

УДК 008**Применение метода «образ сердца» в танцевальном искусстве****Ду Цзэхуэй**Магистр танцевального образования,
старший преподаватель,Музыкальная школа Чунцинского педагогического университета,
400000, Китай, Чунцин, ул. Тяньчэнь, 12;
e-mail: duzehui2024@163.com**Аннотация**

В своих выступлениях танцоры используют тело и душу в качестве средства выражения эмоций и передачи мыслей. Если исполнители слепо следуют технологии исполнения и игнорируют свой внутренний опыт, это неизбежно приведет к тому, что персонажи, которых они создают, утратят чувство аутентичности, и внутренний смысл произведения не будет точно выражен. Опираясь на метод театрального представления «образ сердца», актеры могут формировать реальные и яркие роли «изнутри наружу» и усиливать выразительность танцевального исполнения. Этот метод вдохновляет танцоров прочувствовать роль «сердцем», проанализировать логику действия героя посредством «повторного переживания», найти внутреннюю эмоциональную мотивацию и творческий замысел хореографа. Таким образом, метод работы над ролью «образ сердца» является научно обоснованным и может помочь танцорам усовершенствовать свои роли. После того, как танцоры овладевают движениями тела, они постепенно детально анализируют внутренние характеристики роли, что помогает им глубже прочувствовать роль. Такого рода опыт основан на повторном переживании хореографического и режиссерского опыта. Это процесс восприятия языком тела внутренних характеристик персонажа. Это требует от танцора создания «образа сердца» персонажа на основе сюжета в сочетании с его собственным жизненным опытом и эмоциями, воображением и чувствительностью. На этой основе формируется органичное и единое представление внутренних и внешних характеристик.

Для цитирования в научных исследованиях

Ду Цзэхуэй. Применение метода «образ сердца» в танцевальном искусстве // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 5А. С. 15-21.

Ключевые слова

Образ сердца, драма, танец, сценическое искусство, Станиславский К.С., внутренний опыт, повторный опыт, выразительность, создание образа людей, единство.

Введение

Образ – это поиск и исследование собственных уникальных форм самовыражения во многих художественных категориях. Танец – явление многокомпонентное, которое включает в себя сам танец, музыку, драматическую составляющую, эстетику танца, хореографию и т.д. Высшая форма танцевального самовыражения – танцевальная драма, ее исполнение является наиболее заметным и сложным, и многогранным, а танцоры расценивают возможность исполнять большие роли в танцевальной драме как высшую честь. Использование методов актерского мастерства для тренировки исполнительских и творческих способностей помогает танцорам проанализировать, соответствуют ли действия персонажей их образу, личности, эмоциям и т.д., а также понять эмоциональное выражение «изнутри наружу», психологическую мотивацию и личностные качества персонажей и интегрировать их в язык тела.

Литературный обзор

За долгую историю исполнительского искусства сформировалось множество его типов. Не каждый из них имеет в своей основе такую яркую и основательную теорию, как система Станиславского. Эта теория сценического искусства повлияла не только на развитие театра. На основе ее изучения китайские педагоги и деятели искусств разработали локальные национальные исследовательские теории, такие как «Сердце подобно высказыванию» Цзяо Цзюйина. Этой теории также посвящено множество исследований. Она, так же, как и теория Станиславского, рассматривает область театральных представлений, но в танцевальной индустрии также есть смежные исследования. Например, в книге Ху Эрзяня «Психология создания танца» в главе «Тело: материальный носитель танцевального мышления» говорится, что танцевальное представление – это материализация творческого мышления, а тело актера – носитель этой материализации. Это то же самое, что сначала создать «мысленный образ» персонажа, а затем преобразовать его в «изображение» [Ху Эрзянь, 2016]; В книге под редакцией Пин Сина «Психология танцевального представления» в теоретическую часть вводится понятие «мысленный образ» и проводятся связанные с ним дискуссии в сочетании с описанием танцевальных представлений [Пин Синь, 2013].

Связь теории «образа сердца» и «танцевального исполнения» по-прежнему редко изучается, но это не означает, что ее не существует, и она не имеет исследовательской ценности. Напротив, это значит, что существует много возможностей для исследований. За последние три года также появилось несколько связанных с этим статей, таких как «Значение и методы обучения образ сердца Цзяо Цзюинь в исполнении классического китайского танца» [Ши Мэн, 2022], «Об использовании образ сердца в формировании персонажей в классическом китайском танце – на примере персонажа Фан И (樊漪) в танцевальной драме «Люблю стыд» (情殇)» [Гао Ци, 2022], «Применение теории перформанса образ сердца в дуньхуанском танце – на примере Вэньфа Фейтянь (闻法飞天) и других» [Тун Синь, 2023].

Материалы и методы

Цель данной статьи – рассмотреть теорию образа сердца, как метода создания театрального представления, изучить использование этой теории в реальных примерах танцевальной драмы и собственном опыте исполнения, а также обобщить полученные данные и сделать выводы, которые могут способствовать совершенствованию методов создания спектаклей танцорами.

Обсуждение

Об «образе сердца». За долгую историю развития драматического искусства сформировалось множество исполнительских жанров и методик. Система Константина Сергеевича Станиславского (1863–1938) возникла в начале двадцатого века. Это теория сценического искусства, разработанная на основе созревающей реалистической драматургии в Европе и бурном развитии театра. Она включает философию, эстетику, психологию, литературу и многие другие дисциплины, образуя теоретическую систему, которая имеет как методологический подтекст, так и руководство к творческой практике. На основе изучения системы Станиславского китайские педагоги разработали локализованные и национальные теории сценического искусства, включая теорию «образа сердца», которую мастер драмы Цзяо Цюинь (焦菊隐) исследовал в постоянной практике.

Теория «образа сердца» основывается «на основе понимания актером сценария и роли; после изучения жизненных событий, схема образа персонажа представляется в его сердце посредством воображения». Процесс создания мысленного образа – процесс, посредством которого актер создает образ персонажа. «В сознании актера должен появиться живой человек, включая воспринимаемые психологические внутренние характеристики персонажа и внешние характеристики образа» [Лян Болон, Ли Юэ, 2002]. Это широко используется в практике театрального представления и обучения актеров в Китае и имеет богатый теоретический подход.

Методика «образа сердца» делится на два этапа. Первый – этап создания образа сердца, когда «персонаж живет в актере». Второй – этап преобразования образа сердца в образ персонажа, когда «актер живет в роли».

Когда актер впервые соприкасается с персонажем, то для него образ его героя еще расплывчат. Во время работы над ролью и работы с текстом актер, после наблюдения и переживания событий жизни персонажа, входит в резонанс с ним, чтобы отфильтровать типичные физические движения и штампы, обогатить образ персонажа и постепенно сделать его более четким и выразительным. В этот момент персонаж растет в сердце актера. После проживания жизненного опыта героя и вбирание его в себя актером, он постепенно понимает поведение персонажа и его внутренние эмоции. Это процесс и называется «персонаж живет в актере», а также является процессом создания образа сердца.

Когда актер использует мысленный образ героя на репетиции, он становится основой для действий актера, все действия которого вращаются вокруг роли. «Упражняться» является одним из важных звеньев работы. «Упражняться» – это процесс, благодаря которому актеры придают плоть и кровь образу, живущему в их сердце, а также процесс, посредством которого актеры совершенствуют характеры персонажей, чтобы сделать их внутренние и внешние характеристики разумными и естественными. Это процесс называется «актер живет в роли» и является процессом трансформации из образа сердца к внешнему образу персонажа.

Между этими двумя шагами есть определенная внутренняя логика, сначала есть «образ сердца», а затем есть «внешний образ». Когда актеры играют на сцене, они могут создать «образ сердца», только найдя «внешний образ» в жизни. Таким образом, актеры могут быть ориентированы на то, как подойти к роли, понять ее, вникнуть в роль и влиться в нее, чтобы создать реальный и яркий образ персонажа. Это оказывает определенное влияние и вдохновляет на создание драматических танцевальных постановок.

Взаимосвязь между «образом сердца» и танцевальным исполнением. «Китайской энциклопедии музыки и танца» (中国大百科全书·音乐舞蹈卷) отмечается, что «танец – это

всеобъемлющее искусство, которое постепенно становится самостоятельным, оно сочетает в себе музыку, поэзию, драму, живопись, акробатику и т. д.» [Лу Ишэн, 2013, 15]. А во вступительной части «Танец и драма» в разделе «Введение в танец» (舞蹈与戏剧) написано, что «с того дня, как был создан танец, в нем существовали театральные элементы». Затем автор отметил: «Это в целом лирический танец, в нем все еще есть определенный драматический аспект, своего рода драматический намек» [там же, 86]. Из этого мы можем сделать вывод, что драматическая составляющая, как и музыка, является необходимым фактором развития танца и существует в своего рода вспомогательной танцевальной онтологии.

Точно так же основные элементы театрального представления – музыкальное оформление, реплики, форма и исполнитель – являются компонентами танца. В течение долгой истории развития искусства разные его виды взаимодействовали друг с другом. В дальнейшем также будет происходить процесс взаимного влияния и интеграции разных видов искусства, образуя состояние, в котором разные виды искусства будут тесно связаны друг с другом.

Танцевальное представление состоит из содержания постановки и танцоров, а мысли, эмоции и физическая красота передаются посредством танцевальных движений. Это похоже на процесс создания «образа сердца». Например, этапом «персонаж живет в актере» можно назвать процесс разработки концепции хореографом, сопровождающийся подбором материалов, изучением жизненных событий, работой воображения и т.д., чтобы убрать типичные действия и выразить внутренние эмоции персонажа. Этап «актер живет в роли» завершается и представляется танцором под руководством хореографа. Танцор является носителем результата мышления хореографа, выраженном в физическом воплощении посредством тела, внутренних эмоций и знаний танцора.

Обычно танцоры превращают себя в «инструменты», подчиняясь указаниям хореографа, особенно это характерно для начинающих танцоров с недостаточным опытом выступлений, которые уделяют больше внимания внешнему проявлению, игнорируя внутренний опыт. Лишь немногие актеры с большим опытом исполнения проведут внутреннее переживание роли, постепенно поймут творческий замысел, а затем добьются внешнего проявления с помощью пластики и техники. Поэтому танцоры могут использовать свою субъективную инициативу, чтобы активно подходить к работе над ролью, анализировать ее и создавать «образ сердца». «Образ сердца» должен быть подобен «постоянной линии», проходящей через весь спектакль, чтобы танцоры могли четко прорисовывать своих героев и действовать в соответствии с ними, а роли, которые они создают, могли отражать людей и вещи из реальной жизни, а также мысли и эмоции, и постоянно совершенствовать выразительность танца в процессе исполнения.

Использование «образа сердца» в танцевальном исполнении. Создание «образа сердца» требует трех шагов. Первый шаг заключается в том, чтобы танцор представил жизнь героя на основе анализа и написал его биографию. Второй шаг заключается в том, чтобы танцор отталкивался от типа героя при воссоздании его жизни, ища типичное поведение этого героя в реальной жизни. Третий шаг – начать с внешних имиджевых характеристик персонажа, а затем искать его внутренние психологические характеристики. Цзяо Цзюинь сказал: «Когда ваш персонаж начинает жить в вас, поначалу он проявляется только по крупицам: иногда это глаз, иногда это палец, а иногда это просто его сиюминутная реакция на что-то» [Ян Ханьшэн, 1988, 82]. Стоит заметить, что создание «образа сердца» – это не однодневная работа, а процесс трудоемкий и долгий. Это кропотливая работа по накоплению информации и буквальному созданию персонажа по крупицам.

Рассмотрим, как «образ сердца» используется в работе над танцевальной драмой «Великая мечта Дуньхуана» (大梦敦煌) на примере опыта автора данной работы, который сыграл в этой пьесе роль руководителя драматической команды.

Герой носит маску, барабан на спине и длинные сапоги на ногах. У него характерные черты фигурок танца Ху Тэн в западных регионах. Стиль движений в основном точечный, например, качает головой, остроумно и с юмором.

Прежде всего, основываясь на знании содержания танцевальной постановки, автор составил биографию персонажа. Хотя герой и является основным персонажем драматической команды, он всего лишь бродячий артист, путешествующий на юг и север со своими друзьями и познающий мир. Он отвечает за членов драматической команды, лично руководит всеми репетициями и выступлениями; ему также приходится повсеместно решать административные и финансовые вопросы и аккуратно налаживать отношения между различными персонажами. Он опытный, утонченный человек, которому приходится сталкиваться со многими трудностями. Этот персонаж носит маску. Эта деталь наталкивает на мысль о том, что, возможно, за маской скрывается его другая сторона.

Далее автор стал искать образ однотипного персонажа с помощью наблюдений в жизни, зафиксировал характерные черты и, наконец, нашел типичные характеристики директора драматической команды. Наблюдения привели к фиксации двух характеров. Первый – лицитатор, продающий произведения искусства на аукционе. Второй – мелкий продавец, торгующий на улице. У второго типа людей миролюбивый и спокойный характер, и они хороши в общении с покупателями. Они кивают, проявляют инициативу, чтобы привлечь клиентов. Первый же тип выпендривается, чтобы понравиться. У них разные характеры, и они относятся к различным социальным классам.

Наконец, внутренние психологические характеристики персонажа обнаруживаются через типичные действия. Например, в пьесе руководитель драматической команды трижды поклонился управляющему. В первый раз он почтительно поклонился, чтобы выразить уважение к управляющему; во второй раз он удовлетворенно выпрямился и слегка наклонил голову, в ожидании получить похвалу от управляющего; в третий раз он поклонился очень быстро, ожидая, пока управляющий заплатит. Эти три приветствия оказывают различное психологическое воздействие, давая актерам ощущение объемности персонажа, и обеспечивают психологическую основу для ответных действий партнера на площадке, отражая их житейские и личностные характеристики.

Станиславский отмечал: «Необходимо думать, надеяться, желать и действовать как живой человек в среде обитания персонажа точно так, как это делает персонаж, логично, последовательно и как живой человек» [Станиславский, 2012, 24]. Таким образом, актеры могут подойти и войти в роль только в том случае, если они думают и действуют в соответствии с «образом сердца» персонажа. И для успешного формирования роли еще одной важной частью является «упражняться». По мнению автора работы единственным способом для всех актеров выйти на сцену будет «упражняться». Но стоит заметить, что в то же время исполнители не могут практиковать вслепую, особенно танцоры, потому что, если просто сосредоточится на внешних движениях тела, потеряется внутреннее наполнение героя. Внешние движения тела являются основой для формирования персонажа. Актер постепенно создает «образ сердца» в движениях тела, чтобы эмоциональные движения тела могли показать психологические характеристики персонажа. Можно видеть, что «образ сердца» направляет процесс «упражняться» и является психологической основой действий персонажа. «Упражняться», в свою очередь, реагирует на «образ сердца», заставляя актера постепенно входить в состояние исполнения от «если бы я был» до «это Я».

Когда автор работы исполнял роль руководителя драматической команды, благодаря жизненному опыту, наблюдательности и воображению он постепенно создал мысленный образ

и преобразовал его в конкретный образ в «упражняться», который не только насыщен жизнью, но и соответствует особенностям характера персонажа, создавая тем самым его реальный и яркий образ.

Заключение

Таким образом, метод работы над ролью «образ сердца» является научно обоснованным и может помочь танцорам усовершенствовать свои роли. После того, как танцоры овладевают движениями тела, они постепенно детально анализируют внутренние характеристики роли, что помогает им глубже прочувствовать роль. Такого рода опыт основан на повторном переживании хореографического и режиссерского опыта. Это процесс восприятия языком тела внутренних характеристик персонажа. Это требует от танцора создания «образа сердца» персонажа на основе сюжета в сочетании с его собственным жизненным опытом и эмоциями, воображением и чувствительностью. На этой основе формируется органичное и единое представление внутренних и внешних характеристик. Танцоры впитывают в себя самоощущение, полученное благодаря опыту, и постепенно формируют состояние «это я». В то же время познание персонажа будет скорректировано и приспособлено к воссозданию, будет единым внутри и снаружи и по-настоящему реализуется хорошее исполнение, называемое «чувства в сердце и форма снаружи».

Библиография

1. Гао Ци. Об использовании образ сердца при формировании иероглифов в классическом китайском танце – возьмем в качестве примера иероглиф «Фан И(繁漪)» в танцевальной драме «Цин Шан(情殇)» // Драматический театр. 2022. № 18. С. 30-32.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
3. Лу Ишэн. Знакомство с танцем. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2013. 297 с.
4. Лян Болон, Ли Юэ. Основы театрального представления. Пекин: Издательство Культура и искусство, 2002. 460 с.
5. Пин Синь. Психология танцевального исполнения. Шанхайское музыкальное издательство, 2013. 385 с.
6. Станиславский К.С. Полное собрание сочинений Станиславского. Т. 2. Пекин, 2012. 468 с.
7. Тун Синь. Применение теории исполнения образ сердца в дуньхуанском танце – возьмем в качестве примера «Вэньфа Фейтянь(闻法飞天)» // Драматический театр.2023. № 33. С. 112-114.
8. Ху Эрзянь. Психология создания танца. Шанхайское музыкальное издательство, 2016. 230 с.
9. Ши Мэн. Значение и методы обучения «образ сердца» Цзяо Цзюинь в исполнении классического китайского танца // Сычуаньская драма. 2022. № 1. С. 137-139.
10. Ян Ханьшэн. Антология Цзяо Цзюина. Т. 3. Пекин, 1988. 508 с.

Application of the “Heart Image” Method in Dance Art

Du Zehui

Master of Dance Education,
Senior Lecturer of Music School,
Chongqing Normal University,
400000, 12, Tianchen str., Chongqing, China;
e-mail: duzehui2024@163.com

Du Zehui

Abstract

In their performances, dancers use their bodies and souls as a means of expressing emotions and conveying thoughts. If performers blindly follow the performance technology and ignore their inner experience, this will inevitably lead to the characters they create losing a sense of authenticity, and the inner meaning of the work will not be accurately expressed. Relying on the “heart image” theatrical performance method, actors can form real and vivid roles “from the inside out” and enhance the expressiveness of dance performance. This method inspires dancers to feel the role “with their hearts”, analyze the logic of the character’s actions through “re-experiencing”, find the inner emotional motivation and creative intent of the choreographer. Therefore, the “heart image” role-development method is scientifically substantiated and can help dancers improve their roles. After dancers master the body movements, they gradually analyze the inner characteristics of the role in detail, which helps them feel the role more deeply. This kind of experience is based on re-experiencing choreographic and directorial experience. It is the process of perceiving the inner characteristics of the character through body language. This requires the dancer to create a “heart image” of the character based on the plot combined with his own life experience and emotions, imagination and sensitivity. On this basis, an organic and unified representation of internal and external characteristics is formed.

For citation

Du Zehui (2024) Primenenie metoda «obraz serdtsa» v tantseval'nom iskusstve [Application of the "Heart Image" Method in Dance Art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (5A), pp. 15-21.

Keywords

Heart image, drama, dance, performing arts, Stanislavsky K.S., internal experience, repeated experience, expressiveness, creation of an image of people, unity.

References

1. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
2. Gao Qi (2022) On the Use of the Image of the Heart in Forming Hieroglyphs in Classical Chinese Dance –Taking as an Example the Hieroglyph "Fan Yi (繁漪)" in the Dance Drama "Qing Shang (情殇)". *Drama Theater*, 18, pp. 30-32.
3. Hu Erzian (2016) *Psychology of Dance Creation*. Shanghai Music Publishing House.
4. Liang Bolon, Li Yue (2002) *Fundamentals of Theatrical Performance*. Beijing: Culture and Art Publishing House.
5. Lu Yisheng (2013) *Introduction to Dance*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.
6. Ping Xin (2013) *Psychology of Dance Performance*. Shanghai Music Publishing House.
7. Shi Meng (2022) The Meaning and Methods of Teaching Jiao Juyin's "Image of the Heart" in the Performance of Classical Chinese Dance. *Sichuan Drama*, 1, pp. 137-139.
8. Stanislavsky K.S. (2012) *Complete Works of Stanislavsky. Vol. 2*. Beijing.
9. Tong Xin (2023) Application of the Theory of Performance of the Image of the Heart in Dunhuang Dance –Taking "Wenfa Feitian (闻法飞天)" as an Example. *Drama Theater*, 33, pp. 112-114.
10. Yang Hansheng (1988) *Anthology of Jiao Juyin. Vol. 3*. Beijing.