

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ імені І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису

**ФЕН БАОЦЗЯН**

УДК 793.33 "19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК  
БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ В КИТАЇ**

026 «Сценічне мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

Фен Баоцзян

Науковий керівник:

**Лягущенко Андрій Геннадійович,**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2024

## АНОТАЦІЯ

**Фен Баоцзян. Організаційно-творчий розвиток балетного театру в Китаї.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

**Актуальність дослідження.** В умовах мультикультурного змішування, у результаті глобалізації суспільного життя автор звертається до проблеми збереження й розвитку національного мистецтва на прикладі організаційно-творчого розвитку китайського балетного театру. Після відкриття кордонів Китаю на початку ХХ ст., попри інтеграцію з радянською та західною культурою, сьогодні китайський балетний театр постав як самобутній естетичний феномен світового рівня. Водночас у КНР триває реформування організації театральної справи й системи управління нею. У цих умовах китайський театр балету продовжує перебувати на шляху динамічного розвитку, метою якого є вдосконалення можливостей задовольняти внутрішні та зовнішні культурні потреби. Для подальшого успішного керівництва цією галуззю автор пропонує вивчити китайський театральний менеджмент, продіагностувати недоліки та запропонувати оптимізацію процесів управління у балетній індустрії.

Актуальність дисертації зумовлена зростанням мистецтвознавчого

інтересу до взаємозв'язку набутого високого творчого рівня та художньої значимості сценічних продуктів китайських балетних театрів з удосконаленням організації театральної справи у КНР. Дослідження еволюції китайського театру балету є досить цікавим і дуже важливим для українського театрознавства, мистецтвознавства й культурології в контексті вивчення сучасних викликів, що стоять перед процесом розбудови і трансформації балетного та сценічного мистецтва в Україні. Відсутність подібних наукових розвідок, де розглянуто саме цінний досвід організаційно-творчих трансформацій балетного театру в Китаї, є визначальним чинником актуальності запропонованого автором дослідження.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації автором уперше здійснено комплексний аналіз організаційно-творчого розвитку китайського балетного театру в широкому соціокультурному контексті. Зібрано й представлено українській науковій спільноті дослідження експертів з історії та сьогодення балетного мистецтва в Китаї. Уточнено періодизацію розвитку китайського театру в контексті театрального управління. Виявлено вплив соціально-культурних трансформацій у КНР на розвиток хореографічного мистецтва й висвітлено зміст реформ в управлінні балетним театром. Систематизовано досвід організації творчо-виробничого процесу провідних балетних труп країни та запропоновано стратегії подальшого покращення менеджменту китайського театру балету з урахуванням сучасних тенденцій соціокультурного розвитку.

**Результати дослідження.** Здобуті автором результати вводять до українського наукового обігу вагомий історичний та мистецтвознавчий матеріал з теми творчо-організаційної діяльності китайського балету. Дисертаційне дослідження може бути використане в подальших розвідках із театрознавства, мистецтвознавства, культурології, менеджменту виконавських мистецтв, синології в закладах середньої та вищої освіти здобувачами й викладачами, а також слугуватиме базою зміцнення українсько-китайського культурного обміну та джерелом для подальших наукових пошуків.

У першому розділі класифіковано й систематизовано джерельну та теоретичну базу дисертації. Уточнено періодизацію розвитку балету в Китаї, що зумовлено здебільшого політико-соціальними чинниками: початок ХХ ст. – 1949 рік – від появи балетного мистецтва в Китаї до виникнення Китайської Народної Республіки; 1949–1966 роки – балет від утворення КНР до початку культурної революції; 1966–1978 роки – балетне мистецтво часів культурної революції; кінець 1970-х – 1990-х років – балет від початку періоду економічних реформ і проголошення політики відкритості до кінця ХХ ст.; початок 2000-х років і донині – час функціонування балетного театру КНР.

Зазначено, що в першій половині ХХ ст. в Китаї працюють поодинокі комерційні балетні трупи. Вони орієнтуються на нечисленну публіку інтелектуалів. Професіональний китайський балетний театр виникає після проголошення КНР і під впливом радянського досвіду стає масовим мистецтвом, дуже важливим для держави. Виникає хореографічна освіта,

власна балетна школа. Видатні педагоги, зокрема Дай Айлянь, створюють вистави і національним характером, де поєднують західний балет та елементи китайського танцю. Формується стійкий попит на балетну драму, тематична й жанрова різноманітність якої зникає в період культурної революції, що взагалі гальмує розвиток хореографічного мистецтва. Залишаються дозволеними тільки деякі революційні вистави, але водночас балет завдяки примусовій популяризації стає доступнішим та охоплює широку публіку.

У другому розділі дисертації розглянуто реформування системи управління балетним театром КНР. У період соціально-економічних і культурних трансформацій країни балет значно оновлюється, зникає ідеологічний тиск та обмеження, з'являються нові теми й образи балетних вистав; оновлюється інтерес до сюжетів із класичної та сучасної китайської літератури; починається культурний обмін між китайським і зарубіжним балетним мистецтвом. У Китаї з'являються фахівці західних балетних шкіл; здійснюються постановки іноземних балетмейстерів та відкриваються нові горизонти для китайських хореографів; запозичуються й інтерпретуються деякі іноземні техніки та прийоми для оновлення китайського балету; змінюється репертуарна стратегія; балетне мистецтво стає об'єктом мистецтвознавчих і театрознавчих досліджень; оновлюється організація та управління балетною театральною справою, де виникають перші комерційні ринкові елементи.

Зазначено, що від початку періоду реформ до кінця XX ст. китайський балетний театр розвивається, з одного боку, як національний балет, який виникає в результаті відокремлення сценічної хореографії від музичної драми, де поєднуються елементи китайського класичного танцю й західної балетної хореографії. З другого боку, до КНР приходить балет європейського типу, представлений спочатку в чистому вигляді, який поступово адаптується під національні потреби, дедалі більше насичуючись національною специфікою – сюжетами, символами, музикою, рухами, костюмами, декораціями. Наприкінці 1990-х років ці два вектори розвитку китайського балетного театру інтегруються, утворюючи власну, неповторну балетну школу.

У третьому розділі дослідження висвітлено розвиток китайського балету в ході новітніх культурних перетворень початку XXI ст. У цей період була прискорена трансформація діючих державних театрів на акціонерні товариства для створення сучасних підприємств із корпоративним управлінням, упроваджено незалежний бухгалтерський облік тощо. Загалом акцентувалося на зміні організаційних принципів роботи та управління театром, який рухався від адміністративної до ринково-орієнтованої моделі. Усі реформаторські заходи спрямовувалися на те, щоб театри були незалежними й самостійними виробниками культурних продуктів.

Здійснено класифікацію балетного репертуару, який було розподілено на три умовні групи: національна класика, світова балетна спадщина та сучасні балети китайських авторів. Розглянуто основні, найхарактерніші вистави для

кожної із груп, виокремлено й означено особливості їх ідейно-художнього вирішення. Творчі здобутки китайського балетного театру висвітлено сукупно з аналізом організаційної діяльності найбільших балетних труп Китаю, зокрема, Національного балету Китаю, Шанхайської балетної компанії, Ляонінського балету Китаю, Тяньцзінського балету, Балету Гуанчжоу, Гуандунського театру пісні і танцю, Балету Гонконгу. Також зазначено, що китайська балетна індустрія має неабияку кількість незалежних колективів приватної чи кооперативної форми власності, які на початку XXI ст. створили великий культурний ринок.

У четвертому розділі розглянуто стратегії організаційно-творчого розвитку китайського балету та шляхи їх оптимізації. На сьогодні в КНР наявне різноманіття театрів за власністю, підпорядкуванням та формами управління. Зокрема, це приватні театри, самоврядні державні колективи, театри на довірчому або мережевому управлінні, а також комплексні стаціонарні театральні центри. Просування їх продукції, удосконалення маркетингових і рекламних стратегій нині є багатоаспектним напрямом діяльності театального менеджменту. Досить перспективним є збільшення медійної присутності балетних труп і виконавців на різноманітних китайських і зарубіжних інтернет-платформах, радіо, телебаченні, у кіноіндустрії, проведення гастролей, участь у міжнародних проектах, конкурсах, фестивалях, телевізійних шоу тощо.

Зазначено, що в умовах ринкової економіки для китайських балетних труп надзвичайно важливим є пошук різноманітних джерел фінансування, до яких належать меценатство, спонсорство, партнерство, благодійність, філантропія, а також супутня комерційна діяльність. Наголошено, що актуальним є урізноманітнення репертуару і впровадження бродвейської моделі його прокату, вивчення попиту глядацької аудиторії та використання позитивного досвіду роботи балетних театрів в умовах пандемії. Також запропоновано модернізувати систему навчання балету, яка має індивідуалізувати хореографічну освіту. Для розширення можливостей балетного ринку праці варто створювати у провінційних містах невеликі хореографічні колективи, школи та студії.

У висновках автор зауважує, що в дисертації здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження організаційно-творчого розвитку китайського балетного театру й досягнуто таких наукових результатів:

Класифіковано фактологічну основу, сформовано теоретичну базу, узагальнено академічні дослідження, диференційовано понятійний апарат. Досліджено історичні аспекти формування китайського професійного балетного театру, витоки його організаційно-творчих засад і системи управління. Виявлено та проаналізовано вплив економічних і політичних трансформацій у КНР на функціонування балету. Розглянуто та висвітлено зміни репертуарної політики й організації балетної театральної справи. Проаналізовано досвід діяльності провідних балетних труп країни та



класифіковано форми управління ними. Запропоновано стратегії подальшого покращення театрального менеджменту в галузі балету. У дисертаційному дослідженні доведено потенціальну значимість удосконалення системи організації та управління балетним мистецтвом у Китаї, що робить його актуальним предметом подальших наукових розвідок.

**Ключові слова:** культура, мистецтво, театр, театральне мистецтво, хореографія, хореографічне мистецтво, балет, балетний театр, танець, Китай, КНР, китайський балетний театр, організаційно-творчий розвиток, організація театральної справи, театральний менеджмент, управління, історія, періодизація, систематизація, інтерпретація, адаптація, мистецтвознавство, культурологія, театрознавство.

## **ABSTRACT**

**Feng Baojiang , Organizational-creative development of ballet theater in China.** – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 026 "Stage Art". – Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2024.

**Relevance of the research.** In conditions of multicultural mixing, as a result of globalization of societal life, the author turns to the problem of preservation and development of national art using the example of organizational-creative development of Chinese ballet theater. After the opening of China's borders at the beginning of the XX century, despite integration with Soviet and Western culture, today Chinese ballet theater stands as a unique aesthetic phenomenon of world level. At the same time, in the PRC continues the reform of theater organization and its management system. In these conditions, Chinese ballet theater continues to be on the path of dynamic development, the goal of which is to improve the opportunities to satisfy internal and external cultural needs. For further successful management of this industry, the author proposes to study Chinese theater management, diagnose shortcomings, and propose optimization of management processes in the ballet industry.

The relevance of the dissertation is due to the growth of art studies interest to the relationship between the acquired high creative level and the artistic significance of stage products of Chinese ballet theaters with the improvement of theater organization in the PRC. The study of the evolution of Chinese ballet theater is quite interesting and very important for Ukrainian theater studies, art studies, and cultural studies in the context of studying contemporary challenges facing the process of building and transforming ballet and stage art in Ukraine. The absence of similar scientific investigations, where specifically the valuable experience of organizational-creative transformations of ballet theater in China is considered, is a

decisive factor in the relevance of the research proposed by the author.

**Scientific novelty** of the obtained results consists in the fact that in the dissertation the author for the first time carries out a comprehensive analysis of organizational-creative development of Chinese ballet theater in a broad socio-cultural context. Research of Ukrainian experts on the history and present of ballet art in China is collected and presented to the Ukrainian scientific community. Periodization of the development of Chinese theater in the context of theater management is specified. Influence of socio-cultural transformations in the PRC on the development of choreographic art is revealed, and the content of reforms in the management of ballet theater is highlighted. Experience of organizing creative-production process of leading ballet companies in the country is systematized, and strategies for further improvement of management of Chinese ballet theater are proposed, taking into account contemporary trends in socio-cultural development.

**Research results.** The results obtained by the author introduce significant historical and art studies material on the topic of creative-organizational activity of Chinese ballet into the Ukrainian scientific circulation. The dissertation research can be used in further investigations in theater studies, art studies, cultural studies, management of performing arts, sinology in secondary and higher education institutions by students and teachers, and will also serve as a basis for strengthening Ukrainian-Chinese cultural exchange and a source for further scientific research.

In the first chapter, the dissertation classifies and systematizes the source and theoretical basis. The periodization of ballet development in China is specified,

largely due to political and social factors: the beginning of the XX century – 1949 – from the emergence of ballet art in China to the emergence of the People's Republic of China; 1949–1966 – ballet from the formation of the PRC to the beginning of the Cultural Revolution; 1966–1978 – ballet art during the Cultural Revolution; the late 1970s – 1990s – ballet from the beginning of the period of economic reforms and the proclamation of the policy of openness to the end of the XX century; the beginning of the 2000s to the present – the period of functioning of the ballet theater in the PRC.

It is noted that in the first half of the XX century, individual commercial ballet troupes operate in China. They are oriented towards a small audience of intellectuals. Professional Chinese ballet theater emerges after the proclamation of the PRC and under the influence of Soviet experience becomes mass art, very important for the state. Choreographic education and its own ballet school emerge. Prominent educators, including Dai Ailian, create productions with a national character, combining Western ballet with elements of Chinese dance. There is a stable demand for ballet drama, the thematic and genre diversity of which disappears during the Cultural Revolution, which generally slows down the development of choreographic art. Only some revolutionary productions remain permissible, but at the same time, due to forced popularization, ballet becomes more accessible and captures a wide audience.

In the second chapter of the dissertation, the reform of the management system of ballet theater in the PRC is considered. During the socio-economic and cultural

transformations of the country, ballet undergoes significant changes, ideological pressure and restrictions disappear, new themes and images of ballet productions emerge; there is renewed interest in plots from classical and contemporary Chinese literature; cultural exchange between Chinese and foreign ballet art begins. Specialists from Western ballet schools appear in China; productions by foreign ballet masters are staged, and new horizons open up for Chinese choreographers; some foreign techniques and methods are borrowed and interpreted to renew Chinese ballet; repertoire strategy changes; ballet becomes the subject of art and theater studies; the organization and management of ballet theater business is updated, with the emergence of the first commercial market elements.

Noted, that from the beginning of the reform period until the end of the 20th century, Chinese ballet theater develops, on the one hand, as a national ballet, which arises as a result of the separation of stage choreography from musical drama, where elements of Chinese classical dance and Western ballet choreography are combined. On the other hand, European-style ballet comes to China, initially presented in its pure form, gradually adapting to national needs, becoming increasingly enriched with national specificity – plots, symbols, music, movements, costumes, and decorations. At the end of the 1990s, these two vectors of development of the Chinese ballet theater integrate, forming its own unique ballet school.

In the third section of the study, the development of Chinese ballet during the recent cultural transformations of the early 21st century is highlighted. During this period, there was an accelerated transformation of existing state theaters into joint-

stock companies to create modern enterprises with corporate governance, independent accounting, and so on. Overall, the focus was on changing the organizational principles of theater work and management, moving from an administrative to a market-oriented model. All reform measures were aimed at theaters becoming independent and autonomous producers of cultural products.

The classification of ballet repertoire was carried out, which was divided into three conditional groups: national classics, world ballet heritage, and contemporary ballets by Chinese authors. The main, most characteristic performances for each group are considered, and the features of their artistic resolution are outlined. The creative achievements of the Chinese ballet theater are presented collectively with an analysis of the organizational activities of the largest ballet companies in China, including the National Ballet of China, the Shanghai Ballet Company, the Liaoning Ballet of China, the Tianjin Ballet, the Guangzhou Ballet, the Guangdong Song and Dance Theater, and the Hong Kong Ballet. It is also noted that the Chinese ballet industry has a significant number of independent collectives of private or cooperative ownership, which in the early 21st century created a large cultural market.

The fourth section examines the strategies of organizational and creative development of Chinese ballet and ways to optimize them. Today in China, there is a variety of theaters by ownership, subordination, and forms of management. These include private theaters, self-governing state collectives, theaters under trust or network management, as well as comprehensive stationary theater centers.

Promoting their productions, improving marketing and advertising strategies is currently a multi-aspect direction of theatrical management. Increasing the media presence of ballet companies and performers on various Chinese and foreign internet platforms, radio, television, in the film industry, conducting tours, participating in international projects, competitions, festivals, television shows, etc., is quite promising.

It is noted that in the conditions of a market economy, it is extremely important for Chinese ballet companies to search for various sources of funding, including patronage, sponsorship, partnerships, philanthropy, as well as related commercial activities. It is emphasized that diversifying the repertoire and introducing the Broadway model of its distribution, studying the demand of the audience, and using the positive experience of ballet theaters' work during the pandemic are relevant. It is also proposed to modernize the ballet training system, which should individualize choreographic education. To expand the opportunities of the ballet labor market, it is worth creating small choreographic groups, schools, and studios in provincial cities.

In the conclusions, the author notes that the dissertation has conducted a comprehensive art historical study of the organizational and creative development of the Chinese ballet theater and has achieved the following scientific results:

The factual basis has been classified, the theoretical basis has been formed, academic research has been generalized, and the conceptual apparatus has been differentiated. The historical aspects of the formation of the Chinese professional

ballet theater, the origins of its organizational and creative principles and management system have been studied. The influence of economic and political transformations in China on ballet functioning has been identified and analyzed. Changes in repertoire policy and the organization of ballet theater affairs have been considered and highlighted. The experience of the leading ballet companies in the country has been analyzed, and forms of their management have been classified. Strategies for further improving theatrical management in the field of ballet have been proposed. The dissertation research has proven the potential significance of improving the organization and management system of ballet art in China, making it a relevant subject for further scientific research.

**Keywords:** culture, art, theater, theatrical art, choreography, choreographic art, ballet, ballet theater, dance, China, PRC, Chinese ballet theater, organizational and creative development, organization of theatrical affairs, theatrical management, management, history, periodization, systematization, interpretation, adaptation, art history, cultural studies, theater studies.



## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації:**

*Публікації в наукових фахових виданнях України, включених до міжнародних науково-метричних баз*

1. Фен Баоцзян. Організаційно-творча діяльність провідних труп китайського балетного театру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. № 49. С. 81–91. URL : <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/293289>. DOI : <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293289>.
2. Фен Баоцзян. Розвиток національної хореодрами у період культурно-економічних реформ у КНР 1980-х рр. *Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 33. С. 54–60. URL : <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/291477>. DOI : <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291477>.
3. Фен Баоцзян. Форми та методи медіапромоції балетного театру в КНР. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 416–422. URL : <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/issue/view/17910>. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302112>.

*Публікації в закордонних наукових періодичних виданнях*

4. Фен Баоцзян. Тема взаємовідносин людини та природи в балетному театрі КНР. *Colloquium-journal*. 2024. № 7 (200). Część 1. С. 4–8. URL : <https://colloquium-journal.org/zhurnal/colloquium-journal-7-200-2024/>.

5. Фен Баоцзян. Форми та методи медіапромоції китайського балетного театру. *Colloquium-journal*. 2024. № 10 (203). Część 1. С. 17–20. URL : <https://colloquium-journal.org/zhurnal/colloquium-journal-10-203-2024/>.

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

1. Фен Баоцзян. Сучасна репертуарна політика китайського національного балету. *XV Міжнародна науково-практична конференція “Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects”*, 14-16.08.2022 р., Берлін, Німеччина. С. 283–287. URL : <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/08/MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-ACHIEVEMENTS-INNOVATIONS...-14-16.08.22.pdf>.

2. Фен Баоцзян. Літературна класика на театральній сцені Китаю: балетні адаптації творів Лу Сіня. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Український театр в сучасному соціокультурному просторі. Актуальні проблеми театрознавства»*, 15 травня 2023 р., Київ, КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. С. 58–62. URL : <https://www.knutkt.com.ua/naukovarobota/1920.html>.

3. Фен Баоцзян. Балетний театр як інструмент культурної дипломатії КНР. *European scientific congress. Proceedings of the 10th International scientific and*

*practical conference. Barca Academy Publishing. Madrid, Spain. 2023. Pp. 384–388. URL : <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2023/10/EUROPEAN-SCIENTIFIC-CONGRESS-29-31.10.23.pdf>.*

4. Фен Баоцзян. Бренд-маркетинг Національного центру виконавських мистецтв (Пекін, КНР). *Матеріали XIV науково-практичної конференції аспірантів і студентів кафедри організації театральної справи ім. І. Д. Безгіна «Актуальні проблеми організації, економіки і соціології театру» (8 грудня 2023 р.)*.

5. Фен Баоцзян. Китайські балети за мотивами однойменних кінофільмів «Мей Ланьфань» і «Конфуцій». *VI Міжнародна науково-практична конференція “MODERN RESEARCH IN SCIENCE AND EDUCATION”, 8-10.02.2024, Чикаго, США. С. 336–341. URL : <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/02/MODERN-RESEARCH-IN-SCIENCE-AND-EDUCATION-8-10.02.24.pdf>.*

6. Фен Баоцзян. Художні характеристики та причини світової популярності китайського балету «Підніми червоний ліхтар». *European congress of scientific achievements. Proceedings of the 3rd International scientific and practical conference. Barca Academy Publishing. Barcelona, Spain. 2024. Pp. 156–161. URL : <https://sci-conf.com.ua/iii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-european-congress-of-scientific-achievements-25-27-03-2024-barselona-ispaniya-arhiv/>.*

## ЗМІСТ

|   |     |
|---|-----|
| <b>ВСТУП</b> .....  | 22  |
| <b>РОЗДІЛ I. Становлення балетного театру в Китаї (з початку XX століття по 1976 рік)</b> .....                             | 31  |
| 1.1. Методологічні, теоретичні та історіографічні засади дослідження китайської балетної хореографії.....                   | 31  |
| 1.2. Історія формування китайського професіонального балетного театру.....  | 43  |
| Висновки до I розділу.....  | 69  |
| <b>РОЗДІЛ II. Реформування системи управління балетним театром КНР у період кінця 1970-х –1990-х років</b> .....            | 72  |
| 2.1. Вплив культурних трансформацій у КНР на функціонування балету.....   | 72  |
| 2.2. Зміна ідеологічних орієнтирів, репертуарної політики та системи управління балетним театром протягом 1990-х років..... | 93  |
| Висновки до II розділу.....   | 101 |
| <b>РОЗДІЛ III. Китайський балетний театр у ході новітніх культурних перетворень (2000–2020-ті роки)</b> .....               | 104 |
| 3.1. Китайський балет на початку XXI століття в умовах ринкової економіки.....  | 104 |

|   |            |
|---|------------|
| 3.2. Організаційні структури та творча діяльність кращих балетних труп КНР.....   | 121        |
| Висновки до III розділу.....  | 152        |
| <b>РОЗДІЛ IV. Стратегії організаційно-творчого розвитку китайського балету в умовах соціокультурних та економічних змін XXI століття.....</b> | <b>154</b> |
| 4.1. Організаційні структури та методи управління балетним театром у КНР.....   | 154        |
| 4.2. Проблеми, специфічні особливості та шляхи адаптації балетного менеджменту до викликів XXI століття.....                                  | 174        |
| Висновки до IV розділу.....   | 194        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>  | <b>197</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>  | <b>205</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** В умовах мультикультурного змішування, що виникає в результаті подальшої глобалізації суспільного життя, проблема збереження й розвитку національного мистецтва постає особливо гостро перед тими країнами, які історично були ізольовані від західного впливу. Після відкриття кордонів Китаю на початку ХХ ст. відбулася складна та доволі болісна інтеграція китайських традицій із західними формами культури. Найбільше це позначилося в мистецькій сфері, де сформувалися нові жанри й напрями. Синтез національних і західних традицій у китайській культурі ХХ ст. перетворився на один з базових принципів. Китайський балетний театр, що виник як результат запозичення чужорідного європейського мистецтва, у ході організаційно-творчого розвитку зміг довести свою самобутню значимість, утворивши нову школу балетної хореографії.

У ХХІ ст. китайське балетне мистецтво вийшло на світовий рівень, і досить важливим чинником цього стало загальне покращення стану культури Китайської Народної Республіки та ефективне зростання економіки. За словами М. Орловського, «хоча історія сучасного китайського танцю налічує не більше кількох десятиліть, але вже цілком можна говорити про явище “азіатського тигра” в новітньому балеті, про його витончену естетику й ретельно продуману техніку, в яких знавці побачать культурну спадщину 250 національностей і народностей КНР, усіх його 22 провінцій» [112].

Водночас, оскільки реформування системи управління китайською театральною системою триває, китайський театр балету перебуває на шляху динамічного розвитку, метою якого є вдосконалення можливостей задовольняти внутрішні та зовнішні культурні потреби, налагоджувати методи культурної дипломатії мовою музики й танцю. Для подальшого успішного керівництва в галузі балетного театру потрібно вивчити сучасний китайський менеджмент розвитку балету й театру, продіагностувати недоліки та запропонувати оптимізацію процесів управління в балетній індустрії. Актуальність дисертації також зумовлена зростанням театрознавчого інтересу до взаємозв'язку, з одного боку, естетичного рівня й художньої значимості театральних продуктів китайських виконавців, з другого боку, із діагностикою та оптимізацією організації театральної справи. Дослідження організаційно-творчої еволюції китайського балетного театру є дуже важливим і для вітчизняного театрознавства в контексті компаративного аналізу розбудови національного балету й сценічного мистецтва в Україні в сучасних умовах.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі організації театральної справи ім. І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого відповідно до тематичного плану науково-дослідної діяльності. Тему затверджено 22 вересня 2020 р. на засіданні Вченої ради Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-

Карого (протокол № 4).

**Об’єкт дослідження:** балетне мистецтво Китайської Народної Республіки.

**Предмет дослідження:** організаційно-творчий розвиток балетного театру в КНР.

**Мета дослідження:** дослідити творчий розвиток китайського балету, в контексті організаційно-управлінських перетворень балетного театру Китайської Народної Республіки.

**Завдання:**

- узагальнити та проаналізувати академічні дослідження китайських і міжнародних експертів з історії розвитку та принципів управління театрів балету в Китаї;
- дослідити історичні аспекти формування китайського професійного балетного театру, витоки його творчої естетики та системи управління;
- виявити та проаналізувати вплив соціально-культурних трансформацій у КНР на функціонування балету (період 1970–1980-х рр.);
- висвітлити зміну ідеологічних орієнтирів, репертуарної політики та системи управління балетним театром протягом 1990-х років;
- проаналізувати характеристики розвитку й управління театром балету сучасності (2000–2020 рр.);
- проаналізувати репертуарну політику сучасного китайського театру балету;



- вивчити досвід організації вистав провідних балетних труп країни;
- запропонувати стратегії подальшого покращення театрального менеджменту в галузі балету з урахуванням сучасних тенденцій соціокультурного розвитку.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють період з початку ХХ ст., від появи балетного мистецтва в Китаї, до теперішнього часу, коли національний балетний театр досяг потужного розвитку й вийшов на високий світовий рівень.

**Методи дослідження.** Для вирішення зазначених завдань було застосовано такі методи дослідження:

- аналітичний – для пошуку, відбору та вивчення наукової літератури, уточнення й систематизації термінів і понять, важливих для формування концепції дисертаційної роботи;
- історичний та історико-генетичний – для з’ясування генезису балетного мистецтва в Китаї, його формування в контексті загального розвитку національної та світової хореографії;
- проблемно-хронологічний – для виявлення етапів становлення й розвитку балетного мистецтва в Китаї, з’ясування хронологічних меж окремих періодів його розвитку, обґрунтування чинників впливу на організаційно-творчу роботу китайського балетного театру;
- джерелознавчий – для відбору та опрацювання джерел, що висвітлюють специфіку функціонування китайського балету;

- історичної реконструкції – для відтворення адекватної картини творчих наробіток балетних труп минулих періодів, а також для моделювання організаційних підходів до впорядкування та розвитку китайського балетного театру;
- жанрового аналізу – для виявлення художньо-естетичних особливостей хореографічних постановок, наявних у репертуарі китайських хореографічних колективів, зокрема в галузі балетного мистецтва;
- змістовного аналізу – для виявлення специфічних характеристик окремих вистав і класифікації репертуару балетних театрів відповідно до сюжетно-тематичних груп;
- семіотичний – для осмислення багатьох наявних у китайському мистецтві та виражених у балетних творах образах зі складним символічним наповненням;
- систематизації та узагальнення наукового матеріалу – для написання висновків з питання організаційно-творчого розвитку балетного театру в Китаї, для підбиття підсумків щодо окремих аспектів дослідження, узгоджених із поставленими завданнями дисертаційної роботи;
- компаративний – для порівняння особливостей китайської національної балетної школи з іншими традиціями виконання й навчання мистецтва балету, а також для перенесення досвіду осмислення українського національного балетного театру на китайську культурно-мистецьку практику й аналогічні процеси в національній хореографії КНР;

- спостереження – для безпосереднього споглядання за творчими процесами, що відбуваються в балетно-театральному житті Китайської Народної Республіки, фактологічної фіксації художніх особливостей, ідейного змісту, методів популяризації балетного мистецтва й організації театральної справи, менеджменту та маркетингу.

Джерельну базу дисертаційної роботи сформували такі групи джерел: *текстові* (матеріали періодичних видань друкованих ЗМІ, інтернет-джерела, інтерв'ю, інформація з офіційних сайтів найбільших балетних труп Китаю тощо); *зображальні* (фотографії артистів балету, балетмейстерів, фоторепортажі з вистав, а також репродукції з картин, тематикою яких є ранній етап розвитку балетного мистецтва в Китаї); *відеоматеріали* (відеозаписи балетних вистав, конкурсних виступів, відеоуроків з балетної хореографії, ігрові та документальні фільми, присвячені китайському театру, зокрема діяльності балетних труп тощо).

**Теоретичною основою** дисертації стали:

- історичні та теоретичні роботи китайських, західних і українських авторів, присвячені загальним проблемам розвитку культури, формування й функціонування сценічного мистецтва, а також специфіці розвитку театру в Китаї (Дж. Андерсон, О. Воробей, Л. Канг, Л. Кехуан, Дж. Лал, Ц. Лун, К. Ли-Линг, Н. Нікоряк, М. Ренді, О. Родіонов, Л. Цяньюнь, Чж. Юй, Д. Янг та ін.);

- дослідження з історії й теорії хореографічного мистецтва в різних регіонах і країнах світу, зокрема в Китаї (Е. Вілкокс, Чж. Гомінь, А. Максименко, М. Орловський, Ю. Пін, І. Пенчуков, І. Ткаченко, П. Чен, Г. Чжан, Ц. Чжіруй, Я. Цзе, Л. Циньї, С. Ян та ін.);
- публікації з питань сценічної практики, організації театральної справи, менеджменту та маркетингу в галузі культури, а також з особливостей управління культурою у КНР (А. Антонюк, І. Безгін, О. Безгін, Г. Гагоорт, Ф. Кольбер, І. Кочарян, С. Ленглі, А. Лягущенко, І. Петрова, М. Поплавський, Л. Портер та Н. Алкорн, А. Рейсс, С. Робіне, Дж. Сімонне, І. Сігода, К. Томпсон, Р. Шаган, С. Яньпін, С. Яроміч та ін.);
- праці, що фокусуються на питаннях розвитку національного балету в Україні (П. Білаш, М. Загайкевич, І. Зарецька, О. Зінич, А. Касьянова, А. Король, К. Лук'яненко, Н. Мазур, Л. Маркевич, Ю. Станішевський, О. Чепалов, О. Шаповал та ін.).

**Науковою новизною отриманих результатів** є те, що в дисертації вперше здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз організаційно-творчого розвитку китайського балетного театру в широкому соціокультурному контексті:

- зібрано й представлено українській науковій спільноті дослідження експертів з історії та сьогодення балетного мистецтва в Китаї;

- уточнено періодизацію розвитку китайського театру в контексті театрального управління;
- виявлено вплив соціально-культурних трансформацій у КНР на розвиток хореографічного мистецтва й висвітлено зміст реформ в управлінні балетним театром;
- систематизовано досвід організації творчо-виробничого процесу провідних балетних труп країни та запропоновано стратегії подальшого покращення менеджменту китайського театру балету з урахуванням сучасних тенденцій соціокультурного розвитку.

**Теоретичне значення** отриманих результатів полягає в тому, що вони вперше вводять до українського наукового обігу вагомий історичний та мистецтвознавчий матеріал, що розкриває організаційно-творчі трансформації китайського балетного театру від початку ХХ ст. до 20-х рр. ХХІ ст. Систематизовані матеріали, факти, результати дослідження, можуть прислужитися широкому колу користувачів: бути застосованими у науково-дослідницькій роботі студентів та аспірантів, використаними в подальших теоретичних розвідках із синології, театрознавства, мистецтвознавства, культурології, менеджменту виконавських мистецтв науковцями й викладачами, а також слугуватимуть джерелом для подальших наукових розвідок.

**Практичне значення** отримання результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в українській синології, як джерело для розроблення

й написання наукової (монографії, публікації) та навчальної (посібники, підручники) літератури, створення спецкурсів, присвячених специфіці китайської культури для студентів-китаєзнавців. Також можуть залучатися до написання навчальних програм, методичних розробок, підготовки курсів лекцій з історії й теорії культури, історії зарубіжного театру й балету, теорії хореографії, історії театральної справи, менеджменту виконавських мистецтв та інших дисциплін в закладах середньої та вищої освіти.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійно виконаним науковим дослідженням. Теоретичні положення, узагальнення й висновки дослідження є авторськими або мають посилання на відповідне джерело. Усі публікації з теми дисертаційного дослідження є одноосібні.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення й результати дослідження доповідалися на шести міжнародних науково-практичних конференціях.

**Публікації.** Основні положення та результати дослідження викладено в п'яти одноосібних наукових працях, із яких три опубліковано у фахових виданнях категорії «В», затверджених МОН України, дві – у зарубіжних періодичних виданнях.

**Структура й обсяг дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (141 найменування), із них: 15 – китайською, 79 – кирилицею, 47 – латиницею). Загальний обсяг дисертації становить 224 сторінки, із яких 204 сторінки основного тексту.

## **РОЗДІЛ I. Становлення балетного театру в Китаї (з початку XX століття по 1976 рік)**

### **1.1. Методологічні, теоретичні та історіографічні засади дослідження китайської балетної хореографії**

Осмислення організаційно-творчого розвитку балетного театру в Китаї, його місця та значення в сучасній світовій хореографічній культурі є важливим завданням для актуальних наукових досліджень у галузі мистецтвознавства. Саме тому в китайській та західній літературі періоду кінця XX – початку XXI ст. з'являється дедалі більше нових значущих розвідок щодо різноманітних аспектів розвитку балетного мистецтва в КНР, що перетворюються на систематичні дослідження основних тенденцій та закономірностей його розвитку. Це не лише дозволяє узагальнювати попередні рефлексії балетного театру в науково-теоретичному, організаційному, методичному, практичному ракурсах, але й значно змінює науковий дискурс щодо специфіки китайського національного балету, який має надзвичайно потужний художній потенціал. Аналіз досвіду китайських хореографів важливий як для фіксації яскравих і незвичних для європейського балетного театру феноменів з погляду компаративних досліджень, так і для рецепції найбільш дієвих наробіток, спрямованих на просування балетного мистецтва, популяризацію його серед масової публіки та організацію театральної справи.

Актуальна необхідність спеціального наукового дослідження з панорамним оглядом організаційно-творчої еволюції китайського балету, охопленням широкого соціокультурного контексту від моменту появи цього виду мистецтва в Китаї до сьогодення, виявлення методів популяризації балетного мистецтва в КНР на сучасному етапі, систематизація структурних елементів організації балетного театру та перспективи його розвитку спонукали автора пропонованої дисертаційної роботи спиратися на різноманітну джерельну базу. Фактологічною основою дослідження стали різноманітні групи джерел, зокрема:

- текстові (матеріали періодичних видань друкованих ЗМІ, інтернет-джерела тощо). Також були задіяні оприлюднені інтерв'ю, мемуари, автобіографії балетмейстерів, педагогів, журналістів про організаційно-творчий розвиток китайського балету. Проаналізовано відкриту інформацію з офіційних сайтів найбільших балетних труп Китаю щодо концепції розвитку, організаційних принципів, естетичних підходів, методики балетної освіти та підготовки хореографічних вистав, історії виникнення, порядку функціонування тощо. Було використано й відомості із сайтів урядових організацій, хореографічних студій, закладів середньої і вищої освіти в КНР;
- зображальні (фотографії артистів балету, балетмейстерів, фоторепортажі з вистав, а також репродукції з картин і гравюр, тематикою яких є ранній етап розвитку балетного мистецтва в Китаї);



- відеоматеріали (відеозаписи балетних вистав, конкурсних виступів, відеоуроків з балетної хореографії, ігрові та документальні фільми, присвячені китайському театру, зокрема діяльності балетних труп тощо).

Теоретичною базою дослідження стали, з одного боку, наробітки мистецтвознавців, які спеціалізуються на вивченні балетного мистецтва, з другого, – тих теоретиків, які вивчають методологію організації театральної справи, зокрема менеджмент хореографічних вистав.

Для послідовної реконструкції організаційно-творчого розвитку балетного театру в Китаї, аналізу соціально-політичних чинників у цьому процесі, взаємовпливу хореографії та інших мистецьких явищ (пекінської опери, розмовної драми, літератури, матеріальної культури тощо), а також для вивчення специфіки китайської національної хореографічної школи були використані історичні дослідження таких авторів: Дж. Андерсон [3], Л. Канг [17], М. Ренді [30], Дж. Лалл [96].

Системним і послідовним є стислий огляд історії китайського балету авторства Цзоу Чжіруй [62], де подано вичерпний та об'єктивний опис розвитку китайської балетної хореографії від початку ХХ ст. до 2012 року. Автор пропонує чіткий незалежний аналіз та оцінку основних історичних подій, постатей і важливих праць. Багато цінної інформації та теоретичних розмислів містить англomовна книга Емілі Вілкокс під назвою «Революційні тіла: китайський танець і соціалістична спадщина» [39], заснована на

первинних джерелах. У результаті понад десяти років етнографічних та архівних досліджень Е. Вілкокс аналізує найбільш показові танцювальні твори китайських хореографів, поставлені протягом 80 років (з 1935 р. по 2015 р.). Використовуючи раніше не досліджені архівні матеріали, фото та документи, програми виступів, інші історичні й сучасні джерела, Е. Вілкокс спростовує загальноприйняте упередження, що переважною спадщиною дореформеного соціалістичного Китаю (1949–1978 рр.) були революційні балети, які ґрунтувалися на радянських традиціях сталінського театру.

Важливими для здійснення дисертаційного дослідження були наукові розвідки з історії та сучасного функціонування китайського музично-драматичного театру (Девіда Янга [15], Лін Кехуан [20], Ксіао Лі-Лінг [14], О. Воробей [76]).

Значна частина матеріалів, які перетворилися на міцний фундамент для збору фактологічних відомостей, – статті періодичних видань, присвячені широкому колу проблем щодо аналізу китайського мистецтва: класичного китайського танцю (П. Чен [9], Чж. Гомінь [136]).

Важливим став досвід українських мистецтвознавців-синологів, а також китайських студентів і аспірантів, які писали наукові роботи в закладах вищої освіти України. Серед досліджень українською мовою важливим для виконання пропонованої дисертаційної роботи були наробітки з історії китайського танцювального мистецтва М. Орловського [112], дослідження символіки національної хореографії Сісі Ян [124], розвідки, присвячені

танцювальній педагогіці в Китайській Народній Республіці А. Максименка [104], Чжан Юй, яка здійснила дисертаційне дослідження «Методика засвоєння національних мистецьких традицій у процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музики і хореографії» [137]. Було взято до уваги дослідження з історії та сучасної практики китайського класичного танцю Чж. Гоміня [136], І. Ткаченко [130].

Окремий корпус текстів склали публікації авторів, присвячені теорії сценічного менеджменту, маркетингу та організації театральної справи: Л. Портера та Н. Алкорн [29], Р. Шаган [31], Дж. Сімоне [33], І. Сигода [35], К. Томпсон [36], Г. Гагоорта [77], Ф. Кольбера з колегами [92], С. Ленглі [97], А. Рейсса [120], С. Робіне зі співавторами [121] та ін.

Для написання дисертації важливим було вивчення досвіду українських учених і педагогів з питань театрального менеджменту: І. Безгіна [68; 69; 70], О. Безгіна [71; 72; 73], І. Кочарян [95], А. Лягуценка [102], І. Петрової [115], М. Поплавського [119], С. Яроміч [141], О. Антонюка [67] та ін.

Надзвичайно корисним було ознайомлення з досвідом досліджень розбудови національного балетного театру в Україні протягом ХХ ст., чому присвячено багато праць українських мистецтвознавців: М. Загайкевич [81; 82], Ю. Станішевського [127; 128; 129], П. Білаша [75], І. Зарецької [83; 84], О. Зінич [87], О. Касьянової [89], А. Король [93; 94], К. Лук'яненко [99; 100], Н. Мазур [103], Л. Маркевич [105; 106; 107; 108; 109], А. Підлипської [116; 117], О. Чепалова [135], О. Шаповал [140] та ін.

Теоретичні наробітки українського та світового мистецтвознавства дозволили сформувати поняттєвий апарат дослідження. Базовими для формування концепції дисертаційної роботи став перелік термінів і категорій, що визначає балетне мистецтво. Уточнимо деякі з них.

**Балет** (фр. ballet, від італ. balletto, букв. – маленький бал, з лат. ballare – танцювати) визначено Великою українською енциклопедією (ВУЕ) як «вид музично-театрального мистецтва, в якому зміст вистави втілюється в музично-хореографічних образах», який «належить до синтетичних, просторово-часових мистецтв». До основних компонентів балету зараховують: «лібрето (або сценарій), в якому викладено загальні чинники драматургії балету (сюжет, характеристику дійових осіб та ін.), балетна музика (як оригінальна, написана спеціально з метою втілення даного лібрето, так і компілятивна), хореографічна дія, що відтворюється засобами балетмейстерського мистецтва і силами балетних виконавців (артистів балету – солістів і кордебалету), художнє оформлення (декорації, костюми, освітлення тощо)» [118].

**Балетна школа** постає, з одного боку, як специфічна манера виконання стандартизованих рухів, з другого, – як система отримання (передачі) досвіду та вдосконалення майстерності артиста балету. Балетна школа формується, по-перше, як результат зусиль видатних хореографів (методики, напрацьовані окремими талановитими виконавцями, балетмейстерами, педагогами), по-друге, як парадигма організації роботи творчого колективу та система вимог до кожного члена хореографічної трупі. Метою виконавської школи є

подальше поширення і впровадження її здобутків у практику, професійні кола балетмейстерів і танцівників. На сьогодні у світовому балетному мистецтві вже склалися різні балетні школи, кількість яких зростає завдяки розвитку національних балетних традицій різних країн світу. Найдавнішими є італійська та французька балетні школи, які мають значні відмінності. Дещо пізніше сформувалися англійська, данська, російська, американська та інші балетні школи. Китайський балетний театр у період свого виникнення й формування відчув значний вплив англійської та російської (згодом радянської) балетних шкіл, у період з кінця 1970-х років став відкритим для запозичення техніки виконання й методик хореографів із США, Данії, Німеччини, Франції, аж поки не викристалізувався унікальний китайський стиль балетного театру.

**Національне балетне мистецтво**, феномен якого яскраво демонструє сучасний китайський театр, близьке за духом до постановок українських балетних театрів. У цьому можуть переконати визначення як українських, так і китайських дослідників. Так, за словами А. Король (дослідниці українських балетів як своєрідних етномаркерів), «“національна балетна вистава” – це балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору» [94, с. 152]. Цілком суголосними є роздуми історика китайської хореографії Цзоу Чжіруя, який зауважує, що поняття національного балету «здебільшого стосується тих

балетних творів, які поєднують іноземні стилі балетного руху з китайською національною танцювальною лексикою для створення балетних творів у китайському стилі та східному характері» [62, с. 3].

**Китайський класичний танець** – явище етнонаціональної традиційної культури. Він сягає корінням у найдавніші часи китайської цивілізації, оскільки тривалий час відображав зміст прадавніх даосько-шаманських ритуалів. З появою у XIII ст. авторської літературної драми фольклорний танець став неодмінним компонентом театральних видовищ. Там він набув певного канону й перетворився на витончену систему жестів і символів, з унікальною пластикою, координацією рухів і музики [130, с. 274–275]. Нової якості класичний китайський танець набув з появою та розвитком пекінської опери, де до рухів ритуального походження було додано елементи кунг-фу – традиційних китайських бойових мистецтв. Згодом хореографічні номери музичних драм частково відокремилися і стали виконуватися як незалежні сценічні видовища, зокрема танець з рукавами, танець із мечем, танець із віялом тощо [136, с. 83]. Основною сферою їх побутування було аристократичне середовище, оскільки професійні хореографічні трупи існували на дотації високопосадовців або членів імператорського двору.

**Китайський народний танець** – фольклорного походження, оскільки виконувався в природному середовищі сільської громади. Він має певні традиційні для кожного регіону та місцевості рухи, ритми, костюми. Згодом, із виникненням і розвитком етнографічних досліджень народний танець

розгалужився та перетворився на *народно-сценічний танець*. Останній являє собою зафіксований в етнічному середовищі руховий канон, що розучується професійними танцівниками й відтворюється на концертній сцені. Подібне розділення народного танцю на безпосередньо народний та народно-сценічний було зафіксовано в китайському мистецтвознавстві в 1950-х роках.

**Танцювальна драма чи хореодрама** (та **драматичний балет** як окремий її різновид) виникає за часів становлення балетного театру. Її характеристики зумовлює розуміння балетної вистави як драматичної історії, розказаної за допомогою музики та втіленої в хореографії. Тому танцювальна драма завжди зосереджена на сюжетах і конфліктах, має відповідну систему персонажів, художньо-ідейну основу з обов'язково закладеним там моральним висновком. Вона покликана розповісти історію переживань головних персонажів, викликати відповідне співчуття у глядачів. Саме тому в ній наявні елементи драматичної гри, які домінують над хореографічними засобами виразності та віртуозністю рухів: виконавець намагається висловитися й передати зміст стосунків між персонажами, висвітлити розвиток подій засобами міміки та жестів.

**Хореографічний симфонізм** (і, відповідно, балетний симфонізм як окремий його різновид) виникає наприкінці XIX ст. у річищі загального зламу європейської театральної системи, відходу від ідейно-тематичних догматів, оповідальності, обов'язковій системі персонажів, пов'язаних між собою зоною

стосунків і конфліктів. Подібна інтерпретація хореографічної вистави асоціюється з поняттям музичного симфонізму, відсутністю сюжету в балеті та водночас із наявністю концептуального змісту, що створює загальний естетичний вплив на глядача, трансформуючи його емоції. Хореографічний симфонізм позиціонується як універсальний спосіб найповнішого розкриття художнього задуму, реалізований за допомогою музичного матеріалу. Він запозичує музичні структури, які притаманні драматургії симфонічних творів – сонатній формі, системі лейтмотивів, поліфонії, розвитку й зіткненню тематичних елементів тощо. «Симфонізація танцю заснована передусім на принципах хореографічного розвитку теми, а не на випадковому наборі танцювальних рухів, незалежно від того, виконуються вони в єдиному ритмі з музикою чи ні» [100, с. 142].

**Періодизація розвитку китайського балету** зумовлена здебільшого політико-соціальними чинниками, які визначали стан, тематику, жанровість, образність усього китайського мистецтва, збереження його традиційних форм, появу європейських видів і жанрів, новаторські пошуки китайських авторів.

За сукупністю вищезазначених чинників можна умовно виокремити такі історичні періоди розвитку китайського балету:

1. початок ХХ ст. – 1949 рік – від появи балетного мистецтва в Китаї до виникнення Китайської Народної Республіки;
2. 1949–1966 роки – від утворення КНР до початку культурної революції;
3. 1966–1978 роки – балетне мистецтво часів культурної революції;



4. кінець 1970-х – 1990-х років – від початку періоду економічних реформ і проголошення політики відкритості до кінця ХХ ст.;
5. з початку 2000-х років донині.

**Перший період** (початок ХХ ст. – 1949 р.) можна охарактеризувати остаточним відокремленням китайської сценічної хореографії від театральної практики, появою перших іноземних, а згодом китайських балетних труп у південних припортових великих містах, започаткуванням хореографічної балетної освіти у вигляді окремих танцювальних шкіл, домінуванням західного репертуару на сцені балетного театру.

**Другий період** (1949–1966 рр.) позначений появою професіонального балету в Китайській Народній Республіці, стандартизацією державних вимог до балетної освіти, тотальним запозиченням традицій радянської балетної школи, експериментальною діяльністю китайських хореографів щодо поєднання стилістичних елементів китайських класичних танців з балетною хореографією.

**Третій період** (1966–1978 рр.) характеризується безпрецедентним обмеженням культурного життя країни, репресіями в артистичному середовищі, стагнацією в галузі балетного мистецтва, появою кількох взірцевих революційних балетних вистав, зроблених згідно з імпортованою з СРСР естетикою соцреалізму та ідеологічними настановами маоїзму.

**Четвертий період** (кінець 1970-х – 1990-х рр.) визначає новий вектор розвитку китайського балетного театру, зумовлений демократизацією

суспільного буття та економічними реформами. Починаються активні взаємозв'язки із західною мистецькою спільнотою, до КНР потрапляють американські та європейські хореографи й артисти балету. Відновлюють роботу заклади мистецької освіти, повертаються до діяльності закриті протягом культурної революції сценічні колективи, урізноманітнюється балетний репертуар. Виникають дві форми власності театральних колективів: державні театри та кооперативно-приватні трупи. Китайські хореографи починають шукати шляхи розбудови національного балетного театру.

**П'ятий період** (з початку 2000-х рр. донині) характеризується подальшим урізноманітненням театального життя в КНР, становленням і розвитком національного балетного театру, виходом китайського балетного мистецтва на високий світовий рівень, удосконаленням методів його організації, управління, хореографічної освіти, популяризації балетного мистецтва серед широких мас.

Отже, питання, яким чином китайське балетне мистецтво еволюціонувало від чужорідного, призначеного для обмеженої публіки хореографічного феномену, до масового, популярного, висококласного мистецтва, що відповідає найкращим світовим стандартам, є надзвичайно актуальним та потребує детального розгляду.

## **1.2. Історія формування китайського професіонального балетного театру**

Китайський класичний танець – унікальний, сповнений глибокого символізму вид мистецтва, який створювався протягом 5000 років. Школа китайського класичного танцю вважається однією з найскладніших у світі, оскільки передбачає власну філософію та теорію, які зумовлюють внутрішній зміст, специфічну техніку виконання й форми вираження. Він змінювався, розвивався, за кожної китайської династії отримувал дедалі більше нових елементів, таким чином, «увібрав усе найпрекрасніше з величі минулих епох» [113]. Спочатку це були просто групові рухи по колу під час різних ритуалів і релігійних дій. Поступово танок перетворюється на світське мистецтво, з'являються певні канони й вимоги. У I ст. н. е. в Китаї виокремлюються два різновиди танцю: цивільні (ритуальні) та військові, що містять вкраплення східних єдиноборств [112].

З появою у XIII ст. літературної драми танець став неодмінним компонентом театральних видовищ [130, с. 274–275]. У XVI ст. в музичній драмі куньцюй, де складні мелодичні лінії ілюстрували великі хореографічні епізоди, починається процес відокремлення танцювальних вистав: виникають танці з пантомімою, зокрема «Історія нефритової шпильки», «Осінь ріка». Музична драма кінця XVIII ст. вже містила розвинені пантоміми, що нерідко виконувалися окремо, наприклад: «На перехресті трьох доріг», «Метушня у небесному палаці». Традиційні

китайські національні танці мали витончений характер, складну систему жестів і символів, характеризувалися унікальною пластикою та координацією рухів і музики.

Перші форми європейської хореографії, зокрема класичного балету, у Китаї з'явилися паралельно з посиленням присутності іноземців у країні. Опіумні війни (боротьба проти ввозу наркотиків у Китай з території Британської Індії), які точилися протягом 1840-х років, призвели до поразки імперії Цін та формування проєвропейської культури припортових ареалів китайського узбережжя. У всіх галузях життя країни починається епоха перетворень. Європейці, які мали бізнес у Китаї, створювали свої театри й організували вистави, а з-за кордону поверталися китайські студенти, зокрема ті, що отримали театральну освіту. Вони навчали місцевих акторів грати вистави на матеріалі п'єс іноземних драматургів, поширювали європейську класичну музику та хореографію.

Реформи 1860–1970-х років, проведені в країні, передбачали ще більше відкриття Китаю до європейської культури, зокрема, переклад китайською мовою багатьох творів світової літератури. Спроби знову закрити кордони Піднебесної імперії в 1889 році призвели до прямої інтервенції західних держав. Упродовж 1896–1898 років відбувся розподіл Китаю на сфери впливу між Росією, Німеччиною, Великою Британією, Францією та Японією. Тож процес європеїзації китайської культури та мистецтва набув незворотнього характеру.

На зламі XIX–XX ст. китайці знайомляться з класичною західною хореографією. До цього часу класичний китайський національний танець розвивався в межах синтетичного жанру пекінської опери. Майстри цього жанру володіли комплексом професійних навичок: вокал, декламація, пантоміма, сценічна пластика, бойові техніки, мистецтво перетворення та хореографічне мистецтво.

Основним чинником змін китайської хореографії стало проникнення західної танцювальної культури через поживлення торговельно-дипломатичних і соціальних контактів. Після відкриття кордонів місцеві митці почали виїжджати в європейські та інші закордонні країни. Поступово збільшувалася кількість китайців, які стикалися з культурою виконавства західного танцю і сценічною хореографією. Китайські студенти і працівники дипломатичних представництв, які навчалися за кордоном, уперше побачили західний світ, записували дивовижні, на їх погляд, явища культури, зокрема й танці, що радикально відрізнялися від традиційної китайської хореографії: класичний балет, західноєвропейські бальні та народні танці. Хореографічні й музичні номери поставали також обов'язковою складовою прийомів та зустрічей у посольствах. Таким чином, на початку XX ст. хореографія в Китаї остаточно відокремилася від театрального мистецтва та почала існувати як самостійний вид мистецтва.

Після повалення імператорської династії Цін у 1911 році й початку боротьби за незалежність Китаю (з 1919 р.) відбулися зміни в поглядах

прогресивної частини суспільства країни. Історики доводять, що в цей період спостерігається «масова переорієнтація з традиційної культури на вестернізацію. Цей рух торкнувся усіх сторін інтелектуального життя Китаю, зумовивши поширення розмовної мови, перегляд конфуціанських етичних норм, критику традиційної історіографії, нові вимоги до освіти, осмислення республіканської форми правління разом з поширенням нових політичних теорій» [91].

У цей період відбувається загальна трансформація сценічного мистецтва країни, адже виникає та починає швидко розвиватися драматичний театр. До 1918 року триває період формування естетики нової сцени, яка характеризується насамперед відходом від академічності традиційного китайського театру, боротьбою з його схематизмом та консерватизмом. Такою є послідовна новаторська діяльність шанхайської трупи «Весняне сонце», що була відкрита в 1907 році театральними діячами Жен Тяньчжі та Ван Чжуншен. Вони намагалися створювати вистави на основі синтезу європейського та традиційного театрального мистецтва. Виникають також численні театральні трупи, чії організатори й режисери орієнтуються суто на європейську драматургію. Тож коли традиційний для Китаю національний музично-драматичний театр із танцювальними номерами втрачає свої домінуючі позиції, це закономірно зумовлює інтерес публіки до мистецтва західного балету та бальної хореографії.

На тлі суспільно-політичних змін іноземна хореографія поступово входить у життя певного прошарку китайського народу. З одного боку, поширюються соціальні танці вечірок і розважальних закладів, з другого боку, – сценічна хореографія, що передбачає естетичну потребу до перегляду танцювально-пластичних номерів. Відкритість до західної цивілізації й політика реформ у Китаї спричинили радикальні зміни у світогляді містян. Вони починають носити європейський одяг, а жінки припиняють бинтування ніг для зменшення стопи – звичай, який прогресивні китайці намагалися скасувати ще наприкінці ХІХ ст. Заборона на бинтування ніг дозволила китаянкам розпочати навчання європейських танців (попереднє покоління жінок не були здатні до цього через деформацію стоп). До середини 1920-х років у китайських містах з'явилася нова генерація дівчат, здатних навчатися професійної балетної хореографії.

Потужним каналом проникнення західного класичного танцю стала творчо-організаційна діяльність вихідців з Російської імперії – педагогів та артистів класичної балетної школи, які до революції 1917 року приїжджали до Китаю на гастролі. У період громадянської війни на території колишньої Російської імперії та протягом 1920-х років Шанхай, Харбін та інші китайські міста стали прихистком для білоемігрантів, утікачів від більшовицької влади. Вони популяризували цей вид мистецтва, складаючи кістяк публіки балетних вистав. Серед емігрантів було чимало й танцівників, які подеколи виїжджали

в Китай цілими трупами та розпочинали в новому середовищі активну творчу діяльність.

Прикладом є балетна трупа Миколи Сокольського, який з 1927 року мешкав у Харбіні, а з 1929 року керував власним колективом у Шанхаї. Наприкінці 1920-х років балетний театр у форматі великих вистав, на відміну від бальних танців, місцевим жителям був незнайомий. Глядачі бачили лише камерні балетні номери, зокрема виступи тріо «Олімпік», танцювальні дуети, сольні виступи. Поступово масштабні балетно-драматичні вистави, які спочатку сприймалися як екзотика, стали неабияк популярними. Це спричинило створення нових балетних труп. З 1934 року М. Сокольський заснував театральну компанію «Le Ballet Russe», інша назва – «ADC» (Amateur Dramatic Club of Shanghai). Вокально-танцювальна трупа була ексклюзивним орендатором театру «Лайсеум» – одного з найкращих театрів Шанхая. Тож, маючи постійне приміщення, вона одержала статус повноцінного музично-хореографічного театру. Більшість репертуару трупи становили балетний репертуар танцювальної трупи С. Дягілева, класичні російські твори та спадщина європейського балету: «Павільйон Арміді», «Шехеразада», «Цар-дівця» («Коник-Горбоконики»), «Золотий півник», «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Корсар», «Дон Кіхот» та ін.

Китайська публіка не лише із зацікавленістю дивилася вистави, але й почала відвідувати місцеві *балетні школи* й *танцювальні студії* класичного танцю. У період 1930-х років по всій країні починають відкривати заклади



освіти європейського типу (ліцеї, денні й вечірні школи, пансіони тощо). Усі вони передбачали відвідування класу бальної та балетної хореографії, тож сюди приймали дівчат лише з природною формою стопи. Також було відкрито значну кількість приватних шкіл і студій, де вчили гри на західних музичних інструментах і західних танців.

Через неабиякі відмінності китайської та західної хореографії перші педагоги-танцюристи стикалися з певними труднощами. Традиційне пластичне виконавство в Китаї тяжіє до базових понять конфуціанства, даосизму й буддизму: цзин (концентрація), шень (дух), іці (енергія). У народно-сценічних танцях виконавці рухаються по спіралі або по колу, адже саме такі траєкторії не суперечать гармонійним потокам енергій *інь* та *ян*. До того ж у китайських танцях використовуються дрібні рухи кистями та фіксація положень пальців, обов'язкова координацію очей і рук (погляд виконавців має стежити за зап'ястками). Класична ж європейська хореографія характеризується лінійними переміщеннями, довгими траєкторіями, широкими кроками та близькими контактами. Тож нова для китайців пластика західноєвропейських танців нашоувалася на етичні й естетичні психологічні перепони, які долалися через працелюбність і наполегливість.

У тих пансіонах та школах, де викладачами й організаторами були вихідці з Російської імперії, впроваджувалася класична балетна система викладання. Зокрема, у відкритій 1934 року школі М. Сокольського

проводилися систематичні заняття на високому професійному рівні (п'ять днів на тиждень: три дні були присвячені класичному танцю, один день – народно-сценічному танцю, ще один – урокам гімнастики). Крім того, М. Сокольський також запрошував на майстер-класи всесвітньо відомих танцівників, наприклад, європейського майстра танців Юстуса-Кейла Паскаля. Діяльність школи включала також популяризацію балету серед широкої публіки: М. Сокольський із педагогами школи та учнями регулярно давав концерти в театрі «Лайсеум» для батьків і всіх бажаючих.

М. Сокольський став засновником оригінальної балетної школи, яка випустила багатьох видатних представників китайського балету. У викладацькій роботі М. Сокольський спирався на практичні підходи російського балетмейстера й педагога шведського походження Миколи Легата (1869–1937), представника відомої балетної династії Легат-Обухових. Важливою для М. Сокольського була також методика італійського танцівника-віртуоза, балетмейстера й педагога Енріко Чекетті (1850–1928).

Багато учнів М. Сокольського, які навчалися в його школі, стали відомими китайськими танцівниками, педагогами, хореографами, авторами наукових книг та статей, присвячених мистецтву танцю. Серед них Ху Жунжун (майбутній директор Шанхайської танцювальної школи, авторка цінних мемуарів і розмислів про розвиток китайського балету), Є Нін (згодом директор дослідницького бюро Пекінської академії танцю) та ін.

В інших балетних школах вихідців з Російської імперії домінувала методика Агрипини Ваганової, сформована як традиція імператорського російського балету в Санкт-Петербурзі. Варто зауважити, що під час створення балетних шкіл розроблялися навчальні плани з методики викладання спеціальних дисциплін та організації учнівського процесу, які враховували як правила російської хореографічної школи, так й історичний досвід танцювальної культури Китаю. Методика викладання класичного танцю була адаптована до китайської системи навчання, що дозволило сформувати основу професійного розвитку балетного мистецтва в Китаї.

З 1930-х років китайська культурна політика починає орієнтуватися на вивчення й поширення ідей радянської літератури та мистецтва. У 1937 році було перекладено китайською мовою книгу К. Станіславського «Робота актора над собою», що поклала початок традиції подальшого впровадження його доробку до китайського театру. Попри те що система К. Станіславського формувалася на базі драматичного театру, вона беззаперечно вплинула на розвиток і радянського, і китайського балетного мистецтва.

Наприкінці 1930-х – на початку 1940-х років хореографічне мистецтво в Китаї перебувало в стані стагнації, адже країна переживала дуже важкі часи (громадянська війна, спричинена боротьбою між комуністами й гомінданівцями, зовнішній тиск від західних держав і СРСР, японська окупація великої території та участь у Другій світовій війні тощо).

До початку японського вторгнення в 1943 році балетний театр став доволі значущою складовою великих міст і припортових ареалів Китаю. Балетні трупи здебільшого були неприбутковими, вони потребували додаткової підтримки у вигляді державних субсидій або приватних пожертвувань. Саме такі надходження від меценатів і місцевої влади, а також невеличкі прибутки від педагогічної діяльності, дозволяли підтримувати роботу творчих колективів .

Після закінчення війни, приходу до влади комуністів та проголошення Китайської Народної Республіки в 1949 році почався період швидкої розбудови соціалізму. Орієнтуючись на стратегію культурного розвитку СРСР 1930–1940-х років, гідними для «нового» суспільства поставали лише класичний балет й окремі типи народної та бальної хореографії. Усі інші види танців були визнані буржуазним пережитком та підлягали критиці й забороні.

Керівники компартії Китаю (КПК), Мао Цзедун та Чжоу Енлай, усвідомлюючи значення танцювальної культури як засобу пропаганди комунізму, ініціювали першу національну конференцію діячів культури і мистецтва в Пекіні. Липнева резолюція 1949 року проголошувала, що рівень хореографічної освіти та виконавства потребує термінового покращення.

Якщо в Радянському Союзі в 1920-х роках узагалі ставили під сумнів правомірність існування балету як мистецтва далекого від радянської ідеології, то в комуністичному Китаї це питання не стояло так гостро. У ході

становлення радянського театру балет критикували як рафіноване буржуазне мистецтво, тож намагалися його реконструювати – додати соціалістичної символіки й тематики, акробатики, пантоміми, фізкультурно-спортивних і виробничих рухів тощо [116, с. 28]. Натомість китайське керівництво в 1940-х роках ознайомилося зі вже узаконеною в 1930-х роках формою радянського балетного театру. Тож, повністю орієнтуючись на СРСР за всіма економічними, культурними та політичними вимірами, система існування радянської балетної хореографії була запозичена майже без обговорень і змін.

Для Мао Цзедуну балет насамперед виглядав як спосіб пропаганди радянських поглядів на розвиток китайського революційного руху та радянсько-китайських відносин загалом. Відомо, що в січні 1949 року під час візиту до СРСР Мао Цзедун був присутній у Ленінградському державному академічному театрі опери й балету ім. С. М. Кірова на балеті «Баядерка». 13 лютого 1949 року голова КПК та весь склад китайської делегації (міністр закордонних справ КНР Чжоу Енлай, заступник голови Маньчжурського уряду Лі Фучунь, міністр зовнішньої торгівлі КНР Є Цзічжуань та інші, загалом 18 осіб) були присутні у Великому театрі в Москві на балеті «Лебедине озеро» [86, с. 135].

14 лютого 1950 року між СРСР і КНР було підписано «Договір про дружбу, союз та взаємну допомогу між СРСР і КНР». Цей документ стосувався різних аспектів економічного й культурного життя, зокрема взаємодії в галузі театрального та хореографічного мистецтва. Варто зауважити, що вплив

радянської культури на китайську не мав одностороннього характеру. Про це свідчить історія з перейменуванням і переробкою раннього радянського балету «Червоний мак» композитора Р. Глієра, написаного ще 1927 року. На тлі розвитку радянсько-китайських відносин цей твір став предметом гострополітичного обговорення, адже в основі сюжету – нещасливе кохання радянського капітана та китайської танцівниці.

Перегляд балету викликав негативну реакцію в китайських дипломатів, адже продемонстровані на сцені події відсилають до такої неприємної сторінки історії Китаю, як опіумні війни. Балет у своїй першій редакції описує старий, дореволюційний Китай з відсталою культурою та забобонними звичаями. Друга редакція балету від 1949 року має нових героїв, зміни в лібрето, нові музичні номери, події осучаснено, а сама вистава отримує нову назву – «Червона квітка». У третій редакції балетне лібрето також корегується під тиском політичної кон'юнктури, а через посилення культурних обмінів у 1957–1958 роках до постановки балету були долучені китайські танцівники. Відповідно, у 1960-х роках, коли культурно-економічні зв'язки між КНР і СРСР було призупинено, балет «Червона квітка» тривалий час не входив до репертуару радянських театрів.

У КНР було відряджено багато педагогів і балетмейстерів з Радянського Союзу – О. А. Ільїна, В. І. Цаплін, П. А. Гусєв та ін. Працюючи тут протягом 1950-х років, вони сприяли формуванню першого покоління професійних китайських танцюристів, педагогів та хореографів. Упродовж цього періоду в

Китаї виникають перші трупи та школи класичного танцю. Радянські хореографи поставили перші класичні й національні балети на китайській сцені: «Лебедине озеро», «Красуня-рибка», «Повінь». На початковому етапі становлення китайського балету студенти з Китаю здебільшого навчалися в хореографічних училищах СРСР.

У 1952 році створено Спілку хореографів (кер. Оуян Юйцянь, на початку 1960-х рр. вона припинила існування). У 1953 році відбувся Перший загальнокитайський фестиваль музики та танцю. У ньому взяли участь як професійні хореографічні трупи, які представили балетні й народно-сценічні номери, так і самодіяльні колективи .

У 1949 році була створена Перша танцювальна трупа при Центральній театральній академії. Подібні трупи створювалися по всій країні. У 1964 році в КНР функціонувало понад 20 танцювальних колективів. Балет «Голуб миру» був поставлений у 1950 році хореографом і танцівницею Дай Айлянь на основі поєднання елементів європейського балету та китайського класичного танцю. Під впливом успішності цього твору сценічну обробку народних танців у класичному стилі було продовжено. У результаті створено балети «Танець лотоса», «Дружба», «Збір чаю та лов метеликів» тощо. Балет «Красуня-рибка» відчув очевидний вплив музичної драматургії П. Чайковського: тут було багато спільної сюжетики та мотивів із «Лебединим озером» – виставою, яка від сталінських часів стала вітриною радянського балету. Балет «П'ять червоних хмар», присвячений темі революційної боротьби китайського народу, був

поставлений у 1959 році Гуанчжоуським армійським ансамблем та Експериментальним театром Дай Айлянь.

У 1953 році в Пекіні відкрився Центральний театр опери та балету. Тут було поставлено балети «Біла змійка» – на основі однойменної музичної драми (музика Лян Кесяна, балетмейстери Ван Пін, Ван Сісянь та ін.); «Чарівний ліхтар лотоса» (музика Чжан Сяоху, балетмейстери Лі Чжунлін, Хуан Бошу під керівництвом В. Цапліна та Лі Шаочуня).

Тут виступали й танцівники старшого покоління: Дай Айлянь, У Сяобан, Цзя Цзугуан, Ху Гоган, Чжао Десян (один з перших балетмейстерів, які опанували європейський класичний танець) та ін. Популярними стали артисти балету нового покоління, випускники школи Дай Айлянь: Чжао Цін, Бай Шусян, Лін Амей, Лю Декан, Сун Тяньлу та ін. Перше покоління китайських режисерів 1950-х років було представлено насамперед такими видатними хореографами, як Лі Ченсян і Ван Шіці.

15 березня 1951 року під безпосереднім керівництвом Міністерства культури та Центральної академії драми було офіційно створено «клас підготовки танцювальних кадрів» («навчальний курс з танцювального руху»). Це була освітня програма, за якою викладали танець у Театральному педагогічному коледжі. Керівником курсу був призначений У Сяобан, а 68 учнів вивчали 12 танцювальних дисциплін (зокрема класичний і народно-сценічний танець, китайські народні та китайські класичні танці). Учні вивчали також запис танцю за системою Р. Лабана, теорію танцю, практичні й



музичні дисципліни, предмети «мистецтво хореографа» та «сценічне мистецтво». Багато годин відводилося заняттям з літератури та підвищенню політичної грамотності. Учителями балету й зарубіжного народного танцю були Е Нін, Ло Чжан, Чен Дайхуей, М. Сокольський та ін. Студенти вивчали основні прийоми класичного танцю, російські, українські, польські, чеські, іспанські та інші народно-сценічні танці [56, с. 14].

З «Класу підготовки танцювальних кадрів» вийшло багато професійних китайських педагогів танцю, зокрема відомі вчителі, хореографи, теоретики й діячі культури та мистецтва Китаю в галузі танцю: У Фукан (професор секції викладання й досліджень танців та академії народного танцю Пекінської академії танцю), Чжу Пін (старший викладач, віце-президент Шанхайської школи танцю), Ло Сюнян (дослідник, консультант академічного комітету Пекінської академії танцю), Гао Дакунь (професор, директор департаменту китайського класичного танцю Пекінської академії танцю), Сунь Ін (професор, заступник начальника секції викладання та досліджень китайського класичного танцю Пекінської академії танцю, директор бібліотеки Пекінської академії танцю), У Юнь (танцівник-прем'єр, заступник голови Асоціації танцівників Внутрішньої Монголії), У Юйцинь (викладач), Тянь Цзін (хореограф), Чен Ю (заступник керівника вокально-танцювальної трупи театру Тяньцзіня, віце-президент Асоціації танцюристів Тяньцзіня), Лю Чжицзюнь (старший викладач, заступник голови Асоціації танцюристів Шаньдуна), Лю Еньбо (дослідник, викладач), Лян Шуянь (хореограф, віце-

голова Асоціації та хореограф, заступник голови Асоціації танцівників Цзянсу), Ман Хеньюань (заступник голови Асоціації танцівників Шаньдун), Ван Юйсінь (голова Асоціації танцівників Цинхай), Цзін Мей (хореограф, віце-голова Асоціації танцівників Шеньянь Ляоніна), Чжан Пейцан (доцент, викладач Пекінської академії танцю), Сін Чживень (художній керівник першої сцени, заступник голови Китайської асоціації танцюристів, президент журналу «Танець») та багато інших.

Для підготовки професійних танцівників у 1954 році було організовано Пекінське хореографічне училище, яке очолила видатна танцівниця й хореограф Дай Айлянь. При училищі було створено курси балетмейстерів під керівництвом радянських педагогів В. І. Цапліна (1955 р.) та П. А. Гусева (1958 р.), відкриті відділення класичних і народних танців.

У 1959 році відбувся 1-й випуск, на базі якого цього самого року була створена експериментальна балетна трупа, яка згодом перетворилася на Національний балет Китаю. Її репертуар складався з балетів та концертних номерів, поставлених Петром Гусевим: «Лебедине озеро», «Корсар», «Жізель». Балетмейстер Р. В. Захаров став автором постановки балету «Бахчисарайський фонтан» (1962 р.). Водночас разом зі студентами-балетмейстерами, учнями відділень китайського та європейського класичного танцю було поставлено національну музичну драму «Красуня-рибка» Цу Мінсіна, У Цзунцяня.

У 1960 році була заснована Шанхайська балетна школа, де були відділення китайського та європейського класичних танців. Викладали у школі

здебільшого випускники Пекінського хореографічного училища. У 1959 році Шанхайський оперний театр створив надзвичайно потужну хореографічну виставу «Товариство кинджалів», яку із захопленням сприйняла публіка. До 1964 року школа підготувала 2-й акт «Лебединого озера», фрагменти з «Лускунчика», «Дон Кіхота», балет «Полум'я Парижа» тощо. Педагоги Шанхайської школи танців активно замислювалися над тим, чи китайський балет повинен прямувати торованим шляхом «іноземної культури», наслідуючи її західні балетні взірці, чи, навпаки, створювати новий національний продукт – нову форму балету, що відповідає ментальності китайського народу, його культурним традиціям і умовам буття. Викладачі та студенти балетного відділення Шанхайської школи танців спочатку репетирували й демонстрували твори класичного західного балету, але реакція публіки на подібні вистави була доволі прохолодною. Масштабна пожежа 1963 року, поетично осмислена в програмі «Три тисячі воїнів, що борються з вогнем» підштовхнула до усвідомлення необхідності створення дійсно національного балету.

Різниця між класичним балетом і китайською хореографією зумовила значні методологічні труднощі в адаптації системи радянської та західної балетної освіти для китайських студентів.

Навчання класичного китайського танцю включає три основні компоненти – технічну майстерність, опанування формою та розвиток витривалості. Техніка класичного китайського танцю неймовірно вимоглива і

включає багато рухів, яких немає в балеті. Його форми передбачають цілу систему чітко зафіксованих рухів і поз. Однак, мабуть, найважливішою частиною вивчення китайського класичного танцю є тренування витривалості та внутрішнього відчуття, енергетичної наповненості, що стоїть за рухами. Вона глибоко пов'язана з диханням і станом свідомості виконавця.

Європейський балет і класичний китайський танець по-різному використовують м'язи людського тіла. Балет спирається на анатомію людини, де м'язи розвиваються відповідно до вибагливих хореографічних рухів. Натомість класичний китайський танець задіює ті самі м'язи, які людина використовує щодня під час ходьби, бігу чи роботи. Тож у класичному балеті відбувається штучний розвиток м'язів тіла, а техніка китайського класичного танцю побудована на розвитку природних рухів. Наприклад, у балеті спина фіксується вертикально, на ідеально перпендикулярній відносно підлоги осі. У класичному китайському танці рухи виконуються з нахилом верхньої частини тіла вперед, вгору або поворотом назад, і в результаті обертання може відбуватися в кількох площинах. Класичні китайські танцюристи здатні навіть крутитися, піднявши одну ногу високо над головою. Іншим прикладом є перевороти (фантенг) класичного китайського танцю, яких немає в балеті. Вони схожі на європейські акробатичні або гімнастичні трюки, але, по суті, мають зовсім інше походження. Класичний китайський танець, на відміну від балету, акробатики чи гімнастики, що були покликані розважати публіку, має генетичний зв'язок з бойовими мистецтвами. Це напряму впливає й на

траєкторії рухів: у західних танцях вони прямолінійні, у східних – використовуються криві, здебільшого кругові траєкторії. «Коло вісімки» (ба цзі юань), наприклад, нагадує стрічку банта. Цей рух може бути втіленим невеликим жестом руки або великим відкритим обертанням усього тіла.

Аналогічно відрізняються *кроки*: у балеті основною є хода на пуантах, з ідеально прямою ногою, що тягнеться до кінчиків пальців. В основі техніки є великі кроки та стрибки. У класичному китайському танці танцюристи, особливо жінки, рухаються швидким маленьким кроком з п'яти на носок. Така дрібна та плавна хода створює ілюзію ковзання чи польоту по сцені.

Тож не дивно, що балетна освіта в 1930–1950-х роках зіштовхнулася з низкою труднощів. Світське ставлення до хореографії, яка завжди була для європейців лише тлом для соціального спілкування, суперечила поважливому ставленню китайців до танців як до сакрального дійства, що вимагає очищення свідомості та граничної зосередженості і для виконавців, і для глядачів. Тісний балетний одяг із відкритими руками, декольте, ногами й паховою зоною радикально відрізнявся від тих костюмів, у яких виконувалися класичні танці чи хореографічні номери пекінської опери. Розкута пластика й міміка європейського балету суперечила побутовим нормам поведінки та етикету китайців, яким притаманні мінімалізм, витонченість, помірність, мімічна стриманість. Так само близькі контакти між партнерами, що не виключали обіймів, підтримки тощо, спочатку шокували китайську публіку.

Стиль тренування класичного балету дуже відрізнявся від підготовки виконавців класичного китайського танцю. Екзерсиси біля станка не мали аналогів у традиційних методиках підготовки китайських виконавців: вони велися без механічних пристосувань, нерідко в природному середовищі. До того ж франкомовна термінологія балетних вправ і рухів, постійні зауваження вголос чи рахування музичного метру суперечили традиціям виконання танців без будь-яких словесних коментарів, заважали зосередитися учням.

Ще одним негативним чинником розбудови китайської балетної школи були анатомічні особливості азіатської статури: невеликий зріст, видовжений торс і коротші ноги ідеально підходять для виконання національних танців, проте є несприятливими для навчання балету. Тож для балетних шкіл обирали тих студентів, які зовні відрізнялися від загальноприйнятих канонів і стандартів тілесної краси. Жорсткий режим тренування потребував витривалості та достатньої м'язової маси, нарощування якої передбачало якісне харчування. А ця умова за об'єктивних складних економічних причин не завжди була забезпечена.

Тож минуло кілька десятиліть, поки в китайській балетній школі пластична й ментальна різниця перестала бути важливою. До того ж покращення умов життя (особливо з часів демократичних реформ 1970-х рр.) спричинило й певні зміни антропотипу китайців – вони стали стрункіші та вищі зростом. Порівняно з ХІХ ст. середній зріст чоловіків та жінок у Китаї збільшився в середньому на 10–11 см [46]. Згодом змінилися й ментально-

психологічні установки щодо балетного мистецтва, але в 1950-х роках воно потребувало жорсткого впровадження.

На розвиток балету в Китаї безпосередньо вплинуло вивчення досвіду радянського балету та просування технологій організації театральної справи як чітко керованої державної театральної системи, що має ідеологічне, методологічне та естетичне підґрунтя. Як ідеологічний базис було обрано філософію марксизму-ленінізму в маоїстському трактуванні, художньо-естетичні характеристики театру розвивалися в межах соцреалізму (єдиноможливий і схвалений комуністичною доктриною), а методологічною основою стала узаконена в СРСР як провідна система К. Станіславського.

Послідовне, усебічне вивчення та належне застосування «системи» в Китаї почалося після проголошення КНР у 1949 році, що пов'язано із загальною орієнтацією на культурно-економічну політику СРСР. Вивчення спадщини К. Станіславського завдяки політичній волі та адмініструванню набуло планового, організованого, широкомасштабного характеру.

Китайський театр, який мав очевидні проблеми з підготовкою фахових акторів, тепер розвивався виключно з урахуванням системи К. Станіславського. З 1953 року починається етап бурхливого розвитку радянсько-китайських культурних відносин. Падіння «залізної завіси» відкрило кордони країн, стали налагоджуватися процеси активного творчого взаємообміну. У період 1953–1957 років до закладів театральної освіти запрошували радянських фахівців, вони ознайомлювали педагогів і студентів, а також молодих китайських

акторів та режисерів із методикою викладання акторської майстерності за системою К. Станіславського. Розроблені програми, методи викладання, а також навчальні матеріали, укладені радянськими спеціалістами, стали запорукою системного вивчення, дослідження та поширення ідей школи Станіславського в Китаї.

Однак у ході впровадження системи Станіславського були допущені чималі викривлення, що призвело до низки проблем:

- догматизація творчого доробку К. Станіславського, вилучення імпровізаційного, творчого начала;
- висування на перший план «мистецтва переживання», що призводило до крайнього реалізму й натуралізму на сцені;
- політизація системи К. Станіславського, її монополізація і пригнічення інших художніх позицій.

На початку 1960-х років розпочався період погіршення відносин між Радянським Союзом та КНР. Радянські фахівці були відкликані, а вчення К. Станіславського оголошено буржуазно-ідеалістичною системою. З початком культурної революції вона була категорично розкритикована й протягом 10 років заборонена. Театрالی, які вивчали та викладали систему Станіславського, були репресовані, а театральні трупи – позбавлені спілкування із закордонними діячами мистецтва.

Згодом у Китаї виникли різноманітні інтерпретаційні традиції системи Станіславського, чому сприяло кілька чинників: пізні переклади праць



режисера китайською, фрагментарність видань його текстів, відсутність методичних посібників і наукових досліджень із застосування системи в умовах китайського театру, обмеженість або поверховість прямих контактів з представниками школи Станіславського.

У складний період проголошеної керівником КПК Мао Цзедунем «Великої пролетарської культурної революції» (1966–1976 рр.), коли молоді активісти винищували будь-які прояви західної культури, китайське балетне мистецтво переживало важкі часи. З початком культурної революції було закрито Пекінське хореографічне училище. Лише за п'ять років відбувся новий набір студентів.

Центральний театр опери та балету й Національний балет Китаю в Пекіні та хореографічне училище перейшли під контроль мадам Мао, дружини Мао Цзедуна, колишньої актриси Цзян Цін. Директора центрального театру Дай Айлянь було відсторонено. У зв'язку з особливим політичним курсом керівництва КПК, методи революційного адміністрування було перенесено в галузь мистецтва. Під гаслом перетворення танцю на революційне масове національне мистецтво з репертуару вилучили всі балетні спектаклі попередніх років. Їх замінили на танцювальні дивертисменти, найчастіше на військові сюжети. За рішенням кураторів культурної революції, на перший план вийшли тільки музичні драми революційної моделі, тож репертуар театру зменшився тільки до кількох санкціонованих вистав, насамперед «Червоний загін жінок» і «Сива дівчина».

Багатьох викладачів, хореографів, виконавців було вислано в сільські громади для «перевиховання». На початку 1970-х років деяких відомих танцюристів і хореографів вибірково повернули для допомоги у створенні революційних балетів або для виконання ролей лиходіїв у революційних балетних постановках. Інші залишалися в трудових таборах або в деяких випадках у в'язниці до кількох років після завершення культурної революції [39, р. 159].

У 1976 році лідери КПК Мао Цзедун і Чжоу Енлай померли. Задля вшанування їх пам'яті по всій країні з'явилися балетні драми, наприклад «Червона скеля та зелена сосна» Пекінської академії танцю та китайського танцю, «Ароматична пісня камфори», «Сталеве полум'я» тощо трупи «Pride Yang».

Водночас, попри труднощі, зумовлені складними соціальними й політичними умовами розвитку, до початку системних реформ у культурі кінця 1970-х років балетний театр Китаю демонструє значні професійні здобутки. Про це свідчить перелік поставлених балетних вистав, що на сьогодні складають основу класичного національного репертуару театрів балету.

Балет «Сива дівчина» був створений на основі однойменної національної опери, уперше представленої в січні 1945 року авторським колективом академії ім. Лу Сіня. Фабула побудована на народній легенді про мстиву примаду біловолосої дівчини, яка вбиває своїх кривдників на розвалинах старого храму. Події відбуваються напередодні Нового 1936 року в період

боротьби китайського народу з японською агресією. За сюжетом багатій Хуан Шижень змушує селянина Ян Байлао віддати за борги в наложниці красуню-доньку Сі Ер. Батько в розпачі вбиває себе, а наречений дівчини Ван Дачунь іде в армію. Сі Ер утікає в гори, де оселяється в обителі біловолосої діви. Місцеві селяни починають боятися її, оскільки вважають утіленням злого духу. Зрештою, вимучену й зовсім сиву Сі Ер знаходить її наречений Ван Дачунь разом із солдатами національно-революційної армії. Поміщика-негідника вбивають, їхнє майно роздають бідним, а молоді люди одружуються та стають активістами комуністичної партії. Лібрето балету драматургів Хе Цінчжи та Дін Ні має чітку мораль: старий режим перетворював людей на бісів, новий – робить з бісів людей. Таким чином, завдяки використанню архетипу народної свідомості, динамічному сюжету з ліричною лінією балет «Сива дівчина» стає взірцевим революційним твором. Варто зауважити, що, крім стандартної лексики та драматургії радянської балетної хореографії, у балет «Сива дівчина» були додані елементи національного танцювального мистецтва.

Балет «Червоний загін жінок» – одна з найвагоміших і найвідоміших хореографічних вистав у Китаї, створена з нагоди 15-ї річниці заснування Китайської Народної Республіки. З моменту своєї постановки в 1964 році була виконана понад 4 тис. разів. Балет написаний за мотивами однойменного фільму режисера Се Цзіня та розповідає про селянську дівчину У Цюнхуа, яка приєднується до комуністів у ході громадянської війни.

У 1964 році була поставлена балетна драма «Червона леді армії». Це масштабна історична драма, висловлена засобами музики та балетної пластики.

На початку 1970-х років було поставлено небагато нових балетів: «Імен Сун» (1973 р.) та «Діти прерій» (1975 р.). Наприкінці «культурної революції» створено ще кілька революційних історичних балетів, зокрема «Бойова ніч» (Пекінська школа танцю), «Гора Дуцзянь» (Китайський театр танцю), «Вітер і грім Міаолінгу» (Шанхайська школа танцю).

Усі ці балети передавали патріотичні настрої китайського народу, його національний дух та нестримну енергію. Новаторським для балетної драми був у той час відхід від чоловічого дискурсу, виведення на перший план образів героїчних жінок. Окрім того, деякі з революційних балетів, непрямо, але апелюючи до найдавніших національних міфологічних мотивів, викликали у глядачів незмінний емоційний резонанс.

Через патріотичний настрій та видовищність революційні балети здійснювали потужний вплив на масового глядача. Оскільки вони були схвалені урядом та активно рекламувалися в різних форматах, саме такі вистави заклали основи для подальшої популяризації в країні балетного театру. Багато аматорських колективів почали імітувати рухи зі спектаклів, що їм полюбилися, і показувати їх по всій країні. У ході аматорського виконання нерідко в музику балетів стали вводити вокальні епізоди, мелодії та арії з традиційних китайських опер, які пояснювали сюжет і дозволяли

непідготовленим глядачам краще зрозуміти почуття героїв. Ця особливість збереглася надовго і стала специфічною для провідних національних труп.

Організацією революційних вистав опікувалися відділи культури Комуністичної партії Китаю. Система управління театрами опери та балету, методи та форми контролю за діяльністю балетних труп також були імпортовані з Радянського Союзу. Остання, за умов планової економіки, передбачала державне фінансування й тотальний контроль над репертуаром – від його ідейно-художнього змісту до сценічного втілення. Безумовними перевагами урядового керування театральним життям у КНР було впровадження масового будівництва сценічних майданчиків, яке охоплювало не лише великі міста, але й віддалені провінції. Водночас більше театрів функціонувало на Сході країни, оскільки, приміром, у Шанхаї було реформовано значну кількість приватних труп. Під керівництвом муніципального уряду Шанхая було створено спеціальне бюро, яке займалося реформуванням, націоналізацією та трансформацією приватних театрів і спрямовувало їхню діяльність у відповідне русло.

### **Висновки до I розділу**

Китайський балет виник під впливом російської балетної школи, яку привнесли до країни численні білоемігранти. Перша половина XX ст. позначена функціонуванням окремих театральних балетних труп, які давали вистави несистематично, орієнтуючись на публіку західного походження або

на китайських глядачів-інтелектуалів. Після виникнення Китайської Народної Республіки в 1949 році ситуація радикально змінилася. Балет почали розглядати як важливий напрям хореографічного мистецтва, який може бути затребуваним масовою публікою. Протягом 1950-х років формується професіональний театр КНР, виникає система професійної хореографічної освіти, зокрема за спеціалізацією «балетне мистецтво». Попри те що Компартия Китаю наполегливо рекомендувала користуватися методичними наробітками радянських драматургів, режисерів і балетмейстерів, китайські фахівці, зокрема Дай Айлянь, прагнули створити національну балетну школу, хореографічна лексика якої поєднувала б елементи західного балету та китайського класичного й народного танців. Ці експерименти були припинені на період культурної революції (1966–1976 рр.), натомість було встановлено як єдиний мистецький стандарт невеликий перелік взірцевих революційних балетів, насамперед «Сива дівчина» та «Червоний загін жінок». Попри обмеження репертуару та його суто ідеологічне спрямування, у період культурної революції було сформовано ціле покоління глядачів, які розуміли мистецтво балету та відчували потребу в періодичному перегляді балетних вистав. І якщо в інших країнах, зокрема в Україні, оперні й балетні постановки, які потребують певної культурної підготовки, як правило, не належать до галузі масового мистецтва, то в Китаї балет став поширеним серед широкої аудиторії. Таким чином, примусова популяризація обмеженої кількості балетів

і опер за часів диктатури зіграла свою неоднозначну (як позитивну, так і негативну) роль.

## **РОЗДІЛ II. Реформування системи управління балетним театром КНР у період кінця 1970-х –1990-х років**

### **2.1. Вплив культурних трансформацій у КНР на функціонування балету**

Наприкінці 1970-х років у результаті політичних змін та відходу очільників КНР від маоїстської доктрини розвитку економіки розпочався період плідних соціокультурних трансформацій. Запропоновані політиком Ден Сяопіном реформи полягали у «відмові від ідей класової боротьби й переключали увагу з політичних кампаній на економічні перетворення ринкового типу» [91]. Як зазначає дослідник китайського балету Цзоу Чжіруй, на зміну «лінії класової боротьби» й «лінії революційної диктатури» прийшла національна політика «реформ і відкритості» [62, с. 61].

Реорганізація суспільного життя торкнулася й мистецької царини. 30 жовтня 1979 року в Будинку народних зборів у Пекіні урочисто відбувся Четвертий з'їзд працівників літератури та мистецтва Китаю. Під час цієї зустрічі Асоціація працівників танцю Китаю також провела четвертий конгрес своїх членів. Збори одноголосно схвалили нову назву своєї організації, перейменовану на «Китайську асоціацію танцівників», а також прийняли нову доктрину розвитку хореографічного мистецтва. Її сутність полягала у відході від суворого цензурування творчості, розширенні та поглибленні її тематики, урізноманітненні підходів та стилів. Ця



конференція стала програмною, вона мала значний і далекосяжний вплив на подальший розвиток китайського хореографічного мистецтва [62, с. 61].

Через внутрішньополітичні зміни культура Китайської Народної Республіки, зокрема театральне й балетне мистецтво, вийшла зі стану міжнародної ізоляції. Відносно західних держав була впроваджена «політика відкритих дверей». Це спричинило падіння залізної завіси та стало початком інтенсивного культурного обміну між КНР та іншими країнами світу, у тому числі з Гонконгом і Тайванем. Тисячі китайських студентів вирушили на навчання за кордон, натомість у Китайській Народній Республіці знову з'явилися іноземні дипломати, інженери, музиканти, учителі та артисти. Це торкнулося й галузі балету: зокрема, у 1982 році згідно з франко-китайською культурною програмою провідних артистів Національного балету Китаю було відправлено до Франції, вони набували досвіду в паризькій балетній школі, а також пройшли стажування в Моріса Бежара в Каннах та в Центрі класичного танцю Розелли Хайтауер [62, с. 100].

Суспільне та культурне життя в країні почало виривати з новою силою. Уперше за багато років китайські артисти отримали можливість виїжджати на гастролі до капіталістичних країн. Улітку 1978 року група із тридцяти п'яти танцюристів разом з майже сотнею колег – виконавцями пекінської опери, інструменталістами, співаками інших жанрів – гастролювала по Сполучених Штатах із програмою *Performing Arts Company of the People's Republic of China*. Це була історична подія, з урахуванням масштабності

гастрольної групи артистів з КНР. З-поміж інших номерів, американським глядачам було представлено кілька уривків з революційних балетів «Червоний загін жінок» і «Сива дівчина» [39, р. 163].

З другого боку, у КНР нарешті з'явилися поодинокі гастрольні вистави зарубіжних творчих колективів. Зокрема, у 1980 році Штутгартський балет Федеративної Республіки Німеччини, очолюваний директором Гансом Петером Доллем, розпочав двотижневий візит. Труппа привезла із собою балет на музику П. Чайковського в обробці К. Штольце «Онегін», її постановником був британський представник неокласичного балетного напрямку Джон Кранко (1927–1973). Хореографічне видовище, прем'єра якого відбулася 1964 року в Штутгарті, радикально відрізнялося від того, що китайські глядачі звикли бачити на театральній сцені, тому дуже вразило місцеву публіку [62, с. 68].

Розгалуження міжнародних зв'язків КНР призвело до того, що країна прагнула запозичити не лише ринковий досвід в економіці, але й альтернативні, відмінні від соцреалізму стилі та течії в мистецтві. Після десятиліття стагнації під час «культурної революції» настав період відродження китайського театру, зокрема опери й балету. Було взято курс на перегляд творчих методів і засобів художньої виразності, що у свою чергу вплинуло на стиль організації та підготовки драматичних і музично-хореографічних вистав.

Почало розвиватися театрознавство як окрема галузь мистецтвознавства. Наприкінці 1970-х років було проведено неабияку кількість науково-практичних конференцій, присвячених вивченню театального мистецтва.

Знову заговорили про систему К. Станіславського, яка внаслідок погіршення відносин з Радянським Союзом була деякий час заборонена. Водночас до КНР потрапили альтернативні погляди на театральне мистецтво, сформовані в західних мистецтвознавчих школах. Було відновлено мистецтвознавчі видання, зокрема китайський національний танцювальний журнал *Wudao*, який перестав виходити в травні 1966 року та відродився на початку 1976-го [39, р. 160]. У 1978 році танцювальна частина дослідницької групи музики й танцю колишньої Академії літератури та мистецтва була реорганізована в окрему організацію дослідників [62, с. 62].

Надмірного ідеологічного тиску позбулася і театральна освіта. З одного боку, вона знову налаштувалася на впровадження в китайський театр системи Станіславського, з другого, – стала відкритою до появи в мистецьких вузах західних педагогів з альтернативними поглядами на підготовку режисерів, балетмейстерів, танцівників, акторів, музикантів та ін. Була реформована й удосконалена система балетної освіти. У 1978 році Пекінська школа танцю була офіційно перейменована на Академію (BDA), її деканом став Чень Цзіньцін, що було офіційно затверджено Китайським міністерством культури. Відтоді Академія танцю, завдяки високому професіоналізму підготовки, стала провідним навчальним закладом у КНР у своїй галузі, а також одним із найбільших танцювальних навчальних закладів у світі. Китайська танцювальна освіта вийшла на вищий рівень [62, с. 62].

Нові форми соціалістичної ринкової економічної системи стимулювали розвиток незалежних труп, які працювали, орієнтуючись на комерційні принципи. Таким шляхом розпочалася загальна реформа китайської театральної системи. Протягом 1990-х років у КНР поглиблювалася та коригувалася структурна схема, що передбачала співіснування театрів різної форми власності. З одного боку, уряд і КПК сприяли розвитку й реформуванню державних театрів, з другого, – не заважали функціонуванню маленьких кооперативних театральних труп, нерідко підтримуючи їх організаційно та фінансово. Якщо перші, великі театри були розташовані здебільшого в мегаполісах (Пекін, Гуанчжоу, Шанхай тощо), то просування камерних творчих колективів відбувалося насамперед в обласних і районних центрах китайських провінцій [15].

Масштабні театральні трупі протягом 1980-х років усе ще повністю залежали від державного фінансування, тому більш тяжіли до офіційної, плакатної, урочистої діяльності. Вони переважно зосереджувалися на створенні грандіозних проектів із залученням неабиякої кількості виконавців, видовищною сценографією, національно-патріотичними сюжетами з китайської історії, міфології, традиційної культури, актуальної соціальної проблематики. Подібні дійства були розраховані на значну кількість глядачів і не мали за мету бути прибутковими чи самоокупними. Загалом китайський уряд, добре розуміючи роль мистецтва в суспільному житті, витрачав достатньо коштів на реорганізацію театральної системи КНР. Зокрема, у цей

період у великих китайських містах було побудовано та відкрито багато нових професійних стаціонарних театрів.

Кооперативні трупи, майже абсолютно залежачи від ринкового попиту, більше гастролювали по трудових колективах, клубах, будинках культури маленьких містечок. Вони варіювали свій репертуар, змішували жанри та форми, поєднуючи в одній виставі, приміром, хореографічну класику й агітаційні номери. Творчу атмосферу та спосіб діяльності подібних малих театральних колективів на початку періоду економічних реформ чітко відтворив китайський режисер Цзя Чжанке в ігровій кінострічці «Платформа» («Platform», 2000 р.). В одній зі сцен тут зображено збори колективу театральної агітбригади, на яких відбувається приватизація трупи: від політично заангажованого репертуару актори переходять до світового різноманіття жанрів і тем, які дивно накладаються на соціалістичну реальність [65].

Лібералізація економіки та цензурне послаблення наприкінці 1980-х років спричиняє появу так званого театрального авангарду, який розвивається в маленьких незалежних сценічних колективах. Це явище відображало настрої прогресивно налаштованої студентської молоді й тих діячів культури, які мали безпосередні контакти із західними митцями. Китайські режисери, драматурги, актори шукали унікальних способів висловлення, що сполучали б напрацювання світового театру й національне художнє мислення [20].

У період реформ значно змінюються смаки та вподобання китайської публіки. Протягом 1980-х років серед молоді дедалі більше поширювалися імпортовані з Заходу танцювальні стилі, які підкреслювали індивідуальне вираження танцівників, диско, вуличний танець. Від них походить ріліwu, форма китайського хіп-хопу, яка набула загальнонаціональної популярності та вплинула на хореографію балету ХХІ ст. Незабаром до КНР прибувають з візитами американські танцюристи азійського походження, наприклад, відбуваються виступи таких танцівників, як Рубі Шан у 1980 році і Ван Сяолан у 1983 році. Повертаючись до батьківщини, китайські танцюристи, які осіли в США, почали проводити майстер-класи, що містили експериментальну програму сучасного танцю. Такими були, зокрема, семінари викладача танців із Гуандуну Ян Мейці. Її діяльність, повністю відкрита до напрацювань тогочасної світової хореографії, привела до заснування Танцювальної компанії Гуанчжоу в 1992 році, яка незабаром прославилася своїми експериментальними постановками [39, р. 185].

Розширили свою співпрацю із західними колегами й державні заклади. Пекінська танцювальна академія запросила відомого американського артиста балету, педагога й хореографа Бена Стівенсона. Протягом 1980-х років він провів серію майстер-класів і лекцій, що відіграло надзвичайно важливу роль у реорганізації китайського балету. У наступні роки Бен Стівенсон продовжував знайомити молодих китайських артистів балету із західними

хореографічними традиціями з метою підготовки та участі у світових конкурсах балету [62, с. 68].

Таким чином, китайці нарешті вийшли за кордони виключної рецепції радянської школи балету, яка тривалий час домінувала в країні на багатьох рівнях: балетна техніка, драматургія, методика навчання, репертуарна політика. Китайські балетмейстери протягом 1980-х років відкрили для себе британську, французьку, американську та данську балетні школи, які значно відрізняються за техніками від російської [62, с. 69].

У цей період змінилася загальна парадигма розвитку хореографічного мистецтва, яка цілком вписувалася в картину змін тогочасної внутрішньої та зовнішньої політики Китайської Народної Республіки.

У 1979 році під час проведення національного театрального фестивалю з нагоди 30-ї річниці заснування КНР було представлено вже не лише клішовані номери маоїстських часів, а фольклорні танцювальні драми. Серед семи хореографічних вистав найбільш вражаючими та концептуально значимими були виступи, по-перше, ансамблю пісні й танцю з провінції Юньнань «Чжао Шутун і Наньмунунуо» з номером «Принцеса-Павич», по-друге, ансамблю пісні й танцю провінції Ганьсу з виставою «Квіти та дощ на Шовковому шляху». Перше видовище дало старт кар'єрі молодій танцівниці Ян Ліпін (нар. 1958 р.), яка згодом стала однією з найвідоміших танцівниць в історії КНР. Подальші роботи Ян Ліпін «Паломництво до Лхаси», «Два дерева», «Вогонь», «Дочка країни», «Дух павича», «Романтичний павич», «Відлуння

Шангріли» принесли світову славу їй і китайській хореографії [5]. Друга найбільш вражаюча фестивальна вистава під назвою «Квіти та дощ на Шовковому шляху» стала найбільш інноваційною танцювальною постановкою кінця 1970-х років. У ній органічним чином поєдналися напрацювання балетної школи Китаю та національної етнічної хореографії, тема історії китайської цивілізації в широкому культурному контексті. Задля постановки вистави були використані й відтворені візуальні образи мистецтва Дуньхуан (буддистські картини і статуї з храмового комплексу печери Могао), тема міжкультурної взаємодії на Шовковому шляху й історичне середовище династії Тан [39, р. 175].

Таким чином, було взято курс на повернення різнобарвної національної хореографії, що перервався в період культурної революції, коли революційний балет став єдиним виявом дозволеного соціалістичного балету, а етнічні різновиди національного китайського танцю були заборонені.

Після успіху двох танцювальних драм 1979 року «Принцеса-павич» і «Квіти та дощ на Шовковому шляху» з'явилася ціла низка нових національних танцювальних драм, які так само висвітлювали літературу етнічних меншин, буддистські образи та історії, що відбуваються в династії Тан, або подібні історичні сюжети: «Імітація музики і танцю Тан», «Музика і танець дзвонів», «Дев'ять пісень», «Стародавній західний стиль Ся» [62, с. 63].

Прикладом оригінальної китайської танцювальної вистави стала «Принцеса Веньчен» («Веньчен гунчжу»), прем'єра якої відбулася на початку



1980 року на національному театральному фестивалі. Це була спільна постановка Китайського оперного й танцювального драматичного театру та Пекінської академії танцю, присвячена романтичному історичному сюжету VII ст. – шлюбу принцеси династії Тан і тибетського правителя. «Принцеса Веньчен» представила оновлену хореографічну лексику, розроблену в результаті досліджень археологічних артефактів часів династії Тан. У виставі було також застосовано нові варіації існуючих танцювальних стилів, розроблені в період до культурної революції. Ще однією потужною прем'єрою стала хореографічна драма «Танцівниці сцени Тонгке», представлена 1985 року в Китайському драматичному театрі опери та танцю. Вистава оповідала ліричну історію придворних танцівниць періоду Вей-Цзінь (220–440 рр. н. е.). Цей твір репрезентував нову лексику китайського класичного танцю, натхненну китайським танцем Хань-Тан (Han-Tang Zhongguo gudianwu) [39, p. 175].

Авангардною була хореографічна вистава «Надія», що мала полістилістичну манеру постановки, з одного боку, спираючись на концепцію, драматургію та естетику західного танцю, з другого, – використовуючи техніки китайського народного танцю. Вистава «Струни, які не можна перерізати» також запозичувала рухи західного танцю [62, с. 63–64]. Згодом вийшла серія творів, які спричинили низку глибоких змін у розумінні того, якою може бути хореографія танцювальних вистав. Зокрема, вистава «Лін Чонгуань» мала складну драматургію, спрямовану на розкриття драматичних

переживань головних героїв, а вистава «Весілля на землі страт» змішала різноманітні фольклорні танцювальні стилі [62, с. 63].

З кінця 1970-х років по всій країні почалася реорганізація хореографічного мистецтва, що проявила себе насамперед у реабілітації розкритикованих за професійну діяльність митців. Танцюристи, які провели роки на засланні, у сільських трудових таборах або отримали заборону на професію, знову повернулися до творчої діяльності. Танцювальні установи, які протягом культурної революції були закриті або змушені переорієнтуватися на революційний балет, було відновлено з дозволом до розширення репертуару. П'ять китайських танцювальних ансамблів національного рівня (Центральний ансамбль танцю та пісні, Центральний національний ансамбль танцю та пісні, Китайський драматичний театр опери та танцю, Східний ансамбль пісні та танцю та Центральний драматичний театр опери та танцю), які призупинили роботу в 1966 році й зосередилися на балеті, у 1978 році були відновлені до свого організаційного статусу та попередніх назв [39, р. 160].

За словами Е. Вілкокс, «сцени, де роками домінували танцюристи на пуантах, які виконували піруети й арабески, тепер були заповнені новим складом танцівників, які виконували ритми регіональних фольклорних культур, етнічних меншин та відтворювали історичні образи з китайського минулого. [...] Відродження місцевих танцювальних стилів та історичних тем, що відбулося в Китаї наприкінці 1970-х і на початку 1980-х років, означало не відхід від основних танцювальних проектів соціалістичного періоду,

а повернення до них» [39, р. 156–157]. Мається на увазі відродження тематичних і стилістичних пошуків ранньої комуністичної епохи 1950-х років.

З кінця 1970-х років починається новий період розвитку китайського балету. Після політичної критики культурної революції, реабілітації репресованих та виправдання несправедливо звинувачених діячів мистецтв у Пекінський національний балет Китаю на посаду директора повернулася Дай Айлянь. З 1980 року вона продовжила працювати художнім радником. Дай Айлянь реформувала роботу балетної трупи, почасти повернувшись до дореволюційних традицій функціонування балетного театру.

Насамперед Дай Айлянь почала відроджувати традицію постановки класичного західного балетного репертуару. У 1979 році Національний балет Китаю відновив постановку всесвітньо відомого балету П. Чайковського «Лебедине озеро». Цю виставу тричі протягом цього року ставили в Пекіні та Шанхаї, відтоді вона є неодмінною складовою репертуару китайських балетних театрів [62, с. 65]. Також був повернений до китайської сцени балет «Жізель» на музику А. Адана. Уперше він був виконаний Пекінською школою танцю в 1960 році, проте під час культурної революції ця танцювальна драма зазнала різкої критики й була суворо заборонена. У період реформ інтерпретація цього балету як дрібнобуржуазного «шоу привидів» стала неактуальною, і ця романтична історія кохання, розказана мовою танцю, повернула собі репутацію дозволеної на китайській сцені світової класики [62, с. 66].

Концептуально значущими стали постановки інших світових балетів, здійснені за допомогою європейських хореографів. Це дозволило китайській балетній школі нарешті вийти за межі нав'язаної російським і, згодом, радянським балетом естетичної парадигми, що особливо давалося в знаки в період культурної революції. З упровадженням національної політики реформ і відкритості іноземні балетмейстери отримали змогу працювати в КНР над масштабними постановками.

Так, 1980 року в Пекіні на сцені Національного балету Китаю відбулася блискуча прем'єра романтичного балету «Сільвія» композитора Лео Деліба. Постановку для китайського балету реалізувала французький хореограф і педагог, у минулому видатна балерина Паризької опери Лісет Дарсонваль. Разом з китайськими колегами виставу готували французькі фахівці: художник-постановник Бернард Дейдер, асистент режисера Паскаль Вінсент та ін. Співпраця над цією танцювальною драмою стала рідкісною можливістю навчання для китайських артистів балету. Французька балетна школа значно відрізняється від радянської, вона має високий рівень майстерності, в основі якої – витончені, аристократичні рухи та високий естетизм. Завдяки «Сільвії» Національний балет Китаю зазнав тонкого впливу французького романтичного балету, що ще більше покращило професійний рівень і художній смак провідних китайських фахівців [62, с. 67].

У 1985 році на сцені Китайського національного балету всесвітньо відомий балетмейстер, соліст Королівського балету Великобританії, директор

балетної трупі Паризької опери Рудольф Нуреев (1938–1993) здійснив постановку музично-хореографічної драми «Дон Кіхот» (музика Людвіга Мінкуса). Через доступ до традицій майстерності лондонської та паризької балетних шкіл китайські артисти балету значно розширили діапазон своїх умінь і навичок: складні обертання та стрибки, чоловічі дуети, терцети і квартети, масштабні групові танці тощо. Вистава «Дон Кіхот» дала змогу новому поколінню китайських танцівників швидко зростати й демонструвати більш зрілі виконавські таланти [62, с. 68].

У 1979 році Пекінська школа танцю створила балет «Дівчинка із сірниками» за мотивами казки Г.-К. Андерсена. Темою балету став класовий антагонізм і відображення трагічної долі бідняків. В основу лібрето покладено трагічний сюжет про маленьку дівчинку – продавця сірників, яка замерзає на вулиці напередодні Нового року, тому що боїться повертатися до жорстокого батька. Вона палить сірники, аби зігрітися, та бачить добрі видіння: різдвяну ялинку, смачного гусака, покійну бабусю. Зранку дівчинку знаходять мертвою з коробкою спалених сірників. Попри те що темою вистави була критика буржуазного суспільства, це революційна на свій час хореографія з новаторськими елементами.

У 1977–1978 роках багато театральних компаній відновили свої найкращі постановки «золотої доби» китайської танцювальної драми кінця 1950-х років, більшість із яких не ставили близько п'ятнадцяти років. Зокрема, у січні 1977 року Шанхайський оперний театр повернув на сцену свій хіт

1959 року «Товариство кинджалів». У 1982 році Ляонінською трупкою була поставлена танцювальна драма «Метелики-закохані» («Лянґ Шаньбо і Чжу Інтай») на сюжет із класичної китайської літератури. Варто зазначити, що постановка відштовхувалася від твору, прем'єра якого відбулася 1959 року. У 1978 році було відтворено «П'ять червоних хмар» (1959) у Гуанчжоу та «Чарівний ліхтар лотоса» (1957) у Пекіні [39, р. 162]. У 1979 році балетна трупа Пекінського театру опери й танцю продемонструвала глядачам оновлену версію музичної драми «Риба-русалка», що була вперше поставлена 1959 року. У новій постановці творці намагалися органічно поєднати рухи китайського танцю й західного балету. П'єса була повністю перетворена на балет, вона сприяла подальшому розвитку китайської балетної індустрії [62, с. 72].

Афіша театру значно розширилася, крім класики, вона стала включати сучасні балети з усього світу, зокрема китайських авторів. Знову на сцені з'явилися хореографічні адаптації творів класичної китайської літератури, якою нехтували в часи «культурної революції»: «Гроза» (за Цао Юєм), «Сім'я» (за Ба Цзінем), «А-Кью» (за Лу Сінем), «Сон у червоному теремі» (за Сао Сюецінем), «Метелики-закохані» («Лянґ Шаньбо і Чжу Інтай») тощо [26]. Китайські балетмейстери використовували західні художні прийоми для інтерпретації національної літератури, водночас отримали право на самовираження без цензури, демонстрацію суб'єктивної мистецької позиції. Оновлюючи ракурс світобачення, вони переосмислювали засоби вираження китайського національного духу.

Згідно з актуальними культурними запитами, у 1980 році Шанхайський балет розпочав серію адоптацій творів видатного китайського письменника Лу Сіня (1881–1936 рр., справжнє ім'я Чжоу Чжанжоу). Цей видатний мислитель у 1930-х роках став фактичним духовним лідером Ліги лівих письменників (Цзян Гуанци, Мао Дунь, Дін Лін, Чжан Тяньї, Ся Янь, Є Цзи та ін.). Хоча вони сприйняли марксистські погляди на мистецтво, але через тонкий психологізм їх творчість не схвалювалася в період маоїзму. Попри те що сам керівник КПК Мао Цзедун поважав творчість Лу Сіня, його спадщину поширювали з великими купюрами.

За мотивами оповідання «Благословення» було створено одноактний балет «Душа». В основі сюжету – трагічна історія удови Сун Лін: після смерті чоловіка свекруха хоче продати її, тож головна героїня втікає та починає працювати в родині багатія Лу Ші. Проте свекруха знаходить Сян Лін та продає її. Зрештою, після загибелі другого чоловіка та сина люди перестають допомагати героїні, і Сян Лін опиняється на вулиці як жебрачка. Твір просякнутий критикою феодальних пережитків, пафосом етичного пробудження китайського народу. Жертва головної героїні є прикладом духовного оновлення для багатьох. Постановники цієї вистави колективно видали статтю про творчу концепцію твору: «Ми спочатку розглядаємо, яке мистецтво потрібне нашому народові? Окрім того, щоб дарувати людям насолоду від краси, чи має мистецтво одночасно дарувати людям ідейне просвітлення?» [18].

Також у 1980 році була поставлена одноактна балетна вистава «А-К'ю» за новелою Лу Сіня «Справжня історія А-К'ю» (1921–1922). Головний герой твору – бездомний наймит А-К'ю, – за задумом письменника, являє собою збірний образ цілого китайського суспільства напередодні республікансько-демократичної революції 1911 року. А-К'ю – уособлення «середнього» китайця початку ХХ ст., концентрація всіх його типових недуг – покірності й відсталості, дурості й самовдоволення [111, с. 106–107]. Це трагікомічний персонаж, який неадекватно сприймає навколишній світ. А-К'ю винайшов власний спосіб психологічного захисту – при кожній невдачі він, навпаки, уявляє свої ілюзорні перемоги над ворогами. Коли А-К'ю б'ють і грабують під час участі в азартних іграх, він сам собі дає ляпас, і, за викривленою логікою, відчуває себе переможцем-агресором. Коли багатий пан Чжао б'є А-К'ю, той вважає себе задоволеним від «спілкування» з такою поважною людиною. Мислення героя є пародією на традиційні конфуціанські шаблони героїки та честі.

Поведінка А-К'ю настільки повно виражала тенденції суспільної життя республіканського Китаю, що породила термін «акуїзм». Акуїзм – це не релігійна смиренність на кшталт чань-буддистської аскети, це ганебний ескапізм, тобто радикальна втеча від дійсності у світ фантазій. Так, А-К'ю із захопленням розповідає про страту революціонера, не підозрюючи, що його теж чекає схожа смерть – розстріл за чужий злочин. Герой несподівано виростає до кінця оповідання, перетворюючись із жертви на мученика [98].



Серіальна структура новели Лу Сіня, яка складається з дев'яти епізодів, створила органічне підґрунтя архітектоніки балету. Хореографія балету поєднувала класичну пластику та фігури з елементами народних танців описуваного в лібрето регіону Шаосінь, адже оповідання про А-К'ю побудовано на біографічному матеріалі [111, с. 108–109].

Важливою віхою в переосмисленні мистецької стратегії 1980-х років став одноактний балет «Скорботи», створений за мотивами оповідання Лу Сіня «Нотатки Цзюань-шена» (1925 р.). Цей твір є психологічно витонченою рефлексією над зруйнованими стосунками закоханої пари. Важкі соціальні й побутові умови призводять не лише до втрати душевного зв'язку, але й до загибелі головної героїні Цзі-цзюнь. Проте навіть після кількох стадій черствіння та болі душа здатна до відродження – це є провідною ідеєю балетної вистави, яка з бездоганною ліричністю відобразила поетику оповідання китайського класика.

Балет «Лін Дайю» режисера-балетмейстера Лі Ченсяна використовував прийом створення «потoku свідомості» як техніку, щоб розкрити психологію персонажів на надзвичайно тонкому психологічному рівні. Танцювальна драма оповідає історію однієї з найвідоміших шанхайських куртизанок, яка в 9-річному віці була продана свекрухою в бордель. Своє ім'я вона змінила на псевдонім, співзвучний з іменем головної героїні відомого роману XVIII ст. «Сон у червоному теремі» Сао Сюеціня. Постановка балету відбулася на хвилі початку наукового й художнього переосмислення китайської класики: на

початку 1980-х років у КНР був навіть створений інститут з вивчення цього тексту.

У 1982 році Шанхайський балет створив своєрідну інтерпретацію балетної драми «Лебедине кохання», яка адаптована до реальних подій. У центрі сюжету – зворушливе кохання між балериною та працівником. Хоча ліричну й романтичну лексику балету важко було поєднати з реалістичними темами, творцям це вдалося, наголосивши на лінії прагнення до «духовної свободи» [2].

Важливою віхою розвитку національного балету періоду реформ стала балетна трилогія за мотивами кантати «Жовта ріка». Твір присвячений культовій для китайської цивілізації річці Хуанхе, а також трагічним подіям Другої японо-китайської війни. У 1938 році уряд Гоміньдану влаштував штучну повінь на Хуанхе, аби зупинити швидке просування японських військ. Разом з японськими загарбниками було затоплено тисячі гектарів сільськогосподарських земель, загинули сотні тисяч мирного населення. Ця трагедія спонукала китайського композитора Сянь Сінхя на написання патріотичної кантати «Жовта ріка» (1939 р.). Оригінальний вокально-інструментальний твір (для хору й симфонічного оркестру) згодом став національним символом Китаю та Комуністичної партії. У 1970-х роках китайський піаніст Ін Ченьцун на його основі створив фортепіанний концерт, який було використано як музику для балетної вистави. Прем'єра цього монументального хореографічного триптиха відбулася 1985 року. Балет за

мотивами кантати був розділений на три частини: «Жовта ріка», «Життя» та «Всесвіт».

Лі Ченсян, відомий режисер балету в Китаї та колишній керівник Національного балету Китаю, у своєму огляді на честь 40-ї річниці заснування Національного балету Китаю (1959–1999) писав так: «З моменту відкриття та протягом реформування Національний балет Китаю [...] представив свіжий досвід у розвитку світового балету – різноманітні моделі в темах, жанрах, стилях і техніках вираження. [...] Найбільш репрезентативним в аспекті унікальності подальшого шляху розвитку китайського балету стала робота “Трилогія світла” Шу Цзюньцзюня. Вона здійснила прорив у формі виразності, яка уникає традиційної, приймає рухову структуру, зосереджується на поетизації танцю, використовує авангардні прийоми художньої виразності» [62, с. 65].

Загалом можна дійти висновку, що відмова в постмаоїстський період від жорстких ідеологічних догм сприяла розквіту китайського хореографічного мистецтва. Розширення тематики й образності, спричинена поновленим інтересом до історії та культури стародавнього Китаю, дозволяло робити героями балетів не тільки селян і робітників, але й представників інших соціальних класів. Критична необхідність висвітлювати питання соціальної справедливості, революційної боротьби зникла, що сприяло зосередженню на ліричних, інтимних переживаннях персонажів. Замість групових емоцій та ідей, що виникають у боротьбі за соціалістичні ідеали, з’явився наратив

пошуку кохання чи особистого щастя. Водночас дещо відсувається на задній план тема розкріпачення й емансипації жінок. Повернення до патріархальної гендерної тематики балетних вистав спричинило консервативні мотиви в трактуванні жіночих образів: «героїні танцювальної драми тепер часто втрачали свій статус владних суб'єктів і перетворювалися на об'єкти, яких потрібно жадати, захищати чи обмінювати»[39, р. 184–185].

Таким чином, у результаті проведення реформ у системі культури протягом 1970–1980-х років:

- балетне мистецтво позбавилося жорсткого ідеологічного тиску та обмежень, що позначилося на змісті й образності танцювальних вистав – появі історично-міфологічної тематики та відповідних персонажів, які презентували не лише класи селян і робітників;
- посилювався процес розвитку національного балету з опорою на сюжети з класичної та сучасної китайської літератури;
- розширився культурний обмін між китайським і зарубіжним балетним мистецтвом (із професіоналами не лише соціалістичних країн, але й західних балетних шкіл); постановки відомих іноземних балетмейстерів відкрили нові аспекти хореографічного мистецтва для китайської публіки і професійних хореографів, які запозичили згодом деякі техніки та прийоми для створення оновленого китайського танцювального драматичного мистецтва.
- змінилася репертуарна стратегія театру балету;

- балетне мистецтво стало об'єктом мистецтвознавчих досліджень;
- оновилися організація й управління балетною театральною справою.

Всеосяжна реформа системи культури привела не тільки до виникнення нових сценічних майданчиків, але й також до серйозних змін у моделях управління театром та його експлуатації. Китайський балетний театр обрав два перспективні шляхи розвитку: реставрація класичного балетного репертуару попереднього періоду й упровадження інновацій, які були результатом синтезу класичного балету, західних модернізацій хореографічного мистецтва, та рецепції фольклорно-танцювальних традицій різних китайських провінцій. Окрім того, що на сцену китайського балетного театру вперше прийшли класичні й авангардні твори із західного репертуару, повернулися та значно оновилися видатні постановки попередніх років. Національні мотиви збагачувалися креативними новаторськими ідеями, а форми їх вираження ставали дедалі різноманітнішими та витонченішими.

## **2.2. Зміна ідеологічних орієнтирів, репертуарної політики та системи управління балетним театром протягом 1990-х років**

Модернізація соціалізму, економічні реформи та лібералізація соціального життя 1980-х років заклали міцну основу для подальшого розвитку Китаю в 1990-х роках. У 1992 році китайський уряд запровадив ще кілька нововведень і, відповідно, прискорив перехід економіки від планової до

ринкової. Протягом 1990-х років китайське мистецтво остаточно відмовилося від політики ізоляціонізму та визнало західну культуру як одне із джерел для переосмислення. В умовах зазначеного внутрішньополітичного курсу та стабільних темпів зростання економіки вся культурно-мистецька галузь поступово перейшла на функціонування за ринковими принципами.

Китайський балетний театр міцно посів незалежну культурну нішу, перетворившись на значущий мистецький феномен з яскравим самобутнім характером. Він перетворився на предмет пильного наукового дослідження широкого кола китайських культурологів, театрознавців, мистецтвознавців, а також потрапив у коло уваги зарубіжних синологів, фахівців із сучасної культури Китаю. Зокрема, наприкінці 1990-х років китайські вчені почали чітко формулювати відмінність у галузі китайського сценічного народного танцю й автентичного народного танцю, використовуючи терміни «народний танець академічного стилю» (хуеуан раі мін'янь ву) і «народний танець в оригінальному середовищі» (уаншентаі мін'янь ву) [39, р. 190].

Подальше формування та зміцнення специфічної китайської національної балетної школи відбувається разом із теоретичною розбудовою системи освіти. Продовжується наукове дослідження методики викладання балетної хореографії. Одним з видатних науковців є балетмейстер і педагог-хореограф Сяо Сухуа, автор багатьох книг: «Теорія та методи сучасної хореографії»; «Історичний танець життя»; «Аналіз та оцінка китайських і

зарубіжних танцювальних драматичних творів»; «У королівство балету»; «Оцінка балетного мистецтва», «Балетні мрії».

З 1990-х років формування класичного репертуару стаціонарних балетних труп перестало обмежуватися традиціями радянської хореографічної школи. До Китаю приїжджають відомі танцівники й хореографи британського, французького, німецького, швейцарського та канадського балету. Протягом наступних 10 років у співпраці китайських і західних хореографів було поставлено безліч різних за стилем балетних вистав європейської класики: «Сільвія», «Дон Кіхот», «Ромео і Джульєтта», «Спляча красуня» тощо. Одночасно китайські балетні трупи дедалі більше виїжджають за кордон, доводячи конкурентоспроможність національної балетної хореографії.

Значно оновлюється репертуар, що поповнюється видатними прем'єрами, які залишаються надбанням китайського балетного театру.

Зокрема, у 1990-х роках Національним театром Китаю створюється балет «Підійми червоний ліхтар» на основі однойменного фільму режисера Чжана Імоу. Балетна вистава готувалася в тісній співпраці з кінорежисером. Автором музики став Чень Циган, хореографами-постановниками – Ван Сіньпен та Ван Юаньюань, сценографія Цзен Лі, костюми Жерома Каплана. Темою твору є сумна жіноча доля в умовах патріархального суспільства. За сюжетом, дія розгортається в маєтку китайського феодала. Багатий чоловік бере в будинок четверту дружину Сунлянь, молоду дівчину, колишню студентку, якій не судилося закінчити університет. Присутність у будинку

нової освіченої дівчини лише посилюють ревності й ворожнечу між іншими дружинами, які за всяку ціну прагнуть привернути увагу чоловіка [14].

Балет «Душа скелі Дазу» також був створений у 1990-х роках. Творців цієї хореографічної вистави надихнуло народне мистецтво різьби по каменю. Мистецтво Дазу, що виникло наприкінці династії Тан (618–907) і процвітало в династії Сун (960–1127), є важливою сторінкою культурної та релігійної історії Китаю. Наскальні малюнки Дазу, розташовані в 160 км на захід від Чунцина, що відображають різноманітні теми й сюжети легенд чань-будизму [10], було висловлено мовою класичного танцю. Кращі із 60 тис. різьблених кам'яних фігур з пагорбів Бейшань і Баодіншань ожили на балетній сцені.

Постановка Сяо Сухуа китайської класики «Камінь на сонці. Сон червоних особняків» (2008 р.) використовує прийоми брехтівського театру. Ефект відчуження втілюється через нетривіальне використання театральної завіси: вона рухається в той час, коли на сцені триває балетне дійство. Модернізація балетмейстером Сяо Сухуа цього класичного літературного сюжету відбувається через перенесення героїв і теми оригінального твору на сучасну молодь. У танцювальній драмі використовується значна кількість метафор, що надає нових відтінків класиці. Протагоніст історії Баоюй вже не відображає покійного й пасивного юнака у феодальному суспільстві. Він упевнено протистоїть долі, уособлює новий дух опору і хоробрості.

«Півонієва альтанка» – балетна постановка, яка є показовим прикладом осучаснення класичної спадщини. Автор концепції вистави – Фей Бо,



хореограф, випускник Пекінської академії танцю за спеціальністю «хореографія сучасного танцю». Він додає до класичного балету елементи сучасного танцю й куньшанської опери, поєднує традиційну китайську оперну музику із західною естетикою. Балет досліджує психологію головної героїні, описуючи її складні фантазії. Вистава ламає традиційну оповідну структуру, відображає Ду Ліньян у безлічі виразів душі та реальності, що цілком вписується в ліричний стиль драматурга Тана Сяньцу. Надзвичайно цікавими є сценічні експерименти Фея Бо в області малих балетних форм. Такою є мініатюра «Жертвопринесення» на музику тувімського композитора Сайнхо Намчилак. Провідним у цій балетній композиції стає мотив вибору та свободи. Ця кількахвилинна пластична притча від двох солістів має багат шарову глибину смислів: про кохання й гармонію, про спокусу та примарність ідеалів. Національні мотиви передають міць і глибину найдавнішої китайської культури [25].

Балети стандартного «радянського репертуару» сталінських часів, які протягом десятиліть вважалися чужорідним культурним елементом на китайській сцені, почали набувати національних трактувань та адаптацій під китайську ментальність. Наприклад, «Лускунчик» П. Чайковського був поставлений під назвою «Зустріч нового року». Попри доволі схожий сюжет, сенс вистави дуже змінено. Головними героями балету є дівчина Юаньюань та хлопчик Туаньтуань. Показово, що перші частини імен брата та сестри складають дієслово «туаньюань», що китайською означає «збиратися разом».

Більша частина сюжету розвивається у сні головної героїні, де вона зустрічається не з мишачим королем, а з Туаньтуанем. Брат постає в образі міфологічного чудовиська Нянь, яке зазвичай з'являється перед людьми тільки перед Новим роком. Лускунчик перетворюється на людину й сміливо вступає в бій. На допомогу йому прилітає легендарний журавель Сяньхе та перемагає чудовисько. Юаньюань дякує за чудесне спасіння, благає Сяньхе перетворити на птаха та разом з ним відлітає в казкову країну порцеляни.

Завдяки подібним проектам протягом пореформеного десятиліття почала формуватися специфіка національної китайської балетної хореографії. Згодом, у ХХІ ст. вона утворить стильовий комплекс балетного театру Китаю, який вирізняє його серед інших світових шкіл балету.

Саме в 1990-х роках на китайській балетній сцені спостерігається поява та поширення так званої симфонічної хореографії. До цих часів китайський балет здебільшого не відходив від принципів соціалістичного реалізму, згідно з якими театральна сцена є місцем для відтворення соціальної драми різними засобами, зокрема танцювального мистецтва. Танцювальна драма (хореодрама), яку можна було спостерігати на китайській балетній сцені протягом 1950–1980-х років, була зосереджена на класових конфліктах, вона мала відповідну систему персонажів і моральні гасла. Пряме наслідування взірців соцреалізму, особливо не серед професіональних, а аматорських колективів, нерідко призводило до надмірної ілюстративності на сцені, розповідності засобами пантоміми, які фактично відтворювали побутову

поведінку персонажів. Таке ставлення до танцювальної хореографії домінувало за часів культурної революції з її плакатною, гротескною, чорно-білою естетикою.

Водночас у часи лібералізації суспільного життя такий підхід виявився занадто прямолінійним: ускладнення соціальних реалій призводило до трансформації вподобань публіки та, відповідно, вимагало нових мистецьких вирішень. Домінування натуралізму, побутовість, правдоподібність у балетних виставах уже не приваблювали глядачів, які хотіли бачити більш новаторську танцювальну образність без набридливого моралізаторства.

Саме тому симфонічна хореографія, яка з'явилася у творчості М. Петіпа, М. Фокіна, Дж. Баланчина, Ю. Григоровича, А. Шекери та наприкінці ХХ ст. посіла чільне місце у провідних балетних театрах світу, стала актуальною і для китайської театральної сцени. З початку 1990-х років хореографічний симфонізм поступово витісняє хореодраму з китайської балетної сцени. З'явилися постановки з повною відсутністю сюжету та водночас із наявним концептуальним змістом, тобто ідеями, що здійснювали загальноестетичний вплив на глядача, трансформуючи його емоції. Одним із тих, хто послідовно втілював принципи симфонічної хореографії в постановці власних балетів, був балетмейстер Сяо Сухуа, який співпрацював з балетмейстером Ю. Григоровичем. Маючи неабияку кількість студентів-хореографів, він поширив метод симфонічної хореографії по всій країні [38].

Саме 1990-ті роки стали вирішальними для створення в КНР унікальної неповторної національної балетної драматургії. Китайські танцівники й хореографи, оновлюючи балетний театр за зразком європейського, спиралися на власні національні традиції, створені багатонаціональним населенням колишньої Піднебесної імперії. Тому поруч із фігурами класичного балету можна побачити пластику народного танцю та більш рафінованого, аристократичного традиційного китайського сценічного мистецтва. У своїх постановках китайські хореографи використовують дрібні кроки й широкі рухи рукавів з пекінської опери, акробатичні елементи (обертання, переكاتи, стрибки, сальто) з народних циркових вистав, ефектні переміщення груп кордебалету по сцені, схожі на групові бійки в бойовій хореографії, інші елементи бойових технік кунг-фу та медитативно-оздоровчих практик тайцзіцюань.

Специфікою китайської балетної хореографії є унікальна здатність постановки масових сцен, які злагоджено й дисципліновано виконуються китайськими артистами. Зазвичай для підготовки виконавців підбирають за фізичними даними та професійно-технічними характеристиками. Західного глядача вражає синхронність дій, вірогідно, зумовлена базовими ментальними й генетичними програмами громадського способу життя. Такі виступи створюють відчуття єдиного цілісного організму, що символізує великий національний дух Китаю.

## Висновки до II розділу

Відкрита модель культури Китаю 1980-х років зумовила початок китайсько-іноземної співпраці в галузі балетного театру. Запозичуючи сюжети, музику, драматургію, концепції постановок світових шедеврів балету, китайські митці та запрошені з інших країн балетмейстери прагнули зберегти й розвинути унікальність китайського хореографічного мистецтва. Рецепція західних балетних творів завжди відбувалася за принципом послідовної адаптації до китайської сцени, що включала неодмінне вивчення національних тем, образів, творчих прийомів класичної та фольклорно-етнічної хореографії.

В атмосфері переоцінки цінностей в Китаї у 1980-х роках режисери балету відштовхувалися від тонкого психологізму, наголошували на дослідженні складної людської природи, позбавлялися безапеляційності категоричного мислення часів «культурної революції». Провідними темами стають загально-гуманістичні цінності, зокрема, конфлікт між техногенною цивілізацією, з одного боку, природою та культурою, – з другого. Змінюється й соціальна тематика: на цьому етапі створення балетних драм на перший план виходить не класова боротьба, а емансипація самосвідомості, потуги окремої особистості проти духовного поневолення.

Подібна проблематика була суголосна настроям китайської публіки 1980-х років, і китайські режисери балету використали відкрите соціальне середовище для створення попиту на танцювальну драму. Водночас подальше засвоєння досвіду світового хореографічного мистецтва породжує нове

ставлення до драматургії балетних вистав. Китайські балети починають позбавлятися розповідності, і в КНР впроваджується симфонічна балетна драматургія з безсюжетним розвитком і принципами музичного симфонізму, перенесеному на лексику балету.

Загалом у 1990-х роках продовжується викреслена в 1980-х лінія розвитку китайського балетного театру, позначена накладанням світових напрацювань у галузі балетного мистецтва на національну хореографічну традицію. Основу балетного репертуару китайських труп складають адаптації відомих національних і світових кінофільмів («Підійми червоний ліхтар», «Останній імператор»), зарубіжної балетної класики («Лускунчик»), відомих літературних сюжетів і творів («Дівчина із сірниками»). Отже, від початку періоду реформ до кінця ХХ ст. китайський балетний театр розвивався у двох напрямках:

1. національний балет, який виникає в результаті відокремлення сценічної хореографії від музичної драми, він сполучає елементи китайського класичного танцю із західною балетною хореографією;

2. балет європейського типу, представлений спочатку в чистому вигляді, поступово дедалі більше насичується національним змістом – сюжетом, семантикою, ідейно-філософським змістом, музичним матеріалом, хореографічною лексикою, художньо-декоративним оздобленням тощо.

Наприкінці 1990-х років ці два вектори розвитку китайського балетного театру дедалі більше інтегруються, утворюючи власну, унікальну, неповторну

балетну школу, що постає як феноменальне явище у світовій хореографічній культурі.

## **РОЗДІЛ III. Китайський балетний театр у ході новітніх культурних перетворень (2000–2020-ті роки)**

### **3.1. Китайський балет на початку XXI століття в умовах ринкової економіки**

На початку XXI ст. Китай здійснює перехід з екстенсивних на інтенсивні сценарії розвитку. Услід за успішною індустріалізацією розгортається споживча революція. Країна переживає етап бурхливої урбанізації, яку тривалий час стримували адміністративними заходами. Усе це сприяє зростанню настроїв консюмеризму серед міського населення, що безпосередньо позначається на мистецько-розважальній індустрії.

Починаючи з 2002 року, у реформуванні театральної системи стався прорив, були здійснені значні інституційні реформи театру. Для покращення конкурентоспроможності та мобілізації всіх творчо-виробничих потужностей з метою охоплення якомога більшої кількості глядачів були проведені реорганізаційні роботи у 39 культурних установах у дев'яти провінціях та містах, зокрема Пекіні, Шанхаї, Чунціні, Гуандуні та ін. Запропоновано нові методи вдосконалення механізму управління персоналом і розподілу заохочень громадських театрів для забезпечення рівня культурних послуг. Також було прискорено перетворення діючих державних театрів на акціонерні товариства, щоб підвищити їхню здатність вписуватися в різноманіття культурного ринку в Китаї та за кордоном. Було проведено реформи



акціонерного капіталу для створення сучасних підприємств із корпоративним управлінням, упроваджено незалежний бухгалтерський облік тощо. Загалом у цей період реформи театральної системи акцент робився на трансформації механізму роботи й управління театром: від адміністративної моделі до ринково-орієнтованої сучасної моделі управління підприємством. Усі реформаторські заходи були спрямовані на те, щоб театри були незалежними та самостійними виробниками культурних продуктів.

За даними Е. Вілкокс, «однією з причин високого статусу танцювальних драм є обсяг фінансування, який вони отримують в економіці сучасного виконавського мистецтва Китаю: у 2017 р. Національний фонд мистецтв Китаю (Guojia yishu jijin) встановив максимальний бюджет у 4 мільйони юанів (приблизно 635 000 доларів США) на кожну нову масштабну постановку танцювальної драми, така ж сума виділяється на масштабні опери та мюзикли» [39, р. 196].

Створення потужної матеріальної бази, фінансування великих проектів зумовлюють і велику відповідальність творців танцювальних драм. Кожна хореографічна вистава є серйозною справою для всієї трупі, від продюсерів, режисерів, балетмейстерів до кожного артиста кордебалету й костюмера. Адже кожен член колективу прагне, аби вкладені кошти окупилися, а художній результат у вигляді блискучої балетної вистави запам'ятався публіці й перетворився на «фірмову» роботу, яка ввійде в

репертуар на багато років та зможе бути продемонстрованою багатьом глядачам у різних локаціях.

Покращення підходів до організації та фінансування балетних труп у Китайській Народній Республіці, створення правильних умов для стабільного функціонування мистецького ринку, стимулювання попиту серед широких мас населення на хореографічну драму незабаром дали швидкий результат. Протягом першого десятиліття XXI ст. було створено багато сильних проєктів, що засвідчили наявність сформованого, унікального, високохудожнього національного балету в Китаї.

Дуже показовою є вистава, яка відіграла неабияку роль у культурній дипломатії Китайської Народної Республіки та довела, що балетний театр є також потужним інструментом стратегії «м'якої сили» Китаю [132]. Така політика полягає в просуванні інтересів держави на міжнародній арені засобами культури й мистецтва. Йдеться про проєкт під назвою «Морський шовковий шлях» (Maritime Silk Road), прем'єра якого відбулася 2008 року на базі драматичного театру пісні та танцю Бейхай (Beihai gewu jujuan), а незабаром була представлена спочатку в Пекіні та інших великих китайських містах, а згодом і за кордоном.

Історія цієї хореографічної драми описує реальні історичні події, а саме морську подорож II ст. до н. е., коли китайський імператор Хань Уді відправив флотилію із золотом та шовком до королівства на острові Шрі-Ланка. Ця подія стала початком міжнародної морської торгівлі Китаю, торуванням так званого

Морського шовкового шляху. Сюжет балету розгортається навколо історії човняра Дапу, який змушений залишити дружину Ахбан наступного дня після весілля. Він переживає страшні пригоди, рятує під час бурі принцесу Мейшлішу з королівства Шрі-Ланки та, попри її закоханість, залишається вірним дружині. Повертаючись після довгої подорожі, Дапу бачить, що від тривалого очікування його кохана Ахбан перетворилася на камінь на морському узбережжі. Проте любов сміливого моряка повертає її до життя, та історія закінчується щасливим возз'єднанням пари.

Як і більшість великомасштабних танцювальних драм ХХІ ст., поставлених за фінансовою допомогою уряду, «Морський шовковий шлях» був високобюджетною виставою з великою зірковою творчою командою та широким використанням сценічної техніки і спецефектів. Команда із двадцяти двох креативних творців, зокрема десяти хореографів, працювала над різними аспектами дизайну та драматургії. Акторський склад налічував шістдесят сім танцюристів. Режисер Чень Вейя та сценарист Фен Шуанбай (нар. 1954 р.) уже були відомі як дуже впливові діячі китайської культури: Чень був співпостановником хореографії для церемонії відкриття Олімпіади в Пекіні, а Фен – директором Інституту дослідження танцю в Китайській національній академії мистецтв [39, р. 198].

Під час постановки було задіяно багато спецефектів, які стали доступні за допомогою діджитал-засобів. Зокрема, використано цифрові анімовані

проекції, які, з'являючись на напівпрозорому екрані, створювали візуальний ефект взаємодії сценічних персонажів з віртуальними об'єктами. Так було здійснено моделювання карти океану, показ траєкторії плавання корабля вздовж Південно-Східної Азії та Індійського океану. Таке сценографічне вирішення було використано для сцени грози, коли Мейліша падає з палуби свого корабля, а Дапу пірнає вниз, щоб врятувати її. Анімована проекція створювали враження, що сцена тимчасово занурена під воду: використовуючи мотузкову підвісну систему, Мейліша й Дапу ніби плавають в океані, а потім повертаються на поверхню.

Щоб відобразити місцеву матеріальну культуру історичної гавані Даланг «Морського шовкового шляху» сценографи й дизайнери відтворили як реквізити предмети, знайдені під час археологічних досліджень. У музичну партитуру балету було введено однострунну цитру дусянь цінг – народний інструмент, характерний для регіону Гуансі. За даними Е. Вілкокс, ці аспекти творчого процесу також мали комерційний ефект: різноманітна символіка, популяризована через виставу, стала успішним регіональним інструментом брендингу для регіону Бейхай. Вистави хореодрами були включені в туристичні маршрути, рекламуючи цей регіон для мандрівників як колыску «морського шовкового шляху», а компанія з нерухомості в Гуансі стала корпоративним спонсором балету [39, р. 199].

Більш того, вистава «Морський шовковий шлях» опосередковано вплинула на розширення морської присутності Китаю в Азії, зокрема на

збільшення судноплавства між Китаєм та Шрі-Ланкою. «Морський шовковий шлях» було створено 2008 року, коли китайський уряд запустив великий проект із розвитку інфраструктури на Шрі-Ланці для контейнерного порту Хам-Бантота, який мав збільшити торгові можливості Китаю в Індійському океані. У 2011 році театральна труппа з виставою «Морський шовковий шлях» вирушила в закордонний тур до Малайзії та Шрі-Ланки, що також не випадково збіглося із запуском іншого портового проекту в Шрі-Ланці, який фінансується Китаєм, у столиці острова Коломбо. Зміст вистави «Морський шовковий шлях» чітко підтверджує позитивну оцінку розвитку інфраструктурних проектів у Шрі-Ланці. У виставі зацентровано тему взаємодопомоги між китайським народом та громадянами Шрі-Ланки. Таким чином, шрі-ланкійський глядач, коли прийшов на балетну виставу, побачив чудову розповідь про те, що розширена морська присутність Китаю сприяє взаємній вигоді та політичним союзам [39, р. 199].

Успіх та актуальність такої вистави спричинили моду на поетичне зображення стародавніх торговельно-економічних зв'язків Китаю із країнами-партнерами. Наприклад, у 2014 році була створена танцювальна драма Театру пісні та танцю провінції Фуцзянь «Мрія морського шовкового шляху». У 2015 році вистава була презентована в штаб-квартирах ООН і ЄС у Нью-Йорку, Парижі та Брюсселі, а 2016 року відбувся тур до країн-членів Асоціації держав Південно-Східної Азії – Малайзії, Сінгапуру та ін. У звітах китайських

ЗМІ ці тури прямо назвали культурною промоцією «Одного поясу, одного шляху» [39, р. 200].

Загалом усі великі профінансовані державою проекти органічно вписуються в доктрину стратегічного розвитку Китайської Народної Республіки. Важливою її складовою є вшанування видатних діячів мистецтва, які прославили культуру Китаю в усьому світі. Так, у 2014 році з нагоди 120-річчя від дня народження легендарного актора пекінської опери Мея Ланьфаня (1894–1961) балетна труппа Ляонін створила танцювальну драму під назвою «Мей Ланьфан». Сценарій для танцювальної драми написав Ло Ічунь, колишній виконавець пекінської опери, а нині директор труппи.

Історія Мея Ланьфаня, зірки пекінської опери, який відкрив це мистецтво для всього світу та зробив його еталонною візитівкою китайської культури, була екранізована у фільмі «Мей Лайфань» (2008 р.) відомого режисера Ченя Кайге [63]. На хвилі популярності кінострічки була створена хореографічна вистава Балетом Гуанчжоу в 2009 році. На відміну від попередніх адаптацій, які зосереджувалися на зображенні історії життя покійного майстра, ця постановка акцентована саме на творчості великого співака. «Танцювальна драма – це не біографія Мей. Ми пояснюємо, як він відродив традиції пекінської опери своїми творами, сформувавши власний стиль і започаткувавши школу Мей», – розповідають творці вистави [27].

Хореографічна драма «Конфуцій» (2012) вразила глядачів потужною реалізацією високого філософського змісту й ушануванням великого

китайського мудреця [11]. Режисером вистави став видатний майстер сценічного мистецтва Кун Десінь – прямий нащадок Конфуція у 77-му поколінні. Хореографічна драма присвячена мандрівкам великого китайського філософа Конфуція в так звані часи «весни та осені» (770–476 рр. до н. е.), коли Китай переживав період роздробленості. Конфуцій подорожував тоді країною, прагнучи об'єднати її і примирити ворогуючих правителів.

Драма «Конфуцій» є синтетичним твором, який поєднує в собі такі складові, як хореографія західного балету та класичного китайського танцю, ритуальна декламація, музичний супровід народними інструментами, вокалізація тощо. В основу хореографії покладено дрібні кроки, широкі рухи танцю рукавів з пекінської опери, елементи акробатики (обертання й сальто), а також ефектні переміщення груп кордебалету по сцені.

Архітектоніка танцювальної драми «Конфуцій» передбачає шість частин: «Пролог. Питання», «Складні часи», «Голод», «Датун», «Женшан» («Смерть Женшан») та «Епілог. Музика». Уже перший акт містить побудований на фольклорному лексичному матеріалі жертвний танець «з пір'ям», що виконується учнями Конфуція, а також сольний танець філософа. Другий акт містить кілька групових сцен, символізуючи поширення вчення великого мудреця. Третій акт, розділений на дві частини – «Люди у вигнанні» та «Їжа, що роздається з презирством», оповідає про злидні, від яких потерпає Конфуцій зі своїми учнями, а також про гідність тих, хто відмовляється приймати подачки від неповажних людей. Попри негаразди, що переслідують

мудреця, він зберігає оптимістичний і життєрадісний характер: Конфуцій декламує напам'ять класичну поезію, грає на гуцині та співає пісень. Епілог «Музика» побудований на читанні учнями Конфуція уривків із книги, у якій зібрано духовну спадщину філософа: на яскраво освітленій сцені його думки звучать чітко і глибоко, зливаючись із вічною музикою буття.

Нові китайські національні балети базуються й на літературній спадщині, як на класичній літературі імператорської доби, так і на творах новітньої літератури ХХ ст. Таким є, зокрема, балет «Повернення в сніжну ніч» хореографа Фу Сінбана, що був створений Балетом Гуанчжоу в 2009 році за мотивами однойменної п'єси видатного китайського драматурга Ву Цзугуана. Оригінальна п'єса написана в 1940-х роках, присвячена трагічній історії кохання між зіркою пекінської опери й наложницею високопоставленого чиновника. Ця класична історія, яку шанують різні покоління китайських глядачів, була адаптована для кіно, телебачення та оперного виконання. Балет «Повернення в сніжну ніч» отримав премію Веньхуа та п'ять нагород за хореографію, музику, сценічне мистецтво, костюми й чудове виконання від Міністерства культури у 2010 році. Балет також здобув першу премію на 7-й церемонії вручення нагород Guangzhou Art Awards у 2010 році. Це видовище, яке знайомить глядачів з однією із провідних балетних труп Китаю, одночасно демонструючи технічну точність, елегантний артистизм і музикальність виконавців з балетної компанії Гуанчжоу.



Водночас виникають нові, сучасні за манерою драматургії і хореографії балети на сюжети з китайської історії та міфології. Такими є «Коштовний ліхтар лотоса» композитора Чжана Сухуа, який створено за буддійською легендою, «Цзінвей» про чарівну дівчину-пташку зі старовинного міфу тощо.

Дванадцятихвилинна постановка «Кохання Мулан» Національного балету Китаю на музику китайського композитора Тянь Фу відсилає до стародавньої історії Китаю [25]. Поема «Пісня про Мулан» була написана невідомим китайським поетом у VI ст., записана у збірці Го Маоцяна у XII ст. Образ дівчини, яка, переодягнувшись чоловіком, іде на війну замість свого похилого батька, щоб захистити Батьківщину, є канонічним для китайської культури. Проте тут розтиражована в театрі й кіно войовниця трактується як тонка особистість, яка переживає діапазон різноманітних почуттів. Незвичному трактуванню образу Мулан сприяє чорно-біла гама лаконічної сценографії та костюмів. Тут використано мікст хореографічної мови – неокласика, модерн, контемпорарі. Неочікуваним є і ритм балетної мініатюри: динаміка рухів сповнена раптовими падіннями та стрімкими стрибками. За рахунок цього патріотичний дух постановки стає переконливим: жертвна боротьба за Вітчизну – це не ззовні нав'язані ідеологічні гасла, а внутрішнє переконання героїні.

У 2013 році хореограф Чжан Юнфен втілює велику повнометражну постановку під назвою «Fei Tang shou Song», яку він створив спільно з іншим провідним китайським хореографом Чжао Сяоганом. Назва балету «Fei Tang

shou Song» є важкою для перекладу ідіомою, яка відсилає до естетичних нормативів китайської традиційної культури. Дослівний переклад «Товста Тан, тонка Сун»; оповідається про зміну ідеалів жіночої краси: від огрядних красунь часів династії Тан до худих, витончених жінок династії Сун. Балет було публічно поставлено в театрі Тяньцзяо (Tianqiao) в Пекіні силами пекінської хореографічної платформи Beijing Idle Dancers Studio (Beijing xian wuren gongzuoshi), що спільно створена Чжаном і Чжао у 2009 році. Акторський склад постановки включав багатьох найвідоміших китайських виконавців класичного танцю в країні, з більшістю яких Чжан і Чжао раніше співпрацювали в конкурсній хореографії та інших проектах.

Робота привернула значну увагу професіоналів китайського танцю, студентів і критиків. Загалом китайські експерти танцю відзначили Fat Tang Thin Song за серйозний і вдумливий підхід до мистецтва та бажання експериментувати. Fat Tang Thin Song – це дев'яностохвилинний твір, поділений на дванадцять сегментів, що їх виконують загалом понад п'ятдесят танцюристів. Він не має єдиного сюжету, реалістичних ознак, сценічні декорації є мінімальними та імпресіоністичними, а не складними та реалістичними. За задумом творців вистави формат Fat Tang Thin Song визначено не як «танцювальна драма» (wuju), а як «театр танцю» [39, р. 208]. Чжан Юнфен запровадив особливий підхід до китайської національної хореодрами, який став його фірмовим особистим стилем і новим орієнтиром для цієї галузі. Експерименти з пластикою виконавських рухів поєднуються із

заміною історичних репрезентацій на осучаснений зміст. Цей внесок був особливо важливим, оскільки він розширив китайський класичний репертуар [39, р. 203].

Варто зауважити, що різноманіття театрального життя країни, співіснування усталених, прийнятих публікою старшого покоління форм із радикальними змінами, що приваблюють насамперед молодь, не дають зникнути драматичному балету (хореодрамі). Поруч із новаторською симфонічною хореографією існують театри, які продовжують ставити наративні вистави, тобто висловлені хореографічною мовою драматичні історії. Тому в багатьох китайських балетах залишається незвична для західного глядача вербалізація: тут можна придбати детально прописані програми чи побачити титри над сценою.

Прикладом є балетне шоу «Ширяючі крила» («Soaring Wings»), що виконується Шанхайським театром танцю з 2014 року. Ця вистава, події якої відбуваються в Китаї ХХ ст., привертає увагу до зникнення дикої природи. Вона відображає реальну ситуацію з чубатим ібісом – величним птахом, який населяв більшу частину Східної Азії та нараховував десятки тисяч особин. Однак до 1970-х років полювання, забруднення та осушення боліт повністю знищили цей вид, за винятком семи особин у передгір'ях Циньлін у Китаї. Сьогодні, завдяки відстеженню GPS, забороні пестицидів і суворому моніторингу гнізд, їх популяція збільшилася майже до 2000 птахів.

Для Тонг Жуйруї, директора й хореографа Шанхайського театру танцю, балет «Ширяючі крила» став унікальною нагодою змінити ракурс, представивши глядачу пташиний погляд на світ. «Це перша постановка, хореографію якої я поставив, зосереджуючись на стосунках між людьми та природою», – каже Жуйруї. – Ми більше звикли дивитися на природу з боку людини, але, можливо, іноді ми можемо спробувати побачити себе з боку інших істот» [з архіву автора]. Для цього постановнику довелося зламати традиційні танцювальні підходи. Замість того, щоб дотримуватися плавних, класичних ліній балету, танцюристи трясуть руками й головами, щоб імітувати витонченого ібіса. Утім, робота ніг залишається спритною та елегантною, що забезпечує майстерне й реалістичне виконання.

Природоохоронний напрям потребує подальшої уваги й розвитку, китайський балетний театр може бути могутнім чинником впливу на масову свідомість, просування екологічного світогляду серед китайської та іноземної публіки.

Ще одним трендом сучасного балетного театру Китаю є переосмислення хореографічних драм першого 15-річчя після утворення КНР та революційних балетів часів культурної революції.

У 2018 році в Шанхаї на честь 40-річчя від початку проведення політики реформ та відкритості в Китаї відбулася знакова прем'єра вистави «Блискуча червона зірка». Цей балет вважається одним із класичних творів про становлення народної влади в Китаї. Він розповідає про молодого солдата Пан

Дунци, який вступає за прикладом матері до революційних лав Червоної Армії і безстрашно бореться за ідеали комунізму. У 2019 році постановка була виконана в багатьох великих містах країни на честь 70-ї річниці заснування КНР, на сьогодні ця вистава Шанхайської балетної трупи має неабияку популярність навіть за кордоном.

Реанімації та переосмисленню підлягає фактично весь репертуар 1950–1970-х років, який частково втратив свою популярність протягом періоду реформ 1980–1990-х років. Йдеться про такі вистави, як «Сива дівчина», «Жовта ріка», «Червоний загін жінок», «Червоноармійка» тощо. Так, балет «Червоний загін жінок» авторів Лі Ченсян, Цзян Цзуху і Ван Сісянь, поставлений у Національному балеті Китаю, став для китайців успішним прикладом інтеграції західних форм мистецтва та сучасної китайської культури.

Відбувається також реконструкція хореографічних драм етнографічної спрямованості, у дусі сценічних експериментів Дай Айлянь. До сучасного китайського балетного театру повертаються такі вистави, як «Красуня-рибка», «Танець лотоса», «Дружба», «Збір чаю та лов метеликів», «Голуб миру» тощо.

У 2004 році з нагоди 50-річного ювілею Пекінської академії танцю була поставлена грандіозна вистава «Танці Великої Землі» (Dadi zhi wu), постановниками якої були троє викладачів – Пань Жітао (нар. 1944 р.), Мін Веньцзюнь (нар. 1963 р.) і Чжао Тічунь (нар. 1963 р.). Дійство починалося масовою сценою, так званим «скручуванням янґе» (складними лінійно-

круговими рухами й позиціями багатьох танцюристів, характерними для хореографії Китаю), та продовжувалося номерами, що презентували різні національні традиції: ханьців, корейців, тибетців, дайці, монголів, уйгурів. Хореографія вистави була надзвичайно насиченою, різноманітною за тональністю, масштабом, змістом і лексикою рухів. «Танці Великої Землі» сягали корінням танцювальних проєктів Китаю довоєнних, воєнних часів та періоду раннього соціалізму й культурної революції, які були компіляцією танців у різноманітних стилях народності хань та інших етнічних меншин Китаю. «Танці Великої Землі» нагадували програми ранніх постановок у КНР, наприклад, на Пленарному засіданні музики й танцю 1946 року та шоу на Всекитайському з'їзді представників працівників літератури та мистецтва 1949 року, а також випускні виступи студентів Пекінської танцювальної школи, які відбулися в 1950-х роках. Колишня керівниця академії Дай Айлян, яка була присутня як почесний гість, уперше побачила повну реалізацію своїх ідей початку 1950-х років щодо насичення балетної сцени народною хореографією [39, р. 190, 193].

Певну «націоналізацію» відчули також твори зі світової балетної класики. Прикладом такого підходу є переосмислення балету «Весна священна» Ігоря Стравінського китайським хореографом Чжаном Юнфенем, який було виконано молодіжним ансамблем Пекінської танцювальної академії. Твір, темою якого є висвітлення жертвних обрядів слов'янського язичництва, у постановці молодого хореографа перетворився на маніфест проти

європоцентризму та колонізаторської політики. Так, призначену в жертву богам дівчину, за режисерським задумом, замінено вазою з блакитно-білої порцеляни (qinghua ci), яка на сьогодні є одним із символів культурної спадщини Китаю. Танцівники перекидають вазу з одних рук до інших, аж поки, зрештою, вона падає на підлогу, вибухаючи купою синіх і білих осколків. Використаний Чжаном набір рухів, який відкидає умовності китайського класичного танцю й канони європейської балетної школи, не залишає сумнівів, що автор хоче відобразити жахливі наслідки руйнації культурної спадщини Китаю [39, р. 209].

Прикладом удакої адаптації західної класики у формат камерної вистави є проект «Пісня життя», поставлений хореографом Ін Е Діном на музику П. Чайковського в Національному балеті Пекіна. Ідейно-тематичною основою твору є поєднання китайської філософії чань-буддизму й даосизму з ліризмом музики П. Чайковського. Балет являє собою втілення симфонічної балетної драматургії за допомогою авангардної сценографії. На чорному геометричному тлі сценічної коробки – самотня фігура соліста балету, який із першими акордами починає свій пластичний монолог. Із темряви з'являються і зникають фігури кордебалета, що передають своїми рухами чи-то думки, чи-то почуття, чи-то спогади. Скупі конструктивні декорації у вигляді чорних оксамитових ширм дозволяють артистам миттєво з'являтися та зникати, як видіння, що спалахують у запаленому мозку. Раптом яскравим прямокутником світла показується задня частина сцени, де з'являється тонка жіноча фігура в

білому трико. Цей персонаж навряд чи реальна жінка, це скоріше спогад про неї, герой згадує своє життя, світлу й чисту силу кохання [25].

Хореограф працює точно за музичною партитурою: перша частина зображує дитинство та початкове прагнення до творчості; друга – молодість і світське веселе життя, дотепно втілене хореографом у гротесковій пластиці; третя – життєва боротьба та досягнення слави. Ця частина відображає мовою танцю грандіозний шлях від перших кроків до успіху, механістичної безликоності жертв слави, статусу людини, яка піднялася на гребінь успіху та стала його заручником. Шалений ритм, синхронність рухів, яскрава, дещо механістична пластика цієї сцени, чіткий, винахідливий малюнок композицій завершується повною зупинкою в темряві: жорна ілюзорної слави вбили чергову жертву... Остання, четверта частина, за контрастом з попередньою, представлена мінімумом рухів – хореограф не побоявся зробити її майже статичною. У плямі світла розкинута на підлозі нерухома фігурка героя. Із глибини сцени повільно рухається, в оточенні кордебалету, зі свічками, що мерехтять жовтим світлом, жінка в білій сукні, яка уособлює любов та творчість. Вона повільно наближається до героя, сідає біля узголів'я, кладе його голову на коліна і застигає в цій позі, надовго залишаючись нерухомою. Тільки одягнений у чорне кордебалет повільно малює композиції світлом, безшумно пересуваючись зі свічками по сцені. У заключних фразах четвертої частини, на чорному глухому тлі декорацій з'являється яскравий просвіт, туди повільно йде чоловік, якого дбайливо веде жінка в білому [25]. Результатом



інтерпретації Ін Е Діном симфонізму П. Чайковського стала хореографічна притча про скороминущість життя та вічні цінності.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що в переважній більшості сучасних хореографів апеляція до китайського етнографічного матеріалу відбувається різними способами: цитування відомих творів літератури, відтворення візуальних образів з китайської кінокласики, використання історичних сюжетів і образів, залучення предметів старовинної матеріальної культури (костюми, меблі, посуд, інші предмети побуту), додавання різноманітних форм руху з китайського народного танцю, обрядів, кунг-фу, імітації трудових процесів із життя доіндустріальної сільської громади. Таким чином, національний китайський балет базується на використанні китайської традиційної культури як відправної точки для реалізації нових ідей.

### **3.2. Організаційні структури та творча діяльність кращих балетних труп КНР**

Унаслідок реформування театральної системи протягом 1980–1990-х років склалося так, що система репертуарних театрів не є домінуючою. Це означає, що багато театральних колективів не мають жорсткої прив'язки до театального приміщення, орендуючи певні локації. Зазвичай балетні трупи готують вистави на репетиційних майданчиках, зберігаючи за собою можливість виступати в різних місцях. Винятком є великі спеціалізовані

балетні трупі державного підпорядкування, що мають власні театральні приміщення.

Такий, зокрема, **Національний балет Китаю (National Ballet of China)**, що функціонує в столиці КНР. На сьогодні Національний балет Китаю (НБК) є однією з провідних компаній у КНР. На відміну від багатьох інших балетних труп, НБК має власне стаціонарне приміщення. Балетна трупа працює в сценічному просторі «Тяньцяо» – першому публічному театрі КНР, який був спеціально побудований у 1959 році для балетних та оперних постановок. Після реконструкції у 2001 році театр отримав додаткові технічні можливості для створення вражаючих балетних вистав.

Національний балет Китаю також має власний симфонічний оркестр, що складається з понад 60 виконавців, і це єдиний оркестр у КНР, який спеціалізується на музичному супроводі музично-хореографічних вистав. Керівником і диригентом є видатний музикант Чжан І. Театр також має великий сценографічний відділ, який розробляє та зберігає вишукані костюми, декорації, реквізит, танцювальне взуття, засоби для гримування, головні убори. Фахівці цього відділу відповідають за візуальний образ вистав та допомагають реалізувати найскладніші режисерські задуми [62, с. 101].

Історія Національного балету Китаю походить від першої професійної балетної трупи країни, відкритої в Пекіні наприкінці 1950-х років за безпосередньою участю видатного китайського педагога й хореографа Дай Айлянь. На той момент трупа була створена з метою організації сценічної

практики для випускників Пекінської балетної школи, відкритої 1959 року. У перші роки свого існування колектив мав назву «Експериментальна балетна труппа Пекінської школи танцю» [62, с. 100].

Після періоду занепаду балетної труппи через тотальну переорієнтацію на вузькопрофільний «червоний репертуар» (1966–1976 рр.) настав період засудження недоліків культурної революції. У 1976 році Дай Айлянь повернулася на посаду директора, а з 1980 року продовжила працювати художнім радником. Балетна труппа почала реформуватися й розвиватися, розширюючи репертуар та поступово виходячи на міжнародний рівень. До Пекіна почали запрошувати зарубіжних режисерів-постановників, зокрема протягом 1980-х років тут працювали такі видатні балетмейстери, як Антон Доуелл і Рудольф Нуреев, які ставили балети «Жіночий квартет», «Чоловічий квартет» і «Дон Кіхот» [62, с. 101].

На сьогодні у трупі працює професійний колектив із близько 70 артистів балету й десятки професійних викладачів танців. Багато майстрів танцю з НБК вигравали золоті, срібні та бронзові медалі на різних міжнародних балетних змаганнях. Серед лауреатів і призерів такі зірки, як Чжу Янь, Чжан Цзянь, Ван Цімін та ін. Метою творчо-організаційної діяльності колективу є «Прагнення до процвітання мистецтва балету», а як гасло колектив сповідує чотири принципи роботи: «Єдність, прагматичність, незалежність та заповзятливість». Нині виконавчим директором і художнім керівником є Фен Ін, успішна прима-балерина й хореограф. Під її керівництвом колектив намагається

популяризувати балетне мистецтво різноманітними методами, зокрема репрезентувати його в університетах, громадських організаціях, дитячих закладах.

Репертуарна політика Національного балету Китаю полягає в тому, щоб продемонструвати китайським глядачам і гостям країни західний класичний балет, сучасний балет і балетну класику різних жанрів. Таким чином, умовно репертуар театру можна розподілити на три групи:

1. Національний репертуар на основі класичних китайських творів: «Червоний загін жінок», «Підніми червоний ліхтар», «Пісня про гору Іменг», «Засада з десяти боків», «Новорічна жертва», «Весільна палата», «Червоноармійка», «Сива дівчина», «Півонієва альтанка», «Лянг Шаньбо і Чжу Інтай» («Метелики-закохані»), «Ода Імен», «Діти трави», «Благословення», «Лінь Дайю», «Жовта ріка» тощо.

2. Всесвітньо відомі балети зарубіжних композиторів: «Спляча красуня», «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Жізель» А. Адана, «Сильфіда» Ж. Шнейцхоффера та Г. Левенскольда, «Весна священна» І. Стравінського, «Корсар» А. Адана, Л. Деліба, Р. Дріго, Ц. Пуні, «Копелія» Л. Деліба, «Серенада» Дж. Баланчина, «Чотири останні пісні» Р. Штрауса та багато інших.

3. Сучасні балетні твори, які було поставлено протягом останніх двох-трьох десятиріч. Для них властиво: різноманітна тематична спрямованість,

тривалість, наявність камерних творів, експериментальний характер. Такими є вистави «Конфуцій», «Пісня життя», «Леді моря» тощо.

Один із чинників виходу Національного балету Китаю на рівень всесвітньо відомої першокласної балетної трупи – політика керівництва й особисті заслуги його очільників. Значущою є фігура засновниці театру Дай Айлянь (нар. 1916 р.), яка керувала ним у періоди до та після культурної революції (1959–1964 та 1976–1980 рр.). Неабияку роль у просуванні колективу також відіграли його наступні керманичі – Чжао Жухен, Фен Ін.

У 1994 році Національний балет Китаю очолила Чжао Жухен (нар. 1944 р.). Першим реформаторським заходом, який вона вжила після вступу на посаду, було омолодження акторського складу. Незабаром середній вік танцівників знизився з 35 років до 20 років. Більш літнім акторам балету було запропоновано з розумінням поставитися до реформаторських заходів трупи, змінити професію на вчителя-балетмейстера або достроково піти на пенсію. Чжао Жухен дала дорогу талановитій молоді: вона сміливо використовувала новачків у багатьох масштабних сучасних балетних виставах, дозволяючи їм постійно вдосконалювати свої виконавські навички вдома та за кордоном. Питання омолодження акторського складу швидко окупилося: вистави стали більш технічними та віртуозними. Другий крок із просування Національного балету Китаю Чжао Жухен було спрямовано на поєднання міжнародних стандартів балетного мистецтва й національної специфіки КНР. Чжао Жухен почала шукати неординарні теми та непересічних митців-режисерів, які були

б здатні реалізувати їх. У результаті таких пошуків з'явився оригінальний балет «Підніми червоний ліхтар», який став найбільш міжнародно відомим серед оригінальних вистав Національного балету Китаю.

Третьою ланкою реформування НБК стало встановлення адекватної системи розподілу прибутків колективу, аби зробити доходи акторів привабливими та справедливими. Чжао Жухен ознайомила із зарубіжною практикою річної заробітної плати, а також «контрактною системою» іноземних балетних труп та впровадила її до Національного балету Китаю. Відтоді трупа підписує контракти з усіма учасниками, а річна зарплата коливається від 27 000 до 80 000 юанів. Відповідно, кожен член колективу вмотивований покращити свої результати та посісти краще місце в рейтингу виконавців.

Чжао Жухен уперше звернула увагу на вже існуючі на Заході промоції балетних вистав. Зокрема, вона запропонувала проводити «Дні відкритих дверей Національного балету Китаю», щоб якомога більше любителів балету мали можливість відвідати театр і побачити за лаштунками щоденне життя танцівників та інших членів колективу: індивідуальну практику, репетиції, підготовку вистав у виробничих цехах тощо. Чжао Жухен також особисто почала організувати зустрічі балетмейстерів і танцівників зі студентами Пекінського університету та інших кампусів. На лекціях Чжао Жухен із колегами пояснювали специфіку балетного мистецтва студентам коледжів і університетів, відповідали на різноманітні питання, демонстрували окремі

прийоми й техніки, виступали з камерними номерами тощо. Незабаром подібна практика поширилася на аудиторію трудових колективів, що зіграло надзвичайно позитивну роль у підвищенні обізнаності публіки та поширенні балетного мистецтва [62, с. 104–105].

З 2009 року керівник Національного балету Китаю – *Фен Ін* (Feng Ying, нар.1963 р.). Фен Ін є випускницею Пекінської академії танцю. У 1982 році талановита балерина приєдналася до Національного балету Китаю як солістка. У 1982 році вона за направленням від НБК протягом року стажувалася в Паризькій національній опері у Франції і тим самим започаткувала тісні професійні зв'язки з французькою балетною школою. З 2001 року Фен Ін почала працювати як постановник таких балетних творів, як «Етюд» і «Весна»; також брала участь у створенні версії «Лебединого озера» Національного балету Китаю 2003 року. У 2004 році Міністерство культури КНР призначило Фен Ін заступником голови Національного балету Китаю, а незабаром вона очолила колектив. З моменту вступу на посаду Фен Ін продовжує розпочату її попередницею Чжао Жухен діяльність. Вона ще більше прагне, аби НБК міг відповідати передовому світовому рівню, тому енергійно працює над створенням висококласного й сучасного репертуару.

За ініціативи Фен Ін Національний балет Китаю почав проводити масштабні хореографічні семінари. Метою запропонованого Фен Ін проекту є пошук і розвиток творчих талантів китайського балету, що реалізується через залучення до співпраці молодих іноземних хореографів та молодих

китайських танцівників. Національний балет Китаю вже зробив регулярними покази вистав «Творчої балетної майстерні». Вони отримали широкий розголос, привернули загальну увагу фахівців індустрії та любителів балету [8]. Наприклад, на «Другу балетну творчу майстерню» Національний балет Китаю запросив як одного з хореографів художнього керівника Норвезької національної танцювальної компанії Онг Маргарет Нордсеттер. Разом з молодими китайськими танцівниками вона поставила виставу «Леді моря», яка мала шалений успіх при показі [62, с. 100].

Практика запрошення відомих балетмейстерів і хореографів з-за кордону для навчання танцюристів і постановки нових балетів для трупи виявилася дуже продуктивною. Знайомство з різними балетними школами, робота за різними хореографічними методиками, розуміння специфіки західних балетних традицій значно підвищило професійний рівень трупи, розширило міжнародний вплив китайського балету, допомогло компанії стати на один рівень із головними балетними трупамі світу. На сьогодні трупа відвідала понад 30 країн і регіонів світу, зокрема провідні осередки балетного мистецтва – Данію, Італію, Францію, Великобританію, США, Канаду, РФ та ін.

Другою за значимістю та творчо-організаційним масштабом у КНР є **Шанхайська балетна компанія** (Shanghai Ballet Company). Колектив походить від експериментальних вистав студентів Шанхайської танцювальної школи, які в 1964 році під керівництвом майстра Ху Жунжун поставили балет «Сива дівчина» за мотивами однойменної революційної опери. Хореографія



танцювальної драми поєднувала елементи класичного західного балету та традиційні китайські народні танці, її новаторство було із захватом схвалено публікою й урядом. Згодом, за часів культурної революції балет «Сива дівчина» був внесений у список цензурованих і рекомендованих до постановки вистав. Стиль цього твору швидко приніс студентській трупі популярність, що дозволило їй перетворитися на постійно діючий стаціонарний колектив. У 1979 році він отримав офіційну назву – Шанхайська балетна компанія.

Протягом своєї понад 40-річної історії Шанхайська балетна компанія створила багато нових балетних постановок, більшість з яких являє собою унікальні інтерпретації національного балетного стилю. Це насамперед твори за мотивами класичної та сучасної китайської літератури «Гроза» (за Цао Юєм), «Сім'я» (за Ба Цзінем), «А-Кью» (за Лу Сінем), «Сон у червоному теремі» (за Сао Сюєцінем), «Метелики-закохані» («Лянг Шаньбо і Чжу Інтай»), «Скорбота за мертвими», «Натхнення місцевим стилем» тощо.

Останні роки стратегія розвитку Шанхайської балетної компанії нерозривно пов'язана із творчо-організаційною діяльністю Сінь Лілі (нар. 1963 р.). У червні 2001 року цю висококласну пріму-балерину, призерку престижних міжнародних конкурсів, солістку Шанхайської балетної компанії було призначено її художнім керівником. У 2001 році Лілі Сінь поставила балет «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» («Метелики-закохані»), за що отримала нагороди в багатьох престижних міжнародних хореографічних конкурсах. У вересні 2011 року Лілі Сінь стала генеральним директором Шанхайської

балетної компанії. За десятиліття її художнього керівництва в трупі з'явилися нові спектаклі світового рівня: «Коппелія», «Сільфіда», «Серенада», «Вальс», «Привид опери», «Знак любові», «Марко Поло», «Джейн Ейр» тощо [62, с. 107].

У 1998 році Шанхайська балетна компанія отримала нове стаціонарне приміщення, вона стала працювати на базі Шанхайського великого театру. Цей гігантський мистецький комплекс було відкрито на зламі століть з метою здійснення різноманітних постановок у жанрах китайської та західної опери, мюзиклу, балету, а також для проведення концертів симфонічної й камерної музики. Десятиповерхова будівля Шанхайського великого театру була побудована за проектом французького архітектора Жана-Марі Шарпантьє. Вона має три сцени: головний зал театру призначений для оперно-балетних постановок і виконання симфонічної музики; зал для камерних концертів і драматичних вистав уміщує 600 осіб; найменша сцена із залом на 200 місць призначена для камерних вистав, перформансів, подіумного показу мод тощо. Велика сцена театру, яка є однією з найбільших, найбільш оснащених та найбільш універсальних механічних сцен світу, дозволила Шанхайській балетній компанії реалізовувати найскладніші творчі проекти, які поєднують високу ідейно-тематичну наповненість, художню цінність, блискучу танцювальну техніку й видовищність.

На новій сцені в Шанхайському великому театрі було поставлено такі потужні проекти, як «Метелики-закохані» (Сінь Лілі), «Зітхання кохання»

(Бертран д'Ат), «Остання місія Марко Поло» (Хосе Мартінес), «Джейн Ейр» (Патрік де Бана), «Відлуння вічності» (Патрік де Бана), «Яскраво-червона зірка» (Чжао Мін), «Гамлет» (Дерек Дін), «Лускунчик» (Дерек Дін), «Спляча красуня» (Дерек Дін), «Леді з камеліями» (Дерек Дін), «Лебедине озеро» (Дерек Дін), «Ромео і Джульєтта» (Дерек Дін), «Коппелія» (П'єр Лакотт), «Сильфіда» (Жан-Поль Грав'є), «Лускунчик» (Тецутаро Шимізу), «Жізель», «Дон Кіхот» тощо [2].

З переходом Шанхайської балетної компанії до нового стаціонарного приміщення було прийнято й деякі реорганізаційні постанови, що покращили функціонування колективу та вивели його на новий рівень. Шанхайська балетна компанія є творчою трупкою, яка, разом із Шанхайським великим центром мистецтв, функціонує за типовою для сучасної КНР моделлю збалансованого фінансування й корпоративного управління. Тут упроваджено систему так званих деканатів, кожен з яких має свою зону відповідальності. Шанхайська балетна компанія входить у велике об'єднання, що також включає велику драматичну трупу, концертний зал, виставковий центр, симфонічний оркестр, оперний театр та національний оркестр народних інструментів. Вони мають спільний основний капітал, який розподіляють між творчими колективами. Інтеграція ресурсів довела переваги об'єднання бренду Шанхайського центру мистецтв, адже дозволяє отримувати фінансування на великі ризиковані проекти, які можуть і не принести прибутків, але є важливими для розвитку китайського національного мистецтва.

Шанхайська балетна компанія відповідально поставилася до реорганізації своєї роботи під час пандемії 2020–2021 років. Кращі хореографи й танцівники трупи почали працювати у форматі онлайн-занять («Cloud Classroom») для широкого кола любителів балету. Завдяки цьому глядачі могли побачити покрокові інструкції танцювання улюблених балетних номерів, точне, як у підручнику, виконання складних рухів, спробувати танцювати балетні зв'язки, перебуваючи вдома в ізоляції [32].

Після закінчення пандемії та локдауну Шанхайська балетна компанія не припинила практики прямих трансляцій, започаткованих у лютому 2020 року. Трупа продовжує активне медійне просування в мережі Інтернет. Шанхайська балетна компанія має близько півмільйона підписників на платформі TikTok, маючи мільйони вподобань від користувачів мережі та величезні обсяги відтворення відео з виступами артистів балету на платформах YouTube, Vimeo, у популярних соціальних мережах. Окрім того, Шанхайська балетна компанія не зупиняє започаткованих під час пандемії онлайн-перформансів. Тижневі програми «Arts Go Forward» стали проводити щомісяця. Відтепер мільйони глядачів безкоштовно можуть подивитися онлайн класичні вистави – від «Сивої дівчини», «Лебединого озера», «Марко Поло», «Жізель» до ультрасучасних експериментів із реформаторською сценографією та хореографією, такою як вистава «Кольори міста 2022» [4].

Також під час пандемії проводили онлайн-репортажі, які дозволили значній кількості людей стежити за творчою діяльністю артистів і дізнаватися

про те, як відбувається процес постановки балетної вистави за лаштунками. Після закінчення карантину директор Шанхайської балетної компанії Сінь Лілі взяла курс на продовження такої політики. Задля розширення глядацької аудиторії готуються нові онлайн-заняття, залучаються різні інтернет-майданчики для ефективнішої популяризації балету як хобі. Завдяки цьому дедалі більше людей зможуть розуміти такий складний вид мистецтва, як балет.

За останні 30 років з моменту свого заснування Шанхайська балетна компанія випустила неабияку кількість видатних виконавців міжнародного рівня та завоювала 27 медалей на міжнародних конкурсах. Шанхайська балетна компанія – це відкрита група із широким світоглядом і сміливістю, яка встановила широкі дружні стосунки та співпрацю з вітчизняними й зарубіжними мистецькими колективами і митцями. Вони також відвідують університети та громади, щоб популяризувати балет шляхом лекцій або проводять спеціальні балетні вистави в концертних залах.

Шанхайська балетна компанія активно вивчає міжнародний ринок і виступає в Японії, Північній Кореї, Франції, Канаді, Сполучених Штатах Америки, Індонезії, Новій Зеландії, Іспанії, Сінгапурі, Австралії, Гонконгу, Макао, Фінляндії, на Тайвані тощо. Труппа прагне до широкого обміну з міжнародною системою балетного мистецтва й часто запрошує іноземних викладачів, хореографів і режисерів для співпраці та реалізації копродукційних проєктів. Директорка Шанхайської балетної компанії Лілі Сінь не боїться ризикувати й обмежувати творчість колективу, тому запрошує

іноземних балетмейстерів, які працюють в авангардному стилі: німецько-нігерійський хореограф Патрік де Бана, французи Жан-Поль Грав'є, П'єр Лакотт, Бертран д'Ат, британець Дерек Дін, японець Тецутаро Шимізу, та ін.

Таким чином, на сьогодні Шанхайська балетна компанія є однією з провідних балетних труп світу, яка поширює унікальний китайський танець на міжнародній арені.

**Ляонінський балет Китаю** був заснований 1980 року [19]. Особливу увагу колектив приділяє створенню оригінальних китайських постановок, що відображають історію та культуру країни. Труппа стала однією з перших у Китаї, хто почав розвивати міжнародні культурні зв'язки. Деякі виконавці балетної труппи міста Ляонін були відправлені для подальшого навчання в США, Італію, Австралію, Японію, Кубу, Росію та інші країни. Водночас труппа послідовно запрошувала танцівників і хореографів із США, Італії, Франції, Німеччини, Великобританії, Австралії, Японії, Куби, Росії, Нідерландів та інших країн для читання лекцій, репетицій і співпраці з труппою. Артисти компанії беруть участь і щорічно завойовують нагороди в найкращих міжнародних балетних конкурсах світу, зокрема Youth America Grand Prix – найбільшому міжнародному балетному конкурсі для студентів.

У 1994 році Ляонінський балет Китаю відкрив власну професійну балетну школу, що стала базою для підготовки професійних танцівників і хореографів. Школа сертифікована Шеньянською муніципальною освітньою комісією, її випускники отримують диплом про середню професійну освіту.

Навчальна програма містить такі курси, як класичний балет, характерний танець, історичний танець, сучасний танець, китайський народний танець, танці народів світу, історія балету та теорія балету. Школа Ляонінського балету Китаю приділяє значну увагу художній практиці студентів, заохочує їх до участі в національних і міжнародних танцювальних конкурсах [62, с. 108].

З моменту створення трупі Ляонінський балет Китаю представив публіці багатий репертуар, основу якого складають китайські твори та всесвітньо відомі балети («Лебедине озеро», «Корсар», «Дон Кіхот», «Лускунчик», «Попелюшка», «Жізель», «Ромео і Джульєтта» тощо). Колектив реалізував також музично-хореографічні драми з яскраво вираженим національним стилем «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» («Метелики-закохані»), «Гада Мейлінь», «Сучасний китайський балет», «Останній імператор», «Пісня чотирьох пір року», «Китайський та зарубіжний балетний бутік».

У 1997 році Ляонінський балет Китаю створив масштабну балетну драму «Місяць, віддзеркалений у двох джерелах», яка була відзначена Національною премією КНР. Балетна хореографія характеризувалася вишуканими національними особливостями, що водночас відповідали естетичному смаку мешканців сучасного мегаполіса.

У 2002 році Ляонінський балет Китаю вперше в КНР почав співпрацю з німецькою балетною брокерською компанією Stuttgart Ballet Brokerage Company. У рамках цієї взаємодії було створено вистави, спеціалізовані для європейського ринку. Зокрема, для виконання в Європі було адаптовано

масштабний китайський сучасний балет «Останній імператор» за мотивами однойменного фільму Б. Бертолуччі 1987 року. Хореографам удалося відтворити на сцені епічне історичне полотно, у якому сполучалися елементи класичного балету з традиційним китайським танцем та авангардною хореографією.

З останніх проектів Ляонінського балету Китаю вирізняються: «Спартак» на музику А. Хачатуряна – всесвітньо відома історія про повстання рабів-гладіаторів отримала нове звучання в китайському національному контексті; «Мулан» – про історичну героїню, дівчину-войовницю, яка пішла на війну замість батька; «Вісім дівчат, що кидають у річку» – присвячено темі антияпонської війни; «Дух залізної людини» – сучасний балет, героями якого є родина нафтовиків із сільської місцевості; «Гада Мейлін» – за мотивами однойменного фільму 2002 року китайського режисера Фена Сяоніна про героя, який очолив народне повстання у Внутрішній Монголії. Балет «Дух залізної людини» та інші оригінальні твори отримали багато національних нагород, зокрема премію Венхуа й відзнаку Five One Project центрального відділу пропаганди.

У 2018 році на базі Ляонінського балету Китаю була створена молодіжна трупа, що стала першим професійним юнацьким балетом у країні. Метою нової трупи було покращення результатів Ляонінської школи, підготовка платформи для демонстрації результатів навчання через участь у сценічних проектах.



Відтоді талановиті учні школи продемонстрували доволі масштабні професійні вистави, наприклад «Чотири пори року» та «Лускунчик» [19].

Останні роки незмінним художнім керівником Ляонінського балету є видатна танцівниця й балетмейстер Чу Цзіцзяо. За її керівництвом та з допомогою всього колективу Ляонінський балет Китаю здійснив неабиякий внесок у розвиток балетного мистецтва з духом новаторства, акцентуючи увагу на пошуку й розвитку молодих талантів, а також на відкритті міжнародних ринків.

**Тяньцзінський балет** виник у результаті реформування в 1992 році філії Тяньцзінського театру пісні та танцю в Пекіні. Директором і художнім керівником трупі є Чень Чуань. За ініціативою Чень було запрошено відомих китайських і зарубіжних педагогів-хореографів для навчання трупі. Згодом колектив репрезентував публіці такі класичні балетні твори, як «Спартак», «Тисяча і одна ніч», «Лебедине озеро», «Корсар» тощо.

Справжнім проривом для колективу стала постановка оригінального балету «Цзінвей». Стародавня легенда, адаптована для сучасної сцени та розказана мовою танців, прославляє національний дух стійкості й боротьби китайського народу. Лібрето «Цзінвей» засновано на класичній історії «Цзінвей, що наповнює море» з книги «Класики гір і морів» («Шаньхай Цзін»). Згідно із сюжетом, Нува, дочка одного з трьох мудреців-правителів, бореться зі злими морськими чудовиськами, щоб врятувати свого коханого та свій народ.

Жертвуючи собою і помираючи від втоми, вона перетворюється на божественного птаха на ім'я Цзінвей і стає покровителькою всього живого.

Експериментальна вистава поєднувала різноманітні техніки хореографії та музичного супроводу. Також була використана естетика традиційного китайського театру, зокрема типові прийоми пекінської опери. Є моменти, коли виконавці відмовляються від класичної балетної мови: вони розкріпають свої кінцівки, використовують прийоми акробатики й сучасного танцю, навіть кричать, щоб висловити свої емоції. Танець поєднується зі звуком, світлом і електрикою, створюючи чудовий та гармонійний сценічний ефект. Музичний супровід є еkleктичним, тут співіснують дивні напівтональні мелодії, енергійні ритми, нестандартні духові інструменти, водночас наявні елементи електронної рок-музики і прості природні вокалізи, що походять від етнічної культури [16].

Балет «Цзінвей» був представлений на 4-му Національному конкурсі перегляду театрив танцю, де отримав нагороду за відмінний артистизм, премії за композицію, сценічний дизайн, хореографію тощо. Ця вистава, яка й донині є рекордною за касовими зборами, закріпила за Тяньцзінським балетом статус у п'ятірці кращих труп Китаю.

Нині Тяньцзінський балет налічує майже сотню виконавців, усі вони закінчили професійні академії балетного мистецтва. Завдяки міцним базовим професійним навичкам, елегантному стилю виконання танцівників трупи, а також через високий ідейно-тематичний художній зміст вистав колектив

отримав високу оцінку багатьох експертів і критиків, а також був тепло прийнятий глядачами. Учасники колективу беруть участь у багатьох великих виставах національного рівня, виїжджають на гастрольні тури в інші китайські міста (Пекін, Шанхай, Гуанчжоу, Шеньчжень та ін.) і в різні країни світу, зокрема Сінгапур, Японію, Іспанію тощо [62, с. 108–109].

**Балет Гуанчжоу** також є однією з найкращих балетних компаній Китаю. Труппа заснована 1974 року хореографом Чжан Дандан, колишньою танцівницею Національного балету Китаю. Основу колективу на той момент склали випускники Пекінської академії танцю. Балет Гуанчжоу став пілотним підрозділом для комплексної реформи професійних мистецьких виконавських колективів муніципального уряду Гуанчжоу. З моменту заснування труппи запровадила систему призначення кадрового складу під наглядом керівника труппи. Нові реформаторські заходи створили хорошу систему управління, забезпечивши сприятливе середовище для професійної художньої творчості та підвищення фахового рівня.

Стратегія розвитку театрально-балетної компанії передбачає підготовку наступного покоління танцюристів. Балетна школа Гуанчжоу являє собою інтернат для талановитої молоді, що забезпечує проживання й освіту учням віком від 10 до 18 років. До складу школи входять 16 студій, академічні класи, загально-освітній комплекс.

Актуальний і колишній репертуар Балету Гуанчжоу містить багато класичних балетів, зокрема «Коппелія», «Дон Кіхот», «Корсар», «Лебедине

озеро», «Сильфіда», «Метелики-закохані», балетні драми «Анна Кареніна», «Травіата», «Ромео і Джульєтта», хореографічні сцени на музику з творів С. Рахманінова, Б. Бартока, П. Чайковського та ін.

Балет Гуанчжоу також поставив оригінальні балетні вистави в китайському національному стилі, зокрема: «Сон у червоній палаті», «Цямить», «Лан Хуахуа, богиня річки Ло», «Небесний Фенікс», «Танці над річкою Сяосян», «Жовта ріка». У 1997 році відбулася прем'єра вистави «Сюаньфен», яка ґрунтується на сучасній естетиці та має глибоку значимість як ідеальне поєднання набутоків світового балетного мистецтва та китайського хореографічного стилю. У 2009 року було поставлено ще один шедевр «Мей Ланьфан» – танцювальну драму в традиційному китайському стилі.

Нинішній керівник і художній керівник – Чжан Дандан, колишня прима-балерина Національного балету Китаю в Пекіні. Чжан Дандан виступала як солістка в балетах «Лебедине озеро», «Жізель», «Дон Кіхот», «Ромео і Джульєтта», «Русалка», «Лінь Дайюй», «Червоний загін жінок» тощо. Нині вона виконує багато функціональних обов'язків: президент Школи мистецтв Гуанчжоу, президент Школи музики і танцю Університету Гуанчжоу, віцепредседателю Асоціації танцюристів Гуанчжоу, голова Асоціації танцюристів Гуанчжоу, директор Центру досліджень культури та мистецтва, директор Американської асоціації закордонних митців. Чжан Дандан була удостоєна титулу Американської біографічної асоціації «Митці 21-го століття. Відомі жінки» та відзнаку ABI Global Laureate [62, с. 109].

Балет Гуанчжоу також є учасником культурних обмінів з іноземними балетмейстерами, танцюристами та викладачами. Артисти й балетмейстери балету з Франції, Канади, США, Росії, Великобританії, Німеччини, Швеції та інших країн світу беруть участь у підготовці проектів разом з колективом із Гуанчжоу.

Згідно з потребами розширення медіа-присутності на культурному ринку, Балет Гуанчжоу здійснює регулярну рекламну кампанію засобами теле- та кінокомунікації. Також труппа активно працює з молоддю, зокрема, запустила серію виїзних вистав, таких як «Ballet Art Loves Campus» і «Ballet Art Tour to South Guangdong». Метою їх проведення є популяризація балетного мистецтва в університетських містечках, ініціатива була схвалена викладачами та студентами й підтримана незмінним інтересом аудиторії [62, с. 109].

**Гуандунський театр пісні і танцю** (Guangdong Song and Dance Theatre) – це державна професійна мистецька група, яка безпосередньо підпорядковується Департаменту культури та туризму провінції Гуандун. Її попередником була південно-китайська мистецька труппа, заснована в липні 1949 року. Понад 70 років Гуандунський театр пісні і танцю створював і репетирував танцювальні драми «Король Наньюе», «Одного разу в Шавані», «Пастораль», «Осінній дощ у Ліннані», «Довгий павільйон», «Книга з дружиною», мюзикли «До побачення, 1990», «Місія повинна бути виконана» та інші відомі в країні літературно-мистецькі твори.

Гуандунський театр пісні і танцю отримав багато відзнак: нагороду Wenhua Міністерства культури і туризму, нагороду Five One Project Центрального відділу пропаганди провінції Гуандун, нагороду National Dance Theatre Watching Performance Award, золоту нагороду Національного танцювального конкурсу, золоту нагороду китайського танцю «Лотос», спеціальну нагороду Міжнародного конкурсу мистецтв Delphi, золоту нагороду National CCTV Grand Prix Performance Gold Award, першу премію фестивалю мистецтв у Гуандуні та ін. Створення проєктів багато років підтримується Національним художнім фондом. Гуандунський театр пісні і танцю успішно втілював важливі проєкти, такі як Всесвітня виставка в Шанхаї та Азійські ігри в Гуанчжоу. Театр побував у багатьох країнах і регіонах для виступів і культурних обмінів. Барвисті програми глибоко полюбилися глядачам у країні та за кордоном.

**Балет Гонконгу** – театральна компанія, яка була створена 1979 року на хвилі реформ як незалежний від ідеології авангардний колектив. Гонконг, який з 1945 року перебував під протекторатом Великобританії, тривалий час був центром розвитку класичної балетної хореографії британської школи. Також цей анклав, попри обмеження на взаємодію, деякий час залишався єдиним каналом контактів КНР із західною культурою, а після початку економічних реформ у 1978 році Гонконг став основним джерелом іноземних інвестицій у КНР. З початку 1980-х років розпочалися переговори між урядами Великої Британії та Китайської Народної Республіки щодо повернення й інтеграції

Гонконгу. Тож на сьогодні театральні компанії, що працюють в Гонконгу, посідають належне місце в переліку творчих колективів КНР.

Новаторські постановки Балету Гонконгу відомі в усьому світі, адже щороку керівництво укладає 30–40 гастрольних контрактів у країнах Північної й Південної Америки, Європи та Азії. Кожного сезону менеджери і продюсери балету створюють яскраві рекламні кампанії, адресовані глядачам різних соціальних прошарків та вікових груп.

Балет Гонконгу має артистичну команду з понад 40 танцюристів, і хоча більшість з них є уродженцями з Китаю, у колектив активно запрошують іноземців. Така доктрина дозволяє урізноманітнювати бізнесові та творчі підходи. Наприклад, у червні 2017 року художнім керівником гонконзького балету був призначений балетмейстер кубинського походження Септим Вебре, який до цього був художнім керівником Вашингтонського балету. З його робіт – балетна програма 2018 року на музику «Бітлз». Септим Вебре також є ініціатором та організатором окремого напрямку роботи під назвою «Балет у місті», який передбачає проведення танцювальних заходів на відкритому повітрі в художніх галереях та інших знакових локаціях Гонконгу. Також ним була запропонована низка інших заходів, метою яких є залучення балетної компанії та її танцівників до соціального життя міста.

Компанія безперервно урізноманітнює свій репертуар, що поєднує в собі постановки балетів XVII–XIX ст., сценічні адаптації творів XX ст. та нові балети сучасних композиторів XXI ст. Цей жанровий і тематичний діапазон

хореографічних вистав відображає як європейську балетну класику, так і сучасні азіатські впливи. Зокрема, дирекція трупи звертається до сміливих хореографічних експериментів китайських режисерів-балетмейстерів, орієнтованих на збереження місцевої історії та культури. Прикладом є вистава «Петарда» («Firecracker»), поставлена хореографом Юрієм Нг. Він є випускником гонконзької школи класичного балету (педагог Жан Вонг), продовжував здобувати освіту в Національній балетній школі Канади (відділенні Королівської балетної школи Великобританії). Талановитий постановник Юрій Нг зробив виставу «Петарда» як китайську новорічну версію балету «Лускунчик» [28]. Зараз Юрій Нг є художнім радником хорového театру а cappella Yat Po Singers, а також художнім керівником City Contemporary Dance Company.

Неабиякий попит серед глядачів мають балетні вечори, що складаються з одноактівок чи окремих балетних номерів. Наприклад, з 2017 року в Балеті Гонконгу можна побачити виставу «Серенада та багато іншого», яка включає чотири балети трьох хореографів: найвідомішу роботу «батька американського балету» Джорджа Баланчина «Серенада», «Деся там» («Over There») китайського хореографа Фей Бо, «Шенрен Чанг» («Гармонія між богами та людьми»), а також «Священна нитка» Едварда Лянга, художнього керівника Ballet Met. Останні дві роботи були замовлені Балетом Гонконгу спеціально для цієї еkleктичної програми. «Серенада» – балет на музику П. Чайковського був першим балетом Дж. Баланчина, поставленим у США. У постановці в



Гонконзі солістом вистави є відомий танцівник Тан Юань. Також у колективі гастролювали Чжань Сіньлу та Ван Цзію з Національного балету Китаю, які виступають у виставі Фей Бо «Десь там». Дві балетні прем'єри, «Шенрен Чанг» і «Священна нитка» в хореографії Фей Бо та Едварда Ляна, натхненні китайською національною хореографією.

Окрім великих балетних труп, які здебільшого мають своє стаціонарне приміщення та користуються урядовою підтримкою, у Китайській Народній Республіці є достатня кількість менш масштабних колективів. Умовно їх можна розподілити на дві групи:

1. комерційні організації, які створено професіональними продюсерами й хореографами з метою популяризації балетного мистецтва засобами шоу-бізнесу;
2. балетні трупи, відкриті приватними навчальними хореографічними закладами з метою демонстрації успіху студентів балетних класів та звітування перед батьками клієнтів.

Попри відсутність висококласного професійного рівня, який демонструють великі балетні компанії, невеликі хореографічні групи мають свою ринкову та культурну нішу. Насамперед вони значно пожвавлюють місцеву культуру й докладають багато зусиль для поширення китайського балету в регіонах країни. Водночас керівники подібних балетних труп більш орієнтовані на смаки та потреби публіки, вони менше залежать від цензури та, відповідно, більш вільні у виборі тематики й засобів художньої виразності.

Нерідко ці колективи ставлять камерні твори «пошукового» характеру, які розкривають актуальні соціально-економічні проблеми або занурюються у психологію приватних осіб.

Ще однією перевагою малих колективів є мобільність, здатність виступати на різноманітних майданчиках, відсутність прив'язки до добре обладнаних репетиційних баз із високою вартістю оренди. Орієнтація на камерний формат (виступ незначної кількості артистів для обмеженої аудиторії в довільному місці) узгоджується із загальними трендами китайської культури, особливо після пандемії 2020 року. У зв'язку з ринковим попитом з боку китайського глядача в галузі сценічного мистецтва в багатьох ділових центрах, книжкових магазинах, шопінг-молах, громадських місцях відпочинку нині працюють маленькі театральні майданчики, і виступи малих хореографічних труп виглядають тут доречно й органічно.

У результаті творчого підходу та ентузіазму молодих режисерів, артистів подібні міні-вистави викликають інтерес у широкої публіки та, що дуже важливо, охоплюють молоду аудиторію. Суттєвим є також чинник низької вартості квитків, адже доступна ціна приваблює студентів, школярів, пенсіонерів, інших поціновувачів балетної хореографії з малозабезпечених прошарків населення. Зазвичай квитки на камерні хореографічні вистави коштують удвічі-утричі (а іноді й на порядок) менше, ніж на великі хореографічні шоу провідних балетних компаній. Саме тому останнім часом у країні зростає не лише кількість приватних театральних труп, але й

популярність приватних театрів серед населення. Демократизм, вільна, невимушена атмосфера, експериментальний характер, актуальна тематика роблять малі театри ефективними не лише в Чжецзяні, Гуандуні, Фуцзяні, але й у таких мегаполісах, як Шанхай та Пекін: тут вони стають доречними в студентських містечках, спальних районах тощо.

Нерідко балетні трупи, які починали свою діяльність у камерному форматі, згодом ставали відомими й набували більших масштабів, перетворюючись на яскраве мистецьке явище. Одним із таких колективів, який найбільше заслуговує на увагу, є заснований у 2009 році **Пекінський сучасний балет** (Beijing Contemporary Ballet). Керівник колективу Ван Юаньюань вже в зрілому віці досягла значного визнання, нині вона всесвітньо відома хореограф сучасного танцю, що працює на міжнародній сцені. Балет «Підняти червоний ліхтар», за однойменним фільмом режисера Чжана Імоу, що був реалізований як експериментальний проект, згодом не тільки отримав національне визнання, але й став відомим у всьому світу. Пекінський сучасний балет поставив низку чудових новітніх творів, які оновили концептуальне сприйняття балетного мистецтва: «Сон», «Серпанок» тощо [62, с. 111].

Всесвітньо відомою стала експериментальна балетна трупа **Танцювальне мистецтво Шен Вея** (Shen Wei Dance Arts). Шен Вей (нар. 1956 р.) – екстраординарна особистість, він не лише хореограф, режисер, танцівник, але й художник та дизайнер. Початкову мистецьку освіту Шен отримав у школі традиційної пекінської опери. У віці 23-х років він заснував

Трупу сучасного танцю провінції Гуаньдун. У 1995 році, отримавши грант, переїхав до Нью-Йорка, де продовжив навчання в студії Nikolais / Louis Dance Lab. У 2000 році заснував власну трупу Shen Wei Dance Arts (SWDA), з якою почав успішно гастролювати. Світову популярність здобув завдяки яскравим спектаклям, що поєднують елементи різних культур.

Хореографія Шен Вея передбачає поетичний, зухвалий, дивний танець, який не вписується у звичні категорії. У 2000 році Шен Вей уперше після переїзду з Китаю до Нью-Йорка отримав запрошення поставити балет для Ансамблю сучасного танцю Гуандуна (Guangdong Modern Dance Company). Результатом його співпраці з китайськими земляками стала непересічна вистава «Складання» («Folding») на музику «Last Song of the Sleeping Virgin» для струнного квартету та дзвіночків Джона Тавенера разом із буддійськими солоспівами. Шен Вей застосував лаконічну, але вражаючу сценографію з паперу, тканини та водночас людських тіл. Дійство балету відбувається на тлі гігантського маятника й розписного задника, що занурює у світ творчості китайського живописця та каліграфа XVIII ст. Чжу Да (псевдонім Бад Шаньжень). Шен Вей багато років вивчав каліграфію, тому працює з тілами, як і з ієрогліфами, де кожна фігура постає як ключ, а композиції з абрисів танцівників подають глядачам нові й нові сенси.

У 2008 році Шен Вей поставив танцювальну драму «Морський шовковий шлях» (Bihai silu) у театрі пісні та танцю Бейхай у Гуансі. Вистава, присвячена реанімації політико-економічного міфу шовкового шляху, стала

значущою культурною подією, спрямованою на підтримку міжнародної програми КНР «Один пояс, один шлях» [39, р.189]. Шен Вей став постановником неймовірної церемонії відкриття Олімпійських ігор 2008 року в Пекіні. Він є володарем безлічі премій і нагород, таких як грант Мак-Артура («Грант генія», 2007 р.), грант Фонду американських артистів, стипендія Фонду Джона Саймона Гуггенхайма, премія «Зірка балету 2000», присуджена найбільшим європейським хореографічним журналом Ballet 20 премія Ніжинського в категорії «Початківець хореограф», премія ім. Елгара Медоуза, грант у галузі хореографії від нью-йоркського театру Сіті-Центр (2012 р.) тощо.

Талановита китайська танцівниця й хореограф Ябін Ван очолює танцювальну студію **Ябін-студіо** (Yabin Studio) у Пекіні [43]. Класичний та сучасний китайський танець і балет Ябін Ван почала вивчати у 9-річному віці. Танцівниця прославилася на весь світ появою у культовому фільмі Чжана Імоу «Будинок літаючих кинджалів». Створена у 2009 році труппа Ябін Ван «Yabin Studio» щорічно випускає нову танцювально-балетну програму. Ван сама реалізує себе як хореограф, а також запрошує колег із США, Європи та Китаю. У 2016 році Поставлений Ябін Ван балет «М-Дао» отримав престижну нагороду у Великій Британії в рамках міжнародного балетного тричасткового проекту «SHE SAID». З балетною виставою «Місячна опера» труппа Ябін Ван гастролювала за кордоном, маючи значний успіх. Балет «The Moon Opera» заснований на романі відомого китайського письменника Бі Фей. Темою твору є сфера людських почуттів: пристрасть, ревності, любов, тяжіння та

відштовхування. Це сучасна історія кохання, яка, об'єднавши західну й китайську естетику, розповідає про танцівницю, що витає між мріями та суворою реальністю, про її прагнення стати професійною зіркою, зберігши при цьому любов та сім'ю. Вистава має камерний формат, у ній беруть участь 11 танцюристів з різних китайських провінцій [133].

**Театр танцю ТАО**, заснований хореографом Тао Є 2008 року, є феноменальним явищем у світі сучасного танцювального мистецтва. Стиль цього колективу позначений відходом від традиційного сприйняття танцю, він прагне інновацій та міждисциплінарності. Тао Є значно спростив традиційні елементи класичного балету, адже, на його думку, тіло й фізичний рух є головною сутністю танцю. Він поставив так звану «Цифрову серію» балетів, і вже в першій виставі «Вага помножити на 3» зосередився на дослідженні природи тілесних рухів [45]. «Усуваючи наративні й емоційні репліки та навіть відкидаючи концепції і теми, роботи ТАО зосереджуються виключно на самому тілі, використовуючи нібито повторювані рухи для подальшого точного процесу дослідження» [45].

Дизайн сцени Театру танцю ТАО надзвичайно простий, із порожньою сценою, позбавленою стороннього реквізиту чи обладнання. Їхні надзвичайно стримані конструкції освітлення лише перемикаються між світлом і тінню або служать для окреслення сценічного простору. Танцівниці одягнені в прості вбрання однотонної невибагливої палітри, їх макіяж і зачіска теж прості. Тао Є оригінально використовує музичний супровід: він розуміє звуки не як основу

для стимуляції руху, проте вмикає музику, щоб викликати емоції та посилити атмосферу вистави. Театр ТАО має власну танцювально-терапевтичну школу, ТАО Studio знайомить любителів танців з тренінгами на кшталт «система кругових рухів», де вони можуть дослідити діапазон можливостей визволеного тіла.

Хореографічна труппа **J-Town Physical Guerrillas** режисера Лі Ніна, що перекладається «Фізичні партизани», є одним із найкреативніших експериментальних театрів, які продукують вистави, синтезуючи балетну хореографію з іншими руховими стилями, притаманними сучасному фізичному театру. Physical Guerrillas були засновані в 1997 році, і з тих пір вони виконали не одну сотню вистав, які чесно відкривають стан життя в сучасному Китаї. Вистави дивовижної широти та глибини без прикрас передають абсурдні моменти приватного життя. J-Town Physical Guerrillas – один з тих колективів, які першими почали сповідувати принципи інклюзивного театру. Вони залучають до своїх хореографічних постановок не лише виконавців, які відповідають вимогам класичного балету й мають досконалі тіла з видовженими кінцівками, але й артистів з різноманітними фігурами, зокрема з анатомічними вадами [48].

Загалом аналіз діяльності балетних трупп у період з початку ХХІ ст. по теперішній час доводить тенденції децентралізації хореографічного життя країни. З одного боку, потужними гравцями індустрії залишаються великі державні балетні театри з давньою історією (передусім Національний балет

Китаю, Шанхайська балетна компанія, Ляонінський балет Китаю, Тяньцзінський балет, Балет Гуанчжоу), з другого боку, спостерігається диверсифікація й висока конкуренція в цій галузі через діяльність невеликих хореографічних колективів, створених в останні два десятиліття, а також через культурно-економічне злиття з Гонконгом, який демонструє власне розуміння розвитку балетного мистецтва. Зрештою, усе це різноманіття формує широке культурне поле для безперервного вдосконалення в галузі теоретичних досліджень і практики, що дає підстави стверджувати про наявність національних балетних традицій найвищого рівня з багатим репертуаром і сильним світовим впливом.

### **Висновки до III розділу**

Головною метою впровадження економічних реформ початку 2000-х років було створення й розвиток внутрішнього споживацького культурного ринку, що передбачало різноманітнення фінансування, перетворення театрів на самостійні економічні суб'єкти, здатні шукати свою творчу нішу, планувати свою діяльність, нести відповідальність за власні прибутки та збитки, мати незалежний облік. Підвищення конкурентоспроможності та повна мобілізація всіх ресурсів театральних закладів проводилася різними способами: покращення механізму внутрішнього управління персоналом, стимулювання розподілу між державними театрами дотацій для забезпечення їх успішного функціонування; прискорення трансформації діючих державних театрів,



підсилення їх здатності репрезентувати себе на культурному ринку країни, проведення акціонерних реформ для створення внутрішнього корпоративного управління.

Усі ці заходи сприяли різноманітненню форм і масштабів балетного театру КНР, який тривалий час являв собою будівлю лише з кількох стовпів державних театральних труп: Національний балет Китаю, Шанхайська балетна компанія, Ляонінський балет Китаю. При цьому створений першим Національний балет Китаю був наймасштабнішим і мав найбільший вплив, а балетні трупи в Шанхаї та Ляоніні були створені в 1980-х роках і досягли успіхів в умовах пореформеної економіки КНР. Протягом 1990-х років виникли балетні трупи Тяньцзіня та Гуанчжоу, а в перші десятиліття ХХІ ст. китайська балетна індустрія значно розвинулася, адже, по-перше, виникає значна кількість незалежних хореографічних колективів приватної чи кооперативної форми власності, по-друге, до неї було додано балетний театр Гонконгу, який уже мав сформовані не без західного впливу потужні організаційно-творчі напрацювання.

## **РОЗДІЛ IV. Стратегії організаційно-творчого розвитку китайського балету в умовах соціокультурних та економічних змін XXI століття**

### **4.1. Організаційні структури та методи управління балетним театром у КНР**

На сьогодні в Китайській Народній Республіці існують різні форми управління театрами. За стилем роботи, власністю та підпорядкуванням їх можна умовно розподілити на окремі категорії.

**Приватний театр**, що є власністю приватного підприємця, керівника незалежного театру. Головна особливість автономної трупі полягає в тому, що власник та художній керівник театру є однією і тією самою особою. Він набирає професіональних танцівників, гримерів, костюмерів та інших, а також технічний персонал, відповідальний за роботу театру. Дохід таких театрів залежить від касових зборів, одержаних від організації власних спектаклів. Здавання театральних приміщень в оренду іншим творчим колективам також є додатковим джерелом доходу для таких театрів.

**Самоврядування державних театрів** є незалежним режимом роботи колективів, що належать державному департаменту культури (фінансове самоврядування й самоокупність). Такі театри мають стабільні фінансові асигнування уряду, проте паралельно ведуть самостійну комерційну діяльність. Наприклад, Національний балет Китаю та Шанхайська балетна компанія є

самоврядними, їхня фінансова організація дозволяє балансувати й не бути абсолютно залежними лише від державних коштів.

Ще однією формою є **довірче управління театром**, що являє собою представництво або цивільно-правові відносини, які виникають між довірцем і довіреною особою стосовно здійснення довірчих операцій з об'єктом довірчого управління від імені, за рахунок та в інтересах довірителя. Бізнес-модель довірчого управління театром означає, що власник театру не бере участі в повсякденному управлінні та експлуатації театру, а довіряє роботу професійній театральній компанії. Власник театру й керівна компанія театру підписують договір про довірче управління, протягом якого театральна компанія несе відповідальність за роботу театру. Власники театрів стягують фіксовану плату за хостинг (поквартально або за рік), а джерелами доходу театральної компанії є касові збори та кошти за оренду залу й інших допоміжних приміщень.

**Мережева модель управління театром** означає, що театр приєднується до компанії з управління та експлуатації мережі театрів. При цьому театр зберігає за собою право власності та контролює фактичне право на діяльність. Компанія з управління мережею театрів надає театру інформаційні послуги, впливає на формування репертуару, театр може презентувати глядачам готові вистави, за що отримує відповідний прибуток. Мережева експлуатація та управління сприяють зв'язку між театром і ринком, краще концентрують театральні ресурси та працюють у кластерній манері. Приклад успішного

впровадження мережевої моделі управління – функціонування Шанхайської балетної компанії, що є структурним підрозділом Шанхайського великого центру мистецтв із загальним збалансованим фінансуванням та корпоративним управлінням.

**Стаціонарний театр** характеризується поєднанням сценічного майданчика й театральної труп. Іншими словами, театр має власну трупу театру-резидента, яка ставить вистави на постійній основі. Водночас такий театр може запрошувати інші колективи, організовувати їх вистави, надаючи зали в оренду. Наприклад, Шанхайський центр драматичного мистецтва – це театр, що поєднує професіональний театральної колектив та майданчики для театральних постановок.

Відповідно, театральні-хореографічні колективи різної форми власності обирають стратегію пошуку власного місця на споживчому ринку та, орієнтуючись на смаки й потреби аудиторії, вибудовують репертуарну стратегію.

**Просування продукції балетного театру** нині є багатоаспектним напрямом діяльності театральних продюсерів. Воно включає не лише вивчення попиту потенційних глядачів, але й спеціальну роботу над популяризацією балетного мистецтва різних жанрів і масштабів. Це передбачає орієнтацію як на сучасні мистецькі пошуки, так і на теоретичні дослідження балетного мистецтва.

Водночас доволі непростим є питання класифікації вистав балетного театру, адже на сьогодні відбувається трансформація жанрів, спостерігається поява нових форматів балетного мистецтва. Декілька останніх років дають можливість констатувати підвищення інтересу китайської публіки до балету, його популяризацію, використання елементів як танцю, так і деяких символів балету в масовій культурі: у моді, телешоу, відеопродакшені.

У межах діяльності однієї балетної компанії відбувається диверсифікація репертуару. Члени однієї трупі задіяні в кількох проектах різного масштабу: поки на великому сценічному майданчику демонструється вистава, у якій беруть участь близько сотні осіб, частина трупі може презентувати камерні балети на малій сцені, в інших театрах країни чи гастролювати за кордоном.

Класичний балет дедалі активніше використовується в театралізованих танцювальних шоу, які підживлюють інтерес до класичного танцю. Спеціальні танцювальні постановки на основі класичного балету створюють для реклами, телебачення, модних показів, нетанцювальних телешоу, відеокліпів тощо.

Шоу-програми з елементами класичного балету транслюються по центральному телебаченню КНР. Також китайські виконавці беруть активну участь у міжнародних телевізійних проектах здебільшого конкурсної спрямованості: «Sensation», «Electric Daisy Carnival», «Love Parade», «Creamfields» та ін.

Балетні танцювальні шоу або мають номерну структуру, або, частіше, характеризуються наскрізною сюжетною лінією, тобто оповідають певну

історії. Тут можуть бути використані класичні позачасові теми китайської чи світової культури або ультрасучасні історії. Також чимало балетних шоу-програм побудовано на ідеї осучаснення класичних творів: наприклад, загальновідомі музичні композиції (світові хіти чи класика) сполучаються із сучасною хореографією. Така комерційна стратегія підштовхує балетмейстерів та інших творців видовища до еkleктичного поєднання різних стилів.

Балетні театралізовані шоу-програми є одним із перспективних напрямів цього виду хореографічного мистецтва, про що свідчить їх комерційна успішність і динамічний розвиток у КНР. Вони використовують широкий арсенал різноманітних театральних ефектів: розвинутий сценарій, що нерідко оповідає історію, яка хвилює глядачів; розважальність, насичену ідейно-тематичним змістом; високопрофесійне музичне оформлення; видовищність (освітлення, костюми, спецефекти, акробатичні й циркові трюки тощо); мультимедійні технології.

Маркетинг танцювальних перформансів з елементами балету дещо відрізняється від просування класичних балетів. На відміну від шоу-програм, танцювальні перформенси за своєю природою мають імпровізаційну основу. Вони створюються більш спонтанно, не мають чіткої композиційної структури. Їх завдання – проголошення не історії, а загального повідомлення-меседжа, настроїв, почуттів, художніх образів тощо.

Багато сучасних хореографічно-перформативних робіт мають міждисциплінарний характер: включають мистецтво інсталяції,

використовують мультимедійні технології, створюють 3D-театр танцю, щоб виникли більш вражаючі візуальні ефекти на сцені.

Загалом репертуарна політика балетного театру є досить гнучкою, аби охоплювати різні прошарки суспільства. Хоча класичні балет та опера цікаві основній частині аудиторії, глядачі готові до змін і виявляють інтерес до інших жанрів, серед яких: шоу-балет, модерн-балет, сучасна хореографія. Важлива спрямованість і на дитячу та молодіжну аудиторію – не лише класична музика, але й лаунж, рок, джаз, фолк тощо. Особливістю КНР є прив'язаність китайського глядача до національного культурного продукту, що дозволяє продовжувати урядову політику розвитку національного балетного мистецтва як унікального та неповторного культурного феномену.

**Джерела фінансування.** В умовах ринкової економіки для тих балетних труп, які не мають стабільного державного фінансування, надзвичайно важливим є пошук різноманітних джерел фінансування: меценатство, спонсорство, благодійність, філантропія тощо.

Меценати балетних труп – це приватні особи чи організації, яким не байдуже мистецтво. Їх мотивує саме розвиток балетного театру, тож, даючи гроші на організацію вистав, вони прагнуть до організаційної участі в проєкті. Меценат може вплинути не лише на тематику вистави, але й на стилістику її підготовки, вибір виконавців, розподіл гонорарів, географію гастролей тощо.

Спонсори вкладають гроші з метою отримати свій зиск. Віддаючи кошти на розвиток балетного театру, вони сподіваються на комерційну успішність

проекту й рекламу власного бізнесу. Співпраця зі спонсорами може набувати системного характеру, і в цьому випадку сторони підписують договір про співробітництво, де чітко фіксуються права й обов'язки обох сторін. Потенційним спонсорам пропонують використання логотипу чи назви, акредитацію послуг або продуктів, різноманітні рекламні послуги, безкоштовні білети чи спеціальні заходи для клієнтів фірми, співробітників, партнерів, розвиток зв'язків з іншими спонсорами, податкові пільги, екскурсії за лаштунки, спілкування із зірковими виконавцями. Балетні трупи Китаю охоче йдуть на контакт із впливовими бізнесменами, співпрацюють з виробниками різних товарів і послуг. Однією з форм спонсорства є інформативна співпраця, що активно використовується китайськими продюсерами для організації рекламних кампаній.

Партнерство – ще одна форма додаткового залучення чи економії коштів. Наприклад, для реалізації масштабних проектів Балет Гонконгу залучає готельну мережу «Інтерконтиненталь»; виробника шампанського, французький винний дім «Perrier-jouet»; світового лідера в галузі професійної косметики для візажистів, канадську компанію M.A.C. (Makeup Art Cosmetics); для організації супутніх івентів – китайського виробника одягу та парфумерії Shanghai Tang та ін.

Діяльність благодійних фондів спрямована на довгостроковий розвиток культури та мистецтва – освітні проекти, розвиток нових напрямів мистецтва, інформування та популяризація тощо. Окремим напрямом роботи благодійних



фондів є консалтинг, який передбачає експертні оцінки програм, відбір проектів, розробку рекомендацій з їх реалізації тощо. Благодійний фонд може бути створений безпосередньо при культурному закладі. Це особливо актуально для тих балетних театрів, які мають у своїй структурі навчальні заклади для талановитих дітей і молоді. Через діяльність благодійних фондів малолітні танцівники можуть отримати можливість продовжувати займатися балетним мистецтвом, що зазвичай має високий кошторис.

У КНР в останнє десятиліття спостерігається швидке поширення філантропії. Благодійні фонди створено багатьма заможними людьми країни, що зумовлено бажанням сприяти соціальній гармонії та модернізації китайського життя. Величезні гроші витрачають на покращення системи освіти, зокрема в галузі мистецтва [37].

Для залучення спонсорів, меценатів і філантропів менеджерами балетних труп організується так званий фандрайзинг. Фандрайзинг – спеціальна діяльність, спрямована на пошук та акумуляцію фінансових коштів для створення нових балетних проектів, реорганізації трупи, навчання й підготовки виконавців тощо. У КНР застосовується американська модель фандрайзингу «matching grants», коли спонсор обіцяє вкласти певну суму за умови, що організатори знайдуть підтримку в інших донорів. Головною перевагою подібної практики є стимуляція пошуку широкого кола спонсорів. Це приводить до відповідального ставлення творців культурного продукту, які приймають комбіновану допомогу з різних джерел.

Важливою складовою доходу балетно-театральних компаній є **супутня комерційна діяльність**, зокрема:

- *Продаж рекламно-сувенірної продукції*: буклети, брелки, ручки, блокноти, флешки, візитниці, футболки тощо.
- *Поширення подарункових сертифікатів чи квитків з відкритою датою* дають можливість глядачам варіювати час відвідування вистави, підлаштовувати ритм свого життя під театральні події.
- *Організація трансферів до балетної вистави*: автобуси на замовлення привозять глядачів із підприємств, санаторіїв, туристичних баз, університетів, шкіл, а також групи іноземних туристів. Театральний агент, який розповсюджує квитки, пропонує одночасно і транспортні послуги.
- *Платні екскурсії за лаштунками театру*, що включають зустрічі з зірками, відвідування балетних репетицій, знайомство з костюмерами, гримерами, бутафорами тощо.

Важливим стратегічним аспектом організаційної роботи менеджерів балетних театрів є **гастрольна діяльність** у межах країни та виїзди з концертними виступами за кордон. У Китайській Народній Республіці практикують усі описані в спеціальній літературі форми виїзних виступів [31]:

- Турне – цикл виступів або інших подій, які організовує колектив у різних місцях протягом однієї поїздки без повернення до рідного міста.

- Одноразовий виступ з ночівлею, що його організують для конкретного заходу. Як варіант, це може бути частина турне.
- Виїзд – вистава в найближчому місті чи на іншому сценічному майданчику, що не потребує ночівлі поза домівкою. Виїзд може бути не лише для виступу, але й для інших заходів (наприклад, лекції, майстер-класи, творчі зустрічі тощо).

Особливу увагу керівники хореографічних труп приділяють гастролям, які, згідно із зауваженням американського маркетолога Дж. Саймона, «є одним з можливих способів окупити повномасштабну балетну постановку» [33, р. 214]. Далі автор пише, що «...спонсори танцювальних труп шукають вистави, які б були відомими й мали попит у публіки та водночас не були б занадто дорогими... Якщо балет можна поставити з меншою кількістю декорацій або зробити ці декорації легшими й меншими за розміром, це знизить витрати на забезпечення гастролей... Основні витрати на будь-яку нову роботу відбуваються в період її постановки. Коли вистава вже готова, вступає в силу пряма залежність: чим довше її демонструють удома чи на гастролях, тим більшою є вірогідність того, що початкові вкладення будуть окупними» [33, р. 214].

Гастрольні тури є загальновідомою практикою китайських балетних труп. Їх мета – поширення й популяризація балетного мистецтва, задоволення естетичних потреб населення, а також поява оптимального фінансового

результату. Організація гастролей є складною діяльністю, оскільки постає як великий ланцюг чинників, тісно пов'язаних один з одним.

Важлива посередницька діяльність концертних агентств в організації гастрольних турів. Вони можуть пропонувати менеджерам балетних труп свої послуги з проведення гастролей у певних регіонах. Концертні агенції нерідко запрошують і зарубіжних виконавців балетних вистав, зокрема з України. Наприклад, у січні 2015 року відбувся великий гастрольний тур Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. За три тижні київські артисти дали 17 концертів у 13 містах Китайської Народної Республіки [126].

Основні складові типового договору між суб'єктами гастрольного туру обов'язково включають вимоги щодо технічного забезпечення, світлової та музичної апаратури, оформлення концертного залу, надання готельних номерів і харчування виконавцю.

Специфікою гастрольних турів балетних труп у КНР є популяризація балетного мистецтва в провінціях. Трупи виїжджають у різні регіони країни, де мають договори на оренду місцевих сценічних майданчиків. Зазвичай ціни на квитки в провінції нижчі, ніж у столиці. Таким чином, балетні вистави розширюють географію своїх показів, а мешканцям маленьких містечок не треба приїжджати до мегаполісів.

Важливим напрямом зміцнення позицій китайського балетного театру є гастролі за кордоном. Саме через успішні гастрольні поїздки в десятках

закордонних країнах світову славу здобули колективи Національного балету Китаю, Шанхайської балетної компанії, Ляонінського балету Китаю, Тяньцзінського балету, Балету Гуанчжоу, Балету Гонконгу, Пекінського сучасного балету (Beijing Contemporary Ballet) тощо.

**Міжнародні проекти китайських балетних труп** посилюють культурний обмін, динамізують розвиток мистецтва балету. Зазвичай підписують договір про співпрацю, у межах якого створюється новий культурний продукт. Наприклад, у 2006 році Великий театр Шанхая об'єднався з іншими китайськими театрами й Римським оперним театром в Італії, щоб втілити виставу «Севільський цирульник». Так само Шанхайською балетною компанією були поставлені «Лускунчик» та «Джейн Ейр».

Варто пам'ятати про слушне спостереження Дж. Саймона: «Інтенсивні гастролі не призводять до підвищення рівня білетних продажів на батьківщині колективу. Навіть найуспішніші виступи в інших містах можуть не стимулювати місцеву публіку до відвідувань локального колективу. Водночас гастрольна діяльність сприяє залученню до колективу нових артистів та дає можливість реалізуватися повною мірою талановитим кадровим працівникам» [33, р. 217].

Водночас гастрольна діяльність балетних труп із КНР є одним з потужним інструментів культурної дипломатії. У випадку успішної реалізації вони органічно входять до втілення стратегії «м'якої сили» Китаю [132].

**Вплив нових форм медіа-культури на розвиток балету.** Потужним

стимулом розвою китайського балетного мистецтва XXI ст. є розвиток технічних засобів для сцени (світло, звук, різноманітні спецефекти, лазерні проєкції тощо). Крім того, засоби художньої виразності сучасного медіа-мистецтва впливають також на постановку сучасних балетів. Хореографія використовує прийоми кліпового мислення – швидко зміну візуальних, світлових, шумових, музичних ефектів тощо. Усе це надзвичайно приваблює сучасного глядача.

**Комунікація з глядачами** є одним із сильних аспектів діяльності китайського балетного театру. Взірцевим для багатьох колективів є робота Національного балету Китаю під керівництвом його виконавчого директора Фен Ін. Вона не тільки талановита балерина та режисер-балетмейстер, але й успішний менеджер і педагог. Продовжуючи традиції своєї попередниці, Чжао Жухен, Фен Ін особисто бере участь у зустрічах артистів балету зі студентською та учнівською молоддю. На зустрічі зі студентами приїжджають не тільки танцівники та музиканти, але й люди інших театральних професій: менеджери, дизайнери, освітлювачі, інженери сцени, бутафори та костюмери тощо. Кожен розповідає про свій внесок у підготовку балетної вистави [62, с. 104–105]. Також перед початком вистав у фойє відбуваються творчі зустрічі з провідними виконавцями, організують відкриті прес-конференції із зірками балету. Інтерактивні програми для дорослих передбачають підготовку аудиторії перед виставою. Уже на порозі театральної зали глядачі занурюються

в особливу атмосферу за допомогою трансляції музики, виходу артистів до глядачів тощо.

У фойє також проводять спеціальні інтерактивні програми для дітей. Театральні трупи активно співпрацюють із дитячими журналами, на їхніх сторінках проводяться вікторини, конкурси малюнків. Перед новим роком проводять конкурси театральних іграшок і малюнків на театральну тематику, також організують покази з модельними дитячими агентствами. Освітні програми для дітей поза театральною сценою передбачають спілкування в ігровій формі у безпосередньому контакті з аудиторією. Артисти балету й музиканти демонструють окремі сцени з вистав чи балетні піруети.

**Фестивалі, конкурси, премії, ТБ-шоу.** Участь у національних та міжнародних балетних конкурсах, організація їх у КНР є важливою складовою просування балетного мистецтва.

Китайські національні конкурси артистів балету пройшли різні стадії розвитку: від локальних оглядів самодіяльності, перегляду хореографічних композицій і номерів до проведення загальнокитайських конкурсів балетмейстерів та артистів балету. Такі масштабні заходи значно стимулюють розвиток китайського балетного мистецтва. Саме конкурси висувають на перший план талановитих молодих артистів, які згодом здобувають славу та стають провідними солістами великих балетних труп.

Історія організації національних балетних конкурсів пройшла два етапи: перший період – абсолютного державного фінансування (до початку

економічних реформ і демократизації життя) та, відповідно, контролю, другий період – проникнення комерційних засад до організації та проведення конкурсних заходів.

Китайські артисти балету брали участь у конкурсах класичного балету, що були організовані в рамках Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві (уперше проведено в 1947 р.). На V Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Варшаві в 1955 році делегацію КНР представляли 750 юнаків та дівчат, серед них були й артисти балету. З 1969 року китайські танцівники беруть участь у Конкурсі артистів балету в Москві.

Починаючи з кінця 1978 року, паралельно із процесом відкриття китайської культури для широкої західної спільноти, китайські балетмейстери починають брати участь і в інших міжнародних конкурсах. Зокрема, неабияке значення для розвитку китайського балету мав Міжнародний балетний конкурс у Варні (Varna International Ballet Competition), який проводиться з 1964 року. З початку 1990-х років тут упроваджено електронну систему голосування, що виключає можливість фальсифікації даних. Конкурсні вимоги містять програму з трьох номерів класичної та сучасної хореографії. У 1998 році на 18-му Міжнародному конкурсі артистів балету у Варні зірка китайського балету Чжу Янь (Zhu Yan) здобула золоту медаль та спеціальний приз за артистичну гру від президента Болгарії. Представники китайського балетного мистецтва беруть активну участь в усіх акціях, що відбуваються паралельно з основним хореографічним конкурсом, – науково-теоретичних конференціях, літній



міжнародній балетній академії, творчих зустрічах, кінопоказах, виставках, педагогічних семінарах тощо.

Також китайські артисти балету брали участь у низці конкурсів:

Міжнародний балетний конкурс у Гельсінкі (Helsinki International Ballet Competition), де китайські артисти неодноразово отримували нагороди, зокрема у 2001 році гран-прі отримав Яо Вей, а 2009 року було відзначено творчість Сяо Ю Хе;

Всесвітній балетний конкурс мадам Масако Ойї (Masako Ohya World Ballet Competition) у Токіо та Осаці, що існував з 1976-го по 1995 рік;

Міжнародний балетний конкурс у Джексоні (USA International Ballet Competition in Jackson), проводиться з 1979 року;

Міжнародний балетний конкурс у Нью-Йорку (New York International Ballet Competition), проводиться з 1984 року;

Міжнародний конкурс танцю в Парижі (Concours International de Danse de Paris), що існував у 1984–2000 роках;

Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря, проводився з 1994-го по 2011 рік за ініціативи відомого мистецтвознавця Юрія Станішевського в Києві й Донецьку і був присвячений пам'яті видатного українського та французького артиста балету ХХ ст. Сержа Лифаря.

Узагалі, найзначніші та найдавніші міжнародні конкурси артистів балету – у Варні (Болгарія, від 1964 р.), Москві (від 1969 р.), Токіо та Осаці (Японія, від 1976 р.), Джексоні (США, від 1979 р.). Також у 1980–1990-х роках

були засновані престижні міжнародні конкурси в Гельсінкі (від 1981 р.), Парижі (від 1984 р.), Люксембурзі (від 1991 р.), Нагої (від 1993 р.), Будапешті (від 1994 р.), Санкт-Петербурзі (від 1994 р.), Києві (від 1994 р.) [134]. Китайські танцівники беруть активну участь у багатьох міжнародних конкурсах за кордоном, а китайських хореографів запрошують на посади членів журі балетних конкурсів у всьому світі. Наприклад, Сяо Сухуа був суддею міжнародних змагань понад 50 разів [38].

Деякі видатні артисти здобули світову славу саме завдяки участі в подібних конкурсах. Наприклад, прима-балерина національного китайського балету Чжу Янь (Zhu Yan) була найкращою на XIX Міжнародному фестивалі балету *Venois de la Danse* (2011 р.). Вона є володаркою спеціальної нагороди на 1-му Міжнародному конкурсі артистів балету в Нагої (1993 р.); також виграла срібну медаль на Четвертому танцювальному конкурсі *Peach and Plum Cup* (1994 р.), нагороду Асоціації Паризької опери на 6-му Паризькому міжнародному конкурсі артистів балету (1994 р.).

Китайська Народна Республіка стає місцем проведення міжнародних змагань, зокрема у 2006 році відбувся *Shanghai international ballet competition*. Проводився з 1994-го по 2011 рік.

Окремим напрямом конкурсного просування китайських танцівників є організація їхньої участі в спеціалізованих конкурсах для дітей та юнацтва, а також юніорських секціях на професійних міжнародних змаганнях: міжнародний конкурс класичного балету ім. Аделіни Жене (Великобританія),

балетний конкурс у Лозанні «Prix de Lausanne» (Лозанна, Швейцарія), молодіжне Гран-прі Youth America Grand Prix (США), міжнародний балетний конкурс ім. А. Ваганової (Санкт-Петербург, Росія), міжнародний юнацький конкурс класичного танцю «Кришталевий черевичок» (Харків, Україна), молодіжний Гран-прі Америки (Нью-Йорк, США), міжнародний хореографічний фестиваль-конкурс «Танцолімп» (Берлін, Німеччина) та багато інших.

Китайська Народна Республіка гостинно приймає також балетні трупи зі всього світу на *міжнародних фестивалях*. У 2018 році за підтримки Міністерства культури та туризму Китаю й Департаменту освіти міста Пекіна відбувся Міжнародний фестиваль класичного балету. Організатор фестивалю, Пекінська хореографічна академія, запросила до участі колективи з 38 країн світу. За ініціативи ГО «Центр культури та мистецтв Китаю» Україну представляли студенти Київського хореографічного училища, які посіли почесне призове третє місце [126].

У КНР впроваджено кілька державних нагород і премій, зокрема:

- Урядова нагорода за досягнення в галузі китайської культури та мистецтва.
- Нагорода за найкращу виставу Міністерства культури КНР у конкурсі національних мистецьких труп.
- Нагорода за найкращу виставу на фестивалі національних мистецьких труп.

- Нагорода за найкращі жіночу й чоловічу хореографічні ролі «The Tripod Award».

Нерідко за видатні заслуги танцівників балету нагороджують і преміями в галузі драматичного театру, зокрема, Shanghai Magnolia Drama Award.

Для розвитку і популяризації балетного мистецтва дуже важливими є **телевізійні конкурсні програми й танцювальні шоу**. Вони виконують кілька функцій: стимулюють глядачів відвідувати хореографічні вистави та концерти, знайомлять їх із зірками, здійснюють пошук молодих талантів, установлюють міцний зв'язок між танцювальною і телевізійною аудиторією.

Найвідомішими танцювальними шоу в КНР є такі:

«New Dancing Forest Conference» – масштабне авторське танцювальне шоу, започатковане Східним ТБ. До участі в шоу були запрошені такі зірки, як Джейн Чжан, Ді Алі Герба та Сюе Чжицянь.

«Світ танців» – це мистецька телевізійна програма на Variety Channels CCTV, яка зосереджена на танцях і поєднує показ класичного мистецтва й усебічну популяризацію танцю. Програма була заснована 1999 року.

«Let's Dance Together» – це національна фітнес-програма пан-сквер танцю, у якій Цзінь Сін виступає головним пуш-офіцером, а Шень Нан і Юй Шенг – судьями. Програма зосереджена здебільшого на square dance, популярному соціальному танці.

«Танцюю все життя» – танцювальне шоу на CCTV, ведучі якого Лі Йон і Ван Гуань.

«Танцюючий ліс» – танцювальне шоу, у якому можна побачити різні види танців, зокрема балетну класику. Такі видатні танцівники, як Ян Ліпін, Чень Сяочунь, Фан Цзюнь і Цзінь Сін, виконують функції суддів, надаючи любителям танцю платформу для змагань, демонстрації та обміну.

«China's Good Dance» – професійна танцювальна телепрограма. Вона постає потужною платформою для професійних танцюристів і любителів танців, даючи можливість змагатися й демонструвати свої досягнення. Тут можна відкрити нових зірок і побачити найпопулярніших танцюристів Китаю. Конкурсна програма ефективно популяризує культуру танцю в Китаї.

«So You Think You Can Dance» («Отже, ви думаєте, що можете танцювати») – популярне китайське телевізійне танцювальне шоу від Zhejiang Satellite TV [39, p. 198].

«International Classical Chinese Dance Competition» («Міжнародний конкурс класичного китайського танцю») є одним із серії міжнародних культурних і мистецьких заходів, організованих New Tang Dynasty Television (NTD Television).

Хоча більшість телевізійних конкурсів мають мультижанровий характер і здебільшого представляють не лише балетну хореографію, але й китайський класичний танець, бальний танець, народно-сценічний танець, сучасні джазові, вуличні танці тощо, вони надзвичайно сильно впливають на загальне ставлення широких мас населення до хореографічного мистецтва, стимулюють потік нових учнів до балетних шкіл, мотивують юних танцівників

удосконалювати свої хореографічні навички й переходити на професійний рівень. Водночас подібні конкурси популяризують балетне мистецтво як корисну для здоров'я та духовної гармонізації аматорську діяльність, про що свідчить неабияка кількість бажаючих займатися балетом у незалежних студіях, організованих за комерційним принципом.

#### **4.2. Проблеми, специфічні особливості та шляхи адаптації балетного менеджменту до викликів XXI століття**

На сьогодні балетний театр КНР демонструє значні успіхи й досягнення світового рівня, проте він не зупиняється у своєму поступі та адаптується до сучасних соціокультурних змін, економічних і геополітичних викликів. Саме тому надзвичайно важливим є прогнозування подальших перспектив на шляху його розвитку, виявлення сильних та слабких сторін організації балету в Китаї. Цей процес варто починати з діагностики наявних недоліків і проблем з подальшими пропозиціями щодо їх подолання й вирішення.

**Покращення балетної освіти.** Від початку періоду реформ 1980-х років у Китайській Народній Республіці склалася та працює ефективна система професійної балетної освіти. Одним із взірцевих закладів, де викладають класичну балетну хореографію, є Пекінська академія танців (Beijing Dance Academy). Вона налічує майже три тисячі студентів денного відділення, ще понад п'ять тисяч осіб навчаються за програмою

безперервної освіти. Метою роботи викладачів відділення класичного балету є створення такої творчо-виховної системи навчання, яка була б ідеальною для китайських студентів, ураховувала б їх психофізіологічні й анатомічні особливості. Водночас запозичена з Радянського Союзу система А. Ваганової донині недостатньо адаптована під особливості національного фенотипу та традиційної пластики. Провідні китайські педагоги, викладачі балетного мистецтва усвідомлюють необхідність у подальшому вдосконаленні й адаптації методики навчання саме під потреби вже існуючого китайського національного балету. Тому, на нашу думку, академічна база балетних класів має бути краще переорієнтована на особливості китайського хореографічного стилю. Крім того, продовжує існувати проблема швидкого входження в професію, адже студенти багатьох балетних шкіл перебувають в ізольованому соціальному просторі та не мають можливості спілкуватися з артистами провідних балетних труп. Винятком є ті організаційні утворення, де творча трупа має власну школу балетної хореографії. Такими є, зокрема, Шанхайська балетна компанія та Ляонінський балет Китаю, які готують юних танцівників у власних студіях; метою цього процесу є залучення найкращих учнів до подальшої роботи в постановках балетних вистав.

Утім, просування талановитої молоді залишається великою проблемою, адже через жорстку конкуренцію та відсутність значної кількості балетних труп у КНР багато талановитих танцівників не мають подальших кар'єрних перспектив. У зв'язку із цим постає потреба в подальшому створенні балетних

труп у провінційних містах, невеликих хореографічних шкіл і студій, популяризації балетного мистецтва у віддалених регіонах країни.

Методики навчання хореографії є доволі консервативними, у ході опанування класичного танцю не культивується свобода рухів і наявність імпровізаційних елементів. Це у свою чергу не сприяє емоційній залученості студентів у процес виконання, що, навіть за наявності блискучої техніки, знижує художні якості хореографічних постановок.

**Досвід функціонування балетного театру в умовах пандемії COVID-19**, на нашу думку, може бути використано як у позитивному ключі – для провадження тих практик, які продемонстрували свою ефективність під час карантину, так і в негативному – для прорахування ризикованих ситуацій, у яких може опинитися театральна система Китайської Народної Республіки.

Таке безпрецедентне явище, як глобальне поширення захворювання на коронавірус, дуже погіршило позиції балетного театру не лише в Китаї, але й у всьому світі. За висловом Алексіса Хезера, який досліджував адаптацію нової генерації хореографів до пандемії, вона «змусила багатьох людей переосмислити ситуацію» [13]. До пандемії прибуток індустрії сценічного мистецтва в Китаї перевищував 50 млрд юанів на рік [44]. Пандемія 2020 року спричинила колосальні збитки для китайських театрів, які протягом кількох місяців не працювали у звичному режимі. Доступним форматом спілкування з балетним мистецтвом став тільки стримінг або демонстрація записів вистав на китайських телеканалах і медіа-платформах. Завдяки трансляції вистав



артисти балету підтримували зв'язок зі своїми глядачами.

Пандемія також стимулювала діяльність малих театральних колективів, які збирають незначну кількість глядачів для немасштабних, камерних постановок. Вони мають переважно приватну форму власності, орієнтуються на середнє й молоде покоління. Ці колективи ставлять камерні твори, нерідко експериментального характеру, які розкривають актуальну соціально-економічну проблематику, відображають як кризові моменти життя суспільства, так і приватні психологічні пересічних особистостей. Водночас майже всі маленькі балетні трупи приватної чи кооперативної форми власності під час пандемії не змогли повноцінно реалізувати дистанційне спілкування із глядачами: брак коштів через заборону вистав спричинив відсутність репетиційних і сценічних приміщень, які неможливо було орендувати. Отже, єдиним форматом спілкування малих хореографічних труп залишалися пости в соцмережах: WeChat, Sina Weibo, QQ, Renren, Baidu Tieba, Tik Tok.

Після значних успіхів у подоланні наслідків пандемії стримінговий формат взаємодії з публікою залишається перспективним. Він дозволяє залучати до балетного театру та інших видів мистецтв мешканців віддалених районів країни, де немає сценічних майданчиків, людей з обмеженими можливостями та інших осіб, які перебувають у певній соціальній ізоляції (домогосподарок, молодих матерів, надомних робітників тощо). Про ефективність онлайн-трансляцій свідчить досвід Шанхайського балетної

компанії, зокрема щомісячні тижні балету «Arts Go Forward», у рамках яких глядачі можуть щодня переглядати класичні й сучасні хореографічні вистави.

**Пропозиції щодо маркетингових стратегій.** Американський маркетинголог і продюсер Дж. Саймон, визначаючи схему маркетингу в застосуванні до балетного мистецтва, пропонував такий маркетинговий план з усталеним, непорушним порядком дій:

- визначення товару (мистецтва);
- визначення ринку (аудиторії);
- визначення цілей (які повинні піддаватися кількісній оцінці);
- розробка стратегії (перелік специфічних методів);
- розробка схеми підбиття підсумків [33, р. 211].

Орієнтуючись на цю умовну схему, можна запропонувати власну позицію щодо просування балетного мистецтва та підвищення його організаційно-творчого потенціалу.

Подальше **урізноманітнення репертуару балетних компаній**, на нашу думку, має сполучати вже сформовані кластери, наявні в афіші провідних балетних театрів країни, з новаторськими експериментальними постановками. Вважаємо, що постановки балетних дилогій, трилогій та серіалів, які непогано зарекомендували себе за кордоном, заслуговують на увагу продюсерів і директорів великих балетних труп. Як стверджує Дж. Саймон, «якщо спостереження доводять те, що ринок віддає перевагу балетам з ясною сюжетною лінією, то маркетинговий директор може запропонувати поставити

балет-трилогію, розраховуючи на те, що відвідуваність репертуарних вистав збільшиться: якщо перша частина трилогії матиме успіх, глядачі придуть і на другу» [33, р. 216].

Беззаперечним є те, що схвалена урядом репертуарна політика провідних стаціонарних балетних труп, як і раніше, має продовжувати постановку таких груп балетних вистав: 1) національний репертуар на основі класичних китайських творів; 2) всесвітньо відомі зарубіжні балети; 3) сучасні балетні твори.

Перша група передбачає як детальне відтворення історичних постановок у незмінному вигляді, які є прикладами канонічного мистецтва, так і осучаснення балетної класики. Провідною тенденцією залишається переосмислення репертуарної спадщини часів маоїзму (1950–1970-ті рр.), культурно-історична рефлексія щодо становлення незалежного Китаю, визволення поневоленої жінки, руйнування класових стосунків. Друга група також сполучає два типи режисерської інтерпретації: по-перше, ознайомлення китайського глядача із зарубіжними балетними школами шляхом тотального перенесення постановок зі сцен лондонського, нью-йоркського, паризького та інших театрів до китайських мистецьких центрів; по-друге, адаптація світової балетної класики до китайської дійсності, наближення до розуміння китайської публіки через історичні, міфологічні, літературні образи національної культури. Щодо третьої репертуарної групи, то на нашу думку, вона мусить бути значно розширена через інтеграцію жанрів і форматів. Тобто,

по-перше, китайські режисери-балетмейстери мусять бути заохочені й підтримані дирекцією театрів у їхньому прагненні експериментувати в галузі сценічної хореографії. По-друге, балетний театр мусить виходити поза сценічний формат. Це передбачає організацію спеціальних акцій – фестивалів, ювілейних вистав, бенефісів, гала-концертів із запрошеними зірками, танцювальних перформансів, виставок у фойє тощо.

Китайський балет уже практикує розширення своєї творчої діяльності поза сценічним майданчиком, і цей напрям мусить бути спеціально організованим і профінансованим керівництвом. Ідеться про вихід балетної трупи з хореографічними постановками за межі театральної будівлі – у міське середовище (площі, вулиці, парки). Типами такої взаємодії з публікою є організація вистав-променадів, інтерактивне спілкування з перехожими різного віку, відеодемонстрація поточної вистави на зовнішніх LED-екранах, трансляція музичного супроводу балету в навколишній міський простір тощо. Китайська Народна Республіка, яка дуже шанує свою історичну спадщину, заохочує культурну промоцію історико-археологічних заповідників та схвалює відповідні акції, що відбуваються в таких локаціях. Наприклад, танцювальні вистави TAO Dance Theatre Ballet виконувалися в різноманітних просторах і контекстах. Зокрема, трупа виступала серед руїн давньоримської арени на Паризькому тижні моди, у Сінгапурському музеї мистецтва та науки тощо. Відхід від розуміння балетного театру як чогось абсолютно прив'язаного до архітектурної споруди з облаштованою сценою мусить відійти в минуле.

Такий погляд стимулює оновлення архітектурного концепту балетного театру. Перспективною є побудова спеціалізованих театральних приміщень з «відкритими» стінами чи дахом. Таким є, зокрема, театральний комплекс «77 Theatre» в Пекіні, побудований у 2012–2014 роках на місці старої типографії в центрі столиці (район Дунчен) архітектурним бюро Origin Architect. Розсувний фасад дозволяє розцінювати вуличний простір як органічну сценічну складову, а сполучення сусідніх будівель пішохідними містками та сходами створюють враження єдиного відкритого архітектурного ансамблю. Подібні розробки китайських архітекторів реалізовані в проєкті, створеному для Південної Кореї. Мовиться про мультимедійний оперний театр Busan Opera House. Фантастична конструкція являє собою чергування закритого простору з відкритими майданчиками, які непомітно переходять у ландшафт. Футуристична будівля, за задумом проєктантів, ніби вростає в набережну, утілюючи концепцію Unpacking the Box, а вистави – доступні для перегляду на величезному екрані, розташованому на фасаді. Балетні вистави, реалізовані на таких сценах, значно відходять від стандартів класичних хореографічних постановок.

**Вивчення попиту глядацької аудиторії.** Ще одним напрямом покращення загальної системи функціонування балетного театру Китаю є більш докладне вивчення глядацької аудиторії. Структурно-соціологічні дослідження публіки балетного театру в Китаї є надзвичайно перспективними з погляду розвитку таргетованої реклами й загальної орієнтації репертуарної

політики балетних труп. Вивчення складу глядачів китайського балетного театру мусить відбуватися з відстеженням загальних демографічних тенденцій у країні.

Неспростовною загальносвітовою тенденцією є те, що жіноча аудиторія домінує над чоловічою. Тобто середньостатистична публіка балетної вистави більшою мірою складається із жінок. До того ж швидке старіння населення КНР спонукає не лише прискорити перехід до західної моделі пенсійного забезпечення, але й до орієнтації театральних менеджерів на старшу частину населення.

Водночас, згідно з даними дослідників, більшість китайців надають перевагу відпочинку в кінотеатрах і торговельно-розважальних комплексах. Натомість театри опери й балету відвідують значно рідше. У зв'язку із цим перспективним є ще активніше застосування сучасних візуальних засобів медіа-мистецтва, перетворення балетної вистави на видовище, здатне конкурувати з найбільш ефектними блокбастерами. Усвідомлення цього факту спонукає збільшувати частку дисциплін з візуальних мистецтв у програмах підготовки педагогів-хореографів КНР.

Вивчення кон'юнктури ринку, глядацького попиту має поєднуватися з виваженою іміджевою політикою і стратегією художнього розвитку балетного театру. Глядацькі смаки, орієнтовані на передусім видовищні нові вистави, не повинні стовідсотково впливати на балетний репертуар.

**Активна інформаційна кампанія** має охоплювати не лише звичні для старшого покоління канали комунікації (радіо, телебачення, преса, зовнішня реклама), але й мережу Інтернет. Потрібно й надалі розвивати промоушен через національні соціальні мережі.

Простежуємо неабиякий акцент на розбудові соціальних мереж, що в буквальному перекладі називається «guanxi» (стосунки). Варто зауважити, що китайські соціальні мережі є доволі ефективним засобом просування бізнесу, у багатьох випадках зацікавлені особи використовують їх як ефективні маркетингові інструменти [90]. Це, зокрема, такі: WeChat, Sina Weibo, QQ, Renren, Baidu Tieba, TikTok. Наприклад, у 2021 році відео «Infinite Walking» Театру танцю ТАО залишалося в гарячому списку пошуку TikTok багато тижнів поспіль. Десятки тисяч користувачів мережі Інтернет імітували стиль вільної ходьби, а відео зібрало майже 500 мільйонів переглядів. Шанхайська балетна компанія має півмільйона підписників на платформі TikTok, величезні обсяги відтворення відео з виступами артистів балету на платформах YouTube, Vimeo, в інших популярних китайських і західних соцмережах.

Важливим маркетинговим інструментом є **персональний менеджмент і промоція зірок китайського балету**. Загальний імідж театральної трупи залежить безпосередньо від рівня медійної присутності «облич» театру, тобто того «сузір'я» яскравих танцівників, які приваблюють глядачів. Тому розкручування окремих зірок, створення з них балетного медіа-бренду є доволі значущим викликом. Важливе покращення роботи професійних менеджерів і

агентів зірок балету з чітким розподілом обов'язків. Менеджери мусять організувати роботу артистів (планувати поїздки, зустрічі, спілкування із пресою та спонсорами, створювати графік вистав і репетицій тощо). Завдання агентів – шукати нові проекти, займатися промоцією, укладати контракти, вирішувати поточні питання та продумувати найкращі варіанти розвитку кар'єри артиста в майбутньому.

Через специфічну прив'язку провідних китайських виконавців балету до державних закладів функції агентів з пошуку міжнародних проектів зазвичай ускладнені. Тож ситуація в цій галузі має бути покращена, молоді перспективні танцюристи потребують підтримки та просування.

Отже, на нашу думку, варто вивчати й адаптувати зарубіжний досвід створення системи представництв, які б захищали інтереси талановитих артистів балету, допомагали їм просуватися в царині сценічного мистецтва, а також в інших медіа – преса, кіно, телебачення тощо. Тут варто розподілити посади агентів і персональних менеджерів: перші вибудовують і реалізують стратегію кар'єрного зростання, а другі організують зайнятість артиста балету.

Агенти, які представляють виконавців, домовляються про фотосесії, відеозйомки, кастинги, зустрічі з директорами театрів, продюсерами та режисерами, проводять переговори щодо контрактів у випадку участі в проектах, збирають портфоліо артиста, контролюють його публікації в мережі Інтернет, створюють персональні сайти тощо. Агенти виконують також



юридичні функції: вирішують усі правові питання щодо складання договорів, суми гонорарів, дотримання інтересів та прав артиста, відповідальності за їх порушення. Водночас саме агенти контролюють виконання артистом умов усіх контрактів, підписаних у межах його професійної діяльності. Персональні менеджери займаються загальним управлінням кар'єрою, розподілом ресурсів і часу, плануванням репетиційної та концертної діяльності, складанням розкладу, робочого й гастрольного графіка артиста, інформуванням його про всі важливі події, що відбуваються в балетній та суміжних із нею галузях. Варто зауважити, що на практиці нерідко одна особа виконує функції і агента, і менеджера артиста балету [36].

Дуже важливим видається також комплексне планування роботи балетного театру, яке б орієнтувалося на широкий соціокультурний контекст, усі актуальні події, що відбуваються та можуть бути заплановані сторонніми організаціями. Репертуарний план та графік відкритих заходів має краще узгоджуватися із загальною програмою культурних подій Китайської Народної Республіки. У дні національних свят варто пропонувати національні вистави, брати участь у громадських акціях. Натомість, якщо відбувається кінофорум або фестиваль естрадно-циркового мистецтва, краще утриматися від масштабних вистав, адже, очікувано, глядачі будуть зацікавлені іншими програмами.

Водночас комплексне розуміння загальнопланових культурних процесів стимулює балетні трупи до взаємодії з іншими закладами. Балетні вистави й

різноманітні заходи в межах діяльності трупі мусять і надалі диверсифікуватися, сполучатися з іншими напрямками культурно-мистецького життя. У цьому сенсі плідною здається взаємодія з такими закладами дозвілля, як музеї, архітектурні заповідники, культурно-розважальні центри, виставкові простори тощо.

Надзвичайно перспективною, на нашу думку, є взаємодія балетного театру з *фешн-індустрією*. Про це свідчить досвід пекінського Театру танцю ТАО, яким керують Тао Є, Дуань Ні і Ван Хао. Компанія співпрацювала з брендом Y-3 японського стиліста Yohji Yamamoto з нагоди Паризького тижня моди 2015 року. У 2021 році Театр танцю ТАО створює модний бренд DNTY. Натхненний мультидисциплінарним поглядом на моду, музику, балет, образотворче мистецтво та естетику, бренд просуває концепцію дизайну, яка базується на одязі та стилі життя танцюристів.

Перспективною є розробка маркетингових акцій, поєднаних із ресторанным бізнесом. Ідеться про існуючий формат лекції-вечері, де присутні працівники балетної трупі й аматори балетного мистецтва. Дж. Саймон описує досвід балетного колективу в невеличкому місті Хартфорд (штат Коннектикут, США), де була впроваджена практика вечер та лекцій перед виставами. Глядачам пропонували придбати абонемент на зустрічі з хореографами й виконавцями, які в невимушеній ресторанный атмосфері розповідали про специфіку балетного мистецтва та художні характеристики вистави. Ціна абонементу за кожен вечір була фіксованою, дещо збільшуючись

тільки перед прем'єрними показами. Згідно із зізнанням відвідувачів, вони стали краще розуміти мистецтво балету [33, р. 214].

Цікавою, на наш погляд, є подальша популяризація танцювального театру через кіномистецтво. Балетний театр надихає китайських і зарубіжних режисерів на створення ігрових та документальних кінострічок. Високі рейтинги мають фільми «Останній танцівник Мао» (2009 р.) режисера Брюса Бересфорда, «Молодість» (2017 р.) режисера Фена Сяогана, «Балет у полум'ї війни» (2015 р.) режисера Дуна Ячуна.

Розвивається й інше, несюжетне використання балетного мистецтва для зйомки екранних творів. Прихильник фізичного театру й кінорежисер Лі Нін (нар. 1972 р.) створив значну кількість театральних і кіноробіт, багато з яких стали класикою сучасного китайського фізичного театру й відеомистецтва. Зокрема, фільм «Смерть усім живим!» складається з п'яти розділів: «Передмова», «Май свою пам'ять», «Містер Х», «Вивих... ланцюг», «Свій біль». Фільм «J-місто» присвячений рідному місту режисера Цзінань, який митець бачить, як і своє життя, у чорно-білому кольорі.

**Оновлення рекламної стратегії.** Американські маркетологи, працюючи над просуванням невеликих танцювальних труп, зосереджувалися на пошуках своєї аудиторії та власної ніші. З метою приваблення розгорталася така рекламна кампанія, яка пропонувала не складні, езотеричні, специфічні теми, а поєднання глибини змісту й доступності в сприйнятті. Це, зокрема, вивчення з метою визначення інтересів адресата реклами, типу реклами,

пошук місць її розміщення, тематики та періодичності; застосування нестандартних форматів у вигляді рекламних акцій, реклама в мережі Інтернет у соціальних мережах, розміщення на банерах тощо.

Надзвичайно важливим аспектом, що працює на розвиток балетного театру, є стратегія брендування й ребрендингу хореографічних труп. Більшість державних театрів і приватних студій мають власну айдентику, розроблену в різних стилях дизайну. Брендіву символіку можна більше використовувати для створення лінійки сувенірної продукції, призначеної для продажу чи заохочення глядачів подарунками (ручки, кульки, листівки, календарі, значки тощо). Продаж сувенірної продукції можливий у приміщенні театру, місцях розповсюдження квитків; безкоштовна роздача глядачам мусить бути організована у вигляді епізодичних акцій.

За необхідності варто провести ребрендинг – змінити логотип, корпоративні кольори, візуальне оформлення рекламної продукції, оновити шрифти, костюми персоналу тощо.

На нашу думку, директорам балетних труп потрібно періодично переглядати цінові категорії і стратегії продажу квитків. Для залучення глядачів з різних соціальних прошарків ефективним є подальше урізноманітнення цінових категорій на квитки. Варто робити знижки на придбання групових квитків для учнів, студентів, трудових колективів. Також позитивний досвід диверсифікації каналів продажу театральних квитків: замовлення та продаж по телефону, через мережу Інтернет, на електронних

пристроях, у мобільному банкінгу тощо. Після сегментації ринку потенційних глядачів треба вивчити кон'юнктуру, з обов'язковим статистичним урахуванням результатів продажу квитків. Окремо варто працювати з тією когортою глядачів, які є постійними відвідувачами: їм можна пропонувати абонементи, подарунки, участь у розіграшах сувенірної продукції, автографів, вечер із зірками тощо.

Також любителів балетного мистецтва варто залучати до його популяризації як членів волонтерського руху. Відвідувачам аматорських балетних студій, студентам мистецьких закладів, школярам, пенсіонерам можна пропонувати участь у всіх громадських заходах із популяризації балетного театру. Можливим є створення волонтерської організації, члени якої б були долучені до внутрішньоорганізаційної роботи балетної трупи.

Проблемною та ще недостатньо впровадженою є тема інклюзивності, тобто доступності балетного мистецтва для людей з особливими потребами. Одним з новаторів цього напрямку є балетна трупа J-Town Physical Guerrillas під керівництвом Лі Ніна. Непростою для КНР є тема бодіпозитивного балету, яка активно розвивається в західному балетному мистецтві. На американських і європейських сценічних майданчиках можна зустріти балерин із пишними формами, а студія Walt Disney Animation випустила перший за всю історію розвитку компанії анімаційний фільм «Reflect» («Відображення») режисерки Гіларі Бредфілд, де головна героїня з надмірною вагою осмислює відносини з власним тілом, намагаючись просунутися в танцювальному мистецтві [23].

Хоча сама ідеологія бодіпозитиву поступово потрапляє в китайський медійний простір (наприклад, у кіно та модельному бізнесі з'являються актори з нестандартно великими фігурами [1]), балетного театру цей тренд ще не торкнувся.

Для китайських танцівників всесвітній рух до диверсифікації та інклюзивності в балетному мистецтві загалом ще означає відмову від застарілих стандартизованих вимог до «європейськості» статури, зокрема довгих прямих кінцівок, які суперечать пропорціям китайського генотипу. Ідеал національного балету, який сполучає європейську хореографію з пластикою класичного китайського танцю, є плідним ґрунтом для подальшого повернення до великої балетної сцени фігур азійського типу.

Щодо організаційних форм балетного театру в КНР, на наш погляд, недостатньо впровадженою є бродвейська модель. Вона передбачає таку організацію театральної справи, коли замість пропозиції різноманітного репертуару труппа готує шоу з яскраво вираженим комерційним характером, демонструє його протягом кількох тижнів або місяців, аж поки глядачі не втратять до нього інтерес. Звісно, така практика не є прийнятною для великих балетних труп, але вона може бути впроваджена серед малих і середніх хореографічних колективів.

Варто зауважити, що перші спроби експорту вистав бродвейського типу до КНР були здійснені у 2010-х роках. Економічне зростання в країні стимулює розширення прошарку середнього класу, який має достатньо коштів та хоче

споживати гідний культурний контент. Проте американські мюзикли, за словами Яна Цзямена, генерального директора Seven Ages, виробничої компанії, яка привезла «Avenue Q», є недостатньо зрозумілими для китайського глядача як формат [7]. На нашу думку, перспективним є створення камерних балетів за моделлю бродвейського мюзиклу, які б можна було і представляти на орендованій сцені стаціонарно, протягом сезону, і виставляти на гастрольні тури.

Зрештою, керівникам балетних труп варто загалом орієнтуватися на всі світові й китайські тренди сценічного мистецтва, вивчати дослідницьку літературу, дослухатися до порад своїх колег-практиків та ділитися власними наробітками. Китайський фахівець із театральної справи Сюй Яйпін формулює основні принципи ефективного театального менеджменту:

«1. З'ясуйте природу театру [...]. Театр є важливим носієм поширення суспільних культурних послуг, відповідальним за реалізацію культурних прав громадян. Організуйте культурні заходи суспільно-побутового характеру або запусіть дешеві квитки, щоб більшість громадян змогла отримати культурну освіту та естетичну насолоду.

2. Встановіть диверсифіковані джерела фінансування театрів [...]. По-перше, для некомерційних театрів, інвестованих і побудованих країною, уряд повинен зробити відповідні фінансові асигнування. По-друге, прискорити реформування системи донорства в перформанс-індустрії, запровадити політику звільнення від оподаткування пожертвувань на мистецтво. По-третє,

використовувати публічний ефект театральних вистав для реалізації союзу театрів і антреприз.

3. Побудуйте “систему резервного репертуару” [...]. Репертуар з окремими новими п'єсами не може привабити глядачів, яким би розкішним і елітним не був театр. Тому особливо важливим є вивчення виконавської системи, особливостей розвитку та потреб сучасного сценічного мистецтва. Театри повинні не тільки дотримуватися ідеальної роботи “системи резервного репертуару” та “єдності майданчиків і груп”, але також слід продовжувати інновації, відповідно до ринкових уявлень, організувати власний унікальний театр, вистави якого привертають увагу глядачів.

4. Удоскональте модель управління “мережею театрів”. Наразі в країні існує два різні режими театрального управління. Один базується на кінопрокатному менеджменті в стилі “Poly Cinema Line”, другий – на репертуарній організації та розподілі за основною лінією в стилі “China Theatre Circuit”. Перша модель має такі переваги: суворі та стандартизовані системи управління, багатий досвід управління, обізнаність про послуги, здатність до високих продажів, сильні професійні знання. Ці переваги можна використати для масштабного виробництва та впровадження вистав з ефективним зниженням витрат. Друга модель за типом “China Theatre Circuit” також має багато переваг: концентрація на основному напрямі діяльності, вибірковість придатного для імпорту репертуару, уніфікований випуск, набір



маркетингових каналів, що значно скорочує театр. Використовуйте переваги кінопрокатних систем для організації театральної справи.

5. Активно розвивайте театральні й управлінські таланти. Оскільки ринок театральних вистав у країні досі на підйомі, досі існує величезний дефіцит талантів з управління театрами. Розвиток театрів у нашій країні доволі обмежений, що не сприяє модернізації індустрії сценічного мистецтва. Тому в умовах вищезазначеної ситуації театри країни повинні продовжувати вчитися в закордонних передових театрів.

6. Досліджуйте режим роботи ринку за допомогою нових медіа. Зі швидким розвитком і популяризацією мережевих ЗМІ в країні театри повинні вивчати моделі функціонування ринку та впроваджувати інновації [...]. Театри можуть співпрацювати з відомими організаціями сценічного мистецтва, щоб планувати більше драм, які відповідають уподобанням різних груп, тим самим покращуючи вплив театру й економічні та соціальні вигоди.

7. Підвищуйте рівень і якість послуг театру [...]. Театр – це різновид індустрії послуг, і лише підвищуючи рівень обслуговування та якість театру, він може бути корисним для театральної індустрії» [57, с. 209].

Мистецтво базується на натхненні й інтуїції, проте для створення шедеврів необхідні і важка праця, і дисципліна, і роки навчання. Те саме можна сказати й про маркетинговий план для балетної трупи. Тільки план, що базується на знаннях та виконується з максимальною ретельністю, здатен принести по-справжньому хороші результати [33, р. 218].

## Висновки до IV розділу

Балетний театр Китаю XXI ст. продовжує демонструвати високі художньо-мистецькі стандарти, залишаючись при цьому комерційно успішним. В умовах жорсткої конкуренції за увагу глядача впроваджуються такі бізнес-моделі, які приваблюють публіку різних соціально-вікових прошарків та вподобань. Цьому сприяють удосконалення маркетингу, рекламні кампанії, методи організації управління, використання нових технологій, урізноманітнення джерел доходу та фінансування.

На наш погляд, найбільш перспективними напрямками оптимізації організаційно-творчої діяльності балетного театру Китаю є:

- подальше вдосконалення й диверсифікація методик навчання балетного мистецтва з обов'язковою підтримкою талановитої молоді;
- впровадження зарубіжного досвіду інновацій в управлінні сучасним китайським театральним балетом;
- розвиток конкурентоспроможності через урізноманітнення репертуарної політики з акцентом на новаторські експериментальні проекти та вистави національного балету;
- оптимізація затрат у ході організації виступів балетних труп;
- вивчення глядацької аудиторії з урахуванням демографічної ситуації в країні, спрямування таргетованої реклами на слабо

охоплені прошарки населення, які можуть бути потенційними глядачами балетного театру;

- залучення волонтерів і аматорів до популяризації балетного мистецтва;
- збільшення медійної присутності балетних труп на різноманітних китайських і зарубіжних інтернет-платформах.

Отже, організаційно-творчий розвиток мистецтва балету в Китайській Народній Республіці, маючи доволі дієві й ефективні методи керування процесами, продовжує вдосконалюватися. І, перебуваючи на підйомі, китайський балетний театр має всі підстави для повноцінного розкриття свого безмежного потенціалу та створення шедеврів сценічного мистецтва.

У ХХІ ст. високі й нові технології, базовані на революції в інформаційно-цифровій галузі, просуваються широким шляхом, прориваючи національні кордони та звужуючи відстань між країнами і регіонами. Починаючи з ХХІ ст., модель економічної глобалізації завжди описувалася як подвійна можливість та виклик. Для Китаю на початку нового століття економічна глобалізація надає величезні виклики й серйозні культурні потрясіння з незліченними можливостями в економічному, технологічному, політичному та культурному аспектах. Хоча Китай пришвидшив темпи реформ і відкрився, просвітницька тема попереднього етапу «антикультурної революції» поступово згасала у створенні та при презентації «міжнародної ідентичності» китайського балету через танцювальні драми. Звичайно, в умовах більш відкритого балетного

світу неминуче з'являється практика «інтеграції китайського та західного, поєднання давнього та сучасного», але це також свідчить про те, що керівники балету проникають у нове, набуваючи впевненості в собі. У складних соціальних ситуаціях, таких як суміш наслідування та інновацій, а також інтеграція традицій та сучасності, вони намагаються знайти баланс і створити унікальний стиль китайського балету, який належить до нового століття. На тлі епохи глобалізації унікальний «східний смак» балету демонструється Заходу в перспективі міжнародного балету.

## ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження організаційно-творчого розвитку китайського балетного театру в широкому історико-культурному контексті. Через реалізацію поставленої мети були досягнуті такі наукові результати:

1. Класифіковано фактологічну основу дисертації, описано різні групи джерел – текстові, зображальні, відеоджерела. Розроблено теоретичну базу дослідження, виявлено кілька авторитетних наукових джерел для напрацювання поняттєвого апарату дослідження. Узагальнено та проаналізовано академічні дослідження китайських і міжнародних експертів з історії управління театрами балету в Китаї. Визначено кілька концептуальних понять, що є базовими для написання роботи: балетна школа, національне балетне мистецтво, національний балетний танець, хореодрама, хореографічний симфонізм та ін. Окреслено різницю між китайським класичним танцем і балетною хореографією на стадії поширення балетного мистецтва в Китаї. Зафіксовано стилістичне змішування класичного західного балету з етнічними танцями народів Китаю та китайським класичним танцем, що відбулося в ході еволюції балетного театру.

Доведено, що періодизація розвитку китайського балету залежить насамперед від політико-соціальних чинників, що визначають його стан, тематику, жанровість, образність, новаторство тощо. Обґрунтовано розподіл еволюції китайського балетного театру на такі історичні періоди: 1) початок

XX ст. – 1949 рік – від появи балетного мистецтва в Китаї до виникнення Китайської Народної Республіки; 2) 1949–1966 роки – від утворення КНР до початку культурної революції; 3) 1966–1978 роки – балетне мистецтво часів культурної революції; 4) кінець 1970-х – 1990-х років – від початку періоду економічних реформ і проголошення політики відкритості до кінця XX ст.; 5) з початку 2000-х років донині.

2. Досліджено історичні аспекти формування китайського професійного балетного театру, витоки його творчих засад та системи управління. Виявлено, що перша половина XX ст. позначена функціонуванням окремих балетних труп, які давали вистави несистематично, орієнтуючись на публіку західного походження або на китайських глядачів-інтелектуалів. Після виникнення Китайської Народної Республіки в 1949 році ситуація радикально змінилася: балет почали розглядати як важливий напрям хореографічного мистецтва, який вписується в загальну ідеологічну доктрину культурного розвитку соціалістичного суспільства. Протягом 1950-х років у КНР формується професіональний театр, виникає система хореографічної освіти, зокрема за спеціалізацією «балетне мистецтво».

Доведено, що користуючись методичними наробітками радянських драматургів, режисерів і балетмейстерів, китайські фахівці водночас прагнули створити національну балетну школу, хореографічна лексика якої поєднувала б елементи західного балету й китайського класичного та народного танців. Обмеження періоду культурної революції (1966–1976 рр.), коли був

дозволений для виконання невеликий перелік взірцевих революційних балетів, загальмували розвиток китайського балетного театру. Проте політика примусової популяризації обмеженої кількості балетів і опер за часів диктатури зіграла як негативну, так і позитивну роль: балетне мистецтво стало популярним серед масового китайського глядача, що в подальшому привело до широкого попиту на цей вид культурного дозвілля.

3. Виявлено та проаналізовано вплив економічних і політичних трансформацій у КНР на функціонування балету (період 1970–1980-х рр.). З'ясовано, що в результаті проведення культурних реформ протягом 1970–1980-х років балетне мистецтво позбавилося жорсткого ідеологічного тиску та обмежень, що позначилося на тематиці й образності танцювальних вистав – появі історично-міфологічної тематики та відповідних персонажів, що презентували не лише класи селян і робітників. Виявлено, що в цей час посилився процес розвитку національного балету, що ґрунтувався на сюжетах із класичної та сучасної китайської літератури; розширився культурний обмін між китайським і зарубіжним балетним мистецтвом (із професіоналами не лише соціалістичних країн, але й західних балетних шкіл); змінилася репертуарна стратегія балетного театру; балетне мистецтво перетворилося на повноцінний об'єкт мистецтвознавчих досліджень; оновилися організація та управління балетною театральною справою.

4. Проаналізовано зміни ідеологічних орієнтирів, репертуарної політики та системи управління балетним театром протягом 1990-х років. Виявлено, що

на цьому етапі розвитку балетної драматургії провідним постає не відображення класової боротьби, а увага до екзистенційних проблем окремої особистості; також китайські балети починають позбавлятися оповідальності, і в КНР з'являється драматургія із безсюжетним розвитком за принципами музичного симфонізму, перенесеними на лексику балету. Доведено, що від початку періоду реформ до кінця ХХ ст. китайський балетний театр розвивався у двох напрямках: 1) як національний балет, що характеризується поєднанням елементів китайського класичного (театрального) і народного танцю із західною балетною хореографією; 2) як балет європейського типу, що існує спочатку як безпосереднє запозичення іноземних постановок, а згодом поступово дедалі більше насичується національним змістом – сюжетами, семантикою, ідейно-філософським змістом, музичним матеріалом, хореографічною лексикою, художньо-декоративним оздобленням тощо. Доходимо висновку, що наприкінці 1990-х років ці два вектори розвитку китайського балетного театру дедалі більше інтегруються, утворюючи власну, унікальну, неповторну балетну школу, що постає як феноменальне явище у світовій хореографічній культурі.

5. Висвітлено принципи формування репертуарної політики й управління балетним театром КНР від початку ХХІ ст. Наголошено, що в результаті економічних реформ початку 2000-х років було створено внутрішній ринок культурного споживання в галузі театрального мистецтва. Це супроводжувалося більш вільними умовами розвитку, урізноманітненням



фінансування, перетворенням театрів на самостійні економічні суб'єкти, що здатні шукати свою творчу нішу, планувати свою діяльність, нести відповідальність за власні прибутки та збитки, мати незалежний облік. Підвищення конкурентоспроможності та повна мобілізація всіх потужностей закладів балетного мистецтва здійснювалися різними методами, а саме: покращення механізму внутрішнього управління персоналом, стимулювання розподілу дотацій між державними театрами для забезпечення їх успішного функціонування; прискорення трансформації діючих державних театрів, проведення акціонерних реформ для створення внутрішнього корпоративного управління тощо.

6. Проаналізовано досвід організації балетних вистав провідних балетних труп країни. Виявлено, що тривалий час у балетному мистецтві Китайської Народної Республіки домінували три державні театральні трупи: Національний балет Китаю, Шанхайська балетна компанія та Ляонінський балет Китаю. Найстарший, створений у 1959 році Національний балет Китаю протягом трьох десятиліть був найбільш впливовим і масштабним; балетні трупи в Шанхаї та Ляоніні, що виникли в 1980-х роках, досягли успіхів уже в умовах пореформеної економіки КНР. У результаті формування попиту й великого внутрішнього ринку протягом 1990-х років виникли балетні трупи Тяньцзіня та Гуанчжоу, а вже в перші десятиліття XXI ст. китайська балетна індустрія поповнилася новими колективами: по-перше, у цей час виникає значна кількість незалежних хореографічних колективів приватної чи

кооперативної форми власності, по-друге, до хореографії КНР інтегрується Балет Гонконгу, який на той час уже мав потужні організаційно-творчі наробітки.

7. Визначено принципи функціонування балетного театру КНР, зокрема, класифіковано форми управління театрами. Узагальнено досвід просування продукції балетного театру з урахуванням проблем трансформації жанрів і диверсифікації репертуару (класичні балетні твори зі світового репертуару, національні вистави, балетні шоу-програми, танцювальні перформенси міждисциплінарного характеру тощо). Доведено, що особливістю КНР є прив'язаність китайського глядача до національного культурного продукту, що дозволяє продовжувати урядову політику розвитку національного балетного мистецтва як унікального та неповторного культурного феномену. Проаналізовано джерела фінансування балетних труп різної форми власності, зокрема меценатство, спонсорство, благодійництво в галузі балетної освіти; окреслено деякі моделі фандрайзингу. Виявлено наявні способи супутньої комерційної діяльності балетних компаній, види й особливості організації гастрольних виступів у межах країни та за кордоном. Доведено потужний вплив нових форм медіа-культури на розвиток китайського балету, зокрема у вигляді телевізійних програм, конкурсів, інтернет-трансляцій, онлайн-уроків. Висвітлено участь китайських артистів балету в міжнародних балетних конкурсах і фестивалях, виявлено, що історія організації національних балетних конкурсів пройшла два етапи: 1) період державного фінансування та

контролю; 2) організація та проведення конкурсних заходів на комерційних засадах.

8. Запропоновано стратегії подальшого покращення театрального менеджменту в галузі балету з урахуванням сучасних тенденцій соціокультурного розвитку, насамперед: подальше вдосконалення й диверсифікація методик навчання балетного мистецтва з обов'язковою підтримкою талановитої молоді; впровадження зарубіжного досвіду інновацій в управлінні сучасним китайським театральним балетом; розвиток конкурентоспроможності через урізноманітнення репертуарної політики з акцентом на новаторські експериментальні проекти та вистави національного балету; оптимізація затрат під час організації виступів балетних труп; вивчення глядацької аудиторії з урахуванням демографічної ситуації в країні, спрямування таргетованої реклами на недостатньо охоплені прошарки населення, які можуть бути потенційними глядачами балетного театру; залучення волонтерів і аматорів до популяризації балетного мистецтва; збільшення медійної присутності балетних труп на різноманітних китайських і зарубіжних інтернет-платформах. Проаналізовано досвід функціонування балетного театру в умовах пандемії COVID-19, також припущено, що доцільним є подальше провадження тих практик, які продемонстрували свою ефективність під час карантину (діяльність малих груп, онлайн-трансляції балетних вистав, хореографічних класів та екскурсій тощо).

Доведена в дисертаційному дослідженні потенціальна значимість

удосконалення системи організації та управління балетним мистецтвом у Китаї робить його актуальним предметом подальших наукових розвідок. Перспективними для більш пильного аналізу постають питання диверсифікації репертуару великих балетних труп і пошуку власної аудиторії та постановочної специфіки маленьких колективів, розширення зв'язків балетного театру з телебаченням, кінематографією, перформативним мистецтвом. Відстеження і прогнозування потребують процеси виникнення нових синтетичних хореографічних форм, що поєднують балетну лексику із сучасним танцем, китайським класичним і народно-сценічним танцем, нетанцювальними пластичними елементами. Актуальним залишається вивчення й розширення цільової аудиторії поціновувачів балетного мистецтва, розповсюдження його в середовищі аматорів. Означені перспективи, на нашу думку, сприятимуть подальшій еволюції світового балетного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

*Англійською та китайською мовами*

1. A Tang Dynasty 'Concubine' Performer Becomes Body Positivity Role Model. *Sixth Tone*. 20 maj 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=49Qvx8E1R00>.
2. About Shanghai Ballet. *Official site*. URL : <http://www.shanghaiballet.com/shblwt/n49/n50/n57/n60/index.html>.
3. Anderson J. Ballet & Modern Dance a Concise History. 3rd ed. Trenton: Princeton Book Company, 2018. 336 p.
4. Ballet dancers demonstrate movements during online course in Shanghai. URL : [http://www.china.org.cn/photos/2020-03/01/content\\_75760516.htm](http://www.china.org.cn/photos/2020-03/01/content_75760516.htm).
5. Barboza D. The Peacock Princess of China. *The New York Times*. March 5, 2005. URL : <https://www.nytimes.com/2005/03/05/arts/dance/the-peacock-princess-of-china.html>.
6. Blanco Borelli M. The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen. Series: Oxford Handbooks. Oxford : University Press, 2017. 496 p.
7. Challenges of a Broadway breakthrough in China. *CBS News*. December 5, 2015. URL : <https://www.cbsnews.com/news/challenges-of-broadway-breakthrough-in-china/>.
8. Chen E. Feng Ying, Director of the National Ballet of China. *Dansomanie*. URL : [http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0040\\_interview\\_feng\\_ying\\_en.html](http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/int0040_interview_feng_ying_en.html).

9. Chen P. On Traditional Chinese Culture: Common Rhythmical Point Between Traditional Opera and Classical Dance. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)*. 2021. Vol. 170. Pp. 44–48.
10. Dazu Rock Carvings. UNESCO World Heritage Centre. *United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization*. URL : <https://whc.unesco.org/en/list/912>.
11. Ding Siyue. Chinese dance drama "Confucius" staged as closing performance of Meet in Beijing Art Festival 2018-05-31. URL : [https://news.cgtn.com/news/3d3d414e3345444f77457a6333566d54/share\\_p.html](https://news.cgtn.com/news/3d3d414e3345444f77457a6333566d54/share_p.html).
12. Diversity and Inclusion In The World Of Ballet. *Train Like a Ballerina*. URL : <https://trainlikeaballerina.com/diversity-and-inclusion-in-the-world-of-ballet/>.
13. Heather Alexis. New generation of dancers seeks to redefine ballet September 28, 2021. *Abc 7 Chicago. Eyewitness News*. URL : <https://abc7chicago.com/dance-ballet-diversity-dancers/11052662/>.
14. Hsiao Li-ling. 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*. 2010. Vol. 32. Pp. 129–136.
15. Jiang David W. Shanghai Revisited: Chinese Theatre and the Forces of the Market. *TDR*. 1994. Vol. 38. No. 2 (Summer). P. 72–80.

16. Jingwei. China's original ballet productions. *China Daily*. Mar 3, 2020.  
URL :  
<https://govt.chinadaily.com.cn/s/202003/03/WS5e5db82c498ea01b9aea14c3/jingwei.html>.
17. Kang L. *Globalization and Cultural Trends in China*. University of Hawaii Press, 2003. 208 p.
18. Lee Claire. The True Story of Ah Q' by author Lu Xin transcends time and space. *Korea Herald*. 18.12.2012. URL :  
[http://www.koreaherald.com/common\\_prog/newsprint.php?ud=20121218000808&dt=2012-12-18](http://www.koreaherald.com/common_prog/newsprint.php?ud=20121218000808&dt=2012-12-18).
19. Liaoning Ballet of China. *Official site*. URL :  
<http://www.lnballet.com/index.php?m=en>.
20. Lin Kehuan. Chinese Theatre since 1980. *Critical Stages. The IATC journal*. December. 2018. No. 18. URL : <https://www.critical-stages.org/18/chinese-theatre-since-1980/>.
21. Mannino Trina. The Future of Ballet Is Inclusive and Queer. *Vice Mediagroup*. August 10, 2017. URL :  
<https://www.vice.com/en/article/9kk5k5/the-future-of-ballet-is-inclusive-and-queer>.
22. Matt. Dance Studio Manager Roles And Responsibilities. *Class manager*. Aug 26, 2022. URL : <https://classmanager.com/blog/dance-studio-manager/>.

23. Meet Disney's first plus-size lead character in the short film 'REFLECT'.  
URL : [https://www.youtube.com/watch?v=DLgzBQoR\\_hE](https://www.youtube.com/watch?v=DLgzBQoR_hE).
24. Melillo Joseph V. (ed.) *Market the Arts: An Anthology Arts Action Issues*.  
NY: Fedart, 1983. 286 p.
25. Musina F. From ideology of the Yellow River to infinity of Life. *Astana BalletNews*. 30.06.2018. URL : <https://astanaballet.com/en/news/novosti-teatra/ot-ideologii-zheltoy-reki-do-beskonechnosti-zhizni>.
26. National Ballet of China: [official site]. URL :  
<https://www.nbc.cn/english/index.html>.
27. No author. Dance Drama to Bring Peking Opera Star's Creativity to the Fore.  
*Visit Beijing*. 2014-12-08. URL :  
<https://english.visitbeijing.com.cn/article/47OLt10bG64>.
28. No author. Yuri Ng. *Hong Kong Sinfonietta*. URL : <https://hksl.org/non-hksl-musicians/yuri-ng/>.
29. Porter, Lisa & Alcorn, Narda. *Stage Management Theory as a Guide to Practice: Cultivating a Creative Approach*. NY, L.: Routledge, 2019. 133 p.
30. Randy M. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Duke:  
University Press Books, 1998. 280 p.
31. Shagan R. Touring. *Market the Arts: An Anthology Arts Action Issues*.  
Melillo Joseph V. (ed.) NY: Fedart, 1983. Pp. 243–250.



32. Shanghai Ballet broadcasts class online 01-Mar-2020. URL : <https://news.cgtn.com/news/2020-03-01/Shanghai-Ballet-broadcasts-class-online-Ov0CHwvumc/index.html>.
33. Simone J. Ballet and the art of marketing. *Market the Arts: An Anthology Arts Action Issues*. Melillo Joseph V. (ed.). NY: Fedart, 1983. P. 211–218.
34. Swami, Viren, and Amy Sunshine Harris. “Dancing Toward Positive Body Image? Examining Body-Related Constructs with Ballet and Contemporary Dancers at Different Levels.” *American Journal of Dance Therapy*. 2012. Vol. 34. No. 1. Pp. 39–52. DOI: <https://doi.org/10.1007/S10465-012-9129-7>.
35. Sygoda I. Dance: the marketplace for emerging companies. *Market the Arts: An Anthology Arts Action Issues*. Melillo Joseph V. (ed.) NY: Fedart, 1983. P. 203–210.
36. Thompson C. How To Know If It’s Time to Get An Agent (Or A Manager). *Dance Magazine*. March 16, 2020. URL : <https://www.dancemagazine.com/get-represented/>.
37. Vogel P., Kurak M. The past, present and future of Chinese philanthropy. December 2019. URL : <http://wwwcontent.imd.org/research-knowledge/articles/the-past-present-and-future-of-Chinese-philanthropy/>.
38. Wang Hui. Choreographer Xiao Suhua's life story. 05-Jun-2019. URL : <https://news.cgtn.com/news/3d3d774e3041544d35457a6333566d54/index.html>.

39. Wilcox E. *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*. 1st ed. Oakland: University of California Press, 2019. 322 p.
40. Wilcox E. The Postcolonial Blind Spot: Chinese Dance in the Era of Third Worldism, 1949–1965. *Positions: Asia Critique*. 2018. Vol. 26. No. 4. November. P. 781–815.
41. Wilcox E. Dynamic Inheritance: Representative Works and the Authoring of Tradition in Chinese Dance. *Journal of Folklore Research*. 2018. Vol. 55. No. 1. Pp. 77–111. DOI: <https://doi.org/10.2979/jfolkrese.55.1.04>.
42. Xiao Ke, Zi Han. URL : <http://www.xiaokexzihan.com/col.jsp?id=103>.
43. Yabin Studio. URL : <https://www.facebook.com/yabinstudio/>.
44. Yu Junjie. 2019 nian Zhongguo yanchu shichang jingli guimo chao 500 yi yuan\_shenghuo : [Экономический масштаб рынка производительности Китая в 2019 году превысил 50 миллиардов юаней]. URL : <http://www.shop0775.com/bd/4125.html>.
45. Zhu Yue. A Return To The Body: TAO Dance Theatre And Its “Straight Line Trilogy”. *The Theatre Times*. 11th Oct 2018. URL : <https://thetheatretimes.com/a-return-to-the-body-tao-dance-theatre-and-its-straight-line-trilogy/>.
46. 100-year global study finds world's tallest are Dutch, Latvians. URL : <https://www.reuters.com/article/us-health-height-idUSKCN1052HG>.
47. 7 Differences Between Ballet and Classical Chinese Dance. Shen Yun Performing Arts URL :

<https://www.shenyunperformingarts.org/news/view/article/e/QcKKrpHNpUw/ballet-classical-chinese-dance-differences.html>.

48. 《 蛻 植 》 簡 集 J-Town Physical Guerrillas. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sb1ebOAaht8>.
49. Jin, Hao. The evolution of Chinese dance culture in the new century. Shanghai: Shanghai Music Press, 2011. 302 p.
50. Lu, Shanfei. The desire to create a unique landscape of Chinese ballet – Commentary on the ballet «Mei Lanfang». China Knowledge Network. 2011. No. 3. P. 7–11.
51. 董锡玖、隆荫培，新中国舞蹈的奠基石，香港：天马出版社，2008. 790 页 [Донг Сицзю, Лун Иньпей. Наріжний камінь танцю у новому Китаї. Гонконг, 2008. 790 с.].
52. 顾嘉伦. 中国古典舞与西方古典芭蕾舞的审美差异. 黄河之声. 2017 年第 24 期 [Гу Цзялун. Естетична різниця між китайським класичним танцем і західним класичним балетом. *Голос Хуанхе*. 2017. Вип. 24. С. 129–139].
53. 胡万勇. 中国古典舞与芭蕾舞的审美特征. 戏剧之家. 2019 年第 13 期 总第 313 期 [Ху Ванйонг. Естетичні особливості китайського класичного танцю і балету. *Drama House*. 2019. № 13 (313). С. 139–1
54. 李倩芸 . 从芭蕾舞剧的发展看中国舞剧改革. [Лі Цяньюнь. Погляд на реформу китайського театру танцю з точки зору розвитку балету. *Дослідження танцю*. 2020. С. 134–135].

55. 刘青弋, 中国舞蹈通史 (中华民国卷 1912–1949), 上海: 上海音乐出版社, 2010. 548 页 [Лю Циньї. Історія китайського танцю (1912–1949). Шанхай, 2010. 532 с.].
56. 田静、李百成新中国舞蹈艺术的摇篮,北京: 中国文联出版社, 2005. 560 页 [Тянь Цзін, Лі Байчен. Колиска нового китайського танцювального мистецтва. Пекін, 2005. 560 с.].
57. 徐艳萍. 论如何做好剧场的经营管理与服务. 北方音乐 NorthernMusic. 2016 年第 13 期. 总第 301 期. 209 [Сюй Яньпін. Про те, як добре працювати в театральному менеджменті та обслуговуванні. *Північна музика (Northern Music)*. 2016. № 13. С. 209].
58. 杨洁芭坛奇葩舞中华, 上海: 上海锦绣文章出版社, 2013. 209 页 [Ян Цзе. Чудова квітка китайського балету Ху Жунжун. Шанхай, 2013. 209 с.].
59. 于平. 关于当代中国十大芭蕾舞剧的述评. *Journal of contemporary Research of Dance*. [Ю Пін. Коментарі до десяти найкращих балетів сучасного Китаю. 2020. С. 17–35].
60. 张怡雯. 芭蕾舞剧民族化与民族舞剧芭蕾化的交触. [Чжан Івень. Зв'язок націоналізації балету з балетизацією національного танцю. *Art Raport*. 2018. С. 80–83].
61. 周玮、史竞男、王思北. 谱写众志成城的和声——文艺战线积极投身疫情防控阻击战新华社北京月. 2020-02-14 [Чжоу Вей, Ши Цзіннань, Ван Сібей. Складіть гармонію єдиної волі – літературно-мистецький фронт бере активну участь у боротьбі з профілактикою та контролем

- епідемії. *Інформаційне агентство Сінхуа*. 14 лютого 2020.] URL : [https://www.gov.cn/xinwen/2020-02/14/content\\_5478472.htm](https://www.gov.cn/xinwen/2020-02/14/content_5478472.htm).
62. 《新中国芭蕾舞史》，邹志瑞，北京：清华大学出版社，2013. 1. [Цзоу Чжіруй. Історія балету в Новому Китаї. Пекін: Видавництво університету Цінхуа, 2013. 1. 158 с.]
63. «Мей Ланьфан» («Mei Lanfang»), реж. Чень Кайге, 2008 р. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0851532/>.
64. «Останній танцівник Мао» («Mao's Last Dancer»), реж. Брюс Бересфорд, 2009 р. URL : <https://www.imdb.com/title/tt1071812/>.
65. «Платформа» («Platform»), реж. Цзя Чжанке, 2000 р. URL : <https://www.imdb.com/title/tt0258885/>.
66. Reflect: новий мультфільм Disney про героїню з формами. *Vogue*. Україна. 28 октября 2022. URL : <https://vogue.ua/ru/article/beauty/figura/reflect-noviy-mulfilm-disney-z-gerojineyu-z-formami-50364.html>.

*Українською мовою*

67. Антонюк О. В. Менеджмент культурно-мистецької сфери. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. № 2. С. 104–110.
68. Безгін І. Д. Організаційні проблеми театру. Київ : Компас, 1993. 424 с.
69. Безгін І. Д. Мистецтво і ринок: Нариси. Київ : Компас, 2005. 544 с.

70. Безгін І. Д., Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Київ : Наука, 2002. Ч. 1 : Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. 336 с.
71. Безгін О., Бернадська Г. Актуальні питання підготовки фахівців з мистецького менеджменту. *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 133–138.
72. Безгін О. І., Кузнєцова І. В., Успенська О. Ю. Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви і смисли : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2019. 208 с.
73. Безгін О. І. Система управління театральною справою: Історія організаційних форм (20-30-ті рр. ХХ ст.) : навч. посіб. Київ : Компас, 2003. 168 с.
74. Білаш О. Балет «Маруся Богуславка» А. Свєчнікова: між новаторським пошуком та «декадним» видовищем. *Вісник НАКККіМ*. 2020. № 2. С. 130–135.
75. Білаш П. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 169 с.
76. Воробей О. Театральне мистецтво Китаю: історичний екскурс. Одеса : Гельветика, 2021. 300 с.

77. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва / пер. з англ. Львів : Літопис, 2015. 360 с.
78. Голдрич О. С. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів : Сполом, 2006. 172 с.
79. Горбатова Н. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.) : дис. ... канд. історичних наук : спец. 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2004. 177 с.
80. Дегтярь Д. Ознаки національного у балеті Галини Березової «Лілея». *Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство*. 2014. Вип. 15. С. 182–186.
81. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
82. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ : Наукова думка, 1969. 230 с.
83. Зарецька І. Історія зародження та створення українського класичного балету. *Педагогічні науки*. 2011. Вип. 58. Ч. 2. С. 48–51.
84. Зарецька І. Тенденції розвитку українського класичного балету в першій половині ХХ століття. *Statti Online. Бібліотека наукових статей*. URL : <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/106/19115-tendencii-rozvitku-ukraïnskogo-klasichnogo-baletu-v-pershij-polovini-xx-stolittya.html>.

85. Захарова В. Регіональний аналіз жіночого виконавства в українському балеті: 90-ті роки ХХ – початок ХХІ ст. (частина І: Київ і Львів). *Студії молодих учених*. 2018. № 1. С. 268–273.
86. Захарова О. Ю. Візити до СРСР Мао Цзедуна та Чжоу Еньляя (1949–1950, 1952, 1957): політичні та протокольні аспекти. *Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2020. Т. 31 (70). № 3. С. 134–139.
87. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Чис. 1. С. 14–24.
88. Іжа М. М., Курносенко Л. В. Система соціального захисту в Китаї: етапи формування та сучасні особливості. *Вісник Національної академії державного управління при Президентові України. Серія: Державне управління*. 2018. № 3. С. 146–156.
89. Касьянова О. Прояви естетики постмодернізму в українському хореографічному театрі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. № 4. С. 110–116.
90. Китайські соціальні мережі: огляд та цікаві факти. *Hi-news (Новини високих технологій)*. 30-12-2016. URL : <https://hi-news.pp.ua/kompyuteri/1090-kitaysk-socaln-merezh-oglyad-ta-ckav-fakti.html>.



91. Кіктенко В. О. Ідеологія Комуністичної Партії Китаю: від революції до реформ. Україна–Китай. N 4 (10). 2017. URL : <https://sinologist.com.ua/kiktenko-v-o-ideologiya-komunistychnoyi-partiyi-kytayu-vid-revoluytsiyi-reform/>.
92. Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С., Річ Дж. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / пер. з англ. С. Яринича. Львів : Кальварія, 2004. 240 с.
93. Король А. Жіночі образи в українських балетах : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2019. 20 с.
94. Король А. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії (Dance Studies)*. 2019. Vol. 2. No. 2. С. 150–147.
95. Культурна політика та мистецька освіта: моделювання процесів / кол. авторів: кер. [Безгін О. І., Бернадська А. Є., Кочарян І. С., Успенська О. Ю.]. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 176 с.
96. Лалл Дж. Мас-медіа, комунікація, культура глобальний підхід. Київ : К.І.С., 2012. 263 с.
97. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід / пер. з англ., під ред. І. Д. Безгіна. Київ : Компас, 2000. 640 с.

98. Лу Сінь. Достеменна історія А-К'ю. [Переклад Л. Голубничої]. Мюнхен, 1963. 65 с. URL : <https://diasporiana.org.ua/proza/724-lu-sin-a-k-yu/>.
99. Лук'яненко К. Національна тема у балетному театрі України у добу «відлиги». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 79–82.
100. Лук'яненко К. Хореографічний симфонізм у контексті оновлення українського балетного театру (50–60-ті рр. ХХ ст.). *Мистецтвознавчі записки*. 2019. № 36. С. 140–145.
101. Лягущенко А. Г. Вплив хореографічного мистецтва на розвиток театральної справи України: історичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 305–310.
102. Лягущенко А. Український театр. Видатні діячі та менеджмент. Київ : Мистецтво, 2021. 495 с.
103. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру. *Український театр*. 2002. № 4–5. С. 12–14.
104. Максименко А. І. Хореографічна освіта в Китаї: традиції та сучасність. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2014. № 1–2 (3–4). С. 105–113.
105. Маркевич Л. До питання про модернізацію художньої мови балетних вистав 60–80 років ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне,*

- шляхи розвитку. *Напря́м: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 26. С. 75–83.
106. Маркевич Л. Європейська танцювальна культура як основа системи сучасного класичного українського балету. *Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2010. Т. 13. № 2. С. 72–79.
107. Маркевич Л. Зовнішні та внутрішні впливи на еволюцію художньої мови українського балету в другій половині ХХ століття. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 63. С. 175–185.
108. Маркевич Л. Класичний танець як підґрунтя формотворчої основи українського академічного танцю. *Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2010. Т. 13. № 1. С. 62–68.
109. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 роках ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 2019. 212 с.
110. Матеріальна підтримка культурних проєктів: світовий досвід та можливості застосування в Україні : кол. монографія. Київ : Ін-т культурології НАМУ, 2010. 191 с.

111. Нікоряк Н. Біографічні експерименти Лу Сіня (на прикладі повісті «Достеменна історія А-Q»). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. 2016. Вип. 1 (35) С. 106–110.
112. Орловський М. Танці Піднебесної: загадковість і неповторність. *Україна–Китай*. 2020. №1 (19). URL : <https://sinologist.com.ua/orlovskyj-m-tantsi-pidnebesnoyi-zagadkovist-nerovtornist/>.
113. Пенчуков І. Китайський класичний танець (частина 1). URL : <https://www.epochtimes.com.ua/china/culture/kytayskyu-klasychnyu-tanets-chastyna-persha-102017.html>.
114. Петрик О. Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 267–275.
115. Петрова І. В. Проектування у соціокультурній сфері : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2007. 372 с.
116. Підлипська А. Балет СРСР на шляху до хореодрами в оптиці художньої критики. *Танцювальні студії*. 2020. № 3. С. 24–35. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203920>.
117. Підлипська А. Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. № 36. С. 86–93.

118. Погребняк М. М. Балет. *Велика українська енциклопедія*. URL : <https://vue.gov.ua/Балет> (дата звернення 19.08.2023).
119. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика : підручник. Київ : КНУКІМ, 2001. 560 с.
120. Рейсс А. Г. Кеш ін! Як залучати кошти для мистецтва та просування його в суспільстві / пер. з англ., за ред. І. Д. Безгіна. Київ : Експрес-Поліграф, 2010. 292 с.
121. Робіне С., Де Ченцо П., Девід А. Основи менеджменту / пер. з англ. А. Олійник та ін. Київ : Основи, 2002. 671 с.
122. Родіонов О. Китайська література нового й новітнього часу. *Всесвіт: український журнал іноземної літератури*. URL : <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/727/41/> (дата звернення 07.09.2023).
123. Семенова Н. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень. *Культура України*. 2011. Вип. 35. С. 207–216.
124. Сісі Ян. Міфопоетична символіка лотоса в хореографічній культурі Китаю. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 2. С. 52–60.
125. Смирнова А. Китайский балет: история, особенности, лучшие постановки. 22.09.2020. URL : <http://ekd.me/2020/09/kitajskij-balet-istoriya-osobennosti-luchshie-postanovki/>.
126. Спаринський О. «Один пояс, один шлях» до овацій, або Путівник по українсько-китайському шоу-бізнесу. *Україна–Китай*. 2020. N 2 (20).

URL : <https://sinologist.com.ua/sparynskyj-o-odyn-poyas-odyn-shlyah-ovatsij-abo-putivnyk-po-ukrayinsko-kytajskomu-shou-biznesu/>.

127. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
128. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 734 с.
129. Станішевський Ю. Шляхами створення українського балету. *Українське музикознавство*. 1977. Вип. 12. С. 39–40.
130. Ткаченко І. Танцювальне мистецтво Китаю: історико-теоретичний екскурс. Сучасна мистецька освіта: теоретико-практичний дискурс: наукова монографія. Рига : Baltija Publishing, 2023. С. 268–295. URL : <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/319/8700/18167-1?inline=1>.
131. Турчин Я. Б. Пріоритетні напрями українсько-китайської співпраці в гуманітарній сфері. *Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць*. 2013. Вип. 71 (4). С. 820–825.
132. Турчин Я. Б. Стратегія «м'якої сили» КНР: основні механізми реалізації на початку ХХ ст. *Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць*. 2011. Вип. 54 (11). С. 657–662.
133. Хініч М. «Місячна Опера» – сучасний балет з Китаю від знаменитої Ябін Ванг. *Israeli Culture*. 04.06.2017. URL :

<https://www.israelculture.info/lunnaya-opera-sovremennyj-balet-iz-kitaya-ot-znamenitoj-yabin-vang/>.

134. Цебенко І. В. Балетні конкурси. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023. URL : <https://esu.com.ua/article-41215>.
135. Чепалов О. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка і його хореографічне втілення на українській сцені. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 2. С. 42–49.
136. Чжан Гомінь. Традиції народного танцю в Китайській Народній Республіці. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Запоріжжя, 2019. № 67. С. 82–86.
137. Чжан Юй. Методика засвоєння національних мистецьких традицій у процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музики і хореографії : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02. Суми, 2021. 226 с.
138. Шариков Д. Розмаїття форм фольклорного танцю Азії в народній хореографії. URL : <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/rozmayittya-folk-tancyu-aziyiyi-2013.pdf>.
139. Шень Цзяньбо. Особливості народного танцю в Китайській Народній Республіці. *Культура і мистецтво: актуальні дискурси: матеріали*

*І Студентської наукової конференції (3 листопада 2021 р., м. Суми).*

Суми, 2021. С. 81–82.

140. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60–90 рр. ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. 196 с.
141. Яроміч С. А. Менеджмент у сфері культури : навч. посіб. Одеса : Центр практичного менеджменту культури, 2006. Кн. 1. 274 с.