

RU

Зарубежные гастроли балетных трупп в Китае в 1958-1966 гг. как предвестники «культурной революции». По страницам газеты «Жэньминь жибао»

Сунь Минмань

Аннотация. Целью исследования является выявление особенностей восприятия и оценки иностранного балета китайским обществом и официальной прессой в условиях нарастающего идеологического контроля накануне «культурной революции». На основе публикаций газеты «Жэньминь жибао» рассматривается, как выступления трупп из СССР, Венгрии, Швеции, Франции, Кубы, Японии и Камбоджи способствовали освоению технической базы и репертуара, а также стали катализатором для переосмысления роли западных и традиционных форм в балете. Особое внимание уделяется изменению риторики в прессе: от восхищения европейскими традициями к акценту на национальной самобытности и революционной тематике. В статье показано, что визиты иностранных коллективов не только способствовали профессиональному росту китайских артистов, но и стимулировали идеологическую фильтрацию и создание собственного революционного балета. Научная новизна заключается в комплексном подходе к изучению механизмов адаптации зарубежного искусства и формирования национального революционного балета. В результате выявлен дуализм культурного процесса: с одной стороны, происходит активное заимствование европейских балетных традиций, с другой – усиливается идеологическая корректировка и вытеснение «устаревших» элементов в пользу национальных форм.

EN

Foreign tours of ballet troupes in China in 1958-1966 as harbingers of the "Cultural Revolution": as reflected in the pages of "Rénmín Rìbào" (People's Daily)

Mingman Sun

Abstract. The aim of this study is to identify the characteristics of the perception and evaluation of foreign ballet by Chinese society and the official press in the context of increasing ideological control on the eve of the "Cultural Revolution." Based on publications in the newspaper "Rénmín Rìbào" (People's Daily), the research examines how performances by troupes from the USSR, Hungary, Sweden, France, Cuba, Japan, and Cambodia contributed to the mastery of technical foundations and repertoire, as well as catalyzed the re-evaluation of the role of Western and traditional forms in ballet. Particular attention is paid to the changing rhetoric in the press: from admiration for European traditions to an emphasis on national distinctiveness and revolutionary themes. The article shows that visits by foreign ensembles not only contributed to the professional growth of Chinese artists but also stimulated ideological filtering and the creation of their own revolutionary ballet. The scientific novelty lies in the comprehensive approach to studying the mechanisms of adapting foreign art and forming a national revolutionary ballet. The results reveal a dualism in the cultural process: on the one hand, there is an active borrowing of European ballet traditions; on the other, there is an intensification of ideological correction and the displacement of "outdated" elements in favor of national forms.

Введение

Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью балетных гастролей в Китае периода 1958–1966 гг. в специальной литературе, особенно в контексте их освещения в газете «Жэньминь жибао» – официальном печатном органе Коммунистической партии Китая. Анализ публикаций данного издания позволяет реконструировать фактологическую сторону культурного обмена и проследить изменения идеологических установок в сфере балетного искусства накануне «культурной революции» (1966–1976).

В период 1958–1966 гг. в Китае было издано несколько важных документов, которые затрагивали различные сферы культуры Китая. Эти документы отражали меняющийся политический курс и идеологические установки, которые постепенно приближали страну к «культурной революции». Кампания «Пусть расцветают сто цветов» (1956–1957) в Китае, инициированная Мао Цзэдуном, призвала интеллигенцию и граждан открыто высказывать мнения и предложения по улучшению работы Коммунистической партии (Усов, 2017, с. 91–98). Однако после волны критики власти перешли к репрессиям, начав «антиправый поход», в ходе которого многие участники кампании были наказаны. В 1958 году Мао Цзэдун ввел творческий «метод сочетания революционного реализма и революционного романтизма (метод “сочетания двух”» (Сидоренко, 2020, с. 45). Этот метод требовал, чтобы все литературные произведения отражали революционный дух и классовую борьбу. Одновременно с политикой «большого скачка» (1958–1962) – кампании, направленной на ускоренную индустриализацию и коллективизацию, – писателей фактически принуждали жертвовать качеством и глубиной произведений ради скорости создания текстов, немедленно откликающихся на политические события в стране (Никитина, 2013, с. 78).

В числе важных документов этого времени – «Восемь тезисов по литературе и искусству» (1962). Представим наиболее значимые для развития искусства тезисы: поддерживать многообразие идей и научных подходов; стремиться к повышению художественного уровня произведений; обеспечивать объективную и конструктивную литературную критику; выявлять и развивать творческие таланты; укреплять сплоченность в творческой среде при продолжении необходимых преобразований; *«критически принимать национальное наследие и впитывать иностранную культуру»* (Никитина, 2013, с. 79). Хотя балет напрямую не упоминался, документ задавал общие идеологические рамки для всех видов искусства. В настоящем исследовании анализируется двусторонний процесс: интенсивность восприятия китайской культурой европейских балетных влияний и механизмы корректировки этого информационного потока в соответствии с идеологическими установками периода.

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- 1) проанализировать роль балетных гастролей стран социалистического лагеря (СССР, Венгрия) в формировании технической базы и эстетических принципов китайского балета;
- 2) исследовать восприятие западноевропейского балетного искусства (Швеция, Франция) китайской критикой и определить его роль в расширении художественных горизонтов накануне «культурной революции»;
- 3) выявить особенности рецепции балетного искусства стран «третьего мира» (на примере кубинского балета) как альтернативной модели развития революционного искусства;
- 4) определить значение азиатских балетных традиций в формировании концепции национального балета;
- 5) обобщить влияние международных балетных обменов на трансформацию китайской балетной эстетики.

Для проведения исследования в статье применяются методы исторического анализа и периодизации (при выявлении этапов трансформации восприятия балетного искусства), контент-анализ публикаций (для определения частотности упоминаний различных балетных трупп и произведений), метод сравнительно-исторического анализа (при сопоставлении освещения гастролей трупп из разных стран).

Материалом для исследования послужил корпус архивных публикаций газеты «Жэньминь жибао» (人民日报) за период 1958–1966 гг., охватывающий важный этап становления китайского национального балета и предшествующий началу «культурной революции». Цитаты приводятся по следующим статьям газеты:

- 中柬人民友谊之歌——记柬埔寨王家芭蕾舞团在首都的演出 // 人民日报. 09.10.1965 (Песня дружбы между китайским и камбоджийским народами – воспоминания о выступлениях Королевского балета Камбоджи в столице // Жэньминь жибао. 1965. 9 октября).
- 为瑞典皇家歌剧院芭蕾舞团结束在华演出 瑞典大使馆举行招待会 // 人民日报. 14.12.1960 (Посольство Швеции устроило прием в честь окончания выступления Королевского шведского балета в Китае // Жэньминь жибао. 1960. 14 декабря).
- 于会海. 祝贺匈牙利国家歌剧院小型芭蕾舞团的演出 // 人民日报. 06.04.1959 (Юй Хуэйхай. Поздравляем с выступлением малую балетную труппу Венгерской государственного оперного театра // Жэньминь жибао. 1959. 6 апреля).
- 匈音乐芭蕾舞团在京演出 // 人民日报. 20.10.1958 (Венгерская труппа выступила в Пекине // Жэньминь жибао. 1958. 20 октября).
- 古巴国家芭蕾舞团在京举行最后一场演出 // 人民日报. 05.11.1964 (Национальный балет Кубы проводит свое последнее выступление в Пекине // Жэньминь жибао. 1964. 5 ноября).
- 廖承志. 热烈欢迎松山芭蕾舞团访华演出 // 人民日报. 16.10.1964 (Ляо Чэнчжи. Тепло приветствуем визит балета Мацзюмы в Китае // Жэньминь жибао. 1964. 16 октября).
- 我对外文委欢宴古巴国家芭蕾舞团 宾主互祝中古人民战斗友谊进一步发展 // 人民日报. 16.10.1964 (Комитет по внешним культурным связям Китайской Народной Республики устроил банкет для Кубинского национального балета, и гости пожелали дальнейшего развития дружбы между китайским и кубинским народами // Жэньминь жибао. 1964. 16 октября).
- 日本芭蕾舞蹈团即将来我国演“白毛女” // 人民日报. 24.02.1958 (Японская балетная труппа вот-вот придет в нашу страну, чтобы исполнить балет «Седая девушка» // Жэньминь жибао. 1958. 24 февраля).
- 法古典芭蕾舞团团长赞扬我芭蕾舞的出色创造 // 人民日报. 03.06.1965 (Руководитель Grand Ballet Classique De France высоко оценил выдающееся балетное творение // Жэньминь жибао. 1965. 3 июня).
- 苏艺术家表演团在京首次演出 // 人民日报. 15.05.1960 (Труппа советских артистов впервые выступает в Пекине // Жэньминь жибао. 1960. 15 мая).
- 讨论. 杰出的芭蕾艺术, 战斗的革命热情 // 人民日报. 07.02.1961 (Чэнь Цзиньцин. Выдающееся балетное искусство, боевой революционный задор // Жэньминь жибао. 1961. 7 февраля).

- 赵澜. 善于吸收, 勇于创造——观古巴国家芭蕾舞团演出 // 人民日报. 26.10.1964 (Чжао Янь. Поглощать и создавать: Национальный балет Кубы // Жэньминь жибао. 1964. 26 октября).
- 野坂参三. 致中国同志 日 // 人民日报. 16.10.1964 (Сандзо Носака. Товарищам Китая // Жэньминь жибао. 1964. 16 октября).

Воспоминания шведской балерины Мариане Орландо о китайских гастролях приводятся по статье: 揭秘芭蕾舞剧天鹅湖百年不老之谜 // RNTV. 29.07.2008 (Раскрываем тайну столетнего существования балета «Лебединое озеро» // RNTV. 2008. 29 июля).

Теоретическую основу исследования составляют работы, посвященные изучению влияния политики Коммунистической партии Китая на развитие культуры и искусства в КНР в период с конца 1940-х до начала 1960-х годов: все они в той или иной степени затрагивают вопросы взаимодействия идеологии и художественного творчества в социалистическом Китае (Никитина, 2013; Сидоренко, 2020; Усов, 2017; McLelland, 2018). Кроме того привлекаются труды, посвященные процессам становления китайского национального балета (许定中, 李春华, 刘秀乡 и др. [Сюй Динчжун, Ли Чуньхуа, Лю Цзюньчэн и др.], 2016; Чэнь, 2022), значению газеты «Жэньминь жибао» как главного печатного органа КПК (Лемешко, 2011), а также тексты о межгосударственных отношениях Китая с другими странами в области культуры и искусства (Ljunggren, 1999; Малашевская, 2024; Сунь, Шекалов, 2024).

Практическая значимость работы обусловлена возможностью использования ее результатов для более глубокого понимания процессов формирования китайского национального балета в предреволюционный период. Исследование материалов «Жэньминь жибао» о зарубежных балетных гастролях 1958-1966 гг. представляет ценность для образовательной сферы при разработке учебных курсов по истории китайского балета и культурной политики КНР, а также для научно-исследовательской деятельности как источниковая база изучения взаимодействия европейских и китайских художественных традиций.

Обсуждение и результаты

Зарубежные балетные гастроли в Китае в 1958-1966 гг. были частью сложного процесса культурного взаимодействия между иностранными балетными коллективами и китайским обществом на фоне нарастающего идеологического контроля и поиска собственного «революционного» пути в искусстве. Они предоставили техническую базу и репертуар, но одновременно стали фоном, на котором разворачивалась критика «буржуазного» искусства и форсированное создание национальных революционных балетов под эгидой партийных идеологов, таких как Цзян Цин.

Процесс формирования «нового» искусства и отказа от традиционных и западных форм был неотъемлемой частью подготовки к «культурной революции». В данном контексте зарубежные балетные гастроли периода 1958-1966 годов приобретают особое значение как культурные предвестники грядущих радикальных преобразований. Хотя эти гастроли не являлись прямой причиной последующих политических и культурных потрясений, они объективно способствовали обострению идеологических противоречий и усилению контрастов между различными художественными концепциями, выполняя функцию катализатора назревавших изменений в китайском обществе.

В 1958-1966 гг. Китай посетило множество балетных трупп с репертуаром разной направленности, каждая из которых внесла свою лепту в становление и развитие китайского балетного искусства. Газета «Жэньминь жибао» с разной степенью подробности освещала гастроли балетных трупп, которые имели не только культурное, но и идеологическое значение. В публикациях можно проследить, как менялась риторика в отношении зарубежного искусства и советского балета, в частности по мере приближения «культурной революции»: «Став ретранслятором идей Мао Цзэдуна, “Народная газета” постепенно превратилась в орган печати, подведомственный исключительно Председателю Мао. С ее помощью он осуществлял линию авторитарного руководства, преобразуя и интерпретируя коммунистическую идеологию, привнося в нее соответствующие смыслы и расставляя необходимые акценты» (Лемешко, 2011, с. 20). В период с 1961 по 1966 год китайская периодическая печать особенно активно обращалась к вопросам формирования национального направления в балетном искусстве страны. Новые культурные тенденции находили отражение в многочисленных публикациях, анализирующих национальные элементы, в то время как классические аспекты балетного искусства постепенно отошли на второй план.

Советские и венгерские балетные гастроли: классические традиции и национальная самобытность

В обозначенный период советские артисты балета дважды посетили Китай. В год десятилетнего юбилея образования Нового Китая (1959) в страну приехали артисты Большого театра, в том числе Галина Уланова, Ольга Лепешинская, Майя Плисецкая, Екатерина Максимова, Владимир Васильев. Это были крайне плодотворные гастроли, в ходе которых китайской публике были представлены балеты «Жизель» А. Адана, «Каменный цветок» С. С. Прокофьева, «Тропюю грома» К. Караева, балетный номер «Вальпургиева ночь» из «Фауста» Ш. Гуно, соло «Умиравший лебедь» К. Сен-Санса и др. (Сунь, Шекалов, 2024, с. 43-44). Пресса подробно освещала выступления артистов; особенно горячего приветствия удостоилась Уланова, ставшая подлинным символом классического балета в Китае: «В своем знаменитом соло “Умирающего лебедя” Уланова предстала в трогательном образе доброго лебедя, борющегося со смертью. После того как опустился занавес, публика аплодировала, а Уланова пять раз выходила на поклон под закрытый занавес» (Цит. по: Сунь, Шекалов, 2024, с. 44).

Май 1960 года ознаменовался визитом в Пекин труппы советских артистов в составе 15 человек. Гастроли, организованные в рамках китайско-советского соглашения о культурном сотрудничестве, продлились полтора месяца. Среди почетных гостей была солистка и ведущая балерина Новосибирского театра оперы и балета Лидия Крупнина (1928-2016), которая ранее, в 1957 году, уже покорила китайскую публику вместе с артистами театра.

Программа выступлений отличалась разнообразием жанров: помимо балетных номеров зрители насладились вокальными и инструментальными композициями, а также народными танцами. Оперная певица, сопрано Александра Яковенко (1917-1999), исполнила русские и украинские народные песни, а баритон Юрий Галкин (р. 1920) завершил концерты символической композицией «Москва – Пекин», воспевающей дружбу народов (Труппа советских артистов..., 1960). Согласно публикациям в периодической печати, особый восторг вызвали фрагменты из балетов «Дон Кихот» Л. Минкуса и «Каменный цветок» Прокофьева. Таким образом, основным направлением советских гастролей был именно классический балет, представленный в первую очередь в «усеченном» варианте в виде отдельных концертных номеров, демонстрирующих высокое мастерство русской балетной школы. Стоит отметить, что выступления советских артистов в 1960 году, несмотря на продолжительность поездки, получили весьма скромное освещение в прессе. Это можно объяснить двумя факторами: с одной стороны, нарастающим охлаждением советско-китайских отношений, которые в тот период балансировали между сотрудничеством и конфронтацией; с другой стороны, более камерным форматом самих выступлений – вместо полномасштабных спектаклей артисты представили концертную программу, что существенно отличало эти гастроли от предыдущих, более грандиозных турне.

В октябре 1958 года Китай посетила труппа Венгерского государственного оперного театра. Первое выступление состоялось в Большом национальном театре в Пекине. Репертуар артистов предполагал очень насыщенную программу, включающую как сольные (вокальные и инструментальные) произведения (на музыку преимущественно венгерских композиторов – Ф. Листа, З. Кодая, Б. Бартока и др.), так и отдельные номера из балетов «Ромео и Джульетта» и «Пламя Парижа» (Венгерская труппа выступила в Пекине, 1958). Таким образом, формат выступлений венгерских артистов предполагал концертные номера, а не полноценные балетные спектакли. Пекинская публика с большой теплотой принимала гостей с берегов Дуная, снова и снова вызывая артистов на сцену.

В марте 1959 года труппа Венгерского государственного оперного театра в малом составе снова посетила Китай. В программу выступлений вошли отдельные номера из балетов «Щелкунчик» («Танец пастушков»), «Лебединое озеро» и др., «Цыганский танец», «Чардаш», а также номера из балета «Платочек» (также известно как «Платочек невесты») венгерского композитора Е. Кенешшеи.

В статье, посвященной выступлениям венгерских гостей, хореограф, педагог Юй Хуэйхай (1925-2015) отмечает: «В представленных образах классического балета мы увидели достижения, ставшие возможными благодаря строгому следованию классическим традициям, когда танцоры в совершенстве овладевают безупречной техникой и дисциплиной, одновременно передавая глубину содержания и богатство эмоций. Их исполнение воплощает классические каноны, созданные на основе гармоничного слияния содержания, чувств и музыки» (1959). Особого внимания в прессе заслужили номера из балета «Платочек», которые привели китайскую публику в восторг. По мнению Юй Хуэйхая (1959), направление развития венгерского балетного искусства представляется *весьма логичным и перспективным*, поскольку гармонично сочетает верность классическим традициям с органичным включением *элементов народной культуры*. Национальное наследие рассматривается им как новый плодотворный источник для развития классического балета (Юй Хуэйхай, 1959).

Западноевропейские балетные труппы в Китае: расширение художественных горизонтов накануне «культурной революции» (Швеция, Франция)

В середине XX века Швеция «выделилась на международной арене, став одной из первых западных стран, признавших Китайскую Народную Республику в 1950 году. Этот смелый дипломатический шаг заложил фундамент для крепких и долгосрочных отношений между двумя государствами» (Ljunggren, 1999, p. 154). На фоне интенсификации дипломатических отношений между двумя государствами развивались и культурные обмены.

Так, в ноябре 1960 года начались пятидневные гастроли труппы Королевского шведского балета в Китае. География выступлений артистов включала Пекин, Шанхай, Нанкин, Тяньцзинь. Программу составили два балета Джорджа Баланчина: «Симфония до-мажор» (1947) и «Четыре темперамента» (1946), а также фрагменты из «Лебединого озера» и «Спящей красавицы», одноактный балет «Сильфиды» («Шопениана»), «Дон Кихот». Эти выступления получили восторженный прием китайской публики. Важные политические фигуры – премьер-министр Чжоу Эньлай (1898-1976) и вице-премьер Чэнь И (1901-1972) посещали спектакли и проводили встречи с балетной труппой за кулисами (Посольство Швеции устроило прием..., 1960). Труппа представила в Китае балеты, которые *отличались* по стилю и содержанию от привычных для китайских зрителей, оказав влияние на местное балетное искусство и как бы «показав» «новое направление развития – помимо ориентации на классическую советскую школу» (McLelland, 2018, p. 91).

Солистка Королевского шведского балета Мариане Орландо (р. 1934), приехавшая в составе труппы и исполнившая главную партию в «Лебедином озере», отмечает: «Даже классический балет тогда еще был в новинку для китайской публики. Что говорить о современных постановках Баланчина – они представляли собой нечто совершенно необычное, и, скорее всего, местные зрители никогда прежде не сталкивались с подобным искусством» (Раскрываем тайну столетнего существования..., 2008).

В апреле 1965 года в Китай приехала труппа «Grand Ballet Classique De France» под руководством французского импресарио и предпринимателя в области зрелищных искусств Клода Жиро (1912-2001). Программу, которую «Grand Ballet Classique De France» представил китайской аудитории, состояла из классических

спектаклей (номера из «Щелкунчика», «Дон Кихота» и др.), а также включала неоклассический балет «Констанция» на музыку Второго фортепианного концерта Шопена. В труппу вошли французская балерина Лиан Дейде (1932-2007), американская балерина Розелла Хайтауэр (1920-2008), артист балета аргентинского происхождения Хуан Джулиано (р. 1935) и др.

Из статьи в «Жэньминь жибао» известно, что труппа пробыла в Китае пять недель. Жиро назвал визит в Китай «воплощением незабываемой мечты» и самым успешным, приятным и захватывающим путешествием труппы (Руководитель Grand Ballet Classique De France высоко оценил..., 1965). Кроме того, руководитель коллектива отметил достижения китайских артистов балета, подчеркнув, как умело они соединили плавность движений китайской танцевальной традиции с западным балетом, создав гармоничное единство. Особенно его впечатлил китайский балет «Красный женский отряд» (композиторы У Цунян, Ду Минсинь, Дай Хунвэй, Ши Ваньчун, Ван Яньчао, хореографы Ли Чэнсян, Цзян Цзуху), премьера которого состоялась в сентябре 1964 года. В нем «сценический образ женского отряда значительно отличается от обычного облика балерин, одетых в “пачки” или воздушные платя. Артистки танцуют на пуантах, но в форме женщин-солдат Хайнаня – в военных шапках, куртках, шортах, с оружием в руках. Новый революционный сюжет потребовал обновления традиционной балетной лексики: она сочетается с приемами боевых искусств и традиционных древних китайских танцев, что способствует развитию языка мирового балетного искусства» (Чэнь, 2022, с. 43).

По мнению Жиро (Руководитель Grand Ballet Classique De France высоко оценил..., 1965), в Европе практически невозможно поставить балет такого масштаба на современную тематику из-за отсутствия подходящих сюжетов. Европейскому балету, по его словам, не хватает богатства традиционного и народного танцевального искусства – подобного тому, что есть в Китае. Жиро выразил удивление тем, как быстро китайский балет достиг своего нынешнего уровня. Он предсказал, что через два-три года китайские балетные труппы будут сопоставимы с лучшими в мире благодаря усердию, серьезности и неутомимости китайских студентов в сочетании с их превосходной подготовкой (Руководитель Grand Ballet Classique De France высоко оценил..., 1965).

Кубинский балет как альтернативная модель революционного искусства

В начале 1961 года состоялись гастроли Национального балета Кубы. 28 января на сцене театра Тяньцзяо зрителям была представлена «Жизель» с кубинской балериной, основательницей балетной труппы Алисией Алонсо (1920-2019) в главной партии.

Выступления Алонсо были оценены очень высоко. Одна из первых выпускниц Пекинского хореографического училища Чэнь Цзиньцин (1921-1991) отмечает многогранный талант Алонсо, которая воплотила множество разнохарактерных образов: чистую и добрую Жизель, невинную и счастливую Лизу в «Тщетной предосторожности», страстную Сванильду в «Коппелии». Она блистательно исполняла главные партии во многих классических балетах, включая «Лебединое озеро» – и это несмотря на проблемы со зрением, которые сопровождали ее всю творческую жизнь: «Что касается технического мастерства, Алисия Алонсо удивительным образом сочетает жесткость и мягкость: в ее жесткости всегда присутствует мягкость, а в мягкости – сила» (Чэнь Цзиньцин, 1961). Чэнь Цзиньцин (1961) особенно отмечает трогательность ее интерпретации образа Жизели во втором акте: Алонсо показывает не просто холодный призрак, ушедший из жизни, а существо, сохранившее искреннюю любовь. Национальная специфика кубинской балетной школы в полной мере проявилась в четырехактном балете «Пробуждение», поставленном Национальным балетом Кубы в 1960 году (композитор Карлос Фариньяс). Чэнь Цзиньцин акцентирует следующую мысль: «Кубинский балет родился в борьбе. Только когда искусство глубоко укореняется в почве повседневной жизни, оно обретает подлинную жизненную силу, расцветает яркими красками и приносит богатые плоды» (1961).

В октябре 1964 года в Китай снова приехала труппа Национального балета Кубы в рамках программы культурного сотрудничества между Китаем и Кубой (Комитет по внешним культурным связям Китайской Народной Республики устроил банкет..., 1964). Китайской публике был представлен балет «Коппелия»; кроме того, кубинскими артистами был поставлен китайский народный танец провинции Фуцзянь «Весенний дождь» (Национальный балет Кубы..., 1964). Китайский музыкальный теоретик, педагог и пионер профессионального музыкального образования в Новом Китае Чжао Янь (1916-2001) (1964), анализируя постановку «Коппелии», отмечает возросший уровень артистической зрелости кубинцев. Под руководством Алонсо коллектив сформировал свой уникальный художественный почерк. Спектакли кубинских артистов, по мнению исследователя, могут служить примером и ориентиром для молодого балетного искусства Китая: «Алисию Алонсо как исполнительницу отличают безупречная техника, великолепное мастерство *пантомимы*, тонкая музыкальность и гармоничное взаимодействие с партнерами» (Чжао Янь, 1964). Характерные танцы во втором акте «Коппелии», особенно испанский танец, выходят за рамки традиционных балетных характерных номеров, подчеркивая *аутентичный испанский народный колорит*. Это создает особенно выразительный эффект в сочетании с классическими балетными движениями на пуантах. Артистическое мастерство Национального балета Кубы ярко проявляется в их выразительной технике пантомимы: «В «Коппелии» главный мужской персонаж в исполнении Родольфо Родригеса достигает в своих пантомимных сценах подлинно трогательного уровня. Здесь опровергается утверждение эстетики танцевального театра о том, что “представление вторично, первичен только танец”. Танец сам по себе никогда не является самоцелью танцевального театра, именно выражение характера составляет творческую задачу танцевального искусства» (Чжао Янь, 1964). Рассуждая о «сильных сторонах» кубинского балетного искусства в целом и творчества Алонсо в частности, Чжао Янь (1964) отмечает, что балерина целенаправленно использует преимущества различных школ, *интегрируя и адаптируя* их к потребностям своего художественного самовыражения. Она виртуозно отбирает и совершен-

ствует выразительные средства, используя те, которые соответствуют ее индивидуальным особенностям, формируя тем самым неповторимый стиль: «Она умеет не только воспринимать, но и создавать» (Чжао Янь, 1964).

Азиатские балетные традиции в формировании концепции национального балета Китая (Япония, Камбоджа)

В условиях отсутствия официальных дипломатических отношений между Китаем и Японией происходило заметное оживление неформальных культурных контактов. Знаковым событием стало создание 23 марта 1956 года Ассоциации японо-китайских культурных обменов, одним из инициаторов которой выступил писатель Иноуэ Ясуси (1907–1991): «Цель организации состояла в налаживании японо-китайских гуманитарных связей в области науки, технологий, кинематографа, литературы, театра и спорта» (Малашевская, 2024, с. 75).

Важной вехой в отношениях двух государств стал приезд японской балетной труппы в феврале 1958 года. Основу выступлений труппы составил балет «Седая девушка», который представляли на протяжении полутора месяцев в Пекине, Чэнду, Сиане и Шанхае (Японская балетная труппа вот-вот приедет..., 1958).

В статье «Товарищам Китая» 1964 года деятель коммунистического движения Японии Сандзо Носака (1892–1993) отмечает, что приехавший в Китай “Matsuyama Shuko Ballet” «в нынешних непростых условиях в Японии <...> выступает на стороне народа, борясь за независимость и мир средствами искусства. Коллектив создает балетные постановки, основанные на истории и фольклоре японского народа, что свидетельствует об их искреннем стремлении преобразовать западноевропейскую балетную форму в искусство, близкое японскому народу» (Сандзо Носака, 1964). В печати активно обсуждались выступления японской труппы – в первую очередь подчеркивалось их стремление к развитию уникального *национального направления* в балете. Отмечается, что труппа не только добилась выдающихся успехов в балетном искусстве, но и своей творческой деятельностью служит народу, отстаивая независимость японской нации: «Они (японские артисты. – С. М.) решительно создают произведения о борьбе японского народа за независимость и мир, особенно направленные против американских военных баз на территории Японии. Произведения искусства, служащие народу и революционным идеалам, неизменно находят горячий отклик как у японского, так и у китайского народа» (Ляо Чэнчжи, 1964). Балет как форма европейского искусства интерпретируется японскими артистами как инструмент для сохранения и развития *революционного, народного, национального искусства* Японии (Ляо Чэнчжи, 1964).

Ляо Чэнчжи (1908–1983), председатель Общества китайско-японской дружбы, отмечает ошибочность пути классического балета, где внимание приковано исключительно к оттачиванию техники. Поэтому концепция «искусства ради искусства» и «надклассовости искусства» не является путем развития для японских и китайских балетных трупп (Ляо Чэнчжи, 1964). Японские артисты представили балет «Гион Мацури», основанный на реальных событиях 1533 года, когда сёгунат Асикага запретил религиозные праздники, но жители Киото настояли на проведении светской процессии, сохранив традицию (информации о создателях самого спектакля не найдено). Привезенный в Китай балет прославляет «историю победы японского народа» (Ляо Чэнчжи, 1964). Отмечается, что интеграция танцев народов Японии в балет – это, несомненно, шаг в правильном направлении. Таким образом, гастрольная программа японской труппы полностью исключила классический балет, сосредоточившись на *японских национальных балетных постановках* (Ляо Чэнчжи, 1964).

В сентябре 1965 года страну посетила труппа Королевского балета Камбоджи, основу программы которой составили этнические номера с ярким национальным колоритом (Песня дружбы между китайским и камбоджийскими народами..., 1965). Главной фигурой среди гостей была принцесса Нородом Буппа Деви (1943–2019), ведущая танцовщица балета, которая активно пропагандировала камбоджийское танцевальное искусство. В программу вошел широкий спектр классических танцев – «Танец благословения» (Robam Jun Por), «Танец Апсары» (Robam Ter Apsara), «Танец Небесного Блаженства» (Ter Monogom). Несомненно, главным достоинством Королевского балета Камбоджи, как отмечается в статье, является глубокое изучение и развитие национального искусства, что привело к исключительным успехам в сохранении культурного наследия (Песня дружбы между китайским и камбоджийскими народами..., 1965).

Заключение

Приезды иностранных трупп, несомненно, имели комплексное значение для китайской культуры. С одной стороны, гастроли в Китае 1950–1960-х годов открыли новые горизонты для китайских деятелей балетного искусства, определив направление и цели развития балета: иностранные труппы «позволили большему числу китайских зрителей познакомиться с очарованием балета как сценического искусства и содействовали целостному развитию китайского балета» (许定中, 李春华, 刘秀乡 и др. [Сюй Динчжун, Ли Чуньхуа, Лю Цзюньчэн и др.], 2016, с. 78).

С другой стороны, в этот же период китайское балетное искусство находилось в процессе кардинальных изменений, отражая политические и культурные приоритеты страны. В печати активно обсуждались вопросы формирования национального балета, а классические западные постановки уступали место спектаклям, соответствующим идеологическим установкам. В китайской прессе подчеркивалась важность соединения балета с национальными танцевальными традициями, что способствовало развитию нового художественного направления. Гастрольная программа большинства зарубежных коллективов также *отражала эти тенденции*.

Классический балет создал тот фундамент, на котором могли развиваться специфические принципы китайского национального балета. Этим основанием послужили выступления трупп из СССР, Венгрии, Франции и Швеции.

Визиты иностранных трупп, таких как Национальный балет Кубы, японская труппа “Matsuyama Shuko Ballet” и Королевский балет Камбоджи, сопровождались акцентом на поиске *национальной самобытности и революционной тематики* в искусстве. Положительно воспринимались те коллективы, которые демонстрировали элементы народного танца и стремились адаптировать балетное искусство к национальному культурному контексту (венгерский балет «Платочек»).

В свою очередь, со стороны приезжавших трупп отмечалась положительная динамика в становлении и развитии китайского балетного искусства. В частности, уже упомянутый Клод Жиро отметил успех китайского революционного балета, что свидетельствует о том, что китайский балет воспринимался как *инновационный* в плане сочетания классической техники, традиционных танцевальных элементов и идеологического содержания.

Печатные издания способствовали формированию общественного мнения о новом пути развития балетного искусства, тогда как международные гастроли служили инструментом сопоставления национального балета с зарубежными тенденциями. Взаимодействие этих факторов способствовало утверждению китайского балета как уникального явления, сочетающего идеологическую направленность, национальные традиции и элементы классического балета.

Перспективы исследования открывают широкие возможности для углубленного изучения культурных процессов в Китае. Наиболее плодотворными направлениями представляются сравнительный анализ взаимодействия китайского балета с европейскими и советскими традициями, исследование постреволюционного этапа развития. Значительный потенциал заключается в изучении роли образовательных практик и деятельности зарубежных преподавателей. Междисциплинарные подходы позволят комплексно исследовать балет как часть культурной политики и средство формирования национальной идентичности. Перспективным также представляется анализ механизмов адаптации зарубежных форм к китайским реалиям и обратного влияния китайского балета на мировое искусство, особенно в свете того, что к настоящему времени Китай стал одной из великих балетных держав мира.

Источники | References

1. Лемешко Ю. Г. Газета «Жэньминь жибао» на начальном этапе «культурной революции» (1966-1969) // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. № 54.
2. Малашевская М. Н. Культурная дипломатия Японии в КНР в 1970-1980-е гг. на примере деятельности Иноуэ Ясуси и Японо-китайской ассоциации культурных обменов // Мировая политика. 2024. № 4.
3. Никитина А. А. О влиянии политики Коммунистической партии Китая (КПК) на изображение персонажей в китайской литературе 1949 – начала 1960-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2013. № 2.
4. Сидоренко А. Ю. Ценностные установки китайского социалистического реализма и их переосмысление в новейшей литературе Китая: дисс. ... к. филол. н. СПб., 2020.
5. Сунь М., Шекалов В. А. Творчество Галины Улановой в культуре и балете Китая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 5.
6. Усов В. Н. Сто цветов // История Китая с древнейших времен до начала XXI века: монография: в 10 т. М.: Наука, 2017. Т. VIII.
7. Чэнь С. Китайские балеты периода «культурной революции»: связь с европейской традицией: дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2022.
8. Ljunggren B. Our Future with Asia – A Swedish Asia Strategy for 2000 and beyond. Stockholm: Norstedts Tryckeri AB, 1999.
9. McLelland R. Examining the Red Corps: An Investigation into the Adoption, Revolution, and Continued Development of Ballet in China / Department of Dance University of Roehampton. L., 2018.
10. 许定中, 李春华, 刘秀乡, 王菲叶. 中国芭蕾舞史. 北京, 2016 (Сюй Динчжун, Ли Чуньхуа, Лю Цзюньчэн, Ван Фэйянь. История китайского балета. Пекин, 2016).

Информация об авторах | Author information



Сунь Минмань¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург



Mingman Sun¹

¹ Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg

¹ minmansun@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 07.05.2025; опубликовано online (published online): 22.06.2025.

Ключевые слова (keywords): китайский балет; зарубежные гастроли; газета «Жэньминь жибао»; культурная революция; национальное балетное искусство; Chinese ballet; foreign tours; newspaper "Rénmín Ribào" (People's Daily); Cultural Revolution; national ballet art.