Специфика работы балетмейстера-постановщика как создателя хореографического номера.

Создание хореографического произведения ᅟ– это процесс, включающий в себя поиск темы, идеи, сюжета, замысла, поиск выразительных средств, построение ментальной модели будущей танцевальной композиции, постановку танца, координация усилий всей постановочной группы. Для этого балетмейстеру необходимо знание законов исполнительских и визуальных экспериментов, умение объективно анализировать увиденное, общая эрудиция, а также знание техники танца. «Балетмейстер, с обширными знаниями, талантом и воображением, может вложить много огня, правды, смысла и очарования в свои постановки».

Ф. ᅟЛопухов ᅟутверждал, « искусство сочинения танца, как ᅟосмысленное и сознательное ремесло. Расчет инженера-проектировщика, план ᅟархитектора, техника-строителя, труд рабочего ᅟ– вот что лежит в основе сочинения балетов; это профессия, ее надо освоить».

1. Первый этап творческого процесса состоит в накоплении ᅟматериала, и, чаще всего, это начинается еще до рождения произведения искусства. «Балетмейстер должен все видеть, все наблюдать, потому что все, что существуюет в природе может служить для него образцом». Творец постоянно следит за сферой действительности, касающейся области, в которой он работает: художник ᅟ– мир цвета, музыкант ᅟ– мир звука, танцор ᅟ– ᅟмир жестов; они видят жизнь людей и их эмоциональные переживания. Творец собирает индивидуальные наблюдения, которые так или иначе кажутся ему важными.

2. По мере накопления материала у автора постепенно, незаметно созревает идея будущего процесса. Недостаточно понять идею, идея должна быть пережита. Она должна охватить все существо постановщика и стать чувством. Так рождается творческий замысел.

3. ᅟВ определении Р. Захарова замысел включает в себя идею балета и тему, на которую впоследствии будет создано хореографическое произведение. Это подтверждает соответствующая статья из толкового словаря: «Замысел. 1) Задуманный план действий или деятельности, намерение. 2). Заложенный в произведение смысл, идея».

Очень четко с помощью образных сравнений характеризует момент зарождения творческих идей К. Паустовский: «Замысел, ᅟ- ᅟпишет он, ᅟ- это молния. Много дней накапливается над землей электричество. Когда атмосфера насыщена им до предела, белые кучевые облака превращаются в грозные грозовые тучи и в них густого электрического настоя рождается первая искра ᅟ– молния. Почти тотчас же вслед за молнией на землю обрушивается ливень. Замысел, так же как молния, возникает в сознании, ᅟнасыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается, пока не доходит до той степени напряжения, которая требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжаты ᅟи еще несколько хаотичный мир рождает молнию ᅟ– ᅟзамысел».

Идея приводит в движение воображение режиссера, и тогда на экране его воображения начинают возникать какие-то моменты будущей композиции, одни смутно и неопределенно, другие ᅟ– ярко и ясно. Чем дальше, тем интенсивнее воображение художника.

Далеко не ᅟвсе темы пригодны для танца. Поиск сюжета, темы в первую очередь определяется эрудицией хореографа, знанием художественной и специальной литературы, а также личными интересами и пониманием социальной ситуации. Многое зависит от таланта, его жизненного уклада, природной одаренности балетмейстера, культуры и других факторов. «Научитесь искусству правильного выбора» ᅟ- ᅟговорил Ж. Ж. Новерр в Письмах о танце ᅟ– ᅟнабрасывайте мысли свои на бумагу и перечитывайте их сотни раз. Почувствуйте свою историю. Если объект, который вы хотите раскрыть, сильно впечатлил вашу фантазию ᅟ– он покажет вам нужные краски, жесты и па. Театральное произведение удастся лишь тогда, когда автор зажжет свое сердце, взволнованую душу и пылающее воображение»ᅟ. Чем шире круг знаний ᅟи интересов постановщика, тем с большей вероятностью он сможет определить основу будущей композиции, которая будет актуальна и современна, а в идеале обеспечит долгосрочную жизнь танца.

1. Основой замысла могут стать:

- ᅟчеловек, ᅟего мораль и нравственность (сентиментальные, ᅟ«нравственные» балеты ᅟИ. Вальберха, «Человек» Г. Алексидзе);

- ᅟ ᅟпроблема войны и мира, защиты Отечества («Ленинградская ᅟсимфония» И. Бельского; «Тарас Бульба» в постановке Ф. Лопухова);

- ᅟпроблема познания и освоения природы («Икар В. Васильева»);

- ᅟ ᅟкартины трудовой жизни народа, образ человеческого труда, его духовность ᅟ(«механические ᅟтанцы» ᅟФореггера, ᅟ«Колхозная ᅟулица» ᅟИгоря ᅟМоисеева).

- ᅟпроизведения изобразительного, прикладного искусства («Триптих ᅟна ᅟтему ᅟРодена» в постановке Л. Якобсона);

- ᅟ ᅟсказки, мифы, легенды, народный фольклор ᅟ(«Жизель», «Спящая ᅟкрасавица», «Щелкунчик», народные танцы);

- ᅟлитературные произведения («Руслан и Людмила», «Кавказский пленник» по произведениям А.С. Пушкина и «Ромео и Джульетта» Шекспир ᅟи другие спектакли).

Даже отсутствие сюжета не означает бессодержательности. ᅟИспользование выразительности человеческого тела, эмоциональная наполненность, а во многих случаях и характер оформленияᅟ–ᅟоснова ᅟэмоционально-содержательной танцевальной драматургии ᅟ(балет «Шопениана» М. Фокина, «Вечное движение « Б. Аюханова).

1. Утвердив свою идею, постановщик должен решить для себя, на основе какого жизненного материала он будет создавать хореографический образ танца. Если этот образ носит исторический или этнографический характер, то необходимо предварительно изучить эпоху прошлого народа, особенности фольклорного творчества, основные этапы его развития. Сбор материала поможет узнать обычаи, нравы народа, его национальный колорит. Устоявщуюся этику человеческих взаимоотношений и формы ее проявления. Кроме того, постановщик знакомится с живописью, музыкой, песенной культурой народа, с литературными описаниями его танцев и плясок. ᅟ«Каждый ᅟнарод ᅟимеет ᅟсвои ᅟособые ᅟзаконы, ᅟнравы, ᅟобычаи ᅟи ᅟобряды. ᅟОдна ᅟнация ᅟотличается ᅟот ᅟдругой ᅟсвоими ᅟвкусами, ᅟархитектурой, ᅟспособами ᅟкультивировать ᅟсвое ᅟискусство. ᅟЗадача ᅟдаровитого ᅟхудожника ᅟуловить ᅟэто ᅟмногообразие. ᅟКисть ᅟего ᅟдолжна ᅟбыть ᅟправдивой ᅟв ᅟотношении ᅟвсех ᅟстран, ᅟиначе ᅟона ᅟимеет ᅟправо ᅟрассчитывать ᅟна ᅟуспех».

Во ᅟвремя ᅟтакого ᅟподготовительного ᅟпериода ᅟработы ᅟбалетмейстер ᅟс ᅟучетом ᅟзамысла ᅟпостепенно ᅟотбирает, ᅟнакапливает ᅟвсе ᅟто, ᅟчто ᅟимеет ᅟотношение ᅟк ᅟего ᅟвоспроизведению ᅟна ᅟсцене. ᅟСлучается, ᅟчто ᅟизучение ᅟжизненного ᅟматериала ᅟприводит ᅟпостановщика ᅟк ᅟмысли ᅟо ᅟнеобходимости ᅟчастично ᅟили ᅟдаже ᅟполностью ᅟизменить ᅟсвой ᅟпервоначальный ᅟзамысел.

1. Авторская идея воплощена в программе, заключающей точное, последовательное описание развития действия, построенное по законам драматургии, с обозначением времени, места и характера действия, с перечислением и характеристикой всех действующих лиц как основных, так и второстепенных.

И. Есаулов в своей ᅟкниге ᅟ«Хореодраматургия» ᅟподчеркивает, ᅟчто ᅟ«единой ᅟ ᅟсхемы ᅟзаписи, ᅟфиксации ᅟрежиссерского ᅟзамысла ᅟистория ᅟбалета ᅟне ᅟвыработала, ᅟхотя ᅟпоиски ᅟи ᅟусилия ᅟмногих ᅟпоколений ᅟбалетмейстеров ᅟбыли ᅟнаправлены ᅟна ᅟэто ᅟрусло. ᅟКаждый ᅟавтор ᅟищет ᅟи ᅟнаходит ᅟнаиболее ᅟудобную ᅟдля ᅟнего ᅟформу ᅟзаписи ᅟсвоих ᅟсочинений».

При ᅟсоздании ᅟбольшого ᅟхореографического ᅟпроизведения ᅟпишется ᅟсценарий ᅟ– ᅟэто ᅟсловесный ᅟпроект, ᅟв ᅟкотором ᅟизлагаются ᅟглавные ᅟсобытия ᅟ(сюжет), ᅟопределяются ᅟидея, ᅟконфликт ᅟи ᅟхарактеры ᅟдействующих ᅟлиц. ᅟВ ᅟкачестве ᅟсценарного ᅟпроекта ᅟможет ᅟиспользоваться ᅟи ᅟ«готовый» ᅟпервоисточник. ᅟАвтором ᅟсценария ᅟобычно ᅟявляется ᅟбалетный ᅟдраматург. ᅟВажно ᅟчтобы ᅟего ᅟмысль ᅟвоздействовала ᅟна ᅟвоображение ᅟкомпозитора ᅟи ᅟхореографа. ᅟЧем ᅟподробнее ᅟи ᅟкрасочнее ᅟавтор ᅟсценария ᅟизлагает ᅟсвою ᅟмысль ᅟв ᅟдействиях ᅟгероев, ᅟв ᅟпсихологии ᅟих ᅟповедения, ᅟтем ᅟполезнее ᅟего ᅟработа. Сценарий также может быть написан хореографом, художником, композитором или несколькими создателями балетного спектакля одновременно. Например, художник М. И. Курилко является автором сценария балета «Красный ᅟмак», ᅟхудожник ᅟВ. ᅟДмитриев ᅟ– ᅟсоавтором ᅟдраматурга ᅟН. ᅟВолкова ᅟв ᅟработе ᅟнад ᅟбалетом ᅟ«Пламя ᅟПариж» ᅟи ᅟт.п.

Хореографам-постановщикам ᅟмалых ᅟформ, ᅟтворившим ᅟв ᅟжанре ᅟнародной, ᅟэстрадной ᅟхореографии ᅟближе ᅟпонятие ᅟ«композиторский ᅟплан» ᅟкак ᅟпервичный ᅟ«документ» ᅟпри ᅟсоздании ᅟхореографического ᅟномера.

В композиционном плане должны содержаться следующие данные:

- ᅟвремя и место действия танца;

- ᅟобстановка, в которой это происходит;

- ᅟописание декораций (при необходимости);

- ᅟподробное описание по законам драматургии действия танца;

- ᅟхарактеристика с обоснованием поступков действующих лиц;

- последовательное описание экспозиции, завязки, всех ступеней развития действия, кульминации и развязки;

- ᅟхарактер танцевальных форм (монолог, ансамбль, дуэт, хоровод, кадриль и т.п.)

- ᅟжелательный характер музыки, ее ᅟтемп, размер;

- ᅟточный хронометраж всего произведения и отдельных его эпизодов в минутах и секундах, указывающий примерное число тактов музыки, характер ее звучания;

- ᅟмузыкальные нюансы и оттенки и их описание;

- ᅟсхемы, рисунки танца.

 ᅟМастером ᅟсоставления ᅟсценарно-композиционного ᅟплана ᅟбыл ᅟМариус ᅟПетипа. ᅟОн ᅟобладал ᅟисключительной ᅟспособностью ᅟслышать ᅟи ᅟвидеть ᅟв ᅟсвоем ᅟвоображении ᅟбудущий ᅟбалет. ᅟПетипа ᅟмог ᅟпредставить ᅟсебе ᅟмузыку, ᅟкоторой ᅟеще ᅟнет, ᅟво ᅟвсех ᅟее ᅟпроявлениях ᅟ– ᅟритмопластику, ᅟметрику, ᅟдлительность ᅟкаждого ᅟэпизода, ᅟмузыкальную ᅟи ᅟхореографическую ᅟформу ᅟего, ᅟзвуковое ᅟсопряжение, ᅟпротивопоставление ᅟодного ᅟномера ᅟдругому ᅟи ᅟт.д. ᅟВ подготовке к созданию нового спектакля, Петипа не только набрасывал пан-заказ для музыканта. Он начинал с материалов, нужных ему как постановщику: делал выписки из книг, визуальных источников, набрасывал мизансцены, позы возникшие в его воображении,составлял список возможных исполнителей, делал заметки о принципах постановки. ᅟБлагодаря ᅟмногочисленным ᅟзарисовкам ᅟПетипа, ᅟэти ᅟматериалы ᅟстановятся ᅟпособием ᅟдля ᅟизучения ᅟбалетмейстерского ᅟискусства.

Из ᅟприведенных ᅟпримеров ᅟможно ᅟсделать ᅟвывод ᅟо ᅟзначимости ᅟи ᅟнеобходимости ᅟданного ᅟэтапа ᅟв ᅟработе. ᅟНе ᅟважно, ᅟлягут ᅟли ᅟмысли ᅟбалетмейстера ᅟна ᅟбумагу ᅟили ᅟтак ᅟи ᅟостанутся ᅟв ᅟсознании, ᅟважно, ᅟчто ᅟименно ᅟв ᅟ«застольном» ᅟпериоде ᅟпроисходит ᅟзакладка ᅟфундамента ᅟбудущего ᅟпроизведения.

1. Танцевальная ᅟдраматургия ᅟобразует ᅟрезультативный ᅟстержень ᅟхореографического ᅟпроизведения. ᅟПод драматургией мы понимаем сюжет и смысл конфликта, присущего той или иной жизненной ᅟситуации, развивающийся и разрешающийся посредством музыкально-хореографических действий. Танцевальная драматургия определяется сценарием и музыкой в их единстве. Она содержит функции, близкие к драматическому театру, и музыкальной драме.

 ᅟПроблема эфективности хореографического представления, использование драматургических принципов в его создании встала задолго до того, как танец выделился в самостоятельный вид искусства.

Основной ᅟзакон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть своя тема и задача. Согласно этому закону хореографическое произведение должно сочетать в себе все его части. Современная теория различает пять частей: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Умение использовать законы композиции и правильно применять их ᅟ– один из самых сложных этапов в работе хореографа.

Рассмотрим ᅟподробнее ᅟэти ᅟпять ᅟкомпонентов ᅟкомпозиции, ᅟорганчески ᅟи ᅟнеразрывно ᅟмежду ᅟсобою ᅟсвязанных.

Экспозиция ᅟ– ᅟэто введение в действие, своего род «увертюра». Это объясняет содержание и характер предполагаемого действия. ᅟЭкспозиции обычно краткая, но благодаря ей, можно определить ᅟ жанр ᅟ– ᅟнародный, исторический или классический, ее форму ᅟ– ᅟдуэт, соло, ансамблевый или массовый танец.

Завязка ᅟ– ᅟэто начало основного действия в композиции. Автор настраивает зрителя на воспроизведение всего произведения. В этой части произведения происходит конфликт между персонажами, интригующий зрителя своим дальнейшим разрешением.

Развитие действия состоит из нескольких этапов, причем не обязательно должно идти вверх, чтобы каждая последующая комбинация непременно перекрывала предыдущую. Возможны также преднамеренные спады, как бы возвращающие назад для накопления средств для последующего взлета на более высокий уровень. Развитие танца определяется идеей ᅟ и содержанием хореографического произведения. ᅟЗдесь постановщик развивает конфликт между персонажами.

Кульминация ᅟ- ᅟэто эмоционально-смысловая вершина композиции. Она выделяется сложностью и зрелищностью исполнения, которой приходит на помощьи яркость в музыкальном оформлении. Зритель ждет разрешения конфликта, и это может быть любое неожиданное решение, задуманное режиссером. Кульминация как наиболее эффективная часть композиции, по времени ближается биже к концу произведения, иногда может совпадать и с окончанием танца.

Развязка ᅟ– ᅟзавершение всего произведения. По форме она может быть отдельное движение, поза, живые скульптурные группы и т.д. Иногда развязка повторяет начало композиции как бы «закольцовывая» ее в единое целое.

Между всеми частями действия от экспозиции до развязки должна существовать полная гармония.

Таким образом, «проектируя» будущую работу, хореограф должен учитывать особенности «застольного» периода, знать законы композиции танца. Чем детальнее разработаны все составляющие хореографического произведения, тем полнее и убедительнее будет передана зрителю тема и идея режиссерской задумки. Эта деятельность балетмейстера носит субъективный характер, несмотря на деятельность постановщика с ᅟдругими людьми – композитором, художником, декоратором ᅟи т.д. На этом стапе происходит уточнение сценарной основы и хореографическое воплощение идеи. Конечный результат во многом зависит от тогонасколько плодотворным будет этот период.

Работа над идеей – первый из двух основных этапов творчества ᅟ режиссера, балетмейстера-постановщика. Второй ᅟ– план реализации, который, по определению режиссер и драматург В. Карпа, «режиссер ᅟосуществляет ᅟс ᅟпомощью ᅟспецифических ᅟсредств, ᅟсвоей ᅟпрофессии ᅟи ᅟреализует ᅟво ᅟвремени ᅟи ᅟпространстве, ᅟсоздавая ᅟпроизведения ᅟпространственно-временных ᅟвидов ᅟискусства».

Основой ᅟхореографического ᅟпроизведения ᅟявляется ᅟмузыка. ᅟТанцевальное искусство и музыка связана многими нитями. Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. О музыке было справедливо сказано, как она душе танца. Хорошая музыка должна рисовать, должна говорить. Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяя за ней все то, что она говорит. Музыка и танец дополняют друг друга, создают слышимый и видимые образы. Если эти образы совпадают, значит, балетмейстер, правильно поняв и почувствовав музыкальное произведение, сумел раскрыть образы, заложенные в музыке пластическими средствами, языком танца.

Если балетмейстер знаком ᅟс этим искусством практически, то сможет более четко выразить композитору свой замысел. Именно поэтому создание танцевальных номеров, хореографических программ, спектаклей, всегда требует от хореографа точного и тонкого чувства образности, стилистического характера, национальной характерности музыкального письма в произведении, которое он намеревается выразить языком пластики, языком танца.

Балетмейстер ᅟдолжен ᅟтакже ᅟсвободно ᅟориентироваться ᅟв ᅟметроритмических ᅟструктурах, ᅟзнать, ᅟкак ᅟстроятся ᅟв ᅟмузыке ᅟразличные ᅟформы, ᅟрондо, ᅟвариации, ᅟсонатное ᅟаллегро.

Балетмейстер в своей практике использует либо законченное музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга - либреттиста. Когда композитор сочиняет музыку на заказанную хореографом тему, важно установить единство между тремя звеньями драматургией, музыкой, хореографией, т.е. добиться согласованности творческих идей либреттиста, драматурга, хореографа. Только глубокое понимание, творческой слаженности композитора и хореографа способствуют созданию хореографических произведений, во всем художественном видении, сосредоточенном на музыкально –пластическом языке, по единсвте видимых и слышимых образов.

Ярким ᅟпримером ᅟтакого ᅟтворческого ᅟсоюза ᅟявляется ᅟсотрудничество ᅟП.И.Чайковского ᅟи ᅟ ᅟМ.И. ᅟПетипа. ᅟБалетмейстер ᅟобладал ᅟисключительной ᅟспособностью ᅟслышать ᅟв ᅟсвоем ᅟвоображении ᅟмузыку, ᅟкоторой ᅟ ᅟеще ᅟнет. ᅟ ᅟЛучшие ᅟобразцы ᅟбалетного ᅟискусства ᅟ– ᅟэто ᅟпримеры ᅟгармонического ᅟравновесия ᅟмузыкальной ᅟи ᅟхореографической ᅟдраматургии, ᅟвоплощение ᅟих ᅟединства.

Балетмейстер, работающий в самодеятельном хореографическом коллективе, к сожалению, не часто имеет возможность обратиться к композитору для написания музыки задуманного хореографического произведения. Чаще всего он использует готовое музыкальное произведение либо довольствуется подбором музыкального материала или обработкой народных мелодий. Он выбирает интересную музыкальную композицию, в результате прослушивания которой фантазия подсказывает ему определенные хореографические решения. В его воображении рождаются образы, персонажи, драма, сюжет номера. В другом случае у хореографа есть определенная тема, сюжет, тогда он ищет музыкальный материал, соответсвующий его замыслу. Найдя его, он будет развивать драматургию номера, прояснять сюжет, развивать образы.

Если вы используете готовую музыкальную ᅟкомпозицию особенно важно уважительное отношение к музыкальному тексту, сочиненным пьесам, описательной структуре произведения. Следует избегать произвольных сокращений музыкального текста, перестановок эпизодов, нарушающих форму, ᅟ- словом, всего, что может нарушить целостность и гармонию композиции. ᅟОчень ᅟважно ᅟдостигнуть ᅟнаиболее ᅟтесного ᅟединства ᅟзамысла, ᅟхудожественного ᅟплана ᅟпроизведения ᅟи ᅟмузыки ᅟна ᅟпервоначальном ᅟэтапе, ᅟтогда ᅟменьше ᅟизменений ᅟбудет ᅟвнесено ᅟв ᅟкомпозиторское ᅟсочинение.

Когда ᅟбалетмейстер создает музыкальный текст (фонограмму) для своего произведения из отдельных музыкальных отрывков, он должен учитывать следующие правила:

- ᅟпри компоновке нельзя разбить или вырезать музыкальную фразу и музыкальную форму;

- ᅟвсе отрывки должны соответствовать и принадлежать к тому же музыкальному жанру;

- ᅟразные отрывки должны быть выполнены в одном стиле;

- ᅟсочиняемые партии должны принадлежать одному и тому же композитору;

- ᅟразличные отрывки могут быть составлены, если они звучат в едином оркестровом или сольном исполнении.

Таким образом, отдельные отрывки можно расположить так, чтобы получилось цельное,гармоничное произведение.

Когда музыкальное произведение определено и придуман сюжет, хореограф начинает сочинять содержание танца, которое должно подчиняться музыке, сливаться с ней и в то же время подчеркивать яркую выразительность музыкальных фрагментов.

Благодаря компьютерным ᅟтехнологиям, ᅟстало ᅟвозможным ᅟи ᅟнаписание ᅟмузыки ᅟв ᅟлюбом ᅟстиле, ᅟхарактере, ᅟв ᅟлюбой ᅟинструментальной ᅟ ᅟаранжировке ᅟ– ᅟот ᅟфольклора ᅟдо ᅟрока. ᅟМы ᅟсчитаем, ᅟчто ᅟтакие ᅟновые ᅟсредства ᅟвыражения, ᅟновые ᅟформы, ᅟнайденные ᅟмузыкантами, ᅟидут ᅟтолько ᅟна ᅟпользу ᅟхореографическому ᅟискусству.

Но ᅟпомимо ᅟкомпозиционного ᅟпостроения ᅟтанца ᅟи ᅟмузыки, ᅟобязательным ᅟявляются ᅟвыразительные ᅟсредства ᅟхореографического ᅟобраза.

Захаров Л.В. говорил: «Хореография сформулировала целую систему специфических средств и приемов, свой художественно выразительный язык, который создает хореографический образ. Это хореографический текст, рисунок танца, сценография танцевальной композиции, индивидуальность артиста.

* Рисунок ᅟтанца.

При составлении композиции хореограф должен владеть навыками расположения и перемещения танцоров по сценической площадке, т.е. учитывать и выделять танцевальный рисунок. Рисунок танца должен быть подчинен основной идее хореографического произведения. Балетмейстер должен использовать все возможности, для достижениянаибольшей выразительности в реализации задумки, чтобы в полной мере раскрыть образ, характер, настроение актеров.

Драматургия номера требует, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего, чтобы кульминация развития действия соответствовала наиболее насыщенному рисунку танца. Разговаривая, человек то повышает, то понижает голос, меняя тон, замедляет или ускоряет речь. На письме это обозначено пунктуацией. Их рассположение в первую очередь зависит от замысла балетмейстера и драматургии номера.

Рисунок также зависит от музыкального материала. Он должен отражать характер, образ музыки, ее стиль, находиться в тесной связи с темпом, ритмом музыкального сочинения. Рисунок, развиваясь вместе с музыкой, то замедляется, то ускоряется. В танце, как и в музыке, где одна фраза логически перетекает в другую, одна картина должна сменяться другой. С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если будет повтор музыкальной темы или ее развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить, либо в повторе, либо в развитии уже использованный рисунок.

Музыкальная форма, характер музыки должн ᅟнайти адекватное выражение в рисунке. Например, круг может быть и в вальсе и в мазурке, но характер рисунка в разных танцах будет разным.

Рисунок танца может быть построен балетмейстером в нескольких планах. ᅟНужно, чтобы хореограф смог перенести внимание зрителей на тот план или тех ᅟдействующих ᅟлиц, которые на данный момент являются основными. Нужно уметь контролировать вниманием зрителя и распределять рисунок танца по сценической площадке так, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить главное»

Таким образом, рисунок танца зависит от замысла номера, его идеи, музыкального материала (его внутренний характер и образ, ритмической стороны темпа, строения музыкальных фраз), национальной принадлежности танца (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характеру).

* Хореографический ᅟтекст.

Хореографический ᅟтекст ᅟ– ᅟэто танцевальные движения, позы, мимика, жестыᅟ. Отдельные движения, позы складываются как художественное целое, называя себя хореографической лексикой. Возникшая на ᅟоснове обобщения и танцевального претворения движений человека, ᅟхореографическая лексика накапливалась, совершенствовалась и шлифовалась. ᅟСами по себе отдельные элементы не являются носителями определенного ᅟобразного содержания, но могут быть яркими и выразительными.

Из последовательности и взаимосвязи танцевальных движений, жестов, мимики, поз складывается хореографический текст.

Танцевальный ᅟязык ᅟдля ᅟхореографического ᅟпроизведения ᅟтакже ᅟважен, ᅟкак ᅟлитературный ᅟязык ᅟдля ᅟпроизведения ᅟлитературы. ᅟПосредством ᅟтанцевального ᅟязыка ᅟтоже ᅟвыражаются ᅟмысли, ᅟчувства, ᅟраскрываются ᅟвзаимоотношения ᅟлюде, ᅟих ᅟхарактеры, ᅟобразы ᅟгероев, ᅟидея ᅟпроизведения. ᅟБалетмейстер ᅟпользуется ᅟдвижениями ᅟчеловеческого ᅟтела ᅟкак ᅟпоэт ᅟсловами. ᅟНаходя ᅟнужное ᅟдвижение, ᅟон ᅟкомбинирует ᅟих ᅟдля ᅟизложения ᅟмыслей, ᅟчувств ᅟгероев ᅟсвоего ᅟпроизведения. ᅟМеханически ᅟсоставленное ᅟдвижения ᅟделают ᅟобраз ᅟневыразительным, ᅟа ᅟтанец ᅟбессмысленным.

Очень ᅟчасто ᅟтанец ᅟперенасыщается ᅟискусственно ᅟусложненными ᅟдвижениями, ᅟкоторые ᅟпри ᅟэтом ᅟне ᅟнесут ᅟникакой ᅟсмысловой ᅟнагрузки. ᅟНаблюдается ᅟувлечение ᅟпостановками, ᅟв ᅟкоторых ᅟтехника ᅟ– ᅟцель, ᅟа ᅟне ᅟсредство ᅟдля ᅟвыражения ᅟобразного ᅟсодержания. ᅟЭффектные ᅟтрюки, ᅟкоторые ᅟзнакомы ᅟи ᅟудаются ᅟисполнителям, ᅟбалетмейстер ᅟвставляет ᅟво ᅟвсе ᅟномера. ᅟОдинаковые ᅟкомбинации ᅟкочуют ᅟиз ᅟодной ᅟпостановки ᅟв ᅟдругую. ᅟВ ᅟрезультате ᅟпоявляются ᅟтанцы ᅟпохожие ᅟдруг ᅟна ᅟдруга. ᅟРабота ᅟнад ᅟтехникой ᅟсама ᅟпо ᅟсебе ᅟважна, ᅟно ᅟограничиваться ᅟтолько ᅟею ᅟневозможно. ᅟОна ᅟне ᅟдолжна ᅟисключать ᅟсмысл, ᅟэмоциональный ᅟнатурой. ᅟНеобходимо, ᅟчтобы ᅟлюбое ᅟдвижение, ᅟповорот ᅟголовы, ᅟвращение ᅟили ᅟпрыжок ᅟбыли ᅟоправданы ᅟобразом ᅟи ᅟзамыслом ᅟбалетмейстера.

Работа ᅟбалетмейстера ᅟзаключается ᅟне ᅟв ᅟскладывании ᅟотдельных ᅟдвижений ᅟи ᅟсоставлении ᅟиз ᅟних ᅟотдельных ᅟфраз, ᅟа ᅟв ᅟсоздании ᅟцельной ᅟв ᅟсмысловом ᅟи ᅟдраматургическом ᅟотношении ᅟкомпозиции. ᅟВыбор ᅟформы, ᅟжанровой ᅟнаправленности, ᅟколичественный ᅟсостав ᅟ– ᅟвсе ᅟэто ᅟбалетмейстер ᅟопределяет ᅟв ᅟсамом ᅟначале ᅟсвоей ᅟработы.

* Индивидуальность ᅟисполнителя.

Хореографический образ придумывает, сочиняет балетмейстер, а инструментом для сценического версии выступает исполнитель. Для успеха творческого процесса, оба участника должны быть профессионально образованными и творческими.

Первое, и, пожалуй, самое главное требование к исполнителю ᅟ– ᅟэто высокий уровень знаний в профессии, ее техническая сторона. Исполнитель должен быть: профессионально выучен. Тело танцора ᅟ– инструмент для воплощения сценического образа. Ему нужно освоить сценический язык, на котором придется разговорить со зрителями, будь ᅟ– то классический, народный или современный танец.

Исполнитель с необходимыми качествами такие как: трудолюбие, эмоциональность, выразительность, музыкальность, самоанализ.

Недостаточно заниматься только физическим совершенствованием тела, он должен тонко реагировать на все нюансы психологических состояний. Для того чтобы движения были осмысленными, выразительными и носили художественный характер.

Все составляющие образа существуют по принципу единства содержания и формы: единства четкой, точной, завершенной сценической формы движения и необычайно богатого эмоционально-психического содержания, являющегося сутью хореографических образов.

Образы могут быть: героические, лирические, комедийные, трагические, драматические. За всю историю балета мастера сцены создали незабываемые сценические произведения, представляющие истинно художественную ценность. Майя Плисецкая – Кармен, Владимир Васильев – Спартак и многие другие. Сценические образы, сочиненные и станцованные великими мастерами искусства поражают своей точностью и психологической обоснованностью сценического поведения.