

Знание законов драматургии помогает автору сценария, хореографу, композитору в работе над сочинением, а также при анализе уже созданного сочинения.

Композицию создает балетмейстер – создатель, сочинитель хореографического произведения. Это может быть сочинение целого балета, отдельного танцевального номера, эпизода в пляске, дуэта, трио, квартета и т.д. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, она должна основываться на определенном музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строится по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку. В композиции следует различать рисунок танца и хореографический текст.

Внутренний взор балетмейстера – это своеобразный фильм, где звучит музыка, возникают сперва смутные пластические и цветовые ассоциации, а затем все более четко вырисовывается цельный танец и наконец, балет со всеми его событиями, образами. Когда создается большой балет, воображению хореографа представляется прежде всего логическое развитие характеров героев в обусловленных сюжетом действиях и поступках. Но ему видится и декоративное оформление, цвета и форма костюмов, необходимая бутафория и реквизит, сценическое освещение.

Композиция танца состоит из ряда компонентов. В не входят: драматургия (содержание), музыка, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика), рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы. Все это подчинено задаче выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении. Композиция составляется из ряда частей – танцевальных комбинаций.

Композиция танца.

Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразительность то или иное состояние человека (радость, горе, любовь, ревность, отчаяние и т.п.) или его свойства (доверчивость, хитрость, подозрительность, самовлюбленность, беспечность, неустрашимость, трудность).

Согласно этому закону танец должен сочетать в себе в гармоническом соотношении все пять его частей.

1. *Экспозиция* может получиться ясной, доходчивой или наоборот, скомканной, невнятной, затянутой.
2. *Завязка* – четкой и яркой или смазанной, тусклой, незаметной.
3. *Развитие действия* (ряд ступеней перед кульминацией) также бывает нарастающим, сильным или растянутым, расхолаживающим.
4. *Кульминация*, как и завязка, может быть яркой, впечатляющей, настоящей вершиной танца или же бледной, робкой, лишенной силы воздействия на зрителей.
5. *Развязка* должна быть подготовлена органически всем ходом танцевального действия, но бывает неоправданно внезапной, ничем не обусловленной, а в другом случае – затянутой, расхолаживающей, нарушающей все впечатление от танца.

Умение пользоваться законами композиции и правильно применить их – один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Ведь ни один танец не может строиться по какому-то стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму воплощения. От изобретательности, опыта и мастерства хореографа, от его знания непреложных законов зависит формы танцевального сочинения.

Рассмотрим подробнее каждый из пяти компонентов композиции, органически и неразрывно между собою связанных.

Об экспозиции. Назначение экспозиции – это введение в действие. Здесь зрители знакомятся с действующими лицами: слушая музыку и наблюдая танцующих, понимают, что перед ними люди определенной национальности, живущие или жившие в ту

или иную эпоху. Становится понятно жанр танца – народно-характерный, фольклорный, исторически или классический дуэт, сольная вариация, па-де-труа, па-де-катр, массовый, кордебалетный танец. Жанры танцев могут быть очень разнообразны и экспозиция как бы настраивает зрителей на восприятие одного из них.

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.

О завязке. 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.

Вышедшие на сцену и разместившиеся в определенном рисунке (по прямой линии, полукругом, по диагонали и т.п.) исполнители начинают собственно танец. Они делают более сложные движения, и нам интересно, что произойдет дальше, после этой завязки, как будет развиваться танец.

О развитии танца (ряда ступеней перед кульминацией). Это та часть произведения, где разворачивается 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 разворачивания 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 друга. Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в

единый драматургический узел, все более привлекая внимание зрителей к событиям, отношениям героев, к их переживаниям

О кульминации. Кульминация - наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев. Текст – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в своем логическом построении приводит к вершине.

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

О развязке. 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 – 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.

Законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, напряженность и насыщенность действия того или иного эпизода, наконец длительность тех или иных сцен подчинялись основному замыслу, основной задаче, которую ставят перед собой создатели сочинения, а это в свою очередь, способствует рождению разнообразных, разноплановых хореографических произведений.

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.

Если первым компонентом композиции танца и балета является драматургия, то вторым, органически с ней связанным, является музыка.

О музыке. Музыка и танец – сестра и брат, и живут они во многом по общим – только во времени. Синтез танца и музыке дал человечеству такое замечательное искусство, как классический балет.

Музыка также должна быть по законам драматургии, то есть иметь экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. И не только в целом. Каждая музыкальная сцена, каждый танец не могут не быть подчинены этому языку.

«Балет – это та же симфоническая», - говорил Чайковский. И то же повторяли Б.В.Асафьев, С.С.Прокофьев, Р.М.Глиер.

Глиер во время работы над его балетом «Медный всадник» говорил: «Я пишу не музыку «вообще», а музыку театральную, а потом прошу вас в композиционном плане очень подробно описать все, что на сцене происходит и как это происходит. Прошу точно обозначить место, время и характер сценического действия и каждого танца, только тогда я сумею написать музыку для нашего балета – музыку театральную. Конечно, это будет музыка симфоническая, но предназначенная для театра, а не для концертной филармонической эстрады».

О тексте танца. Хореографический текст.

«В языке в своем, - писал великий русский педагог К.Д.Ушинский, - народ в продолжение многих тысячелетий ... сложил свои мысли и свои чувства. Природа страны и история народа, отражаясь в душе человека, выражались в слове. Человек исчезал, но слово, им созданное, оставалось бессмертной и неисчерпаемой сокровищницей народного языка, так что каждое слово языка, каждая его форма есть результат мысли и чувства человека, через которые отразились в слове природа страны и история народа».

Разве это не относится прямо и к истории развития хореографии. Первобытный человек выражал свои мысли и чувства не только в звуках, но и в движениях, из которых тысячелетиями складывался

танец. Как корни языков разных народов различались между собой, так и народные танцы возникали у каждого народа своеобразные. Но всех их роднит выразительность человеческого тела, мимики и жестикуляции.

Сделаем вывод: язык – это средство, при помощи которого складывается речь – монолог, диалог или хор. То же и происходит и в хореографии: каждый народ при помощи своих традиционных танцевально-языковых средств создает танцевальную речь, в которую вкладывает свои мысли, чувства, переживания, устремления. Языковыми средствами классического танца, балетмейстер пользуется для выражения содержания задуманного произведения в форме монологов, диалогов, терцетов, квартетов, хоров – кордебалета.

Если рисунок танца – это перемещение исполнителей по сценической площадке, то *хореографический текст – это танцевальные движения, жесты, позы, мимика*. Рисунок танца и танцевальный текст составляют композицию танца

Но не следует каждому движению, жесту или позе придавать значение отдельных слов. Но тем не менее каждое движение, жест и поза могут иногда сказать больше, чем отдельное слово. Они способны выразить мысль, чувство, глубокое переживание человека в данное мгновение.

Пример. Жизель узнав об обмане Альберта. Сколько мыслей проносится в этот миг в ее голове, сколько чувств отражается на лице. Первая, чистая любовь, счастье обман, предательство: он любит другую, а она, Жизель, для него лишь забава. Ее любовь безжалостно растоптана!

Все эти мысли и переживания Жизели тотчас же отражаются на ее лице, выражаются в позе, когда она как бы остолбенела. Талантливая артистка в одно мгновение заставит зрителей содрогнуться от сопереживания, заставит сжаться их сердца от боли и от обиды за чудесную девушку, вместе с которой они только что радовались ее счастью.

Как же можно, берясь за рассуждения о танцевальном языке, вовсе не касаться его речи и законов, на основе которых она образовалась! Там где есть танцевальный язык, должна быть и танцевальная речь. В «Жизели», «Лебедином озере», «Ромео и Джульетте», «Эсмеральде» хореография героев и есть танцевальная речь, с помощью которой рассказывается содержание

балета, раскрываются образы и характеры действующих лиц в действиях и поступках. Эту танцевальную, хореографическую речь мы и называем *текстом балета* (или танца).

Что должен иметь в виду при работе над созданием хореографического текста балетмейстер?

Работа балетмейстера по сочинению хореографического текста заключается не складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции.

Прежде чем начать работу над хореографическим сочинением, балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере или балетном спектакле, что он хочет сказать зрителю. При этом сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, ибо *танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления.*

В каждом хореографическом сочинении, основанном на народном, классическом танце должна присутствовать поэтическая образность. «Язык балета – язык поэтический. Без поэзии нет танца», - говорил замечательный балетмейстер Р.В.Захаров.

Любое хореографическое произведение строится, на основе музыкального произведения. Будь это симфоническое произведение, пьеса для оркестра народных инструментов, баян, фортепиано, - во всех случаях, хореографическое сочинение должно раскрывать музыкальный материал в хореографических образах. Танцевальный язык должен быть теснейшим образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Балетмейстер может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения.

Сочиняя танцевальный текст, балетмейстер должен наделить своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы. В свою очередь танцевальные образы дадут возможность раскрыть идею произведения, изложить сюжет номера. Таким образом, *раскрытие идеи произведения, образа и*

характера героев находится в прямой зависимости от хореографического текста, сочиненного балетмейстером.

В хореографическом произведении, в танцевальном номере балетмейстер также стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием. Таким образом, танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии.

В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение.

Поэтому при сочинении хореографического текста балетмейстер должен следить за логикой развития движений.

Иногда сочиненное балетмейстером движение не производит должного впечатления, когда оно исполняется на места. Но вот это же движение исполняется с быстрым продвижением по кругу и сразу становится интересным, выполняющим ту задачу, которую ставил перед собой балетмейстер при сочинении данного фрагмента танца. Есть композиции, которые наиболее интересно смотрятся в исполнении по диагонали. Иногда движения, сочиненные хореографом, становятся более выразительными и динамичными, когда они исполняются во вращении. *Сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунком танца.*

Ритм и акцент в том или ином танцевальном движении могут иногда кардинально изменить характер движения и даже его национальную принадлежность.

Большое значение имеет ракурс, в котором движение исполняется. Балетмейстер должен найти такой ракурс (естественно, учитывая основную задачу раскрытия образа, его характера, манеры исполнения), который был бы наиболее интересен для данного движения.

В хореографическом произведении может быть сольный номер, дуэт, трио, квартет и т. д. В сочинении массового номера балетмейстер иногда использует единый текст для всех исполнителей. В других случаях выделяются сольные пары или

отдельные солисты, и во время их сольных выступлений остальные исполнители как бы аккомпанируют им. Аккомпанемент не должен отвлекать внимание зрителей, а должен лишь помогать воспринимать пластическое одноголосие и многоголосие.

Высшим достижениями балетного театра всегда были те спектакли, где танцевальная речь понятна без предварительного прочтения, либретто, объясняющего содержание балета.

О рисунке танца. Рисунком танца мы называем перемещение танцующего или группы танцующих по сценической площадке и тот воображаемый след, который как бы остается на полу, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры и формы их передвижения по сцене. Круги, эллипсы, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали – все это используется в танцевальном рисунке.

Рисунок танца – это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сценической площадке, и зафиксируем рисунок танца.

Рисунок танца, как и вся композиция (он должен выражать определенную мысль), должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Прежде чем разбирать значение рисунка танца в создании хореографического произведения, следует сказать, что рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны. И потому при анализе рисунка танца в том или ином произведении придется касаться и его хореографического текста.

На протяжении веков хореографическое искусство усложнялось, оттачивалось. Развивались все составные части композиции танца, становился разнообразнее рисунок.

При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста.

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера – добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере.

Разнообразие и богатство рисунка танца никогда не должны быть самоцелью. Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а всей своей выразительностью способствовал пониманию основной идеи произведения, его образов, пониманию замысла балетмейстера.

Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а следовательно и через рисунок танца. Экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца. Там, где танец насыщен танцевальной лексикой, кульминация номера может быть решена через интересный танцевальный текст (рисунок в этом эпизоде может быть не столь насыщенным, не столь сложным).

Балетмейстер, бесспорно, должен учитывать, какое впечатление производит сочиненное им произведение на зрителя. Обычно во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение рисунка танца из разных точек зрительного зала и при необходимости вносит определенные коррективы.

Логика развития рисунка танца диктует в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывает случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие, эмоциональные состояния героя. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому. Такое решение будет вполне оправданным, так как будет соответствовать задаче, которая стоит перед балетмейстером.

Какова взаимосвязь рисунка танца и музыкального материала. Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. Он должен отражать характер, образ музыки, ее стиль, находиться в

тесно связи с темпом, ритмом музыкального сочинения. Танец, его рисунок, развивается вместе с музыкой, он то замедляется, то убыстряется, то звучит еле слышно на пианиссимо, то усиливается до звучания фортиссимо. В танце, так же как в музыке, где одна фраза логически переходит в другую, один рисунок должен сменять другой.

С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если имеется повтор музыкальной темы или ее развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить либо в повторе, либо а развитии уже использованного рисунка.

Музыкальная форма, композиторский замысел произведения должен найти адекватное выражение в композиции танца, следовательно, и в его рисунке.

Темп музыкального произведения, динамика должна получить соответствующее выражение в рисунке танца. Темп определяет не только скорость движения, но и быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке, но и определяет характер произведения. Таким образом, динамика, темп является и средствами выразительности танца.

Характер и темперамент, присущие танцам определенного народа, также находят отражение в рисунке танца. Это проявляется в динамике движения, в остроте и плавности рисунка, свойственного тому или иному народному танцу.

Каждый народ под влиянием условий жизни, труда, географического положения выработал в течение веков свой типичный рисунок танца, свою танцевальную лексику. В них наиболее полно раскрывается характер этого народа, его быт, его обычаи и нравы.

Работая над постановкой народного танца, балетмейстер должен досконально изучать фольклорный материал данной области – разновидности хороводов, характер и манеру движений, специфические, характерные для этой области темы хороводных песен. Кроме того, следует, конечно, учитывать еще взаимосвязь и следовательно, взаимовлияние культур различных народов.

Распределение танца по сценической площадке зависит от многих факторов, но прежде всего от той задачи, которую ставит перед собой балетмейстер в данном танцевальном номере. Он должен умело сосредоточить внимание зрителя на том эпизоде, который является для него наиболее важным.

Рисунок танца может строиться балетмейстером в нескольких планах. Нужно, чтобы хореограф умел переносить внимание зрителя на тот план или на тех действующих лиц, которые в данный момент является главными.

Нужно уметь управлять вниманием зрителей и для этого так распределять рисунок танца по сценической площадке, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить главное.

Следовательно, рисунок танца зависит прежде всего от *замысла номера, его идеи, музыкального материала, музыкальной форме всего произведения* (его внутреннего характера и образа, ритмической стороны, темпа, строения музыкальных фраз), национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характер).

Произведение должно быть построено *по законам драматургии*, что отражается и в рисунке танца. При постановке танца балетмейстер обязан учитывать *логику развития* рисунка танца, *стремиться к разнообразию* рисунков, использовать принцип контраста в построении рисунка, *выделять основной, первый план рисунка танца, равномерно размещать рисунок по сценической площадке.*

Диагональ используется в танцах очень часто, как в народных, так и в классических. По диагонали очень выгодно исполнять всевозможные па, требующие стремительной динамики, - воздушные полеты, бег на пальцах, различные вращения и т. п. все зависит от замысла, от построения комбинации, стиля и характера танца.

Круг. Круговые танцы – движение танцующих по кругу – берет свое начало в далекой древности. Во время язычества хороводы водили по кругу, изображая круговое движение солнца. Это и теперь наиболее распространенная фигура почти во всех народных танцах: русские хороводы, украинские гопакы, белорусские, молдавские, танцы народов Кавказа и другие строятся на рисунке круга.

И профессиональное искусство танца, в том числе и классический балет, никогда без него не обходится: почти все вариации и коды включают в свою композицию круг. Каждый последующий рисунок должен логически вытекать из предыдущего, быть им подготовленным.

О ракурсе. Часто видим, как танцующие то стремительно летят или плывут к нам лицом, то поворачиваются в профиль и мы видим их сбоку, то вдруг становятся спиной.

Ракурс – это точка зрения из центра зрительного зала на танцующего (или танцующих): анфас, круазе, эффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески – это все ракурсы.

От того, насколько балетмейстер умеет пользоваться ракурсами, зависит богатство или скудость танцевального текста, содержательность сочиняемого танца.

Как же рождается внутренняя форма в процессе сочинения танца балетмейстером?

Ознакомившись со всеми материалами, относящимися к интересующей его теме, - литературными, иконографическими, музыкальными и хореографическими, балетмейстер начинает фантазировать.

Внутренний взор балетмейстера – это своеобразный фильм, где звучит музыка, возникают сперва смутные пластические и цветовые ассоциации, а затем все более четко вырисовывается цельный танец и наконец, балет со всеми его событиями, образами. Когда создается большой балет, воображению хореографа представляется прежде всего логическое развитие характеров героев в обусловленных сюжетом действиях и поступках. Но ему видится и декоративное оформление, цвета и форма костюмов, необходимая бутафория и реквизит, сценическое освещение.

Проходит эта работа в то время, как звучит музыка в исполнении концертмейстера или магнитофона. Конечно, лучше всего работать с концертмейстером, опытным музыкальную форму композиторского сочинения, проанализировать музыкальную форму композиторского сочинения.

В рабочем кабинете балетмейстера или в балетном зале должно находиться зеркало, с помощью которого проверяются движения, позы, мимика, найденные в процессе фантазирования.

Балетмейстер начинает пробовать: сначала это отдельные движения, жесты, позы, иногда целые комбинации. Он исполняет все: партии мужские и женские, танцы сольные и массовые – танцует за весь кордебалет. Следя за собой в зеркале, проверяет, насколько найденная им внутренняя форма находит верное,

убедительное выражение в форме внешней – в сочиненном танце или мизансцене.

В процессе сочинения он сперва мысленно, а затем физически танцует с воображаемыми партнерами. В какое невероятное количество образов он должен перевоплотиться – и перевоплощается!

О мимике. Одухотворенным и живым предстает перед нами артист с подвижными и выразительным лицом, на котором отражается все движения души и тончайшие оттенки внутреннего мира человека, течение его мысли, внезапная или последовательная смена настроений.

Мимика – особый дар. Нет актерского мастерства если отсутствует мимика.

Действительно, как можно, вырабатывая силу ног, гибкость и эластичность корпуса, пластику рук, оставлять без внимания лицо будущего артиста. Можно и нужно развивать мимику путем специально выработанной системы упражнений.

Мимика наряду с другими компонентами входит в текст, в композицию, созданную балетмейстером.

Заключение.

Вся практическая работа должна быть подчинена задачей развития навыков по сочинению хореографического произведения, где основным выразительным средством является рисунок танца, раскрывающий образ и характер музыкального произведения.

Балетмейстер может считать свое произведение успешно решенным в том случае, если слышимый, рожденный музыкой образ будет совпадать с видимым хореографическим образом. Именно музыка диктует хореографическое решение, структуру хореографического языка и таким образом, танцевальный текст находится в прямом взаимодействии с музыкальным материалом.

Работа над хореографическим сочинением, балетмейстер имеет в своем распоряжении невероятное множество сочетаний движений, разнообразие приемов. Пользуясь материалом народного, классического, историко-бытового, современного бального танцев, он своей фантазией создает разнообразные хореографические сочинения различного жанра, стиля, характера.

Для балетмейстера основной задачей является идейно-эстетическое воспитание масс средствами хореографического искусства, показ средствами танца характера человека, впечатляющей красоты его деяний, воплощение тех мыслей и чувств.

Балетмейстер, создатель новых хореографических произведений, помимо профессиональных знаний и навыков в области хореографической композиции и исполнительства должен обладать способностями и знаниями автора-драматурга и режиссера-постановщика балетного спектакля.

Способность мыслить хореографическими образами отличает балетмейстера от драматурга и от режиссера драмы или оперы. Однако, как и они, балетмейстер должен быть мыслителем, психологом и педагогом: создавая драматургию спектакля, воплощая ее средствами хореографической композиции в пластические образы, он работает с артистами балета как режиссер. Иначе говоря, балетмейстер является автором хореографической драматургии и хореографической композиции всего балетного спектакля, а также его режиссером-постановщиком.

Список литературы.

Р.Захаров. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М. Искусство. 1989г. Изд 2-е.

Р.Захаров. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта М. 1983г.

Р.Захаров. Записки балетмейстера. М., 1976

Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л.; М., 1965.

Смирнов.