

Фен Баоцзян,

аспірант кафедри театрознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І.К. Карпенка-Карого, Київ

Feng Baojiang,

postgraduate student. Kyiv National
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ХОРЕОДРАМИ У ПЕРІОД КУЛЬТУРНО-ЕКОНОМІЧНИХ РЕФОРМ У КНР 1980-Х РР.

Анотація. Стаття присвячена проблемі розбудови національного балетного театру в Китаї. **Головним предметом дослідження** є балетний театр КНР часів виходу з кризи після культурної революції 1966-76 рр. **Мета статті**, – дослідити розвиток національної хореографічної драми в Китайській Народній Республіці в період культурно-економічних реформ 1980-х рр.

Методи дослідження. Було використано наступні методи дослідження: системно-історичний метод (для послідовного розгляду впливу соціальних, культурних і політичних факторів на реформування діяльності китайського балетного театру); пошуково-аналітичний (для збору інформації про художню стратегію і репертуар головних сценічних майданчиків КНР, характер творчості провідних діячів балетного мистецтва в 1980-ті рр.); структурно-типологічний (для виявлення головних тенденцій розвитку китайського балетного театру), семіотичний (для аналізу символічної мови китайської національної хореографічної драматургії), компаративний (для порівняння різних історичних періодів розвитку китайського танцю, а також для зіставлення західного балетного мистецтва з національним стилем китайського балетного театру), метод узагальнення (для написання висновків).

Результати та висновки. Виявлено, що впродовж 1980-х рр. китайський балет повертається до пошуків унікального національного стилю. Цей процес мав перерву під час культурної революції 1966-76 рр., коли було дозволено виконання лише взірцевих революційних вистав, та був відновлений у період соціально-економічних реформ у КНР. Доведено, що у переважній більшості китайських хореографів апеляція до національного матеріалу відбувалася різними способами: через цитування відомих творів літератури, відтворення візуальних образів і тем з китайської кінокласики, використання історичних сюжетів і персонажів, залучення до сценографії предметів старовинної матеріальної культури (костюми, меблі, посуд, інші предмети побуту), додавання рухів з давніх обрядів, бойового мистецтва кунг-фу, імітації трудових процесів з життя доіндустріальної сільської громади. Зроблено висновок, що китайський національний балет користується багатоміліардною спадщиною китайської традиційної культури як відправною точкою для реалізації нових ідей. Новаторські постановки китайських хореографів сполучають елементи класичного (сценічного) і народного танцю із західною балетною хореографією. Наголошено, що залучення творів світового балету до репертуарної афіши китайських балетних труп відбувалося за принципом адаптації та насичення національним змістом – семантикою, ідейно-філософськими концепціями, музичним матеріалом, хореографічною лексикою, художньо-декоративним оздобленням тощо. Виважена внутрішня та зовнішня культурна політика КНР, перехід економіки на ринкові рейки, прагнення китайських балетмейстерів знайти свій шлях у розвитку балетного мистецтва

зумовили створення в країні наприкінці 1990-х рр. неповторної балетної школи, що нині постає як непересічне явище в світовій хореографічній культурі.

Ключові слова: хореографічна драма, національна балетна школа, китайський балет, культурна революція в КНР, політика реформ.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Балетне мистецтво, яке потрапило до Китаю на початку ХХ ст., певний час розвивалося в країні як чужорідний, екзотичний для далекосхідного регіону феномен, що приваблював здебільшого городян-інтелектуалів, емігрантів та гостей-іноземців. Після виникнення Китайської Народної Республіки в 1949 р. ситуація радикально змінилась. Балет почали розглядати як важливий напрям хореографічного мистецтва, придатний для ідеологічного та естетичного виховання широких мас населення. Впродовж 1950-х рр. у КНР було сформовано кілька професіональних балетних труп, виникла система хореографічної освіти, в тому числі й за спеціалізацією «балетне мистецтво». Проте процес розбудови національної школи балету наштовхувався на цілий ряд труднощів, насамперед політичного характеру. Попри прагнення китайських хореографів експериментувати з танцювальною лексикою балетних вистав, поєднуючи елементи західного балету, китайського класичного (сценічного) та народного танців, Компартія Китаю наполегливо рекомендувала користуватися методичними наробітками радянських драматургів, режисерів і балетмейстерів. Водночас деякі фахівці – зокрема культова постать для національної культури, засновниця Національного балету Китаю, очільниця першої у КНР академії балетного мистецтва, балетмейстерка Дай Айлянь (1916-2006) – у перші роки після революції почали ставити вистави, які мали характерні ознаки національного хореографічного стилю. На жаль, ці експерименти отримали заборону на період культурної революції (1966-1976), натомість було в законено невеликий перелік взірцевих «революційних» балетів як єдиний мистецький стандарт. Обмеження репертуару у період культурної революції призвело до неоднозначних результатів: з одного боку, було сформовано ціле покоління глядачів, які розуміли мистецтво балету та відчували потребу в періодичному перегляді «революційних» балетних вистав, з іншого – балетне мистецтво опинилось у стані стагнації, а розбудова національної китайської балетної школи була призупинена.

Той факт, що з початку нового курсу КПК у 1977 р. і впродовж наступних двох десятиліть, паралельно з впровадженням широких соціокультурних та економічних реформ у КНР, китайський балет зробив величезний крок уперед, досягнувши високого світового рівня, викликає потребу в додатковій науковій рефлексії. Аналіз причин, які сприяли швидкому виходу китайського балету з кризи часів культурної революції, сьогодні є недостатнім, що обумовлює актуальність даного дослідження. Водночас, на нашу думку, подібна публікація була б надзвичайно корисна для осмислення досвіду розбудови національного балетного театру в Україні, адже процеси «націоналізації» балетного мистецтва, тобто перетворення стандартизованого класичного хореографічного стилю на унікальну місцеву виконавсько-постановчу балетну школу, мали багато спільних рис як в Китаї, так і в Україні.

Мета статті – дослідити соціокультурні передумови та специфіку створення китайської національної хореодрами в період 1980-х рр.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Феномен сучасного китайського балетного театру, який успішно гастролює по всьому світу останні тридцять років, демонструючи унікальний стиль хореографічного виконавства, є предметом зацікавлення багатьох дослідників. Національну специфіку китайського балету неможливо досягнути поза аналізом історії розвитку цього мистецтва в Китаї, питань щодо виникнення хореографічної освіти, створення перших балетних колективів у країні, творчості видатних балетмейстерів і танцівників тощо. Найбільш послідовними в широкому огляді еволюції та сучасного стану балетного театру в КНР є китайські автори, зокрема Цзоу Чжіруй, монографія якого присвячена розвитку балетної хореографії від моменту її появи в країні до наших днів (Цзоу, 2013). З англійських дослідників вирізняються ті, які тривалий час пропрацювали в Китаї та через власні спостереження змогли узагальнити картину розвитку місцевого хореографічного мистецтва. В цьому сенсі важливою є книга американської авторки Емілі Вілкоккс, що має назву «Революційні тіла: китайський танець і соціалістична спадщина» («Revolutionary Bodies: Chinese

Dance and the Socialist Legacy»). Тут проаналізовано найбільш показові танцювальні твори китайських хореографів, поставлені за період з 1935-го по 2015 р. (Wilcox, 2019). Заслужують на увагу статті періодичних видань, присвячені питанню розвитку класичного сценічного китайського танцю, зокрема П. Чен (Chen, 2018), Г. Чжан (Чжан, 2019). Українські дослідження китайської хореографії здійснювалися доволі обмежено, зосереджуючись на питаннях танцювальної освіти, виконавських проблемах класичного (театрального) та народного китайського танцю: М. Орловський (2020), А. Максименко (2014), І. Ткаченко (2023). Водночас немає публікацій українською мовою, які б висвітлювали специфіку становлення національної хореодрами в Китайській Народній Республіці в період 1980-х рр., що й акцентує актуальність даної наукової розвідки.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці 1970-х рр. у результаті політичних змін та відходу очільників КНР від маоїстської доктрини розвитку економіки розпочався період плідних соціокультурних трансформацій. Запропоновані китайським політиком Ден Сяопіном реформи полягали у «відмові від ідей класової боротьби й переключали увагу з політичних кампаній на економічні перетворення ринкового типу» (Кіктенко, 2017). Реорганізація суспільного життя торкнулася і мистецької сфери. 30 жовтня 1979 р. у Домі народних зборів у Пекіні урочисто відбувся Четвертий з'їзд працівників літератури та мистецтва Китаю. Під час цієї зустрічі Асоціація працівників танцю Китаю також провела конгрес своїх членів. Збори прийняли нову доктрину розвитку хореографічного мистецтва, сутність якої полягала у відході від суворого цензурування творчості, розширенні та поглибленні її тематики, урізноманітненні підходів і стилів до сценічного танцю. Ця конференція стала програмною, вона мала значний перспективний вплив на подальший розвиток китайського хореографічного мистецтва (Цзоу, 2012, с. 61).

Через внутрішньополітичні зміни культура Китайської Народної Республіки, в тому числі театральне і балетне мистецтво, вийшли зі стану міжнародної ізоляції. Щодо західних держав була впроваджена «політика відкритих дверей», що означало падіння «залізної завіси» та початок інтенсивного культурного обміну між КНР та іншими країнами світу, у тому числі з Гон-

конгом і Тайванем. Тисячі китайських студентів вирушили на навчання за кордон, натомість у Китайській Народній Республіці знову з'явилися іноземні дипломати, інженери, музиканти, вчителі та артисти. Це торкнулося й сфери балету: наприклад, у 1982 р., у рамках культурного співробітництва з Францією, провідних артистів Національного балету Китаю було делеговано на стажування до Паризького театру опери та балету, до студії видатного танцівника Моріса Бежара та до Центру класичного танцю американської балетмейстерки Розелли Хайтауер у Каннах (Цзоу, 2012, с. 100).

Вперше за довгі роки китайські артисти отримали можливість виїжджати на гастролі до капіталістичних країн. Влітку 1978 р. група з тридцяти п'яти танцюристів разом із майже сотнею колег – виконавців пекінської опери, інструменталістами, співаками інших жанрів – гастрювала по Сполучених Штатах з програмою Performing Arts Company of the People's Republic of China. Це була історична подія, з урахуванням масштабності гастрольної групи артистів з КНР. Поміж іншими номерами, американським глядачам було представлено кілька уривків з таких національних балетів, як «Червоний загін жінок» і «Сивоволоса дівчина» (Wilcox, 2019, с. 163).

З іншого боку, в КНР нарешті з'явилися гастрольні вистави зарубіжних творчих колективів. Зокрема, у 1980 р. Штутгартський балет Федеративної Республіки Німеччини, очолюваний директором Гансом Петером Доллем, розпочав двотижневий візит до Пекіна. Група 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 цього твору відбулася у 1964 р. в Штутгарті – було радикально відмінним від того, що китайські глядачі звикли бачити на театральній сцені, тому дуже вразило місцеву публіку (Цзоу, 2012, с. 68).

Незабаром до КНР починаються візити американських танцюристів азіатського походження, наприклад виступи таких танцівників, як Рубі Шан у 1980 р. і Ван Сяолан у 1983 р. Повертаючись на батьківщину, китайські танцюристи, які осіли в США, почали проводити майстер-класи, що містили експериментальну програму сучасно-

го танцю. Такими були, зокрема, семінари викладача танців із Гуандуну Ян Мейці. Її діяльність повністю відкрита до напрацювань тогочасної світової хореографії, спричинила заснування Танцювальної компанії Гуанчжоу в 1992 р., яка незабаром прославилася своїми експериментальними постановками (Wilcox, 2019, с. 185).

Розширили свою співпрацю з західними колегами й державні заклади. Наприклад, Пекінська танцювальна академія запросила відомого американського артиста балету, педагога та хореографа Бена Стівенсона (нар. у 1936). Упродовж 1980-х рр. 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 з західними хореографічними традиціями. Метою співпраці, у тому числі, була підготовка та участь талановитої молоді у світових балетних конкурсах (Цзоу, 2012, с. 68).

Таким чином, за доволі стислий проміжок часу китайці вийшли за кордони рецепції радянської школи балету, яка тривалий час домінувала в країні на багатьох рівнях – балетної техніки, драматургії, методики навчання, репертуарної політики тощо. Упродовж 1980-х рр. китайські балетмейстери відкрили для себе британську, французьку, американську та данську балетні школи, які значно відрізняються за техніками від російської. Розгалуження міжнародних зв'язків КНР призвело до того, що країна прагнула запозичити не лише ринковий досвід в економіці, а й альтернативні, відмінні від соцреалізму, стилі та течії у мистецтві. Було взято курс на перегляд творчих методів і засобів художньої виразності, що, в свою чергу, вплинуло на стиль організації і підготовки музично-хореографічних вистав. У цей період змінюється загальна парадигма розвитку хореографічного мистецтва, яка цілком вписувалась у картину змін тогочасної внутрішньої та зовнішньої політики Китайської Народної Республіки.

З кінця 1970-х рр. по всій країні почалася реорганізація хореографічного мистецтва, що проявила себе насамперед у реабілітації розкритикованих за професійну діяльність митців. Танцюристи, які провели роки на засланні, в сільських трудових таборах або отримали заборону на професію, знову повернулися до творчої діяльності. Після виправдання та скасування несправедливих звинувачень у Національний балет Китаю на посаду

директора повернулася Дай Айлянь. З 1980 р. вона продовжила працювати художнім радником, впроваджуючи реформаторські заходи, наближені до традицій функціонування китайського балетного театру до культурної революції. Згідно з ними, 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.

Танцювальні установи, які впродовж культурної революції були закриті або змушені переорієнтуватися на революційний балет, було відновлено із 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 у 1966 р. й зосередилися на балеті, у 1978 р. були відновлені до свого організаційного статусу та попередніх назв. За словами Е. Вілкокс, «сцени, де роками домінували танцюристи на пуантах, які виконували піруети та арабески, тепер були заповнені новим складом танцівників, які виконували ритми регіональних фольклорних культур, етнічних меншин та відтворювали історичні образи з китайського минулого...» (Wilcox, 2019, с. 156-157, 160). Таким чином, було взято курс на повернення до специфічної національної хореографії, становлення якої перервалося у період культурної революції, коли революційний балет став єдиним різновидом дозволеної соціалістичної хореографії, а використання на сцені етнічних різновидів національного китайського танцю було заборонено.

У 1979 р. під час проведення національного театального фестивалю з нагоди 30-ї річниці заснування КНР було представлено вже не лише клішовані хореографічні номери маоїстських часів, а новаторські на той момент фольклорні танцювальні драми. Серед семи хореографічних вистав найбільш вражаючими та концептуально значимими були виступи, по-перше, ансамблю пісні та танцю з провінції Юньнань «Чжао Шутун і Наньмунуну» 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 Ян Ліпін (нар. 1958), яка згодом стала однією із най-

відоміших танцівниць в історії КНР. Подальші сценічні роботи Ян Ліпін – «Паломництво до Лхаси», «Два дерева», «Вогонь», «Дочка країни», «Дух павича», «Романтичний павич», «Відлуння Шангрілі» – принесли світову славу їй і китайській хореографії (Varboza, 2005). Друга найбільш вражаюча фестивальна вистава під назвою «Квіти та дощ на Шовковому шляху» стала найбільш інноваційною танцювальною постановкою кінця 1970-х рр. В ній органічним чином поєдналися напрацювання балетної школи Китаю та національної етнічної хореографії, була представлена тема історії китайської цивілізації у широкому культурному контексті. Задля постановки вистави було використано та відтворено візуальні образи мистецтва Дуньхуан (буддистських картин і статуй з храмового комплексу печери Могао), тема міжкультурної взаємодії на Шовковому шляху та історичне середовище династії Тан (Wilcox, 2019, с. 175).

Після успіху двох танцювальних драм 1979 р. («Принцеса-павич» і «Квіти та дощ на Шовковому шляху») з'явилася ціла низка нових національних танцювальних драм, які так само висвітлювали культуру етнічних меншин, буддистські образи й міфологію, історичні сюжети, зокрема «Імітація музики і танцю Тан», «Музика і танець дзвонів», «Дев'ять пісень», «Стародавній західний стиль Ся» (Цзоу, 2012, с. 63).

Показовою стала китайська танцювальна вистава «Принцеса Веньчен» («Веньчен гунчжу»), прем'єра якої відбулася на початку 1980 р. на національному театральному фестивалі. Вистава була присвячена романтично-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. Також були застосовані нові варіації наявних танцювальних стилів, розроблених у період до культурної революції. Ще однією потужною прем'єрою стала хореографічна драма «Танцівниці сцени Тонгке», поставлена у 1985 р. в театрі опери та танцю Китаю. Вистава оповідала ліричну історію придворних танцівниць періоду Вей-Цзінь (220–440 рр. н. е.). Цей твір представив нову лексику китайського класичного танцю, натхнену народним танцем Хань-Тан (Han-Tang) (Wilcox, 2019, с. 185). Авангардною була хореографічна вистава «Надія», що мала полістилістич-

ну манеру постановки, з одного боку, спираючись на концепцію, драматургію та естетику західного танцю, з іншого – використовуючи техніки китайського народного танцю. Згодом вийшла серія творів, які спричинили низку глибоких змін у розумінні того, якою може бути хореографія танцювальних вистав: вистава «Лін Чонгуань» мала складну драматургію, спрямовану на розкриття драматичних переживань головних героїв; вистава «Весілля на землі страт» змішувала різноманітні фольклорні танцювальні стилі, а вистава «Струни, які не можна перерізати» також запозичувала рухи західного танцю не лише з класичного балету (Цзоу, 2012, с. 63-64).

У переважній більшості китайських хореографів апеляція до етнографічного матеріалу відбувалася різними способами: через цитування відомих творів літератури, відтворення візуальних образів і тем з китайської кінокласики, використання історичних сюжетів і персонажів, залучення предметів старовинної матеріальної культури (костюми, меблі, посуд, інші предмети побуту), додавання різноманітних форм руху з китайського народного танцю, обрядів, бойового мистецтва кунг-фу, імітації трудових процесів з життя доіндустріальної сільської громади. Зрештою, китайський національний балет розпочинався з використання китайської традиційної культури як відправної точки для реалізації нових ідей.

В атмосфері переоцінки цінностей в Китаї у 1980-х рр. режисери балету відштовхувались від тонкого психологізму, наголошували на дослідженні складної людської природи, позбавилися від безапеляційності категоричного мислення часів «культурної революції». Провідними темами стають загально-гуманістичні цінності, зокрема, конфлікт між техногенною цивілізацією, з одного боку, природою та культурою – з іншого. Змінюється й соціальна тематика: на цьому етапі створення балетних драм провідним постає не відображення класової боротьби, а емансипація самосвідомості, боротьба окремої особистості проти духовного поневолення. Подібна проблематика була суголосна настроям китайської публіки 1980-х рр., і китайські режисери балету використали відкрите соціальне середовище для створення попиту на танцювальну драму.

Таким чином, всеосяжна реформа системи культури в КНР упродовж 1980-х рр. призвела до серйозних змін у художніх стратегіях націо-

національної хореографії. Китайський балетний театр обрав два перспективні шляхи розвитку: реставрація класичного балетного репертуару попереднього періоду та впровадження 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 з західного репертуару, повернулися та значно оновилися видатні постановки періоду до культурної революції. Національні мотиви збагачувалися креативними новаторськими ідеями, а форми їх вираження ставали дедалі різноманітнішими та витонченішими.

Висновки. Відкрита модель культури Китаю 1980-х рр. зумовила початок китайсько-іноземного співробітництва 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. Підсумовуючи, можна зауважити, що від початку періоду реформ (з 1977 р.) китайський балетний театр розвивається у двох напрямках:

1. Національний балет, який поєднує елементи класичного (сценічного) і народного танцю з західною балетною хореографією;

2. Балет європейського типу, який також поступово дедалі більше насичується національним змістом – семантикою, ідейно-філософськими концепціями, музичним матеріалом, хореографічною лексикою, художньо-декоративним оздобленням тощо.

Наприкінці 1990-х рр. ці два вектори розвитку китайського балетного театру чимдалі більше інтегруються, утворюючи власну, унікальну, неповторну балетну школу, що постає як феноменальне явище в світовій хореографічній культурі. Таким чином, китайський балетний театр, що виник як результат запозичення чужорідного європейського мистецтва, в процесі свого творчого розвитку зміг довести свою самобутню значимість, утворивши нову школу балетної хореографії. Причини успіхів китайського балету полягають не лише в переході культури на ринкові рейки, а й у прагненні китайських митців до пошуку унікальної ніші в світовому хореографічному мистецтві.

XXI століття принесло балетному театру Китаю ще більше можливостей для експериментів. Сучасні китайські балетмейстери шукають національний стиль на перетині різних видів медіамистецтва, залученні до сценографії складної комп'ютерної графіки та спецефектів, змішуванні новітніх елементів медіа-культури з фольклорними традиціями і формами. Все це стимулює й подальший науковий аналіз сучасної національної хореодрами в Китаї: перспективними є питання диверсифікації репертуару великих балетних труп, розширення зв'язків балетного театру з телебаченням, кінематографією, перформативним мистецтвом. Відстеження та прогнозування потребують також процеси виникнення нових синтетичних хореографічних форм, що сполучають балетну лексику з сучасним танцем, китайським класичним і народно-сценічним танцем, нетанцювальними пластичними елементами. Тож, отримавши потужний культуротворчий потенціал у 1980-ті рр., китайський балетний театр продовжує існувати як динамічна система, що приваблює широкі кола і глядачів, і науковців.

Джерела та література

- Barboza, D. (2005, March 5). The Peacock Princess of China. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2005/03/05/arts/dance/the-peacock-princess-of-china.html>
- Chen, P. (2018). On Traditional Chinese Culture: Common Rhythmical Point Between Traditional Opera and Classical Dance. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 170. Pp. 44-48.
- Wilcox, E. (2019). *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*. 1st ed. Oakland: University of California Press. 322 p.
- 邹, 之瑞 (2013). *新中国芭蕾舞史*. 北京: 清华大学出版社. 168. [Цзоу, Чж., (2013). *Нова історія китайського балету*. Пекін: Видавництво університету Цінхуа. 168 с.]
- Кіктенко, В. (2017). Ідеологія Комуністичної партії Китаю: від революції до реформ. *Україна-Китай*. N4(10). URL: <https://sinologist.com.ua/kiktenko-v-o-ideologiya-komunistychnoyi-partiyyi-kytayu-vid-revoluytsiyi-reform/> (дата звернення 12.09.2023).
- Максименко, А. (2014). Хореографічна освіта в Китаї: традиції та сучасність. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. № 1–2 (3–4). С. 105–113.
- Орловський, М. (2020). Танці Піднебесної: загадковість і неповторність. *Україна – Китай*. №1(19). URL: <https://sinologist.com.ua/orlovskiy-m-tantsi>

pidnebesnoyi-zagadkovist-nepovtornist/ (дата звернення 12.09.2023).

Ткаченко, І. (2023). Танцювальне мистецтво Китаю: історико-теоретичний екскурс. *Сучасна мистецька освіта: теоретико-практичний дискурс*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». С. 269-295.

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

References

Barboza, D. (2005, March 5). The Peacock Princess of China. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2005/03/05/arts/dance/the-peacock-princess-of-china.html> [in English].

Chen, P. (2018). On Traditional Chinese Culture: Common Rhythmical Point Between Traditional Opera and Classical Dance. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 170. Pp. 44-48. [in English]

Wilcox, E. (2019). *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*. 1st ed. Oakland: University of California Press. 322 p. [in English]

邹, 之瑞. (2013) *新中国芭蕾舞史*. 北京: 清华大学出版社. 168. [Zhou Zhirui. *A new history of Chinese ballet*. Beijing: Tsinghua University Press, 2013. 168 p.]. [in Chinese].

Kiktenko, V. (2017). Ideologiya Komunistichnoyi partiyi Kitayu: vid revolyutsiyi do reform [The ideology of the

Communist Party of China: from revolution to reform]. *Ukrayina–Kitay*. N4(10). URL: <https://sinologist.com.ua/kiktenko-v-o-ideologiya-komunistychnoyi-partiyi-kytayu-vid-revolyutsiyi-reform/> (дата звернення 12.09.2023). [in Ukrainian]

Maksimenko, A. (2014). Khoreografichna osvita v Kytayi: tradytsiyi ta suchasnist'. [Choreographic education in China: traditions and modernity]. *Aktual'ni pytannya mystets'koyi osvity ta vykhovannya*. [Current issues of art education and upbringing]. №1–2 (3–4). P. 105-113 [in Ukrainian].

Orlovskiy, M. (2020). Tantsi Pidnebesnoyi: zahadkovist' i nepovtornist'. [Celestial dances: mystery and uniqueness]. *Ukrayina – Kytay*. [Ukraine – China]. №1(19). URL: <https://sinologist.com.ua/orlovskiy-m-tantsi-pidnebesnoyi-zagadkovist-nepovtornist/> [in Ukrainian].

Tkachenko, I. (2023). *Tantsyval'ne mystetstvo Kytayu: istoriko-teoretychnyy ekskurs*. [Dance art of China: historical and theoretical excursion]. *Suchasna mystets'ka osvita: teoretyko-praktychnyy dyskurs* [Modern art education: theoretical and practical discourse]. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». P. 269-295. [in Ukrainian].

Zhang, G. (2019). *Tradytsiyi narodnoho tantsyu v Kytays'kiy Narodniy Respublitsi*. [Folk dance traditions in the People's Republic of China]. *Pedahohika formuvannya tvorchoyi osobystosti u vyshchii i zahal'noosvitniy shkolakh*. [Pedagogy of creative personality formation in higher and secondary schools]. №67. P. 82-86. [in Ukrainian].

Feng Baojiang

Development of the national choreodrama during the period of cultural and economic reforms in the PRC of the 1980s

Abstract. In this article we examined the problem of building a national ballet theater in China. The main objective is a ballet theatre of the People's Republic of China during the recovery from the crisis after the Cultural Revolution of 1966-76. The purpose of the article is to investigate the development of national choreographic drama in the People's Republic of China during the cultural and economic reforms of the 1980s.

Key words: choreographic drama, national ballet school, Chinese ballet, cultural revolution in China.