

УДК 792.8

«БАЛЕТ» В СИСТЕМЕ ПОНЯТИЙ КИТАЙСКОЙ НАУКИ О ТАНЦЕ

Новик Ю. О., Ли Минмин¹

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

Академическая дискурсивная система китайского искусствоведения оперирует несколькими дефинициями концепта «балет», составляющими основу как для исторических, так и для теоретических изысканий китайской «науки о танце (балете)». В статье анализируется родовое понятие балета, в китайском научном контексте распадающееся на концептуальные разновидности, а именно: «классический балет», «балет европейского типа», «китайский балет европейского типа», «национальный балет» и некоторые другие. Дается краткая характеристика ключевых производных дефиниций «балета», коррелирующих с реализуемыми в китайском искусствоведении танцеведческим походом и общеполитической стратегией национализации европейского классического балета.

Ключевые слова: понятие, концепт, танцеведение, «балет», «классический балет», «балет европейского типа», «китайский балет европейского типа», «национальный балет».

“BALLET” IN THE CONCEPTUAL SYSTEM OF CHINESE DANCE STUDIES

Novik Yu. O., Li Mingming¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russia.

The academic discursive system of Chinese art studies operates with several definitions of the concept of “ballet”, which form the basis for both historical and theoretical research in Chinese dance (ballet) studies. The article analyzes the generic notion of ballet, which, in Chinese scholarly context, breaks down into conceptual varieties, namely: “classical ballet”, “European-type ballet”, “Chinese European-type ballet”, “national ballet”, and several others. A brief characterization of the key derivative definitions of “ballet” is provided, correlating with the danceological approach implemented in Chinese art studies and the broader political strategy of nationalizing European classical ballet.

Keywords: concept, notion, dance studies, “ballet”, “classical ballet”, “European-type ballet”, “Chinese European-type ballet”, “national ballet”.

Введение

Сегодня многое известно о том, как в начале XX века европейское искусство балета проникало в Китай, как непросто укоренялось и в каких необычных условиях развивалось, обретало черты самобытности, а с нею и национальную идентичность. Однако мало кто обращает внимание на то, что вместе с самим балетом в страну пришла и западная критическая мысль о балете, или балетоведение, вследствие чего в Китае со временем сформировалась собственная танцеведческая школа, наиважнейшим предметом своих исследований избравшая автохтонные и китаизированные («национализированные») формы европейского балета. Отсутствие публикаций на эту тему в России делает ее актуальной и перспективной для искусствоведческих исследований.

Цель настоящей статьи – привлечь внимание к практике и результатам науковедческих исследований искусства балета в Китае, в частности, предварительно проанализировать специфический китайский опыт проведения научной дискуссии о содержании понятия «балет», его месте в понятийном аппарате китайского танцеведения¹.

Стремясь называть вещи своими именами, мы не будем открыто применять в отношении китайского опыта научного осмысления феномена балета слово «балетоведение» ввиду отсутствия последнего в китайском словаре искусствоведческих профессионализмов. Однако признаем, что балетоведческие, по сути своей, исследования в Китае на самом деле проводятся в рамках танцеведения – научной дисциплины, «осуществляющей всестороннее, системное и историческое исследование танцевального искусства, включающей в себя, как утверждают авторы авторитетной «Большой энциклопедии Цыхай (Том «Музыка и танец»», три основных компонента: теорию танца, историю танца и распространение танцевальной культуры²» [1, с. 246]. Отметим также структурную и содержательную близость китайского танцеведения к российскому балетоведению, «включающему в себя, – по мнению Е. Суриц, – исследования всех форм танца, теории и истории хореографии, хореографического исполнительства, балетной критики³ в ее лучших аналитических образцах» [3].

¹ Театроведческая традиция исследования балета в Китае в данной статье не рассматривается.

² Под «распространением танцевальной культуры» подразумеваются науки о «художественном обмене (психология, социология танцевального искусства, танцевальная критика) и медиакоммуникации (теория танцевальной нотации, теория телевизионной хореографии, реконструкция исторических танцевальных памятников, а также менеджмент и продюсирование в хореографической сфере)» [2, с. 354].

³ В китайском языке есть сопоставимый термин – «танцевальная критика» (кит. – «У-дао пипин», 舞蹈批评).

«Балет» (кит. – «балэй-у»)

Слово, звучащее по-русски как «балет», является фонетической модификацией французского «ballet», итальянского «balletto» и позднелатинского «ballo». Его аналогом в разговорном китайском языке является заимствование «балэй-у», созданное путем фонетической и семантической трансформации исторических языковых прототипов.

Семантика «балэй-у» «раскрывается» поэлементно: в состав слова входят лексемы «балэй» и «у», где «у» означает танец, а «балэй» указывает на его жанровую принадлежность – «балетный».

Иероглиф 芭蕾舞 создает с «балэй-у» письменно-устную пару. В нем каждая элементарная единица, или графема, рассматриваемая по-отдельности (芭 – растение, 蕾 – бутон, 舞 – танец), добавляет в общую семантику слова смысловые оттенки, способные пробудить в равнодушных к природной красоте китайцев приятные чувственные ассоциации и тем самым содействовать положительному восприятию ими искусства балета в целом.

Общенаучные представления о балете, распространенные в Китае

В начале XX века первыми толкователями балета в Китае были все: и случайно оказавшиеся на концерте гастролировавшей в стране балетной труппы из России или какой-то другой европейской страны зрители, и первые художественные критики полупрофессиональных журналов об искусстве, и самые настоящие профессионалы в области танцевального искусства, главным образом, иностранные специалисты – артисты балета, хореографы-постановщики, учителя балета и другие представители смежных балетных профессий. От них ускоренными темпами формирующаяся художественная элита Китая перенимала практический опыт и теоретические знания о мировой (преимущественно европейской и русской/советской) хореографии, включая балет. От них первые китайские историки и теоретики балетного танца узнали, что в общепринятом в Европе значении как слово, так и понятие балета изначально ассоциировались с простыми танцами, точнее, с танцевальными эпизодами, «передающими определенное настроение» средневековых народных празднеств или церковных действ [4, с. 43] без театральной коннотации.

В дальнейшем знания китайских искусствоведов о балете вполне ожидаемо стали набирать в количестве и качестве. Анализ справочной, учебной и научной литературы о балете, изданной в Китае в наши дни, показывает, что нынешнее поколение китайских танцеведов прекрасно знает историю европейской хореографии вообще и более частную историю происхождения и эволюции площадного «балета» в придворный. Как пишет китайский историк балета Цзоу Чжируй, в XVII веке французский королевский двор развил балетный танец сначала в сценическое, а затем в драматическое искусство, где хореография выступает основным носителем нарратива, известного как танцевальная драма [5, с. 2].

Обращает на себя внимание тенденция тонкого настраивания категориального инструментария китайской «науки о танце» под имеющийся в тот или иной период времени объем знаний, социокультурный контекст и политический момент. Скорее всего, в 1950-е годы, когда популярность европейского балета в Китае достигла своего максимума, а зрители в полной мере осознали и по достоинству оценили европейский классический танец, в профессиональный тезаурус китайского танцеведения вошло понятие «гудянь балэй-у» (古典芭蕾舞), по-русски – «классический (европейский по умолчанию) балет».

«Классический балет» (кит. – «гудянь балэй-у»)

Вновь проводя поэлементный разбор иероглифической конструкции, попробуем ответить на вопрос: «Что же такое классический танец, и чем он значим для китайцев»? Древностью (古) и совершенством (典) – такой смысл несет в себе двусоставная графема «гудянь».

За подтверждением сказанного обратимся к «Большому словарю китайского танца» [6, с. 162], где классический балет, или европейский классический танец, описывается как *старинное* искусство придворного сценического танца, зародившееся в Европе. Его первоначальные очертания, как утверждает автор словарной статьи, сложились в Италии в XVI веке, а окончательное становление произошло при французском дворе в XVII веке. Ключевым моментом упорядочения классического балета стало основание Королевской академии танца в Париже в 1661 году. Пройдя через века эволюции, балет достиг новых *технических и эстетических вершин* в эпоху романтизма в XIX веке, благодаря разработке техники пуантов и поддержек. Теоретические обобщения Карла Блазиса и последующее развитие его системы Энрико Чеккетти способствовали завершению формирования технической базы, а художественного расцвета балет достиг в России в конце XIX века. Согласно упоминаемому источнику, «сущность классического балета заключается в высоко кодифицированном телесном языке, в котором строго регламентированы позиции и движения рук, ног и корпуса, а также в иерархическом построении труппы. Исполнительская программа концентрируется вокруг устойчивой структуры “адажио – вариации – кода”, где кульминация достигается через виртуозное владение техникой пуантов, вращений, прыжков и поддержек, что в целом отражает строгость, каноничность и высокое мастерство этого танцевального жанра» [6, с. 162].

«Европейский балет» и «китайский балет европейского типа»
(*кит.* – «оучжоу балэй-у» и «чжунго оучжоу балэй-у»)

На этой теоретической базе современная наука о балете в Китае продолжает развивать учение о классическом европейском балете («гудянь оучжоу балэй-у», 古典欧洲芭蕾舞), или балете европейского типа, полностью изученного и усвоенного китайцами в 1920–1940-е годы, благополучно пережившего разлуку с европейской родиной и вновь нашедшего себя на чужбине в качестве «китайского балета европейского типа» («чжунго оучжоу балэй-у», 中国欧洲芭蕾舞) [7, с. 12].

В создании первых китайских балетов европейского типа, освоении китайцами жанра классического балетного танца, по мнению искусствоведа Сунь Цянь, главную роль сыграли советские педагоги и балетмейстеры (П. Гусев, В. Цаплин и др.), гастроли в Китае балетных коллективов из СССР и стран Восточной Европы, учеба в СССР китайских студентов-хореографов. Она также предлагает считать первыми китайскими балетами европейского типа постановки «Голубь мира» (1950) и «Красавица рыбка» (1959), «в которых балерины встали на пуанты и надели короткие юбочки-пачки» [7, с. 12].

«Национальный балет» (*кит.* – «миньцзу балэй-у»)

Еще одной разновидностью китайского балета, концепция которого с 1949 года развивается в китайском танцеведении, является национальный балет («миньцзу балэй-у», 民族芭蕾舞). В целом это довольно политизированный теоретический конструкт, хотя нынешнее поколение китайских теоретиков и историков балета предпочитают сглаживать острые углы теории, переключая свое внимание с общественных функций балета⁴ на собственно художественные смыслы и значения балетной практики; с прагматики понятия «национальный балет» на его художественно-культурную семантику.

В качестве примера применения деполитизированного подхода в теории и истории китайского балета сошлемся на слова Цзоу Чжиуя – автора «Новой истории китайского балета». «В балетном искусстве Нового Китая, – говорит он, – существует важная концепция, известная как «национальный балет». Иногда ее также называют теорией «национализации балета», или концепцией «китайского национального балета». Речь идет главным образом о творческом синтезе иностранной хореографической стилистики балета с лексикой движений китайского национального танца, в результате которого создаются балетные произведения, обладающие китайским стилем и восточным характером» [5, с. 2].

⁴ После 1949 года (образования КНР) балет, как и другие виды искусства, был насильственно вовлечен в политико-пропагандистскую деятельность Компартии Китая, направленную на «устранение балетного господства западного капитализма» и установление диктатуры «собственного (китайского) социалистического искусства различных национальностей..., обладающего специфической национальной формой и специфической национальной манерой» (Мао Цзэдун). Цит. по: [8, с. 72–85].

Словосочетание «национальный балет» переводится на письменный китайский язык последовательностью иероглифов 民族芭蕾舞. При этом первым по счету идет символ (民) «народ», а вторым – (族) «клан / семья». Оба символа вместе – «семья народов, или нация». Из этого следует, что с учетом лингвистического содержания составного иероглифа «*миньцзу балэй-у*» допустимо отождествление концепта «национальный балет» с концептом «этнический/народный балет» (ведь не только теоретически, но и практически Китай – это суперэтнос, представленный 56 этническими группами, а не одна единая и неделимая нация).

Концепция национального балета разрабатывалась в Китае практически одновременно с концепцией китайского балета европейского типа, и обе в настоящее время считаются не исчерпавшими себя. Идеология национального балета, созвучная идеологии национализации искусства времен Культурной революции, формировалась в ходе академических дискуссий с участием таких деятелей танцевального искусства, как Ма Шаобо, Цзя Цзогуан, Лун Иньпэй и Ван Шици. Она нагружена двойными смыслами, раскрывающимися с позиций танцеведения и театроведения. С точки зрения танцеведения развитие национального балета в Китае представляет собой динамический процесс «национализации», «предполагающий сохранение культурной субъектности *при усвоении западной балетной техники* и достижение локальной трансформации заимствованного искусства через творческое переосмысление его морфологических основ, т. е. *создание новой танцевальной лексики*.

По сравнению с концепцией национального балета, концепция китайского балета европейского типа более консервативна, в том смысле, что здесь новое (в создании танцевальной лексики) трактуется как реанимация хорошо забытого старого, либо как постоянное обращение к неизбывному, к тому, что Сунь Цянь называет «сферой отечественных национальных традиций». Новизна в китайских балетах европейского типа не абсолютна. Она может проявляться, «в частности, в том, что [после 1992 года. – Ю. Н., Минмин Ли] либретто балетов создаются не только по произведениям китайских писателей или народным легендам и мифам, но и используют материал китайской оперы, китайского изобразительного искусства и каллиграфии, что усиливает национальный колорит балета. <...> Если движения ног в основном заимствованы из европейского балета..., то движения рук, корпуса, головы, плеч исполняются в манере народных танцев национальных меньшинств или классического китайского танца» [7, с. 14].

Впрочем, грань между абсолютной и относительной новизной в характеризующих теориях настолько тонка, что это порождает как новые гибридные понятия (напр., «классическая балетная система китайского стиля»), так и гибридные формулировки концепций, типа концепции «национального китайского балета». С этим также связаны различия в оценках художественной значимости некоторых известных балетных спектаклей

«классического репертуара», выставляемых им балетными критиками Китая. К примеру, Ли Чэнсян, характеризует постановку «Красавица рыбка», созданную П. Гусевым в 1957 году, как экспериментальную попытку синтеза на уровне танцевальной лексики – соединения китайского классического танца с европейской балетной традицией, направленную на формирование «классическо-балетной системы китайского стиля» [9, с. 5]. Именно с появлением этого произведения, ставшего лабораторией хореологического синтеза, считает он, термин «китайский национальный балет» получил свое «точное» определение в академической и художественной сферах [9, с. 5].

Осознавая несовершенство теорий как преодолимую преграду, китайские теоретики балета не теряют оптимизма. По словам Яна Шаопу, в художественных кругах постепенно проясняется различие между двумя подходами (на «сохранение европейского балета» и на «развитие национального балета». Первый предполагает систематическое изучение западной балетной системы для ее естественной локализации, тогда как второй подчеркивает необходимость активного продвижения процесса национализации через целенаправленное формообразование [10, с. 73].

«Китайский классический танец» (кит. – «чжунго гудянь-у»)

В отличие от европейского балета («оучжоу балэй-у») и даже китайского балета европейского типа («чжунго оучжоу балэй-у»), опирающихся на лексику классического европейского танца, национальный балет («миньцзу балэй-у»), по мнению китайских теоретиков, пользуется языковыми средствами *также классического, но уже китайского* танца («чжунго гудянь-у», 中国古典舞).

Подобно европейскому, китайский классический танец технически совершенен, сложен, профессионален и элитарен, в том смысле, что требует от его исполнителя специальной профессиональной подготовки, помноженной на индивидуальное мастерство и талант, но, в отличие от европейского классического танца, китайский более архаичен, синкретичен и максимально приближен к аутентичному региональному танцевальному фольклору.

Понятие китайского классического танца сформировалось примерно в начале 1950-х годов. Именно тогда историки танца и хореографы извлекли и систематизировали из богатейшего наследия традиционной пекинской оперы множество танцевальных шагов, пластику и позы, технику боевых искусств (ушу) и акробатики, после чего с опорой на методику балетного тренажа специалистами была разработана базовая учебная система (программы, планы), «сформирована лексика китайского классического танца и создан ряд эталонных произведений: одноактная танцевальная драма “Похищение волшебного гриба”, полномасштабный балет “Волшебный лотос”, хореографические миниатюры “Парящие небесные девы”, “Весенняя река в лунную ночь”» и др. [1, с. 242].

Симптоматично, что занимающиеся историей и теорией классического китайского танца специалисты по-разному атрибутируют вышеперечисленные произведения. К примеру, один и тот же танцевальный спектакль «Волшебный лотос»⁵ в одном авторитетном справочном издании уверенно называется «полномасштабным балетом» [1, с. 242], а в другом – всего лишь «произведением в стиле китайского классического танца» [11, с. 38]. Это говорит о том, что возможная связь между балетным танцем и китайским классическим танцем не до конца прояснена в китайской «науке о танце».

Сегодняшнее поколение китайский искусствоведов знает и принимает в качестве истины, не требующей доказательств, общенаучное мнение о том, что разные регионы, страны и народы обладают своими уникальными стилями классического танца, и что он закономерно трансформируется в соответствии с изменениями в обществе и эволюцией эстетических представлений. Также мало кто сомневается в том, что европейский классический танец обычно тождественен балету [11, с. 38], и, видимо, по аналогии китайский классический танец отождествляется с национальным балетом. Знакомясь с историей вопроса, мы не нашли в китайской научной литературе аргументов, подобных отечественным (советским и российским) наработкам в области народного, народно-сценического и характерного танца⁶, подталкивающих к умозаключению, что не во всех случаях и совсем не обязательно классический китайский танец превращается или может превратиться в балет.

По итогам анализа китайской академической дискурсивной системы в области искусствоведения можно прийти к умозаключению, что концепт «балет» структурируется через взаимосвязанные дефиниции, формирующие теоретический фундамент китайской «науки о балете». Эволюция данных понятий отражает не только адаптацию европейской хореографической традиции, но и сознательную стратегию, направленную на национализацию балетного искусства. Этот процесс характеризуется поиском баланса между сохранением канонических основ и творческим синтезом с элементами традиционной китайской хореографии, формируя уникальную понятийную систему для дальнейших изысканий в китайском танцеведении.

⁵ Упомянутая в энциклопедии «Балет» (1981, ред. Ю. Н. Григорович) под названием «Волшебный фонарь» [4, с. 252].

⁶ См. об этом подробнее: [4, с. 254; 12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая энциклопедия Цыхай. Том «Музыка и танец» / под ред. Чжэннун Ся, Чжили Чэнь. Шанхай: Шанхайское лексикографическое изд-во, 2013. 245 с. (на кит. яз.) 夏征农, 陈至立《大辞海·音乐舞蹈卷》, 上海: 上海辞书出版社, 2013 年, 245 页。
2. Лун Иньпэй, Сюй Ирчун. Введение в искусство танца. Шанхай: Изд-во Шанхайская музыка, 2016. 354 с. (на кит. яз.) 隆荫培, 徐尔充《舞蹈艺术概论》, 上海: 上海音乐出版社, 2016 年, 354 页。
3. Суриц Е. Я. Балетоведение / Е. Я. Суриц, А. С. Галкин // Большая российская энциклопедия [сайт]. URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4040444 (дата обращения: 12.05.2025).
4. Балет: энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 42–45.
5. Цзоу Чжируй. История Нового китайского балета. Пекин: Изд-во ун-та Цинхуа, 2013. 2 с. (на кит. яз.) 邹之瑞《新中国芭蕾史》, 北京: 清华大学出版社, 2012 年, 2 页。
6. Словарь китайского танца / под ред. Ван Кефен, Лю Берн, Сюй Эрчун, Фэн Шуанбай. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2009. 936 с. (на кит. яз.). 《中国舞蹈大辞典》王克芬、刘伯恩、徐尔充、冯双白。北京: 文化艺术出版社, 2009 年, 936 页。
7. Сунь Цянь. Танцевальное искусство Китая XX века: национальное своеобразие и влияние западных традиций: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Минск. 2010. 24 с.
8. Новик Ю. О., Сун Люсюань. Национализация как фактор становления национального китайского балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 5 (88). С. 72–85.
9. Лян Даньюй. Современные требования и формирование школы в китайском балетном театре: дисс. ... канд. искусствоведения. Нанкин. 2020. 5 с. (на кит. яз.). 梁丹玉. 中国芭蕾舞剧的当代诉求与学派建构: 专业《音乐与舞蹈学》: 博士学位论文. 南京艺术学院, 2020 年. 5
10. Ян Шаопу. Каков облик «китайского балета»? Репринтное издание // Исследования музыки и танца. 2000. № 4. С. 73–74. (на кит. яз.). 杨少莆. “中国芭蕾”什么样, 复印报刊资料(音乐、舞蹈研究). 2000(4), 73-74 页。
11. Су Цзуцянь. Классический танец // Китайская энциклопедия: Музыка и танец. Пекин: Изд-во Китайской энциклопедии, 1998. С. 226 苏祖谦《古典舞蹈》, 中国大百科全书音乐舞蹈. 北京: 中国百科全书出版社, 1998. 226 页
12. Васильева А. Л. Очерки истории характерного танца: от XVIII до середины XX века: учеб. пос. 2-е изд. СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. 160 с.

REFERENCES

1. Bol'shaya enciklopediya Cyhaj. Tom «Muzyka i tanec» / pod red. Chzhennun Sya, Chzhili Chen'. Shanhaj: Shanhajskoe leksikograficheskoe izd-vo, 2013. 245 c. (na kit. yaz.) 夏征农, 陈至立《大辞海·音乐舞蹈卷》, 上海: 上海辞书出版社, 2013 年, 245 页.
2. *Lun In'pej, Syuj Ircun.* Vvedenie v iskusstvo tanca. Long Yinpei, Xu Yichun. Introduction to the Art of Dance. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2016. 354 p. (na kit. yaz.) 隆荫培, 徐尔充《舞蹈艺术概论》, 上海: 上海音乐出版社, 2016 年, 354 页.
3. *Suric E. Ya.* Baletovedenie / E. Ya. Suric, A. S. Galkin // Bol'shaya rossijskaya enciklopediya [sajt]. URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4040444 (data obrashcheniya: 12.05.2025).
4. Balet: enciklopediya. M.: Sov. enciklopediya, 1981. S. 42–45.
5. *Czou Chzhiruj.* Istoriya Novogo kitajskogo baleta. Pekin: Izd-vo un-ta Cinhua, 2013. 2 s. (na kit. yaz.) 邹之瑞《新中国芭蕾舞史》, 北京: 清华大学出版社, 2012 年, 2 页.
6. Slovar' kitajskogo tanca / pod red. Van Kefen, Lyu Bern, Syuj Erchun, Fen Shuanbaj. Pekin: Izdatel'stvo kul'tury i iskusstva, 2009. 936 c. (na kit. yaz.). 《中国舞蹈大辞典》王克芬、刘伯恩、徐尔充、冯双白。北京: 文化艺术出版社, 2009 年, 936 页.
7. *Sun' Cyan'.* Tanceval'noe iskusstvo Kitaya XX veka: nacional'noe svoeobrazie i vliyanie zapadnyh tradicij: avtoref. diss. ... kand. iskusstvoved. Minsk. 2010. 24 s.
8. *Novik Yu. O., Sun Lyusyuan'.* Nacionalizaciya kak faktor stanovleniya nacional'nogo kitajskogo baleta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2023. № 5 (88). S. 72–85.
9. *Lyan Dan'yuj.* Sovremennye trebovaniya i formirovanie shkoly v kitajskom baletnom teatre: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Nankin. 2020. 5 s. (na kit. yaz.). 梁丹玉. 中国芭蕾舞剧的当代诉求与学派建构: 专业《音乐与舞蹈学》: 博士学位论文. 南京艺术学院, 2020 年. 5.
10. *Yan Shaopu.* Kakov oblik «kitajskogo baleta»? Reprintnoe izdanie // Issledovaniya muzyki i tanca. 2000. № 4. S. 73–74. (na kit. yaz.). 杨少莆. “中国芭蕾”什么样, 复印报刊资料(音乐、舞蹈研究). 2000. № 4. 73–74 页.
11. *Su Czucyan'.* Klassicheskij tanec // Kitajskaya enciklopediya: Muzyka i tanec. Pekin: Izd-vo Kitajskoj enciklopedii, 1998. 226 s. 苏祖谦《古典舞蹈》, 中国大百科全书音乐舞蹈. 北京: 中国百科大全书出版社, 1998. 226 页.
12. *Vasil'eva A. L.* Ocherki istorii harakternogo tanca: ot XVIII do serediny XX veka: ucheb. pos. 2-e izd. SPb.: Lan': PLANETA MUZYKI, 2023. 160 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Новик Ю. О. – д-р культурологии, доц., yulianvk@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6953-4452

SPIN код: 7659-2914

RESEARCHER ID: AAC-3132-2022

Ли Минмин – аспирант; maria_limm@icloud.com

ORCID: 0009-0003-9068-998X

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Novik Yu. O. – Dr. Habil. (Cultural Studies), Ass. Prof., yulianvk@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6953-4452

SPIN код: 7659-2914

RESEARCHER ID: AAC-3132-2022

Li Mingming – Postgraduate Student; maria_limm@icloud.com?

ORCID: 0009-0003-9068-998X