

УДК 792.7

ORCID: 0000-0002-0176-2272

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-60-68

Р.В. Трофимов, О.Б. Буксикова, И.А. Климова

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА СТЕП-ТАНЦА В ШОУ-ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ НАЧАЛА XX ВЕКА

Целью исследования статьи стал анализ особенностей развития жанра степ-танца в шоу-представлениях начала XX века. Новизна выразилась в том, что в работе были выявлены исторические корни возникновения форм шоу-представлений, а также их развитие и трансформация в современных социокультурных условиях. Результатом исследования, включившим в себя эмпирические и теоретические методы, явилось выявление того, что основу для развития жанра заложила музыкально-комедийная форма водевиля.

Ключевые слова: шоу-представление; эстрадный жанр; степ-танец; стиль; водевиль; техника исполнения; музыкально-театральный танец; кордебалет.

Хореографическое искусство в процессе исторического развития сформировало множество стилей, направлений, жанров и форм, трансляция которых происходила в различных уличных, площадных и сценических представлениях, созданных в зависимости от сложившейся культуры эпох, эстетических идеалов и «запросов» общества. Каждый танцевальный жанр, обладая собственными оригинальными особенностями, выразился в определенных видах концертной деятельности. Рассматривая степ-танец (tap dance), или чечетку, сущность которого заключается в выбивании ритмов с помощью ступней ног, обутых в специальную обувь с металлическими набойками, отметим, что его становление как жанра эстрады произошло в шоу-представлении, которое по своим признакам соотносится с формой концертной деятельности. Сегодня шоу-представления, вобравшие в себя множество синтетических видов искусств, являются неотъемлемой частью культурной жизни общества. Степ танец, являясь одним из зрелищных жанров хореографического искусства, зачастую занимает приоритетное место в шоу-программах, поэтому изучение его особенностей, сформировавшихся в ходе исторического развития, привлекает все больший интерес.

Степень научной разработанности. Вопросами изучения развития степ-танца в шоу-представлениях начала XX века занимались известные исследователи танцевального искусства Шереметьевская, Н.Е., Маршалл и Джин Стернсы, Расти Фрэнк, Дуглас Гилберт, Джек Донахью, Джим Хаскинс, Beverly Fletcher, Anita Feldman и др.

Цель исследования: проанализировать особенности развития жанра степ-танца в шоу-представлениях начала XX века.

Задачи исследования:

1. Проанализировать сущность и значение шоу-представления как вида концертной деятельности, включившего в себя множество жанров, в историческом контексте своего развития.
2. Выявить характерные эстрадные жанры, вошедшие в шоу-представления начала XX века, в которых получили развитие стили степ-танца.
3. Рассмотреть аспекты творческой деятельности известных исполнителей степ-танца, сформировавшие собственные стили.

Предмет исследования: жанр степ-танца.

Научная новизна работы заключается в том, что на основе современных исследований в области степ-танца таких теоретиков, как Valis Hill, Beverly Fletcher, Anita Feldman, были впервые выявлены и проанализированы формы шоу-представлений

начала XX века, в которых степ-танец сформировался как самостоятельный танцевальный эстрадный жанр и получил свое дальнейшее широкое развитие, став основой современных хореографических перкуссионных стилей. В ходе исследования были также представлены неизвестные ранее, редкие факты из творческой деятельности знаменитых исполнителей степ-танца, создавших собственные стили в рамках популярных на то время форм шоу-представлений. Полученные нами знания позволили определить дальнейший вектор развития жанра степ-танца в современных условиях. Учитывая тенденции развития популярных сегодня форм шоу, таких как перформансы, связанных с интерактивными средствами, мы видим перспективу использования степ-танца и его ключевую роль в данных представлениях, как это было наглядно продемонстрировано на открытии XXVII Олимпийских игр в Сиднее, когда на стадионе вместе с группой «Tap Dogs» танцевали чечетку более чем двадцать тысяч зрителей.

В ходе работы над статьей были использованы следующие научные методы: эмпирический и теоретический, включивший в себя исторический, синхронический, хронологический методы.

Эмпирической базой исследования стал труд американского автора Valis Hill «Tap dancing America: a cultural history», раскрывающий историю развития степ-танца.

Становление степ-танца как жанра эстрады произошло в шоу-представлении. Эстрада является одной из составляющих шоу. В целом эстрадой называют вид искусства малой формы, в который входит множество различных жанров. Особенность именно эстрадной формы заключается в кратковременности действий и ее возможности без труда приспособившись под сложившиеся требования эпохи и потребности публики.

Шоу, от англ. Show – зрелище, витрина, внешний вид – организованное, обладающее внешней привлекательностью, в большей степени эстетизированное зрелище; одна из ведущих форм потребительской культуры, решающей задачи развлечения аудитории, эмоционального воздействия на нее для достижения ответной реакции, вплоть до аффективной [1. С. 372].

В шоу могут быть задействованы животные и птицы, огонь, вода, пиротехника, мото-, авиа и автотрюки, а также бесконечный ряд иных компонентов, созданных фантазией постановщика, которые он способен воплотить. В постановке шоу нет четко выверенных рамок, и чем ярче, обширнее, зрелищнее, фееричнее представление, чем оно ближе к современным реалиям, тем сильнее станет приковывать к себе внимание, в особенности, если будет наполнено новыми, непривычными для зрителя действиями.

Таковыми действиями в шоу программах начала XX века стали полиритмичные перкуссионные движения степ-танца. Впервые чечетка была представлена в 1902 году в шоу Неда Уейбурна «Minstrel Misses».

Принадлежность степ-танца к эстраднему жанру выявляет то, что Одной из причин становления степ-танца стала заложенная в его основу идея развлекать публику. Это и было отражено в возникших в США первых шоу менестрелей, где профессиональные исполнители чечетки, являясь представителями белого, чаще всего ирландского населения, демонстрировали репертуар, основанный на материале псевдонегритянского быта, гримируясь под черных жителей Америки [2. С. 46].

Анализируя исторические корни возникновения шоу-представления, стоит обратить внимание на выявленные учеными многочисленные древние факты, которые указывают на возникновение таких специфических форм культуры, как религиозные и магические обряды и ритуалы, основанные на культах анимизма, фетишизма и шаманизма, известные еще во времена верхнего палеолита, сопровождавшиеся эффектно-аудиовизуальными действиями. Из изображений на древних петроглифах, а также на примере жизни людей из примитивных племен Африки и Амазонии, до которых

не дошли цивилизационные процессы и где культура передается от поколения к поколению без изменений, выясняется, что на заре человечества существовали еще охотничьи, военные, свадебные, похоронные, а также множество календарных сельскохозяйственных и иных обрядов и ритуалов, которые были направлены на укрепление веры в потусторонние силы с помощью зрительского восприятия от совершаемого действия.

Раскрытые тайны древних пергаментов Египта, множество фресок и барельефов указывают на наличие грандиозных церемоний, проводимых во славу фараонов и богов в виде поражающих зрителей представлений в первых развитых цивилизациях.

Во времена античности известными прообразами шоу представлений стали театральные драмы Греции, бои гладиаторов в римском Колизее, а в эпоху Средневековья мистерии, вобравшие в себя литургическую драму, фарс, мираклъ, моралите, выстраивающие действие на агитационно-пропагандистском характере церковного театра, требующего всемерного повышения зрелищности. Поэтому особое место в подобных спектаклях занимали различного рода эффекты. Изобретались механические звери и мифические чудовища, активно разрабатывалась полетная техника и эффектное освещение [3. С. 171].

Среди светских представлений успехом пользовались испанская коррида, карнавалы, уличные шествия и маскарады, а учитывая их размах, можно сказать, что они явились предшественниками того, что мы называем шоу. Все представления были максимально яркими, зрелищными, масштабными и грандиозными.

Эпоха Возрождения явила миру новые формы представлений, названных балетами, которые по своему характеру были ближе к театру и выстраивались по его законам, но имели отдаленное сходство с современным балетным спектаклем. В то же время элементы шоу прослеживались в введенных в паузы между актами спектакля интермедиях, которые представляли собой музыкально-танцевальное действие, где исполнители в костюмах персонажей греческих мифов уводили внимание зрителя от действия спектакля и давали ему возможность отдохнуть. Данная эпоха связана с именем великого покровителя искусств и короля Франции Людовика XIV, который заложил основу классической хореографии, открыв в 1661 г. королевскую академию танца.

Возникновение первых зачатков современного по форме шоу произошло в конце XVIII века во Франции. В то время на улицах и в общественных местах Парижа было принято распевать песни шансон и проводить развлекательные представления. Но уже в 1852 году Луи Наполеон запретил подобные мероприятия, и эту проблему решили, перенеся развлечения в портовые кафе. Таким образом появились кафе-шантаны, которые положили начало развитию шоу как формы потребительской культуры.

С начала XIX века в массовую культуру вошел такой жанр представлений, как мюзик-холл. Он отличался от кафешантанов масштабностью, помпезностью оформления сценической площадки, фееричностью костюмов, оригинальными хореографическими постановками, конферансом, а также введением сцен эротического содержания.

На рубеже XIX–XX века активно развивалось искусство кабаре, ведущее свою историю от кафешантанов. Кабаре – это небольшое развлекательное место, в котором присутствует художественная увеселительная программа, состоящая из песен, пьес, танцев и совместных сцен с конферансье. Самым известным в мире стало парижское кабаре «Мулен Руж» [4. С. 93].

Следующим жанром шоу-представления стал мюзикл, который появился в 30-х годах XX века благодаря Билли Роузу, Лоренцу Хата и Ричарду Роджерсу, которые внесли выдающийся вклад в развитие жанра и поставили известное шоу «Джамбо». Для существования подобного жанра требовались универсальные профессиональные артисты, которые бы владели актерским навыком, вокалом и танцевальным искус-

ством. В данном случае вошедшие в мюзикл жанры бурлеск и водевиль, обладающие необходимым артистическим потенциалом, оказали решающее влияние на его развитие. От бурлеска перенялась острота освещения проблем современности в шоу.

Американский водевиль выстраивался на основе эстрадных номеров. В данном жанре взаимодействовали фокусы, вокал, танец, гимнастика и акробатика, дрессированные животные, эквилибр, клоунада и прочие максимально оригинальные перформансы под аккомпанемент пианино [5. С. 28].

На смену водевилю пришел жанр ревю и его разновидность ревю – феерия, которые соединили в себе черты оперетты, балета, театров кабаре и варьете. В США под влиянием европейских образцов возникла американская разновидность жанра, получившая название «шоу». Ревю [фр. *revue*] – обозрение, вид эстрадного, или театрального представления [6. С. 422].

Проанализировав жанры, входящие в шоу-представление или являющиеся его частью, мы пришли к пониманию того, что сегодня шоу являет собой синтез различных видов искусств, который объединяет в себе артистов и спортсменов для постановки художественного представления, где важное значение имеет световое, музыкальное, декорационное оформление, костюмы, реквизит, грим и многое другое. Выявив основную функцию шоу, заключающуюся в развлечении публики, мы делаем вывод о приоритетной роли входящего в него эстрадного жанра, в репертуаре которого преобладают танцевальные номера, ведущее место среди которых занимает степ-танец, заложивший фундамент в становление эстрадного танца.

Степ-танец стал основным хореографическим жанром в шоу Неда Уэйбурна в 1902 году. С этого момента началось его бурное развитие в различных шоу-программах по всему миру.

Новый полиритмичный жанр органично вошел в открывшееся в 1907 году на Бродвее в Нью-Йорке афроамериканское шоу «Безумства Зигфельда», которое представляло собой серию сезонных, тщательно продуманных театральных постановок-ревю, шедших в разное время с некоторыми перерывами, но имевших успех вплоть до 1936 года.

Знаковой стала программа «Darktown Follies», поставленная Дж. Лебри Хиллом в 1914 году, в которой совершился своего рода переход афроамериканских танцевальных форм на музыкальную сцену. Шоу включало в себя круговой танец в «На балу» со скользящими и извивающимися движениями африканского ринг-шаута, кекуок, танго, моуч и баллин джек, традиционные стили степ-танца «time steps» и «soft-shoe», а также свинговую смесь чечетки, акробатики и таких русских технических элементов, как присядочные движения и «ползунок».

Развитие техники степ-танца осуществлялось с немыслимой скоростью, так как шоу требовало постоянного усиления эффекта зрелищности. В 1916 году известный степист Тутс Дэвис, перешедший к тому времени на сольную карьеру, популяризировал два оригинальных движения, которые стали традиционным финалом чечеточников. В первом из них «in-the-trenches», автор изменил прямой корпус танцовщика, наклонив его на 130 градусов вперед, согнув вперед в талии. В таком положении исполнялся бег на месте, представляющий собой длинные, скользкие назад попеременные ударные шаги, совмещаемые с круговыми махами рук на 180 градусов. Сущность другого движения, названного «over-the-top» заключалась в зависании над полом, словно танцовщик бросал вызов воздуху. Исполнитель, наклонившись вперед, поочередно перепрыгивал с одной ноги на другую приемом револьтата, при этом перепрыгиваемая нога двигалась по полу накрест назад с характерным шаркающим звуком. Эти два воздушных движения, способных взволновать аудиторию, стали основными для финального завершения любой комбинации чечетки в течение последующих десятилетий.

Степист Эдди Ректор, также танцевавший в шоу Зигфельда «Безумства Темного города», изобрел свой фирменный шаг с наклоном корпуса по диагонали. В этом

положении он двигался по сцене с превосходной грацией и элегантностью, которые делали каждое движение прекрасной картиной. Широкое использование шагов с наклоном вперед и в сторону отразило эволюционирующую эстетику воздушности в чечетке, которая переместила танцора из вертикального положения в диагональное и горизонтальное и позволила добиться визуального эффекта невесомости. Данные преобразования изменили образ чечеточника с хуфера на колибри, парящего над землей [7. С. 135].

Следует указать, что начиная с первых представлений «Безумств Темного города» в шоу развивались два направления музыкально-театральных танцев – одно основанное на черном народном танце и черных ритмах Африки, другое – в традициях джиги и клога белого Бродвея. А так как количество заимствований и подражаний между ними было значительным, это привело к тому, что в течение последующего времени многие различия (не по расовым признакам, а по восприятию ритма) постепенно исчезали. Возникшая тенденция способствовала сближению культур и распространялась на все американское музыкально-танцевальное искусство XX века.

Важной особенностью шоу-программ Зигфельда являлась профессиональная и четкая работа кордебалета, к организации которого он подходил очень серьезно. Зигфельд просматривал до десяти тысяч девушек в год, чтобы найти тех, кто соответствовал его личным стандартам совершенства, а критерии были таковы: белая европеоидная раса; рост сто шестьдесят пять сантиметров; телосложение миниатюрное. Используя в качестве ориентиров для пропорций и форм эстетические идеалы женской красоты из классических произведений искусства, в частности облик Венеры Милосской и других, он классифицировал стандарты на категории, разделив их на типы лиц, типы волос, типы телосложения, рук, ног и профиля, причем сумма частей стала его формулой идеальной американской девушки. Зигфельд выработал собственную точку зрения на эталон красоты, не принимающей во внимания иные точки зрения. В данной системе он единственный имел власть решать, кто красив, а кто нет. Поскольку «этнические типы» были исключены из его формулы красоты, он запретил загорать своим девушкам, дабы они не нарушили зарегистрированного и пропагандируемого им эталона белизны кожи [8. С. 20].

Желание Зигфельда состояло в том, чтобы установить новые стандарты для танцовщицы кордебалета американского ревю. Он начал с того, что стал вводить изобретенный режиссером танцев Недом Уэйбурном фирменный медленный шаг, который девушки использовали при спуске с лестницы под косым углом к зрителю. Эта «Прогулка Зигфельда», исполняемая с высоко поднятыми подбородками и пустыми глазами, была направлена на создание психологической дистанции между девушками и посетителями мужского пола.

В процессе постановки шоу Зигфельд перемещал девушек по сценической площадке, формируя различные композиционные построения, разделял их на подгруппы различного роста и пропорций тела, основываясь на их профессиональных умениях выполнять ряд стандартных требований, среди которых было исполнение чечетки и проходов, и внедрял это в качестве художественного обрамления для звездных солистов. Подобное решение нашло свое отражение в номере «Will O' The Wisp» в шоу «Ziegfeld Frolics» 1916 года, где автор, создавая антураж для солиста-мужчины, сформировал из девушек две группы. Рост одной группы, названной «цыплята», составлял сто шестьдесят пять сантиметров, а другой, более низкого роста, которая называлась «пони», сто пятьдесят пять сантиметров. Основной задачей танцовщиц была работа с чечеткой и исполнение хореографии современного американизированного балета [9. С. 54-55].

Зигфельд продюсировал шоу, в которых выступало много превосходных исполнителей чечетки. Одной из них стала мисс Энн Пеннингтон по прозвищу «Крошка», рост которой был около полутора метров на каблуках и вес сорок пять килограммов.

Появившись на сцене в «Безумствах 1913 года», она представила восхищенным зрителям свой собственный стиль чечетки, что сделало ее одной из самых любимых и востребованных танцовщиц Америки. В «Безумствах 1914 года» она стала «настоящим хитом вечера», а газета «Нью-Йорк таймс» написала: «Совсем молодая девушка в эффектном костюме, значительно ниже ростом, чем женщина. Маленькая мисс Пеннингтон появилась на сцене Дворца танго, исполнив свой танец, который являлся разновидностью «buck and wing», что было довольно ново в наш век матчиша и других современных увлечений» [10. С. 51].

Примечательной формой шоу того времени, где степ-танец максимально проявил себя со всех сторон, стал водевиль. Следует отметить, что на начальном этапе своего становления в США существовало два направления – черный и белый водевиль, но в процессе конвергенции культур происходила эволюция формы, где на одной сцене уже одновременно выступали две группы черно-белых исполнителей, державшихся порознь. Композиционное построение артистов представляло собой своего рода двойную спираль, которая обвивалась вокруг ядра солистов, исполняющих чечетку, не соединяясь в единую нить.

Одним из первых водевилей со смешанной развлекательной программой для общей аудитории, включающей в себя мужчин, женщин и детей, стал сезон в здании Таммани-Холл (которое находилось на Четырнадцатой улице между Ирвинг-плейс и Третьей авеню в районе Юнион-сквер в Нью-Йорке), который открыл в 1881 году Тони Пастор. Зарекомендовав себя как ведущий водевильный шоумен Нью-Йорка, он положил начало традиции представления (в основном ирландских) танцоров на сцене водевиля. После его смерти в 1908 году предприниматели Б.Ф. Кит и Эдвард Ф. Олби распространили водевиль далеко за пределы его истоков. Создав для них театральные площадки и кассы, они превратили водевиль в индустрию массовых развлечений национального масштаба. Хотя основные темы для шоу-представлений продолжали черпать жизненную силу из городской уличной жизни и от афроамериканских исполнителей, водевиль начал приобретать определенный лоск. Еще до того, как закончилось второе десятилетие века, был составлен список ветеранов ирландско-американских водевилей: Пэт Руни, Эдди Хоран, Уилл Махони, Джеймс Бартон и команда (Джеймса) Дойл и (Харланд) Диксон. Эти люди, исполняющие песни и танцы, были новаторами в том, что нарушили установленное «правило двух солистов», которые должны выступать вместе. Чечеточника Джорджа Мерфи в его семиминутной программе в Нью-Йоркском театре отметили как «одного из немногих, кто работал в одиночку» и не выдавал себя за певца: «Он представлял собственную концепцию танца с ударами «triple-toe» (триоли) и демонстрировал разницу со стилем «buck and wing», что делало его «сингл» еще более сложным» [11. С. 17].

Водевиль сделал известным еще одного исполнителя чечетки Джека Донахью, который являлся представителем стиля «хуферс» и танцевал в деревянных туфлях на плоской подошве. Его первый опыт работы с музыкальной комедией произошел в Нью-Йорке в 1912 году, когда он был приглашен в качестве артиста в театр «Астор» на участие в водевиле «Ненавистники женщин», где исполнил танец «Немного и по специальности». Играя роль санитаря Спицкого, он танцевал чечетку с метлой. Донахью много гастролировал с шоу в Спрингфилде и Бостоне, штат Массачусетс, где освоил стиль степ-танца «sand dancing», сущность которого заключается в том, что он исполняется в туфлях без набоек на деревянном полу, посыпанным песком, для создания специального шуршащего звука. Непревзойденным мастером данного стиля является Билл Робинсон. Первые заметные танцевальные роли Донахью на Бродвее были сыграны в «Хитчи-Ку» (1917) и «Лицо ангела» (1919). Став звездой Бродвее в 1920-х годах, он продолжал выступать на сцене водевиля и считался одним из величайших хуферов [12. С. 234].

К 1918 году водевильные сцены Нью-Йорка стали самыми привлекательными для престижных чечеточников в этом бизнесе. Наиболее заметным был легендарный ирландец Джордж Делани Примроуз, которого в одном из выступлений в театре на Пятой авеню признали «величайшим танцором стиля «softshoe» в мире».

Он начал свою сценическую карьеру в возрасте пятнадцати лет, когда присоединился к менестрелям Макфарланда в Детройте, штат Мичиган, танцуя соло, которое называлось «Мастер Джорджи, танцор-младенец».

Выступая в нью-йоркском театре «Палас» в 1918 году в возрасте шестидесяти шести лет, Примроуз представил номер менестреля в белом с компанией семи мужчин в черном, танцуя «softshoe» под любимую всеми музыкальную композицию «Утренняя слава». Репортер Вариети тогда написал: «Объявленный «величайшим танцором «softshoe» в мире», он появляется в белом и завершает акт танцем. Если кто-нибудь когда-либо станет оспаривать этот справедливый титул мистера Примроуза, то его протест никогда не будет услышан в этих краях [13. С. 61].

Среди всех востребованных исполнителей степ-танца того времени отдельно отметим Билла Робинсона, чье имя неразрывно связано с пионерами жанра и с самим понятием шоу. В начале XX века артист был уже достаточно знаменит в Северной Америке, но настоящее признание к нему пришло после того, как в 1903 году он объединился с известным чернокожим водевильщиком Джорджем У. Купером, официально став командой.

Способности Робинсона полностью раскрылись в его сольной карьере. Проработав шестнадцать лет на сцене водевиля, в декабре 1918 года он прибыл в качестве солиста шоу «Keith-Orpheum» в театр «Палас» в Нью-Йорке, являвшийся бесспорной жемчужиной водевильных театров. Там Робинсон ввел в свой сольный номер такое изобретение, как «Танец на лестнице», который прославил его среди всех танцоров всех стилей на сцене водевиля и позволил ему претендовать на звание «Величайшего танцора в мире» [14. С. 63].

Проанализировав особенности развития жанра степ-танца в шоу-представлениях начала XX века, мы пришли к пониманию того, что шоу-представление является уникальной формой досугово-развлекательной деятельности, которая исторически сформировалась в связи с потребностью человека к зрелищам и вобрала в себя огромное количество жанров, стилей и направлений различных видов искусств, став на сегодняшний день частью массовой культуры. Мы также выявили, что важным компонентом всех шоу начала XX века являлся степ-танец, представители которого развивали собственные стили, вошедшие в эстрадные программы мюзик-холлов, кабаре, варьете, водевилей и пр., заложив основу для дальнейшего развития как собственного жанра, так и новых синтетических жанров современного искусства. Специфика шоу, направленная на постоянное повышение эффектности и зрелищности представления, благотворно повлияла на динамику развития разноплановости степ-танца и его интеграции в другие виды искусств. Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы для дальнейшего углубленного изучения стилей степ-танца, активно развивавшихся в последующих десятилетиях, вплоть до наших дней.

Литература

1. Прикладная культурология. Энциклопедия / составитель и науч. редактор И.М. Быховская. М.: Согласие, 2019. 846 с.
2. Конен В.Д. Рождение джаза: научно-популярная литература. ВНИИ искусствознания. М.: Советский композитор, 1984. 311 с.
3. Базанов В. Техника и технология сцены. Л.: Искусство, 1976.
4. Снегирева С.О. Кабаре и танцтеатр: опыт сопоставления // Современный танец: дискурс и практики. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. С 92–108.

5. Александрова Н.А. Джаз-танец. СПб.: Планета музыки, 2015. 192 с.
6. Локшина С.М. Краткий словарь иностранных слов / 9-е изд., испр. М.: Русский язык, 1988. 632 с.
7. J. Chapman Hilder. «The Darktown Follies». Theatre 19 (March 1914). // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, 2010. p. cm.
8. Robert Hudovernik. «Ziegfeld Girls: The Lights of the Follies», in Jazz Age Beauties: The Lost Collection of Ziegfeld Photographer Alfred Chenen Johnston. (New York: Universe, 2006).
9. Barbara Stratyner. «Ned Wayburn and the Dance Routine, From Vaudeville to the Ziegfeld Follies». Society of Dance History Scholars: Studies in Dance History 13 (1996).
10. New York Times, 2 June 1914. // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
11. Variety. «George Murphy Dances. 7 Mins. One. New York» 21 November 1913. // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
12. Jack, Donahue. «Hoofing». Saturday Evening Post, 14 September 1929. // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
13. Variety. 13 September 1918, 16. // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
14. Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.

ORCID: 0000-0002-0176-2272

Features of the Tap Dance Genre Development in Show Performances of the Early 20th Century

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 60–68. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-60-68.

Roman V. Trofimov, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: ramzes.70@mail.ru

Olga B. Buksikova, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: o.buksik@mail.ru

Irina A. Klimova, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: klimova_ia73@mail.ru

Keywords: show performance, pop genre, tap dance, style, vaudeville, performance technique, musical and theatrical dance, corps de ballet.

The article examines important aspects of the development of the tap dance genre in show performances of the beginning of the 20th century. In this context, the historical roots of the emergence of forms of show performances are revealed, their development in modern sociocultural conditions is analyzed. The features of such modern pop forms as music hall, cabaret, variety show, vaudeville, in which tap dance has become widespread, are considered in detail. The rare facts of the creative activity of famous artists of this genre are analyzed; the technical principles of performing percussion dance styles created by them are revealed. The relevance of the research is due to the fact that tap dance, being one of the spectacular and original genres of choreographic art today, increasingly occupies a prior place in various show programs; therefore, the study of its features, formed during its historical development, attracts the increasing professional interest of culturologists and art historians. The aim of the study is to analyze the features of the development of the tap dance genre in show performances of the beginning of the 20th century. The research objectives are: (1) to analyze the essence and significance of the performance show as a type of concert activity, which includes many genres, in

the historical context of its development; (2) to identify the characteristic pop genres included in show performances of the early 20th century, in which the styles of tap dance were developed; (3) to consider the aspects of the creative activity of famous tap dance performers who formed their own styles. Thus, this article is an attempt to purposefully analyze the essence of tap dance in the forms of show performances of the early 20th century and the experience of understanding the performance specifics of tap dance styles formed under the influence of the performances. The main part of the article examines the features of show performances of the early 20th century in the historical context of their development, and also analyzes the specifics of the styles of tap dance that arose on the basis of these shows. As a result of the study, the authors of the article formulated the following conclusions. (1) The show performance is a unique form of leisure and entertainment activity, which has historically been formed in connection with a person's need for spectacles. (2) An important component of all shows of the beginning of the 20th century was tap dance, whose representatives developed their own styles that were included in the programs of music halls, cabarets, variety shows, and vaudevilles.

References

1. Bykhovskaya, I.M. (ed.) (2019) *Prikladnaya kul'turologiya. Entsiklopediya* [Applied Cultural Studies. Encyclopedia]. Moscow: Soglasie.
2. Konen, V.D. (1984) *Rozhdenie dzhaza: nauchno-populyarnaya literatura. VNII iskusstvoznaniya* [The Birth of Jazz: Popular Science Literature. All-Union Research Institute of Art Studies]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
3. Bazanov, V. (1976) *Tekhnika i tekhnologiya stseny* [Technique and Technology of the Scene]. Leningrad: Iskusstvo.
4. Snegireva, S.O. (2017) *Kabare i tantsteatr: opyt sopostavleniya* [Cabaret and Dance Theater: Comparison Experience]. In: Kuryumova, N.V. (ed.) *Sovremennyy tanets: diskurs i praktiki* [Contemporary Dance: Discourse and Practices]. Yekaterinburg: [s.n.].
5. Aleksandrova, N.A. (2015) *Dzhaz-tanets* [Jazz Dance]. Saint Petersburg: Planeta muzyki.
6. Lokshina, S.M. (1988) *Kratkiy slovar' inostrannykh slov* [Concise Dictionary of Foreign Words]. 9th ed. Moscow: Russkiy yazyk.
7. Chapman Hilder, J. (1914) The Darktown Follies. *Theatre*. 19 (March).
8. Hudovernik, R. (2006) *Jazz Age Beauties: The Lost Collection of Ziegfeld Photographer Alfred Chenen Johnston*. New York: Universe.
9. Stratyner, B. (1996) Ned Wayburn and the Dance Routine, From Vaudeville to the Ziegfeld Follies. *Studies in Dance History*. 13.
10. *New York Times*. (1914) 2 June.
11. *Variety*. (1913) George Murphy Dances. 7 Mins. One. New York. 21 November.
12. Donahue, J. (1929) Hoofing. *Saturday Evening Post*. 14 September.
13. *Variety*. (1918) 13 September.
14. Hill, C.V. (2010) *Tap Dancing America: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press.