

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КИТАЙСКИЙ БАЛЕТ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО СИНТЕЗА (НА ПРИМЕРЕ ЗНАКОВЫХ ПОСТАНОВОК 50–60-Х ГГ. ХХ ВЕКА)

УДК 792.03

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-350-76-86>

Чжан СЯОЯНЬ,

Аспирант кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: 894680232@qq.com

Аннотация: Статья посвящена анализу специфики сложившегося во второй половине XX века национального балета Китая. В качестве произведения, сыгравшего ключевую роль в формировании китайской балетной школы, рассматривается спектакль «Красный женский отряд» (1965 г.). Искусство балета, возникшее в западной культурной традиции, было впервые представлено в Китае в начале двадцатого столетия. Формирование собственной балетной школы заняло несколько десятилетий, в течение которых происходил процесс адаптации западных принципов и норм хореографического творчества и их синтез с традициями китайского народного танца. Постановки первой профессиональной труппы «Национальный балет Китая», созданной в 1959 году «Красный женский отряд», «Седовласая девушка», «Красавица рыбка» демонстрируют уникальное сочетание национальных и европейских традиций.

Ключевые слова: китайское искусство, национальный балет, народный китайский танец, западноевропейский балет, синтез танцевальных традиций, русская балетная школа.

Для цитирования: Сяоянь Ч. Национальный китайский балет как воплощение культурного синтеза (на примере знаковых постановок 50–60-х гг. ХХ века) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №3 (50). С. 76–86. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-350-76-86>

NATIONAL CHINESE BALLET AS THE EMBODIMENT OF CULTURAL SYNTHESIS (BASED ON THE EXAMPLE OF ICONIC PRODUCTIONS OF THE 50–60s OF THE XX CENTURY)

Zhang Xiaoyan, Postgraduate student of the Department
of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation, e-mail: 894680232@qq.com

Abstract: The article is devoted to the analysis of the specifics of the national ballet of China that developed in the second half of the XX century. As a work that played a key role in the formation of the Chinese ballet school, the play «Red Women's Squad» (1965) is considered. The art of ballet, which originated in the Western cultural tradition, was first presented in China at the beginning of the twentieth century. The formation of its own ballet school took several decades, during which there was a process of adaptation

of the western principles and norms of choreographic creativity and their synthesis with the traditions of Chinese folk dance. The productions of the first professional troupe «National Ballet of China», created in 1959, «Red Women's Squad», «Gray-haired Girl», «Beautiful Fish» demonstrate a unique combination of national and European traditions.

Keywords: Chinese art, national ballet, Chinese folk dance, Western European ballet, synthesis of dance traditions, Russian ballet school.

For citation: Xiaoyan Z. National Chinese ballet as the embodiment of cultural synthesis (based on the example of iconic productions of the 50–60s of the XX century). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2023, no. 3 (50), pp. 76–86. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-350-76-86>

В наши дни духовная атмосфера во многом определяется увеличением интенсивности межкультурной коммуникации. В течение веков Китай проводил политику самоизоляции, что позволило ему сохранить свои тысячелетние уникальные национальные обычаи. Однако общие тренды, вызванные процессами глобализации, создавали возможности для знакомства и использования всего многообразия художественных танцевальных традиций народов мира. Китайское танцевальное искусство не осталось в стороне от этого глобального процесса, достижения современного китайского балета стали уникальным явлением в мировом искусстве.

При анализе происхождения, становления и эволюции китайского балета, стоит отметить, что он явился симбиозом европейской традиции в хореографии и собственного культурного наследия. В процессе изучения траектории развития балета в Китае, очевидной становится значимость культурного обмена, воздействия разнообразных социально-политических и исторически-культурных элементов, а также принципов и норм балетного творчества.

Искусство танца в Китае характеризуется своими уникальными этническими характеристиками, которые начали формироваться в эпоху раннего становления китайской культуры и были отточены на протяжении четырех тысячелетий эволюции китайской цивилизации. В древних анналах можно найти понятия «у» (舞), что означает танец, и «юэ» (乐), что обозначает музыку. Китайское искусство танца прошло долгий путь развития, каждый этап которого имеет весомую историческую значимость. Особенно важной стадией в развитии китайского танца был XX век, когда начало складываться современное танцевальное направление. Его уникальность заключается в смешении традиций и достижений как европейской, так и китайской хореографии.

До наступления двадцатого столетия, исследователи выделяли две ключевые формы китайского танца: народный и театральный. Театральные танцевальные представления, которые проходили в императорских покоях, совмещали в себе элементы поэзии, живописи и скульптуры того периода. Отсюда сложность и богатство китайского танца, что, в общем-то, характерно для любого традиционного вида искусства в Китае [1, с. 257–261].

Традиционные танцы представляют собой динамичное отражение обширной истории и разнообразия культурных традиций разных этнических общностей, проживающих на китайской земле. Китайская цивилизация, истоки которой находились в пределах Великой китайской равнины, расширяла свои границы, объединяя все больше и больше народов и географических зон. Современный Китай насчитывает 56 различных национальностей, каждая из которых сохранила уникальные элементы своей традиционной культуры, религиозных убеждений, обычаяев и традиций, а также разнообразные формы народного танца, каждый из которых обладает глубоким смысловым содержанием и заметными стилистическими особенностями. Некоторые из этих танцевальных форматов впоследствии стали широко использоваться в ходе создания шедевров китайского балета. Так, танец этнической общности *ли* (黎族) был интегрирован в балет «Красная армия» («红色娘子军»), монгольская танцевальная традиция нашла свое отражение в балете «Потомство степей» («草原儿女»), а Янгэ (秧歌), танец народа *хань* (汉), был включен в балет «Седовласая девушка», («白毛女»).

Следует подчеркнуть уникальное творчество Юй Жунлин (1889–1973), танцовщицы и дамы придворной императрицы Цыси, поскольку оно воплощает гармонию между национальными и европейскими обычаями. Жунлин принадлежала к высшим слоям общества Китая, поскольку ее отец был дипломатом, представлявшим интересы страны в Японии и Франции. Это дало ей возможность знакомиться с разнообразием восточных и западных танцевальных направлений. Ее мастерство было представлено на суд публики в Париже, где оно было высоко оценено знаменитой Айседорой Дункан. Когда Жунлин вернулась на родину, она не только исполняла танцы, но и занималась их созданием, удачно соединяя элементы китайской, восточной и европейской традиций. Несмотря на то, что ее танцы представлялись во дворце, и их основной аудиторией были придворные императрицы Цыси, они служили воплощением традиционной культуры Китая и являлись отражением несравненного творческого дара самой Жунлин.

Мы считаем особенно важным то, что Юй Жунлин была первопроходцем в смелых попытках преодолеть старинные феодальные обряды. Используя иностранные танцевальные обычай, она смогла расширить рамки китайского национального хореографического искусства. Жунлин не ограничивалась простым копированием западных танцев, вместо этого она находила в них свежие идеи для усовершенствования и обновления традиционного китайского танца.

В своих мемуарах Жунлин описывает: «В четвертый день мая я выступала в дворце Лэшоу (乐寿堂). На полу простирались великолепные красные ковры, на одной стороне которых находились музыканты, исполняющие западные композиции, а на другой – музыканты, играющие китайскую музыку. Мой первый номер был испанский танец, я была одета в длинное платье

из желтого атласа с красным поясом, на голове у меня были два больших красных цветка. Затем последовал танец руйи, в котором я была одета в красный костюм и держала в руке руйи из красной бумаги, обтянутый красным атласом, поскольку настоящий руйи оказался слишком тяжелым. Завершала я свое выступление греческим танцем» [9, с. 77].

Работа Юй Жунлин была направлена, прежде всего, на сохранение и передачу следующим поколениям уникального наследия китайского танцевального искусства. Вторым важным аспектом ее деятельности стало внедрение инновационных методов, движений и концепций в танцевальную практику, что способствовало его глобальному признанию. Влияние ее инноваций можно проследить в течение всего XX века. С помощью своего таланта и творческого подхода Юй Жунлин сыграла ключевую роль в создании и развитии современной китайской танцевальной сцены.

Современный китайский балет, процесс формирования которого происходил в 1950–1960-е годы, находится под сильным влиянием как традиций национального танца, так и особенностей русской балетной школы. Важную роль в истории развития балета в Китае сыграли туры русских исполнителей, включая знаменитую Анну Павлову в 1922 году, а также основание Русской балетной школы Н. М. Сокольским и другие события. Начиная с Харбина, русский балет распространился по другим городам и стал там важной частью культурного ландшафта.

Вслед за событиями Октябрьской революции 1917 года, многие русские были вынуждены эмигрировать, и значительное число из них выбрали Китай в качестве нового дома. Среди этих эмигрантов были выдающиеся представители искусства – танцовщицы, драматурги, художники и, в частности, профессионалы балета. Они продолжили заниматься своим творчеством, делились своими навыками и знаниями в области танца с китайским населением. В те времена, русские мастера под своим руководством обучали многих китайских дворцовых танцовщиков, включая Шэн Цзе (盛婕), знаменитую балерину, которая с 1928 по 1936 год проходила обучение в Харбинской художественной школе «Лотос» у русских преподавателей. Отсюда многие исследователи ведут истоки китайского балета, считая Харбин его колыбелью. [8, с. 28].

В 1954 году китайское Министерство культуры обратилось к мастерам балета из СССР с целью обучения местных специалистов искусству балетной педагогики. После полугода занятий, включая обучение балету, китайской опере и автохтонным народным танцам, была сформирована первая в Китае команда преподавателей танцев. Этой же командой в течение осени того года была учреждена институт танцев Пекина (北京舞蹈学校), впоследствии ставший наследником Пекинского балетного училища (北京舞蹈学院), обозначил балет как центральный предмет изучения. Китай перенял советский подход к интерпретации классического западного балета, включая изяще-

ство и простоту в хореографии, симметричность и гармонию, а также глубокую академическую методику обучения русскому балету, среди прочего.

Феноменальность китайского балета, по нашему мнению, состоит в том, что он не просто удачно имитирует образцы западноевропейского балета, его уникальность и аутентичность обусловлены тесной связью с коренными культурными особенностями искусства танца в Китае.

Китайский балет претерпел значительную трансформацию, в процессе которой хореографы и исполнители активно адаптировали элементы китайской оперы, или 京剧, и даже боевые искусства, основывающиеся на принципах Шоу (жесты и руки), Янь (глаза и взгляд), Шэнь (тело), Фа (технические аспекты и законы) и Бу (шаги). Благодаря глубокому изучению, разъяснению и систематизации старинных культурных практик, исследователями была создана стандартная модель китайского классического балета. Эта система объединяет в себе четыре различных жанра – Шэнь Юнь, Хань Тан, Дуньхуан и Кунь. Так, современный китайский балет является воссозданием древних танцевальных форм, дворцовых оперных танцев и китайской танцевальной культуры в целом, корни которой прослеживаются на протяжении многих тысячелетий.

В октябре 1959 года балет «Красавица Рыбка» впервые представили публике, в нем оригинально были соединены элементы китайского и западного танца. Сюжетное ядро балета основано на народных историях «Охотник и принцесса» («猎人与公主») и «Сказание о женщинах» («人参的故事»), рассказывающих захватывающую историю любви. В глубинах моря обитает очаровательная Рыбка-красавица, которая, поразившись мужеству охотника, начинает стремиться к человеческому образу жизни. Однако зловещий горный демон, обольщенный красотой Рыбки-красавицы, насиливо увлекает ее в свой пещерный дом. Охотник решается спасти Рыбку-красавицу и, справившись с препятствиями и искушениями, в конечном итоге одерживает верх над злым горным демоном. Этот рассказ подчеркивает, что зло не в силах победить настоящую любовь и что справедливость обязательно торжествует. Сцены балета развертываются в подводном, земном и демоническом мирах.

В результате, балет отражает три непохожие вселенные: абстрактный подводный мир, реальный человеческий контекст и устрашающий демонический космос. Фантастический морской ландшафт и пугающая атмосфера демонических гротов образуют контраст с жизненной и прекрасной человеческой реальностью. Выявляя противостояния и конфликты между героями, творцы хореографии усиливают драматизм в развертывание сюжета, призывают человеческое стремление к благополучию, где все зло, в итоге, будет побеждено силой справедливости и храбрости [7, с. 54].

Театральное представление развивается согласно принципам композиции западного балета, который разбит на актовые сцены. По мнению

П. А. Гусева, «танцевальное представление представляет собой вселенную чувств и действий, оно не способно транслировать чисто интеллектуальные аспекты. С увеличением сложности драматического построения танца, его цветность угасает; простота драматической конструкции напротив, делает танец более насыщенным» [6, с. 49].

В соответствии с основной схемой западного балета, Гусев разбил весь перформанс на три сопоставимые сегменты: морская глубина, мир людей и демоническая пещера. Уникальные танцевальные номера в каждом из этих мест устанавливают последовательное развитие балетного нарратива, демонстрируя эволюцию главных персонажей в ходе сюжетной линии. Центральная идея основывается на конфликте между тремя ключевыми персонажами – красивой рыбой, охотником и горским демоном, порождая напряженный драматический столкновение.

«Красавица Рыбка» обильно украшена многочисленными элементами китайской народной хореографии. Те, кто имеет представление о балетных постановках, заметят, что эти фольклорные танцы, подобно характерным танцам в западном балете, одновременно воспроизводят знакомую обстановку для зрителей, продвигают сюжет балета, представляют уникальных персонажей и т. д. В качестве примера, в эпизоде «свадьбы» были включены элементы народного танца И (彝族), добавляя жизнь и праздничное настроение в свадебный эпизод. В «Коралловом танце» использовались «три поклона» (сань дянь туо, 三点头) и «Аньхуэй хуа гу дэн» (Аньхуэйская лампа с цветочным барабаном, 安徽花鼓灯) – быстрые и ловкие движения конечностей, которые задавали ритм танца. Кроме того, в балет были интегрированы компоненты других классических китайских танцев, таких как «се тань хай» (斜探海) и «шан ян туй» (商羊腿).

Применение китайских танцевальных традиций в общем контексте обогатило и придало драматичности балету «Красавица Рыбка». Креативное сочетание советских и китайских хореографов послужило основой для создания богатого и оригинального танцевального языка. Балет «Красавица Рыбка» положил начало формированию национального стиля китайского балета. Это связано с тем, что образы персонажей, которые тесно связаны с развитием сюжета, обладают уникальными свойствами китайского танцевального искусства.

В период 1964–1965 годов состоялись первые представления двух значимых национальных балетных постановок: «Красный женский отряд» и «Седовласая девушка». Балет «Красный женский отряд» – это героическая драма, взявшая свое начало из одноименного кинофильма, созданного Се Цзинем. Рассказывается история простой крестьянки по имени У Цюнхуа, ставшей активным бойцом женского отряда против сил гоминьдана.

Успех балета «Красный женский отряд» связан с рядом составляющих. Во-первых, создатели спектакля приложили массу усилий к разработке

структуры шоу, точности в описании персонажей, а также расширили персонажи, представленные на сцене. Зрителям запомнились многие персонажи, включая героическую революционерку У Цюнхуа, мудрого и невозмутимого члена Коммунистической партии Хун Чанцин, и коварного, изворотливого помещика Нань Ба Тянь.

Вторым важным аспектом является то, что, хотя балет воспринимается как форма танцевального искусства Запада, его темы, основанные на истории китайской революции, борьбы за свободу и презентации быта китайского народа, придают этому произведению уникальный национальный колорит.

Следует отметить, что в плане танцевальной терминологии преобладают элементы, связанные с китайскими танцевальными обычаями: методы, применяемые в китайском классическом танце, и представительские виды народных танцев. В одиночном танце главной героини Цюнхуа присутствуют такие техники классического китайского танца, как «сяо бэн цзы» (小蹦子) и «дянь фань шэн» (点翻身), среди прочих. Мужская групповая хореография, нареченная «танцем с ножом длиной в пять дюймов» (五寸钢刀舞), включает в себя элементы классического китайского оперного танца, например, «фань», «гунь», «пу», «де» (обозначающие различные виды акробатических движений, включая перевороты и падения), особенно в сценах боя. В этом контексте «балетные движения гармонично сливаются с китайской эстетикой искусства». [3, с. 64].

В-третьих, элементы, такие как музыка, сценография, пропсы, наряды и освещение, все они в совокупности улучшают восприятие балета зрителями. [4, с. 18–19].

Балет «Седовласая девушка», в значительной степени основывается на конвенциях китайской оперы, в частности, в изображении героев. Во внешности главной героини, Си Эр (喜儿), можно заметить, что ее голова постоянно склонена вниз. В одной из сцен Си Эр держит в руках масляную лампу и распахивает дверь, чтобы проверить, вернулся ли ее отец. Через движения ее рук при открытии двери, через выражение ее лица при поиске отца и через ее позу и скорость передвижения, отчетливо просматривается типичный облик китайской женщины в традиционной роли. [2, с. 231].

Эксперты по хореографии умело использовали особенности китайского танца для воплощения энергии революции и борьбы основной персоны, Си Эр. В четвертом акте, например, когда Си Эр выступает с сольным номером, были включены элементы китайской танцевальной культуры, такие как «сяо бэн цзы» (小蹦子), и другие. Для того, чтобы продолжить развитие сюжетной линии, хореографы привлекли такие классические китайские движения как «высокий скачок», «Гуй Бу» (приседание на колени, 跪步) и другие, для воссоздания ее схватки с монстром на сцене.

Представление о герое Дачунь (大春) обогащено уникальными китайскими танцевальными движениями и позициями, такими как «фэй туй» (飞

脚) и «шуан фэй янь» (双飞燕). Балет включает также ансамблевые танцы, выполняемые мужчинами и женщинами, включая «танец солдата армии восьмого маршрута» (八路军战士舞), «танец красной таски с кистью» (红缨枪舞, известный как танец Хун Ин Цзян), и «танец красной Даты» (红枣舞, или танец Хун Цзао). Все выступление пропитано духом повседневной жизни людей и отражает национальные обычаи. [2, с. 232].

В балете «Пляска перехода четырех сезонов» (四季转换舞) используется так называемое «виртуальное выражение», где декорации отсутствуют, и зритель осмысливает суть представления по манере движений исполнителей. В этой танцевальной постановке момент, когда Си Эр вступает в мрачные глубины леса, сопровождается нежными мелодическими звуками. С осторожностью и предусмотрительностью Си Эр делает свои первые шаги на сцене, внимательно поднимаясь на пальцах и несколько раз аккуратно раскрывая руки от своей груди. Внезапный оборот и прыжки Grand Pas de Chat, со взглядом, опущенным к земле, иллюстрируют малого зверя в лесу, которого она испугалась. Композиторы балета интегрировали в его основу не просто жесты, выражения и образы, характерные для китайской оперы, но и комбинацию «Гун Цзянь Бу» (маневры «лук и стрела»), когда одна нога согнута в колене, вторая тянется назад), вращательные движения и акробатические номера из китайского оперного танца, сопоставленные с балетной монеклатурой. В начальной сцене нас ждет жестокое избиение Яна Байлао, отца Си Эр. Когда Си Эр приближается к своему родителю, она применяет элементы китайского танца «Тань Хай» и шаги китайской оперы «Гуй Бу», чтобы передать свое глубокое горе. После смерти Яна Байлао, вызванной злобным Хуан Шиженем, балетмейстеры включили в постановку «Цуань мао» (蹿毛) и другие движения, такие как «поворот сальто», чтобы передать борьбу главного героя Да Чуна и остальных юношей с опасными противниками, представленными Хуан Шиженом. Самые эти движения пронизаны особенностями национальной культуры.

Стремление к национализации во многих его проявлениях, включая драматургию, хореографию, музыкальное сопровождение, а также элементы костюмирования, было характерной чертой для балетов «Красный женский отряд» и «Седовласая девушка». Исследователи отмечают, что успешность этих балетов у китайской аудитории обусловлена их укоренением в национальных традициях и национальном эстетическом вкусе [4, с. 19].

Разнообразие в подходах и характеристиках китайского и западного балета объясняется уникальными культурными наследиями, которые служат основой для любой формы творческого выражения. Как произведение искусства, берущее свое начало в недрах западной цивилизации, балет в полной мере демонстрирует характеристики, особенности и культурные ассоциации западного мира, отраженные в предпочтении прямых движений и изысканных форм.

Историческое развитие цивилизации на территории Китая в течение многих веков способствовало созданию уникальной культурной и психологической структуры, которая отличается от той, что присуща Западу. Всегда существовало тесное взаимодействие между китайской национальной самобытностью и традициями земледельческой культуры, поскольку Китай долгое время был в основном аграрной страной. Следовательно, в китайских танцевальных движениях и позах можно увидеть отражение этой связи: танцоры своими движениями демонстрируют обработку земли ногами и колыхание побегов растущего риса благодаря дуновению ветра [6, с. 128].

В национальных танцах Китая движения развертываются по пути, который следует спиральной или круговой форме, поскольку в китайской культуре круг символизирует главный принцип эстетики – гармонию. Он выражает объединение противоположностей, таких как простота и сложность, медленность и динамичность, виртуальность и реальность. Это основополагающая идея китайской художественной концепции, которая на протяжении многих тысячелетий отражает национальный характер и совершенствуется под влиянием китайской философии. «Эстетическая культура китайского искусства характеризуется динамическим равновесием, проявляющимся в слиянии великолепных и изящных противоречий» [5, с. 12]. Из-за доминирования традиционного культурного духа, китайский балет акцентирует свое внимание на истинных намерениях, основательно развивает характеры, обращает особое внимание на их психологические аспекты, при помощи изящных и округленных движений демонстрирует изящность и утонченность выражения [4, с. 24–25].

В сущности, следует подчеркнуть, что несмотря на интеграцию традиционного балета с китайской хореографией, современный этнокультурный китайский балет существенно разнится с актуальным западным балетом. Основными причинами этого являются различия в мировосприятии, стиле жизни и эмоциональном контексте китайского и европейских народов. Например, женщины в Китае проявляют застенчивость и скромность, в то время как женщины на Западе проявляют большую смелость и прямолинейность. Эти особенности также отражаются в искусстве Китая и Запада. Различные персонажи в китайской опере обладают своими уникальными чертами, которые отражены в их внешности, макияже, жестах и техниках выступления, таких как «Шоу» (жесты и руки), «Янь» (глаза и взгляд), «Шэнь» (тело), «Фа» (технические аспекты и законы), «Бу» (шаги) – это все является отличительными чертами китайской оперы. Уникальные характеристики проявляются в движениях конечностей, расположении тела, синхронизации взгляда и рук, положении пальцев, а также в других элементах.

Балетные произведения, такие как «Красавица Рыбка», «Красный женский отряд» и «Седовласая девушка», стали знаковыми в результате слияния классических западных танцевальных форм с элементами уникальной культуры Китая. Внедрение национальных инструментов, мелодий и арий из китайской

оперы не просто придало балетам китайский колорит, но и помогло зрителям лучше проникнуть в драматическую структуру постановок. Эти ранние балеты отличаются патриотическим настроем, они укрепляют и поддерживают национальные традиции и культуру, заложив, таким образом, основу для дальнейшего развития и распространения этого искусства по всему Китаю.

Подводя итог, необходимо отметить, что китайская балетная сцена с энтузиазмом интегрирует множественные аспекты разнообразных проявлений искусства, представляя собой вызов устоявшимся художественным методам и процессам творчества. Китайские мастера танца, восприняв и используя положительные стороны западной балетной школы, формируют свое уникальное видение китайского балета, которое отражает современные реалии и выражает особенности национального характера. Включение в балетные композиции элементов китайской национальной культуры создает основы для синтеза традиций европейской и китайской хореографии. Исследуя становление и прогресс китайского классического балета, можно уяснить значимость межкультурного обмена в формировании новых культурных обычаев и традиций.

Китайская версия балета представляет собой гармоничный синтез элементов национального танца и основных европейских, в частности русских, традиций, нацеленных на удовлетворение культурных требований китайского общества. Современный китайский балет объединяет в себе разнообразные формы искусства, отвечая на вызовы современности и актуальности. Возникновение уникального китайского балета является плодом глубокого исследования и осмысливания западных балетных практик, а также инновационного синтеза местной культуры, специфики китайской нации и европейских танцевальных обычаев. Этот процесс способствует расширению форм и содержания балетного искусства в мировом масштабе, а также строит мост для культурного обмена между Китаем и западными странами.

Список литературы

1. Дрынкина Т. И., Ли Жуй. Истоки становления нового китайского классического танца // Царскосельские чтения. 2017. С. 257–261.
2. Ду Инэй. Презентация китайских элементов в балетном искусстве // Северная музыка. 2020. 231–232.
3. Фэн Шуанбай. История нового китайского танца. Хунань: Хунаньское издательство изобразительных искусств, 2002. 204 с.
4. Го Баофэн. Развитие и перспективы китайского балетного искусства. Цзинань: Шаньдунский педагогический университет, 2009. 52 с.
5. Цзинь Хао. Реология китайской танцевальной культуры в Новом веке. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. 188 с.
6. Ли Чэнсян. Искусство хореографии Гусева – Беседа с создателями балетного спектакля “Красавицы-рыбки” // Танец. 1997(6):49–51.

7. *Ли Лань*. О балетном спектакле «Красавица-рыбка» и «локализации» балета // Газета Аньхойского бизнес-колледжа профессиональных технологий. 2012. 03 (No.97):54–56.
8. *Е Хань*. Изучение морфологии танца в раннем Харбине (1898–1949). Харбин: Харбинский педагогический университет, 2016. 41 с.
9. *Юй Жунлин*. Воспоминания о Дворце Цин. Пекин: Пекинское издательство, 1957. 85 с.