**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ЭСТРАДНОМ ТАНЦЕ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ НРАВСТВЕННЫХ ОСНОВ ЛИЧНОСТИ ТАНЦОРА**

**Бородина Ю.А.**

*МАУДО «Центр дополнительного образования» г. Балаково Саратовской обл.*

Художественный образ является непременным условием истинного искусства, он присутствует в любом из его видов, будь то театр, кино, цирк, живопись или танец. Если же говорить конкретно о хореографии, то при верном понимании её природы, нельзя будет не признать первичность художественного образа в структуре этого искусства. По мнению К. Мельдаль, танец – это «не просто управление движением в пространстве — это музыка и живопись, это литература и театр, это неуёмное воображение и всё-всё-всё в свете» [6, с.18]. Представить перечисленное датским хореографом невозможно без присутствия в нём художественного образа.

Ю.И. Громов, в свою очередь пишет, что танец – это такой «вид искусства, где художественный образ воплощается через музыкально-организованное движение» [3, с.14]. Говоря о том, что танец является «искусством зрелищным», он делает упор на том факте, что «танец основан на зримом восприятии пластического воплощения музыкальной драматургии и музыкальных образов и своими специфическими пластическими средствами создает конкретное сценическое действие и передает его внутреннее содержание» [3, с.14].

Итак, создание художественного образа в танце – это воплощение при помощи движений характера или идеи – и всё это на основе правды жизни – такой, какой её требовал К.С. Станиславский от своих воспитанников [9, с.190]. Танец, лишённый образности, сводится к голой технике, бессмысленному сочетанию движений. В танце, в котором присутствует метафора и образ, техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогающим раскрыть содержание.

Метафорическое начало, в той или иной степени, присуще всем жанрам, жанрам и формам танцевального искусства. В первую очередь, это, конечно, проистекает из балетов и театра. В балетных театрах и спектаклях, созданных на основе классического танца, представлены великолепные художественные образы.

Можно вспомнить, что ещё в XVII веке произошло деление сценической танцевальной система была разделена на классический танец и характерный. В XVIII-XIX веках термин «характерный танец» начал употребляться для определения характера и образа танца. В те времена как раз были очень популярны интермедии, в которых присутствовали различные колоритные персонажи.

Характерные танцы начали эволюционировать с начала XIX века. Теперь к нему стали применять термин «полухарактерный», а непосредственно характерным сделался танец народный. В итоге, народные, как и исторические танцы, начали буквально искрить яркими и запоминающимися образами, которые проявлялись как содержательности характеров, так и в визуальных элементах.

Со временем стали получать распространение бессюжетные танцы без ярко выраженного сюжета, в которых действуют какие-либо объекты природы или эмоциональное состояние (например, танец дождя или танец грусти и т.д.). Нельзя в этом отношении не упомянуть легендарный ансамбль русского танца «Берёзка» их одноимённый танец, воспевающий красоту русской природы, воплотившейся в образе берёзы [10, с.33].

Другой оригинальный пример – деятельность театра-шоу «Гжель» (основатель В.М. Захаров). Артистам театра удалось реализовать в хореографическом действе красоту русских промыслов. В.М. Захаров признавался, что палех, гжель, хохлома и другие традиционные росписи российских мастеров служили для него источником вдохновения [10, с.33]. Он писал: «…мне давно средствами хореографического искусства хотелось рассказать зрителю о том, как богата духовная жизнь русского народа, как велико его врождённое чувство прекрасного, поэтому главная цель нашего коллектива – раскрыть в образах танца богатство и разнообразие национальных промыслов» [10, с.33].

В эстрадном танце в его наилучших проявлениях всегда присутствовал яркий художественный образ – достаточно обратиться к истории танца и вспомнить творчество таких танцоров, как Фред Астер или Джин Келли. В отношении последнего О. Шкарпеткина пишет о том, что Келли всегда «упорно продолжал развивать танец в образе, драматическую составляющую хореографии, где танец выступает эмоциональной характеристикой состояния героя. Танец-разговор и танец-признание, танец – ответ на чувства и танец-размышление, – таким видит Келли свое искусство. Он всегда обращается к внутреннему миру персонажа, отталкиваясь от него и в хореографии. Танец для Келли – танец действенный, по сути это не что иное, как драмбалет. Каждая хореографическая миниатюра Джина стремится к драмбалетной наполненности» [11]. Это именно те принципы, которые нужно реализовывать в работе с детьми, используя их интерес к эстрадной хореографии.

Славилась великолепно созданными образами и танцовщица Марта Грэм. Чутко отзываясь на злободневные проблемы эпохи, она создавала балеты с глубоким идейно-философским содержанием. Для Грэм были неприемлемы «чистое» искусство, чистый эстетизм в танце. Хореографическое произведение обязательно должно было нести в себе образность, идею, смысл, отзыв на современность. На этом принципе и строились балеты Марты Грэм, один из которых – «Хроники».

Этот балет был отзывом хореографа на политическую ситуацию в Европе. Хотя М. Грэм очень редко затрагивала вопросы политики в своем творчестве, в данном случае она не могла промолчать, ведь речь шла о все возрастающей угрозе фашизма, об усилении власти Гитлера.

Балет длился более часа и охватывал временные рамки с 1914 по 1936 год. Он разделен на три основных раздела: танцы перед катастрофой, в которые входят «Призрак-1914» и «Маска»; танцы после катастрофы, в которые входят «Шаги по улице» и «Трагический праздник – в память». Далее следовал заключительный раздел «Прелюдия к действию». Каждый акт презентовался как самостоятельная часть. Примечательно, что «Steps in the Street» были вновь воссозданы в 1988 году и вошли в постоянный репертуар танцевальной труппы М. Грэм.

Открывается балет сольной частью «Призрак-1914», что является прелюдией ко всему последующему действию. Танцовщица здесь движется жесткими, роботизированными движениями, её танец является откликом на соответствующую музыку, исполняемую барабанами и трубами. Маршеобразность и действия и музыки является символическим воплощением неизбежности войны.

В этом сольном номере, который полностью отвечал эстетическим и творческим запросам М. Грэм, можно увидеть черты экспрессионизма (порывистость и резкость жестов для выражения внутреннего состояния). Ими выражаются предельные чувства, передаётся состояние тревоги и опасности. Весь этот танец, по сути, является предупреждением миру о наступающей безрадостной эре [1].

Новаторские черты можно заметить и во взаимодействии танцовщицы с декорациями, точнее, с единственным её элементом – черной круглой тумбой. Исполнительница выполняет на ней мелкие и дробные движения верхней частью тела, смотрящиеся очень оригинально и ново, а в какой-то момент и вовсе превращается с ней в единое целое. Этому впечатлению содействовал и костюм.

В этом номере также ярко проявилась революционная находка М. Грэм – использование костюма как полноправного партнера. Избрав для этого эпизода нестандартно длинную юбку чёрного цвета с эффектным красным подбоем, М. Грэм, по всей вероятности, избрала единственное правильное решение. Костюм по мере развития действия приобретает самые различные трансформации. В процессе танца выявляется до сих пор неизведанный потенциал сценического костюма, его способности жить одной жизнью с исполнителем и художественным пространством и в то же время – функционировать как сценический партнёр. Особенно эффектно выглядят те моменты, когда юбка выворачивается наизнанку, и перед глазами зрителей предстаёт алый, словно кричащий о тревоге, кусок ткани.

Н. Лебедева пишет по поводу принципа использования костюмов М. Грэм в своих постановках: «Можно сказать, что Грэм продолжает эксперименты Фуллер, предъявляя зрителю движение ткани как часть хореографии» [5, с.71]. Этот принцип наглядно выявляется и в «Хрониках».

Костюм великолепно взаимодействует не только с танцовщицей, но и со сценическим пространством. Примечательно, что в танце участвуют и волосы исполнительницы – длинные и чёрные – они выглядят одухотворённым и мыслящим существом и не воспринимаются, как волосы, но как участник действия.

Т. Кузнецова пишет: «…изобретенная Грэм техника приносит поразительные художественные плоды: острые углы воздетых рук, сжатые тесной горстью ладони, трамплинные прыжки, в которых ноги зафиксированы в спиральном противоходе корпусу – само физическое напряжение, требующееся для такого танца, рождает художественный образ насилия и страдания» [4, с.11]. Все позы танцовщиков являются красноречивыми, говорящими.

Сцена построена по принципу не только синхронного действия, но и антисинхронного, что порождает мысль о разладе, дисгармонии всего происходящего. Вся хореография здесь имеет глубокую идейно-философскую подоплёку.

Финал «Прелюдии к действию» также построен на асимметрии. Идейным центром здесь является солистка в белом, которая руководит всем действом. Спектакль произвёл большой резонанс в обществе, он не сходит со сцены и в наши дни. Несомненно, именно на таких примерах хореографу-руководителю следует воспитывать детей – на примерах подлинного искусства.

В настоящий момент эстрадный танец является неотъемлемым средством эстетического и физического воспитания детей. Его потенциал в этом отношении велик, что показывает современная педагогическая практика. Ценность эстрадного танца в воспитательном воздействии усиливает тягу к нему детей, которым интересно заниматься этим жанром хореографии.

Однако в педагогической среде он еще объективно не оценен. Распространено мнение, что эстрадный танец – это нечто легкомысленное, не несущее в себе художественной нагрузки. Но если ещё раз вкратце обратиться к его истории, то можно понять, что это далеко не так.

Эстрадным танцем в детском исполнении сегодня – это чаще всего хореографическая сценка, которую исполняют на эстрадных концертах. Как и классический танец, эстрадная хореографическая миниатюра имеет в своей основе четкую драматургию и собственные средства художественной выразительности, о которых будет сказано ниже.

Одно из лучших достижений эстрадного танца – это сюжетно-танцевальная миниатюра, которая может быть как комедийной, так и драматической – весьма подходящие для работы с детьми, поскольку они увлекательны и интересны, всегда отличаются ярким художественным образом.

Искусство танцора, как и любого другого артиста, заключено в создании и передаче художественного образа. Танец должен быть наполнен мыслью и чувством, отличаться выразительностью. Чтобы справиться с такими нелегкими задачами, ребенок должен художественно осмыслить сюжет и передать его с помощью языка танца. И в этом случае ему не обойтись без актёрских способностей, без актёрского мастерства.

Занятия современным танцем помогают выработать такой элемент творчества, как импровизация. Особенно это свойственно джаз-танцу, который вообще может очень многое дать начинающему танцору – и в техническом, и в эстетическом плане.

Важнейшим принципом джаз-танца является импровизация, которая предполагает свободное фантазирование, особый метод художественного творчества. В джазовом танце импровизация способствует потребности исполнителя отражать изменения, происходящие вокруг него, как эстетические, так и социальные. К отличительным особенностям джаз-танца следует отнести также повышенную эмоциональность. Как указывает Е.В. Овчинников, «душа в джаз-танце живет вместе с телом, в одном ритме, настрое» [7, с.18].

Экспрессия также является весьма важным фактором в джаз-танце. Отметим, что джаз-танец является выражением той музыки, под которую он исполняется, и происходит это через грандиозные, наполненные эмоциями, а зачастую, и драматическими движениями.

Стоит отметить и такую разновидность джазового танца как блюз-джаз, отражающий в достаточной мере эстетику блюза. Это медленный, чувственный и, в то же время, эмоциональный танец, который исполняется, соответственно, под музыку блюз. В этом стилевом направлении, как и в его музыкальном аналоге, выражены грусть или тоска, одиночество или страдание, радость или гнев, любовь или даже страсть. Все, что чувствовал ранее одинокий черный раб, оторванный от родной земли, оказалось близким и современному человеку.

Современный джаз-танец (во многом благодаря музыке, под которую он исполняется) выявляет безграничные возможности для исполнителя. В то же время от танцора требуется творческий подход и индивидуальность, в чем, конечно, не откажешь хорошему классическому танцовщику

Необходимо выявить и технические элементы джазового танца. К ним относятся: техника идеи изоляции (полное освобождение тела); принцип напряжения (совмещение расслабления и напряжения по отношению к разным мышцам тела. Подобный элемент присутствует в системе Станиславского).

Интересно, что джаз танец позаимствовал некоторые движения и терминологию у двух других основных направлений хореографии: балета и модерна. Первый «подарил» ему французские названия движений, а также позиции ног и рук. Модерн – свободу и раскрепощенность торса. В работе с детьми к различным видам эстрадного танца нужно подходить избирательно и адаптировать их соответственно возрасту.

Образное взаимодействие в танце можно сравнить с разговорным диалогом: каждый из его участников строит свои движения и действия как ответ на “реплики” партнера. Сюжетное развитие помогает ребенку видеть в танце особую форму “рассказа” и воспринимать его выразительные движения как специфические средства, воплощающие его содержание, то есть выступающие в качестве своеобразного языка» [2, с.312].

Если ко всему перечисленному добавить ещё музыку и актёрское мастерство, то нельзя не заметить, что эстрадный сюжетный танец являет собой поистине безупречную основу для развития и воспитания детей.

Нельзя не отметить роль грима и костюма в данном контексте. Очень часто они могут дать необходимый толчок для придумывания образа, оказываются настоящим творческим стимулятором. Они действуют на детей самым волшебным способом, перенося их в иной сказочный мир – мир эстрадного танца.

Костюм и грим в танце, как и, в целом, в искусстве – это всегда часть художественного образа. Примерка костюма (как правило, яркого, отличающегося от повседневной одежды), нанесение на лицо грима, создание новой прически или использование парика оказываются для ребенка радостным и праздничным ритуалом, который превращает его в героя, не схожего с ним. В этом случае наблюдается двойная польза: ряд положительных эмоций совмещается с активизацией творческого процесса. Принимая участие в пошиве или создании костюма, в нанесении грима, ребенок получает новый импульс для того чтобы его художественные способности, фантазия, воображение заработали с новой силой и, возможно, в непривычном для него русле.

Разработка грима и костюма – это, несомненно, творческое занятие, которое оставит неизгладимый след в душе ребенка. Оно поможет приблизить его к главному – к пониманию специфического языка эстрадного танца.

Каждый вид творчества нацелен на то, чтобы личность могла максимально ярко выразить себя, и эстрадный танец в этом смысле не исключение. Немецкая писательница Рахель Фарнгаген в свое время сказала: «Танец – единственный вид искусства, в котором мы сами являемся инструментом» [8, с.77]. Детский сюжетный танец дает широкие возможности стать таким инструментом для самовыражения, позволяет овладеть языком танца. В итоге, дети развиваются и как исполнители, и как создатели номера, то есть ощущают себя в какой-то мере и хореографами.

Итак, в целом, занятия детским эстрадным танцем, помимо умения танцевать, развивают музыкальный кругозор, изощренное чувство ритма, фантазию, воображение, внимание, мышление, импровизационные навыки, побуждают к самостоятельному творчеству.

Эстрадный танец иногда обвиняют в легкомыслии и бесполезности. Однако история самого жанра и практическая работа с детьми опровергают это несправедливое мнение и позволяют утверждать, что за внешней мишурой эстрадного танца скрывается глубокий образовательный и воспитательный потенциал, а за развлекательным характером, яркими костюмами и хореографией таится глубокий смысл, серьёзная художественная идея. Всё это является полноценным средством для воспитания и обучения детей.

# СПИСОК ИСОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Балет Марты Грэм «Хроники» (CHRONICLE) [Электр. ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=EL5MjhJui\_s (дата обращения 22.07.2021)
2. Горшкова, Е.В. Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа / Е.В. Горшкова. – Москва // Развитие движений у дошкольников : хрестоматия / Сост. Е.В. Горшкова. – М.: АНО ПЭБ, 2008. – С. 310 – 314.
3. Громов, Ю.И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актёра / Ю. И. Громов. – СПб.: Лань, 2011. – 250 с.
4. Кузнецова, Т. Наследники по прямой. Труппа Марты Грэм на фестивале/Т. Кузнецова Context//Коммерсантъ, 2015. – №220. – С.11.
5. Лебедева, Н. Время больших перемен: эволюция образа тела и костюма в сценическом танце XX века/Н. Лебедева//НЛО, 2017. – №44. – С. 69 – 73.
6. Мельдаль, К. Поэтика и практика хореографии/ К. Мельдаль. – М.: Кабинетный учёный, 2015. – 106 с.
7. Овчинников, Е.В. Джаз как явление музыкального искусства: К истории вопроса (Лекция по курсу «Массовые музыкальные жанры) / Е.В. Овчинников. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – 66 с.
8. Рыбакова, Е.В. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: дисс… доктора культурологии/ Е.В. Рыбакова. – СПб., 2007. – 340 с.
9. Станиславский, К. С. Работа актёра над собой/К.С. Станиславский. – СПб.: Азбука, 2015. – 735 с.
10. Шестакова, О. «Гжель» – новый театр-шоу/ О. Шестакова//Советский балет, 1990. –№ 2. – С.33.
11. Шкарпеткина, О. Танцующий пролетарий, или Флешмоб 50-х / О. Шкарпеткина//Культура и искусство [Электронный ресурс]//URL: http://cult-and-art.net/dance/18275-tancujuwij\_proletarij\_\_ili\_fleshmob\_50hh (дата обращения 22.07.2021).