**Этапы создания и воплощения хореографической постановки**

**в Ансамбле танца «Керчаночка**»

Танец является инструментом общественного физического и духовного воспитания, где танцевальный образ является одной из форм отражения действительности и имеет объективное познавательное и воспитательное значение.

Занимаясь творческим процессом, создавая танцевальные постановки педагог-хореограф, балетмейстер воздействует, по средством хореографического искусства, на эстетическое воспитание общества в целом и на эмоциональную культуру участников постановочного процесса.

Такое воздействие будет иметь только целостное художественное произведение, при создании которого сохраняются все законы композиционного построения.

Однако с ростом технической оснащенности исполнения на первый план ставится «зрелищность» танцевальной постановки, а не ее духовное содержание, в результате чего произведение теряет художественную ценность и не несет воспитательной функции, как для зрителя, так и для исполнителя.

Основные этапы создания хореографической композиции в Ансамбле танца «Керчаночка».

Танцевальное искусство существует с древнейших времен. Культовые, трудовые, охотничьи и другие обряды сопровождались не только игрой на музыкальных инструментах и пением, но и танцами. Развернутые танцевальные представления, нередко связанные с религиозными церемониями, существовали во многих древних государствах: Древнем Египте, Индии, Китае, Армении, Греции, Риме.

Слово «хореография» появилось около 1700 года, как название для появлявшихся тогда систем стенографирования танцев. Впоследствии смысл термина изменился: он стал применяться к постановке танцев и даже к танцевальному искусству в целом.

Танец - форма хореографического искусства, в которой средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела. Современный танец (Contemporary Dance) - направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX-начала XXI вв., сформировавшиеся на основе американского и европейского танца модерн и танца постмодерн. В данном направлении танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела.

Танец является инструментом общественного физического и духовного воспитания, где танцевальный образ - это одна из форм отражения действительности и имеет объективное познавательное и воспитательное значение.

Занимаясь творческим процессом, создавая танцевальные постановки педагог-хореограф, балетмейстер воздействует, по средством хореографического искусства, на эстетическое воспитание общества в целом и на эмоциональную культуру участников постановочного процесса. Такое воздействие будет иметь только целостное художественное произведение, при создании которого сохраняются все законы композиционного построения.

Процесс создания хореографической композиции непрост и включает в себя ряд этапов:

Выбор "замысла" хореографического произведения.

Сбор и накопление материала.

Жанрово-стилевое определение (в случае создания сюжетно-драматургического номера).

Композиционный план.

Этап работы с музыкой (если используется музыкальный материал).

Создание лексической структуры (мотивы и лейттемы).

Способы организации мотивов.

Постановочная и репетиционная работа.

Сценическая апробация хореографической композиции.

Действенный анализ созданного произведения.

Создание художественного образа в хореографической композиции

В Большой советской энциклопедии художественный образ рассматривается, как всеобщая категория художественного творчества: присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов. Под образом нередко понимается элемент или часть художественного целого, обыкновенно - такой фрагмент, который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием . Энциклопедический словарь трактует понятие художественного образа следующим образом - это форма художественного мышления. «Образ включает: материал действительности, переработанный творческой фантазией художника, его отношение к изображенному, богатство личности творца» (Гегель Георг Вильгельм Фридрих). В Философской энциклопедии под художественным образом понимается всеобщая категория художественного творчества, средство и форма освоения жизни искусством. Часто под образом рассматривают элемент или часть произведения, обладающие как бы самостоятельным существованием и значением. Энциклопедия культурологии определяет художественный образ - как форму отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала.

В художественном творчестве образ - явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из жизни. Его составляющими являются множества органически слагаемых свойств и особенностей. «Задача любого художника - поэта, писателя, живописца, режиссера или балетмейстера - воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека добиться обобщённого художественного отражения действительности - создать художественный образ», отмечает И. В. Смирнов.

Воплощение художественного образа в разных произведениях искусства осуществляется с помощью разных средств и материалов. Художественный образ создаётся на основе одного из средств: изображение, звук, языковая среда, - или комбинации нескольких. В литературе и поэзии художественный образ создаётся на основе конкретной языковой среды; в театральном искусстве используются все три средства. Воссоздание художественного образа средствами хореографического искусства многогранный и многоступенчатый процесс, так как хореографическое искусство - это синтез искусств, а сценический образ - это сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности.

Ростислав Захаров в своей книге «Сочинение танца», в главе «Образ в балетном спектакле» даёт определение образа в театральном искусстве: «Образ - это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены драматургическим действием».

Создать хореографический образ - значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания.

Помимо образов конкретных героев, нужно также упомянуть о бессюжетных танцах, в которых нет сюжетной линии, конкретного действия, но есть образ - народа, времени года, растения, животного, эмоционального состояния и т. д. Например: образ символа русской природы - дерева берёзы в постановке Н. Надеждиной - «Берёзка». Удаль и молодой задор русских парней и девушек в пляске «Полянка», жаркое, игривое, солнечное «Лето» в балетмейстерских работах И. Моисеева. Русский песенный фольклор, отражающий характер, мысли, чувства, эстетические взгляды и понимание красоты окружающего мира в творческих полотнах Т. Устиновой, О. Князевой, М. Годенко, П. Вирского, и других хореографов.

Танец может наполняться признаками образного и очеловеченного подражания птице (лебедю, орлу, голубю и т. д.), сказочной ящерице, цветку, драгоценному камню. Примером могут служить танцевальные партитуры созданные в балетах «Каменный цветок» и «Щелкунчик» Юрия Григоровича, «Лебединое озеро» Мариуса Петипа и Льва Иванова, «Жар - Птица» и «Ведение розы» Михаила Фокина, миниатюра Касьяна Гойлезовского «Нарцисс».

Во всех вышеупомянутых случаях хореографический, сценический образ придумывает, сочиняет балетмейстер, а инструментом для сценического воплощения служит исполнитель. Чтобы творческий процесс увенчался успехом, оба участника должны быть профессионально образованными и способными к этому виду деятельности.

Талант балетмейстера состоит из многих слагаемых: это, прежде всего, отлично развитая - фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять разнообразные танцевальные композиции, а также знание балетной режиссуры, основ музыкальной драматургии, разносторонней эрудиции в отраслях искусства, литературы, изобразительного искусства, драматического театра, психологии, педагогики, знаний анатомии и физиологии. В работе над созданием художественного (сценического) образа изучение произведений живописи позволяют лучше узнать исторические особенности, подсмотреть пластический рисунок определённой эпохи и народа; оценить художественную ценность и правдивость при создании художником эскизов костюмов и декораций. Познания в области литературы помогут: при написании либретто; описание характеров героев; кроме того, за счет переживаний полученных во время чтения книг происходит накапливание эмоциональных состояний, душевных переживаний и спроецированных автором жизненных ситуаций (своеобразный психологический тренинг).

Знание психологии даёт возможность «не только понимать встречающихся в жизни различные характеры людей, но и правильно выстраивать сначала в своем воображении, а потом и на сцене линию поведения героев хореографического произведения».

Чтобы художественный образ получился правдивым, постановщик в совершенстве должен знать технологию хореографического искусства, владеть спецификой балетной драматургии и режиссуры, владеть навыками различных форм, видов и жанров, присущих хореографическому искусству.

Искусство танца - молчаливое искусство в общепринятом понимании речи. Исполнитель «говорит телом», а балетмейстер сочиняет хореографический текст так, чтобы он «читался» зрителем. Специфика творчества артиста балета заключается в том, что мысли, чувства и переживания своего героя он выражает в движениях тела, жестах рук, мимике лица без помощи человеческой речи. Речью здесь является сам танец. «Нелишним было бы напомнить, что самым сильным средством выражения у человека являются не слова (они передают лишь смысл волнующих его положений), а эмоции, пробуждающиеся и изливающиеся в жестах, движениях рук или же полной обездвиженности» .

«Если скрипач всю силу Таланта вкладывает в свой инструмент, извлекая из него чарующие звуки, и они - человек и скрипка, на которой он играет, - составляют как бы единое целое, то артист балета сам является одновременно и «скрипачом» и «скрипкой» . Тело танцора - инструмент для воплощения сценического образа. Он должен в совершенстве владеть тем сценическим языком, на котором придётся говорить со зрителем, будь - то классический, народный, современный танец.

Мало заниматься только совершенствованием тела, которое должно тонко реагировать на все нюансы душевных состояний, для того, чтобы движения были осмысленными, выразительными и носили художественный характер, артисту нужно работать над своими психическими свойствами. «Ибо одухотворенности может и не быть. Тело способно выразить нечто, а интеллект не способен наполнить это тело эмоцией, способствующей образному содержанию музыки и главной ее идеи»,- автор выдвигает предположение, что развивать задатки интеллекта нужно на ранних стадиях развития детского организма, рассматривая двигательную деятельность в комплексе с национальной литературой и драматургической сценарной основой, с поэзией и музыкой .

Вот только некоторые слагаемые, необходимые в работе по созданию художественного образа средствами хореографии. Рассмотрим этапы работы над образом.

Процесс создания образа начинается с интереса к нему, с изучения материалов: исторических, литературных, иконографических, музыкальных. У каждого художника он сугубо индивидуальный. Кто-то отталкивается от сюжета, идеи; кто-то от музыки или литературного произведения, живописи.

В каждом конкретном случае, при создании того и ли иного хореографического образа в сценическом произведении, исполнитель и постановщик должны изучить и проанализировать последовательность формирования характера, жизненной позиции и отношения героя к действительности. В создании хореографического образа основное значение имеет танцевальный язык и музыкальный материал, на котором он рождается. Хореографический текст, должен быть образным. Умение мыслить хореографическими образами - особенность и специфика профессиональной деятельности балетмейстера. Ему нужно найти наиболее подходящее слово, чтобы мысль постановщика воплотилась в танец, так как зритель воспринимает замысел через пластику. И тут следует обратить внимание на интонацию пластической речи: отдельные жесты, позы, характерные движения, из которых будет складываться исполнительская манера персонажа. «Создавая свои композиции, балетмейстер отбирает соответствующую хореографию позы, которая позволяет танцовщику наиболее полно и художественно верно раскрыть смысл и образ сценического действия» . Если и постановщик и исполнитель, талантливо выполняют свою творческую задачу, то хореографический жест обретёт множество неожиданных пластических интонаций.

Все слагаемые образа существуют по принципу единства содержания и формы: единства четкой, точной, завершенной сценической формы движения и предельно насыщенного эмоционально-психологического содержания, составляющего суть хореографических образов.

Когда автору хореографии удастся создать именно ту танцевально-мимическую партитуру, которая может быть свойственна выбранному образу, артисту, получившему хореографический текст, будет необходимо досконально точно его выучить и отрепетировать, чтобы технические трудности не отвлекали от работы над художественной частью.

Любое хореографическое произведение строиться по законам драматургии. Хореографический образ также должен иметь свою экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку. Образ - понятие динамическое. Он складывается из системы лейтмотивов, их разработки. На протяжении хореографического произведения пластическая характеристика образа приобретает все новые черты в соответствии с теми изменениями, которые по замыслу балетмейстера происходят с его героем.

Для воплощения человеческого образа, внутренних свойств характера на сцене немалую роль играют внешние данные и пропорции, так как сценический образ выражается движениями тела и мимикой. Поэтому в зависимости от требований, предъявляемых к роли и её образному содержанию, происходит выбор исполнителей. Большое значение имеет также грим и костюм. Которые, при правильном подборе, дополнят художественный образ созданный артистом, станут последним штрихом в произведении, созданном балетмейстером.

Следующий этап - это «вживание» в образ, перевоплощение, и посредством пластической выразительности тела и лица, создание образа на сцене. В процессе работы над созданием хореографического образа балетмейстера и исполнителя, иногда по факту трудно разделить - какую же часть сочинил балетмейстер, а какую привнёс исполнитель? Хорошо «втанцованный» образ становится вторым «Я» исполнителя.

В искусстве танца подлинно живое воображение и эмоции могут возникать и проявляться только в том случае, если исполнитель увлечен музыкальной темой, которая всегда оказывает огромное влияние на творческое состояние артиста. Вдохновенно и виртуозно «танцевать» содержание музыки - значит обладать одним из главных элементов актерского мастерства.

О музыкальности, энергетике, яркой индивидуальности, харизме великого танцовщика Рудольфа Нуреева и сегодня ходят легенды. Данциг Руди Ван вспоминает: «На мой взгляд, именно в «Жизели» Нуреев был особенно хорош, партия Альберта как будто была написана специально для него. В нем совершенно естественно сочетались властность и надменность в сценах с лесничим Гансом, деревенским поклонником Жизели, или с вовлеченным в разговор оруженосцем, он лукаво и немного покровительственно шутил при общении с деревенской молодёжью и обнаруживал бурную, пламенную страсть по отношению к Жизели. Его скорбь во втором акте, когда в густом лесу среди ночи он ищет могилу Жизели, была совершенно правдоподобной, его интерпретация казалась воплощением мысли о преступлении наказании; вариация, которую он танцевал во втором акте, служила не для демонстрации его мастерства, она была подчинена главной цели: выразить полную безысходность» .

Сценические образы сочиненные и станцованные великими мастерами поражают своей художественной точностью и психологической обоснованностью сценического поведения, но где формируются навыки эмоционально - образного исполнительского стиля? Ответ один - художественный образ начинает зарождаться в танцевальном зале на занятиях хореографическими дисциплинами.

Специфика выбора музыкального материала для хореографической композиции.

Создание нового хореографического произведения - процесс многоступенчатый, требующий совместных усилий представителей разных творческих профессий. И первыми в этой цепи художнических контактов, необходимых при создании танца, хореографической сцены, спектакля, можно назвать контакт композитора и балетмейстера. Прежде чем рассматривать формы творческого общения автора музыки и автора танцевально-сценической партитуры, следует сказать о значении, месте музыки в хореографическом жанре, о принципах и методах ее использования в постановочной работе.

Танцевальное искусство и музыка связаны многими нитями. Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку справедливо говорят, что она душа танца.

Значение музыки в рождении хореографического произведения отмечали многие выдающиеся хореографы. Между музыкой и танцем существует теснейшая связь, а потому балетмейстер, несомненно, извлечет для себя существенную пользу, если будет знаком с этим искусством практически: это всегда позволит ему яснее высказать композитору свой замысел.

Хорошая музыка должна живописать, должна говорить. Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней все то, что она произносит.

Именно поэтому создание танцевальных номеров, постановка хореографических программ, спектаклей всегда требуют от балетмейстера точного и тонкого ощущения образного строя, стилевой природы, национальной характерности музыкального письма в произведении, которое он задумал выразить языком пластики, языком танца.

Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга, либреттиста. В этом случае композитор стремится в своем сочинении воплотить мысли, передать развитие действия, образы, заложенные в драматургии предложенного ему литературного сценария.

Балетмейстер, работающий в самодеятельном хореографическом коллективе, к сожалению, не часто имеет возможность обратиться к композитору для написания музыки задуманного им хореографического произведения. Чаще всего он использует готовое музыкальное произведение либо довольствуется подбором музыкального материала или обработкой народных мелодий. Вместе с тем знание методики совместной работы балетмейстера и композитора необходимо молодому хореографу.

Прежде чем композитор пишет музыку по замыслу драматурга, драматург, - обычно это балетмейстер, - создает композиционный план, или план-сценарий, как это иногда называется. Когда говорят, что танец основывается на музыкальном произведении и раскрывает музыку, то, казалось бы, первична музыка, но если брать за основу план-сценарий, в котором балетмейстер уже определяет в какой-то степени и характер, и стиль будущего произведения, то можно сделать вывод, что замысел танцевального номера предшествует рождению музыкальных образов. Бесспорно одно: сила воздействия подлинно художественного хореографического произведения - в единстве музыки и танца.

Пластический язык выразителен и многозначен. Не случайно с древних времен танец отражал жизнь человека - его труд и отдых, воинские схватки и победы, радость встреч и горе расставания. Когда мы говорим сегодня о необходимости выражения музыки в танце, мы требуем совпадения образного строя, стиля музыки и танца, структуры музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствия темпа, метроритма. Однако сказанное не означает, что должна быть «оттанцована» каждая доля такта, каждая нота, что в пластике необходимо в точности повторить ритмический рисунок мелодии. Но когда хореограф в середине музыкальной фразы или перед ее концом начинает новую танцевальную фразу, это производит впечатление своего рода диссонанса.

При всей самостоятельности хореографии и музыки они своего рода аналоги, хотя есть немало примеров, когда одна и та же музыкальная пьеса, одна и та же партитура у разных балетмейстеров находила разное прочтение и разное истолкование. Естественно, такое расхождение допустимо только тогда, когда не искажается образное содержание, характер композиторского текста, его стиль, а с подобным приходится встречаться. Сказанное в равной мере касается и музыки, сопровождающей народные танцы.

В музыкальном материале хореограф находит национальные черты своих героев, интонации эпохи, и в своем хореографическом решении он обязан отразить все это.

Иногда балетмейстер, сочинив сюжет, не имеет возможности заказать композитору музыку и старается подобрать для него уже готовое музыкальное произведение. В таком случае особенно важно бережное отношение к музыкальному тексту, к созданной композитором драматургии, образному строю произведения. Следует избегать произвольного сокращения музыкального текста, перестановок эпизодов, ломающих форму, - словом, всего того, что может нарушить цельность, гармонию сочинения.

хореографический композиция экспозиция кульминация

Основные законы драматургии в хореографическом произведении

Слово «драматургия» происходит от древнегреческого слова «драма», что означает действие. Со временем это понятие стало употребляться более широко, применительно не только к драматическому, но и к другим видам искусства: сейчас мы говорим «музыкальная драматургия», «хореографическая драматургия» и т. д.

Драматургия драматического театра, кинодраматургия, драматургия музыкального или хореографического искусств имеют общие черты, общие закономерности, общие тенденции развития, но каждое из них вместе с тем имеет и свои специфические особенности. В качестве примера возьмем сцену объяснения в любви. Один из героев говорит любимой девушке: «Я тебя люблю!» Каждому из перечисленных видов искусства для раскрытия этой сцены потребуются свои оригинальные средства выразительности и различное время. В драматическом театре, для того чтобы произнести фразу: «Я тебя люблю!», понадобится всего несколько секунд, а в балетном спектакле на это придется затратить целую вариацию или дуэт. В то же время отдельная поза в танце может быть сочинена балетмейстером так, что выразит целую гамму чувств и переживаний. Такая способность находить лаконичную и одновременно емкую форму выражения - важное свойство искусства хореографии.

В пьесе, предназначенной для драматического театра, раскрытию действия служит и построение сюжета, и система образов, выявление характера конфликта и сам текст произведения. То же самое можно сказать и о хореографическом искусстве, поэтому здесь большое значение имеет композиция танца, т. е. рисунок и танцевальный текст, которые сочиняются балетмейстером. Функции драматурга в хореографическом произведении, с одной стороны, выполняются драматургом-сценаристом, а с другой - они развиваются, конкретизируются, находят свое «словесное» хореографическое решение в творчестве балетмейстера-сочинителя.

Драматург хореографического произведения, кроме знания законов драматургии вообще, должен иметь четкое представление о специфике выразительных средств, возможностях хореографического жанра. Изучив опыт хореографической драматургии предшествующих поколений, он должен полнее раскрыть ее возможности.

Аристотель определил деление драматического действия на три основные части:

1)начало, или завязка;

2)середина, содержащая перипетию, т. е. поворот или изменение в поведении героев;

3)конец, или катастрофа, т. е. развязка, состоящая либо в гибели героя, либо в достижении им благополучия.

Такое деление драматического действия с небольшими дополнениями, разработкой и детализацией применимо к сценическому искусству и в наши дни.

Сегодня при сочинении или анализе хореографического произведения мы различаем пять основных частей.

1.Экспозиция знакомит зрителей с действующими лицами, помогает им составить представление о характере героев. В ней намечается характер развития действия; с помощью особенностей костюма и декорационного оформления, стиля и манеры исполнения выявляются приметы времени, воссоздается образ эпохи, определяется место действия. Действие здесь может развиваться неторопливо, постепенно, а может динамично, активно. Длительность экспозиции зависит от той задачи, которую решает здесь хореограф, от его интерпретации произведения в целом, от музыкального материала, строящегося, в свою очередь, на основе сценария сочинения, его композиционного плана.

2.Завязка. Само название этой части говорит о том, что здесь завязывается - начинается действие: здесь герои знакомятся друг с другом, между ними либо между ними и какой-то третьей силой возникают конфликты. Драматургом, сценаристом, композитором, хореографом сделаны в развитии сюжета первые шаги, которые впоследствии приведут к кульминации.

3.Ступени перед кульминацией - это та часть произведения, где развертывается действие. Конфликт, черты которого определились в завязке, обретает напряженность. Ступени перед кульминацией действия могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Количество их и длительность, как правило, определяются динамикой развертывания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации.

Некоторые произведения требуют стремительно развивающейся драматургии, другие, наоборот, плавного, замедленного хода событий. Иногда, для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, надо для контраста прибегнуть к снижению напряженности действия. В этой же части раскрываются разные стороны личности героев, выявляются основные направления развития их характеров, определяются линии их поведения. Действующие лица выступают во взаимодействии, в чем-то дополняя, а в чем-то противореча друг другу. Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматургический узел, все более привлекая внимание зрителей к событиям, отношениям героев, к их переживаниям. В этой части хореографического произведения в процессе развития действия для некоторых второстепенных персонажей может наступить кульминация их сценической жизни и даже развязка, но все это должно способствовать развитию драматургии спектакля, развитию сюжета, раскрытию характеров главных действующих лиц.

4.Кульминация - наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев.

В бессюжетном хореографическом номере кульминация должна выявляться соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, т. е. композицией танца.

Кульминации обычно соответствует также наибольшая эмоциональная наполненность исполнения.

5.Развязка завершает действие. Развязка может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо, наоборот, постепенной. Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую ставят перед произведением его авторы. «...Развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы», - говорил Аристотель. Развязка - идейно-нравственный итог сочинения, который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. Иногда автор подготавливает развязку неожиданно для зрителя, но и эта неожиданность должна быть рождена всем ходом действия.

Все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее. Только синтез всех компонентов позволит автору создать такую драматургию произведения, которая бы волновала, захватывала зрителя.

Говоря о применении законов драматургии в хореографическом искусстве, необходимо помнить о том, что здесь существуют определенные временные рамки сценического действия. Это значит, что действие должно укладываться в определенное время, т. е. драматургу нужно раскрыть задуманную им тему, идею хореографического произведения в определенный временной период сценического действия. Балетмейстер, работающий над хореографическим произведением, должен не только изложить сюжет, сочиненный им, но и найти решение этого сюжета в хореографических образах, в конфликте героев, в развитии действия с учетом специфики жанра. Такой подход не будет подменой балетмейстерской деятельности - это естественное требование к профессиональному решению драматургии хореографического произведения.

Если проанализировать последовательно все ступени создания хореографического произведения, то станет ясно, что контуры его драматургии впервые выявляются в программе или в замысле сценариста. В процессе работы над сочинением драматургия его претерпевает значительные изменения, развивается, обретает конкретные черты, обрастает подробностями и произведение становится живым, волнующим умы и сердца зрителя.Если автор избирает для программы какое-либо жизненное явление или сочиняет свой оригинальный сюжет, он волен определить, в каком жанре хореографии его сочинение будет раскрыто наиболее полно.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что:

Танец является инструментом общественного физического и духовного воспитания, где танцевальный образ - это одна из форм отражения действительности и имеет объективное познавательное и воспитательное значение.

Художественный образ - как форму отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала.

Сегодня при сочинении или анализе хореографического произведения различают пять основных частей.

Экспозиция.

Завязка.

Ступени перед кульминацией.

Кульминация.

Развязка.

Все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее. Только синтез всех компонентов позволяет создать такую драматургию произведения, которая бы волновала, захватывала зрителя.

Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность.

Список литературы.

1. Агрипина Яковлевна Ваганова: статьи, воспоминания, материалы / под ред. Н.Д. Волкова, Ю.И. Слонимского. - М.: Искусство.2016.

2. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 2018.

3. Громов Ю.И., Звёздочкин В.А., Каплан С.С. Танец в Петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В. И. Пономарёва. - СПб.: СПб ГУП, 2018.

4. Данциг Р. Ван. Воспоминания Нуреева. След Кометы. Перев. С нидерланд. И. Михайловой - «Геликон Плюс», Санкт-Петербург, 2019.

5. Захаров Р.В. Работа балетмейстера с исполнителями. М.: Искусство, 2017.

6. Захаров Р.В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. - М.: Искусство, 2018.

7. Иванова И.А. Многообразие русского танца // Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. - М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2019.

8. Костровицкая В.С. Классический танец. Слитные движения. Руки. Учебное пособие. - СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство Планета Музыки», 2019.

9. Рославлева Н.П. Марис Лиепа. - М.: «Искусство», 2018.

10. Соковикова Н.В. Национальный танец как средство развития генетической отзывчивости на национальную музыку детей // Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. - М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2021.

11. Тарасов Н.И. Классический танец. - М.: Искусство, 2020.

12. Тарасов Б. Движение - эта великая сила www.peoples.ru/art/theatre/ballet/eyfman/interview9.html