Казанский государственный  
педагогический университет

«Философия и этикет танца»

Руководитель:

Выполнила: ст. 104 гр. ФРФ  
Фаттахова Д.И.

**Оглавление**

Введение 3

Специфика и природа образности в искусстве танца 4

Специфика хореографического отображения действительности 4

Специфика хореографической образности с точки зрения ее синтетического начала 5

Соотношение изобразительных и выразительных начал в танцевальном образе 7

Определяющие свойства образности российской хореографии 11

Национальное и интернациональное в хореографическом образе 11

Принципы симфонического мышления в хореографии 13

Основные правила танцевального этикета 15

Заключение 18

Список литературы 19

# Введение

Эстетические вопросы хореографии в нашей специальной литературе до сих пор еще представляют мало изученную область. Происходит это потому, что по давней традиции хореографическое искусство незаслуженно считается узким, сугубо специфическим, отделенным от широкого круга мировоззренческих проблем, стоящих перед нашей эстетической наукой. Между тем, богатая и многообразная практика балетного искусства, не выпадай она из сферы нашей эстетики, могла бы иметь для нее большое значение.

Наше балетное искусство связано с новаторскими поисками художественного освоения объективной реальности, его насущные проблемы входят в общее русло проблем эстетики.

Являясь искусством подлинно интернациональным, танец переносится из страны в страну, постоянно обогащаясь и развиваясь. Лучшие произведения классиков хореографии Доберваля, Перро, Петипа, Иванова, Фокина продолжают жить, на многие десятилетия, а иногда и на целое столетие, переживая своих гениальных создателей. Российское хореографическое искусство, обращаясь к вершинам хореографической мысли прошлого, отбирает для себя все непреходящее, способное к развитию, к совершенствованию художественных возможностей танцевального языка. Сегодня наше балетное искусство, как никогда, переживает период бурного роста, смело обновляет свою образную поэтику, образно-эмоциональное содержание, органично способное к танцевально-пластическому выражению передовых идей современности.

# Специфика и природа образности в искусстве танца

## Специфика хореографического отображения действительности

Каждый вид искусства, постигая благодаря своей образной специфике те или иные сферы объективной реальности, уже в силу этого обстоятельства обладает своими, только ему присущими закономерностями. Прежде всего, здесь надо отметить свое особое художественное пересоздание мира, свойственное только данному искусству, объективно заложенное в системе его изобразительно-выразительных средств. То, что характерно для музыки, отлично от того, что постигается поэзией или живописью. Однако ограниченность в непосредственном отражении, свойственная каждому искусству, в действительности оборачивается его многозначностью, постижением сущности.

Мир хореографической образности диктует свои законы отображения действительности, основанные не на буквальном соответствии жизненного и художественного материала, а на степени верности метафорическому, поэтическому отражению жизни. Балет, в силу своих изобразительно-выразительных возможностей более, чем другой вид искусства, чужд натуралистической подробности, житейской повседневности, обыденной достоверности. Вместе с тем, балетмейстер-композитор танца, не может творить вне связи с действительностью. Связь носит не буквальный, а опосредованный характер, она необходимо осуществляется с учетом общих эстетических законов и образности хореографического искусства. Язык танца ‑ это прежде всего язык человеческих чувств и если слово что-то **обозначает** то танцевальное движение **выражает**, и выражает только тогда, когда находясь в сплаве с другими движениями, служит выявлению всей образной структуры произведения.

Обобщенность и многозначность хореографической пластики требует применения особых законов отображения действительности, состоящих в поэтической условности хореографических образов. Секрет воздействия танца состоит в силе выражения человеческих дерзаний, в передаче чувств высокого накала, в отвлечении от всего мелкого и случайного. Хореографические образы, как правило, несут в себе отображение этапных, ключевых моментов жизни, и благодаря своей высокой опосредованности и взволнованной приподнятости они оказываются способными постигнуть ее сущность.

Я принципиально возражаю против утверждений, встречающихся в нашей эстетической литературе, в которых за искусством балета сохраняется лишь право на “правдивую идеализацию” действительности. Подобное заключение, на мой взгляд, выводится сторонниками однопланового, ограничительного рассмотрения балета, по крайней мере, из двух неверных посылок. Во-первых, специфическая условность и обобщенность системы изобразительно-выразительных средств хореографического искусства рассматривается ими лишь как язык с образными возможностями одной только идеализации; во-вторых, в данном случае не учитываются лучшие реалистические традиции нашего балета и его истоки в русском дореволюционном балете. Между тем, благодаря им наше современное хореографическое искусство имеет на своем вооружении “Пламя Парижа”, ”Бахчисарайский фонтан”, ”Ромео и Джульетту”, ”Сердце гор”, ”Шурале”, то есть такие балеты, которые общепризнанно стали лучшей школой, лучшими проводниками реалистического метода в хореографии.

Обращаясь к художественной практике русского балета, прослеживается тенденция, связанная с выявлением новых, неиспользованных ранее возможностей образного отражения действительности, в том числе и своего ракурса в подходе к современной теме. В творчестве ведущих русских хореографов Ю. Григоровича, Л. Якобсона, И. Бельского, Н. Касаткиной и В. Васильева, О. Виноградова и других все настойчивее и определеннее проходит мысль о том, что отнюдь не любое содержание доступно балету. Главное для содержания будущего балетного спектакля ‑ это органически заложенные в нем предпосылки музыкально-хореографической образности.

Новая органическая связь содержания со стихией музыкально-хореографической образности ярко проявила себя в таких хореографических полотнах, как “Легенда о любви”, “Берег надежды”, “Ленинградская священная”, “Паганини”, “Асель”, “Спартак” и другие.

## Специфика хореографической образности с точки зрения ее синтетического начала

Хореографическое искусство включает различные виды искусств ‑ музыку, собственно хореографию, драматургию, живопись. Каждый из них, преломляясь соответственно требованиям данного вида искусства, становится необходимым компонентом хореографического образного мышления. Но балет-искусство пластики и именно ей принадлежит ведущая, основная роль в создании хореографического образа. Специфика хореографической образности состоит в танцевально-пластическом развитии, и мышление образами самих танцев является единственным способом раскрытия и воплощения характеров в балете.

Содержательность хореографического образа тесно связана с содержанием всего драматургического замысла балета, который в процессе создания обогащается музыкальными, пластическими и живописными характеристиками, и вместе с ними предстает в новом единстве музыки, пластики, драматургии, живописи. В том случае, если это единство не нарушает целостности пластического образа, а, напротив, создает необходимые предпосылки для его художественного восприятия, мы имеем дело с таким синтезом, в котором ни одна сторона образной специфики не доминирует за счет другой. Так, образы Данилы, Катерины, Хозяйки Медной горы в балете “Каменный цветок” взяты из уральских сказов П. Бажова, но образами хореографическими они стали благодаря удивительному художественному видению балетмейстера Ю. Григоровича, создавшему собственно хореографическую “партитуру” на основе тонкого прочтения музыкальной партитуры С. Прокофьева. Живописная гармония костюмов и декораций С. Вирсаладзе прекрасно способствовала слиянию образных возможностей музыки и пластики.

Качественно новый музыкально-хореографический синтез к концу XIX века в балетах Чайковского-Глазунова-Петипа-Иванова заставил пересмотреть не только цели, задачи хореографического искусства, но и всю его поэтику. Образность танца, рожденная на основе органического синтеза музыки и хореографии, обладает новыми достоинствами, качественно отличными от достоинств отдельно входящих в нее компонентов. Эстетически закономерным представляется то обстоятельство, что настоящие художественные открытия хореографического искусства всегда зависели от момента слияния и содружества этих двух родственных по природе видов искусств.

Представителями современной зарубежной хореографии являются Мерс Кеннингем и Алвин Николаис. Главное утверждение этих хореографов состоит в том, что единственным содержанием танца есть сам танец. Представители подобного распространенного в странах Европы и США направления отвергают мысль о том, что “сюжет” или какое-либо “содержание” необходимо балету. Они утверждают независимость танца, как исключительного комплекса движений. Стремление преодолеть одухотворенную, высоко поэтическую природу танца выражается у них в обращении к особой, эмоционально не воспринимаемой конкретной музыке и должно привести, по мысли Мерса Кеннингема, к “созданию образа, творящего мир за пределами воображения”.

Метод, используемый при постановке своих балетов, Кеннингем называет “методом случайности”. Кеннингем начинает созидание с разрушения, то есть пытается разложить танец на его множители-отдельно ритм, положение тела и продолжительность движения, после чего стремится собрать эти разрозненные компоненты наугад. Таким образом, констатирует он, все элементы танца определяются фактором случайности. Что же касается музыки, то с ней танцоры вообще не знакомятся до генеральной репетиции, дабы не чувствовать себя прикованным к звукам. Алвин Николаис направляет усилия на то, чтобы лишить жест его привычной функции и получить “простое кинетическое изложение” движений человеческого тела, содержащее, по его мнению, чувства “тяжести, света, толщины” и т.д., то есть, говоря иными словами, стремится одушевленного и эмоционально-выразительного танцора на сцене превратить в нечто похожее на запрограммированное кибернетическое устройство. Новоявленные авангардисты не одиноки, так как иррационализм, отказ от содержательности искусства-оборотная сторона многочисленных течений современной зарубежной культуры.

## Соотношение изобразительных и выразительных начал в танцевальном образе

Отмечая принципиальное различие, существующее между изобразительностью и выразительностью в способе организации и художественного воспроизведения объективной реальности в образе, надо исходить из того, что отмеченные начала в искусстве всегда предстают в диалектическом взаимодействии. Действительно, нельзя выразить какое-либо явление в искусстве, не изображая его, и нет ничего изображенного, что не обладало бы той или иной степенью выразительности. Литература, музыка, живопись, хореография наполняют художественные образы различной степенью зримой наглядности и конкретности, по-разному организуют жизненный материал, а сам принцип отбора материала, его необходимый эмоциональный аспект, зависит как от специфики каждого из искусств, так и от специфики из жанров. Балет, будучи оригинальным синтетическим жанром, включает в себя виды искусств с превалированием изобразительного начала (живопись, скульптуру, пантомиму) и искусства выразительные ‑ танец и музыку.

Степень взаимодействия изобразительных и выразительных начал в хореографии зависит от того, какая сторона пластической выразительности в системе изобразительно-выразительных средств (танцевальная или пантомимная) доминирует при создании конкретной хореографической образности.

Используя неисчерпаемые возможности пластики человеческого тела, хореография на протяжении многих веков шлифовала и разрабатывала выразительные танцевальные движения. В результате этого сложного процесса возникла система собственно хореографических движений, особый художественно-выразительный язык пластики, составляющий созидательный материал танцевальной образности. Отбирая из неисчерпаемого источника, каким является народное танцевальное творчество, характерные выразительные движения, хореография их по-новому пластически осмысливает, поэтически обобщает, придает им необходимую многозначность и широту выражения. Выразительные движения легли в основу классического танца, отличительные черты которого призваны выражать страстный человеческий порыв в высь, активную устремленность в неизведанное, возвышенность, одухотворенность. Такой танец оказался способным породить “душой исполненный полет”, в котором на основе отточенной танцевальной техники воедино слиты воля, эмоция и страсть.

Процесс развития системы изобразительно-выразительных средств российской хореографии проходил подчас через ломку установившихся эстетических норм, вызывал страстные споры не только в среде служителей “храма” хореографического искусства, но и в широком кругу зрителей. Начиная с 20-х годов, с экспериментальных поисков Ф. Лопухова, К. Голейзовского, в пластическую языковую структуру нашего балета стали входить элементы художественной гимнастики, акробатики, поэтизированной бытовой пластики. Так, в поставленном Ф. Лопуховым в 1927 году балете “Ледяная дева”, героиня балета делает на сцене шпагат, до этого применяемый лишь в цирке и на эстраде. Да и вся пластика Ледяной девы ‑ резкая, угловатая, колючая никак не вязалась с устоявшимися эстетическими положениями классического танца, но зато превосходно отвечала сущности создаваемого образа.

В хореографии, как и в любом искусстве, нет художественных приемов, хороших и годных на все времена. Художественный прием, естественно и органично вошедший в общую танцевальную палитру, служит раскрытию выразительной природы танцевальной образности. Современность хореографического искусства ‑ это прежде всего современность его хореографического образного мышления, в котором изобразительность и выразительность всегда существуют в единстве.

В российских хореографических спектаклях, начиная с балета “Пламя Парижа” В. Вайнонена, и далее в ”Лауренсии”, ”Сердце гор” В. Чабукиани, ”Бахчисарайском фонтане” Р. Захарова, ”Ромео и Джульетте” Л. Лавровского, ”Шурале” Л. Якобсона и других синтез классических и народных танцевальных форм шел путем, далеким от прямого копирования и буквального перенесения на сцену элементов народной танцевальной выразительности. Хореографическая образность, решения в них средствами классического танца, получает оригинально-яркую национальную характерность, а это, в свою очередь, неизмеримо раздвигает горизонты выразительности танцевальной лексики. Блестящий пример тому ‑ работы талантливого балетмейстера Ю. Григоровича, творческий метод которого вобрал многообразные формы пластического интонирования, но вместе с тем, в нем собственно танцевальной выразительности отводится определяющая, ведущая роль. Балеты Григоровича “Каменный цветок”, “Легенда о любви”, “Спартак” стали лучшим доказательством того, что художественная правда образов хореографического искусства состоит не во внешнем пластическом копировании окружающей жизни, а заключена в эмоционально-смысловой правде танцевальной образности, рожденной на основе использования всех разнородных компонентов пластического языка, перелитых индивидуальностью хореографа в неповторимую танцевальную форму.

Рассматривая значение пантомимы как определенного элемента изобразительного начала в хореографической образности, следует остановиться на отличии танца от пантомимы. Если танец в своей сущности обобщен и многозначен, то пантомима в балете служит как бы непосредственным эмоциональным откликом на практическое взаимодействие человека и окружающего мира. Танцу больше присуща выразительная способность передавать тончайшие состояния человеческого духа, пантомима всегда изобразительна. Пантомимное движение конкретно, сиюминутно, в нем объективно заложена характеристика лишь данного момента, запечатленного в своей неповторимости проявления. Танец абстрагирует, пантомима конкретизирует.

Исследуя соотношения изобразительно-выразительных начал в хореографической образности, именно танец является первейшим носителем балетной образности, тогда как пантомима лишь верный помощник танца в создании развернутого пластического полотна.

Общеэстетический анализ синтеза выразительных и изобразительных начал в хореографической образности, был достигнут к концу XIX века М. Петипа и Л. Ивановым. Здесь пальма первенства неизменно отдавалась выразительности, определяющей природу танцевального искусства, столь близкой самой природе музыки. Образность в балетах “Лебединое озеро”, “Спящая красавица”, “Щелкунчик”, “Раймонда” находят свое воплощение в льющемся потоке танцевальных сцен, в сменяющих друг друга хореографических построениях, воздвигнутых с помощью безграничного доверия к глубине поэтического обобщения классического танца, способного быть незаменимым “инструментом” в руках умелого творца. Новым реформатором балета, поборником изобразительного начала в хореографии стал М. Фокин, но именно он подарил миру классическое совершенство “Умирающего лебедя” и “Шопенианы”, органично продолжающих лучшие достижения русского балета в области симфонического танца. Стремясь приблизить к жизни искусство балета, Фокин заново распределил акценты выразительности, придав при этом большие вспомогательные полномочия изобразительному началу. Изобразительность в балетах “Петрушка”, “Жар-птица”, “Шехерезада” была для хореографа средством правдивого прочтения многогранных характеров, жизненных ситуаций, естественных человеческих поступков. Отдавая предпочтение изобразительному, вернее содержательному началу, Фокин завоевал новые рубежи выразительности хореографического искусства.

В искусстве балета, по-моему, нельзя ставить какие-либо запреты и выдвигать апробированные пути в отношении взаимодействия изобразительных и выразительных начал. Главное состоит не в том, какое образное начало превалирует у того или иного балетмейстера, а в том, какой задаче оно служит, какую идею и как, каким образом оно раскрывает. Категорических мнений и готовых рецептов в дозировке изобразительности хореографической образности никогда не существовало и существовать не будет. Мерилом тут всегда останутся талант балетмейстера, композитора, живописца, их способность к творческой гармонии, к подчинению системы изобразительно-выразительных средств своего искусства единому, раскрывающему существенное в действительности, художественному замыслу.

# Определяющие свойства образности российской хореографии

## Национальное и интернациональное в хореографическом образе

Являясь искусством поистине общечеловеческим, доступным без какого-либо перевода людям всех рас и континентов, танец всегда несет в себе определенную национальную окраску. Проводя аналогию с музыкой, надо заметить, что подобно тому, как музыкальные интонации, рожденные на основе реалистически жизненных интонаций отражаемой исторической эпохи, носят ярко выраженный национальный характер, так и пластические танцевальные движения приобретают у того или иного народа национальную неповторимую характерность. Язык пластики в силу своей общечеловечности понятен и доступен в том “натуральном” виде, в каком его создает народ. Хореография, как высшая форма танцевального искусства, вобрала в себя черты национальной специфики, но степень соотношения в ней национального и общечеловеческого имеет свои особые закономерности, особую форму преломления. Если в народном танце национальное проявляется более выпукло и наглядно, то академический танец отмечен печатью национального своеобразия уже в значительно меньшей степени. Язык классического танца интернационален, несмотря на национальную окраску, которую он всякий раз приобретает в той или иной стране. Например, когда смотришь на нашей сцене “Умирающего лебедя” Сен-Санса, не отвлекаешься от истинно русского своеобразия в передаче души танцевальной композиции, вместе с тем постигаешь тот глубокий общечеловеческий смысл, заложенный в этом камерном хореографическом произведении.

Конкретное исследование взаимосвязи и взаимовлияния национального и интернационального моментов в хореографической образности раскроем на примере танцевальной культуры Азербайджана.

Использование прогрессивного хореографического опыта происходило в азербайджанском балете:

во-первых, благодаря возникновению школы классического танца и освоению обширнейшего материала русской и мировой хореографической классики;

во-вторых, за счет прочтения изобразительно-выразительных возможностей классического танца под углом зрения оригинальной национальной формы.

Азербайджанский балет, взяв на вооружение эстетические принципы передовой русской хореографии, смог в скором времени сделаться интересной творческой “лабораторией”, где художественный синтез национального и общечеловеческого, стал решающим принципом хореографического образного мышления. Анализируя балеты “Девичья башня”, “Семь красавиц”, “Легенда о любви”, можно сделать вывод, что танцевальный фольклор необходим балету не для этнографической достоверности хореографических образов, а как средство проявления, как естество их сознания. Так, хореографическое воплощение образов в балете “Семь красавиц”, созданных средствами классики, но преломленных через призму пластических интонаций азербайджанского народного танца, ответило богатейшим выразительным возможностям музыки Караева, в которой нашли прекрасное претворение принципы симфонического мышления в хореографии, открытые Чайковским, подхваченные затем Глазуновым, Стравинским, Прокофьевым.

Н.В. Гоголь, говоря о творческом использовании деятелями хореографии танцевального фольклора, писал: “Руководствуясь тонкой разборчивостью, творец балета сможет брать из них (народных танцев-прим. автора) сколько хочет для определения характеров пляшущих своих героев”. Именно для правдивой реализации хореографических образов Гоголь призывал хореографов не отрываться от родной национальной почвы, впитывать ее образы и мироощущение, ее мудрость и фантазию, ее свежесть и глубину, но никогда не забывать о главном достоинстве истинного художника ‑ о силе ее мощи художественного обобщения ‑ главном оружии реалистического создания образа. Здесь все зависит от самого хореографа: будет ли он видеть в народном танцевальном искусстве архаичное и застывшее явление, или напротив, явление, развивающееся вместе с ростом духовной культуры всего народа.

Практика русского многонационального балета неизменно доказывает, что в народном творчестве важно ощутить и подхватить традиции живые, дышащие пульсом современности, традиции, устремленные в будущее. “Юность” Чулаки-Фенстера, ”Девичья башня” Бадалбейли-Алмасзаде, ”Сердце гор” Баланчивадзе-Чабукиани, ”Маруся Богуславка” Свечникова-Сергеева, ”Сакта свободы” Скултэ-Чанги, ”Шурале” Яруллина-Якобсона, ”Семь красавиц” Караева-Гусева, “Каменный цветок” Прокофьева-Григоровича и другие явились хореографическими полотнами, внесшими большую лепту как в становление реалистического метода русской хореографии, так и в совершенствование и пополнение хореографических образных ресурсов.

Перерастание национального в интернациональное в искусстве танца всегда связано с открытием новых хореографических миров, которые, являясь творческим продолжением познанного и достигнутого, расширяют горизонты искусства за счет выявления самобытных и сильных сторон, присущих каждой национальной культуре. Диалектика взаимосвязи национального и общечеловеческого, учитываемая эстетической наукой, применительно к хореографии состоит в том, что произведение хореографического искусства со всеми присущими ему формами, приемами, методами национального музыкального и танцевального мышления, выходя из национальных рамок, становится явлением интернационального звучания. Балет “Легенда о любви” Меликова-Григоровича, ставший не только для азербайджанского, но и всего балета важнейшей вершиной хореографической мысли, утвердил в хореографии те углублено аналитические начала, ту философскую глубину и содержательность, которые характерны для искусства вообще.

## Принципы симфонического мышления в хореографии

Современные хореографы ищут пути совершенствования хореографической образной системы за счет максимального выявления эмоционально-выразительной силы танца. Причем танцевальный симфонизм в балетах Ю. Григоровича, И. Бельского, О. Виноградова и других вырастает из симфонического единства музыкальной, хореографической и живописной драматургии. И. Бельский позволяет танцу жить в правилах симфонической музыки и только с ней соизмеряет законы танцевально-образного развития. Стремление к инструментально развитому танцу в балетах И. Бельского “Ленинградская симфония”, “Девятая симфония” на музыку Дмитрия Шостаковича действительно способствуют достижению новых, интересных и содержательных задач, придает балетным спектаклям высокую страстность, публицистичность.

Обращение хореографов к симфонической музыке, не рассчитанной на специальное воплощение в балетной пластике, может обернуться и утратой многозначности, ассоциативной щедрости, психологической глубины восприятия музыкального материала, ибо существует эстетический закон не переложимости изобразительно-выразительной образной системы одного вида искусства в другой и с ним хореографы не могут не считаться.

# Основные правила танцевального этикета

1. Партнер всегда предлагает партнерше свою правую руку.
2. Мужчина сопровождает леди к паркету.
3. Никогда не танцуйте с тем, кто дважды наступил Вам на ногу.
4. Мужчина всегда должен вести.(The man must always lead).
5. Держите объем между Вами.
6. Нельзя смотреть в разрез платья партнерши прямо во время танца. Но это не касается других партнерш.
7. Сталкиваться с кем-то ‑ плохой тон.
8. Никогда не начинайте на два.
9. Никогда не танцуйте венский вальс под диско.
10. Если Вы видите привлекательное лицо противоположного пола, сделайте что-нибудь, чтобы танцевать с ним.
11. Нельзя ощупывать партнера(партнершу) во время танца.
12. Снимите сомбреро до танца.
13. Старайтесь не наступать на свои ноги.
14. Не забывайте о том, что Земля вращается и она внизу ‑ вы можете упасть.
15. Do the dress catapult if she has too much ego.
16. Нельзя стучать вашим партнером по стене(или партнершей).
17. Не наступайте на чужие ноги.
18. Во время танца в руках держите только партнера(или партнершу).
19. Не нервничайте, когда вы видите кого-то, показывающего на вашу левую ногу или кривую руку.
20. Не одевайте туфли на высоких каблуках или скользящие, как коньки, особенно если у вас две левых ноги.
21. Если Вы случайно зацепились за волосы танцующей рядом пары, просто извинитесь и продолжайте танцевать, иначе вы создадите пробку.
22. If you achieve an erection, cleverly suggest to your partner that you "sit this one out."
23. Заканчивайте латиноамериканский танец, нежно и эффектно прижавшись к партнеру – тогда через его плечо вы можете посмотреть на других партнеров.
24. Руки перед танцами, если вы ели мороженое или что-то липкое, надо мыть.
25. Если Вы случайно толкнули другую пару, для сохранения хороших отношений, не называйте партнера той пары "неуклюжим ослом", а партнершу ‑ "коровой на льду".
26. Поцелуй во время Венского вальс - не только невежливо, но и опасно. Найдите время и место для этого, но только не во время танца. Воздержитесь от бурных чувств к вашему партнеру, только если внезапно не отключится электричество.
27. Не кричите.
28. Не позволяйте вашему партнеру кричать.
29. Не кричите вдвоем.
30. Не облокачивайтесь при опускании и не висните при поднимании.
31. Если партнерша лучше, пусть она ведет.
32. Улыбайтесь.
33. Не ешьте зеленые бананы.
34. Знайте, где ваши руки.
35. Be very careful when saying the words "I love you" while dancing.
36. Танцуйте там, где светло.
37. Не скрипите костями ‑ не смущайте партнершу/партнера.
38. Не одевайте очень длинное платье.
39. Если Вы опрокинули какую-то пару, помогите им подняться - не стойте рядом с диким смехом.
40. Никаких зеркал на ваших ботинках!
41. Women with ample breasts should always wear a jogging bra when doing the cha-cha.
42. Экономьте ваши деньги в столовой и при покупке еды.
43. Если ваша партнерша наступила вам на ногу, улыбнитесь и скажите, что ничего страшного. Если она продолжает упорствовать, посадите незаметно тарантула ей на платье.
44. Не танцуйте час после еды.
45. Чистите ваши зубы.
46. Сушите ваши ладони.
47. Держитесь легко.
48. No mowing down old girl friends dancing with other men.
49. Не танцуйте польку во время румбы.
50. Не считайте вслух громко.
51. Избегайте сильных наклонов.
52. Не делайте ничего, не зная ‑ как.
53. Не импровизируйте.
54. Будьте сердечны, попросите старших леди тряхнуть стариной.
55. Clean underwear must be worn by both partners during the Lambada. (to prevent transmission of a sexually transmitted disease).
56. Не потейте.
57. Не касайтесь руками пола.
58. Не пойте.
59. Не носите ботинки, просящие каши.
60. Don't let the stars get in your eyes.
61. Скройте тяжелое дыхание.
62. Удалите нежелательные волосы.
63. Не перешагивайте через упавшего партнера.
64. Не двигайте губами при сохранении ритма.
65. Мужчина держит руки на вальсе так, что простой поворот должен поразить зрителей холодом.
66. Партнер не держит руку на спине партнерши ниже талии.
67. Only dance with people that will make you look good.
68. Удостоверитесь, что ваши ботинки чистые.
69. Никогда не останавливайтесь, пока не кончилась музыка.
70. Всегда благодарите вашего партнера.

# Заключение

Жизнь приносит в танец новые хореографические измерения, новые пластические интонации и каждый хореограф, если он хочет быть современным не только в смысле прочтения на сцене современной тематики, но и использования всех возможностей современного хореографического мышления, должен видеть и подмечать в самой действительности зарождение и развитие новых пластических “красок”, пластических образных ресурсов.

К классическому танцу я отношусь не как к выработанному веками канону, в него вкладывается эстетический идеал современности, танец наполняется стремительным, пульсирующим ритмом жизни, так как мерилом художественности для танца по-прежнему остается способность современно видеть мир и преображать его в пластике, близкой и понятной современному человеку.

Процесс пополнения хореографической лексики происходит в танце за счет обогащения классического танца пластическими мотивами национальной характерности, рационального использования пантомимических выразительных средств, элементов спорта, художественной гимнастики, акробатики, творческого восстановления и использования обширного арсенала академического танца.

Для меня танец-это образ в движении и музыке, который необходимо мастерски передать, донести до каждого зрителя, образ необыкновенно выразительный, но в то же время наделенный изобразительными правами балетной пластики. Изобразительность и выразительность в танце соревнуются друг с другом, никогда не утрачивая глубину мысли и не идя в разрез с поэтикой танца.

# Список литературы

1. С.В. Филатов “От образного слова - к выразительному движению”, М., 1993.
2. Ю. Слонимский “В честь танца”, М., 1988.
3. “Классики хореографии”, Л. - М., 1937.
4. Н.В. Гоголь Полное собрание сочинений. М., 1987.
5. С.И. Бекина и др. “Музыка и движение”, М., 1983.
6. В.М. Красовская, ст. “О классическом танце”, в кн. Н. Базарова, В. Мей “Азбука классического танца”, Л., 1983.
7. А.М. Мессерер “Танец. Мысль. Время.”, М., 1990.
8. Н.И. Тарасов “Классический танец”, М., 1981.
9. С. Холфина “Вспоминания мастеров московского балета”, М., 1990.
10. Е.П. Валукин “Проблемы наследия в хореографическом искусстве”, М., 1992.