

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8

НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ КАК ФАКТОР СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КИТАЙСКОГО БАЛЕТА

Новик Ю. О.¹, Сун Люсюань¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье обсуждается проблема национализации балета в Китае, обозначившаяся в повестке китайского искусствоведения с начала 2000-х годов. Авторы обнаруживают в речевом штампе «национализация балета» присутствие идей марксизма и маоизма, с одной стороны, и целеполагание, с другой; на исторических примерах рассматривают, как установка Мао Цзэдуна на «служение» искусства балета трудовому народу способствовала трансформации содержания и формы иностранного (классического русского и неклассического Западного) балета в Китае; приходят к выводу, что идеология национализации способствовала появлению в начале XX века и становлению к 1960-м в Китае собственного китайского балета с «национальными особенностями» (Мао Цзэдун).

Ключевые слова: национализация балета, Китай первой половины XX века, идеология, целеполагание, иностранный балет, национальный балет, китайский балет.

NATIONALIZATION AS A FACTOR OF THE NATIONAL CHINESE BALLET'S EMERGENCE

Novik Yu. O.¹, Song Liuxuan¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossy St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article discusses the problem of the nationalization of ballet in China, which has emerged on the agenda of Chinese art criticism since the early 2000s.

The authors discover the presence of Marxist and Maoists ideas in the speech cliché of “nationalization of ballet”, on the one hand, and goal-setting, on the other; on historical examples they also examine how Mao Zedong’s focus on “serving” the art of ballet to the working people contributed to the transformation of the content and form of foreign (classical Russian and non-classical Western) ballet in China. The authors come to the conclusion that the ideology of nationalization contributed to the emergence of its own Chinese ballet with “national characteristics” (Mao Zedong) at the beginning of the 20th century and the establishment of the national Chinese ballet by the 1960s.

Keywords: nationalization of ballet, China in the first half of the 20th century, ideology, goal setting, foreign ballet, national ballet, Chinese ballet.

Практически ни одно исследование по истории хореографии Китая сегодня не обходится без констатации того, что балет является пришлой для китайского сценического искусства хореографической формой, какое-то время не воспринимался и даже отторгался зрителями, но, в конце концов, нашел свое место в китайской танцевальной культуре и сердцах китайцев-балетоманов. Теоретически возможно обобщить выстроенную историками последовательность событий, связанных с появлением и бытованием искусства балета в Китае, либо с помощью естественнонаучного понятия «адаптация», либо с помощью близкого российской культурологии термина «инкультурация». В обоих случаях речь идет о *приспособлении* (наподобие того, как это делают живые организмы — через структурные и функциональные перестроения) искусства балета к изменившимся условиям внешней среды.

С 1930-х годов в Китае условия, сам процесс и последствия адаптации иностранного балета к китайским реалиям становились предметом обсуждения в обществе, артистических кругах от случая к случаю, точнее, от одной балетной премьеры к другой. Так было, в частности, после премьерного показа балетного спектакля «Красный женский отряд», на который оперативно отреагировали и художественные критики, и корреспонденты новостных изданий [1; 2; 3]. Восторженные отзывы художественных критиков оттенила газетная публикация «Продвижение по пути революционизации, *национализации* и массивификации: о художественных достоинствах балета “Красный женский отряд”» [курсив наш. — Ю. Н., Л. Сун], автор которой использовал слово «национализация» в значении «адаптация», чем привнес в дискуссию о перспективах развития балета в Китае дополнительные смыслы.

Современники высоко оценили качество «Красного женского обряда», назвав его «образцовым» революционным балетом эпохи Великой пролетарской культурной революции. Сегодня к оценкам времени Мао Цзэдуна добавились

новые, не менее положительные и лестные, а искусствоведы начали изучать историю «первого балета в Китае в подлинном смысле этого слова», «национального достояния культуры Китая» (Оу Цзяньпин) [4] в контексте национализации, давая понять, что между первым и вторым существует какая-то связь. Мы предположили наличие причинно-следственной связи между феноменом, возможно, процессом национализации искусства и спектаклем «Красный женский отряд», утвердившимся в ХХI столетии в статусе национального китайского балета.

Цель настоящего исследования — подтвердить или опровергнуть гипотезу о том, что национализация как тенденция в политической идеологии искусства причастна к становлению «национально-специфического» китайского балета.

В экономической теории понятие «национализация» означает «перевод в собственность государства имущества, принадлежащего частным лицам или коллективным собственникам, на возмездной или безвозмездной основе» [5]. Логично предположить, что применительно к балету национализация, буквально, — это огосударствление, переход искусства под юрисдикцию государства, закрепление за государственными административными органами власти права рассматривать и решать дела, связанные с балетной практикой. Преимущественно так оно и было в Китае в десятилетие Великой пролетарской культурной революции (1966–1976), но не в начале ХХ века. Первоначальная национализация пришедшего в страну извне искусства балета происходила без ущемления имущественных прав иностранных государств или их граждан на произведения балетного искусства и без отчуждения последних в пользу Китая. Из этого следует, что слово «национализация» могло войти в китайский балетный дискурс в любом переносном, но только не в наиболее распространенном экономико-правовом значении.

Если отталкиваться от этимологии лексемы «нация» (от лат. *natio* — народ), формой которого является слово «национализация», то можно допустить нестрогое и явно политизированное толкование национализации как «перевода чего-то в собственность народа». Думается, что именно этим путем пошли родоначальники идеологии национализации искусства в Китае от Коммунистической партии Китая (далее — КПК).

В основополагающих нормативно-правовых актах Китайской народной республики (далее — КНР) 1949 года целью национальной политики в области культуры и просвещения объявлялось «служение интересам народа» (см. об этом: [6]). Смысл «служения» культуры и искусства народу был разъяснен и доведен до партактива, рядовых граждан через СМИ, разобравших на цитаты фундаментальные труды Мао Цзэдуна «О демократии» (январь 1940) и «Выступления Мао Цзэдуна на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани» (май 1942). В первом из упомянутых документов Мао Цзэдун

выдвинул ряд тезисов о том, что 1) культура народных масс (т. е. «культура новой демократии») направлена против империализма и феодализма; 2) «ведущую роль в ней играют коммунистические идеи», которые следует «усиленно пропагандировать»; 3) «Без такой пропаганды и учебы будет невозможно не только обеспечить переход китайской революции на следующий, социалистический этап, но и привести к победе нынешнюю, демократическую революцию...»¹ (цит. по: [7, с. 54–55]). Сказанного достаточно для понимания того, что при соблюдении некоторых условий, а именно при настроенности на пропаганду пролетарской идеологии, к «служению народу» (т. е. *национализации*) в Китае теоретически могло быть допущено любое искусство без учета страны происхождения и национальной принадлежности.

Спонтанная практика вестернизации опередила теорию и политику «постановки иностранного на службу Китаю» на несколько десятилетий. Сначала под воздействием европейского драматического искусства стал формироваться китайский «современный драматический театр» (С. А. Серова), в 1930-е появились признаки «распространения танцевальной культуры Запада в школьном образовании» (Цянь Сунь), наконец, 1950-е ознаменовались созданием «балета европейского типа» (С. А. Серова).

Поскольку дальнейшие размышления на тему адаптации и национализации без более или менее отчетливого понимания, что именно адаптировалось и национализировалось к китайской сцене начала XX века, теряют всяческий смысл, остановимся кратко на понятии «балет европейского типа» и его исторических и нынешних толкованиях в России и Китае. Для российских теоретиков балет — это сценическое искусство, театральное представление, в котором драматургия, музыка, сценография подчинены хореографии. Для историков балет — это придворный (в Италии и Франции с XVI века), театальный танец, столетиями распространявшийся в Европе, включая Россию, и обретавший в каждой из принимающих стран свою согласованную с региональными и локальными культурными и национальными хореографическими традициями форму. В начале XX века европейский балет был представлен различными классическими (в первую очередь русскими) и неклассическими формами Западного балета. Выбирая между первым и вторым, Китай, придерживавшийся политического курса на социализм и коммунизм, отдавал предпочтение классическому балету из Советского Союза, в котором, по определению И. Соллертинского, «Ленинские указания и политика партии в отношении культурного наследия... сделали искусство балета — из кастового аристократического развлечения — достоянием многомиллионных трудовых масс» [8, с. 7].

¹ См.: Мао Цзэдун. О новой демократии (январь 1940 г.) // Мао Цзэдун. Избранные произведения: в 5 т. Пекин: Издательство иностранной литературы, 1969. Т. 2. С. 429–487.

Подобные оценки политической значимости классического русского балетного наследия выполняли функцию «охранной грамоты» в отношении многих шедевров русской классики («Лебединое озеро», «Корсар», Жизель», «Бахчисарайский фонтан»), созданных в Китае приглашенными иностранными (советскими), но исполнявшими подготовленными иностранцами национальными кадрами. За этапом копирования форм и освоения техники исполнения русского классического балета последовал этап критического пересмотра его содержания (середина 1950-х – середина 1960-х годов) на предмет наличия вредных и искажающих идеологию марксизма-ленинизма смыслов. В частности, критике подвергся балет «Лебединое озеро» из-за основной сюжетной линии («любовная история»), якобы, противоречащей высказанной К. Марксом идее об определяющей роли бытия по отношению к сознанию: «...основное положение марксизма, — разъяснял Мао Цзэдун, — гласит, что... объективная реальность классовая и национальная борьба определяет наши мысли и чувства. Однако некоторые наши товарищи ставят вопрос с ног на голову, утверждая, что во всем надо якобы исходить из “любви”. Если уж исходить из любви, то в классовом обществе и любовь может быть только классовой. Однако эти товарищи гонятся за какой-то надклассовой..., за абстрактной любовью, абстрактной свободой, за абстрактной истиной... Это показывает, что такие товарищи находятся под сильным влиянием буржуазии» [9]. Также появились сомнения относительно возможностей использования формы классического русского балета для пропаганды ценностей трудового народа, поскольку «Классический танец — в первичных своих элементах — родился не из имитации профессионально-трудовых движений (ибо придворные круги, разумеется, в процессе производства участия не принимали), но из оттанцовывания элементов придворного этикета...» [8, с. 11].

Пересмотр внутренней политики в отношении искусства балета происходил на фоне ухудшения внешнеполитических отношений между КНР и СССР, наступившего после смерти И. В. Сталина, ревизионистских (в восприятии китайских коммунистов) заявлений Н. С. Хрущева о возможности мирного сосуществования социалистических стран с капиталистическими. Не менее чувствительной темой для руководства КПК и лично Мао Цзэдуна оказалась тема (с учетом опыта сталинизма и его развенчания в СССР) возможности установления тоталитарных режимов в странах социализма, для опровержения которой в Китае была развернута политико-идеологическая кампания «Пусть расцветают сто цветов, пусть сотрудничают сто школ» (1956–1957). Новый курс официально разрешал деловое обсуждение вопросов художественного творчества с целью помочь интеллигенции, включая «буржуазные и мелкобуржуазные элементы», «идти вперед еще более быстрыми темпами». При этом не скрывалось, что «во время цветения благоухающих цветов

неизбежно вырастают ядовитые травы» (цит. по: [7, с. 57]) — враждебные теории и вредные произведения литературы и искусства, которые, при случае, можно будет «скосить» или «выполоть».

Выработанная идеологами маоизма социальная модель неприятия всего, что не отвечает «интересам народа», с одной стороны, формировала негативную установку на устранение «балетного господства западного капитализма» (Ли Цин), с другой стороны, позитивно мотивировала творческую интеллигенцию на создание и «национализацию» отечественного китайского балета [10].

До недавнего времени историографы вели отсчет времени китайского балета от хореографической постановки Дай Айлянь «Голубь мира» (1950), синтезировавшего формы «европейского балета и китайского классического танца» (С. А. Серова) и балета «Красавица рыбка» Цу Минсина и У Цзюня (1962). Единодушно называя обе постановки китайскими балетами, большинство (если не все) китайских искусствоведов отказывают при этом «Голубю мира» и «Красавице рыбке» в статусе национального китайского балета, поскольку произведения, говоря словами Х. Чжан, ни структурной формой, ни выбранным предметом, ни художественными приемами выражения и создания музыки не имели «характера самостоятельности». Это были постановки китайских хореографов на основе формы русского балета с «национальными особенностями» [11, с. 268].

Речевой штамп «балет с национальными особенностями», используемый нынешними (как и прошлыми) исследователями истории китайского балета, — это одна из многочисленных идеологем, введенных в оборот публицистики Мао Цзэдуном. Ее смысл раскрывается историческим контекстом, становится понятным с учетом знания специфики исторического момента. Если до 1949 года (основания КНР) особенности исторического развития страны связывали с обустройством общественной жизни по законам «национальной демократии» (Цзян Цзэминь), то после этой даты — с переходом к строительству социализма. «Мы осваиваем зарубежное искусство, его теоретические основы и основные технические приёмы, — поучал представителей профессионального сообщества музыкантов Мао Цзэдун, — именно с целью создания *собственного социалистического искусства* различных национальностей² Китая, искусства, обладающего специфической *национальной формой и специфической национальной манерой* [курсив наш. — Ю. Н., Л. Сун]» [12].

Как следует из цитаты, в своих интерпретациях феномена китайского искусства Мао Цзэдун опирался на сталинскую доктрину советской культуры — «социалистической по содержанию» и «*национальной* (т. е. «*культурно различной для народов СССР*») по форме [курсив наш. — Ю. Н., Л. Сун]» (цит. по: [13]).

² Более подходящим по смыслу был бы такой перевод с китайского: «народов Китая».

Модель, способная адекватно отразить специфику формы культуры и искусства в таком полиэтническом и многонациональном государстве, как Китай (или СССР), могла быть только «культурно-национальной». В эпоху Мао, говоря о национальной форме искусства, прежде всего подразумевали культурную или этническую (что суть одно и то же) форму и наоборот.

Устойчивое словосочетание «национальный китайский балет» сегодня — это одновременно и грамматическая структура, и логическая форма, в рамках которой оттачивается мысль о специфике балета как феномена культуры применительно к китайскому народу (этносу) и китайской нации.

В современных политологии, социологии, этнологии и других, далеких от искусствоведения общественных науках, не выработавших общие для всех теории нации и народа (этноса), понятия «народ» и «нация» могут раскрываться одно через другое, отождествляться и даже противопоставляются друг другу. Оба понятия в сути своей обозначают одно и то же — историческую общность людей, с той разницей, что «определяющее значение для становления и развития этноса [этнической общности — Ю. Н., Л. Сун] имеют объективные факторы [природа, климат, география, язык, самоназвание, культура — Ю. Н., Л. Сун], ... в то время как в формировании и развитии нации немаловажную роль играют и субъективные факторы: идеи, теории, цели, программы и т. д. и их создатели. Нация характеризуется наличием развитой политической сферы, что никогда не присутствует в жизнедеятельности этноса» [14, с. 90]. В свете сказанного становится понятным значение словосочетания «китайское искусство», генетически погруженного в этнокультурный контекст. «Китайский балет», маркированный с помощью производного от этнонима «китайцы» прилагательного, прочно ассоциируется с народно-сценическим танцем (его разновидностями) и его историческими предшественниками — танцами коренной и самой многочисленной этнической общности китайцев (народа хань), а также других народов Древнего, Средневекового, Нового и Новейшего Китая. Также понятно, что когда балетную постановку оценивают как «национальную» и «китайскую» одновременно, то пытаются обнаружить в ней не только этнокультурную самобытность, но также и самосознание народа, адекватное текущему моменту истории страны.

Именно такой подход к китайскому балету начала XX века демонстрирует сравнительно недавняя публикация «Генезис китайского балета» исследователя Цянь Сунь. Автор сдвигает сроки начала национализации искусства балета в Китае к 1930-м годам, заявляя, что 1) именно тогда «возник новый вид танцевального искусства — китайский балет»; 2) из-за незначительного влияния западного танцевального искусства китайское искусство танца практически самостоятельно эволюционировало до уровня «китайского балета на основе пекинской оперы»; 3) «основоположниками китайского балета» являются

хореографы Ли Цзиньхуэй, Аарон Авшаломов, У Сяобан и Лян Лунь, соединившие хореографию «западного современного [в значении неклассического балетного — прим. Ю. Н., Л. Сун] танца с реалистической жизнью Китая»; 4) все балеты упомянутых хореографов³ «принадлежат к подлинно китайскому национальному искусству» [15].

Аргументируя свою позицию по национальному статусу балетов 1930-х, Цянь Сунь ссылается на оценки внутривосточной обстановки в Китае после окончания Первой мировой войны, данные хореографами-современниками. Несправедливые решения стран-победительниц, принятые в отношении Китая, как писал в своей биографии У Сяобан, пробудили мощное патристическое «Движение новой культуры»⁴, способствовали росту самосознания художественной интеллигенции: «В то время одна идея владела мной: Китай должен иметь свое *новое сценическое искусство*, основанное на новых идеях, *отражающее народную борьбу за демократию...* [курсив наш. — Ю. Н., Л. Сун] <...> ...современный европейский танец уже существовал в Японии и стал самостоятельным искусством на сцене <...> После 1935 г. я ввел этот современный танец в Китае. Я хотел использовать эту новую форму танца для разоблачения злодеяний реакционного режима» (цит. по: [15]).

Несмотря на современность содержания и новаторство формы балеты 1930-х годов «заложили основы бурного развития балета после образования КНР» (Цянь Сунь), но не произвели на руководство КПК впечатления столь сильно-го, чтобы о них вспомнили при составлении в 1967 году списка «образцовых» балетов эпохи Великой пролетарской культурной революции. Мы полагаем, что к 1960-м — времени активного строительства в Китае социализма — содержание балетных спектаклей, пропагандировавших идеи общественного устройства на принципах демократии, сильно устарело. Компартия уже переключила внимание общественности на более актуальную повестку — вопросы самоопределения искусства в условиях продолжения пролетарской борьбы с внутренними, а не с внешними, как прежде, врагами революции. О смене политического курса «на фронте искусства» красноречиво свидетельствуют следующая цитата из выступления Мао Цзэдуна: «Широкие народные массы — это рабочие, крестьяне, солдаты и городская мелкая буржуазия...

³ В статье даются краткие характеристики песенно-танцевальных спектаклей для детей Ли Цзиньхуэй «Воробей и дитя», «Маленький художник»; балетов А. Авшаломова «Сон Хуэйляни»; У Сяобана «Цветок мака», «Дедушка Тигр», «Пагода и Мемориальная арка»; Лян Луня «Свадебное путешествие с паланкином подходит к двери» и др.

⁴ «Движение новой культуры» было частью «Движения 4 мая» — мощного политического выступления студентов, городской мелкой буржуазии, рабочих, протестовавших против решения Парижской мирной конференции о передаче бывших немецких концессий в Шаньдун Японии.

Поэтому наши литература и искусство служат, во-первых, рабочим — классу, руководящему революцией; во-вторых, крестьянам — самому многочисленному и самому стойкому нашему союзнику в революции; в третьих, вооруженным рабочим и крестьянам, то есть 8-й и Новой 4-й армиям и прочим вооруженным отрядам народа — основным силам народной войны; в четвертых, трудящимся массам городской мелкой буржуазии, а также интеллигенции, которые тоже являются нашими союзниками в революции и способны сотрудничать с нами длительное время» (цит. по: [9]).

Национализация как стихийное этнокультурное и национальное самоопределение китайского балета в рамках знакомства художественной интеллигенции Китая с «зарубежным» балетным опытом закончилась в первой половине 1960-х. Ей на смену пришла идеология и практика «постановки искусства балета на службу» классово стратифицированной массе трудового китайского народа. Процесс стал полностью управляемым КПК в годы проведения самой масштабной политико-идеологической кампании «Великой пролетарской культурной революции» (1966–1976), хотя и до этого практиковались кампании по «перестройке мышления» в интересах осуществляющих свою диктатуру пролетарских классов. Пример тому — история создания балета «Красный женский отряд» в годы проведения в Китае кампании под лозунгом «Учитесь у Народно-освободительной армии Китая!» Граждан страны призывали брать пример с военнослужащих — «много трудиться и не жаловаться на жизнь», а деятелей искусства — пропагандировать ценности армейского образа жизни (строгую дисциплину, привычки подчиняться приказам и т. п.) как единственно возможные и для гражданского населения.

Сюжет балета взят из хроники военных операций десятилетия Гражданской войны в провинции Гуандун (1927–1937), дополнен сведениями об антифеодальных выступлениях на острове Хайнань, в итоге сведен к частной истории чудесного высвобождения из рабства крестьянкой девушки У Цинхуа и ее вступления в ряды Красной Армии и Коммунистической партии Китая. Именно это реально-правдивое пролетарское содержание и стало основанием для признания идеологами маоизма данного балетного произведения национальным, т. е. отражающим приоритеты национальной государственной политики в области искусства 1960–1970-х годов.

Вместе с тем поднятые в балете «Красный женский отряд» темы социальной справедливости, национального освобождения от тирании внешних и внутренних врагов переводят его из разряда национальных, собственно китайских (т. е. отражающих этническую и культурную специфику жизни народа) произведений искусства эпохи Великой пролетарской культурной революции в разряд интернациональных. Балет стал формой идеологии марксизма («Весь мир насилья мы разрушим / До основания, а затем / Мы наш, мы новый мир

построим, — / Кто был ничем, тот станет всем...»), с одной стороны, и китайского маоизма — с другой. Думается, что именно эта способность балета спрятать противоположные смыслы позволяет китайским специалистам назвать его «балетной классикой» Китая, ведь «Национализация и интернационализация, — как отмечает Ли Цюн, — являются частью и целым. Национализация — это развитие национальной истории, кристаллизация собственного культурного опыта в надежде привнести его в международное видение, чтобы как можно больше людей смогли приобщиться к культурному опыту Китая» [16, с. 109].

Есть еще одно обстоятельство, объясняющее, на наш взгляд, особый статус балета среди других. Стремясь приспособить к китайским реалиям марксистско-ленинское учение, Мао Цзэдун намеренно искажал реальную картину социального устройства китайского общества, в котором на самом деле наибольшим по численности социальным слоем было крестьянство (а не рабочий класс, как в странах Европы и России) и лишь 10% населения приходилось на социальные страты чиновничества, ремесленников и торговцев. Этим, в частности, объясняются частые оговорки Мао на разных совещаниях 1949 года о том, что «потребителями литературы и искусства», помимо рабочих, крестьян и солдат, также является и «наш революционный актив» [9]. Глядя из зрительного зала на сцену, «новое» чиновничество и партноменклатура КНР видела в персонажах балета (командирах и «комиссарах» Красной армии Китая) себя, обнаруживала в глубинах хореографического текста идеологический подтекст о руководящей роли Коммунистической партии в деле строительства социализма в Китае.

Китайскими историками балета доподлинно установлены точная дата и место первого показа зрителям «Красного женского отряда», как и то, что премьера состоялась в присутствии премьер-министра Чжоу Эньлая и находившегося в тот момент в Китае главы государства Камбоджа Н. Сианука. Так зародилась национальная традиция «встраивания» спектакля в программы официальных визитов в КНР глав иностранных государств с целью подтверждения факта наличия в Китае собственного национального балета и демонстрации возможностей выхода китайского балета на мировую сцену в обозримом будущем. (На Западе о «Красном женском отряде», поставленном для президента США Ричарда Никсона, заговорили после его визита в Китай в феврале 1972 года.) Без сомнения, в руках идеологов КПК балет стал инструментом пропаганды, демонстрации возможностей политической системы, с 1949 года подозреваемой, а в некоторых странах мира и обвиняемой, в тоталитаризме. В сегодняшнем Китае, на что указывает практика приурочивания очередных показов «Красного женского отряда» к юбилеям и праздникам Коммунистической партии Китая, пропагандистский потенциал балетной постановки не считается растраченным; ей по-прежнему есть что сказать о специфике выраженного в формах искусства балета самосознания китайского народа, этноса, нации.

Подводя итог, сформулируем кратко основные выводы, к которым мы пришли в ходе исследования проблемы национализации балета в Китае в первой половине XX века:

- национализация балета стала своеобразным продолжением процесса адаптации пришлого (иностранного) искусства балета к сценическим условиям в Китае;

- по сути своей национализация балета есть часть идеологии марксизма и маоизма и одновременно целеполагание на «постановку искусства балета на службу интересам народа Китая»;

- идеология и установка на национализацию балета затронули все формы иностранного (русского классического и неклассического Западного) балета в Китае;

- в случае с неклассическим Западным балетом установка на национализацию начала действовать как патриотический порыв до ее публичного артикулирования идеологами КПК;

- национализация балета способствовала становлению в Китае собственного балета, осознавшего себя к началу 1960-х и выразившего понимание своей специфики с помощью речевого штампа «национальный китайский балет»;

- идеология национализации балета зависит от историко-политического контекста, способного, в свою очередь, перенаправить вектор действия силы установки «служения балета» с «интересов народа» на «интересы государства» (1966).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ченг Дайхуэй. Смотрю балет «Красный женский отряд» // Театральная газета. 1964. октябрь. № 10. 程代辉：《看芭蕾舞剧——〈红色娘子军〉》·《戏剧报》·1964年第10期。
2. Янь Ке. Революционный балет очень хорош. Мне нравится смотреть балет «Красный женский отряд» // Народная музыка. 1964. № 11. 彦克：《革命的芭蕾舞剧好得很--喜看芭蕾舞剧〈红色娘子军〉》·《人民音乐》·1964年11月。
3. Лун Инь Пей. Продвижение по пути революционизации, национализации и массификации: о художественных достижениях балета «Красный женский отряд» // Гуанчжоу: Вечерние новости Янчэн. 1964. Окт. 隆荫培：《沿着革命化民族化群众化的道路前进—谈芭蕾舞剧〈红色娘子军〉的艺术成就》羊城晚报·1964年10月。
4. К 50-летию премьеры «Красного отряда женщин»: антология / под ред. Оу Цзяньпина. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2014. Сентябрь. 438 с. 欧建平主编：《纪念〈红色娘子军〉首演五十周年文集》[M]·上海:上海音乐出版社·2014年9月版

5. Национализация // Большая Российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/c/natsionalizatsiia-b3bff1> (дата обращения: 01.11.2023).
6. Общая программа Народного политического консультативного совета Китая: принята 1-й сессией 29 сентября 1949 г. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1950. Ст. 41. 21 с.
7. Кузнецов Д. В. Китайский пропагандистский плакат: история и современность. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2020. 200 с.
8. Соллертинский И. И. Классический танец и его теория // Ваганова А. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ • ГИХЛ. Ленинградское отделение, 1934. С. 5–14.
9. Вступительное слово (2 мая 1942 г.) // Выступления на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани (май 1942 г.) [Электронный ресурс]. URL: http://library.maoism.ru/literature_and_arts.htm (дата обращения: 15.10.2023).
10. Ли Цин. Мысли о «нововведениях и наследовании» в танце (на примере балета «Красный женский отряд») // Танцевальная мода. 2021. С. 62–63. 李青. “引进与传承” 在舞蹈中的思考 - 以芭蕾舞剧《红色娘子军》为例. DANCE FASHION. 2021. с. 62-63. (我的中文翻译。).
11. Чжан Хуйюй. Становление балетного искусства в Китае в контексте развития мирового балета // Научные междисциплинарные исследования: материалы IX Международной научно-практической конференции. М.: Издательский дом КДУ; Добросвет, 2021. С. 267–271.
12. Мао Цзэдун. Беседа с деятелями музыки 24.08.1956 // Выступления Мао Цзэдуна, ранее не публиковавшиеся в китайской печати. Выпуск первый: апрель 1950 – июль 1957 года. М: Прогресс, 1975. [Электронный ресурс]. URL: <http://maoism.ru/16519> (дата обращения: 15.10.2023).
13. О национальной культуре // Объединённый пленум ЦК и ЦКК ВКП(б). т. 10 стр. 69. [Электронный ресурс]. <https://stalinism.ru/dokumentyi/tsitatnik-stalina.html?start=6&ysclid=lovp74shah927158635> (дата обращения: 15.10.2023).
14. Осинский И. И., Добрынина М. И. Феномен национального // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2019. Вып. 4. С. 89–93.
15. Цянь Сунь. Генезис китайского балетного искусства // Веснік беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2008. № 9. С. 83–90.
16. Ли Цюн. Является ли национализация необходимым вариантом для развития китайского балета? // DANCE FASHION. 2019. С. 109–113. 李琼. “民族化” 是中国芭蕾发展的必选项吗? DANCE FASHION. 2019. С. 109–113. (我的中文翻译。).

REFERENCES

1. Cheng Daihuej. Smotryu balet «Krasnyj zhenskij otryad» // Teatral'naya gazeta. 1964. oktyabr'. № 10. 程代辉: 《看芭蕾舞剧——〈红色娘子军〉》·《戏剧报》·1964年第10期。

2. Yan' Ke. Revolyucionnyj balet ochen' horosh — radost' ot prosmotra baleta «Krasnyj zhenskij otryad» // Narodnaya muzyka. 1964. № 11. 彦克：《革命的芭蕾舞剧好得很--喜看芭蕾舞剧<红色娘子军>》·《人民音乐》·1964年11月。
3. Lun In' Pej. Prodvizhenie po puti revolyucionizacii, nacionalizacii i massifikacii: o hudozhestvennyh dostizheniyah baleta «Krasnyj zhenskij otryad» // Vechernie novosti Yanchen. 1964. Okt. 隆荫培：《沿着革命化民族化群众化的道路前进—谈芭蕾舞剧<红色娘子军>的艺术成就》羊城晚报》·1964年10月。
4. K 50-letiyu prem'ery «Krasnogo otryada zhenshchin»: antologiya. / pod red. Ou Czyan'pina. SHanhaj: SHanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2014. Sentyabr'. 438 s. 欧建平主编：《纪念<红色娘子军>首演五十周年文集》[M]·上海:上海音乐出版社·2014年9月版
5. Nacionalizaciya // Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://bigenc.ru/c/natsionalizatsiia-b3bff1> (data obrashcheniya: 01.11.2023).
6. Obshchaya programma Narodnogo politicheskogo konsul'tativnogo soveta Kitaya: prinyata 1-j sessiej 29 sentyabrya 1949 g. M.: Gos. izd-vo polit. lit., 1950. St. 41. 21 s.
7. Kuznecov D. V. Kitajskij propagandistskij plakat: istoriya i sovremennost'. Blagoveshchensk: Izd-vo BGPU, 2020. 200 s.
8. Sollertinskij I. I. Klassicheskij tanec i ego teoriya // Vaganova A. Osnovy klassicheskogo tanca. L.: OGIZ • GIHL. Leningradskoe otdelenie, 1934. S. 5–14.
9. Vstupitel'noe slovo (2 maya 1942 g.) // Vystupleniya na Soveshchanii po voprosam literatury i iskusstva v Yan'ani (maj 1942 g.) [Elektronnyj resurs]. URL: http://library.maoism.ru/literature_and_arts.htm (data obrashcheniya: 15.10.2023).
10. Li Cin. Mysli o «novovvedeniyah i nasledovanii» v tance (na primere baleta «Krasnyj zhenskij otryad») // Tanceval'naya moda. 2021. S. 62–63. Na kit. 时尚舞蹈 2021年·第?期·第62–63页。(中文翻译由我提供).
11. Chzhan Huyuj. Stanovlenie baletnogo iskusstva v Kitae v kontekste razvitiya mirovogo baleta // Nauchnye mezhdisciplinarnye issledovaniya: materialy IX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. M.: Izdatel'skij dom KDU; Dobrosvet, 2021. S. 267–271.
12. Mao Czedun. Beseda s deyatel'nyami muzyki 24.08.1956 // Vystupleniya Mao Czeduna, ranee ne publikovavshiesya v kitajskoj pechati. Vypusk pervyj: aprel' 1950 – iyul' 1957 goda. M: Progress, 1975. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://maoism.ru/16519> (data obrashcheniya: 15.10.2023).
13. O nacional'noj kul'ture // Ob"edinyonnyj plenum CK i CKK VKP(b). t. 10 str. 69. [Elektronnyj resurs]. <https://stalinism.ru/dokumentyi/tsitatnik-stalina.html?start=6&yclid=lovp74shah927158635> (data obrashcheniya: 15.10.2023).
14. Osinskij I. I., Dobrynina M. I. Fenomen nacional'nogo // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. 2019. Vyp. 4. S. 89–93.
15. Cyan' Sun'. Genezis kitajskogo baletnogo iskusstva // Vesnik belaruskaga dzyarzhaj'naga universiteta kul'tury i mastactvaŭ. 2008. № 9. S. 83–90.

16. Li Сун. YAvlyaetsya li nacionalizaciya neobhodimym variantom dlya razvitiya kitajskogo baleta? // DANCE FASHION. 2019. S. 109–113. 李琼. “民族化”是中国芭蕾发展的必选项吗? DANCE FASHION. 2019. S. 109–113. (我的中文翻译。).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц.; science@vaganovaacademy.ru
ORCID ID: 0000-0002-6953-4452

Сун Люсюань — аспирант; 875797421@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Novik Yu. O. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Ass, Prof.; science@vaganovaacademy.ru
ORCID ID: 0000-0002-6953-4452

Song Liuxuan — Postgraduate Student; 875797421@qq.com