

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение

Иркутский областной колледж культуры

(Серия «Хореографическое творчество»)

**Якубчик Марина Александровна**

**ДУЭТНЫЙ ТАНЕЦ В КЛАССИЧЕСКОЙ И  
СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ**

Методические рекомендации

Иркутск, 2021

Рассмотрено на заседании ПЦК  
Хореографическое творчество  
Протокол № 4 от 10.12.2021 г.  
Председатель Кочева А. В.

Приказ № 38 от 13.04.2022

**Автор:**

Якубчик Марина Александровна, преподаватель первой квалификационной категории

**Рецензент:**

Шерехова Татьяна Алексеевна, завуч по воспитательной работе Лицея №36  
ОАО «РЖД», педагог высшей квалификационной категории.

Якубчик М.А. Дуэтный танец в классической и современной хореографии: методические рекомендации / М.А. Якубчик; Иркутский областной колледж культуры. – Иркутск, 2021. – 60 с. - (Серия «Хореографическое творчество»).

Методические рекомендации отражают современное представление о дуэтом танце в классической и современной хореографии, а также могут быть использованы руководителями творческих коллективов, студентами всех форм обучения, преподавателями хореографических отделений, слушателей курсов повышения квалификации. Практическая значимость заключается в обеспечении учебного процесса обучающихся по виду Хореографическое творчество в средних профессиональных образовательных учреждениях теоретическим материалом и технологией преподавания дуэтного танца.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>1.История возникновения дуэтного танца</b> .....	5
1.1. Дуэтный танец в балетном спектакле. История и развитие.....	14
1.2. Дуэтный танец – составная часть классической хореографии.....	17
1.3. Анализ хореографических номеров и балетных вариаций в дуэтном танце.....	22
<b>2.Развитие дуэтного танца в современной хореографии</b> .....	27
2.1. Стили и виды современной хореографии.....	27
2.2. Современные тенденции в искусстве XX века, повлиявшие на дуэтный танец в современной хореографии.....	53
<b>3.Заключение</b> .....	59
<b>4.Список литературы</b> .....	60

## **Введение**

Актуальность темы определена высокой значимостью организационно-педагогических условий в совершенствовании педагогических систем российского хореографического образования. Исключительная сила и огромный спектр влияния современного танца на обучающихся средних учебных заведений хореографического образования актуализирует потребность рассмотрения этого неповторимого феномена, природа которого позволяет в комплексе сформировать эмоциональную и интеллектуальную сферы личности студентов. В принципе, дуэтный танец, объективно находящийся в гармоническом, ансамблевом единстве и взаимопроникновении с классическим танцем, связанный педагогической, синтетической и интегративной сутью этого процесса.

В наше время профессия балетмейстер-постановщик диктует свои правила. Нужно быть мастером своего дела, и разбираться не только в профилирующем танцевальном направлении, но и в новейших тенденциях в области хореографического искусства. В первую очередь педагог должен быть творческой личностью и мыслить неординарно, чтобы создавать оригинальные образы, воплощать в жизнь идеи, которые отражали бы внутренний мир по средствам пластики тела. Хореограф должен мастерски владеть основами различных танцевальных техник, грамотно сочетать их в своих танцевальных произведениях.

## **1. История возникновения дуэтного танца на профессиональной сцене**

До сих пор нет теоретических исследований по проблеме становления темы «Дуэтно-классический танец» и о развитии дуэтного танца на профессиональной сцене, существуют, только, фрагментарные упоминания в теоретических трудах, о балете в мемуарах деятелей хореографии, о формировании учебной дисциплины «Дуэтно-классический танец». К сожалению, даже во вступительном слове Т. М. Вечесловой к учебнику Н. Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» (единственному учебнику по данной теме) весьма кратко прослеживается история развития дуэтного танца, а методика преподавания этой дисциплины осталась за рамками изложения. При этом Т. М. Вечеслова говорила, что «весь материал, вошедший в учебник, собран на основе многих лет существования данного предмета в Ленинградском хореографическом училище».[2]. Н. Н. Серебренников в статье «От автора» также отмечает, что «Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой накопило значительный опыт обучения этому предмету» И далее: «В разработке методики дуэтного танца участвовали преподаватели Ленинградского училища нескольких поколений: П. А. Гердт, С. Г. и Н. Г. Легаты, С. К. Андрианов, Л. С. Леонтьев, В. И. Пономарев, Б. В. Шавров, П. А. Гусев, А. И. Пушкин, А. А. Писарев и многие другие». Таким образом, можно сказать, что история преподавания данной дисциплины насчитывает уже более века, при том, что самому дуэтному танцу более четырех столетий, если взять за точку отсчета появление первых балетов. «Балет (франц. ballet, от итал. balletto, от позднелат. ballo — танцую), вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. В ряду других искусств балет принадлежит к зрелищным синтетическим, пространственно-временным видам художественного творчества. Он включает в себя драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство. Но все они существуют в балете не сами по себе и

объединяются не механически, а подчинены хореографии, являющейся центром их синтеза. Балет — высшая форма хореографии. Танцевальное искусство поднимается в нем до уровня музыкально-сценического представления».

Главное средство сценической выразительности в балете — танец: характерный, народный и классический. Классический танец в балетном спектакле представлен в следующих формах: кордебалет, корифеи, соло и дуэт. Кроме того, дуэтный танец может быть использован как отдельный номер, изображающий диалог партнеров, так и в качестве составной части определенной танцевальной формы: *pas de deux* (па де де — танец двоих, вдвоем), *pas de trois* (па де труза — танец троих, втроем) и др. В свою очередь, в дуэтном танце различают: поддержки партнерши в позах и вращениях, подъемы партнерши до уровня груди и верховые поддержки.

По словам хореографа Г. Д. Алексидзе, дуэт «возник в эпоху двух Людовиков — XIII и XIV — в танцах историко-бытовых и фигурных. Дуэтный танец того времени — изысканный по форме, стильный.

Мужские и женские партии мало чем отличались друг от друга по хореографии, они строятся либо в речитативном взаимоотношении, либо в ансамблевом построении». До нас дошли описания и более ранних балетов, начиная с «Комедийного балета королевы» (1581), считающегося первым драматическим балетом. Известны и их авторы, сюжеты, действующие лица и даже некоторые исполнители. По названиям и дошедшим до нас записям возможно даже составить некоторое представление о хореографии этих спектаклей. Более того, есть упоминания об исполнении в них *pas de deux*, *pas de trois*. Но сегодня сложно объяснить, что представляли собой дуэтные танцы того времени. С. Н. Худеков в книге «История танцев», анализируя балетные представления XVII в., отмечал: «Имеются сведения, что в "Орфее" (1673) под звуки органа, трех труб и двух литавр танцевали "pas de trois" сам Орфей и две пирамиды, но что именно следует подразумевать под этим "танцем втроем", нигде никаких указаний не встречается. Так как все "известия" об этом танце следует признать гадательными, то

представляется невозможным дать наглядное понятие о "балетном искусстве" того времени».[2]

Дальнейшее развитие дуэтный танец получает в творчестве Ж. Ж. Новерра, М. и П. Гарделей, Ж. Доберваля. В дуэтах применяются всевозможные обводки, усложняются поддержки — небольшие подъемы партнерши и даже поддержки при исполнении вращений, «появляются танцевальные комбинации с поддержками, которые до сих пор тщательно изучаются. Например, дуэт из балета "Тщетная предосторожность" (*pas de ruban*)». Все это мы видим в тех немногочисленных фрагментах хореографических композиций, которые дошли до наших дней. В литературных же источниках нет ни слова о дуэтном танце, а именно в это время выходят в свет гениальные методические труды по хореографии в области профессионального танца: Ж.-Ж. Новерр «Письма о танце и балетах» (1760), И. И. Вальберх «Дневники» (1082 — 1811), К. Блазис «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820) и «Кодекс Терпсихоры» (1828). В эпоху романтизма в дуэтах, сочиненных такими выдающимися балетмейстерами, как Ш. Дидло, Ф. Тальони, Ж. Перро, Ж. Коралли, Авг. Бурнонвиль, А. Сен-Леон, формировалась танцевальная форма *pas de deux*. Ю. И. Слонимский отмечал, что «термин *pas de deux*, существующий уже в XVIII веке, совершенно не совпадает с нашим понятием о *pas de deux*. В то время каждый парный танец рассматривался как *pas de deux*. Лишь после 20-х годов XIX века, начиная с эпохи творческой зрелости Дидло, мы видим постепенное развитие *pas de deux* в нашем понимании этого слова, т. е. хореографического дуэта». Характеризуя техническую сторону дуэтного танца первой половины XIX в., Г. Д. Алексидзе говорил: «Здесь уже появляется "полетность", подъемы, но не выше плеч, усложненные обводки, вращения, в общем, почти все, что мы называем классическим дуэтным танцем».[2]. В балетах Ш. Дидло «мы сталкиваемся в дуэтах с простейшими видами

поддержки, далеко не всегда оторвавшимися от своей сюжетно-бытовой мотивировки. Ношение на руках в позе встречается очень редко, воздушные

поддержки не применяются вовсе. Преобладает партерная поддержка, идущая от объятий, всевозможных движений остановленного ухода, неожиданного столкновения, поз отчаяния, грусти и т. п. Если с точки зрения технического богатства такая поддержка оставляет желать многого.[2]. Ю. И. Слонимский отметил:

Филипп Тальони, его сын Поль, да и сама Мария Тальони до ее приезда в Париж практикуют ряд хитроумных поддержек, которые в наше время назвали бы примитивно-акробатическими. Здесь и переброс танцовщицы через спину, и резкое падение на руки кавалера, и подобие «рыбки», т. е. прыжка в руки кавалера с разбега. Немногочисленные итальянские и венские гравюры сохранили нам эти первые трюковые приемы поддержки, вызывавшие восторженные крики в провинциальных зрительных залах того времени. Но мы нигде еще не встречаемся с положением танцовщицы выше уровня груди партнера, большинство этих приемов еще не допущено на столичную сцену: они еще, так сказать, «не академичны», вульгарны.

Известно, что при зарождении балета и в течение целого века на сцене главенствовал танцовщик, а «в XIX в. окончательную победу одержал прекрасный пол: «танцовщик сделался необходим не сам по себе, как солист, а только как партнер, поддерживающий танцовщицу». В середине — конце XIX в. на балетных сценах Европы наступил кризис мужского исполнительства, приведший к буквальному исчезновению партнеров-мужчин: «...в Париже, где зачастую, за недостатком танцовщиков, обязанности кавалеров солисток и даже балерины должны были исполнять танцовщицы "травести", т. е. в мужских костюмах». Более категоричную оценку состояния балета в Европе дает А. Плещеев: «На французской сцене совсем почти нет танцовщиков... их заменяют женщины, отличающиеся чаще всего солидностью форм и хорошими мускулами».[2].

Август Бурнонвиль, описывая творчество двух великих балерин середины XIX в., Марии Тальони и Фанни Эльслер, говорил еще об одной причине упадка мужского танца:



Однако, как ни различны были между собой обе эти танцовщицы, они сходились в одном — обе не желали видеть возле себя выдающегося танцора. Даже весь репертуар Тальони был составлен так, что всегда она фигурировала одна, за исключением группировок, когда ей требовалась для поддержки сильная рука. А Фанни Эльслер приходилось заботиться о своей старшей сестре Терезе, такой громоздкой и высокой, что ей не удалось бы получить ангажемента ни в каком театре, не будь она обязательным партнером Фанни. Правда, нельзя отрицать, что Тереза танцевала не хуже самого лучшего танцора и часто приятно было смотреть, как она, играючи, поднимает на руках свою миниатюрную сестричку.

В России в творчестве М. Петипа, Л. И. Иванова, А. А. Горского все активнее развивается техника дуэтного танца. В постановках этих авторов приобрели окончательный вид танцевальные формы *pas de deux*, *pas de trois*. Именно в России начинает возрождаться мужской танец — как сольный, так и дуэтный. Яркими представителями второй половины XIX в. являются: Х. П. Иогансон, П. А. Гердт. Е. О. Вазем писала об Иогансоне: «Поддерживал он изумительно уверенно и ловко. В нем сказывался очень большой опыт по этой части, приобретенный им за длинный ряд его выступлений с различными балеринами». [2]. Гердт заслужил такие слова балерины Вазем: «танцевать с ним было заветной мечтой всех солисток, так как его участие в том или другом "па" всегда сообщало ему особую рельефность. Он был превосходным партнером балерин. С ним можно было безбоязненно пускаться на самые разнообразные приемы, так как была полная уверенность в том, что он всегда вовремя подхватит, поможет и выдвинет наиболее эффектные моменты». [2]

Как отмечает М. Е. Константинова, «он был прекрасный партнер, знавший все тонкости поддержки и как никто умевший "подать" балерину». [2]

Далее эстафету перенял ученик П. А. Гердта и Х. П. Иогансона Н. Г. Легат — «сильный, ловкий, не теряющий академической осанки в самых сложных поддержках. Н. Легат многие годы был превосходным партнером балерин. "Кавалером вне конкуренции" называла его критика». [2]. Он и его брат, С. Г. Легат, были не только прекрасными партнерами, но и хорошими педагогами: «Они

оба преподавали в Петербургском театральном училище, причем Сергей Густавович вел курс поддержки. Николай Густавович, будучи еще и вторым балетмейстером Мариинского театра, организовал класс поддержки для балетной труппы театра».

Конец XIX — начало XX в. — это расцвет русского балета, потому что наряду с развитием женского танца в России сумели сохранить и поднять на новую высоту мужской танец. Благодаря этому начала развиваться и техника поддержки в дуэтом танце. Но, по утверждению Ф. В. Лопухова, «до 1916 года верхних поддержек, в которых женщина была бы поднята на одну или обе вытянутые руки партнера, по крайней мере в сценических выступлениях, не наблюдалось, хотя в репетиционном зале пробы этого рода имели место».[2]. То есть наряду с не очень сложными партерными поддержками в арсенале танцовщиков были небольшие подъемы партнерши до уровня груди, и наибольшее, что мог сделать партнер, — это посадить партнершу себе на плечо.

Далее Ф. В. Лопухов писал: «Однако оттанцованный акробатизм был столь же неизбежен для развития балета, как пуанты или фуэте. Случилось так, что его "изобретателем" оказался я. Термин также был предложен мною. Впервые — и весьма осторожно, через удобные подходы — такой верхний подъем я применил в балете "Сон" на музыку Щербачева-старшего».[2]. Но в балете все эти новшества приживались с трудом. Многие балетные деятели и критики обвиняли постановщиков, использовавших акробатические поддержки, в вульгарности, циркачестве и даже в пошлости, в разрушении канонов классического балета.

Однако благодаря большому мастерству хореографов того времени, в работах которых все эти поддержки появлялись не ради голой техники или трюка, а для усиления передачи содержания сюжета произведения и наибольшего выражения состояния героев, акробатическая поддержка все чаще используется в балетных спектаклях. Первыми балетмейстерами, которые стали активно внедрять сложные поддержки, можно считать Ф. В. Лопухова и К. Я. Голейзовского. Наиболее значимыми постановками Ф. В. Лопухова считаются балет «Сон» на

музыку Щербачева-старшего (1916), «Жар-птица» И. Стравинского (1921), «Ледяная дева» на музыку Э. Грига (1927). Как отмечают критики, в этих спектаклях были «...применены новые фигуры поддержки, чрезвычайно трудные для исполнителей и небезопасные, близко подходя к грани между балетом и акробатизмом».

Работая над этими постановками, «Лопухов открыл новые актерские дарования: О. Мунгалову, П. Гусева, и новые стороны мастерства таких артистов, как Е. Люком, Б. Шавров». В. Кошелева отмечает, что первый исполнитель роли Асака Петр Гусев заслуженно был назван «королем поддержки». Неподражаемой Ледяной девой была его постоянная партнерша Ольга Мунгалова, обладающая «чеканной пластикой» и «редкой способностью к акробатическим приемам». Оба они с большой самоотдачей работали с балетмейстером над созданием новых движений и поддержек в балете. Анализируя выступления Елены Люком, Ю. И. Слонимский писал: «Люком культивировала стремительные темпы, смелые прыжки в руки партнера, патетические полеты, выражающие буйную радость бытия». И действительно, она могла смело идти на любую поддержку, так как рядом был ее партнер — Б. В. Шавров, «один из крупнейших мастеров дуэтного танца».[2].

К. Я. Голейзовский ставил как большие многоактные спектакли, так и хореографические миниатюры; некоторые из них и поныне живут на сцене. На музыку Метнера Голейзовский поставил в 1921 г. «Пролог» в исполнении Е. А. Адамович и Н. И. Тарасова. Это был дуэт, где мужчина в красных, развевающихся наподобие крыльев одеждах вел за собой женщину, возносил ее к небу. Здесь использовались поддержки, невиданно высокие по тем временам, но они воспринимались не как силовой трюк, а как выражение устремленности ввысь. «В финале танцовщик, подняв партнершу, уносил ее за кулисы, а шарф продолжал виться за ним по полу сцены и тогда, когда артистов уже не было видно».[2]. Голейзовский в своей хореографии сочинял «смелые разновидности традиционных поз. Классические арабески и аттитюды танцовщица выполняла не стоя, а в воздухе, на руках партнера» [2].

Дальнейшее развитие техника поддержки получила в творчестве таких балетмейстеров, как Л. Якобсон, В. Вайнонен, Р. Захаров, К. Сергеев, В. Бурмейстер, А. Мессерер, Л. Лавровский, Ю. Григорович.

В 1918 г. в учебном плане Государственного Петроградского театрального (балетного) училища в цикле «Предметы главные (специальные)» появляется дисциплина «Поддержка». Хотя, как известно из мемуаров мастеров хореографии, в конце XIX в. была попытка освоения тех или иных поддержек. Так, Н. Г. Легат в своей книге «История русской школы» описывал, как П. А. Гердт объяснял принцип исполнения поддержки. Это было в 1887—1888 гг., когда Н. Г. Легат учился в училище. Несомненно, что со дня основания профессиональной школы ученикам преподавали какие-то дуэты и, по всей видимости, педагоги-хореографы обучали их приемам поддержки во время разучивания и отработки дуэтов при подготовке к публичным выступлениям. К тому же в 90-х гг. XIX в. уже существовал определенный курс поддержки, о чем свидетельствует статья в энциклопедии «Балет», где отмечается, что С. Г. Легат «с 1896 года преподавал в Петербургском театральном училище искусство мимики и поддержки» [2, с. 301]. Подтверждения этому обнаружены и в книге Т. П. Карсавиной: «Когда Сергей видел, что я испытываю трудности, он занимался со мной отдельно. <...> По собственной инициативе помогал он мне разучивать поддержки». А. Я. Ваганова в своих воспоминаниях писала еще об одном педагоге: «Чекетти учил нас также пантомиме и поддержке». По всей видимости, и в начале XX в. в Петербургском театральном училище были подобные занятия, связанные с поддержками, так как в это время здесь преподавали мастера дуэта С. К. Андрианов, Л. С. Леонтьев, В. И. Пономарев. Эти фамилии упоминаются Н. Н. Серебренниковым при перечислении преподавателей, участвовавших в разработке методики дуэтного танца.

И все же официально курс поддержки был введен в перечень изучаемых дисциплин лишь в 1918 г. И только в 1936 г. выходят в свет «Программы по всем специально-практическим предметам, составляющим курс обучения в Техникуме».

Несмотря на то, что эти программы «не носят законченного характера, так как еще не разработаны до конца методические указания», они стали началом создания методической базы данной дисциплины. Предполагалось, что уже к 1938 г. будет выпущен учебник, но в силу разных причин первый учебник по дуэтно-классическому танцу Н. Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» издали только в 1969 г.

Николай Николаевич Серебренников (1918 — 1993) внес неоценимый вклад в развитие методологии дуэтно-классического танца. Им уточнена терминология, очень подробно описаны приемы всех основных партерных и воздушных поддержек, разработаны методические рекомендации по проведению уроков (с примерами) и экзаменов. Учебник Н. Н. Серебренникова, который уже несколько раз переиздавался у нас в России и переведен на иностранные языки, является настольной книгой для преподавателей дисциплины «дуэтно-классический танец». [2, с. 309].

В 1972 — 1973 гг. на киностудии «Леннаучфильм» Н. Н. Серебренников выпустил учебный фильм (2 части) по своему сценарию, визуально раскрывающий приемы как партерных, так и воздушных поддержек.

Подводя итоги нашего исследования становления дуэтного танца на профессиональной сцене, можно сказать, что к середине XX в. техника дуэтного танца уже имела в своем арсенале такое количество всевозможных поддержек, которое достаточно для реализации всех хореографических идей и современных балетмейстеров. Но, в связи с этим необходимо отметить, что многие поддержки, в начале XX в. считавшиеся верхом совершенства в исполнении мастеров балета, сегодня стали рядовыми элементами в программе изучения техники дуэтного танца в профессиональных учебных хореографических учреждениях.

Таким образом, в 60-е гг. XX в. дисциплина «Дуэтно-классический танец» окончательно сформировалась и стала одной из профилирующих дисциплин в профессиональном хореографическом образовании, крайне необходимой для будущего артиста балета, танцовщика или балерины. [2, с. 401].

В настоящее время появилась настоятельная потребность в разработке методологической базы данной темы, поскольку на сегодняшний день она состоит лишь из учебника Н. Н. Серебренникова и пяти статей по методике преподавания дуэтно-классического танца. [2, с. 403].

### **1.1. Дуэтный танец в балетном спектакле. История и развитие**

ДУЭТНЫЙ ТА́НЕЦ (дуэт), парный танец танцовщика и танцовщицы, но это не только парный танец танцовщика и танцовщицы, он имеет более широкое понятие. Если дуэт исполняют два танцовщика или танцовщицы, то его называют танцевальным диалогом. Как пример этому — диалог Марии и Заремы («Бахчисарайский фонтан»), или диалог Отелло и Яго («Отелло»). Дуэт, как и *pas de deux* присутствовал в балетах ещё в восемнадцатых — девятнадцатых веках. Тогда постановкой балетных спектаклей занимались такие мастера, как Дидло, Перро, Доберваль, Бурнонвиль, Петипа.

В середине девятнадцатого века *pas de deux* принимает пятичастную форму, и дуэтный танец становится его составной частью. Определяется его музыкальная форма - *adagio*. В дуэтном танце того времени сначала всё строилось на партерных поддержках и танцевальных комбинациях, затем техника усложняется и появляются воздушные поддержки. В дуэте появляются гимнастические и акробатические элементы, ставшие в наши дни его неотъемлемой частью. Во второй половине девятнадцатого века в России работает крупнейший балетный хореограф Мариус Петипа. Неистощимая фантазия, балетмейстерский талант — вот чем обладал этот человек. Он был своего рода отцом и учителем балетмейстеров нашего с Вами времени. [2, с. 101].

Федор Лопухов, начавший творческую деятельность в двадцатых годах, оберегал, сохранял наследие М. Петипа. Лопухову приходилось реставрировать, восстанавливать, а иногда и добавлять отдельные сцены и танцы, отличить его почерк от почерка автора было практически невозможно. Именно благодаря Лопухову появились вариации Авроры и феи Сирени в балете «Спящая красавица». Он досконально знал спектакль, за реставрацию которого брался, во вносимых изменениях присутствовало чувство меры, Лопухов был высококультурным балетмейстером с феноменальной профессиональной памятью. После Октябрьской революции на смену придворному балету приходит и новое искусство хореографии, и абсолютно новое содержание балетов, изменяется и танцевальная форма. Дуэтный танец входит как обязательная дисциплина в программу обучения хореографических училищ. Искусство поддержки в первые годы обучения и последнем (выпускном) классе — это постепенное обучение от простого к сложному. [2, с. 105].

Понятие *pas de deux* в восемнадцатом веке не соответствует нашему с Вами современному понятию. В прошлых веках любой парный танец считался *pas de deux*. Лишь с деятельностью Дидло в начале девятнадцатого века начинается развитие *pas de deux*, иными словами, хореографического дуэта. При деятельности М. Петипа дуэт принимает пятичастную форму, которая состоит из антре, *adagio*, мужской, женской вариаций и коды.: По мере нарастающей творческой зрелости Дидло начинается постепенное развитие *pas de deux* (хореографического дуэта), и отличалось блестящей техникой исполнителей, сложными связками танцевальных движений, весьма трудными поддержками. «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Баядерка», «Дон Кихот» до сих пор поражают блеском поставленных *pas de deux*, хотя по прошествии лет претерпели изменения и балеты, и как ни печально прекрасно поставленные *pas de deux*. Иногда за счёт усложнения техники, иногда за счёт облегчения хореографической основы. Но тем не менее *pas de deux* вышеназванных балетов остаются

эталонном классического дуэтного танца, к тому же каждое *adagio* этих балетов классического наследия является эталоном, вечным пособием которым руководствуются и балетмейстеры, и педагоги, и репетиторы, и актёры спустя века, в наше с Вами время. [2, с. 111].

Вспомним такие гармоничные дуэты, как О. Мунгалова - П. Гусев, Г..Уланова - К. Сергеев, Е. Максимова - В. Васильев, А. Осипенко - Д. Марковский, их объединяла техническая слаженность, единое понимание музыки, схожесть темпераментов. Соотношение пропорций тел танцовщиков иногда просто необходимы. Также необходим внутренний контакт учеников в их общении между собой, в танце, особенно в выпускном классе, когда педагог задаёт дуэты из разных спектаклей. Простейшее движение: ученица бежит к ученику, под жизнерадостный вальс, чтобы прыгнуть к нему на руки. - то есть радость встречи. Или другая задача: она бежит с отчаянием к партнёру. По - другому будут выразительны её руки и лицо. Как говорила А. Я. Ваганова: «Бег — это тот же танец». Касаемо пируэтов: «провертеть» возможно, и свыше десяти с поддержкой, но они не будут эффективными, выразительными, если сделаны с напряжением, не музыкально. В разработке методики дуэтного танца участвовали преподаватели Ленинградского училища разных (нескольких) поколений: П. А. Гердт, С. Г. и Н. Г. Легаты, С.К. Андринов, Л. С. Леонтьев, В. И. Пономарев, Б. В. Шавров, П. А. Гусев, А. И. Пушкин, А. А. Пхсарев. [2, с. 115].

А. Я. Ваганова нередко доверяла ученицам выпускного класса ведение урока под своим пристальным наблюдением, что помогало ученицам приобретать дополнительный опыт, в логической последовательности составлять комбинации в полном соответствии с музыкой, методически исправлять, разбирать ошибки своих одноклассниц. Как педагогический приём он необходим и учителям дуэтного танца, ведь способность анализировать технику танца другого исполнителя — очень важное профессиональное качество артиста балета. Очень полезно



разрешать ученику поправлять допущенную ошибку другого ученика. Это лишь закрепит теоретические знания, сосредоточит внимание ученика. Он должен также уметь объяснить технику исполнения любого приёма поддержки. Поэтому на экзамене по дуэту в выпускном классе комиссия вправе задавать ученикам вопросы по методике, и это очень правильно (не только телом, но и головой ученик должен понимать каждое движение). Выпущено немало книг по искусству поддержки, но язык книги условен и специфичен. Учебники по дуэту были написаны педагогами Ленинградского хореографического училища. Н. Н. Серебрянников - опытный педагог имел отношение к созданию методического учебного пособия, вместе с известными педагогами вышеназванного училища. Серебрянников обладал высоким мастерством, сейчас он педагог Ленинградского хореографического училища. Дуэт изучают на трёх последних курсах в хореографическом училище в соответствии с программой женского классического танца. Уроки поддержки начинаются через две недели после начала учебного года, в связи с тем, что стопа учениц ещё недостаточно тренирована для пальцевой техники. Дуэт развивается из года в год. Это прекраснейшая, нежная составная часть великого искусства балет. [2, с. 125].

## **1.2. Дуэтный танец – составная часть классической хореографии**

Дуэт в наши дни — наполненный содержанием, смыслом, чувством танец, иногда — это сюжетное звено. В них присутствуют сложные поддержки (партерные, воздушные), всё зависит от видения балетмейстера, построения произведения. Я назову лишь несколько: «Ромео и Джульетта», «Лауренсия», «Каменный цветок», «Спартак», «Легенда о любви», в которых балетмейстерами поставлены прекрасные, трогательные *adagio*. К.Голейзовский, Л. Якобсон поставили прекрасные, чувственные дуэты для

концертных программ. Ю. Григорович в балете "Легенда о любви" вернул к жизни прием дуэта без единой поддержки (дуэт Ширин и Ферхада из первого акта). Они танцуют, не прикасаясь, друг к другу: они будто боятся испугнуть и нарушить огромное чувство, охватившее их сердца. Этот дуэт — это признание в любви, но «вполголоса», в нём нет ни единой поддержки. Но тем великолепнее их дуэт звучит во втором акте, когда герои говорят о своей любви «вслух». Как раз именно этот дуэт уже построен на сложнейших поддержках, переплетающиеся руки танцовщиков как бы дают понять, что ничто не в силах их разлучить. Чисто пантомимические дуэты встречаются, например в балете «Баядерка» (сцена Никии и Гамзатти). Следовательно, дуэтный танец — это кропотливое изучение технических приёмов, но, когда ученики сталкиваются с фрагментами спектаклей, педагог должен требовать от них актёрского понимания поставленной перед ними задачи. В танцевальных дуэтах, как и в *pas de deux*, нужна техническая станцованность и слаженность. Танцовщица должна чувствовать руку партнёра, её силу, доверять ей, реагировать на любую его реплику. [2, с. 127].

Педагогу нужно следить, чтобы ученица видела перед собой живого человека, а не предмет, за который она держится. Мы часто наблюдаем сейчас на сцене очень сложные технические движения. «На что способно человеческое тело!» - удивляемся мы. Но ведь искусство должно вызывать не только удивление, а восторг от увиденного. Солисты балета — это актёры, а не ремесленники, и об этом надо напоминать педагогу ученикам на каждом уроке. Предмет «Поддержка» имеет название «Поддержка в дуэтном танце». Педагогу надо приучить учеников танцевать точно под музыку, и главное, «саму музыку». Ученице необходимо помнить и о том, что партнёру после сложных поддержек сразу предстоит танцевать вариацию. Бывают случаи, когда тяжелые ученицы, правильно «собирают» (держат) корпус на поддержках и выглядят изящнее, чем сокурсницы с

более меньшим весом. Тоже самое относится и к партерным поддержкам. Педагогам нужно не забывать, что физическая затрата сил ученика огромна. И понимать, что нагрузка учеников неравномерная, порой просто непосильная в текущих школьных спектаклях. [2, с. 129].

Длительный перерыв в рабочей нагрузке учеников негативно отражается на их мышцах и связках. Педагогу нужно, верно, отрегулировать нагрузку ученика (артиста балета), ведь дуэт — это огромный физический труд. Дуэт изучают на трёх последних курсах в хореографическом училище в соответствии с программой женского классического танца. Уроки поддержки начинают через две недели после начала учебного года, в связи с тем, что стопа учениц ещё недостаточно тренирована для пальцевой техники. Уроки дуэтного танца целесообразно проводить два раза в неделю, так как стопа учениц не настолько тренирована для пальцевой техники. Педагог должен объяснить ученикам о смысловой нагрузке дуэта, поддержках, рассказать о форме трио, о квартете, о том, сколько артистов балета могут участвовать в адажио. Такие поддержки (групповые) считаются сложными, требующие особой подготовки. Навыки в поддержках в сфере дуэта очень важны в групповых бросках и поддержках — это и чувство взаимного темпа, и приложение совместных усилий. Ученики сталкиваются групповыми поддержками в концертных номерах и в школьных спектаклях. Партерная поддержка значительно сложнее по технике, и в учебном процессе она усваивается намного медленнее и труднее. Ученикам она особо не интересна, они стремятся скорее начать изучать сложные подъёмы и воздушные броски. [2, с. 129].

На втором и третьем годах обучения расстановка учеников требует особо тщательного подхода, потому что у каждого ученика, помимо физических возможностей, развиваются индивидуальные навыки — ловкость, находчивость. Педагог часто ставит сильную ученицу со слабым учеником, и на оборот. Сложную комбинацию на уроке стоит повторять два

— три раза подряд. В один урок легко вмещаются четыре *adagio*, три комбинации в темпе *allegro*, и комбинация, построенная педагогом на *pas balanse*, *pas de basque*, *pas chasse*. Педагогу нужно следить и за тем, чтобы позы ученика гармонично сочетались с позами ученицы и были выразительными. Руки ученика должны двигаться во время поддержек без излишней суетливости. Чтобы ученики не ослабляли внимания и быстро схватывали движение педагог должен показывать комбинацию не более двух раз. При изучении воздушных поддержек педагог должен учитывать физическое формирование ученика. Готов он к определённой поддержке, или ещё нет. Учениц, вес которых превышает пятьдесят килограммов очень опасно допускать к воздушным подъёмам. Но если она отлично владеет техникой классического танца, обладает чувством темпа, то есть качествами ведущей танцовщицы — это своего рода исключение, и при наличии в классе партнера, соответствующего её весу, педагог может допустить её к исполнению сложных поддержек. На последнем году обучения уроки необходимо проводить в туниках, пачках. При изучении фрагментов балетов классического наследия это необходимо. Это обязывает к определённому сценическому поведению, меняя при этом и условия поддержки. [2, с. 131].

Что касается сценической практики, то она опережает зачастую учебную программу класса, и педагогу — репетитору приходится объяснять принцип поддержки, не пройденной на уроке, и, если объяснение не точно, нарушается лёгкость исполнения, усиливается физическая нагрузка, что нередко приводит к травмам ученика. Именно поэтому необходим творческий контакт между репетитором и педагогом дуэтного танца. Порой ученица, дабы помочь партнёру расслабляет тело, тем самым нарушает позу (положение), хватается за его руки и плечи, а этим она только мешает партнёру выполнить поддержку, становится для него более тяжёлой и неудобной. Педагог должен постоянно объяснять, что только напряжённое

тело будет лёгким и удобным, и что надо всегда сохранять форму классического танца и всецело доверять партнёру. [2, с. 132].

Бывает, что ученица боится воздушных поддержек, но чувство страха недопустимо в дуэтном танце. Поскольку это психологический фактор педагогу надо бороться с ним внушением, убеждая ученицу, что она сможет выполнить поддержку и что партнёр её не уронит и обязательно педагогу необходимо подстраховать исполнение. Нередки и случаи, когда и партнёр, и партнёрша находятся в состоянии растерянности и испуга. В этом случае педагог должен указать на допущенные ошибки, немедленно потребовать повторить поддержку, и повторить её несколько раз подряд, дабы вселить в учеников уверенность, и чтобы они перебороли чувство страха. Акробатическая поддержка уже давно появилась на балетной сцене, балетмейстеры используют её как средство, помогающее раскрыть зрителю характеры персонажей, понять их взаимоотношения, понять содержание дуэта. В дуэте необходимо скрывать технику поддержки от глаз зрителя, он не должен видеть напряжения исполнителей, дабы это будет мешать пониманию диалога солистов. На третьем году обучения дуэтному танцу педагогу надо знакомить учеников с поддержками из современных концертных номеров и дуэтов. Факультативно изучаются наиболее сложные акробатические поддержки. Выполнению актёрской задачи не должна мешать техническая сложность приёмов поддержки. В решении актёрской задачи педагог должен всячески поддерживать творческую инициативу ученика. Успех зависит от профессионального подхода к ученикам, от такта и опыта преподавателя. [2, с. 133].

На последующих годах обучения изучая отрывки из балетов педагогу необходимо следить за сохранением актёрского замысла и за точностью хореографической редакции, за музыкальной основой предлагаемого ученикам фрагмента. Педагог должен понимать, что увлечение этюдами может помешать ученикам овладеть техническими приёмами обязательной

программы обучения. Конечно, особое внимание педагог должен уделять музыкальному сопровождению урока. При обучении простейшим элементам поддержки движения должны исполняться в соответствии с музыкой. С каждым последующим уроком увеличивается продолжительность комбинаций, усложняются поддержки, требуется определённое настроение, порою перед учениками встаёт сложная актёрская задача. Педагог должен требовать от концертмейстера эмоционально насыщенную музыку. При изучении технических приёмов удобно импровизационное музыкальное сопровождение. Нотный материал даст возможность педагогу заранее сочинить танцевальный этюд. Музыкальный метр (скорость исполнения) определяет на уроке преподаватель, а музыкальный размер выбирает опытный концертмейстер. Губительное влияние оказывает преждевременное ускорение темпов. Музыкальное воспитание учеников полностью возлагается на концертмейстера. Надо научить будущего артиста «танцевать саму музыку», [2, с. 140]. понимать и чувствовать её, понимать каждый музыкальный нюанс. Достичь этого возможно только при полном взаимопонимании педагога и концертмейстера.

### **1.3. Анализ хореографических номеров и балетных вариаций с применением дуэтного танца**

Дуэтный танец выделился как дивертисмент из балетного спектакля и приобрёл форму хореографического произведения.

Журнал «Балет»

Первый номер журнала «Балет» (тогда он назывался «Советский балет») вышел в свет в конце 1981 года. За прошедшее время читатели получили более 120 выпусков. Пятнадцать лет его главным редактором была звезда русского балета Раиса Стручкова. [3, с. 3].

Сейчас этот пост занимает известный балетовед Валерия Уральская.

На своих страницах журнал говорит о балете и его творцах: композиторах, хореографах, художниках, артистах; о балетных спектаклях — старых, ставших уже классическим наследием, и новых, только начинающих жить на сцене. О них рассказывают балетные критики, балетоведы — историки, деятели балета. Журнал помещает много цветных и черно-белых фотографий и фотоэтюдов. Несмотря на то, что журнал называется «Балет» и его основная тема — балетный театр, здесь можно найти немало статей, посвященных народным танцам и современной хореографии. И читатели самых разных вкусов и пристрастий получают интересную и разнообразную информацию. [3, с. 7].

Хореографическое искусство России богато и многолико. Но, пожалуй, самая большая его ценность — это школа классического танца. И потому немало материалов журнала — о традициях и сегодняшней жизни балетных школ страны, об их педагогах и учениках, о том, в чем тайна рождения великих балерин Анны Павловой и Галины Улановой, Марины Семенович и Майи Плисецкой, Натальи Макаровой и Натальи Бессмертной, а также сегодняшних прима-балерин русского балета. Вы узнаете также, кто воспитал Вацлава Нижинского и Владимира Васильева, Рудольфа Нуреева и Михаила Барышника, Владимира Малахова, Николая Цискаридзе, Игоря Зеленского, Андриана Фадеева, Дмитрия Гуданова, Светлану Захарову — вчерашних и сегодняшних премьеров русского балета. Русская школа классического танца — это и неповторимый кордебалет — основа классического балетного спектакля. И он тоже — герой публикаций журнала. [3, с. 14].

Критика балета по повести Н.В.Гоголя «Тарас Бульба» на музыку В.Соловьева-Седого.

Многие выдающиеся балеты советской эпохи ныне бесследно исчезли из репертуара. Их знают только по учебникам истории балета, критическим статьям в ведущих журналах и восторженным отзывам очевидцев. Но великое наследие всё же оставляет следы, отпечатывающиеся в виде

концертных номеров или вариаций. Спектакль давно забыт, а вариация из него жива, стала популярной и часто исполняемой, и уже мало кто помнит, о чем повествует эта вариация, из какого она балета и кто её автор... [3, с. 15].

«Гопак» или вариация Остапа?

В 1939 году Ростиславу Владимировичу Захарову поступило предложение поставить в Ленинградском театре оперы и балета имени С.Кирова балет по повести Н.В.Гоголя «Тарас Бульба» на музыку В.Соловьева-Седого. Балетмейстер с увлечением принялся за работу, но в результате ли его переезда из Ленинграда в Москву или по иным причинам спектакль было решено передать другому хореографу – Фёдору Васильевичу Лопухову. Однако Р.Захаров уже загорелся идеей и стал ставить «Тараса Бульбу» параллельно с Ф.Лопуховым (один – в ЛТОиБ имени Кирова, другой – в Большом). В истории балета это, пожалуй, весьма редкий случай, когда вышедшие практически одновременно (версия Захарова спустя несколько месяцев после постановки Лопухова) спектакли, сделанные по одному либретто (автор – Семён Каплан), имели равный успех. 12 декабря 1940 года Ленинград увидел «Тараса Бульбу» Фёдора Лопухова. В главных партиях были заняты: Михаил Дудко (Тарас), Сергей Корень (Остап), Вахтанг Чабукиани (Андрей), Наталия Дудинская – позже Ольга Иордан (Панночка), Алла Шелест – затем Татьяна Вечеслова (Оксана). 26 марта 1941 года Ростислав Захаров представил свою версию балета в Большом театре, в которой были задействованы Лев Лащилин (Бульба), Константин Сергеев (Остап), Михаил Габович (Андрей), Ольга Лепешинская (Оксана), Марина Семёнова (в дальнейшем Ирина Тихомирнова) – Панночка. Спектакль Захарова прошел всего четыре раза, и причина кроется отнюдь не в нём самом: началась война. Лишь спустя десятилетие после окончания Великой отечественной войны композитор В.Соловьев-Седой вновь вернулся к этому балету, заново пересмотрев партитуру, – так возник третий спектакль, автором новой редакции стал



ученик Ф.Лопухова Борис Александрович Фенстер. Премьера состоялась 23 июня 1955 года, яркие образы в этой редакции балета создали Михаил Михайлов и Игорь Бельский (Тарас Бульба), Аскольд Макаров и Александр Грибов (Остап), Константин Сергеев и Борис Брегвадзе (Андрей), Наталия Дудинская и Алла Осипенко (Панночка), Алла Шелест (Оксана). И кто бы мог подумать, что из трёх утраченных редакций останется только один танцевальный номер, зато какой! Победу в творческом выживании одержал Ростислав Захаров, справедливость оказалась на его стороне: созданной им вариации суждена была долгая жизнь. Вот как сам Ростислав Владимирович рассказывал о рождении этого известного номера: «В 1940 году, когда я ставил «Тараса Бульбу» в Большом театре, для Константина Сергеева, исполнявшего роль Остапа, я сочинил вариацию, которая шла в картине «Запорожская Сечь».[3]. Сергеев в те годы обладал очень большим, лёгким прыжком и превосходной техникой. Я не согласен был с мнением тех, кто говорил, что Андрия должен исполнять классический танцовщик, а Остапа – характерный. Это неизбежно дало бы превосходство образу Андрия многие выдающиеся балеты советской эпохи ныне бесследно исчезли из репертуара. Их знают только по учебникам истории балета, критическим статьям в ведущих журналах и восторженным отзывам очевидцев. Но великое наследие всё же оставляет следы, отпечатывающиеся в виде концертных номеров или вариаций. Спектакль давно забыт, а вариация из него жива, стала популярной и часто исполняемой, и уже мало кто помнит, о чем повествует эта вариация, из какого она балета и кто её автор... Микола Городиский (Украина), что противоречит замыслу Гоголя, у которого, разумеется, положительным героем является Остап, а не Андрей. Ф.Лопухов, по-видимому, думал иначе, так как поручил партию Андрия В.Чабукиани, а Остапа – характерному танцовщику С.Кореню. В результате произошло смещение акцентов и основное внимание зрителей было обращено, конечно, к Чабукиани. Танец Остапа, музыку которого Соловьёв-Седой написал специально для Сергеева, я построил на прыжковых

движениях классического танца в украинском характере. Любопытно отметить, что после его появления все эти движения были взяты в обиход украинских ансамблей танца и стали считаться неперенными элементами народной пляски. Сергеев исполнял свой танец с огромным успехом. Затем Георгий Фарманянц, отличавшийся феноменальным прыжком, стал танцевать его на эстраде, где танец именовался «Гопак». После него во всех странах мира «Гопак» исполнял Шамиль один, а потом я узнал, что его разучили и иностранные танцовщики, в том числе один негр. У нас на эстраде обычно называют лишь автора музыки, фамилия балетмейстера упоминается редко, и «Гопак» давно стал безымянным». Как видим, принципиальное отличие двух «Тарасов» (Лопухова и Захарова) заключалось в трактовках образов главных героев. Андрия В. Чабукиани невольно стал положительным героем (по крайней мере вызывающим симпатию – именно так его приняли зрители), а значит коллизия, столь отчетливо явленная Гоголем (столкновение двух братьев одной крови и национальности, но разных идеологических взглядов и характеров), меняла свой ход. Р. Захаров «уравновесил» братьев: и Остапа, и Андрия танцевали классические танцовщики, премьеры, таким образом, их противостояние выходило за рамки сугубо внешнего противопоставления и переходило в сферу актёрской игры, драматического мастерства, что и требовалось от хореодрамы. Думается, Борис Фенстер учел опыт обоих своих великих предшественников. В монографии, посвященной Б. Брегвадзе (он исполнял партию Андрия в редакции Фенстера), автор А. Рулева дает описание вариации Андрия в первом акте балета, которое очень напоминает вариацию Захаровского Остапа – «Гопак», и даже финал у них одинаковый: «падение на колено после двойного тура в воздухе в чисто украинскую народную танцевальную позу»! В сцене Сечи (для которой и ставился Захаровым гопак Остапа) вариация Андрия у Фенстера так же изобилует *jeté* по кругу и двойными *saut de basque* – просто какой-то «Гопак № 2», судя по описанию: «Картина «Сечь» пользуется большим успехом у

зрителей. [3, с. 27]. И старые, и молодые казаки – все показывают свою силу и удаль. Остап и Андрий тоже не хотят уступать запорожцам. Происходит своеобразное состязание. И даже после вариаций трёх казаков, после танца Остапа Борис Брегвадзе захватывает зрителей размахом, силой и темпом своей вариации. Снова привычные танцевальные па: прыжки (жете по кругу), затем двойные повороты в воздухе (сотбаски) – но зритель не успеваешь следить за артистом, как молния пронесшимся по сцене». Это об Андрии – как будто об Остапе. Константину Михайловичу Сергееву повезло станцевать обоих братьев – Остапа у Захарова и Андрия у Фенстера. Сравнивая образ Андрия, созданный К.Сергеевым, с Андрием Б.Брегвадзе, В.М.Красовская писала: «Сергеев, серьезно подумав, расцвел множеством подробностей во вкусе «психологического реализма» роль Андрия в балете «Тарас Бульба». Брегвадзе снял эти интересные мелочи, выделив одну, главную для этого героя Гоголя черту, – одержимость Андрия страстью». Но всё же исторически К.Сергеев был первым «классическим» Остапом, а заводной «Гопак» изначально – его вариацией. Можно сказать, что сегодня часто исполняемый на концертах и международных конкурсах «Гопак» вобрал в себя черты обоих гоголевских героев – и Остапа, и Андрия – и представляет некий обобщенный, собирательный образ бравого и веселого казака. А всё благодаря непростой судьбе этого балета. Ни одна из трёх постановок – Лопухова, Захарова и Фенстера – не сохранилась, хореография балета утрачена, за исключением нескольких архивных кинофрагментов с участием Чабукиани – и «безымянного» Гопака. [3, с. 30].

## **2. Развитие дуэтного танца в современной хореографии**

### **2.1 Стили и виды современной хореографии**

Рассмотрим некоторые стили танцев (список и направления), которые появились в начале двадцатого века. К примеру, свободный танец, который и стал первым в уходе от принципов балета. Хореография, которая была

выше условностей, построенная на импровизации и свободе — это, пожалуй, было главным. Далее этот танец трансформировался в модерн (конец девятнадцатого и начало двадцатого века), который сохранил все принципы своего предшественника. Также стоит отметить стиль контемп, который появился из предыдущего направления. Он отличается летящими и гибкими движениями, танцоры чаще всего выступают без обуви. В общем, практически все современные стили танцев, список которых нынче велик, сочетают в себе уже устоявшиеся движения и импровизацию. [8 с. 15].

Формирование разнообразных стилей продолжается до сих пор. В конце двадцатого века появились клубные стили современных танцев, список которых пополняется и до сих пор. На сегодняшний день это: тектоник; electro; trance; strip-dance; шафл и др. Некоторые из направлений выполняются только девушками (к примеру, strip-dance, гоу-гоу). Другие же могут выполнять танцоры обоих полов (тектоник или electro, к примеру). Одним из популярных направлений является уличный танец. Ему даже больше, чем всем остальным, присуща импровизация и свобода. Дело в том, что подобные танцы исполняли совсем не профессионалы. Они по-своему интерпретировали практически каждое движение для выражения личной индивидуальности. Так появились многие уличные стили современных танцев, список которых довольно обширен. Это хип-хоп, брейк-данс, поппинг и многие другие. По мере того, как развивалось это направление, стали проводиться соревнования, когда два танцора импровизировали в движениях. Сейчас подобные battle стали масштабными и очень популярными. Программа обычно включает как уже поставленные и отрепетированные постановки, так и быструю импровизацию движений командами. [8 с. 19].

### **Стиль танца модерн.**

Модерн – стиль танца, который возник в начале двадцатого века. Это было особое виденье хореографии, которая в это время отошла от классики. Главными вдохновителями всего этого были М. Грэхэм, А. Дункан, Т.

Шоун и другие. Они считали, что свободный человек двадцатого века не должен быть скован рамками традиционного балета. Каждый из них создал после собственный стиль, школа танцев также была у каждого своя. Модерн распространился по всему миру и нашел своих поклонников и почитателей. Во многих странах им увлеклись танцоры, каждый из которых внес в него что-то новое. К примеру, Мэри Вигман, немецкая танцовщица, показала, что движением можно передать "трудные" эмоции (страх, отчаяние), рассказать о смерти или одержимости. [8 с. 19]. Для этого она заменила красивые па некрасивыми. Ее ученица, Грета Палукка, уже имела свой стиль преподавания. Ее творчество затрагивало уже разнообразные темы – веселые и грустные, мрачные и светлые. Также она привнесла в это направление особую технику высоких прыжков. Модерн – стиль танца, который также оказал значительное влияние и на классический балет. Некоторые его идеи были взяты на вооружение балетмейстерами. Сейчас является очень популярным ответвлением джаз-модерн. Этот танец соединил в себе все наработки многих направлений. Движения в нем энергичные и ритмические, как в джазе, свободные, как в модерне, и технические, как в классическом балете. Получилось на самом деле очень интересное уникальное направление. Танцуют этот танец обычно в свободной одежде (она может, как обтягивать, так и скрывать тело), которая не сковывает движений. В обуви как таковой танцор не нуждается. Можно использовать чешки, джазовки или быть вообще босиком. [9, с. 21].

### **Стиль танца vog**

Стиль танца Vogue обозначился приблизительно в 30-х годах прошлого века. Родом он из Америки. Изначально этот танец появился в Гарлеме, в Нью-Йорке, когда многие мужчины нетрадиционной ориентации стали на балы надевать женскую одежду. Через некоторое время они начали выступать в Лас-Вегасе на различных герлз-шоу. В 70-х годах этот танец претерпел некоторые изменения, в нем стали выделять не одежду, а стиль того, кто его исполнял. Всемирную известность ему принес фильм "Paris is

Burning” [9 с. 9]. После этого стиль танца Vogue стал популярен среди молодежи. Его начали изучать в студиях и школах. Вилли Ниндзя считается основателем этого стиля, так как именно он создал ту комбинацию движений, которая и обозначила особенность стиля. Что же такого необычного в этом танце? Главной его особенностью является секундное замирание исполнителя, а после продолжение его движения. Сами танцоры очень напоминают позы и походкой моделей и кинозвезд. Можно сказать, что танец построен на зрелищности и откровенности. Вог - стиль танца - сейчас имеет несколько направлений: New Way. Тут необходимо иметь хороший контроль и баланс тела для сложных поз и движений. Old Way. Это направление очень похоже на ранний стиль танца. Dramatic. Для его исполнения требуется сила, так как в нем очень много акробатических элементов, трюков. Vogue Femme. Это самое женственное его исполнение. Нынешние танцоры этого направления могут быть как женского, так и мужского пола. Но это вовсе не значит, что они нетрадиционной ориентации. Вог – стиль танца экспериментов и личностной свободы. Соблюдая общие правила, но реализуя собственное понимание и выражение направления, исполнитель создает уникальную композицию, которая полностью раскрывает его индивидуальность. [9 с. 15].

Танцевать человек любил всегда, это был своеобразный вид выражения своих чувств и демонстрация хорошей физической формы. За всю историю существования танцы претерпели многочисленные изменения. Виды современных танцев многообразны, но у каждого из них есть своя захватывающая история. Они возникли в противовес догматичному и традиционному балету, элементы которого были сложны и трудновыполнимы для необученных людей. Строгие классические движения, требующие многократных тренировок, не могли стать массовыми. Поэтому возникла необходимость в создании нового современного танца, подвижного и простого. Его основной функцией стало соединение уже известных и создание новых движений в новый, доступный

всем танец. Танцы современные становились проявлением свободы общества, его новым витком развития и, конечно, результатом нового мировоззрения. Новый танец должен был стать освобождением человека от многих сковывающих правил. Виды современных танцев столь многочисленны, что все их перечислить сложно. Например, балльные, разнообразные клубные танцы, соблазнительный танец живота и т.д. Самые современные танцы — это, безусловно, клубные. Здесь выделяется масса направлений, таких как, Tecktonik, Electro, House, Trance. Рассмотрим их подробнее. Направление Tecktonik — это в основном направления хип-хопа, а конкретнее движения «кач». Сам танец состоит из раскачивания вперед и назад, техно движений. Популярны также танцы современные с элементами эротики: Strip-dance и гоу-гоу. Они исполняются с раздеванием и без него. Очень ритмичные танцы с подвижными элементами в виде несинхронных прыжков, которые исполняются под электронную музыку, это: хакка и джампстайл. Если вы хотите особенно выделиться, выучите захватывающий танец Шаффл. Родина его – Австралия. Особенность его состоит в том, что танцор выполняет ритмичные стэп-джазовые движения, только в современной, более яркой постановке. Хотите танцевать DnBstep? Тогда вам нужно будет выучить особое движение под названием «финты» ногами. Приготовьтесь потрудиться в чередовании последовательных движений «носок — пятка, носок — пятка». Вас ожидают взмахи ногой вперед и в стороны, а также скрещивание ног, повороты на 360 градусов. Этот танец для прекрасной физической формы. Виды современных танцев, это еще и сквэрданс. В нем есть что-то особо трогательное от старой кадрили, Cripwalk – танец для очень ловких человеческих стоп. [9 с. 30].

**Клубные танцы** (Club - dance) – сейчас это всё, что ультрамодно, энергично и современно. Этот стиль — это микс, бурное сочетание многих танцевальных стилей и направлений. Клубные танцы – это движения и замки из локинга, прыжки из «хауса», шейки и «качи» из хип - хопа, пластика и эксцентричность вакинга, элементы джаза, мажорность и

настроение из фанка. И как пряный жгучий ингредиент в этот микс добавлено восточных и латиноамериканских ритмов, вибраций и вращений. И, конечно, не обязательно, чтобы все эти стили сразу и одновременно присутствовали в одной танцевальной комбинации. Здесь главное то, что клубный танец как один из самых универсальных способов самовыражения. [9 с. 31].

Любители совершенно разных стилей и направлений собираются вместе в популярных развлекательных заведениях. Одни из них поклонники ритмичного хауса, другие - почитатели RnB, третьи- приверженцы свободных и независимых уличных танцев, но здесь их объединяет одно - клубные танцы, в которых они совершенно не скованы никакими стандартами и строгими канонами, потому как клубный танец дает полную свободу выбора движений, музыки, эмоций и настроения. На сегодняшний день клубные танцы очень популярны в развлекательных заведениях, список стилей, которые входят в его состав постоянно растет и пополняется. В клубные танцы входят элементы стрип - пластики, стрит – джаза, движения фанка, хип-хопа, диско, RnB, и, конечно же, go-go. [9 с. 35].

Можно с уверенностью сказать, что история возникновения клубных танцев началась именно в тот день и час, когда был открыт первый ночной клуб, – развлекательное заведение, где непрерывно играет музыка, и народ в нем «колбасится», тусуется, танцует и развлекается «от заката - до рассвета». Отправной точкой в этой истории многие считают времена расцвета наркотической «психоделической революции» на Западе, в 1960—70-х годах прошлого века. Именно тогда, под воздействием измененного и «расширенного» сознания представителей продвинутой молодежи, начала формироваться абсолютно новая культура танцев, музыки и моды. [9 с. 36].

Вначале все клубные танцы начинались с диско. Этот стиль ворвался в жизнь тусовщиков того времени, и завоевал миллионы приверженцев и почитателей своей простотой, беззаботностью и некоторой наивностью. Такой танец не требовал от танцора особенной подготовки ни физической,



ни хореографической. Весь его смысл был в простом и ритмичном движении тела под музыку. Да... Это было прекрасное время брюк – клеш, блестящих синтетических рубашек и больших причесок. На протяжении многих лет, прямиком до сегодняшних дней, к первому стилю постоянно примыкали вновь образованные и сформировавшиеся различные стили. И сейчас клубные танцы - один из самых насыщенных стилей танцев, благодаря этой постоянной интеграции. [9 с. 37].

Основная идея клубных танцев – это удовольствие. Удовольствие от музыки, удовольствие от движения, от общения, от свободы, от самореализации и самовыражения. Танцор клубных танцев сам творит историю танца, привнося в него свои движения, эмоции, импровизацию и свое видение танца. Каждый вносит в это развитие свой вклад, начиная от ди-джея за пультом, и, заканчивая новичком, который пришел впервые в ночной клуб. [9 с. 38].

Клубный танец дает осуществить мечту повысить свою самооценку, дает шанс самовыразиться. Он позволяет дать волю своим чувствам и эмоциям, выпустив их на свободу. Он дает раздолье для импровизаций и интерпретаций. Клубный танец научит слышать музыку, чувствовать ритм, и отлично двигаться и наслаждаться этими движениями. [9 с. 38].

Клубные танцы - очень хороший и красивый способ избавиться от лишних килограммов, подтянуть фигуру и мышцы. Это способ улучшить походку, форму ног, осанку и координацию движений. Это отличный способ снять эмоциональное и физическое напряжение, раскрепоститься и стать увереннее. Это один из очень эффективных и интересных видов фитнеса. В нем большая физическая нагрузка, которая пойдет только на пользу телу, которое ослабело и расплылось от сидячей офисной работы, фаст - фуда и стрессов. [9 с. 39].

Клубные танцы именно для тех, кто хочет научиться красиво и стильно двигаться в такт музыке, быть в центре внимания и событий на любой клубной вечеринке или дискотеке. Быть популярным и самому идти

в ногу со временем, потому что на сегодняшний день, клубные танцы – одно их самых модных танцевальных течений. [9 с. 39].

**Брейк-данс** – один из самых динамичных современных стилей. В ошеломляющих акробатических трюках и в головокружительных вращениях танца воплотился молодой, необузданный, бунтарский дух улицы.

Брейк-данс зародился в бедных кварталах Нью-Йорка в конце 60-х годов. Вначале был знаменитый танец Джеймса Брауна Get on the Good Foot. Это был единственный танец, где началось сочетание падения на землю с элементами вращения. [9 с. 40].

Всем сегодня знакомые понятия "breakdance" и "b-boy" ("break-boy") – впервые применил Кул Херк из Южного Бронкса. В этом танце он объединил акробатику, элементы кунг – фу, движения и стили из бразильской борьбы капоэйро, переживания и эмоции джаз-танца.

Понятие B-boys означает Break boys, это парни, которые танцуют «ломаный» танец под ритмы музыки.

Брейк-данс становится для обитателей черных кварталов американских мегаполисов основой их хип-хоп культуры в 70-80-е годы. Легендарный ди-джей Африка Бамбаата стал родоначальником хип-хопа и популяризатором брейк-данс среди темнокожих. Он призывал враждующую между собой молодежь решать конфликты при помощи творчества, а не с помощью оружия. Под его руководством впервые конфликтующие группировки молодежи начали выяснять отношения не в стычках и драках, а с помощью брейка. Победитель тот, кто мастерски перетанцует соперника. [9 с. 42].

Со временем «танцевальные битвы» укрепили свое положение и вошли в традицию. Главной целью этих битв – баттлов, являлось повержение противника своей изобретательностью новых движений, фризмов, выполнением четких забежек. Чтобы побеждать и выполнять все новые и новые трюки на баттлах, брейкинг все больше заставлял танцоров

использовать свое воображение и находчивость. Чтобы противостоять другим командам-люди, которые танцевали вместе, разрабатывали для себя только свой неповторимый стиль и движения. О том, что для самореализации в брейк-дансе нет пределов, громко говорит фантастическая изобретательность и виртуозность, с которой брейкеры исполняют различные движения, фриззы, их потрясающе быстрая и четкая работа ног. [9 с. 44].

В 80-е годы о брейке узнала Европа, где он очень быстро получил широкое распространение. Здесь брейку обучали даже по телевидению, где в различных телепрограммах подробно объясняли и показывали, как выполнять то или иное движение. В те же 80-е он так же стал известен и в бывшем тогда еще СССР. [9 с. 44].

В процессе эволюции танца было придумано огромное количество приемов и движений.

Основные приемы танца подразделяются на верхний брейк и нижний брейк.

Верхний брейк (буги) – вид танца, в котором все элементы и движения выполняются танцором стоя, в основном руками, не касаясь пола. Физические нагрузки в верхнем брейке, в отличие от нижнего, гораздо ниже, поэтому не требует особой физической силы и подготовки, он требует большей пластики и умения танцевать. Верхний брейкинг включает в себя множество элементов. Основные и самые известные из них: Elektrik Boogie, Waving (волны); Robot (имитирование робота и т.д.); Pop Loking (классический дискотечный танец, но с резкими фиксациями конечностей и всего тела); Animation (движения анимированных персонажей, кукол); King tut (tutting) (имитация древнеегипетских рисунков); Strobing (имитация движений в свете стробоскопа) и т.д. [9 с. 45].

Нижний брейк требует отличной физической подготовки. Это вид силового брейка, где почти все танцевальные элементы выполняются на полу. Это совокупность полного набора элементов, смены уровней, в основе которых разнообразные кручения, фриззы и прыжки, виртуозная работа ног.

Основные известные элементы нижнего брейка: Flare/Delasal (вращать ногами по кругу, расставив под углом, при этом поочередно меняя руки, русское название- «флай»); Windmill (танцор вращается на полу, широко расставив в ноги, русское название- «гелик» (от Helicopter)); Munchmill (переворачивание при помощи толчка ногами, в русском- «бочка»); Headspin (вращение на голове) и т.д.

Один из главных элементов для брейкдансинга — это музыка. Жанры, которые популяризировали стиль: фанк, джаз, электро, диско и, конечно же, рэп, который оказал наибольшее влияние на становление данной культуры. Особенность музыки для брейка в том, что в одной композиции, может быть, замиксована работа нескольких исполнителей. Танцоры верхнего брейка чаще всего выбирали электронные композиции. А ди-джеем, Кулом Херком, было создано целое направление музыки для брейкинга, названное впоследствии «брейкбит». Но направления музыки в этом танце вовсе не ограничиваются вышеперечисленными. Брейк можно танцевать под любой жанр, все зависит от желания и фантазии исполнителей. А на мировых баттлах по брейку даже уже практикуется использование оперных композиций. [9 с. 45].

В одежде би-боев присутствует, в основном, удобный спортивный стиль. Это напульсник, шапка и спортивный костюм известной спортивной марки.

Брейк-данс очень популярный стиль вот уже на протяжении многих десятков лет, даже несмотря на то, что является одним из самых экстремальных. Это танец, родившийся в беднейших кварталах Нью-Йорка, завоевал любовь миллионов сердец во всем мире. Это танец свободы, танец без границ, которым может заниматься любой.

**Крамп** – стиль современного танца, в котором можно выплеснуть свои эмоции. Это самобытный уличный танец, отрывистый и импульсивный, агрессивный и взрывной, быстрый и ритмичный, который

позволяет свои накопившиеся негативные эмоции превратить в зажигательное, интересное танцевальное шоу.

Географическая и временная точка отсчета от начала жизни танца – 1992 год, Лос-Анджелес. Тогда он назывался clowning, отцом - основателем которого стал Томас Джонсон (клоун Томми).

Америка, начало 90-х., черные гетто, расовая дискриминация, постоянные стычки с полицией. Люди, жившие в таких условиях, в постоянной борьбе за равноправие доказывали свое право быть принятыми в «общество», в современный мир, в другую жизнь.

В это время на «арене» появляется Томми Джонсон. В прошлом он сам имел проблемы с законом, бывший заключенный и наркодиллер, но, желающий в корне изменить всю свою жизнь. Под видом веселого клоуна он бросает вызов агрессивному миру. Ему удалось возродиться в танце, который привлекал детишек и веселил людей. Появления танцующего клоуна в «черных» районах стало настоящим праздником для их обитателей, особенно для детей и подростков. Томми стал кумиром детей, и стал вовлекать их в эту яркую жизнь танца. Джонсон объединил в своем танце движения и техники абсолютно разных стилей и направлений, и сделал из этого запоминающийся и яркий результат. Этот танец стал альтернативой уличному насилию. Он уводил подростков с «улицы», заставляя заниматься чем-то более полезным и стоящим. А выяснять отношения, как и брейкинге, можно было с помощью баттлов. Tommy the Clown's Battle Zone – его знаменитое «детище», где участники сражались между собой в танце. [9 с. 50].

Со временем стали появляться первые школы “Clown schools”, а первые ученики таких школ уже потом и сами давали уроки младшему поколению. Развилось целое движение, участников которого называли «танцующие клоуны». Неотъемлемым атрибутом стиля являлась клоунская раскраска лица.

Тинэйджеры, которые учились у Томми годами, выросли, продолжили танцевать, привнося в «клоунский танец» свои новые, уже «взрослые» движения и эмоции, таким образом, открыв новый стиль под названием «Крамп».

Крамп такой же заводной, динамичный и энергичный, как и «клоунинг», в нем есть такие же движения грудной клеткой, выгибания, прыжки и размахивания руками, но в нем уже присутствует некоторая мрачность, определенная доля агрессии. И представители крампа, практически, уже не украшают лицо гримом. [9 с. 53].

В отличие от позитивного и дурашливого «клоунинга», крамп содержит в себе яростные и агрессивные движения, с помощью которых танцоры могут выразить и выплеснуть наружу все эмоции, накопившиеся в результате общения с агрессивным внешним миром. Танцоры исполняют неистовые и драматичные движения, как в каком-то энергичном трансе, выплескивая при этом накопившуюся ярость.

Но, на сегодняшний день, в крампе появляются и более спокойные, даже немного ироничные стили, такие как, например, «Goofy style». Абсолютно все стили крампа подразумевают физический контакт между его танцорами, так же работу с весом партнера.

Крамп по духу очень резкий, энергичный и агрессивный танец. Уникальность этого танца заключается в его характере движений: танцор часто прыгает, быстро движется, танцует отрывисто, и в танцевальной «драке» часто входит в физический контакт с партнерами по танцу. Еще он очень разнообразный, так как разные танцоры могут использовать совершенно отличающиеся друг от друга стили. Крамп полностью соответствует характеру танцора, его мировосприятию, каждое движение несет в себе определенную смысловую нагрузку, выражение эмоций и внутреннего «Я» самого танцора. [9 с. 54].

Так как крамп связан с брейк-дансом и хип-хопом, в нем неотъемлемо присутствует такое явление, как борьба команд в баттлах, где зритель

выбирает лучшую команду. Крамп настолько энергичен, что его часто путают с настоящей дракой. Поэтому, когда происходит массовая крамп – баталия, некоторые граждане запросто могут вызвать полицию.

Крамперы объединяются в так называемые «семьи». Каждая семья образовывается вокруг главного танцора, который выступает одновременно в роли духовного наставника и танцевального инструктора. Во внутренней структуре такой семьи присутствует своя иерархия. Уровень танцора здесь определяется степенью его уважения среди коллег, и, конечно же, уровнем профессионализма. Здесь более молодые и неопытные крамперы находятся под постоянным покровительством старших и опытных товарищей. Молодые крамперы могут участвовать в битве от имени своего опытного наставника. [9 с. 55].

Основные движения крампа:

- Stomp (стамп) – движение ногами, начало-начал крампа;
- Chest pop (чест поп) – движение грудной клеткой в разных направлениях;
- Arm swing (арм свин) – кулак, который бьет воображаемого противника.

Крамп — это мощный, агрессивный танцевальный ураган, который разрушает внутреннюю злость, рождая из нее чистый позитив. Это здоровый и красивый способ избавления от накопившихся негативных эмоций, способ выплеснуть их наружу.

Простые истины крампа: «Выпусти демонов наружу, не сдерживай себя, двигайся как можно быстрее, не стой на месте!» [9 с. 57].

### **Хип-хоп**

На сегодняшний день хип-хоп один из самых популярных современных танцевальных стилей. Этот стиль очень интересный и многогранный. Он вобрал в себя манеры и движения многих уличных стилей, появившихся ранее: брейк, поптинг, локинг. Огромная популярность Хип-хоп танцев напрямую связана с универсальностью и

многообразием этого танцевального направления. В нем можно импровизировать, танцевать любые движения, но в соответствующей манере и под соответствующую музыку, которая присуща этому движению. [9 с. 58].

Сейчас этот стиль можно наблюдать повсеместно: и в клипах популярных звезд, и на продвинутых мероприятиях и вечеринках, на презентациях, в голливудском и отечественном кинематографе.

### **Стиль танца хип-хоп**

Не менее популярен стиль танца хип-хоп. Он зародился среди чернокожего населения в Америке. Считается уличным стилем танца, так как обучение уже известным движениям и создание новых происходило изначально прямо на улице. Исполнялся первый хип-хоп стоя. На его развитие оказали свое влияние многочисленные направления (африканские, афро-кубинские и др.). В дальнейшем в него вошла работа на полу, появились довольно сложные движения ног. Именно в этом направлении танца очень популярны уличные соревнования как между отдельными участниками, так и между целыми командами. Это позволяет подросткам выплескивать свои эмоции и соревноваться, доказывая, что ты лучший. Таким образом, подобные движения стали альтернативой преступности и сомнительным увлечениям. Все это происходило через движение. Сейчас такие соревнования признаются наряду с другими танцевальными чемпионатами. Также хип-хоп популярен среди музыкантов, они его сочетают с чтением репа. Все это происходит под присущую этому стилю музыку. Сейчас существует очень много направлений хип-хопа. К примеру, есть женский стиль hip-hop heels, который исполняют исключительно девушки, причем непременно на каблуках. В нем объединены джазовые движения, обязательное дефиле, особые позы. Также есть и другие хип-хоп стили танцев, список которых постоянно пополняется. Исполняется этот танец в свободной одежде спортивного типа. Это широкие штаны и майки



(рубашки или футболки). В последнее время, кстати, больше популярны узкие штаны. Также обязательны кроссовки и бейсболки (шапки). [9 с. 60].

Истоки этого движения уходят в подворотни черных гетто Нью-Йорка 70 годов 20 столетия. Хип-хоп зародился в среде латиноамериканцев и афроамериканцев, став своеобразной альтернативой уличному насилию и переросший в целую субкультуру для молодежи во всем мире. Одним из основоположников хип-хоп культуры считается Кул Херк. Это именно он в свое время придумал термин Би-боинг. Так же он стал первым м-си, миксовал различные записи, начитывал ритмичные тексты. Это было зарождение рэпа. Вся культура тогдашнего би-боевского поколения состояла из существующих независимо друг от друга форм и стилей самовыражения: би-боинга, поппинга, электрик бугалу, локинга, эмсиинга, апрокинга, граффити и диджеинга. Знаменитый Африка Баамбата стал «крестным отцом» культуры Хип-хоп, собрав все эти понятия воедино, и, окрестив это одним названием «Хип-хоп». С момента объединения всех элементов во едино, в Хип-хопе возрос всеобщий дух соревнования. Создавались свои различные, ни на кого не похожие стили. Одно из негласных правил Хип-хопа: «мир, любовь, единство и веселье». Характерными для хип-хопа стали: своя музыка, свой жаргон, своя мода и свое графическое искусство. Хип-хоп культура очень быстро стала известной и распространилась по всему миру. [9 с. 62].

Одна общая культура Хип-хоп объединяет множество направлений:

Музыкальное направление - Битбокс, Рэп, Фанк.

Танцевальное направление - Брейк данс, С-Walk, Крамп, waving.

Изобразительное искусство – Граффити.

Хип-хоп танец на протяжении многих лет постоянно развивается, вбирая в себя все новые и новые элементы. Он рождает свои собственные движения, так же заимствует их из других танцевальных школ. Несмотря на возможность импровизировать и огромное разнообразие движений, Хип-хоп, как и любой танец, имеет свои базовые движения, сформировавшиеся

на протяжении многих лет. Самыми основными базовыми движениями, являющимися фундаментом Хип-хопа, являются - раскачивание корпуса («качи») и шаги («степы»). То есть, это динамичная и четкая работа корпуса и ног. Эти движения появились вместе со стилем, и, несмотря на свою простоту, со стороны смотрятся очень эффектно. Уже умея исполнять этот важный набор элементов, можно смело выступать на любительской клубной тусовке. [9 с. 64].

Один из главных навыков танца – умение слышать музыку. Здесь танцуют не под мелодию, не под слова, а под бит, который спрятан за миллионом различных звуков. Это басы музыки и ее ритмическая основа. Именно из этой основы будут исходить ритмические движения самого танца.

Так как Хип-хоп культура находится еще на стадии своего становления, то строгих канонов в ней еще нет. На сегодня здесь можно найти множество движений из абсолютно разных, и не только уличных, стилей, а и с классического балета и спортивно-бальных танцев. Количество подстилей в Хип – хопе растет с каждым днем, и каждый танцор привносит в него что-то новое, необычное. [9 с. 65].

Основные стили, используемые в Хип-хоп танце:

Брейк-данс – эта форма Хип-хоп танца включает в себя группы движений, такие как фризы (freezes), топрок (toprock), пауэр мувс (power moves) , Бруклин апрок (uprock).

- топрок (toprock) – движение танцора на ногах, фризы исполняются с помощью рук и ног;

- пауэр мувс (power moves) – это flare, свайп (swipe), мельница (windmill);

- Бруклин uprock – тот же топрок, только предполагающий битву танцоров – баттл.

Локинг (Locking)- эта форма танца характеризуется движением - замиранием-«замком» (lock). Танцор делает внезапную паузу, так же как и в фризе – замораживание. Лок –это основное движение в этой форме.

Поппинг (popping): основа техники - резкое напряжение и расслабление мускулов- «сокращения» в такт музыке. Используется так же много подтипов поппинга, например, жидкость, анимация.

Крамп (krump) – это самая вольная форма в танце. Это эмоциональный настрой, постоянные движения грудной клеткой, колебания руками, движения ногами.

В Хип-хопе, как и в любом шоу, очень важна форма одежды. Здесь традиционными являются мешковатые штаны, толстовки, бейсболки с прямыми козырьками, как правило, известных спортивных фирм (Reebok, Nike, Adidas и т.д), кроссовки, лыжные шапки, широкие футболки. Популярны короткие прически или короткие африканские косички.

Самое ценное качество, то, что во время танца, с помощью него, сумеет раскрыться абсолютно любой человек, взглянуть на себя по-новому, понять себя и свою внутреннюю суть, почувствовать себя свободным и значимым.

**Локинг** – это целая субкультура танцевального искусства. Это один из самых позитивных фанковых стилей танца. Отличается шуточно – комической манерой исполнения, большую роль в нем играют пантомима и мимика. Локинг переполнен эмоциями, динамичными и четкими движениями.

Основой всего танца являются замыкающиеся позиции замки, от этих движений и образовалось название стиля – Locking от слова замок “Lock”. Стиль Локинг называют еще Кэмпбеллокингом, потому как история создания этой формы танцевального искусства происходит от одного человека по имени Дон Кэмпбелл.

Он родился в 50 годах в США, в штате Миссури, детство и большая часть жизни его прошла в Лос-Анджелесе. Уже с детства Дона считали немного чудаковатым. Он был очень любознательным и творческим

парнишкой. Постоянно носил с собой бумагу и карандаш, наблюдал и делал постоянные зарисовки природы, людей, событий. Свое хобби он не покинул и будучи уже довольно взрослым. Напротив, он даже зарабатывал этим, делая наброски портретов людей в одной Лос-Анжелеской кафешке. Там же он наблюдал за танцующими детьми, мечтая и самому научиться танцевать, а еще лучше - открыть свой танцевальный стиль. [9 с. 65].

Зная такое его желание, друзья Дона помогали осваивать ему движения из разных стилей, учили его танцевать. И в один из прекрасных вечеров благодарный Кемпбелл решил всем продемонстрировать то, чему он научился. Это произошло на студенческой дискотеке. Он вышел в круг и начал воспроизводить все движения подряд из всех стилей, что помнил. Если же забывал, какое движение идет за другим, он останавливался, замирал, вспоминал – и продолжал дальше. Именно тогда к нему подошел лучший танцор колледжа и назвал Дона «Кемпбелл – лок», что значит «замок», «стопор». Дона это нисколько не смутило, наоборот раззадорило, и он продолжил и дальше танцевать в той же манере. Уже тогда он решил, что все недостатки его танца нужно превратить в его достоинства, сделать это стилем. [9 с. 66].

Так комические и нелепые движения стали базовыми элементами локинга. Его главной идеей стал огромный позитив, постоянная импровизация, комические костюмы, смешные позы, и самое главное - эти всеми узнаваемые остановки «замки», с которых, собственно, и началось развитие этого танцевального искусства. Это было в начале 70-х годов прошлого века.

Дон постоянно развивал свое искусство, регулярно участвуя в танцевальных соревнованиях, телепередачах, фестивалях, шоу. Со временем у него появилось множество последователей и учеников, благодаря которым локинг стал широко известным очень широкой публике.

В процессе своего творческого роста Дон Кемпбелл организовывал несколько своих творческих групп, с которыми выступал и гастролировал

по стране. Она из них «The Lockers», которая объединила в себя лучших танцоров - импровизаторов этого жанра, и стала наиболее динамичной, яркой, и влиятельной группой в истории современного танца. Шли годы, популярность локинга в Америке то возрастала, то затухала, группа периодически обновлялась, менялись поколения, менялся состав участников, но именно, благодаря ее новому поколению участников, о локинге, как о танцевальном феномене, узнал весь мир. [9 с. 68].

В 80-е годы о локинге узнала Япония, в 90-2000гг., болезнь под названием «локинг» охватила Францию, за ней всю Европу, Корею и страны СНГ. Локинг стал не просто танцем, а стилем жизни, манерой двигаться, разговаривать. У локеров свой особенный стиль одежды – береты, штаны на подтяжках, яркие галстуки, полосатые носки, белые перчатки.

Отличительные черты локинга: различные фишки с киданием рук, резкие движения, разнообразные прыжки, петли руками, фишки с покачиванием ногами и руками и т.д.

Основные движения локинга, которые являются его базой:

Lock – «замок», - основное движение танца;

Race – определенное, характерное для локинга, сложение кистей рук в форме бинокля;

Point – локер указывает на кого-то пальцем;

Wrist roll – крутящие движения вверх - вниз запястьями.

Существует еще множество базовых движений локинга, например, таких: Double lock; Stop and go; Scooby doo; Skeeter Rabbit; Wich-a-way; Funky chicken; The Watergate; Funky Broadway; Scoo box.

Танец хоть и приверженец импровизации, все равно он всегда основывается на базовых движениях. Мастерство танцора в первую очередь определяется качеством исполнения базовых элементов. Придуманные для себя элементы танцором называются «стайлом», но танцор должен исполнять «стайл» только в симбиозе с базовыми движениями. Таковы правила. [9 с. 65].

Локер должен уметь собирать из множества мелких деталей (базовых движений), большую конструкцию под названием «танец». Чем интересней и гармоничней будет эта конструкция – тем профессиональнее танцор. Мастерство локера также определяется умением импровизировать под любую музыку, играющую в тот или иной момент, и умением быстро становится в «замок», если музыка случайно обрывается. Самое главное в локинге — это настроение. Ведь этот танец - абсолютный позитив, это взрывная энергия, это желание жить и радоваться всем проявлениям жизни. [9 с. 66].

### **Хаус**

В последнее время в Европе набирает популярность направление клубных танцев под названием «Хаус» (House). Название этого танца происходит от музыкального стиля хаус. Хаус сейчас танцуют практически на всех новомодных вечеринках.

Хаус отличается уникальной манерой исполнения, можно сказать, с легким налетом гламура и вальяжности. Хаус очень динамичный, ритмичный. Это быстрые движения ног, напоминающие шаги латины, чечетку и сальсу в симбиозе с, абсолютно плавными и расслабленными, движениями головы и корпуса. Танцоры в танце, как бы, «колбасятся» - корпус отстает от ног, и, как будто, в танце догоняет их. Танцевать хаус не так уж и просто, как кажется. Нагрузки в нем приличные, и нужно обладать хорошей физической подготовкой и выдержкой, потому как в танце задействовано все тело. Хаус – это энергия, выпускаемая в танце взрывной волной, танцор испытывает драйв и прилив адреналина. Особенность танца – это владение танцполом, особенные «качи» спиной, от бедер. Хаус завоевывает поклонников своей динамикой, уникальной манерой исполнения и позитивной энергетикой. Он именно для тех, кто понимает и любит музыку хаус. [9 с. 68].

Хаус, как танцевальный стиль, возник в конце 80-х в США, в Чикаго. Позже он распространился по всей Америке, и очень скоро по всему миру.

Его появление напрямую связано с появлением и развитием хаус - музыки. Основоположником данного направления в музыке считается ди-джей Фрэнки Наклз, который свои треки исполнял в чикагском клубе «Warehouse» (откуда «хаус»). Это была смесь европейского техно, Нью-Йоркского диско и соула под дешевенькую драм - машину. Завсегдатаи этого клуба частенько находились под влиянием наркотиков и алкоголя, вдобавок они получали кайф и от такой музыки. Поэтому за этим стилем и закрепились такие характерные движения.

В начале 90-х стиль попал в Европу и быстро там прижился и распространился. Хаус начал развиваться массово, как клубный танец. На сегодня его можно встретить не только в клубе, но и на эстраде, и, даже, в театре. Свои движения танец заимствовал из вакинга, капоэйры, латины, брейкинга, степа и хип-хопа. За весь период развития хаус, в танце выделились основные элементы: Jacking (джекинг); Footwork (футворк) и Lofting (лофтинг). Появились такие танцевальные техники как: skating, stomping, and shuffling.

- Jacking (джекинг) раскачивание туловища, основа-основ. Это быстрые ритмичные движения корпусом, которое начинается с движений таза. Раскачивание вперед-назад совпадает с ритмом музыки и напоминает волну. Танцор с помощью джекинг формирует собственную схему движений и насыщает его пластикой, определяя характер танца. Родиной этого элемента принято считать Чикаго, а позднее свой вклад в его развитие внесло хаус - движение Нью-Йорка. Jacking, во время зарождения стиля, был целой культурой, которая начиналась стилем одежды и заканчивалась манерой движений.

- Footwork (футворк) - техника ног. Это перемещения и шаги, которые были позаимствованы из африканских танцев, степа, джаза, хастла и др. он появился в Нью-Йорке и сначала состоял из движений hurdle, tip-toe и heel-toe, которые сочетали с вращениями и толчками. Footwork подчеркивает одновременно спонтанность и точность хаус - танца. В нем можно

бесконечно экспериментировать с техникой ног, при этом создавать собственный ритмичный рисунок и отмечать движениями четкость ритма. Именно Нью - Йоркский Footwork и чикагский Jacking - заложенная основа классического хауса.

- Lofting (лофтинг) волна, элемент, который появился в хаусе позже других. Это добавление акробатических элементов и нижнего брейка. Отдаленно напоминает би-боинг, только исполняется в характерной манере для хауса. В отличие от брейкинга, движения в нем плавные и мягкие, где танцор не подчиняется ритму и движется сквозь бит. Явным примером Lofting является движение «дайв», которое очень похоже на ныряние в воду. Это очень колоритный, сочный и яркий элемент.

Хаус не имеет четких рамок и границ, в нем каждый может найти именно свою особенность, манеру и стиль самовыражения. Хаус-танец отлично подойдет всем любителям клубной музыки. Всем, кто желает научиться динамично и интересно танцевать. Так же для тех, кто хочет привести в тонус свои мышцы, свой организм и фигуру. Движения в стиле хаус заменят нудные походы в спортзал. Хаус дает возможность для самовыражения и проявления своих творческих и танцевальных способностей. Он помогает раскрепоститься и научиться быть в центре внимания на любом танцполе, на любой вечеринке. [9 с. 70].

**C-Walk**, он же Crip, - Clown, -Crown- walk - один из стилей современного уличного танца, который все время развивается и набирает все новые и новые витки популярности. Главной отличительной чертой и оригинальной особенностью этого стиля является мастерская работа стоп, виртуозное исполнение ногами таких замысловатых движений, что кажется, что танцор «выписывает» знаки алфавита и целые слова. Некоторые знатоки называют C-Walk – «графическим танцем». [9 с. 72].

История возникновения C-Walk полностью связана с афроамериканскими криминальными группировками. C-Walk появился в 70-х годах прошлого века, в беднейшем пригороде Лос – Анджелеса,



Комптоне, в среде крупной уличной банды Crips. Он исполнялся под речевки рэперов, и считался символическим танцем этой банды. Уличная банда Crips (с англ. "Калеки") — это, целое преступное сообщество, входит в крупнейшую гангстерскую систему США - Folk Nation, и состоит преимущественно из афроамериканцев. Отличительный знак – ношение одежды синих оттенков и синих бандан. Иногда ходят с тросточками, откуда и прижилось название «калеки» (хромые) Crips. Эта банда, с момента основания враждует с такими же преступными группировками, входящими в альянс Bloods (кровавые). В Crips существует свой кодекс, свой сленг, свой алфавит. Многие считают, что все движения и элементы этого танца изначально использовались лишь для внутреннего сообщения между членами банды для того, чтобы в случае опасности, в момент совершения преступления, в случае появления полиции или других обстоятельств, с помощью движений ног подавать предупредительные сигналы. Члены банды также «выписывали» ногами слово Bloods, а затем зачеркивали его. Еще многие банды Crips использовали, да и на сегодняшний день используют C-Walk для вхождения в банду новых членов. Вот таким образом имя банды было увековечено в названии танца Crip Walk, а связь с загадочным криминальным миром, безусловно, создает определенный шарм C-Walk'a, делая его более притягательным для романтических молодых людей. [9 с. 74].

Кстати сказать, противоборствующая группировка Blood так же стала, в качестве своего ответа, использовать ноги для исполнения тех или иных движений, и окрестила их Blood Walk (B-Walk). В начале 80-х танец стал известным уже более широкой публике, и позиционировался, как символический танец Южного Централла. C-Walk начали исполнять уже на сцене перед камерами знаменитые реперы Ice-T, WC и др., начали использовать в своих клипах. Некоторые из исполнителей и не скрывали, а, наоборот, подчеркивали, что C-Walk гангстерский танец.

Но, все же, несмотря на происхождение, C-Walk был подхвачен интересом широких масс. Начал интенсивно развиваться в разных направлениях, и уже к концу 90- годов стал базой хип – хопа, его движения и элементы вошли в состав основных элементов хип-хопа. На сегодняшний день C-Walk, по вине его гангстерского происхождения, запрещено исполнять в США на территории детских площадок и учебных учреждений. Иногда, чтобы не ассоциировать танец с бандой, его называют Кrypt, Сrypt или Krip, так же он имеет названия Clown, Crown, но все же, главным образом, этот танец сокращенно называют C-Walk.

C-Walk исполняется при среднем темпе музыки, потому как здесь все основное внимание сосредоточено на правильности выполнения движений, которые периодически могут повторяться. Для C-Walk характерна импровизационная манера исполнения, но, все же, существует определенный состав базовых движений, которые родились одновременно с танцем и являлись неотъемлемой частью жизни Crips.

C-Walk – танец, это основной стиль, который со временем поделился на такие разновидности танцев:

Clown Walk – был создан, чтобы не запрещать танец полностью, но отделить его от такого понятия, как танец банды Crips. В нем исполняются все те же базовые движения, что и в основе (Crip Walk), но в более быстрой, подвижной и, даже, в развлекательной манере. В нем не употребляются ни бандитские жесты, ни движения, ни знаки, означающие принадлежность к группировкам. Этот танец полностью адаптирован к хип-хоп культуре. [9 с. 78].

От Crip Walk отпочковался и еще один стиль - Crown Walk, это смешение Clown и Crip Walk. Он тоже не имеет отношения ни к каким группировкам. Он более медленный, чем Clown Walk. Темп такой же, как и в основе - Crip Walk. Его многие исполнители любят за то, что он по-своему уникален и в него меньше, чем в другие входит движений Heel-Toes. В техническом плане стиль C-Walk довольно непростой, как кажется, и

требует от исполнителя постоянного совершенствования, хорошей физической подготовки, и даже выносливости. Поэтому, чтобы осуществить идею танца, чтобы эффектно, красиво и чисто «писать слова», нужны постоянные тренировки и работа над собой и своей техникой. [9 с. 80].

## **Рагга**

На сегодня большая часть современных стилей танца представляют собой коктейли из элементов и движений других танцев, и Рагга – джем не является исключением. Это гремучая смесь из уличной рагги, хип-хопа, джаза, щедро приправленная ямайскими и антильскими мотивами.

На сегодняшний день рагга - джем - одно из моднейших направлений, покоровшее Европу и Америку своей оригинальностью, простотой исполнения, своей универсальностью. Этот танец подходит абсолютно для всех: для мужчин и для женщин, для взрослых и совсем юных, для любителей и профессионалов. Рагга – джем, - настоящий энергетик, горячий, сексуальный и экзотичный. [9 с. 87].

Танец-энергетик под названием «Рагга - джем» изобрела и запатентовала 1996 году молодая француженка Лёр Куртельмон. В этом стиле она соединила музыку регги, уличную хореографию, движения хип-хопа, сексуальные и ритмичные африканские движения, добавив туда, как изюминку, женственности и французского шарма. [9 с. 88]. Рагу танцуют мод музыку raggamuffin, dancehall reaggae и hip-hop. Как признавалась сама Лер, танец — это ее родной язык, который даже роднее для нее, чем французский, что именно на этом языке она может выразить себя. Что танец у нее под кожей, в крови и полностью наполняет ее, она и танец неразделимы. [9 с. 88].

Когда Лёр создавала этот стиль, ямайский стиль «Рагга» уже существовал на улицах и дискотеках, но никто им не увлекался. Она решила упорядочить движения, дать им названия и имена, чтобы сделать эту культуру доступной для преподавания и обучения. К базовым африканским шагам она добавила своих стилей и «ингредиентов». Однако, прежде чем

начать обучать людей этому стилю, она отправилась на Ямайку, родину стиля регги, чтобы дать несколько мастер – классов, и взглянуть, насколько ее изобретение соответствует реальному стилю. Конечно, ей пришлось совсем нелегко, блондинке – француженке, которая хотела преподать мастер класс ямайскому чернокожему населению их - же обновленного стиля. Но у нее все отлично получилось. Теперь, Лер распространяет свои идеи с помощью Рагга-джем, который победно шествует по континентам. Лер Куртельмон изначально планировала этот стиль танца, как средство самореализации для женщин, чтобы они могли овладеть мастерством движения телом, мастерством экспрессии, раскрепостится, показать другим, и, в первую очередь, себе, что они женщины. Лер утверждает, что можно быть женственной и сексапильной, но при этом не быть вульгарной, можно «трясти попой», но, чтобы никто тебя не смел прижимать к себе. Это была одна из идей Лер, а еще она говорила о благосклонном отношении к другим, о толерантности, и о том, чтобы в этом танце все делились и обменивались энергией. [9 с. 89].

Через несколько лет развития, в этом стиле начали танцевать и мужчины. Этот стиль их привлек физическими нагрузками, динамичностью, высокой скоростью исполнения, и абсолютной уникальностью. Известный факт, что на Ямайке мужчины, танцующие раггу, тоже двигаются как женщины, поэтому стиль рагга-джем, хоть и предназначался изначально для женщин, прекрасно подошел и мужчинам. Каждый нашел в этом танце что-то свое, и теперь танцем могут наслаждаться как женщины, так и мужчины.

В 2000 году известная компания Nike подхватила идею Лер Куртельмон двигаться, танцевать и обмениваться энергией. Лер стала лицом Nike Dance Конвенций, которые теперь проводятся по всему миру. Это крупные фитнес – конвенции, которые проводят обучающие программы и пропагандируют здоровый и успешный стиль жизни. [9 с. 90].

Основными движениями, которые отличают рагга-джем от других стилей – это тряски (шейки), сжатия грудной клетки, изолированные

движения бедрами, волны, всевозможные вращения. Эти все движения с африканскими чертами. Все элементы данного стиля вытанцовываются очень близко к полу – на низкой посадке, что делает неповторимой данную технику танца, и дает отличную нагрузку на ноги. Рагга – джем развивает пластичность и выносливость в теле. Рагга-джем отдает предпочтение спортивному стилю одежды. Это кроссовки или мокасины, спортивные брюки или «капри», майка с коротким рукавом. Рагга-джем — это не только стиль танца, на сегодняшний день это уже полноценная фитнес-программа. В него входят элементы ранее существующего уличного регги, «регги – дансхолла», но по моральным и этическим соображениям создательницы стиля, туда многие элементы так и не вошли, потому как рагга-джем, — это стиль, который основывается на общественном уважении, и он не желает быть вульгарным и вызывающим. [9 с. 94]. Рагга – джем – это пряный коктейль движений хип-хопа, джаза, африканских шагов. Это апогей энергии и динамики. В нем прекрасно сочетаются сексуальность и эстетика, он гармоничен и прекрасен. Помимо приобретения отличной физической формы и подготовки, танец поможет любому человеку раскрыться, раскрепоститься, выпустить наружу свое Я и показать свою уникальность.

## **2.2 Современные тенденции в искусстве XX века, повлиявшие на дуэтный танец в современной хореографии**

Поскольку XX век – это век, быстро меняющихся социальных систем, динамических культурных процессов – давать однозначные оценки развитию культуры этого периода очень рискованно и можно выделить лишь некоторые характерные особенности. В истории искусства XX в. выделяют три периода: [11 с. 15].

1) начало XX в. – 1917 г. (острая динамика социально-политических процессов, многообразие художественных форм, стилей, философских концепций);

2) 20-30 гг. (коренная перестройка, некоторая стабилизация культурной динамики, образование новой формы культуры – социалистической);

3) послевоенные 40-е гг. – вся вторая половина XX в. (время формирования региональных культур, подъем национального самосознания, возникновение международных движений, бурное развитие техники, появление новых передовых технологий, активное освоение территорий, слияние науки с производством, смена научных парадигм, формирование нового мировоззрения). Культура – это система, в ней все взаимосвязано и взаимоопределено. Духовная и материальная культура XX в. – это продолжение социокультурных процессов века XIX, который не оправдал надежд человечества и породил новый кризис и потрясения: противоречия, накопившиеся внутри общества, не могли решаться ходом естественных исторических изменений. В конце XIX в. произошли необратимые изменения, касающиеся нового понимания человека, его отношения к миру, нового языка искусства. Пример такого нового отношения дала французская живопись, которая стала не только активно темпераментной, но и окрашенной субъективными переживаниями человека: появляется импрессионизм, главная цель которого – запечатлеть мгновение жизни. [11 с. 20].

Прорыв за границы привычного искусства, сложившегося в XIX в., отмечается и в начале XX в. На рубеже XIX-XX вв. происходят принципиальные перемены: культура становится интернациональной, интегрируя духовные ценности практически всех этнических региональных типов и от этого становясь еще более разнообразной. Это многообразие не могло не отразиться на культуре в целом, т.е. на искусстве, литературе, философии, отобразивших и культурный упадок, и деградацию техногенной цивилизации на рубеже двух последних веков II тысячелетия, и метафизический подход к решению глобальных проблем, попытку осознания новой роли человека в мире. [11 с. 21].

Культура в XX веке развивалась в нескольких параллельных направлениях. При этом ни один из рядов стилевой эволюции искусства и литературы не исчерпывает собой всего их развития, только во взаимодействии они формируют целостную историю культуры XX в. Реализм допускал смелые эксперименты и использование новых художественных приемов с одной целью: более глубокого постижения реальности. В отличие от примерно однотипных в идейном и стилевом началах движений в культуре XIX в. – романтизма, академизма, реализма, – художественная культура XX в., распадаясь на ряд течений, являет собой различное отношение художественного творчества к действительности. Многообразие стилей и методов в культуре XX в., отошедших от классических приемов художественного творчества, получило название модернизм. В переводе с французского модернизм – «новый, современный». В целом это совокупность эстетических школ и течений конца XIX – начала XX вв., характеризующихся разрывом с традиционными реалистическими течениями. Модернизм объединил различное творческое осмысление особенностей времени декаданса: ощущение дисгармонии мира, нестабильность человеческого существования, бунт против рационалистического искусства и растущая роль абстрактного мышления, трансцендентальность и мистицизм, стремление к новаторству любой ценой. Искусство декаданса является отражением всех социальных и мировоззренческих противоречий. В 1909 г. появляется футуризм, его «крестный отец» – итальянский писатель Ф. Маринетти. Позже возникает новое общество экспрессионистов «Синий всадник», появляются приверженцы дадаизма, аудизма и др. В 1915 г. в Париже заявляют о себе фовисты – «дикие», в этом же году в Дрездене появляется «Мост» - группа объединившихся художников-экспрессионистов. Тремя годами позже «Моста» формируется кубизм. В России инновационные процессы в культуре схожи с западноевропейскими: в лирическом духе творили М.

Нестеров, И. Левитан, в духе импрессионизма писал К. Коровин. Формируется образно-романтический метод М. Врубеля, сложная символика В. Борисова-Мусатова. Вновь появившийся журнал «Мир искусства» ориентировал на нетрадиционное для России отстранение от реальных жизненных впечатлений, иллюзорность, маскарадность. И, наконец, выставка «Бубновый валет», состоявшаяся в Москве, определила новое направление в развитии искусства. В литературе, театре, музыке протекали схожие процессы. [11 с. 30].

В своих крайних проявлениях и в искусстве, и в литературе, и в театре модернизм отрекается от осмысленности и визуальной оригинальности образов, от гармонии, естественности. Сущность модернистского направления – в расчеловечивании человека, о чем писал в «Философии культуры» Х. Ортега и Гассет. Нередко модернизм функционирует и в рамках реалистического отражения, но в своеобразной форме. Кроме того, следует различать модернизм как метод и модернизм как течение. Если модернизм в широком смысле подразумевает все разнообразие нереалистических направлений в художественной культуре, то модернизм в узком смысле представляет собой художественную систему, обладающую определенным единством, цельностью, общностью художественных приемов. [11 с. 32].

Для модернизма характерно представление о мире как об абсурдном начале, враждебном человеку, неверие в человека, неприятие идеи прогресса во всех ее формах, пессимизм. Модернизм следует подразделять на декаданс и авангард. [11 с. 32].

Главное свойство и особенность декаданса – растерянность перед резко изменявшимся миром: общество оказалось неспособным рационально, научно объяснить происходившие перемены в политике и экономике, новые социальные отношения, новую картину мира. Сложилось противоречивое сознание, затронувшее важнейший элемент мировоззрения,



– вопрос о закономерностях в природной и социальной действительности. Поэтому и происходит всплеск иррационализма, мистики, возникают новые религиозные течения. В начале XX в. философская, художественная и литературная мысль были тесно связаны (особенно в России). Это объясняется тем, что в основе развития и философии, и художественной культуры был кризис общественного сознания. На этой теоретической основе и сложился декаданс. Авангард был продуктом начинающейся эпохи социальных перемен и катаклизмов. Он основывался на категоричном неприятии действительности, отрицании буржуазных ценностей и энергичной ломке традиций. Для полной характеристики авангарда следует остановиться на таких течениях, как экспрессионизм, футуризм и сюрреализм. Для эстетики экспрессионизма характерен приоритет выражения перед изображением, на первый план выдвигается кричащее «Я» художника, которое вытесняет объект изображения. [,11 с. 35].

Футуристы полностью отрицали все предшествующее искусство, провозглашалась вульгарность, бездуховный идеал технократического общества. Эстетические принципы футуристов основывались на отрицании логики, свободных ассоциациях. Сюрреализм связан с творчеством французского поэта Г. Апполинера, который впервые использовал этот термин. Ведущим эстетическим принципом сюрреализма было автоматическое письмо, основывающееся на теории Фрейда. Автоматическое письмо – творчество без контроля разума, запись свободных ассоциаций, грез, сновидений. Излюбленный прием сюрреалистов – «ошеломляющий образ», состоящий из несопоставимых элементов. Авангардизм продолжал существовать и во второй половине XX в. [,11 с. 40].

В искусстве XX века происходили перемены в традиционном подходе к отражению реальности. Они проявились в:

- заметном увеличении стремления к обобщенности образа;

- исчезновении детализации;
- возрастании интереса к упрощениям или преувеличениям отдельных деталей, перемещении центра внимания автора в сторону внутренней жизни образа, сдвиге в сторону преобразований внешнего вида предмета за счет индивидуального видения художника.

Все тенденции развития искусства XX начала XXI века полностью соответствуют тенденциям развития дуэтного танца в хореографическом искусстве.

### 3. Заключение

Дуэтный танец это - (дуэт), парный танец танцовщика и танцовщицы, но это не только парный танец танцовщика и танцовщицы, он имеет более широкое понятие. Если дуэт исполняют два танцовщика или танцовщицы, то его называют танцевальным диалогом. В дуэтом танце сначала всё строилось на партерных поддержках и танцевальных комбинациях, затем техника усложняется и появляются воздушные поддержки. В дуэте появляются гимнастические и акробатические элементы, ставшие в наши дни его неотъемлемой частью. Дуэтный танец входит как обязательная дисциплина в программу обучения хореографических училищ. Искусство поддержки в первые годы обучения и последнем (выпускном) классе — это постепенное обучение от простого к сложному. Были изучены различные стили современной хореографии и проведена параллель между дуэтно-классическим танцем и различными хореографическими стилями. Изучили историю развития дуэтного танца, рассмотрели дуэтный танец в классической и современной хореографии, нашли новые методики и технологии, применяемые в современном искусстве дуэтного танца. Все тенденции развития искусства XX начала XXI века полностью соответствуют тенденциям развития дуэтного танца в хореографическом искусстве.

#### 4. Список литературы

1. Ваганова А. Я., Основы классического танца, 3 изд., Л.–М., 1948;
2. Серебренников. Н. Н., Поддержка в дуэтном танце, 1969.
3. Линия БАЛЕТ приложение к журналу «БАЛЕТ». Издаётся с 2000 года. Учредители издания: АНО «БАЛЕТ» – [www.russianballet.ru](http://www.russianballet.ru), ООО «GRISHKO». Главный редактор Валерия Уральская.

(Подготовила Ольга ШКАРПЕТКИНА По материалам: Р.Захаров «Сочинение танца: страницы педагогического опыта». – М., Искусство, 1983; А.Рулева «Борис Брегвадзе». – Л.-М., Искусство, 1965. Фото Игоря ЗАХАРКИНА.)

#### Электронные ресурсы:

1. Научная библиотека КиберЛенинка: Режим доступа: <http://us-ds.ru/articles/sovremennye-tancevalnye-napravleniya> - заглавие с экрана.
2. <http://puma/article/n/istoriya-razvitiya-duetnogo-tantsa-na-professionalnoy-stsene-i-formirovanie-uchebnoy-distipliny-duetno-klassicheskiy-tanets#ixzz4RIEwNsZl>
3. <http://fb.ru/article/159535/stili-tantsev-spisok-stili-sovremennyih-tantsev>
4. <http://fb.ru/article/33431/vidyi-sovremennyih-tantsev>.
5. Выработка своего эстрадного танцевального стиля В.А. Шубариным.
6. Статья «Что такое современная хореография»
7. Современные танцевальные направления [Электронный ресурс]. // Режим доступа: <http://us-ds.ru/articles/sovremennye-tancevalnye-napravleniya> - заглавие с экрана.
8. Статьи по современным танцам [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.urban-dance.ru/articles> заглавие с экрана.
9. <http://libsib.ru/iskusstvo-zapada-xx-veka/architektura-zapada-xx-veka/osnovnie-tendentsii-v-iskusstve-xx-veka> ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА.