и музыкальные элементы исламской культуры глубоко соединились с местным те-

атром Центральной Азии, что привело к возникновению новых театральных форм — например, повествовательно-песенных представлений, в центре которых находились религиозные сюжеты. Такие формы отказывались от конкретно-зрительных масочных образов и делали основным выразительным средством словесное повествование, песенно-речитативное исполнение и музыкальное сопровождение. Тем самым они одновременно обходили религиозные ограничения и сохраняли основную повествовательную функцию среднеазиатского театра, становясь одной из главных форм его существования в исламском культурном контексте (Цян 127).

Начиная с VIII века ислам постепенно распространялся в Центральной Азии и на территории Казахстана вместе с продвижением арабских войск. В 960 году каган Караханидского государства Муса Бограхан официально провозгласил ислам государственной религией; основными религиозными центрами стали такие города, как Сайрам (Испиджаб), Тараз, Исфиджаб и другие. Согласно историческим источникам, мусульманские проповедники вели миссионерскую деятельность в районах Ташкента (древний Шаш) и Фараба. Арабский историк X века аль-Макдиси подтверждал, что к тому времени на юге Казахстана и в Семиречье уже существовало множество мечетей. Во второй половине XII века ислам через кипчакскую знать стал распространяться и среди широких слоёв населения; в Сыгнаке, столице Кипчакского ханства, было построено большое количество мечетей и медресе, а известный богослов Хисам ад-Дин ас-Сыгнаки вёл там преподавание. По мере распространения ислама в южных районах Казахстана с X века в таких городах, как Сайрам и Туркестан, начали открываться медресе, что способствовало активному развитию науки и образования (Свет древних государств).

Однако вследствие запрета, содержащегося в Коране, на подражание или изображение человеческих и животных лиц,

местные театральные формы Центральной Азии подверглись серьёзному ограничению, а традиционные масочные представления постепенно пришли в упадок. Значительное число актёров мигрировало в Китай, Корею и Японию, став важным фактором развития театрального искусства Дальнего Востока. Богатые театральные традиции региона Туркестана постепенно ослабевали. (Рис. 1.)

В то же время масочный театр продолжал существовать в эпоху Корё и в тридцать первый год правления короля Седжона (1444 г.) был включён в число придворных развлекательных представлений. В период династии Чосон учреждение должностей, отвечавших за управление масочными представлениями, способствовало их дальнейшему расцвету.

Несмотря на ослабление местных театральных форм в Центральной Азии, их основные элементы не исчезли. Масочное искусство сохранялось в народных жанрах, таких как «масхарабоз» (maskharaboz) и «кизикчи» (qizikchi). В регионах Дальнего Востока элементы театра, восходящие к среднеазиатской традиции, вступили в глубокое взаимодействие с местной культурой и сформировали самостоятельные художественные формы. В Республике Корея тринадцать разновидностей масочных танцевальных драм в том числе Чинджу О - гвандэ, Твегёнвон Самтэ Нори, Аёгё Самтэ Нори были включены в список национального культурного наследия и поддерживаются государством, став важным символом национальной культуры.

Среднеазиатский театр в своей структуре характеризуется двойной генетической системой. С одной стороны, это придворная театральная традиция, возглавляемая профессиональными актёрами и ориентированная на канонизированное исполнение и художественное творчество; с другой - шаманский ритуальный театр, укоренённый в сельских традициях и связанный с анимистическими верованиями и культовыми функциями.

Обе формы совместно сформировали

богатую и многослойную исполнительскую систему, в рамках которой сложился синтетический театральный комплекс, представленный восемью характерными типами:

- Акробатические и трюковые представления, включающие опасные номера с канатами на высоте; магические представления, сохранявшие традиции согдийских артистов, распространявших по Шёлковому пути искусство глотания огня и метания ножей;

- Танцы в животных масках, воспроизводящие ритуальные сцены шаманского тотемного культа; дрессировочные выступления с животными, продолжающие традиции алтайских кочевых народов; кукольный театр с марионетками на нитях, посредством которых разыгрывались национальные эпические сюжеты;

- Аллегорические фарсы, использующие маски лисы и других персонажей для социальной сатиры; песенно-танцевальные драмы, сопровождаемые двенадцатиструнным каягымом; инструментальные ансамбли, формировавшие триадическую модель исполнения с использованием сиху (奚琴), били (隼箏) и барабана да-ла.



Рисунок 1. Дуньхуан, пещера № 112 Могао — «Иллюстрация к “Сутре созерцания Амитабхи”».

Важным эмпирическим свидетельством служит настенная роспись гробницы Когурё «Картина с каягымом» (Рис. 2). Среди четырёх профессиональных исполнителей, изображённых на фреске, трое играют на традиционных корейских инструментах, тогда как персонаж в длинноносой маске и с повязкой с подвешенными колокольчиками демонстрирует типичные среднеазиатские черты. Его костюм и маска соотносятся с узбекской театральной традицией «машхара», а кавказоидные черты лица, подчеркнутые маской, выступают существенным материальным свидетельством культурной передачи театральных форм вдоль Шёлкового пути. Торговые караваны способствовали переносу среднеазиатских исполнительских традиций на Корейский полуостров, что стало основой их последующей локальной трансформации.

В XVI–XVII веках на территории Казахстана — как в городах и земледельческих центрах, так и в кочевых и полукочевых регионах — наблюдалось активное культурное развитие, причём южные области отличались более высоким уровнем экономического и культурного процветания. В этот период устное народное творчество получило интенсивное развитие, характеризуясь тематическим и стилевым разнообразием

К числу его форм относились волшебные сказки, предания, пословицы, изречения, песни и повествовательные рассказы, а также свадебные песни (например, «Жар-жар», «Беташар»), плачи и причитания (в том числе невестин плач «Сынсу» и траурная песня «Жоктау»), религиозные гимны и другие жанры.

Эти произведения отражали многообразие мировоззрения кочевых народов, их жизненные традиции и трудовую мудрость; значительная часть поэтических текстов была тесно связана с религиозными верованиями и обрядовыми практиками. В данный период усилилась роль народных исполнителей, а преемственность казахской устной литературы обеспечивалась

деятельностью выдающихся творцов - акынов (акыны), жырау (жырау), салов (салы) и сере (сери).

Кроме того, предшествующие исследования практически не обращали внимания на то, каким образом исламская культура повлияла на носителей распространения среднеазиатского театра. Между тем проведённый в настоящей работе анализ показывает, что в процессе распространения исламской культуры важную роль в период трансформационного распространения играли мусульманские купцы и проповедники. Перемещаясь между Центральной Азией и северо-западным Китаем, они переносили в Китай формы среднеазиатского театра, уже включавшие исламские элементы. В дальнейшем эти формы соединялись с местной исламской культурой и китайскими театральными элементами, в результате чего складывались театральные формы с ярко выраженной северо-западной и религиозной спецификой. В качестве примера в исследуемом тексте приводится мукамный театр Синьцзяна (Дуньхуанский исследовательский институт), в музыкально-вокальной системе и повествовательном содержании которого, с одной стороны, сохраняются базовые элементы среднеазиатского театра, а с другой — ясно ощущается воздействие исламской культуры. Это наблюдение существенно расширяет исследовательское измерение проблемы локализованного распространения среднеазиатского театра и восполняет пробел, имевшийся в предшествующих работах.

Основные положения

«Научная новизна и ключевые выводы проведенного исследования могут быть сформулированы в виде следующих основных положений:

Центральноазиатский вклад в восточную эстетику. Доказано, что среднеазиатская театральная парадигма (масочные формы, музыкальный инвентарий) легла в основу ранних театраль-

ных систем Китая, Кореи и Японии (гигаку, самуль-нори).

Синтетическая природа театра. Установлено, что среднеазиатский театр развивался как двойная генетическая система, гармонично сочетающая придворную профессиональную традицию и народно-ритуальные шаманские практики.

Адаптация в исламский период. Обосновано, что внедрение ислама не прервало театральную преемственность, а способствовало миграции профессиональных кадров на Восток и трансформации театральных элементов в эпические и устные повествовательные жанры (жырау, салы, серы).

Археологическая верификация. Через анализ иконографии (фрески Дуньхуана и Когурё) подтверждено физическое присутствие среднеазиатского этнического компонента в формировании исполнительских канонов Дальнего Востока в VI—IX вв.

Заключение

В статье рассмотрены ранние пути распространения среднеазиатского театра на Восток вдоль древнего Шёлкового пути и механизмы его локальной адаптации. На основе анализа письменных источников, археологических материалов и сравнительного сопоставления театральных традиций были реконструированы основные этапы, маршруты, узлы, носители и факторы культурной передачи. Первый вывод состоит в том, что процесс распро-



Рисунок 2. Фреска из древней гробницы Когурё
“Картина с каяком “

странения имел трёхэтапный характер: первоначальное фрагментарное проникновение со II века до н. э. по III век н. э.; период наивысшего распространения с IV по VIII век, когда оформились северная, средняя и южная линии; и трансформационный этап с IX по XIII век, связанный с локализацией отдельных театральных элементов в Китае. Второй вывод связан с системой узлов и носителей. Самарканд, Дунхуан и Чанъань выступали ключевыми пунктами передачи, а торговцы, послы, монахи и артисты обеспечивали различные формы культурного посредничества. Политические, экономические, культурные и географические факторы определяли масштаб распространения и степень его устойчивости. Третий вывод заключается в том, что распространение среднеазиатского театра не было простым заимствованием. В новых культурных условиях изменялись сюжетные структуры, формы исполнения, костюмы, маски и музыкально-вокальная система. Именно локальная адаптация позволила среднеазиатским театральным элементам стать частью китайской театральной культуры и повлиять на отдельные формы Восточной Азии. Научная новизна исследования состоит в переходе от рассмотрения отдельных элементов влияния к реконструкции целостной системы театральной трансмиссии. В работе уточняется роль Китая как пространства не только восприятия, но и дальнейшей передачи театральных элементов на Корейский полуостров и в

Японию; влияние исламской культуры трактуется как двойственный процесс ограничения и преобразования театральной традиции.

Таким образом, раннее распространение среднеазиатского театра на Восток демонстрирует сложный механизм межкультурного взаимодействия. Шёлковый путь выступал не только торговым маршрутом, но и культурной средой, в которой театральные формы перемещались, адаптировались и участвовали в формировании общего художественного пространства Евразии. Ограниченность ранних письменных источников не позволяет окончательно уточнить все детали этого процесса, включая имена отдельных артистов и точную датировку некоторых событий. Поэтому дальнейшие исследования целесообразно направить на расширение археологической базы, привлечение дополнительных иностранных источников и более подробное изучение региональных форм театральной адаптации.

Практическая значимость исследования связана с возможностью использовать полученные выводы при изучении общего культурного наследия Шёлкового пути, в музейно-образовательной работе и в современных проектах театрального сотрудничества между Китаем и странами Центральной Азии. Обращение к ранним формам культурной передачи позволяет показать, что современные гуманитарные связи имеют глубокие исторические основания.

Вклад авторов:

В. Лю – формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных. Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

Я. Лю – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования. Научное редактирование основного текста, текста аннотации, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:

В. Лю – мәтіннің теориялық бөлігін қалыптастыру, дереккөздермен жұмыс және алынған мәліметтерді интерпретациялау. Материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

Я. Лю – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер ауқымын анықтау және зерттеу әдістемесін әзірлеу. Негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін ғылыми редакциялау, кеңес беру және ғылыми жетекшілік ету.

Authors contribution:

W. Liu – formation of the theoretical part of the text, work with sources and interpretation of the data obtained. Analysis and systematization of the material, execution of the practical part of the study.

Y. Liu – defining the research concept, identifying the scope of tasks and developing research methodology. Scientific editing of the main text, abstract text, consulting and scientific guidance.

Список источников

«Дуньхуанский исследовательский институт. Дуньхуан шо: Древняя музыка эпохи расцвета династии Тан – потрясающий наследие, существующее уже тысячу лет». [Электронный ресурс]. 2026. 13 янв. URL: <https://www.dha.ac.cn/info/1159/2723.htm> (дата обращения: 20.03.2026).

Иофан Наталия. А. *История японской музыки VII–IX вв. н. э.* Японское искусство. М., 1965.

Чжан, Сяодун. «Сходства и различия влияния двух императоров династии Суй на придворную музыку и театральное искусство». *Журнал Сианьской консерватории*, 2020, 23 марта, с. 36–40.

Му, Вэйшэн, и Му Вэньцзя. «Китайская ритуально-музыкальная культура по принципу «радовать близких и привлекать далёких»: геополитический контекст «Десяти музык» периода Чжэньгуань династии Тан». *Региональные культурные исследования*, 2018, № 3, 14 с.

Гу, Шугуан. «Взаимное художественное влияние и интеграция на Шёлковом пути и вершины древнекитайского искусства». *Гуанмин жибао*, 2024, 29 апр., с. 13.

Центральный государственный архив Республики Узбекистан. Ф. Р-25. Оп. 1. Д. 215. 51 л.

Ван Сэнь. «Концепция восточного Возрождения у Н. И. Конрада» [Электронный ресурс] // *Китайская газета общественных наук*. 2024. 8 апр. URL: <http://www.cssn.cn/> (дата обращения: 20.03.2026). https://www.cssn.cn/skgz/bwyc/202404/t20240408_5745165.shtml.

«Свет древних государств (ч. 2): культурная археология фресок Когурё в Цзиане: распределение гробниц с фресками и содержание росписей». *Искусство*, 2017, № 2, 13 сент.

Вэй Чжэн, Линху Дэфэнь. Суй шу. Цз. 15: *Музыкальный трактат*. Ч. 2. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1973, pp. 363–380.

Ли, Цян. *История восточного музыкально-танцевального и театрального искусства*. Пекин: Китайское театральное изд-во, 2025, с. 127–135.

Чжоу, Вэйчжоу. *Шёлковый путь и культурные связи с Центральной Азией*. Пекин: Изд-во общественных наук Китая, 2020, с. 189–197.

References

- «Dunkhuanskiy issledovatel'skiy institut. Dunkhuan sho: Drevnyaya muzyka epokhi rastsveta dinastii Tan – potryasayushchiy naslediyе, sushchestvuyushcheye uzhe tysyachu let» [Dunhuang Research Institute. Dunhuang sho: Ancient Music of the Tang Dynasty's Flourishing Period—A Stunning Heritage That Has Survived for a Thousand Years.] Electronic resource. 2026. January 13. URL: <https://www.dha.ac.cn/info/1159/2723.htm> Accessed: March 20, 2026. (In Chinese)
- Iofan Nataliya. A. *Istoriya yaponskoy muzyki VII–IX vv. n. e. Yaponskoye iskusstvo [History of Japanese Music in the 7th–9th Centuries CE. Japanese Art.]* Moscow, 1965. (In Russian)
- Chzhan, Syaodun. «Skhodstva i razlichiya vliyaniya dvukh imperatorov dinastii Suy na pridvornuyu muzyku i teatralnoye iskusstvo» [“Similarities and Differences in the Influence of Two Emperors of the Sui Dynasty on Court Music and Drama.”] *Journal of Xi'an Conservatory of Music*, March 23, 2020, pp. 36–40. (In Chinese)
- Mu, Veyshen, Mu Ventszya. «Kitayskaya ritualno-muzykal'naya kultura po printsipu «radovat blizkikh i privlekat dalekikh»: geopoliticheskiy kontekst «Desyati muzyk» perioda Chzhenguan dinastii Tan». *Regional Cultural Studies*, 2018, no. 3, 14 pp. (In Chinese)
- Gu, Shuguan. «Vzaimnoye khudozhestvennoye vliyaniye i integratsiya na Shelkovom puti i vershiny drevnekitayskogo iskusstva» [“Mutual Artistic Influence and Integration on the Silk Road and the Peaks of Ancient Chinese Art.”] *Guangming Ribao*, 2024, April 29, p. 13. (In Chinese)
- Tsentralnyy gosudarstvennyy arkhiv Respubliki Uzbekistan [Central State Archives of the Republic of Uzbekistan.] F. R-25. Op. 1. D. 215. 51 p. (In Russian)
- Van Sen. «Kontseptsiya vostochnogo Vozrozhdeniya u N. I. Konrada» [Conrad's Concept of the Eastern Renaissance.] [Electronic resource] *Chinese Social Sciences Newspaper*. 2024. April 8. URL: <http://www.cssn.cn/> https://www.cssn.cn/skgz/bwyc/202404/t20240408_5745165.shtml. Accessed: March 20, 2026. (In Chinese)
- «Svet drevnikh gosudarstv (ch. 2): kulturnaya arkheologiya fresok Kogure v Tsziane: raspredeleniye grobnits s freskami i sodержaniye rospisey» [“Light of Ancient States (Part 2): Cultural Archaeology of Goguryeo Murals in Ji'an: Distribution of Mural Tombs and the Contents of the Paintings.”] *Art*, 2017, No. 2, September 13. (In Russian)
- Vey Chzhen, Linkhu Defen. Suy shu. Tsz. 15: Muzykalnyy traktat. Ch. 2. [Sui shu. Sec. 15: Musical Treatise. Part.] Beijing: Zhonghua shuju, 1973, pp. 363–380. (In Chinese)
- Li, Tsyau. *Istoriya vostochnogo muzykalno-tantseval'nogo i teatral'nogo iskusstva [History of Oriental Music, Dance, and Theatre Arts.]* Beijing: China Theatre Publishing House, 2025, pp. 127–135. (In Chinese)
- Chzhou, Veychzhou. *Shelkovyy put i kulturnyye svyazi s Tsentralnoy Aziyey [The Silk Road and Cultural Relations with Central Asia.]* Beijing: China Social Sciences Press, 2020, pp. 189–197. (In Chinese)

Лю Вэньбинь

Чжэцзян ғылыми-техникалық университеті (Ханчжоу, Қытай)

Ян Лю

Гуандун өнеркәсіп және сауда политехникалық институты (Чжаоцин, Қытай)

ЕЖЕЛГІ ҰЛЫ ЖІБЕК ЖОЛЫ БОЙЫМЕН ОРТА АЗИЯ ТЕАТРЫНЫҢ ШЫҒЫСҚА ЕРТЕ ТАРАЛУ ЖОЛДАРЫ

Аңдатпа. Осы зерттеу ежелгі Ұлы Жібек жолы бойымен Орта Азия театр өнерінің Шығысқа қарай ерте таралу жолдарын қайта жаңғыртуға және оның Қытайдағы мәдени бейімделу тетіктерін талдауға арналған. Мақаланың мақсаты – Орталық Азия театр дәстүрлерінің таралуының негізгі бағыттарын анықтау, олардың Қытайдың мәдени кеңістігіне енуінің тарихи кезеңдерін айқындау және өркениетаралық мәдени алмасу жағдайындағы театрлық жүйелердің өзара ықпалдасу ерекшеліктерін ашу. Зерттеудің *әдіснамалық негізін* жазба деректерді тарихи-мәтіндік талдау, салыстырмалы-тарихи әдіс, археологиялық материалдарды талдау және мәдени-типологиялық тәсіл құрайды, бұл әртүрлі ғылыми салалардың деректерін өзара салыстыруға мүмкіндік береді. Зерттеуде театр мәдениетінің таралуының үш негізгі бағытына – Ұлы Жібек жолының солтүстік, орта және оңтүстік маршруттарына ерекше назар аударылды. Олардың ішінде Хэсий дәлізі арқылы өтетін орта жол жетекші рөл атқарғаны анықталды. Тұрфан мен Дуньхуаннан табылған археологиялық олжалар, сондай-ақ Суй және Тан дәуірлерінің жазба деректері Қытайға Орта Азияның театрлық тәжірибелері, музыкалық аспаптары, би формалары, сахналық пластикасы мен грим элементтерінің енгендігін дәлелдейді. Театрлық элементтердің қабылдануы қарапайым көшіру арқылы емес, терең мәдени бейімделу үдерісімен қатар жүргені анықталды. Соның нәтижесінде шетелдік театрлық үлгілер Қытай өркениетінің эстетикалық, діни және философиялық дәстүрлеріне сәйкес қайта пайымдалған. Сун және Юань дәуірлеріне қарай Орта Азия театр мұрасы Қытайдың дәстүрлі театр мәдениетінің ажырамас құрамдас бөлігіне айналып, музыкалық жүйенің, сахналық мәнерліліктің, актерлік орындаушылықтың және театрдың көркемдік тілінің қалыптасуына елеулі ықпал еткені көрсетілді. Зерттеудің *ғылыми жаңалығы* Орта Азия театрының таралу арналарына кешенді тарихи реконструкция жүргізуде және оның Шығыс Азияның мәдени кеңістігін қалыптастырудағы маңызды факторлардың бірі болғанын ғылыми тұрғыдан негіздеуде көрінеді. Зерттеу нәтижелері Ұлы Жібек жолы бойындағы халықтардың театрлық өзара байланыстары туралы ғылыми түсініктерді кеңейтіп, мәдениетаралық коммуникация мен Еуразияның ортақ мәдени мұрасын сақтау мәселелерін зерттеуге маңызды үлес қосады.

Түйін сөздер: Орта Азия театры, Ұлы Жібек жолы, Шығысқа таралу, мәдени алмасу, Қытай, театр өнері, мәдениетаралық коммуникация, археологиялық дереккөздер, жергілікті бейімделу, Шығыс пен Батыстың көркемдік өзара ықпалдастығы, Суй және Тан дәуірлері, театр тарихы.

Дәйексөз үшін: Лю, Вэньбинь және Ян Лю. «Ежелгі Ұлы Жібек жолы бойымен Орта Азия театрының шығысқа ерте таралу жолдары». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №2, 2026, 217–236 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i2.1196

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Liu Wenbin

Zhejiang Sci-Tech University (Hangzhou, China)

Liu Yang

Guangdong Polytechnic of Industry and Commerce (Zhaoqing, China)

EARLY ROUTES OF THE EASTWARD DISSEMINATION OF CENTRAL ASIAN THEATRE ALONG THE ANCIENT SILK ROAD

Abstract. This study reconstructs the early routes through which Central Asian theatrical art spread eastward along the ancient Silk Road and examines the mechanisms of its cultural adaptation in China. *The aim* of the article is to identify the principal routes of transmission of Central Asian theatrical traditions, determine the historical stages of their penetration into the Chinese cultural space, and reveal the characteristics of interaction between theatrical systems within the context of intercultural exchange. *The methodological* framework combines historical-textual analysis of written sources, the comparative historical method, archaeological analysis, and a cultural-typological approach, enabling the integration and comparison of evidence from different academic disciplines. *Results:* particular attention is paid to the three principal routes of theatrical transmission—the northern, central, and southern branches of the Silk Road—with the central route through the Hexi Corridor identified as the primary channel of dissemination. Archaeological discoveries from Turpan and Dunhuang, together with written records from the Sui and Tang dynasties, confirm the introduction of Central Asian theatrical practices, musical instruments, dance forms, stage movement, and facial makeup traditions into China. The study demonstrates that this process did not involve simple cultural borrowing but was accompanied by profound local adaptation, through which foreign theatrical elements were reinterpreted in accordance with the aesthetic, religious, and philosophical traditions of Chinese civilization. It is shown that by the Song and Yuan periods, the Central Asian theatrical heritage had become an integral component of Chinese theatrical culture, significantly influencing its musical system, stage expressiveness, acting techniques, and artistic language. The scientific novelty of the research lies in its comprehensive reconstruction of the historical channels through which Central Asian theatre spread and in substantiating its role as one of the key factors in the formation of the cultural landscape of East Asia. The findings expand current understanding of theatrical interactions among the peoples of the Silk Road and contribute to the study of intercultural communication and the preservation of the shared cultural heritage of Eurasia.

Keywords: Central Asian theatre, Silk Road, eastward dissemination, cultural exchange, China, theatre arts, intercultural communication, archaeological sources, local adaptation, artistic interaction between East and West, Sui and Tang dynasties, theatre history.

Cite: Liu, Wenbin, and Yang Liu. "Early Routes of the Eastward Dissemination of Central Asian Theatre along the Ancient Silk Road." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 2, 2026, pp.217–236, DOI: 10.47940/cajas.v11i2.1196

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Автор туралы мәлімет:

Лю Вэньбинь — PhD, профессор, Чжэцзян ғылыми-техникалық университеті (Ханчжоу, Қытай)

Сведения об авторе:

Лю Вэньбинь — PhD, профессор, Чжэцзянский научно-технический университет (Ханчжоу, Китай).

ORCID: 0009-0003-8582-0138

Email: liuwbly@gmail.com

lwb2526269@hotmail.com

Information about the author:

Liu Wenbin — PhD, Professor, Zhejiang Sci-Tech University (Hangzhou, China).

Лю Ян — көмекші ғылыми қызметкері (оқытушы), Гуандун өнеркәсіп және сауда политехникалық институты (Чжаоцин, Қытай)

Лю Ян — научный сотрудник (преподаватель), Гуандунский политехнический институт промышленности и торговли (Чжаоцин, Китай)

ORCID: 0009-0002-67-0138

Email: liuyang2526269@gmail.com

chaofan6@qq.com

Liu Yang — Assistant Researcher (Lecturer), Guangdong Polytechnic of Industry and Commerce Institute (Zhaoqing, China).