

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та спортивних дисциплін

Ван Пейцзин

**БАЛЕТНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ
(ДРУГА ПОЛОВИНА XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)**

Спеціальність: 024 Хореографія

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

I. О. Ткаченко,
кандидат педагогічних наук, доцент

« 3 » грудня 2025 року

Виконавець

Ван Пейцзин

« 3 » грудня 2025 року

Суми 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ. 1. БАЛЕТНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ: ВІД ВИТОКІВ ДО КІНЦЯ XX СТОЛІТТЯ.....	6
1.1. Зародження балетного мистецтва в Китаї: історико-теоретичні аспекти.....	7
1.2. Музично-танцювальний театр КНР за часів Культурної революції.....	14
1.3. Балетне мистецтво КНР після Культурної революції.....	25
Висновки до розділу 1.....	36
РОЗДІЛ 2. БАЛЕТНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ.....	39
2.1. Загальна характеристика балетного мистецтва сучасного Китаю.....	39
2.2. Інновації в китайських балетних спектаклях (на прикладі «Відлуння вічності» та «Перезавантаження»).....	45
Висновки до розділу 2.....	49
ВИСНОВКИ.....	52
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
ДОДАТКИ.....	60

ВСТУП

Актуальність теми. Представлене дослідження розкриває проблему балетного мистецтва Китаю в другій половині XX – початку XXI століття. Вивчення балетного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття має велику актуальність з кількох ключових причин. По-перше, культурний обмін. Китай, який зберігає величезне культурне надбання, через свою унікальну інтерпретацію балету привносить в світову сцену нові ідеї та техніки. Вивчення китайського балету дозволяє розглядати його як важливий компонент світового культурного діалогу. По-друге, трансформація традицій. Балетне мистецтво Китаю є частиною трансформації традицій у сучасному контексті. Вивчення означеного процесу дозволяє краще зрозуміти, як культурні цінності та традиції пристосовуються до сучасного світу.

Включення китайського балету до міжнародних конкурсів та співпраці з міжнародними майстрами створює нові стандарти і піднімає якість мистецтва в глобальному масштабі. Водночас, розвиток балетного мистецтва в Китаї відображає важливі етапи культурної індустрії країни. Вивчення означених процесів допомагає аналізувати вплив економічних та соціокультурних чинників на розвиток мистецтва.

Вивчення балетного мистецтва Китаю є важливим для розуміння культурного розвитку країни, її місця в світовому контексті та взаємодії між традиціями та інноваціями.

У контексті висвітлення проблеми досліджуваного феномену актуальності набуває робота М. Антошко, яка присвячена театральному життю Китаю [2]. Аспектно дотичними стали розвідки А. Максименка, який розглядає хореографічну освіту в Китаї [12]. На особливий інтерес заслуговують розвідки М. Орловського [13] та І. Ткаченко [18], які вивчають танцювальне мистецтво Китаю. Організаційно-творча діяльність провідних труп китайського балетного театру, а також сучасний репертуар китайського

національного балету порушує Фен Баоцзян [20]. Історію китайського балету розглядає Цзоу Чж [22].

Водночас аналіз наукової думки надає підстави стверджувати, що балетне мистецтво Китаю не було предметом цілісного дослідження. Саме тому, вибором теми нашого дослідження стало: *«Балетне мистецтво Китаю (друга половина XX – початок XXI століття)»*.

Мета дослідження – вивчити особливості балетного мистецтва Китаю в другій половині XX – початку XXI століття.

Мета роботи передбачає виконання таких завдань:

1. розглянути історико-теоретичні аспекти зародження балетного мистецтва в Китаї;
2. з'ясувати проблеми музично-танцювального театру КНР за часів Культурної революції;
3. охарактеризовано балетне мистецтво КНР після подій Культурної революції;
4. висвітлити особливості балетного мистецтва сучасного Китаю.

Об'єкт дослідження – балетне мистецтво Китаю.

Предмет дослідження – балетне мистецтво Китаю в другій половині XX – початку XXI століття.

Для реалізації поставлених завдань та досягнення мети дослідження в роботі використано комплекс *методів*, а саме:

- загальнонаукові – *аналіз, синтез, узагальнення, систематизація*, які застосовувалися з метою розробленості проблеми, характеристики балетного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття;
- конкретно-наукові – *історико-генетичний та ретроспективний аналіз*, які надали можливість з'ясувати окремі історичні аспекти проблеми балетного мистецтва Китаю; *порівняльно-зіставний аналіз*, що застосовувався з метою виокремлення головних особливостей балетного мистецтва сучасного Китаю.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що здійснено комплексне дослідження в межах якого вивчено особливості балетного мистецтва Китаю в другій половині XX – початку XXI століття;

конкретизовано й уточнено історико-теоретичні аспекти зародження балетного мистецтва в Китаї; з'ясовано проблеми музично-танцювального театру КНР за часів Культурної революції; охарактеризовано балетне мистецтво КНР після подій Культурної революції; висвітлено особливості балетного мистецтва сучасного Китаю.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що основні положення щодо балетного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття можуть бути використані: у закладах вищої освіти України та Китаю, які здійснюють підготовку фахівців хореографії, зокрема під час розробки курсів «Історія хореографічного мистецтва», «ТМ класичного танцю»; у системі закладів позашкільної освіти та хореографічних колективах як Китаю так і України; у роботі балетмейстерів-постановників, педагогів-хореографів, виконавців-танцівників; у театрах, під час постановок балетних спектаклів.

Апробація результатів дослідження. Основні результати дослідження доповідалися:

- на засіданнях кафедри хореографії та спортивних дисциплін Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка (протокол № 4 від 13 листопада 2025 р.);
- на V Студентській науковій конференції «Культура і мистецтво: актуальні дискурси» (Ван Пейцзин. Балетне мистецтво Китайської Народної Республіки в другій половині XX – на початку XXI століття. Культура і мистецтво: актуальні дискурси. Матеріали V Студентської наукової конференції (25 жовтня 2024 року). Суми, 2024. С. 101 – 103);
- у щорічному збірнику студентських наукових праць «Мистецькі пошуки» (Ткаченко І. О., Ван Пейцзин. Балетне мистецтво

Китайської Народної Республіки після Культурної революції.
Мистецькі пошуки, 2024. № 1 (19). С. 202 – 213).

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається із вступу, двох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 60 сторінок (основний текст – 59 сторінок).

РОЗДІЛ 1

БАЛЕТНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ: ВІД ВИТОКІВ ДО КІНЦЯ XX СТОЛІТТЯ

У першому розділі розглянуто історико-теоретичні аспекти зародження балетного мистецтва в Китаї, з'ясовано проблеми музично-танцювального театру КНР за часів Культурної революції, охарактеризовано балетне мистецтво КНР після подій Культурної революції.

1.1. Зародження балетного мистецтва в Китаї: історико-теоретичні аспекти

Танцювальне мистецтво Китаю виступає не лише окремим видом мистецтва. Здавна відома його ритуальна функція – танець супроводжував весілля, свята на честь зміни пір року, сільськогосподарські роботи. Зазвичай, завдяки танцю люди просили гарної погоди, рясного врожаю тощо. Деякі танці мають зв'язки з бойовими мистецтвами і використовуються для відпрацювання бойових навичок (наприклад, у Тайцзицюань). Натомість, окрема група танців служить вправами, що сприяють збереженню здоров'я.

Історико-генетичний та ретроспективний аналіз надає можливість наголосити, в Китаї однією з перших постановок була алегорична вистава з танцями, створена за 1100 років до н.е. імператором Ю-Ванг. Спектакль передбачав шість картин. У першій картині урочистим маршем Ю-Ванг, разом із військом, рухався назустріч армії останнього імператора з династії Кан ЧенгВангу. Друга картина зображувала бій двох армій і перемогу Ю-Ванга. Решта картини прославляли його діяння і мудрість, завершуючись апофеозом. Так, музику виконували гімн, який наголошував, що небо бачить все. Під таким кутом зору можемо наголосити, означена картина мала сюжетність та розкривала сюжетну лінію [2].

Зауважимо, сюжетний балет, який поєднує танець із пантомімою, зародився в Англії. Саме Джон Уївер (1673–1760) поставив «Кохання Марса і Венери» (1712). В цілому, сюжетна вистава відзначається тривалою історією свого розвитку. Не зважаючи на те, що танцівники стародавнього Китаю не концентрувалися на пуантах, балет став невід'ємною частиною життя Піднебесної.

Особливого розвитку танцювальне мистецтво Китаю набуло за епохи Хань (202 р. до н.е. – 220 р. н.е.). За означений період було створено придворну професійну трупу співаків і танцівників. Регулярно здійснювався відбір видатних артистів з народного середовища для виступів у палаці. Варто наголосити, серед членів імператорської сім'ї та придворних великим успіхом користувався «дамський танець». Його виконували професійні танцівниці. Більш того, окремі заможні родини утримували власні трупи «дамського танцю». Імператорська родина династії Хань організувала збирання танців та їхню документальну фіксацію для майбутніх поколінь. Було складено список народних танців різних етнічних груп і населених пунктів.

У IV–VI століттях н.е. активізувалися економічні та культурні взаємозв'язки Китаю з Індією, Кореєю та іншими азіатськими країнами, а також з Римом. Як наслідок, китайський танець зазнав впливу даних культур. Крім того, значною мірою почав залежати від них [25].

В епоху Тан (618–907 рр.) мистецтво танцю розвивалося особливо активно. Склалися і типізувалися дві форми танцю: «твердий» та «м'який» стилі. «Твердий» стиль, який прийшов із Західних областей Китаю і Середньої Азії, характеризувався різкими, сильними па, включав стрімкий танець-кружляння. Натомість, «М'який» стиль вирізнявся гнучкістю, плавністю рухів. Костюми танцівниць включали вишукані довгі рукави сукні, що розвіювалися. Сьогодні, в Китаї відтворено низку стародавніх танців, коріння яких сягає періоду Хань та періоду Тан.

Нами було встановлено, розвитку мистецтва сприяв імператор Сюань-цзун, який був знавцем і поціновувачем музики. У 714 році було відкрито музичні та танцювальні навчальні заклади, створено придворні трупи акторів, оркестри (палацові та військові). Музика епохи Танської династії вирізнялася багатством змісту, користувалася любов'ю китайського народу. Вона набула популярності в Індії, Японії та Кореї. Серед творів з'явилися великі пісенно-танцювальні твори, що отримали назву «Тацюй» (сюїта). Композиції склалися з трьох частин, кожна з яких включала низку варіацій.

На основі історично-генетичного та ретроспективного аналізу було доведено, в період династії Сун (X–XII ст.) зросла кількість музикантів у палацових і військових оркестрах, популярності набула світська музика. В епоху династії Юань (з XII до середини XIV століття) Китай почали систематично відвідувати іноземці. Пропагування іноземної музики позначилося на тому, що до структури китайських творів включалися зарубіжні мелодії. Створювалися народні пісні, активно розвивалася світська музика, виникали оркестрові твори. Як наслідок, набула широкого розвитку традиційна китайська опера, передумови якої існували вже в період Хань. На відміну від європейського театру, китайська опера синтезувала танець, музику, спів, декламацію, акробатику і навіть бойові мистецтва [33].

В епоху Мін (XIV–XVII ст.) розвинулися численні форми місцевої музичної драми. У XVIII столітті найбільшого розквіту досяг жанр «куньцзюй» («Куньшанська музична драма»), актуальний для районів дельти річки Янцзи. Наголосимо, завдяки особливій мелодійності, вишуканості віршів і виконавській манері, жанр опери «куньцзюй» у 2001 році було включено ЮНЕСКО до списку «шедеврів усної нематеріальної спадщини людства».

Звертаючись до танцювального мистецтва Китаю нами було з'ясовано, в середині XVIII століття складається пекінська опера («цзінцзюй»). Остання стала національним надбанням Китаю. Її сценічна манера, перш за все, символізм., тоді як стилізований простір – це час. Так, якщо актор легким

підтюпцем біжить сценою з батогом у руці, це означає, що його персонаж проїхав верхи тисячі верст. Кілька воїнів і полководців на сцені символізують велику армію, а низка солдатів, що б'ються один з одним, позначає запеклий биту. Такий підхід до сценічного виконання відкриває широкий простір для глядацької уяви [40].

Наприкінці XVIII століття в імператорському палаці було поставлено пантомімний алегоричний балет, що показував союз землі з океаном і визнання означеними стихіями могутності китайського імператора. Спочатку на сцені з'являлися представники рослинного і тваринного світу землі. Зображуючи їх, танцівники наслідували крик тварин, шелест листя, нерухомість скель. Далі, з'являлися мешканці океану – в образі риб, раковин, водоростей. У фіналі всі артисти об'єдналися в загальному танці, який завершувався появою могутнього кита. Тварина підходила до ложі імператора і відплачував йому почестями.

Констатовано, протягом XVIII–XIX століттях подібні алегоричні постановки, метою яких стало прославлення величі монархів, відбувалися в європейських країнах. Так, наприклад, Людовик XIV отримав титул «король-сонце» після виконання в придворному балеті ролі Сонця.

Ми встановили, Китай відкрив свої двері для західних ідей і впливів після руху Четвертого травня 1919 року. Останній пов'язаний із студентськими протестами в Пекіні. Історичний аналіз зумовлює констатувати, в травні 1919 року тисячі китайських студентів вийшли на протести проти рішень Паризького миру 1919 року та договору Версальського миру, які визначали умови для завершення Першої світової війни. Студенти протестували проти того, що заходи, прийняті на конференції миру, були несправедливими для Китаю, зокрема, щодо передачі німецьких колоній Японії замість повернення їх Китаю. Дані протести визнані важливою подією для розвитку націоналістичних ідей в Китаї та руху за національне відродження. Протести Четвертого травня 1919 року слугували своєрідним каталізатором для багатьох подальших рухів і

товариств, таких як Комуністична партія Китаю і Китайська націоналістична партія [37].

Враховуючи вище зазначені події, які відбувалися в Китаї, більшість митців, зокрема музикантів мали змогу отримати освіту в Європі. Вони поверталися до Китаю з новими знаннями про західну музику. Прагнучи створити власну музичну мову, композитори поєднували вірність традиціям своєї країни з розумінням важливості засвоєння досягнень Заходу. Серед імен композиторів найбільш відомі були Сяо Юмей, Чжао Юаньжень, Лю Тяньхуа, Хуан Цзи, Не Ер, Хе Лудін, Сянь Сінхай, Ма Сицун і Тань Сяолінь. Більш того, Сяо Юмей (1884–1940), який здобув спеціальну освіту в Японії (1902–1909) і Німеччині (1909–1912), захистив у Лейпцизькому університеті дисертацію під керівництвом видатного вченого Г. Рімана. Заснування в 1927 році Шанхайської консерваторії, якою Сяо Юмей керував 12 років, надало йому змогу створити міцну школу з теоретичним фундаментом. Більш того закласти основи професійної освіти, в якій поєднувалася увага до історії та теорії європейської та китайської музики. Діячі китайської культури знайомилися з теорією, виконавською практикою та конкретними зразками творів музичного мистецтва країн Заходу, що сприяло розвитку китайської музики.

В означений період у колах музичних діячів Китаю існували три напрямки. Серед однієї групи музикантів були поширені погляди про повну європеїзацію національної музики, що принижувало її значення. Інша група відстоювала позиції неприйняття західного досвіду. Представники третьої групи, до якої належала більшість найбільш видатних китайських композиторів того часу, вдосконалювали свою творчість, використовуючи досягнення і європейської, і китайської музичної культури [42].

Поряд з музичним мистецтвом, в XX столітті на територію Китаю інтегрували західні бальні танці. До цього часу в Китаї для чоловіків і жінок із добропорядних сімей вважалося неприпустимим танцювати разом. Аргументовано, вже з 1920-х років в навчальних закладах міста Харбіна

велися заняття бальних танців. У 1940-х роках представлені танці завоювали популярність в нічних клубах Шанхаю. Лідери комуністів, серед яких були Мао Цзедун і Чжоу Еньлай, також стали любителями бальних танців.

Звертаючись до танцювального мистецтва Китаю нами було встановлено, першим представником балетного мистецтва вважається Юй Жунлін, танцівниця пізньої династії Цин. Її батько Юй Ген служив послом у Японії, де Юй Жунлін освоювала японський танець. Пізніше Юй Ген був переведений послом до Франції, де Юй Жунлін вперше познайомилася з класичним балетом, вивчаючи його при Французькому національному оперному театрі. У 1903 році Юй Жунлін повернулася до Китаю і розпочала свою кар'єру як придворна танцівниця імператриці Ци Сі. Однак, більшість китайських і зарубіжних танцювальних творів, створених Юй Жунлін мали етнічний характер і мало перепліталися з класичним балетом. Причиною виявилось насторожене і неприязне ставлення імператриці до нового для Китаю виду мистецтва.

На початку ХХ століття до Китаю почали приїжджати іноземні балетні трупи. Проте, масштаб гастролей був обмежений. Такі дії ми пояснюємо тим, що китайських глядачів бентежила незвичність балетних костюмів і вільність танцювальних па. У 1921 році в Харбіні було показано низку класичних балетів, зокрема «Спляча красуня», «Лебедине озеро», «Марна обережність», «Жізель», «Шопеніана» та інші. Виступи трупи продовжилися в Шанхаї, і після завершення гастролей деякі артисти залишилися в Китаї. Водночас, у Харбіні було відкрито балетну студію, трупа якої систематично гастролювала містами Китаю і Японії, виступаючи разом з Харбінським симфонічним оркестром, навколо якого гуртувалося не тільки музичне, а й театральне життя міста [3].

У 1930 році в Харбіні було відкрито балетну студію, яка відкрила танцювальну кар'єру більше ніж для 200 балерин. Вони з успіхом виступали в різних країнах. З 1938 року в театрі «Модерн», кінотеатрах «Орієнт», «Азія» було представлено балетні вистави: «Ніч у чарівному лісі», «Принц

садівник», «Чотири пори року», «Виставка в Чикаго», «Мрії Шопена», «Сюрпризи великоднього яйця», «Бал-маскарад», "Порцелянові статуетки», «Свято Сходу», «Мюр-Меріліз у Харбіні». Було презентовано казки-балети, а саме «Золота рибка», «Золотий м'ячик», «Принцеса Тянь Тянь», «Подарунок черепахи».

Узагальнюючи вище викладений матеріал ми доходимо висновку, перша половина XX століття була важливим періодом для виникнення балетного мистецтва в Китаї. У 1930-х роках виникає китайська танцювальна драма. Як самостійний вид мистецтва вона склалася в результаті взаємодії «іноземного балетного мистецтва» та діяльності піонерів «нового танцювального мистецтва» (Ву Сяобан, Дай Айлянь, Лян Лунь). Відправною точкою балетного мистецтва Китаю стала трьохактна танцювальна драма створена Ву Сяобаном «Квітка маку» (1939). В наступне десятиліття китайській сцені було представлено понад десять подібних спектаклів. Останні включали окремі елементи європейського балету та були засновані на китайських танцювальних традиціях, які є головними засобами втілення сюжету.

Протягом наступних років, в Китаї танцювальна драма стала не тільки попередником балету, а й утворила власну особливу лінію, що розвивалася паралельно з балетом. Ми стверджуємо, в становленні китайського балету найважливіша роль належить видатній балерині Дай Айлянь (1916–2006). Так, у чотирнадцятирічному віці вона поїхала до Великої Британії, щоб вивчати балетне мистецтво у таких корифеїв, як Антон Долін, Марі Рамбер, Рудольф Лабан. У Лондоні Дай Айлянь часто бачила танцювальні виступи іноземних студентів з інших країн, але з Китаю вона була одна. Вивчаючи матеріали про китайську історію, літературу та живопис, які були в бібліотеках, Дай Айлянь задумалася про те, яким має бути сучасний китайський танець. Ідеї щодо його створення склалися з урахуванням європейських традицій, а також власного танцювального досвіду [1].

Констатовано, повернувшись до Китаю в 1940 році, Дай Айлянь своєю діяльністю сприяла пропаганді балету. Вона поставила низку різноманітних танців. Серед них були китайські неокласичні танці «Туга за домом» (思乡曲) (1941), «Розпродаж» (卖) (1942), «Повітряний наліт» (空袭) (1943). Більш того, Дай Айлянь представила і традиційні китайські танці, такі як «Місяць Мяо» (苗家月) (1943), «Німий і каліка» (哑子背疯) (1944), церемоніальний танець Яо (瑶人之鼓) (1944), янге «Яо» (瑶人之鼓) (1944), янге «Тітка Чжу дарує армії яйця» (朱大嫂送鸡蛋) (1944). Було поставлено уйгурські народні танці «Танці юності» (青春舞曲) для соло, дуету, квартету (1943) і pas de deux «Мадам Кан Ба» (1944). У 1946 році Дай Айлянь ставить тибетські народні танці, вносячи своєю діяльністю особливий внесок у розвиток китайського балетного мистецтва [42].

1.2. Музично-танцювальний театр КНР за часів Культурної революції

Історико-генетичний та ретроспективний аналіз надає можливість констатувати, в 1949 році було засновано Китайську Народну Республіку (КНР). Як наслідок, будь-якій новій владі в країні завжди доводиться поєднувати дві функції: руйнування старого, що перешкоджає подальшому розвитку культури, а також творення нового, що відповідає новим ідеологічним та естетичним установкам. Так, у перше десятиліття існування КНР творча функція абсолютно переважала. Музичні заклади освіти, діяльність яких призупинилася під час війни, почали відновлюватися. Знову відкрилася Шанхайська консерваторія. Також, виникали консерваторії в містах Шеньян (1958), Ченду (1959), Сянь (1960). На основі злиття музичної трупі Академії мистецтв ім. Лу Сюня з музичними кафедрами кількох

китайських університетів було засновано Центральну консерваторію (21 вересня 1964 року). Водночас, в багатьох містах виникли симфонічні оркестри, розпочали діяльність напівпрофесійні оркестри, оперні й танцювальні трупи [10].

У 1950 році на підтримку опору американській агресії та надання допомоги корейському народу Дай Айлянь разом з іншими китайськими хореографами створили масштабну виставу «Голуб миру» (和平 鸽), яка стала першим кроком до створення національного балету в КНР. Проте, означена перша спроба поєднання художніх прийомів балету і китайських танцювальних традицій при відображенні сучасної теми виявилася вкрай незвичною для китайської публіки і не викликала бажаного позитивного відгуку.

У 1952 році під керівництвом Оуян Юйцянь було створено Союз хореографів Китаю. Через рік в Пекіні відкрився Центральний театр опери та балету (1953). Активного розвитку набула танцювальна драма. Як наслідок, протягом 1949–1966 років було поставлено близько 100 вистав. Танцювальна драма утворила свою особливу лінію, що розвивалася паралельно з балетом. Більш того, склалося два її різновиди, а саме:

- *народна танцювальна драма*, яка має побутовий або романтичний сюжет, заснований на національних переказах. Хореографія спирається на особливості танців різних народів Китаю, музичні номери чергуються за сюїтним принципом, включно з народними піснями, що пояснюють події, які відбуваються або відображають душевний стан персонажів. Водночас, оркестр складають народні інструменти з переважанням ударних;
- *класична танцювальна драма* – включає сюжети, засновані на переказах або реальних історичних подіях. У хореографії поєднуються особливості китайських оперних, народних танців і

окремих балетних па. Музика складається з чергування сюїтних і наскрізних сцен, включає вокальні номери. У складі оркестру поєднуються китайські інструменти та інструменти європейського симфонічного оркестру, які відіграють особливо важливу роль у створенні наскрізних сцен і звуко-зображувальних ефектів.

Класична танцювальна драма виявилася найбільш відомою у Китаї та за кордоном. Особливе визнання глядачів і публіки отримали «Чарівний лотосовий ліхтар» і «Товариство малих мечів». Зауважимо, прем'єра масштабної класичної танцювальної драми «Чарівний лотосовий ліхтар» (музика Чжан Сяоху, хореографи Лі Чжунлінь і Хуан Бошоу) відбулася в 1957 році. Твір став випускною виставою учнів першого хореографічного курсу Пекінської школи танців під керівництвом відомого артиста китайської пекінської опери Лі Шаочуня [9].

Розглядаючи спектакль важливо наголосити на його сюжетній лінії. Так, сюжет заснований на китайській народній міфічній драмі, представлений раніше в південній опері династій Сун Юань «Принц Лю Сі Ченьсян» і в драмі «Принц Ченьсян, що розколює Хуашань». Нами було встановлено, «Чарівний лотосовий ліхтар» існував у пекінській, ханьській, хуейській, сичуаньській і циньській операх. У сюжеті розповідається про те, що богиня Саньшенму спустилася на землю, покохала земного юнака Яньчана. Вона вийшла за нього заміж, у них народився син Чен Сян. Однак їм протистояв брат богині злий бог Ер Ланшен. Він захопив чарівний лотосовий ліхтар, викрав Саньшенму, сховав її під горою Хуашань. Чен Сян, який виріс, за допомогою бога грози освоїв бойові мистецтва, зумів перемогти Ер Ланшена, врятувати матір, і сім'я, переживши труднощі, щасливо возз'єдналася [1].

Танцювальна драма «Чарівний лотосовий ліхтар» запозичила структуру і творчу концепцію західних балетів. Однак творці спектаклю спростили сюжет, скоротивши його до трьох дій (шести сцен). У картинах першого акту сюїтні побудови завершуються наскрізною сценою, подібно до

того, як це відбувається в опері-буффа. Початковий розділ першої картини (поява Саньшенму на землі, її зустріч із Яньчаном, їхнє весілля) має сюїтну побудову. Фінал (поява Ер Ланшена, його бій із Саньшенму, її перемога за допомогою чарівного лотосового ліхтаря) являє собою розгорнуту наскрізну сцену. Друга картина будується аналогічно: у святкуванні сотні днів Чень Сяна чергуються «танець з віялом», «танець з носовою хусткою», «народний танець із батогом», «танець у масках». Означені танці широко поширені серед ханців. Вони створюють радісну атмосферу. Зазначимо, в даному сюїтному розділі представлені не тільки особливості, а й атрибути традиційної опери – довгий шовк Саньшенму, мухогонка бога грози. Фінал картини являє собою наскрізну сцену. Остання розпочинається із сильного пориву вітру, появи Ер Ланшена і завершується битвою та полоном Саньшенму). Дві картини другого акту мають сюїтну будову. Тоді як, картини третього – наскрізну, що відображає сцени битв [17].

Зауважимо, «Чарівний лотосовий ліхтар» включає характерну для традиційної опери Китаю типологію персонажів: жадаюча щастя і кохання Саньшенму, героїчний Чен Сян, лицарський бог грози. При цьому новаторське значення для розвитку китайської танцювальної драми полягає в поєднанні народно-танцювальної та класичної балетної хореографії, національного пісенного матеріалу та європейських прийомів розвитку, застосуванні звукозображальності та створенні індивідуальних музичних характеристик головних персонажів. «Чарівний лотосовий ліхтар» був з успіхом показаний на гастролях театру в Північній Кореї та Європі. Більш того, в 1959 році Шанхайська кіностудія «Тяньма» зняла «Чарівний лотосовий ліхтар» як перший танцювальний драматичний фільм.

Порівняльно-зіставний аналіз зумовлює констатувати, першою масштабною танцювальною драмою, яка присвячена відображенню революційної історії є «Товариство малих мечів». Прем'єра відбулася в Шанхайському театрі опери і танцю в 1959 році та ознаменувала 10-річчя заснування Китайської Народної Республіки.

Історичний аналіз засвідчує, в період правління династії Цин у провінції Фуцзянь існувало «Товариство малих мечів». До його складу входили селяни, ремісники, моряки, робітники. У 1853 році вони підняли повстання у Фуцзяні та Шанхаї, яке було жорстоко придушене солдатами армії Цин. У танцювальній драмі показано, що трудящі Китаю і в XIX столітті активно виступали проти феодалізму і гноблення. Мао Цзедун, Чжоу Еньлай дивилися виставу і високо оцінили її антиімперіалістичний і антифеодальний дух. Високу оцінку спектакль отримував і під час гастролей містами Китаю. У 1961 році, за мотивами танцювальної драми, Шанхайська кіностудія «Тьянма» спільно з театром зняла однойменний танцювальний художній фільм [15].

Аналізуючи спектакль можемо наголосити, «Товариство малих мечів» складається з семи дій. Хореографи Чжан Туо, Бай Шуй, Лі Чжунлін, Шу Цяо, Лі Цюнь прагнули застосовувати творчі принципи революційного реалізму і романтизму, поєднуючи хореографічні прийоми оперного мистецтва і народних танців з пантомімою. Водночас, композитор Шан І, розвиваючи традиції народної музики, використовував національний оркестр. Застосовуючи лейтмотивну систему, він створив яскраві музичні характеристики основних ідей і дійових осіб. Чотири рази в танцювальній драмі проводиться лейттема опору, висловлюючи революційний настрій народу, його готовність протистояти насильству. Протяжну тему, засновану на пентатоніці, доповнює більш коротка і потужна лейттема героїчної боротьби. Вперше обидві теми з'являються в увертюрі, у вступі якої подібно бойовому заклику звучить лейттема Лю Лічуань (лідера повстання), заснована на гуандунській музиці «Дракон перемагає». Народна пісня «Приспів човняра» стала лейттемою революційного народу. Контрастом із нею звучить коротка лейттема гнобителів (армії Цин), доручена національним ударним інструментам. Застосовуючи складні зміни ритму, композитор намагався відбити жорстокий натиск прихильників правлячої династії Цин [16].

У танцювальній драмі присутні виразні теми, що відображають особливості сценічної дії, що мають своєрідні, яскраві риси часу та національних особливостей. У низці випадків композитор використовує лейтембри: лейттема Лю Лічуань виконується на зурні, лейттема Пань Цісян – на флейті, лейттема Чжоу Сюїн (створена композитором у дусі революційних пісень) – на гаоху. Різні тембри відображають різні характери головних дійових осіб, посилюючи художню виразність лейттем.

Відповідно до принципу революційного романтизму, «Товариство малих мечів» включає кілька ліричних сцен, таких як танець «Хуа Сян Гу» (花香鼓) у другій дії та прощальний дует Пань Цісян і Чжоу Сюїн у п'ятій дії. Означений дует написаний у європейській складній трьох частинній формі (А-В-А).

Тему революційної боротьби китайського народу продовжує традиційна народна танцювальна драма «П'ять червоних хмар», поставлена в 1959 році ансамблем пісні і танцю Китайської Народно-визвольної армії Центрально-Південного військового округу на честь десятиріччя заснування КНР. Сценарій відображає історію боротьби народу Лі на острові Хайнань у 1943–1944 роках. Згідно з легендою цього народу, якщо на гору П'яти Пальців спустяться червоні хмари, буде досягнуто щастя. Однак легенда була недосяжною мрією народу Лі, оскільки в 1943 році вся етнічна територія перебувала під гнітом гоміньданівської армії. Дія драми розпочинається з показу трагедії сім'ї Ке Ін. Її будинок зруйновано, чоловіка застрелено, маленька дитина кинута у вогонь. Проти такого жорстокого свавілля люди Лі збунтувалися, але багатьох із них заарештували. Тоді Ке Ін звернулася по допомогу до Червоної Армії Китаю, яка знищила ворогів і звільнила народ Лі. У цей час темні хмари розсіялися, і з неба на гору спустилися п'ять яскраво-червоних хмар, про які раніше люди тільки мріяли [19].

У фіналі, з'являючись разом із приходом Червоної армії Китаю, лейттема хмар стає і темою армії, символізуючи надію, що збулася. Саме перемога Червоної армії, що позбавила народ Лі від ворогів, створила

можливість щасливого життя. Танцювальна драма закінчується сценою радості й духовного єднання армії та народу. Продовжуючи представлену сюжетну лінію, лейттема хмар (хайнаньська народна мелодія) стане основою пісні «Річка Ванцюань чиста і ясна» в балеті «Червоний жіночий загін». Наголосимо, дана сцена балету присвячена показу єдності армії і народу.

Вражаючий сюжет, заснований на реальних подіях, чітка драматургія, емоційний і виразний тематизм, якому точно відповідає хореографія (поєднує особливості оперної та народної традиції). Зазначимо, поява танцювальних драм із революційним сюжетом стала важливим чинником, що підготував у Китаї перенесення революційної ідеї в жанр балету.

У процесі свого дослідження нами було з'ясовано, китайський балет розвивався паралельно з жанром танцювальної драми. В 1953 році в Пекіні спеціально для оперних і балетних вистав було побудовано перший у КНР театр «Тяньцяо». Вже в 1954 році в Пекіні виникла перша балетна школа, керівником якої стала Дай Айлянь. Разом з іншими китайськими артистами, Дай Айлянь активно пропагувала балет, вона включила його як обов'язковий курс для підготовки акторів у музично-танцювальній групі, прагнули дослідити можливості розвитку китайського балету [32].

Дотримання історико-генетичного аналізу уможливорює засвідчити, в 1957 році до Китаю прибув танцівник, педагог і балетмейстер П. А. Гусєв. Ознайомившись із можливостями учнів балетної школи Дай Айлянь, він вирішив поставити для них балет «Лебедине озеро», прем'єра якого відбулася в 1958 році. Означена постановка стала важливим етапом в історії становлення китайського балетного мистецтва. Зазначені події стали підґрунтям до відкриття Національного балету Китаю (31 грудня 1959 рік), котрий став експериментальною балетною трупю пекінської танцювальної школи, керівництво якої було покладено на Дай Айлянь. Саме Дай Айлянь керувала школою в період з 1959 року по 1964 рік, а також з 1976 року по 1980 рік. Згодом вона стала консультантом. Доцільно зазначити, велику участь в діяльності трупи брав П.А. Гусєв. Працюючи в Китаї, він затвердив

класичну систему навчання, виховав перше покоління китайських танцівників, педагогів і хореографів балетного мистецтва. Більш того, було сформовано класичний балетний репертуар, що заклав основу для подальшого розвитку балетного мистецтва на території КРН.

Протягом 1958–1960 років П.А. Гусєв керував балетмейстерськими курсами, брав участь у створенні хореографічних училищ у Шанхаї та Чжанчжоу. Китайська публіка побачила низку балетів, зокрема «Корсар», «Жізель», під час виконання яких китайські артисти відпрацьовували не тільки технічну сторону, а й знайомилися з манерою та особливостями класичного балетного мистецтва [4].

Надзвичайною подією в житті китайського національного балету стала прем'єра «Красуні-рибки» (鱼美人) або «Русалка» (1959). Музичний супровід балету створили відомі композитори У Цуцян і Ду Мінсінь. Авторами сценарію і хореографами були Лі Ченсян, Ван Шиці та Лі Ченлієнь. Варто наголосити, сюжет балету, заснований на китайській міфології, передається завдяки трьом діям. У першій з них Красуня-рибка (Русалка) приходить у світ із самого дна моря. Вона зустрічає Мисливця, який рятує її від гірського Демона, котрий несподівано з'явився. У другому акті Русалка приводить Мисливця в таємничий підводний світ. Повернувшись на землю, вони влаштовують весілля, але його порушує гірський Демон, викрадаючи Русалку. У третьому акті вона опиняється в печері гірського Демона, до якої приводить Мисливця раніше врятований ним Женьшень. Далі відбувається бій, перемога над Демоном, і з настанням світанку торжествує справжнє кохання, що перемогло зло.

Аналіз балету надає можливість зауважити, музика «Красуні-рибки» складається із 17 музичних сцен, що мають назви (Увертюра, Мисливський трудовий танець, Танець Женьшеню, Дует, Пантоміма, Танець водоростей, Кораловий танець, Танець вогню, Весілля, Весільні поклоніння, Танець раковини, Дует Красуні-рибки і гірського Демона, Танець на тарілці, Танець

відьми, Зміїний танець, Танець двадцяти чотирьох русалок, Фінал). Кожна з представлених сцен має замкнутість, що дозволяє виконувати їх окремо. Однак у балеті між номерами існують гармонійні та тематичні зв'язки, що вуалюють їхні межі й надають змогу подібну номерну будову балету сприймати як єдину музичну дію, що має цілісний розвиток [7].

Констатуємо, балетмейстери КНР прагнули поєднувати форми балету з традиційним китайським танцювальним мистецтвом. Спираючись на структуру класичного балету, «Русалка» включає елементи китайських національних танців. Музика наповнена чудовими романтичними фарбами, сповнена яскравих, красивих мелодій і багатих гармонійних ефектів. Композитори не запозичили фольклорні матеріали, але, спираючись на китайську інтонаційність, створили музику з національним колоритом, використовуючи при цьому європейські принципи розвитку музичного матеріалу. Як наслідок, «Русалка» стала першою спробою відобразити в жанрі балету китайську міфологію. Такий досвід був успішним, і балет став популярним у глядачів та відіграв значну роль у подальшому розвитку даного жанру на території КНР.

У 1950 роках XX століття з країн Східної Європи до Китаю прибули фахівці мистецтва. Головним аспектом їхньої діяльності стало розширення інфраструктури для музичного розвитку Китаю та надання допомоги молодим талантам. Згодом керівництво КНР розпочало перегляд пекінських опер на сучасні теми. Так, «Червоний ліхтар», «Село Шацзя», «Взяття Тигрової гори хитрістю», «Наліт на полк Білого Тигра» були представлені на фестивалі опери в Шанхаї (1964). Також, було виконано оперу «У порту» і балет «Червоний жіночий загін». Наголосимо, під час прийдешньої Культурної революції дані твори стали основою нової соціалістичної культури. Під гаслом перетворення танцю на масове революційне національне мистецтво з репертуару було вилучено всі балетні вистави і танцювальні драми попередніх років. Їх замінили дивертисменти, які мали

військові сюжети. У другій половині 1960-х років було ліквідовано журнал, який видавався Союзом хореографів – «Удао» («Танець») [6].

У 1966 році культурним радником Народної Визвольної Армії було призначено Цзян Цин. Вона заявила, що Армія буде боротися ще й на культурній арені. Озброєна метою виключення капіталізму з національної культури, зростаюча революція знайшла багатьох прихильників у китайському суспільстві. До літа 1966 року ідеологам Культурної революції вдалося підняти молодь.

У серпні 1966 року першу групу хунвейбінів було організовано в школі при Пекінській консерваторії. До неї увійшли студенти, які вважали, що насильством і знищенням «буржуазних» інструментів можна боротися з буржуазією. Результатом стали зламані роялі, скрипки, віолончелі, розбиті грамплатівки із записами європейської музики. Усіх музикантів, які намагалися зберегти інструменти і грати на них, чекало заслання на виправні сільськогосподарські роботи.

Відправною точкою щодо теоретичного обґрунтування нового мистецтва стала стаття музикознавця Ю Хуйюна. Він виклав ідеї Цзян Цин, позначивши їх як «сань тучу» (三突出). Основні вимоги зводилися до такого, що позитивних персонажів потрібно концентрувати на першому плані. Серед них мають виділятися герої, поява яких супроводжується звучанням інструментів із чистими тембрами. Важливе використання лейтмотивів, які є західним запозиченням. Зазначимо, Цзян Цин схвалила зміст статті. Так, ідеї «сань» отримали розвиток, доповнюючись новими принципами, що використовувалися для створення і редагування творів мистецтва. Мистецтво має мати контраст, зокрема між добром і злом, між героями і звичайними людьми. Більш того, серед героїв мають виділятися великі герої, яким відповідає найгероїчніше звучання. Мистецтво вимагало сучасного місця дії, відповідності життя і любові персонажів революційним ідеалам Китаю (буржуа повинні гинути наприкінці вистави). Музика мала бути зрозумілою

для простих людей. Відповідно означеним ідеом були заборонені казковий балет «Русалка» і романтичний «Чарівний лотосовий ліхтар» [5].

Ідеї «сань тучу» слугували орієнтиром для створення зразкових постановок означеної епохи, що піддавалися численним переробкам під керівництвом Цзян Цин та її колег. Вибравши з уже створених творів групу тих, що найбільшою мірою відповідали для просування революційних ідей, Цзян Цин використовувала їх як інструмент пропаганди ідей народної революції. Так до 1 травня 1967 року вісім творів було оголошено «зразковими операми», а саме: «Червоний ліхтар», «Шацзябан», «Взяття Тигрової гори хитрістю», «Наліт на полк Білого тигра», «У порту», а також балети «Червоний жіночий загін», «Сива дівчина» і твір для симфонічного оркестру – «Шацзябан». Вони були проголошені частиною «нової соціалістичної культури». Незважаючи на те, що сім із них виникли до початку Культурної революції, їхня новизна полягала в тому, що Цзян Цин схвалила їхній зміст і внесла свої корективи в сценарій, музику та хореографію [11].

Після представлення восьми «зразкових опер», в травні 1967 року діяльність Цзян Цин була офіційно схвалена Народною газетою. Водночас, протягом Культурної революції вісім «зразкових» творів підлягали постійному редагуванню. Вони ставилися по всьому Китаю. Їх транслювали на радіо, показували як фільми, зображували на плакатах. Видавалися партитури, вказівки до їх постановки були спрямовані на те, щоб кожна нова вистава була такою ж зразковою, як і при першій постановці. Вісім творів мали слугувати зразками для створення нових аналогічних творів.

У 1967 році керівництво Китаю стало висловлювати стурбованість мінімальною кількістю істинно нових революційних творів. Цзян Цин схвалила фрагменти музичної драми «Червоний ліхтар» із фортепіанним супроводом. Під таким кутом зору, в липні 1968 року керівництво Китаю реабілітувало фортепіано, і за його участі відбулося виконання клавірних фрагментів «Червоного ліхтаря» [8].

Таким чином, розглядаючи балетне мистецтво КНР за часів Культурної Революції ми дійшли думки, в означений період розвиток мистецтва став сповільнюватися, що прослідковується не тільки в хореографічній, а й музичній сфері.

1.3. Балетне мистецтво КНР після Культурної революції

Після закінчення Культурної революції політико-ідеологічні та культурні настрої почали змінюватися. У квітні 1978 року Центральний комітет Комуністичної партії Китаю схвалив відновлення великих театрів, які перебували у підпорядкуванні Міністерства культури. У травні було створено підготовчу групу з відновлення роботи Китайської федерації художніх асоціацій. Встановлено, 2 червня 1978 року Асоціація китайських танцівників офіційно оголосила про відновлення роботи. Повернулося до роботи видання журналу «Танець».

Історико-генетичний та ретроспективний аналіз засвідчують 11 травня 1978 року в Пекіні відбулося третє засідання Центрального комітету Комуністичної партії Китаю. Воно стало важливим історичним поворотним моментом, зокрема Китай почав проводити політику «реформ і відкритості», відмовившись від догматизму, культу особистості, встановивши ідеологічну лінію звільнення розуму і пошуку істини з фактів.

Водночас, 11 травня 1978 року газета «ГуанМінЖіБао» опублікувала статтю «Практика – єдиний критерій перевірки істини». Дана стаття викликала загальнонаціональну дискусію про «критерії істини», продемонструвавши, що люди з нетерпінням чекають звільнення від духовних кайданів. Китайське суспільство вступало в нову стадію. Стрімко розвивалися економічні реформи, у людей з'явилися ширші культурні горизонти, активізувалися зв'язки Китаю із зарубіжними країнами. Класова боротьба і революція, на яких зосереджувалася увага в попередній період, були визнані лише частиною ширшої людської природи. Люди повинні мати

мирне, щасливе життя, яке було покликане забезпечити політику реформ і відкритості [24].

Вступаючи в нову еру, перш за все, необхідно було відновити класичний репертуар європейського балету, зокрема твори, що виконувалися до Культурної революції. Важливим стало вивчення західного балету, а також виконання класичного балетного репертуару. У 1979 році трупа Центрального балету знову виконала «Лебедине озеро», що є одним із найпопулярніших балетів у Китаї. Було поставлено балет «Жізель», який виконувала Пекінська танцювальна школа в 1960 році. Проте, в той час балет зазнав різкої критики і був заборонений. Після Культурної революції виконання «Жізелі» повернуло репутацію «світової класики» і знову завоювало визнання публіки.

Порівняльно-зіставний аналіз засвідчує китайські танцівники вперше познайомилися зі знаменитим романтичним французьким балетом «Сільвія». У 1980 році в Пекіні відбулася його прем'єра у виконанні Центральної балетної трупи, для якої він був поставлений відомою танцівницею і балетмейстером театру Паризької опери та балету Лізетт Санвалл. Балет отримав схвальні відгуки і надав рідкісну можливість познайомитися з французькою балетною школою [21].

Аргументовано, з початку 1980-х років відомі іноземні балетні майстри з Великої Британії, Франції, Німеччини, Швейцарії, Канади та інших країн приїжджали до Китаю для постановки вистав. Останні не тільки збагачували репертуар китайських балетних труп, а й надали змогу китайському балетному мистецтву контактувати з різними школами світу. Так, 1984 року відомі британські артисти Белінда Райт і Юріс Телков поставили для Центрального балету «Жізель» у версії Антона Доулінга. У 1985 році під керівництвом Рудольфа Нурієва і Євгена Полякова був поставлений «Дон Кіхот». У репертуарі китайського балету з'явилися «Баядерка», «Корсар», «Ромео і Джульєтта», «Спляча красуня» та інші видатні твори.

Протягом 1980–1990 років Китай почали відвідувати всесвітньо відомі балетні трупи, зокрема Австралійський балет, балет Мацуямі, Королівський данський балет, балет Паризького театру опери, Королівський балет, Штутгартський балет та інші. Як наслідок, в Китаї було створене великі балетні трупи, виникли професійні коледжі, академії для виховання талантів, і багато артистів балету отримали нагороди на міжнародних конкурсах. Така діяльність все більше сприяла розвитку балетного мистецтва на території КНР [23].

Необхідним стало відновлення китайського класичного балету. У 1979 році в Центральній балетній трупі відбулася прем'єра балету «Русалка». У його танцювальній лексиці версії 1959 року балетних сцен було менше, ніж тих, що використовують китайський класичний і народний танець. Доведено, у нову версію «Русалки» додано низку балетних номерів, що використовують складну класичну техніку. Відновлення «Русалки» стало відправною точкою подальшого розвитку китайського балету.

Після Культурної революції було знято з постановок балет «Сива дівчина». Лише в 1988 році канадський бізнесмен запросив Шанхайський балет для виступу з «Сивою дівчиною» в Канаду. Саме тоді директор театру Хамуті вирішив відновити первісний варіант даного балету, який піддавався редагуванню в період Культурної революції. Прем'єра «Сивої дівчини» відбулася в Шанхайській театральній академії перед поїздкою до Канади і викликала захоплену реакцію публіки. З успіхом пройшли гастролі в Канаді, США, Франції, Японії, Північній Кореї та інших країнах. Сьогодні, «Сива дівчина» є одним із балетів, які найбільше виконують у Китаї.

Після Культурної революції з постановок було знято «Червоний жіночий загін». У 1992 році в Пекіні відзначали 50-річчя виступу Мао Цзедун на Симпозіумі мистецтв Яньані. Отримавши згоду Міністерства культури, Центральний балет відновив «Червоний жіночий загін» у тій оригінальній версії, яку дивився Мао Цзедун. З моменту першої постановки, в 1992 році і донині кожен виступ балету справляє фурор, а «Червоний

жіночий загін» заслужено вважається класикою, маючи успіх у країні та за кордоном [2].

Висвітлюючи проблему балетного мистецтва в КНР після Культурної революції нами було встановлено, напрямок революційних балетів продовжує набирати обертів. Більш широко представлена лінія «червоних сестер». Так, виник балет «Трилогія Імен», що відобразила три героїчні історії. Перша частина балету, яка отримала назву «Міст», розповідає про те, як Гуй Фан привела 30 жінок, які, стоячи в крижаній воді, на плечах тримали дверні панелі. По такому мосту червоноармійці переносили зброю. Друга частина з назвою «Вічна наречена» показує історію дівчини, яка зберегла вірність нареченому, котрий загинув на війні. Третьою частиною стала скорочена версія балету «Ода горам Імен».

Популярність здобув балет «Блискуча червона зірка», створений за мотивами однойменного художнього фільму. Балет повідує історію молодого героя Пань Дунцзи, який виріс у складних умовах 1930-х років і привів жителів села до опору гоміньданівській реакції та поміщику-міроїду Ху Хансань. Балет «Вісім героїнь, що пливають річкою» розповідає про героїчні бойові подвиги восьми жінок-солдатів Північно-східної армії, які оточені японськими військами під час Війни опору, віддали перевагу померти, але не здатися в полон японським окупантам. Періоду антияпонської війни присвячений балет «Велика залізна армія». Вище зазначені твори розвивають традицію «Червоного жіночого загону», події якого, також, належать до цього періоду історії Китаю [29].

Більш узагальнено, символічно історія Китаю відображена в балеті «Жовта річка», музика якого включає теми фортепіанного концерту «Жовта річка», заснованого на творі «Хор Жовтої річки», створеному народним музикантом Сянь Сінхай. Представлений балет складається з чотирьох дій, що мають назви: «Пісня човняра про Жовту річку», «Ода Жовтій річці», «Гнів Жовтої річки», «Захист Жовтої річки». Наголосимо, жовта річка символізує китайську націю, і балет звеличує героїчний і бойовий дух

китайських воїнів, які захищали свою країну від японських загарбників. У нову епоху почали активно створюватися нові твори китайського балету. Їхній зміст став різноманітним, включно з образами китайських літературних і драматичних творів. Звільнені в результаті політики реформ і відкритості, люди почали глибоко розмірковувати про природу людини, звертатися до внутрішніх духовних протиріч, що відбилося на естетиці балету 1980-х років. Так, чотирьохактний балет «Благословення» заснований на однойменному романі Лу Синя і присвячений його 100-річчю. Прем'єра балету відбулася 27 червня 1981 року в Центральній балетній трупі. Хореографом був Цзян Цзухуей, а композитором Лю Тін'юй). Балет розповідає про трагічну долю бідної селянки Сянлінь Сао, яка після смерті чоловіка була змушена знову вийти заміж, але, врешті-решт, померла в приниженні. Сюжет відображає соціальні протиріччя Китаю після революції 1911 року, викриває тортури і переслідування поміщиками працюючих жінок, розкриває жорстокий характер феодальної етики. Уперше в китайському балеті виявилися відображені складні почуття Сянлінь Сао, її спотворена горем свідомість [18].

Зауважимо, балет «Благословення» включає танцювальну лексику і матеріали народної музики, такої, як традиційна опера, ШаньдунГузі Янге, танець Аньхуей Хуагуден та інші. «Благословення» став першим психологічним балетом, основою якого є показ емоційної сфери, внутрішніх духовних сил і станів людини. Дану творчу лінію продовжують створені пізніше балети «Гроза», «Дім», «Душа», «Скорбота за померлим» та інші.

Констатовано, на фольклорній тематиці заснований п'ятиактний балет «Лян Шанбо і Чжу Інтай», поставлений балетом Ляонін у Пекіні 1983 року. У складі творчої групи були хореографи Чжан Хулі, Алі, Чу Пейлінь, Лі Яньчжун, а також композитори Суї Лібень і Чен Гоган, які написали музику на основі однойменного всесвітньо відомого скрипкового концерту, створеного в 1958 році Хе Чжаньхао і Чен Ган. Так, «Лян Шанбо і Чжу Інтай» (східні «Ромео і Джульєтта») – давня історія кохання. Дочка сім'ї Чжу

династії Східна Цзінь, переодягнувшись хлопчиком, пішла вчитися до школи, покохала свого однокласника Лян Шаньбо. Але батьки вирішили видати її заміж за іншого. Дізнавшись про це, Лян Шаньбо помер від горя. Чжу Інтай у день весілля пройшла повз його могили, яка відкрилася, і дівчина стрибнула всередину. У цей момент Лян Шаньбо і Чжу Інтай перетворилися на метеликів і вільно полетіли над землею [30].

У 1984 році означений балет витримав понад 150 вистав у Пекіні, Гуанчжоу, Шанхаї, Фуцзянь та інших містах, отримуючи захоплені відгуки. Означений успіх ми пояснюємо не тільки національними особливостями хореографії, а й тим, що в основі балету лежить широко відомий скрипковий концерт «Лян Шаньбо і Чжу Інтай». Структурі такого концерту наслідує музика балету, скомпонована відповідно до розвитку сюжету. Композитори включили також низку традиційних мелодій опери Юе. Серед них – ніжна, лірична лейттема романтичного кохання Лян і Чжу, яка включається в активний тематичний розвиток. У балеті широко використовується поєднання особливостей європейського симфонічного розвитку з музикою китайської народної опери.

Романтична і трагічна історія кохання Лян і Чжу була відображена у виставах місцевих балетних труп, отримавши різні назви: «Перетворення на метелика», «Навчання однокласників», «Прощання», «Проти шлюбу». Шанхайський балет також створив новий оригінальний національний чотирьохактний балет «Лян Шаньбо і Чжу Інтай». Його прем'єра відбулася 1 грудня 2001 року на Шанхайському міжнародному фестивалі мистецтв. Авторами даної версії стали хореограф Сінь Лілі і композитор Сюй Цзяньцян. Структура сюжету тут дещо змінена, але музика використовує концерт для скрипки, який гармонійно поєднується з музикою Юеопери, багатим стилем Цзяннань південного Китаю.

У 2018 році в Пекінській танцювальній академії створено китайську класичну танцювальну драму «Лян і Чжу». Це була одна з масштабних сценічних робіт, профінансована Національним художнім фондом. Вона

отримала на Пекінському конкурсі «Танцювальна драма і поезія» нагороду за найкращу роботу. До творчої групи увійшли режисер Пан Дан, виконавчий директор і режисер Хуан Цзяюань, композитор Го Сіда, балетмейстери Оу Сівей, Ся Вейцзя, Ван Шенфен, Ван Шуай, продюсер Ху Ху Хуайбе. Танцювальна драма «Лян і Чжу» за хореографічним напрямком належить до китайського класичного танцю, але у виставі багато інновацій з точки зору сценічного дизайну, хореографії та музики. Молодий композитор Го Сіда при створенні музики зберіг тематичну основу скрипкового концерту та інтегрував її з сучасною музикою, об'єднавши такі різні елементи, як традиційна народна музика, вокал, симфонічна та електронна музика. Відповідно до сучасного світовідчуттям він використовував і стиль кіномузики, котрий добре передає глядачам настрій героїв [34].

З початку 1990-х років соціальна економіка Китаю швидко розвивалася, інтерес людей до культури зростає. Характерною рисою балетного мистецтва кінця XX століття стало подальше активне відображення національних тем, вибір яких великий і вільний. Представлені теми, адаптовані з давніх китайських міфів, історичних подій, біографій видатних діячів культури Китаю, опер і фільмів. Більш широкими і глибокими стають проблеми, що порушуються в балетній творчості, зокрема від патріотизму до любові.

У кінці XX століття китайська публіка побачила балет «Цзин Вей» (1990) заснований на легенді давньо китайського трактату «Шань Хай Цзин» («Каталог гір і морів»). Зміст оповідає про кохання дочки імператора Яна Нува і простого рибалки, який гине в битві з морським чудовиськом. Щоб помститися за нього і захистити інших жителів, дочка імператора також вступила в боротьбу. Помираючи в битві, вона перетворилася на божественного птаха Цзін Вей і наповнила прибережну частину моря деревами та камінням, перегороджуючи шлях морському чудовиську і рятуючи простих людей [36].

Балет «Цзін Вей» був поставлений Тяньцзінським балетом 1990 року. Головним режисером і хореографом був Ден Лінь, композитор – Тан Цзяньпін. Вони використовували різні елементи бойових мистецтв, акробатики, включили мяоські та тибетські народні танці. Під час відображення сюжету композитор застосував прийоми інтонаційного розвитку, що характерно для симфонічної музики. Найбільш контрастними є лейттеми Цзин Вей і морського чудовиська. Основою лейттеми Цзин Вей є пентатоніка, що утворює хвилеподібну мелодію, яка включає кварто-квінтові ходи. Тема морського чудовиська складається з дивно і зловісно хроматичних півтонів. На тлі таких контрастних тем будується сцена битви персонажів.

Іншим шедевром став п'ятиактний балет «Відображення місяця в джерелі Ерцюань» (1997). Змістом стала історія кохання народного виконавця Цюань Ге і красуні Юе'ер. Молодий багач із сім'ї Гу закохався в красуню Юе'ер і викрав її. Однак, захищаючись від насильства, вона зарізала багатія ножицями. Цюань Ге не вдалося врятувати свою кохану, і їх обох заарештували слуги. Мати багатія, яка втратила сина, наказала Цюань Ге грати похоронну музику, після чого проткнула йому очі, і струни ерху забарвилися кров'ю [38].

Наголосимо, в балеті «Відображення місяця в джерелі Ерцюань» головний режисер Чжан Цзяньмін, хореограф Шу Цзюньцзюнь поєднали не тільки прийоми класичного балету і китайського народного танцю, а й сучасної хореографії, створюючи характерні яскраво емоційні образи. Композитор Ван Мен, також, спирався не тільки на пентатоніку і тонально-гармонійну систему, але використовував серійну техніку, що особливо часто застосовувану в конфліктних сценах і під час відображення внутрішньої душевної боротьби героїв. Зазначимо, в партитуру балету введено різноманітні національні музичні інструменти (такі як ерху, піпа, гучжен), покликані підкреслити ніжну красу Ерцюань. У 1997 році балет «Відображення місяця в джерелі Ерцюань» отримав нагороду за найкращий

репертуар національної танцювальної драми, а також нагороди за виконання, композицію, хореографію, дизайн сцени.

Висвітлюючи балетне мистецтво КНР після Культурної революції нами було встановлено, у репертуарі особливе місце відводилось міфології. Так, виник балет «Сюань Фен», у створенні якого брав участь видатний композитор Ду Мінсінь. Сюжетом балету стало полювання імператора на птаха Фенікс, який вирішив пожертвувати собою, стрибнувши у вогонь, щоб припинити полювання і зберегти мирне життя. Водночас, актуальності набирали балети, засновані на легендах китайського народу. Як наслідок, з'явився балет «Мулань», сюжетом якого стала легенда про дівчину, яка замінила в армії свого загиблого батька. Легендарним балетом став «Лань Хуахуа». Балет повідує історію дівчини, яка народилася в 1919 році в селі Лінчжені (поблизу міста Яньань). Ім'я дівчини перекладається як «квітка орхідеї». Вона була розлучена з коханим червоноармійцем, насильно видана заміж за багатого, і померла, а її коханий на згадку про неї склав пісню «Квітка орхідеї» [35].

Окрім балетів на міфологічні, легендарні сюжети виникали балети, які засновані на реальних подіях. Останні передавали історії життя видатних діячів культури: «Мей Ланьфан» (за мотивами життєвих історій майстра пекінської опери) і «Марко Поло» (балет за біографією відомого мандрівника). До цієї групи належать і балети про життя, здавалося б, звичайних людей. Серед них: «Журавлина душа», який заснований на історії Сюй Сюцзюаня, що захищає журавлів. Він оповідає не тільки про можливість гармонійного співіснування людей і журавлів, а й про безмежну любов до природи і безцінність життя. Іншим балетом був «Відкриті як квіти» – історія сільського волонтера Хе Лін, який вирушив у село мяоського народу, щоб допомогти людям навчитися працювати з ентузіазмом і позбутися бідності. Балет «ДуньХуан» розповідає про життя робітників, які сміливо і безмовно охороняли мистецтво Дуньхуана (печеру Тисячі Будд, що включає фрески, статуї, потаємну бібліотеку) [14].

В досліджуваний нами період створюються балети, основу яких складають сюжети художніх фільмів: «Запали червоний ліхтар», «Останній імператор», «Любовний настрій», «Блискуча червона зірка». Адаптована до жанру балету відома опера Д. Пуччіні «Турандот». Композитор Хуан Цююань включив китайську народну пісню «Жасмін», але додав складених ним номерів значно менше, ніж це зробила Ієн Цзіньсюєн, створюючи на основі відомої опери балет «Сива дівчина».

Така різноманітність змісту балетів засвідчує про те, що китайський балет більше не обмежується революційною тематикою, і гідно включається у світове балетне мистецтво, поповнюючи його зміст новими чудовими різноманітними творами. Єдиний напрямок, що не набув розвитку в Китаї, – це безсюжетні балети. На нашу думку, деякою подобою даного напрямку слугує символічний балет «Трилогія пошуку світла» (1985), що складається з трьох частин «Жовта річка», «Життя», «Всесвіт». Він немає конкретного сюжету, але в кожній частині відображена тема наполегливого прагнення людини до світла. У балеті використовується новаторська танцювальна лексика, об'єднана з традиціями китайського танцю, балету та сучасних танцювальних стилів і сценічних технологій.

Узагальнюючи можемо стверджувати, всі вище представлені види змісту балету мають спільну рису, а саме: вони характеризують китайську традиційну культуру і відображають життя китайського народу з давніх часів до наших днів. Одним із важливих засобів виразності в жанрі балету є лейтмотивна система. Лейтмотивів зазвичай не більше п'яти, але вони пронизують музичну тканину балетів, надаючи їй єдності. Лейтмотиви є виразними характеристиками головних дійових осіб і ситуацій, багато з них піддаються швидкому запам'ятовуванню. Наприклад, у «Благословенні» присутній трагічний лейтмотив долі Сянлінь Сао. Лейтмотив кохання головної героїні стає зрозумілим під час першого ж прослуховування в однойменному балеті «Лань Хуахуа». У «Лян і Джу», також, є лейтмотив кохання і виразні лейтмотиви двох закоханих. Композитор Чень Цигань

використовував лейтмотиви кохання і насильства у створенні образів їхнього протистояння в балеті «Запали червоний ліхтар». Конфліктне зіткнення лейтмотивів, що йде від зразкових балетів, продовжує застосовуватися в балетах революційного характеру. Так, у «Трилогії Імен» притаманні лейтмотиви, що виражають духовну хоробрість жінок, їхню вірність і патріотизм. Сила і безстрашний дух опору китайського народу передається за допомогою характерних лейттем у балеті «Жовта річка». Тоді як у «Блискучій червоній зірці», за допомогою лейтмотивів, виражається дух слави і героїзму молодого хлопця-патріота. Балети, що відображають реальні події, також містять лейтмотиви, як, наприклад, теми відданості та благодійності в «Журавлиній душі» [28].

У балетних спектаклях, які створювалися після Культурної революції, часто використовуються китайські народні та авторські пісні. Так, з однойменного фільму в балет «Блискуча червона зірка» включено пісні «Червона зірка» і «Рододендрон Сімса». У «Трилогії Імен» звучить китайська народна пісня «Мелодія гори Імен», що вперше з'явилася в першій версії даного балету. В балеті «Лян і Джу» лейттемою любові є головна партія однойменного скрипкового концерту. Констатовано, сцени балетів мають різні форми: від найпростіших музичних форм (куплетних) до складних трьох частинних. Останнє характерно для вокальних номерів: наприклад, пісня «Блискуча червона зірка» написана в простій трьох частинній формі (А-В-А). В основі драматичних сцен китайського балету лежить принцип наскрізного розвитку. Так будується сцена зіткнення Цзин Вей з морським чудовиськом у балеті «Цзин Вей». Аналогічний принцип безперервного розвитку присутній в конфліктних сценах балетів «Лян і Чжу» та «Відображення місяця в джерелі Ерцюань».

Варто зазначити, для більшості китайських балетів західний симфонічний оркестр відіграє основну роль. При цьому додаються деякі національні китайські інструменти. Вони призначені для передачі лейттембрів, сольних номерів, для підкреслення національного характеру і

виразності, для посилення драматичних моментів. Балет «Цзин Вей» написаний повністю із західною оркестровкою, національний китайський характер у ньому створюється за допомогою пентатоніки та інших елементів китайської музичної мови. У балеті «Мулань» китайські інструменти відіграють основну роль у змішаному оркестрі.

Нами було встановлено, китайські балети в музиці завжди зберігають національні риси. Вони успадкували творчу традицію балетів до Культурної революції і домоглися її більш різноманітного розвитку. Китайський балет піднявся на світовий культурний рівень, зберігши національні риси і специфіку змісту [26].

Таким чином, китайська балетна школа, порівняно молода з європейським балетом. Однак, враховуючи кількість і якість балетів, можна говорити про швидкий та ефективний подальший розвиток китайського балету, що пов'язано зі швидким розвитком суспільства на соціальному тлі реформ і відкритості, що невіддільне від свідомої та сильної підтримки держави.

Висновок до розділу 1

На основі застосування загальнонаукових та конкретно-наукових методів дослідження було розглянуто історико-теоретичні аспекти зародження балетного мистецтва в Китаї та доведено балетна культура Піднебесної, зокрема постановка сюжетного спектаклю, поєднує танець і пантоміму та характеризується багатовіковою історією. Аргументовано, в Китаї, танці були невід'ємною складовою в традиційних операх, таких як Пекінська опера (京剧), Опера Куньцюй (昆曲), Опера Юй (豫剧) і Опера Юе (越剧) тощо.

Застосування історико-генетичного та ретроспективного аналізу уможливило констатувати, з кінця XIX століття до утворення Китайської

Народної Республіки (1949) відбувалися важливі процеси, котрі сприяли швидкому становленню балетного мистецтва на території Китаю. Особливий вплив мали гастролі іноземних балетних труп, відкриття приватних танцювальних шкіл, а також можливість навчатися балету за межами Китаю. З'ясовано, майстри балету Юй Жунлін та Дай Айлянь розпочали діяльність з перенесення класичного балетного мистецтва на терени Китаю. Важливу роль відігравала традиція постановки китайських сюжетних танцювальних драм. Справжній злет і розвиток балетного мистецтва стався після заснування Китайської Народної Республіки, що тісно пов'язано з основною політикою уряду, спрямованою на активне освоєння і підтримку всіх видатних культур світового значення.

У контексті розгляду проблеми музично-танцювального театру КНР за часів Культурної революції нами було з'ясовано в перше десятиліття існування КНР у галузі балетного мистецтва панувала творча функція. Були збережені чинники, які раніше сприяли становленню балету в Китаї (національні танцювальні драми, гастролі іноземних балетних труп, балетна творчість Дай Айлянь). Було встановлено, активного розвитку зазнало будівництво нових театрів, відкривалися балетні школи. Завдяки діяльності китайських артистів було представлено низку класичних балетів (перший китайський балет «Русалка»).

Аргументовано, на початку 1960 років загальна комуністична ідея поєднання всього цінного, раніше досягнутого в культурі, з новими ідеями отримала втілення у балетах «Червоний жіночий загін», «Сива дівчина». Керівництву Китаю вдалося зібрати творчі колективи з найбільш талановитих представників художньої інтелігенції. Натхненні єдиними ідеями, вони створили унікальні твори, в яких угодні новій владі революційні сюжети втілені з високим рівнем професійної майстерності.

З початком Культурної революції (1966–1976) посилилася і набула головної ролі функція руйнування – заборонено постановки зарубіжних балетів, більшості танцювальних драм, різко засуджували видатних

європейських композитори та їхні твори, було припинено культурні контакти з країнами Європи. Більш того, репресій зазнали всі видатні представники художньої інтелігенції. Такі події негативно позначилися на динаміці розвитку мистецтва в Китаї в період з 1966 до 1976 року.

Розглядаючи балетне мистецтво КНР після подій Культурної революції нами було доведено, розпочинаючи з 1980-х років мистецтво балету піднялося на новий рівень. Чільне місце у великій групі романтичних балетів, заснованих на китайській міфології та легендах посів балет «Русалка». Виникали й інші чудові вистави, значно розширюючи зміст, доступний балетному жанру, розвиваючи його хореографію, музику, сценічне оформлення.

Більш того, в кінці XX століття в Китаї виникають балетні навчальні заклади, що збирають талановиту молодь, виникають великі балетні трупи. Швидкий економічний розвиток спонукає китайський балет розширювати зв'язки зі світом. До творчих колективів китайського балету приєднується дедалі більше й більше міжнародних майстрів, які надають цінний досвід. В останні десятиліття XX століття видатні китайські артисти балету постійно завойовували нагороди на найбільших міжнародних балетних конкурсах. Останнє доводить, балетна освіта в Китаї надає змогу підготувати артистів світового рівня. У Китаї проводиться низка великих міжнародних балетних конкурсів. Найбільшим є Пекінський міжнародний конкурс артистів балету, що проводиться раз на два роки, збираючи майстрів з усього світу. Означене надає змогу говорити про те, що китайський балет вступив у безпрецедентний період розквіту.

РОЗДІЛ 2

БАЛЕТНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У другому розділі здійснено загальну характеристику балетного мистецтва сучасного Китаю, висвітлити інновації в китайських балетних спектаклях (на прикладі «Відлуння вічності» та «Перезавантаження»).

2.1. Загальна характеристика балетного мистецтва сучасного Китаю

На початку ХХІ століття балетне мистецтво в Китайській Народній Республіці переживає певні трансформації та розвиток, взявши на озброєння традиції та елементи сучасності. На початку ХХІ століття китайський балет визначається культурним контекстом, багатовимірністю впливів та прагненням до власної ідентичності.

Перш ніж ми наведемо загальну характеристику балетного мистецтва сучасного Китаю вважаємо за доцільне сфокусувати свою увагу на культурному та мистецькому житті країни. Так, на початку ХХІ століття мистецтво та культура Китаю вражають своєю різноманітністю і динамічністю, віддзеркалюючи глибокі традиції та вплив сучасності. Нами було виокремлено ключові риси культурно-мистецького розвитку сучасного Китаю, що об'єднує мистецтво та архітектуру, масову культуру, література та кіно тощо.

Так, сьогодні великі китайські міста стають центрами сучасного мистецтва та архітектури. Сучасні китайські художники та архітектори активно експериментують із формами і вираженням, використовуючи сучасні технології та матеріали. З поширенням інтернету та соціальних мереж китайська масова культура зазнає значних змін. Популярність інтернет-

платформ для потокової передачі відео та соціальних мереж сприяє поширенню музики, фільмів та інших форм розважального мистецтва. Водночас, китайська література та кінематограф переживають розквіт. Творчість китайських письменників та режисерів отримує визнання як на внутрішньому, так і на міжнародному рівні. Тематика творів часто стосується сучасних соціальних та культурних питань [27].

Однак, варто зауважити, попри розквіт сучасності, Китай також вкладає великий акцент на збереження своєї багаточислової культурної спадщини. Традиційні китайські мистецтва, як наприклад, малярство, каліграфія, традиційні танці і музика, залишаються важливою частиною культурного життя.

Загалом, китайська культура на початку XXI століття виявляється в контексті націоналізму та глобалізації. Китай зосереджується на підвищенні свого впливу в світі. Останнє відображається в мистецтві, культурних виявах. Окрім того, на особливе місце заслуговує технологічний розвиток. Швидка тенденція щодо росту технологій в Китаї впливає на різноманітні сфери життя, включаючи мистецтво. Використання віртуальної реальності, штучного інтелекту та інших інновацій дозволяє мистецтву переосмислити свої можливості та форми виразу.

Узагальнюючи, культура і мистецтво Китаю на початку XXI століття представляють собою злиття традицій і сучасності, де зберігаються унікальність та відкритість до новаторських ідей.

Під таким кутом зору та використовуючи порівняльно-зіставний аналіз нами було виокремлено головні характеристики балетного мистецтва в сучасному Китаї, а саме:

- синтез традицій та новаторства;
- тематика та сюжетність;
- міжнародні впливи;
- технологічні інновації;
- технічний рівень.

Зауважимо, китайське балетне мистецтво об'єднує в собі класичні китайські танці та сучасні хореографічні прийоми. В цілому взаємозв'язок між традиціями та новаторством у балетному мистецтві Китаю є важливим аспектом його розвитку. Китайські танцівники та хореографи активно експериментують, шукаючи баланс між збереженням культурних традицій і впровадженням новаторських елементів. Так, низка постановок в китайському балеті базуються на традиційних китайських легендах, міфах або історичних подіях. Однак, хореографи додають нові та сучасні інтерпретації, щоб зробити сюжети більш актуальними та цікавими для сучасної аудиторії.

Зазнає синтезу і дизайн костюмів та декорацій, котрі відображають поєднання традиційних елементів із сучасними дизайнерськими рішеннями. Використання традиційних китайських костюмів та символіки додає естетичну глибину балетним постановкам, в той час як новаторські декорації вражають сучасністю.

Доцільно констатувати, синтез традицій та новаторства криється в техніці та стилі виконання. Танцівники вдосконалюють традиційні балетні техніки, але також вивчають сучасні напрями, такі як сучасний танець. Такий підхід дозволяє створити унікальний стиль, що об'єднує елементи класики і новаторського виконання. У сучасних балетах об'єднання зазнають традиційна китайська музика та сучасні композиції. Використання традиційних інструментів чи впровадження сучасної електроніки, надає виставі унікальну звукову палітру [39].

Водночас, залучення зарубіжних хореографів та митців сприяє обміну ідеями і внесенню новаторських елементів у китайське балетне мистецтво. Останнє допомагає розширити художні можливості та підвищити рівень професіоналізму. Більш того, в Китаї балетні школи систематично поєднують класичний балет із сучасними підходами до навчання. Молоді танцівники отримують змогу вивчати традиційні елементи балету та експериментувати із сучасними хореографічними тенденціями.

Таким чином, взаємозв'язок між традиціями та новаторством у китайському балетному мистецтві допомагає створювати вражаючі та унікальні вистави, які віддзеркалюють культурний багатогранник Китаю, його спадщину і сучасність.

Серед виокремлених нами характеристик балетного мистецтва сучасного Китаю особливе місце займає тематика і сюжетна лінія балетних спектаклів. В цілому, сучасні балети часто вибирають теми, які відображають широкий спектр соціокультурних та історичних питань. Тематика та сюжети балетних спектаклів сфокусовані як на китайських традиціях, так і на сучасних темах, створюючи унікальні поєднання класичного балету, сучасного танцю та традиційних елементів. Так, деякі балетні спектаклі розкривають історичні події або легендарні історії з китайської культури. Наприклад, балети присвячені періодам китайської історії, таким як Династія Цін, Час Весняних та Осінніх Царів або Імперія Мін. Доведено, сюжетна лінія балетних спектаклів часто виражала актуальні соціокультурні питання. Такі вистави яскраво відображають проблему сучасних технологій, міграції, гендерні ролі та екологічні проблеми.

Сучасні китайські балети створюються на основі відомих літературних творів. Романи, вірші та історії втілюються у виставах, надаючи класичним текстам новий життєвий підхід через мову танцю. Деякі балети акцентують етнічну різноманітність Китаю. Танцівники використовують традиційні танці та музику різних етнічних груп, демонструючи багатство та різноманіття культур у країні. Нами було встановлено, сюжети балетних спектаклів інспіруються китайською міфологією та народним фольклором. Зображення божеств, духів і фантастичних персонажів створюють казкові сцени [31].

Особливістю балетного мистецтва сучасного Китаю є його міжнародні впливи. Китайські танцівники та хореографи активно співпрацюють із світовими майстрами балету та беруть участь у міжнародних фестивалях. Така діяльність сприяє обміну ідеями, розширенню

хореографічних можливостей та підвищенню рівня мистецтва в цілому. Узагальнюючи вище викладену думку ми дійшли твердження, міжнародні впливи в балетному мистецтві Китаю стали важливою складовою для розвитку даного виду мистецтва в країні. Залучення ідей, технік та творчих концепцій з інших культур допомагає розширити можливості та глибину китайського балету. Співпраця зі світовими танцівниками і хореографами допомагають китайським театрам та компаніям активно співпрацювати з відомими майстрами танцю з усього світу. Останнє сприяє обміну ідеями, техніками та стилістикою, що додає нові аспекти в китайське балетне виконання [41].

Водночас, китайські балетні трупи систематично виступають на міжнародних турах та беруть участь у престижних міжнародних балетних фестивалях. Це не лише дозволяє китайським артистам представити свою творчість світовій аудиторії, але й забезпечує можливість вивчати та адаптувати найновіші тренди у світовому балетному мистецтві.

Міжнародні впливи щодо балетного мистецтва сучасного Китаю визначаються тим, що танцівники та хореографи активно беруть участь у стажуваннях, майстер-класах за кордоном, вивчаючи різні школи та техніки. Останнє сприяє збагаченню їхнього мистецтва та підвищенню професіоналізму. Важливе місце в означеному контексті належить глобалізації мистецтва. Сприяючи глобалізації, китайські танцівники та хореографи вивчають та впроваджують елементи інших культур у свої вистави, що допомагає створити балетні твори, які є універсальними та зрозумілими для глядацької аудиторії.

У контексті розгляду означеної проблеми доцільно зосередити увагу на технологічних інноваціях, які заповнили мистецтво Китайської Народної Республіки. Китай активно впроваджує технологічні інновації у балетне мистецтво. Технології, такі як віртуальна реальність, світлові шоу, проекції та інші, використовуються для покращення візуального враження глядачів та розширення можливостей творчості хореографів [18].

Наприклад, китайські театри активно використовують віртуальну реальність для створення унікальних візуальних ефектів. Глядачі мають змогу зануритися в абстрактні чи фантастичні світи, а танцівники – взаємодіяти з віртуальними об'єктами або образами. Вагомості набувають проєкції та світлові шоу. Великі екрани, світлодіодні підсвічування та проєкції використовуються для створення вражаючих образів та фонів, що допомагає перенести глядачів в різні атмосфери та сценічні обстановки. Водночас, деякі вистави використовують інтерактивні технології, які дозволяють глядачам взаємодіяти з виставою, наприклад, використовуючи мобільні додатки або відгуки аудиторії для контролю світлових ефектів.

В балетному мистецтві Китаю використовується комп'ютерна графіка та анімація. Такі технології допомагають в трансформації сцени та створенні ефектів, які складно досягнути традиційними методами. Сучасні системи динамічного освітлення та звукові ефекти використовуються для створення емоційних і насичених атмосфер та підсилення драматичності балетних вистав. Більш того, інтерактивні LED-світлодіоди вбудовуються в костюми та аксесуари танцівників. Як наслідок, створюються вражаючі світлові ефекти, підсвічуючи рухи та вираження артистів [17].

Поряд з інноваційними технологіями не менш вражаючою є і сама техніка виконавців. Сучасні китайські танцівники володіють високим технічним рівнем підготовки. Вони вдосконалюють класичні балетні навички, а також впроваджують у свою техніку елементи сучасного танцю та інших хореографічних стилів. Загалом, технічний рівень танцівників балету постійно піднімається, і країна здобула визнання в світі за високий професійний рівень своїх хореографів та виконавців. Велика увага приділяється якісній підготовці та розвитку мистецького рівня в балетних школах та компаніях.

Китайські танцівники відзначаються високим рівнем класичної балетної техніки. Вони майстерно виконують складні рухи, враховуючи танцювальну пластику, гнучкість, грацію та точність виконання. У деяких

виставах китайського балету використовуються елементи традиційного китайського акробатичного мистецтва. Танцівники розвивають навички балансу, гнучкості та координації для виконання складних акробатичних рухів. Водночас, технічний рівень танцівників включає в себе і виразність виконання. Китайські танцівники намагаються виражати емоції та розкривати сюжет через свої рухи, вираз обличчя та міміку [5].

Варто наголосити, технічна майстерність китайських танцівників залежить від використання інноваційних технологій в навчанні, зокрема відеоаналіз рухів та інші технічні інструменти, для поліпшення своєї технічної майстерності. Саме такий підхід до технічного рівня танцівників робить китайське балетне мистецтво важливим гравцем на світовій сцені.

Таким чином, надаючи загальну характеристику балетному мистецтву сучасного китаю ми дійшли висновку, китайське балетне мистецтво на початку XXI століття визначається різноманітністю стилів, культурною глибиною і поєднанням традицій та інновацій.

2.2. Інновації в китайських балетних спектаклях (на прикладі «Відлуння вічності» та «Перезавантаження»)

Сучасний Китай демонструє великі досягнення в різних сферах, не виключенням став і балет. Останній синтезує танець, музику, а також інноваційні технології (проекційне мапування, відтворення руху та інтерактивні мультимедійні засоби). Яскравого втілення означені аспекти набули в постановці «Відлуння вічності» Пекінського театру танцю. Вважаємо за вагоме розглянути сюжет постановки. Так, «Відлуння вічності» є сучасною виставою, в якій гармонійно поєднуються елементи сучасного танцю, китайської традиційної культури та дослідження людського існування. Розгортаючись на фоні старовинного міфічного світу, історія набуває особливого, потужного та глибокого естетичного спектру. Сама постановка поділена на чотири дії.

Починаючи з першої дії під назвою «Витоки», ми потрапляємо в унікальне царство, де час зупиняється, а відлуння вічності переповнює простір. Сцену прикрашають захоплюючі декорації, що відображають потойбічний ландшафт. Група абстрактних істот, які втілюють сили природи та всесвіту, оживають завдяки вишуканій хореографії, яка ілюструє народження космосу. Граціозні рухи та синхронізовані жести виконавців нагадують про створення зірок, галактик та витворення самого життя.

Другий акт, «Подорож», фокусується на самотній головній героїні, Мей, відважній молодій жінці, яка вирушає в пошуках свого істинного покликання у світі. Заохочена давньо-китайською філософією даосизму, Мей подорожує різноманітними місцевостями, взаємодіє з міфічними істотами та чарівними персонажами [17].

Третій акт «Роздуми», розповідає про момент, коли Мей потрапляє до святого храму, де вона зустрічає загадкового Мудреця. Мудрець, розумний і співчутливий, проводить Мей через серію рефлексивних танців, розкриваючи світ пам'яті, снів і мудрості предків. Складні рухи танцівників передають ефемерність людського існування та глибокий зв'язок між минулим, теперішнім і майбутнім.

Четвертий акт «Трансцендентність», є заключною частиною вистави і представляє грандіозну кульмінацію оповіді, яка об'єднує елементи свята, відкриття і трансформації. Після того, як Мей здобуває глибокі знання та розуміння під час своєї подорожі, вона доходить до стану просвітлення. Як результат, на сцені відбувається вражаючий ансамбль танцівників, чиї рухи виражають почуття єдності та трансцендентності.

Зазначимо, «Відлуння вічності» створене хореографом Ван Юаньюанем та мультимедійним дизайном Тімом Іпом, вражає захоплюючими візуальними ефектами, включаючи проекції образів хмар, води та гір, а також взаємодію анімації з танцівниками у реальному часі. Означені складові створюють надзвичайний сплав сучасних та традиційних

китайських танцювальних стилів. Хореографія, заснована на китайській міфології та культурі, пронизана темами трансформації та переродження.

Балетний спектакль пронизаний інноваційними технологіями. Світлодіодний екран, що служить тлом для танцювальної вистави, відтворює живі зображення та анімації, реагуючи на рухи танцівників у реальному часі. Використання технології захоплення руху надає інноваційного бачення постановці. За допомогою представленої технології рухи танцівників трансформуються у реальному часі в анімацію, яка взаємодіє з відображенням на екрані, створюючи непередбачуваний зв'язок між фізичним та цифровим світом. Саме це створює враження чарівного і надзвичайного видовища, яке розмиває межі між реальністю та фантазією. Візуальні ефекти посилюються величиною музики, яка не лише доповнює хореографію, але й надає постановці емоційної глибини та напруженості.

Порівняльно-зіставний аналіз засвідчує, інноваційною балетною постановкою є «Перезавантаження», виконана шанхайською танцювальною компанією TAO Dance Theater. Спектакль висвітлює взаємодію мистецтва і технологій у сучасному світі. Застосовуючи унікальні танцювальні комбінації, вражаючі візуальні образи, вистава досліджує наслідки та можливості, які впливають з інтеграції технологій у людське життя [7].

Детальний аналіз «Перезавантаження» розкриває, що вона складається з чотирьох дій. Починаючи з першої дії, «Дротові з'єднання», ми потрапляємо в захоплюючий світ, який відображає похмуре майбутнє, де суспільство сильно залежить від передових технологій. Танцівники втілюють швидкість та механізовану природу даного світу. Їхні рухи виражають жорсткість та ізольованість людей, занурених у своє віртуальне життя. Хореографія характеризується різкими кутами та стакато-рухами, що символізують відчуженість та роз'єднаність, які переважають у цьому технологічно насиченому суспільстві.

Другий акт спектаклю отримав назву «Збій у системі». З розвитком сюжету, у віртуальному світі відбувається збій, що призводить до ефекту

пульсації та порушує технологічний порядок. Танцівники, які втілюють як людей, так і цифрові об'єкти, опиняються між віртуальним та фізичним світом. З використанням плавних і фрагментарних рухів вони досліджують невизначеність і вразливість, що виникають внаслідок даного розриву. Танцювальні комбінації передбачають відчуття хаосу та спотворення, коли персонажі борються з мінливою реальністю.

Третій акт «Людські зв'язки», сконцентрований на вивченні людських відносин у все більш цифровому ландшафті. Танцівники поступово розстаються із своїми технологічними образами, розкриваючи свою справжню сутність. Через виразні та емоційні рухи вони прагнуть знайти істинний людський зв'язок, підкреслюючи важливість особистої взаємодії, дотику та спільного досвіду. В результаті танець еволюціонує до плавних та органічних форм, що символізують перевідкриття невід'ємної природи людства.

Остання, четверта частина під назвою «Прийняття майбутнього» є заключним етапом вистави, що ілюструє здатність людства приймати технології з новознайденим балансом. Танцівники злагоджено поєднують органічні та технологічні рухи, об'єднуючи фізичну та віртуальну сфери. Хореографія віддзеркалює гармонійну інтеграцію, символізуючи потенціал майбутнього, де технології підсилюють, а не замінюють людський досвід. В цілому, вистава завершується потужним колективним виступом, який викликає почуття надії, стійкості та оптимізму стосовно майбутнього [3].

Констатовано, «Перезавантаження» виступає ілюстрацією витонченого синтезу різних мистецтв в області виконавства. Постановка комбінує сучасний танець, музику та інноваційні технології. Варто відзначити, що музику до «Перезавантаження» створив Янь Цзюнь, визначна постать китайської експериментальної музичної сцени. Його композиція вдало поєднує електронні та акустичні звуки, включаючи розбите скло, скрипучі двері, дихання та рухи танцівників. Така партитура ідеально

доповнює хореографію, створюючи відчуття напруження та драматизму, що наростає в ході розвитку сюжету «Перезавантаження».

Водночас, хореографія, розроблена Тао Є, характеризується інноваційним підходом. Танцівники виконують рухи з великою точністю та гладкістю, виконуючи складні комбінації, які легко переходять одна в одну. Рухи, в основному, абстрактні, з фокусом на повтореннях, але вони також виразні та емоційні, передають відчуття перетворення.

Використання світлодіодного екрану як фону для вистави підсилює взаємозв'язок музичного та танцювального мистецтв. Комп'ютерні технології доповнюють силу музики, а технологія відтворення руху перетворює рухи танцівників у реальному часі на анімацію.

Таким чином, сучасні балетні постановки Китайської Народної Республіки не лише об'єднують різні форми мистецтва, але й інтегрують технології, розширюючи горизонти можливого та створюючи надзвичайно унікальні та незабутні виступи. Важливо відзначити, що в Китаї останнім часом зростає інтерес до митців, які досліджують не лише перетин мистецтва, а й взаємодію даних форм мистецтва з технологіями, що, на нашу думку, є особливо актуальним та важливим для подальшого вивчення.

Висновки до розділу 2

Здійснивши загальну характеристику балетного мистецтва сучасного Китаю нами було доведено, останнє вражає своєю унікальністю та поєднує традиції китайської культури й сучасні тенденції. На початку XXI століття балетне мистецтво розвивається і трансформується, залучаючи талановитих танцівників, хореографів та викладачів. Виокремлено ключові особливості балетного мистецтва сучасного Китаю, а саме: *синтез традицій та новаторства* (сучасне балетне мистецтво в Китаї відзначається витонченою грацією, де хореографи та танцівники активно впроваджують елементи традиційної китайської культури в сучасні вистави), *тематика та сюжетність* (балетні спектаклі базуються на історії Китаю, традиціях,

легендах та фольклорі), *міжнародні впливи* (китайські балетні компанії та трупи активно співпрацюють із світовими хореографами та танцівниками, що сприяє обміну досвідом і дозволяє китайським артистам вивчати та впроваджувати новаторські ідеї), *технологічні інновації* (сучасні технології, такі як віртуальна реальність, проєкції та світлові шоу, активно використовуються для створення вражаючих візуальних ефектів і поглиблення атмосфери вистав), *технічний рівень* (технічна майстерність китайських танцівників демонструє неперевершену класичну техніку, фізичну підготовку, елементи акробатики, гімнасти, які цілісно втілюються в балетний спектакль).

Встановлено, розвиток балетної освіти має неабиякий вплив на балетне мистецтво Китаю. Так, балетні школи в Китаї надають високоякісну освіту та тренування молодим танцівникам. Зростаючий інтерес до балету серед молоді допомагає створювати нові покоління обдарованих та амбіційних артистів. Балетне мистецтво сучасного Китаю відзначається своєю виразністю, синтезом традицій і новаторських підходів, а також великою увагою до розвитку технічної та творчої майстерності танцівників.

Акцентуючи увагу на інноваціях, які притаманні для китайських балетних спектаклів ми розглянули постановки «Відлуння вічності» та «Перезавантаження». Так, проводячи аналіз вистав «Відлуння вічності» Пекінського театру танцю та «Перезавантаження» шанхайської танцювальної компанії TAO Dance Theater, ми прийшли до висновку, останні демонструють динамічне поєднання музики і танцю, котрі підсилюються інтеграцією інноваційних технологій. У «Відлунні вічності» взаємозв'язок музики і танцю є невід'ємною частиною сюжету, який наповнений інноваційними технологіями. Легкі рухи танцівників гармонійно взаємодіють з сучасною музичною партитурою, створеною спеціально для вистави. Музика слугує як емоційний провідник, підсилюючи вплив рухів танцівників. Тим часом, інноваційні технології використовуються для підкреслення музичних тем та інтеграції традиційних інструментів у сучасні

електронні звуки, що створює унікальний контраст і додає глибини та різноманітності виставі.

Потенціал інноваційних технологій у посиленні взаємозв'язку між музикою та хореографією активно використовується у постановці «Перезавантаження». У цьому спектаклі досліджується інтеграція технологій у сюжет, що відображає вплив цифрового прогресу на життя людей. За допомогою інтерактивних проєкцій, датчиків руху та узгоджених світлових ефектів танцівники взаємодіють із цифровими компонентами, розмиваючи межі між фізичним та віртуальним світом. У «Перезавантаженні» музика розвивається паралельно з танцем, реагуючи на рухи виконавців у реальному часі. Інтеграція технологій дозволяє створити динамічний та інтерактивний звуковий пейзаж, забезпечуючи враження занурення, де музика стає активним учасником розповіді.

ВИСНОВКИ

Узагальнення результатів запропонованого дослідження, яке присвячене проблемі балетного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття, підтверджують, поставлені завдання виконані у повному обсязі, мета роботи цілком досягнута.

У результаті проведеного теоретичного пошуку ми дійшли до таких висновків, а саме:

1. Розглянувши історико-теоретичні аспекти зародження балетного мистецтва в Китаї було з'ясовано балет Піднебесної поєднує танець і пантоміму та характеризується багатовіковою історією. Аргументовано, в Китаї, танці були невід'ємною складовою в традиційних операх, таких як Пекінська опера, Опера Куньцзюй, Опера Юй, Опера Юе. З кінця XIX століття і до утворення Китайської Народної Республіки (1949) відбувалися важливі процеси, які впливали на інтенсивне становленню балетного мистецтва Китаю. Аргументовано, визначний вплив гастролей іноземних балетних компаній, відкриття приватних танцювальних шкіл та можливість отримання освіти з балету за межами Китаю особливо вплинули на розвиток балетного мистецтва в країні. Виявлено, що майстри балету, такі як Юй Жунлін та Дай Айлянь, відіграли важливу роль у перенесенні класичного балету на китайські землі. Велике значення мало використання традиційних китайських танцювальних драм з метою постановки нових творів. Справжній підйом і розвиток балетного мистецтва відбувся після створення Китайської Народної Республіки, що було нерозривно пов'язане з орієнтацією уряду на активне сприяння і розвиток видатних культурних аспектів світового масштабу.

2. З'ясувавши проблеми музично-танцювального театру КНР за часів Культурної революції було з'ясовано в перше десятиліття існування країни в галузі балетного мистецтва панувала творча атмосфера. Були збережені чинники, які раніше сприяли становленню балету в Китаї (національні

танцювальні драми, гастролі іноземних балетних труп, балетна творчість Дай Айлянь). Активного розвитку зазнало будівництво нових театрів, відкривалися балетні школи. Завдяки діяльності китайських артистів було представлено низку класичних балетів, зокрема перший китайський балет «Русалка».

Аргументовано, на початку 1960 років загальна ідея комунізму про поєднання цінних досягнень культури з новими ідеями отримала вираження у балетах «Червоний жіночий загін» та «Сива дівчина». Управління Китаю вдалося об'єднати талановитих представників художньої інтелігенції в творчі колективи. За допомогою єдиної ідеології вони створили унікальні твори, в яких революційні сюжети, підпорядковані новій владі, були втілені з високим професійним рівнем майстерності.

З початком Культурної революції (1966–1976) зростала роль функції руйнування, проявивши основні риси – заборонено ставити іноземні балети та більшість танцювальних драм, гостро засуджено видатних європейських композиторів та їхні твори, припинено культурні зв'язки з країнами Європи. Крім того, репресії вплинули на всіх видатних представників художньої інтелігенції. Такі події негативно вплинули на динаміку розвитку балетного мистецтва в Китаї в період з 1966 по 1976 рік.

3. Охарактеризувавши балетне мистецтво КНР після подій Культурної революції було доведено, починаючи з 1980 років, балет в Китаї пережив значний розвиток і піднявся на новий рівень. Однією з провідних постановок, що базується на китайській міфології та легендах, став відновлений балет «Русалка». Наприкінці XX століття в Китаї з'явилися балетні школи, які збирали обдаровану молодь, а також великі балетні компанії. Швидкий економічний розвиток підштовхнув китайський балет розширювати свої зв'язки зі світом. Завдяки цьому до творчих колективів китайського балету долучилося все більше міжнародних майстрів, які приносять цінний досвід. Протягом останніх десятиліть XX століття видатні китайські балерини та балетмейстери постійно отримують визнання на

найпрестижніших міжнародних балетних конкурсах. Останнє свідчить про те, що балетна освіта в Китаї забезпечує підготовку артистів світового класу. Крім того, в Китаї проводиться ряд великих міжнародних балетних конкурсів, найпомітнішим із яких є Пекінський міжнародний конкурс артистів балету, що відбувається раз на два роки і збирає учасників з усього світу. Такі фактори свідчать про те, що китайський балет переживає надзвичайно активний період розквіту.

4. Висвітливши особливості балетного мистецтва сучасного Китаю нами було виокремлено ключові його особливості, а саме: синтез традицій та новаторства, тематика та сюжетність, міжнародні впливи, технологічні інновації, технічний рівень. Доведено, в сучасному Китаї балетні постановки вміщують інноваційні комп'ютерні технології. Поряд з музикою та хореографією балетні спектаклі об'єднують технології інноваційного характеру, такі як проекційне мапування, технологія захоплення руху та інтерактивні мультимедійні засоби. Аналіз сучасних китайських балетних вистав, зокрема «Відлуння вічності» та «Перезавантаження», доводить, останні вміщують світлодіодний екран, який слугує фоновим оформленням вистав, а також технології захоплення руху, завдяки якій рухи танцівників перетворюються на анімацію в реальному часі, взаємодіючи з зображенням на екрані. Це створює плавний синтез між фізичним і цифровим світом, а також між мистецтвами. Більш того, в обох виставах хореографія синхронізована з сучасною музичною партитурою, яка реагує на рухи танцівників.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми балетного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття і вказує на подальше її розроблення за такими перспективними напрямками, як вивчення життєвої та творчої спадщини майстрів балетного мистецтва Китаю, діяльність освітніх закладів, які здійснюють балетну підготовку на території країни.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антошко М. Питання світогляду Стародавнього Китаю та музичних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Випуск 35. Том 1. С. 15 – 19.
2. Антошко М. Театральне життя Китаю. *Молодий вчений*, 2020. № 11 (87). С. 328 – 331.
3. Ван Пейцзин. Балетне мистецтво Китайської Народної Республіки в другій половині XX – на початку XXI століття. *Культура і мистецтво: актуальні дискурси: матеріали V Студентської наукової конференції* (25 жовтня 2024 року). Суми, 2024. С. 101 – 103.
4. Ван Цзін І, Тань Сяо. Становлення та розвиток музичної освіти в КНР у другій половині XX століття. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/144709181.pdf> .
5. Забіян В. Економічна реформа в КНР, як фактор трансформації зв'язків з системою міжнародних відносин. *«Epistemological studies in Philosophy, Social and Political Sciences»*, 2019. № 2 (1). С. 59 – 70.
6. Історія китайських народних танців. URL: <https://dance.knukim.edu.ua/istoriya-kitajskix-narodnix-tanciv/> .
7. Китайський танець. URL: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/kitayskiy-tanets-/>.
8. Кірносорова Н. Китай: 40 років реформ та відкритості у царині культури. URL: <https://sinologist.com.ua/kirnosova-n-kytaj-40-rokiv-reform-ta-vidkrytosti-u-tsaryni-kultury/> .
9. Козка В. Еволюційні процеси в китайській економіці та необхідність трансформації моделі розвитку. *Економічний часопис. Світове господарство і міжнародні економічні відносини*, 2012. №1(2). С. 13 – 14.
10. Лизогуб В. Доктрина політико-економічних реформ в Китаї кінця XIX – початку XX ст. URL: https://dspace.nlu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/7160/1/Lizogub_149.pdf .

11. Лю Шіе Цін. Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908-2008. Шанхай, 2008. 164 с.
12. Максименко А. Хореографічна освіта в Китаї: традиції та сучасність. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2014. № 1–2(3–4). С. 105–113.
13. Орловський М. Танці Піднебесної: загадковість і неповторність. Україна–Китай, 2020. № 1(19). URL: <https://sinologist.com.ua/orlovskiy-m-tantsi-pidnebesnoyi-zagadkovist-nepovtornist/> .
14. Павлова К. Втілення казкової тематики в балетному мистецтві: кваліфікаційна робота (проект) на здобуття ступеня вищої освіти «магістр». Івано-Франківськ : ХДУ, 2022. 37 с.
15. Сісі Я. Міфопоетична символіка лотоса в хореографічній культурі Китаю. *Танцювальні студії*. 2018. Вип.2. С. 52–60.
16. Танцювальні традиції Далекого Сходу. URL: <https://kdpu.edu.ua/press-centre/blogs/221-fakultety/fakultet-mystetstv-muzychno-khoreohrafichne-viddilennia/studentske-zhyttia/7434-tantsiuvalni-tradytsii-dalekoho-skhodu.html> .
17. Ткаченко І. О., Ван Пейц. Балетне мистецтво Китайської Народної Республіки після Культурної революції. *Мистецькі пошуки*, 2024. № 1 (19). С. 202 – 213.
18. Ткаченко І. Танцювальне мистецтво Китаю: історико-теоретичний екскурс. *In Modern art education: Theoretical-practical discourse*, 2023. Рр.269–295.
19. Фен Б. Організаційно-творча діяльність провідних труп китайського балетного театру. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2023. № (49). С. 81–91.
20. Фен Баоцзян. Сучасна репертуарна політика китайського національного балету. URL: <https://reposit.unisport.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/787878787/4356/> .

21. Хе Сюефей. Удосконалення музичної підготовки майбутнього вчителя хореографії в умовах вищої педагогічної освіти. URL: https://old.npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.08/dis_He_Xuefei.pdf.

22. Цзоу Чж. Нова історія китайського балету. Видавництво університету Цінхуа, 2013. (邹之瑞. (2013). 新中国芭蕾舞史. 清华大学出版社.

23. Чанг Цзе. Кінотеатральна пластичність шедеврів китайського мистецтва («Червоний жіночий загін» Се Цзіня та «Підніміть червоний ліхтар» Чжана Імоу). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 2022. № 31. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/267530>.

24. Чепалов О. Хореографічний театр. Західної Європи XX ст.: монографія. Харків: ХДАК, 2011. 344 с.

25. Чжан Г. Традиції народного танцю в Китайській Народній Республіці. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 2019. № 67 (1). С. 82–86.

26. Чжан Гомінь. Роль танцю у вихованні дітей молодшого віку. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/93336641-8be1-456e-a36e-e8aecf4c786d>.

27. Чжан Жань. Телевізійні танцювальні проекти Китаю у контексті популяризації хореографічного мистецтва. URL: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/148281-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-320581-1-10-20181126.pdf>.

28. Чжан Цап. Підготовка вчителів хореографії до патріотичного виховання молоді у вищих навчальних закладах КНР. URL: https://ddpu.edu.ua/images/stories/news/specrada/02040616/Chjan/Chjan_aref.pdf

29. Чжан Юй. Методика засвоєння національних мистецьких традицій у процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музики і хореографії : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Суми, 2021. 226 с.

30. Шариков Д. Естетична теорія сучасного танцю та балету. *Актуальні проблеми історії теорії та практики художньої культури*, 2013. № 30. С. 232–238.

31. Шариков Д. Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. 304 с.

32. Шариков Д. Розмаїття форм фольклорного танцю Азії в народній хореографії. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/rozmayittyafolk-tancyu-aziyiyi-2013.pdf>.

33. Шень Цзяньбо. Особливості народного танцю в Китайській Народній Республіці. *Культура і мистецтво: актуальні дискурси: матеріали I Студентської наукової конференції* (3 листопада 2021 р., м. Суми). Суми, 2021. С. 81–82.

34. Що таке китайська Культурна революція? https://www.bbc.com/ukrainian/multimedia/2016/05/160517_china_cultural_revolution_expl_she.

35. Brendon J.R. The performing art in Asia. Paris: UNESCO, 1971.

36. Chan P. China ballroom and Latin American dance development. *Dance and dance education: developing dance education in Hong Kong and in mainland China*. Middlesex University, 2011. 13 p.

37. Chen Wei, Wang Y暗讽. ChoreoNet: Towards Music to Dance Synthesis with Choreographic Action Unit. 2022. P. 744 – 752.

38. Granet M. Danses et légendes de la Chine ancienne. Paris: PUF, 1994.

39. Hsiao L. Dancing the Red Lantern: Zhang Yimou's Fusion of Western Ballet and Peking Opera. *Southeast Review of Asian Studies, University of North Carolina at Chapel Hill*, 2022. Vol. 32. Pp. 129–136.

40. Kefen W. The History of Chinese Dance. South San Francisco, CA: China Books & Periodicals, 1985.
41. Mullis E.C. Aesthetics, Ideology, and Ethics of Remembrance in Red Detachment of Women. *Dance Chronicle*, 2017. No 40. P. 53–73.
42. Pan Jun隼, Wang SI爰, B爰Jun选. Diverse Dance Synthesis via Keyframes with Transformer Controllers. *Computer Vision and Pattern Recognition*, 2022. Vol. 13. P. 67 – 78.

ДОДАТКИ

Додаток А

Сертифікат учасника конференції



[6] Ван Пейцзин. Балетне мистецтво Китайської Народної Республіки в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. *Культура і мистецтво: актуальні дискурси: матеріали V Студентської наукової конференції* (25 жовтня 2024 року). Суми, 2024. С. 101 – 103.