

## Бальна хореографія у КНР як соціокультурна практика

Т. С. Павлюк

Київський національний університет культури і мистецтв, Україна, Київ  
Corresponding author. E-mail: 24caratsofart@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>

Paper received 09.06.20; Accepted for publication 25.06.20.

<https://doi.org/10.31174/SEND-HS2020-232VIII40-03>

**Анотація.** Стаття присвячена розвитку бальної хореографії в Китаї. Виявлено, що засвоєння бальних танців китайською культурою відбувалося непросто. У першій половині ХХ ст. вони були популярні в припортових ареалах країни як частина розважальної індустрії. Після приходу до влади комуністів у 1949 р. бальна хореографія розвивалася за радянською моделлю, яка передбачала обмежений, ідеологічно витриманий репертуар. Лише з початком реформ у КНР (з кінця 1970-х рр.) цей вид мистецтва поступово отримує широке визнання. Сьогодні бальна хореографія у Китаї постає як популярна соціокультурна практика, що має державну підтримку та швидко розвивається як у професійній, так і в аматорській сфері.

**Ключові слова:** бальна хореографія, танцювальне мистецтво сучасного Китаю, історія китайської культури.

**Вступ.** Хореографічне мистецтво сучасного Китаю відрізняється своєю самобутністю та різноманітністю. Воно охоплює велику кількість традиційних і сучасних танцювальних жанрів, приваблюючи професіоналів і любителів різного віку та соціального статусу. Бурхлива новітня історія Китаю продемонструвала суперечливе ставлення китайців до хореографії західного походження. Бальні танці, які нині є одним з визнаних видів мистецтв у КНР, також не одразу були прийняті керівниками країни та вихованому на конфуціанській, а згодом на комуністичній моралі народом. Попри те, можна сміливо констатувати, що сьогодні бальна хореографія у Китаї є загально-популярною практикою – у цьому беззаперечно переконує наявність потужної системи підготовки фахівців з бальної хореографії у сучасній КНР та високі досягнення китайських танцюристів на всіх міжнародних конкурсах високого рівня.

**Огляд публікацій по темі дослідження.** Специфічна історія бальних танців в країні, на жаль, недостатньо висвітлена в західній науковій літературі. Бальна хореографія побіжно згадана в дослідженнях, присвячених питанню розповсюдження класичних танців в Китаї (наприклад, статті Т. Чжана [11], Т. Дринкіної та Л. Жуй [7]). Досліджуючи появу балету в Піднебесній, автори цих текстів аналізують процес засвоєння естетики, техніки та методики навчання західної хореографії. Опис роботи танцювальних закладів у припортових районах Китаю періоду від початку ХХ ст. до другої світової війни містять статті про синтез західної та східної традицій у шанхайській культурі цієї доби (Ю. Селіверстова [10], Ю. Купріянова [9]). Важливі ідеї щодо естетики, історії розвитку та сучасного побутування хореографії в КНР присутні у оглядових виданнях про китайське мистецтво та культуру (наприклад, монографії А. Вац [6] та Л. Канга [4]). Багато корисної інформації містить дисертаційне дослідження П. Чена [1]. Предметом цієї розвідки є школа бальної хореографії у Гонконзі та її співробітництво з материковим Китаєм у період від початку реформ (кінець 1970-х рр.) до наших днів. Таким чином, оскільки у західній науковій літературі присутні лише мозаїчні відомості з історії розвитку та ролі бальних танців у сучасному соціокультурному житті китайців, це обумовлює актуальність детального вивчення еволюції бальної хореографії у КНР.

**Мета** публікації полягає у системному дослідженні шляхів розвитку бальної хореографії в Китаї як соціокультурної практики та виду мистецтва.

**Методологія дослідження.** Методологічна основа роботи має комплексний характер, поєднуючи наступні методи: історичний (розглядаються соціокультурні процеси в Китаї періоду від початку ХХ ст. по сьогоднішній день); системно-аналітичний (вивчення, аналіз та систематизація ідей і фактів, отриманих із джерельної бази дослідження); контекстуальний (розвиток бальної хореографії в Китаї розглядається у широкому соціокультурному контексті); компаративістський (виявлення і порівняння головних характеристик розвитку бальної хореографії з урахуванням регіональної специфіки та загально-світових тенденцій).

**Результати дослідження.** Уперше бальні танці на територію Піднебесної потрапляють наприкінці ХІХ ст., коли після поразки в опіумних війнах імператорська влада пристала на умови західних країн, відкривши дипломатичні представництва та спеціальні квартали (*сетлменти*) для вихідців із Європи. Своєрідними воротами, через які заходила до Китаю іноземна культура, стали великі міста та особливо припортові ареали (Гонконг, Шанхай, Шеньчжень, Гуанчжоу тощо). Масовий потік приїжджиків (бізнесменів, моряків, дипломатів, місіонерів, мандрівників та ін.) став причиною появи закладів розважальної індустрії західного типу – ресторанів, клубів, дансінгів, театральних-концертних залів, – де серед інших видовищ і забав виконувалися популярні в Європі та Америці танці. Хореографічні та музичні номери поставали й обов'язковою складовою прийомів та зустрічей у посольствах. Саме тоді розпочали роботу перші данс-студії, де місцеві мешканці поруч з переселенцями з Європи вивчали відомі на той час бальні танці.

Через радикальні відмінності китайської та західної хореографії перші педагоги-танцюристи долали значні труднощі у навчанні звиклих до традиційної пластики учнів. До цього часу виконавство у Піднебесній відштовхувалось від базових понять конфуціанства, буддизму та даосизму, зокрема *цзин* (концентрація), *шень* (дух) та *ци* (енергія). До того ж і в сценічних, і в народних китайських танцях виконавці рухаються по спіралі або по колу, адже саме такі траєкторії вважаються гармонійними й не суперечать потокам енергій *инь* та *ян*. Натомість європейська хореографія, у тому числі й переважна більшість бальних танців, тяжіє до лінійних переміщень та видовжених проходок. Окрім того, китайським танцям притаманні специфічне підкреслення дрібної моторики рухів та фіксація положень пальців, а також

обов'язкова координованість очей та рук. Натомість бальна хореографія характеризується довгими траєкторіями, широкими кроками та близькими контактами [6, с. 26]. Нова для китайців пластика західноєвропейських бальних танців нашоувувалася також на певні ментальні перепони етичного та естетичного характеру, які долалися виключно через характерні для цієї нації працелюбність та наполегливість.

Незабаром, на зламі XIX-XX ст. ст., китайці знайомляться і з класичною західною хореографією. Після відкриття кордонів місцеві митці почали виїжджати в європейські та інші закордонні країни. Наприклад, талановита танцівниця Юй Жунлін (1882-1973 рр.) була першою китаянкою, яка пройшла навчання не лише в Китаї та Японії, а й у Франції, де відвідувала хореографічні класи Айседори Дункан. Після повернення на батьківщину в 1903 р. дівчина познайомила імператорський двір та широку публіку з актуальними на той час трендами західної хореографії [7, с. 258-259]. Творча діяльність Юй Жунлін стимулювала виникнення та розвиток так званого «новітнього танцю», що за своєю художньо-естетичною природою та технікою виконавства став своєрідним синтезом китайських та західних хореографічних традицій.

З 1900-х рр. у Китаї починаються гастролі зарубіжних музичних театрів та танцювальних труп. Після революції 1917 р. хореографи та викладачі танців Російської імперії, подеколи разом зі своїми трупами, були вимушені емігрувати через Далекий Схід у Харбін, Шанхай та інші міста Піднебесної. Там вони продовжили свою творчу діяльність, формуючи попит на екзотичні для китайців європейські танці [10, с. 150]. Так, у 1920-х рр. популярності набуло мистецтво балету – китайська публіка не лише із зацікавленістю дивилася гастрольні вистави, а й почала відвідувати перші місцеві балетні школи та танцювальні студії класичного танцю [7, с. 260].

Взірцем своєрідного синтезу китайських і європейських цивілізаційних форм стало середовище припортового міста Шанхай: тут сформувався особливий тип культури, який серед китайських істориків отримав назву *хайнай*. Його характерними рисами було наслідування західного стилю життя, комерціалізація культурних явищ (створення розважальної індустрії, складовими якої були не лише нічні клуби, дансинги та кабаре, а й театри та концертні зали), а також поширення декадентського духу в місцевому поліетнічному осередку [10, с. 17-18].

Після повалення імператорської династії Цинь у 1911 р. і початку боротьби за незалежність Китаю (з 1919 р.) відбувся поворот у поглядах прогресивної частини суспільства країни. Історики доводять, що у цей період спостерігається «масова переорієнтація з традиційної культури на вестернізацію. Цей рух торкнувся усіх сторін інтелектуального життя Китаю, зумовивши поширення розмовної мови, перегляд конфуціанських етичних норм, критику традиційної історіографії, нові вимоги до освіти...» [8]. На цьому історико-культурному фоні іноземна хореографія поступово входить у життя певного прошарку китайського народу як соціальні танці. Відкритість до західної цивілізації й політика реформ спричинила радикальний поворот у способі життя місцевих городян. Змінюється навіть зовнішній

вигляд міського населення: серед чоловіків все більш популярним стає костюм-трійка, жінки починають носити європейський одяг та нарешті припиняють практику бинтування ніг для стримування розвитку стопи, яку прогресивно налаштовані мешканці Китаю намагалися відмінити ще наприкінці XIX ст. Згодом жінки змогли вільно рухатися та навіть почати носити туфлі на підборах. Заборона на бинтування ніг дозволила китаянкам перестати з заздністю дивитися на танцюючих в дансингах європейок, адже попереднє покоління жінок з деформованими нижніми кінцівками не могли навіть самостійно ходити вулицями. До середини 1920-х рр. у Шанхаї з'явилася нова генерація молодих дівчат, фізично здатних танцювати. Вони не тільки отримали можливість плавно, без зусиль пересуватися по паркету, але й змогли навчитися танцювати на досить високому рівні. Як правило, ці дівчата були студентками приватних жіночих шкіл або навчальних закладів при католицьких місіях.

У період 1930-х рр. заклади освіти європейського типу (ліцеї, денні та вечірні школи, пансіони та ін.) набувають великої популярності та розпочинають роботу у різних містечках Китаю. Оскільки всі вони мали бально-хореографічний клас, сюди приймали дівчат лише з природною формою стопи. Також було відкрито велику кількість приватних шкіл, гуртків, центрів дозвілля, де вчили грі на західних музичних інструментах і викладали бальні танці. Але в тих родинях, де батьки були налаштовані патріархально, дівчатам забороняли відвідувати дансинги і виходити з партнером на паркет. Ставлення до парних танців в суспільстві не було терпимим і схвальним протягом усього існування Китайської Республіки, а після приходу до влади комуністів у 1949 р. будь-які близькі контакти з партнером іншої статі під час хореографічного виконавства взагалі були заборонені.

Дівчата, яким було дозволено ходити до танцювальних салонів, значно відрізнялись від решти жінок. Шанхайський стиль «сучасної жінки» (*моден ньюсін*) передбачав спортивне, міцне тіло, коротке волосся, простий крій монохромного костюма [9, с. 98-99]. Водночас навмисна демонстрація краси, бажання сподобатися чоловікові з метою набути покровителя або вийти заміж сприймалися як духовна відсталість, повернення до застарілої конфуціанської моралі. Виглядати привабливо в цей період прагнули лише ті дівчата, що були змушені заробляти на життя через уміння бути спокусливими. Тому танцівниці й співачки своєю зовнішністю помітно контрастували з добре освіченими *моден ньюсін*. Вони першими стали відпускати чубок, носити імпортовані панчохи та сукні західного крою, які на той час передбачали мінімум білизни [10, с. 17].

У 1930-х рр. у міському середовищі Китаю стає популярним західний кінематограф. Наприклад, у Шанхаї демонстрували до 400 фільмів на рік. Танцювальна музика, хореографічні номери, одяг і зачіски західних акторів вплинули не тільки на розвиток місцевої кінематографії, а й на смаки кіноманів [9, с. 96]. Тепер професійні танцівниці й любительки бальних танців прагнули виглядати як голлівудські зірки, запозичуючи не лише зачіски, а й відповідну пластику.

Наприкінці 1930-х – початку 1940-х рр. хореографі-

чне мистецтво в Китаї майже не розвивалося, адже країна переживала дуже важкі часи (громадянська війна, обумовлена боротьбою між комуністами та гомінданівцями, зовнішній тиск від західних держав та СРСР, на решті, японська окупація та участь у другій світовій війні).

У 1940-х рр. керівники Компартії Китаю, у тому числі Мао Цзедун та Чжоу Еньлай, прихильно ставилися до бальних танців у «радянському» стилі (так, у місті Яньань, тодішній локації комуністів, виконувалися вальси, кадрили та ін. дозволені за сталінських часів хореографічні композиції). Бальна хореографія латиноамериканського походження (наприклад, танго) через «сексуальність», «розпущеність», домінування партнера над партнеркою була неприпустима [4, с. 87-88].

Після приходу до влади комуністів та проголошення Китайської народної республіки в 1949 р. почався період стрімкого «будівництва соціалізму». Липнева резолюція 1949 р. Першої національної конференції діячів культури і мистецтва в Пекіні проголошувала, що рівень хореографічної освіти та виконавства треба терміново поліпшувати. Проте, як і в стратегії культурного розвитку СРСР 1930-50-х рр., гідними для «нового» суспільства поставали лише класичний балет й окремі типи народної та бальної хореографії. Всі види танців поза «радянською» стилістикою були визнані буржуазним пережитком та підлягали нищівній критиці. Натомість ідеологічно схвалені бальні танці поширювалися серед робочої молоді та студентів коледжів. Великі танцювальні вечірки організовувалися на загально-китайських зборах Молодіжного Союзу протягом 1950-х рр. аж до часів культурної революції [4, с. 88].

Резолюція 1949 р. також розцінювала умови попереднього функціонування професійних танцювальних коледжів як абсолютно неприйнятні. Тому була розроблена для впровадження програма розвитку національної хореографічної освіти. 15 березня 1951 р. під безпосереднім керівництвом Міністерства культури КНР та Центральної академії драми був створений «Навчальний курс з танцювальних рухів». Це була освітня програма, за якою викладали танець в Театральному педагогічному коледжі. Згідно з нею учні повинні були засвоїти 12 танцювальних дисциплін (у тому числі класичний європейський танець, китайські народні і сценічні танці). Також студенти займалися вивченням записи танцю за системою Р. Лабана, теорією танцю, музичними дисциплінами, вивчали історію хореографії і сценічне мистецтво, й обов'язково підвищували політичну грамотність. Для викладання зарубіжного народного танцю запрошували радянських учителів або емігрантів з Росії, які навчали пластиці та робили постановки російських, українських, польських, чеських, іспанських та інших танців [11, с. 152]. У часи проголошеної керівником КПК Мао Цзедун «Великої пролетарської культурної революції» (1966-1976 рр.) [8], коли молоді активісти винищували будь-які прояви західної культури, виконання бального танцю навіть у приватному житті могло призвести до моментального смертного покарання без суду та слідства. На той час були дозволені лише «ляльські» соціальні танці, наприклад селянський танець *янгі*, що імітував збір урожаю рису [4, с. 88].

Єдиним центром розвитку бальної хореографії в регі-

оні був Гонконг, який з 1945 р. перебував під протекторатом Великобританії. Цей анклав тривалий час залишався унікальним каналом, через який здійснювалися контакти КНР із західною культурою.

У 1960-х рр. декілька гонконгських студентів, які серйозно захопилися бальною хореографією під час навчання в Європі та США, після повернення додому створили власні танцювальні школи та студії. На той момент бальний танець став частиною індустрії розваг, яка процвітала ще з часів першої англійської колонізації XIX ст. У 1961 р. було відкрито декілька нічних клубів, де відвідувачі могли дивитися номери сценічної бальної хореографії та самі танцювати під модну музику зі спеціально підготовленими дівчатами [1, с. 2]. До хореографів з-за кордону, які приїжджали, щоб вчити місцевих танцівниць, долучилися й випускники місцевих танцювальних шкіл. Таким чином, бальна хореографія у Гонконзі почала розвиватися як бізнес-складова процесу поширення соціальних танців. Численні невеликі дансинги працювали цілодобово, запрошуючи любителів відвідати заклад за помірну платню.

З середини 1965 р. бальні танці стали популяризуватися через телевізійні програми (наприклад, «Давайте потанцюємо» – «Let's Dance»), що виходили в ефір з метою просування танцювальної освіти в Гонконзі. Телеведучі розповідали деякі відомості про історію вальсів, фокстротів, квікстепів і танго, а місцеві викладачі демонстрували основні прийоми їх виконання [1, с. 2]. Поширення бальної хореографії як соціальної практики серед широких верств населення призвело до того, що на початку 1980-х рр. почався вихід місцевої бальної школи на професійний рівень світового стандарту. З 1985 р. у Гонконзі почали проводити не лише щорічні місцеві конкурси, а й міжнародні змагання [1, с. 2]. Натомість у КНР бальна хореографія західного типу залишалася «персоною нон грата».

У 1987 р. відбулася знакова подія для регіонального розвитку хореографічного мистецтва, яка цілком вписувалась у картину змін тогочасної внутрішньої та зовнішньої політики Китайської народної республіки. Запропонована наприкінці 1970-х рр. політиком Ден Сяопіном ідеологія реформ у соціалістичному Китаї полягала «у відмові від ідей класової боротьби і переключала увагу з політичних кампаній на економічні перетворення ринкового типу» [8]. Відносно інших держав була впроваджена «політика відкритих дверей», що стало початком інтенсивного культурного обміну між КНР і заходом. Тисячі студентів-китайців вирушили на навчання за кордон, а в колись закритій країні з'явилися іноземні дипломати, інженери, вчителі та артисти. Отже, у 1987 р., коли реформи набирали оберти, в Гуанчжоу відбувся перший в історії Китаю міжнародний бальний конкурс. Подія була представлена. Міжнародною асоціацією культурного обміну в Гуанчжоу, гала-концерт відбувся в готелі «Білий лебідь», а два інші змагання відбулися в залі пам'яті Сун Чжун Сан [1, с. 3]. Змагання з бальних танців у Гуанчжоу стали важливими етапом для розвитку всієї хореографічної культури в Китаї. За свідченням очевидців, бальна хореографія європейської програми отримали гарячі оплески залу, проте після виконання ча-ча-ча настала мертва тиша, оскільки ніхто з глядачів не наважився схвально відреагувати на це видовище. Проте віце-голова Комітету з

підготовки урядових законів Лей Цзеціонг, яка була послидовницею політики демократичних реформ у Китаї, підтримала виконавців латиноамериканської програми оплесками [1, с. 3].

Пекінський Міжнародний бал (Beijing International Ballroom event), проведений у 1988 р., став переламним моментом в історії розвитку бальних танців у Китаї. Цей захід був організований з метою збору коштів для Асоціації інвалідів КНР. Міжнародний бал відзначився своєю масовістю та помпезністю: подія відбулася на пекінському стадіоні в присутності 100 тис. глядачів, а виступи танцюристів транслювалися центральним каналом CCTV по всій країні. У цей день західна бальна хореографія загалом і латиноамериканська програма зокрема офіційно отримали схвалення китайського уряду. Відтоді вони стали визнаною законною формою культурно-рекреаційної діяльності [1, с. 4].

З початку 1990-х рр. проведення конкурсів з бальної хореографії набуло регулярності та періодичності, щороку вони відбуваються у різних великих містах Китаю, наприклад, Шанхаї. З цього часу бальні танці навіть латиноамериканського походження вже не були «продуктом негідної західної моралі», вони популяризувалися як ефективний засіб соціальної комунікації. Китайською мовою їх стали називати *цзяоййіу* (буквально означає «танці обміну дружбою») та розцінювати як культурне явище, що виражає товариський дух, доброзичливі стосунки, класову та гендерну рівність [4, с. 87].

З 1990-х китайські танцюристи почали активно брати участь у міжнародних бально-хореографічних заходах. Спілкування з іноземними колегами, обмін досвідом, доступ до інформації – все це значно підвищило їх професійний рівень. Бажання китайського уряду продемонструвати свої досягнення у галузі культури та спорту стимулювало не тільки ідеологічно-інформаційну підтримку бальної хореографії, але й просунуло питання фінансування спеціальної освіти та міжнародних виступів. У 1991 р. була створена Китайська асоціація спортивних танців (CDSF, Chinese DanceSport Federation), де, після реорганізації у серпні 2000 р. та поєднання з Китайською асоціацією аматорів спортивного танцю, працює Департамент професійного бального танцю як окремий структурний підрозділ. Китайська асоціація спортивних танців – некомерційна національна суспільна організація, що представляє Китай в міжнародних професійних та аматорських хореографічно-спортивних конкурсах. CDSF функціонує в режимі сталого співробітництва з Міністерством культури Китаю, оскільки танці розглядаються як важлива частина культурного життя країни. 16 липня 2008 р. Китайська асоціація спортивних танців стала визнаним членом Всесвітньої Федерації Танцювального Спорту (WDSF) [2].

З початку 2000-х рр. бальні танці стають все більш популярними в КНР. Специфікою побутування сучасної бальної хореографії в Китаї є не тільки її масовість, але й вихід за межі театральних шкіл, студій, конкурсів і зібрань. Китайці, звиклі до фізичних вправ на відкритому просторі (цигун, тайцзі-цюань, легка атлетика та ін.), танцюють у публічних місцях (майданах, скверах, парках,

набережних), застосовуючи портативні джерела музичного акомпанементу. Віковий діапазон танцюрів-любителів різниться від малят від 4 років до літніх осіб за 80. Заняття бальними танцями заохочуються з боку уряду сучасної КНР: хореографія взагалі є одним з провідних видів активності, що органічно входить у національну програму пропаганди фітнесу та здорового способу життя [3].

Бальні танці присутні на більшості святкових церемоній, які організовує китайський уряд. Шкільні вальси входять в обов'язкову програму випускних балів. Бальна хореографія у вигляді сценічних номерів, а також як популярний вид танцювання практикується на корпоративних вечірках і приватних зустрічах [4, с. 87]. Згідно зі спостереженнями фахівців, бальною хореографією захоплюються здебільшого люди середнього та старшого віку. Це пов'язано з нестачею вільного часу у молоді, а також з недоліками системи освіти. Тому провідні викладачі бальних танців спрямовують свої зусилля на роботу з молоддю. Визнаючи потенціал бальної хореографії як методу підвищення соціальної активності, а також їх рекреаційні можливості, університети та коледжі заохочують захоплення бальними танцями серед своїх студентів. Для цього влаштовуються спеціальні міжвузівські конкурси, факультативні заняття з танго та вальсу, випускні бали та «вечірки у смокінгах» тощо [3].

У КНР сформована ефективна система професійної хореографічної освіти. Одним із взірцевих закладів, де можна отримати вузівський диплом зі спеціалізації «бальна хореографія» є Пекінська академія танців (Beijing Dance Academy). Вона налічує майже 3 тисячі студентів денного відділення, ще понад 5 тисяч осіб відвідують заняття за програмою безперервної освіти. На кафедрі бальних танців навчається близько 100 студентів, які щорічно виграють нагороди у великих міжнародних та вітчизняних конкурсах. Багато з них отримують стипендію від держави. Метою роботи викладачів кафедри є створення такої творчо-виховної системи навчання бальним танцям, яка була б ідеальною для китайських студентів з урахуванням їх психофізіологічних та анатомічних особливостей [5].

**Висновки.** Сьогодні бальна хореографія в Китаї є загальноприйнятою соціокультурною практикою, що пройшла непростий шлях адаптації до місцевих традицій та історичних реалій. Після проведення демократичних реформ наприкінці ХХ ст. в країні сформувалася ефективна система спеціальної хореографічної підготовки, здатна виховувати виконавців високого класу. Нинішній уряд КНР підтримує бальну хореографію як важливу складову сучасного мистецтва і культурного дозвілля громадян, як один із методів здорового способу життя та як соціальний ресурс пропаганди товариського духу, доброзичливості та рівності. Бальна хореографія органічно вписується в національну систему освіти, культури та спорту. Подальше дослідження історії та специфіки сучасного побутування бальних танців в КНР є перспективним з погляду міжнародної культурної взаємодії та обміну досвідом у галузі хореографічного мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Chan, P. P. C. Hong Kong, Macau, China ballroom and Latin American dance development / Dance and dance education: developing dance education in Hong Kong and in mainland China. [Doctorate by Public Works]. Middlesex University, 2011, 13 p. Available at: <[https://eprints.mdx.ac.uk/9670/1/9670\\_index.htm](https://eprints.mdx.ac.uk/9670/1/9670_index.htm)>
- Chinese DanceSport Federation: official sight. Available at: <<http://www.cdsf.org.cn/xhome/association>>
- Feng, Shu (2002). Ballroom Dancing in China. Available at: <<http://www.china.org.cn/english/Life/35933.htm>>
- Kang, L. Globalization and Cultural Trends in China. University of Hawaii Press, 2003. 208 p.
- The Department of Ballroom Dance / Beijing Dance Academy: official sight. Available at: <<https://en.bda.edu.cn/schoolsdepartments/10408.htm>>
- Вац А. Б. Танцевальное искусство Китая. История и современность. СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. 224 с.
- Дрынкина Т. И., Жуй Л. Истоки становления нового китайского классического танца // Царскосельские чтения. 2017. С. 257-261.
- Кіктенко В. О. Ідеологія Комуністичної Партії Китаю: від революції до реформ. Україна–Китай N4(10). 2017. Режим доступу: <<https://sinologist.com.ua/kiktenko-v-o-ideologiya-komunistychnoyi-partiyi-kytayu-vid-revolutsiyi-reform/>>
- Куприянова Ю. А. От бинтования стоп к туфлям на каблук: трансформация внешнего облика жительниц Шанхая в первой половине XX в // Вестник РУДН. Серия: Всеобщая история, 2014, №2, С. 89-102.
- Селиверстова, Ю. А. Образ и стиль жизни китайской женщины в шанхайской культуре: 1920-30-е гг.: автореф. дис. кандидата исторических наук: 07.00.03; [Ин-т востоковедения РАН]. Москва, 2013, 24 с.
- Чжан Т. Влияние Н. М. Сокольского на ранний китайский балет // Манускрипт. 2020. №4. С. 149-155.

#### REFERENCES

- Vac, A. B. Dance Art of China. History and modernity. SPb.: Lan; Planeta muzyki, 2011. 224 p.
- Drynkina, T. I., Zhui L. Origins of the formation of a new Chinese classical dance // Tsarskosel'skiye chteniya. 2017. P. 257-261.
- Kiktenko, V. O. Ideology of the Communist Party of China: from revolution to reform. Ukraine – China N4 (10). 2017. Available at: <<https://sinologist.com.ua/kiktenko-v-o-ideologiya-komunistychnoyi-partiyi-kytayu-vid-revolutsiyi-reform/>>
- Kupriyanova, Yu. A. From bandaging of the feet to high-heeled shoes: the transformation of the appearance of Shanghai women in the first half of the 20th century // Vestnik RUDN. Series: General History, 2014, No. 2, P. 89-102.
- Seliverstova, Yu. A. The image and lifestyle of a Chinese woman in Shanghai culture: 1920-30th: author. dis. candidate of Historical Sciences: 07.00.03; [Institute of Oriental Studies, RAS]. Moscow, 2013, 24 p.
- Zhang, T. Influence of N. M. Sokolsky on the Early Chinese Ballet // Manuscript. 2020. 4. P. 149-155.

#### Ballroom choreography in the People's Republic of China as a socio-cultural practice

T. S. Pavlyuk

**Abstract.** The article explores development of ballroom choreography in China. It was found that the assimilation of ballroom dancing by Chinese culture was not easy. In the first half of the XX century they were popular in port areas as part of the entertainment industry. After the Communists came to power in 1949, ballroom choreography developed according to the Soviet model, which provided for a limited, ideologically sound repertoire. Only with the beginning of reforms in China (since the late 1970's) this art is gradually gaining widespread recognition. Today, ballroom choreography in China appears as a popular socio-cultural practice with state support. It is developing rapidly in the professional and amateur fields.

**Keywords:** ballroom choreography, dance art of modern China, history of Chinese culture.