Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей «Центр внешкольной работы» с.Дзержинское

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПОСТАНОВКА**

РЕКОМЕНДАЦИИ К ПОСТАНОВОЧНОЙ РАБОТЕ

педагога дополнительного образования, руководителя хореографической студии «БРАВО»

**БУРМАКИНОЙ ЕВГЕНИИ СЕРГЕЕВНЫ**

с. ДЗЕРЖИНСКОЕ 2017 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение……………………………………………………………………………

I. Начальные этапы работы балетмейстера над созданием

хореографической постановки………………………………………………

1.1.Замысел танца………………………………………

1.2. Изучение жизненного материала………………………

II. Сочинение содержания постановки, ее композиционный план…………

2.1. Программа танца…………………………………………..

2.2.Написание композиционного плана…………………………..

2.3. Сочинение композиции ……………………………………

Заключение………………………………………………………………

Список использованных источников……………………………………

**ВВЕДЕНИЕ**

Само слово "хореография" греческого происхождения, буквально оно означает "запись танца " и оказывается понятным даже непосвященному, далекому от танца человеку. Написание танца - это некий магический ритуал, в котором могут отражаться жизнь, обычаи и нравы как отдельных личностей, так и народов в целом.

Каждый человек, каждый народ при помощи своих традиционных танцевальных языковых средств создает танцевальную речь, в которую вкладывает свои чувства, мысли, переживания, устремления.

На стиль, характер исполнения, образы, представленные в танце, существенно влияет личность хореограф , ему в данном случае дается полный простор для творческого мышления, для фантазии. Ведь ни один танец не может строиться по какому-то шаблону, стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму воплощения. От таланта, изобретательности, опыта и мастерства личности, выступающей в качестве хореографа, зависит создание яркой, неповторимой формы танцевального сочинения.

Для того чтобы создать, или "написать" танец, одной фантазии, конечно, мало, необходимо определить законы постановки танца. Процесс создания нового танца состоит из шести звеньев неразрывной цепи, каждое из которых - самостоятельный и в какой-то мере сложный творческий процесс, в то же время каждое звено находится в органической связи с другими.

**I. Начальные этапы работы балетмейстера над созданием**

**хореографической постановки.**

**Замысел танца**

Ответить на вопрос о том, как рождается замысел, очень трудно.

Вероятно, замысел имеет разные стадии

своей жизни, первые робкие побеги которой не всегда осознаются и

фиксируются. Да и побудители его появления могут быть разные – как строго

осмысленные, так и идущие как бы изнутри творческой личности как

потребность, носящая характер (позволим себе некоторую вольную

формулировку) типа «навязчивой идеи».

Многое зависит от таланта, природной одаренности балетмейстера, его

жизненного опыта, культуры и других факторов.

Если писатель-драматург мыслит драматургическими образами, а

композитор музыкальными, то балетмейстеру необходимо обладать

способностью мыслить хореографическими образами. В начальной стадии

работы он старается представить себе будущий танец, облик его участников,

творчески образное выражение их взаимоотношений.

Основой для возникновения замысла могут быть картины трудовой жизни,

народа, образ человека труда, его одухотворенность, уклад жизни,

нравственные устои народа. Замысел возникает и под влиянием произведений

изобразительного, прикладного искусства. Из их образов рождается порой

содержание танца. Замысел многих постановок навеян литературными

произведениями: романами, повестями, поэтами, стихами.

Часто импульсом для возникновения замысла служит то или иное явление.

Событие, которое побуждает людей проявить стойкость характера, трудовой

героизм, высокие гражданские чувства. Балетмейстер возьмет за основу

проявление в жизни этих возвышенных качеств человека, содержание и

характер взаимоотношений между людьми в обществе и отразит их с помощью

поэтического языка танца.

Даже опытные хореографы уходят от ответа на вопрос о том, как зарождается у

них замысел того или иного танцевального произведения. Поэтому и

употребляются выражения типа «хореограф увидел», танцевальное мышление»,

хореографическое видение» и тому подобное.

Скажем только, только кто-то из хореографов в своем видении идет от общего

образа танца и лишь затем «прорисовывает», уточняет его отдельные

конкретные детали. Другой, наоборот, видит ярко ту или иную частную черту,

момент, характер будущего произведения или несколько фрагментов, а затем

разрабатывает его композиционную целостность. Но вот замысел сложился.

Это значит, что он обрел (пока в видении автора( определенное содержание,

выявляющее его тему, и в той или иной степени сформулированности идею

будущего произведения.

Понятия: тема, содержание, сюжет, идея в хореографии в основных своих

чертах не отличаются от общих исксствоведческих понятий.

*ТЕМА.* Это основная общественная проблема, поставленная в произведении.

Например, воспитательная: каким должен быть человек, каково его отношение

к труду, к товарищам, к семье. Или проблема войны и мира, защиты Родины,

проблема познания и освоения природы. Таких проблем много, балетмейстеру

важно четко определить, какую из них он хочет отразить в своем танце.

Немало таких постановок создано народными артистами России

И.А.Моисеевым и П.П.Вирским. Среди них «Партизаны», «На привале» и др.

Постановщик может создать героический образ защитника Родины и на

основеобразов, пришедших из глубины веков. Примером тому служит танец

«Ивушка» в постановке народной артистки СССР Т.А.Устиновой.

Основой замысла иногда могут быть увлекательное, интригующее

начало возникновение отношений между танцующими или яркий финал. Иной

раз это своеобразие манеры исполнения танца, выражающей характер

взаимоотношений между танцующими, или композиционный прием, который

образно раскрывает *содержание* постановки. Иными словами, тема определяет

содержания, обусловливает его, но ни в коей мере

не ограничивает. Содержание – непременное условие жизни произведения.

Без содержания нет искусства.

У всех произведений содержание раскрывается через сюжетную

драматургию.

*Сюжет* – это система событий в произведении, раскрывающая его основной

конфликт.

Выбирая тот или иной сюжет, ту или иную тему для своего произведения,

хореограф уже на этом этапе определяет свое отношение к ним и их

сценическому решению.

И все же при всей широте тем ограничение есть.

Оно в том, как отбирается материал, через какие факты строится картина

жизни, насколько она согласуется с природой танцевальных выразительных

средств. И здесь роль хореографа первостепенна, так как, является ли он

либреттистом или осмысливает выбранный им сценарий, сделать его

сценическим хореографическим произведением может только он.

Потому-то хореограф и называется автором хореографического произведения,

что все, что было до того как в нем «зародилась» идея, не было хореографией.

Благодатный источник творческих идей для многих балетмейстеров – народная

музыка и поэзия, произведения композиторов прошлого и советских мастеров,

написанные под глубоким влиянием народной музыки.

Словом, много увлекательного, яркого, поэтического может заменить зоркий

глаз художника в жизни народа. Его долг – донести это до зрителя, передать

свое творческое видение действительности, сохранив народность танца.

Творчество каждого руководителя должно на предшествующий творческий

опыт на основе сохранения и развития колорита образных средств танца,

исходя из многообразия его содержания, с применением новых современных

элементов пластики, отражающих образы нашей действительности.

Важно подчеркнуть, что в основе любого замысла всегда лежит

хореографический образ человека с его характером, мыслями, чувствами,

событиями жизни, общественными связями и отношениями.

Замысел – первое и самое главное звено в творчестве постановщика танца. От

его значимости, масштабности зависит глубина и степень художественного

обобщения жизни в последующем произведении.

**ИЗУЧЕНИЕ ЖИЗНЕННОГО МАТЕРИАЛА**

Утвердившись в своем замысле, постановщик прежде всего решает, на основе какого жизненного материала он создает хореографический образ танца. Всегда

надо глубоко изучать иконографический, исторический, этнографический

материал. Это помогает узнать нравы, обычаи народа, его национальный

характер, издавна сложившуюся этику взаимоотношений между людьми и

формы их проявления. Кроме того, постановщик обязательно знакомится с

музыкой, живописью, песенной культурой народа, с литературными

описаниями его танцев и плясок. Большую пользу приносит также изучение

материальной культуры, декоративно-прикладного искусства, народной

одежды, знакомства с предметами быта.

Много интересных и важных деталей можно почерпнуть из

художественных, хроникальных и документальных фильмах о жизни народа,

танец которого руководитель задумал поставить в своем коллективе. Хороши

издания, в которых освещается современная культурная и художественная

жизнь народа.

Не редко случается, что глубокое изучение жизненного материала приводит

постановщика к мысли о необходимости частично или даже коренным образом

изменить свой первоначальный замысел.

Во время подготовительного периода работы балетмейстера с учетом замысла

постепенно как бы отбирает, накапливает все, что имеет непосредственно

отношение к его воспроизведению на сцене. Это действия и поступки

танцующих, которые войдут в содержание танца, будут отражены в его музыке,

это варианты народных костюмов, сложившиеся в народе формы общения,

пластики движения, условные жесты, позы.

По мере обогащения такими материалами постановщик уже начинает

представлять себе эпизоды будущего танца. При этом замысел определяет

внутреннее единство содержания, все лишнее, каким бы оно ни было интересным и оригинальным, отменяется. Замысел как отражение жизненной проблемы диктует круг жизненных проявлений хореографического образа; от него зависит направленность всего произведения в целом.

Допустим, постановщик решил создать русских деревенских девчат, воспеть их

жизнеутверждающий характер, оптимизм, веселость. Он начинает изучать

этнографический материал, знакомится со сложившимися на селе традициями

проведения молодежью своего отдыха.

По вечерам девушки часто выходят на улицу и, собравшись, затевают игры,

танцуют, поют любимые песни, среди которых больше всего славятся

припевки-частушки.

Поют громко, звонко, чтобы те, которые еще сидят дома, знали, что пора

выходить. Часто девушки движутся навстречу друг другу с разных концов

улицы, идут шеренгами, по четыре – восемь человек в каждой. Встречая

идущих по улице людей, они пропускают их, расступаясь по краям и образую

своеобразный коридор. Обе группы чаще всего встречаются на перекрестке и,

объединившись, все вместе направляются гулять. Во время встречи нередко

возникает танцевальный диалог в виде своеобразного танца между группами

девушек. При этом обычно звучат частушки, в которых и шутки, и острота, и

подковырки, и рассказы о событиях дня.

Постановщик узнает из специальной литературы, что частушки поются по-

разному: распевно и скороговоркой. Их исполняют то одна девушка, обращаясь

к подружкам, то вдвоем, то целой группой, а то и все вместе. За частушкой

следует пляска. Пляшет или сама исполнительница, или вся группа, к которой

относится девушка, спевшая частушку. Пляшут, выражая характер и

настроение частушки, иногда изображая те образы, о которых только что спели.

Изучая материалы о припевках-частушках, балетмейстер познакомится с

народными мелодиями, под которые они поются, с особенностями костюмов их

исполнителей. Постепенно станут понятны обстановка и атмосфера, в которой

пляшут девушки, распевая свои задорные, искрящиеся молодостью и весельем

частушки. В народе такие пляски называют поулошными – их исполняют на

улице, и в композиции плясок часто можно встретить композиционный рисунок

линейного характера (танцующие как бы движутся вдоль улицы).

На основе полученных знаний у постановщика создается представление об

элементах пляски. Обычно их бывает много, и лучше каждый записывать,

чтобы можно было потом все проанализировать, отобрать наиболее удачное.

Записывать надо все, даже отдельные композиционные рисунки и фрагменты

пляски, состоящие из нескольких таких рисунков, характер танцевальных

движений и манеру их исполнения. Следует делать выписки из имеющихся в

распоряжении постановщика материалов. Понадобятся и описания костюмом, и

сведения о характере пляски, манере ее исполнения, типичных жестах, позах,

манере поведения танцующих, о их мимике. Эти записи помогут впоследствии

при работе над общей композицией танца.

Так постепенно замысел приобретает конкретность в воображении

постановщика, и, наконец, наступит момент, когда он почувствует, что может

начать сочинение содержания пляски, составлять ее программу.

«возникший у автора замысел воплощается им в программе, заключающей

точное, последовательное описание развития действия, построенного по

законам драматургии, с обозначением места, времени и характера действия, с

перечислением и характеристикой всех действующих лиц, как основных, так и

второстепенных», - отмечает один из основоположников реалистической

школы советского балета Р.В.Захаров.

**II. Сочинение содержания постановки, ее композиционный план**

**Программа танца**

Приступая к разработке содержания (программы) будущей пляски,

балетмейстер прежде всего определяет жанр, в котором она будет решаться.

Как известно в искусстве существуют различные жанры: трагический,

героический, сатирический, комедийный и другие.

Замысел определяет и форму танца. Она бывает различной: сольная пляска,

дуэтная, групповая. Нужно выбрать такую, которая соответствовала бы

замыслу и давала широкие возможности для выражения идеи задуманного

танца.

Выяснив все эти важные моменты, можно приступить к сочинению действия

танца, его драматургии: экспозиции, завязки, развития действия, кульминации

и развязки.

Экспозиция позволяет автору как бы ввести зрителей в мир своих героев, до

того как начали развиваться события, до возникшего конфликта, побудившего

движение действия. Она как бы аргументирует и облегчает восприятие этих

событий, мотивирует поступки действующих лиц или целые хореографические

темы.

Подобно тому как в литературных произведениях экспозиция может быть или

не быть, с нее может начинаться книга или автор возвращается к рассказу о

герое несколько позже, так и в хореографическом произведении место

экспозиции неоднозначно. Например, в балете «Бахчисарайский фонтан»

специально введенный акт позволяет развернуть экспозицию по классическим

нормам. А в балете «Асель» экспозиция не одна, а три, так как в мир каждого из

трех основных героев хореограф вводит нас в разных картинках.

В народно-сценических композициях экспозиция также может быть

развернутой и предварять действии, а может прозвучать свернуто, активно

передавая ход конфликтной ситуации.

Завязка – событие, порождающее конфликт. Она как бы начинает развитие

действия в танце. Завязка имеет содержательное значение, так как впервые

выявляет противоречия и связи, которые характеризуют действующих лиц или

танцевальные темы. Развитие же действия, подготовленное значение, так как

впервые выявляет противоречия и связи. Которые характеризуют действующих

лиц или танцевальные темы. *Развитие* же действия, подготовленное завязкой,

ведет к разрешению конфликта. При раскрытии действия героев, богатство

пластических красок, хореографических тем. Уже в процессе связей,

взаимоконтактов и столкновений намечаются изменения и трансформации

каждого характера или темы. Все это несколько изменяет соотношение сил и

приводит к активизации действия, ведущего к точке своего наивысшего напряжения.

Приведем несколько примеров, чтобы нагляднее нарисовать столь важные моменты хореографической драматургии и значения владения ими хореографом. Нужно отметить, что моменты завязки, развития действия легче и просматриваются, и описываются в сюжетной хореографии. Так, сажем, в «сказке о русской земле» («Ивушка») завязка – появление врагов – злых Коршунов, нарушивших спокойное течение жизни, данное в экспозиции: танец Ивушки и Лебедушек. Далее начинается развитие действия, борьба с врагами, окружение Коршунами Ивушки, ее плач и зов о помощи. Появление Витязей – одна из самых активных нот всей композиции, знаменующая собой *кульминацию,* хотя дальнейшее развития еще будет претерпевать свои перипетии и яркие всплески входе борьбы Витязей и Коршунов прежде, чем наступит *развязка* – победа добрых сил над злыми, разрешающая возникший конфликт. Для того чтобы описать драматургические элементы следует выявить пластические мотивы, несущие зримое выражение этих содержательных элементов развития хореографической композиции.

Прекрасный пример танца – «Московские хороводы», созданные народной артисткой СССР Т.А Устиновой, на основе старинных хороводов.

**Экспозиция.** Звучит медленно, широкое вступление, и на мелодию русской народной песни «Ты воспой, воспой» из 3-й правой и левой кулис выходят две колонны девушек. Они идут, взявшись за руки. Руки согнуты в локтях и подняты до уровня плеч.

Как издавна повелось, колонны девушек завивают и развивают «улитки» вокруг покрытых трепетной листвой берез.

В этой экспозиции как бы воплотился образ , характер русского народного хоровода Подмосковья.

**Завязка.** Ведущие каждой колонны девушек, увидев друг друга, идут на встречу и, взявшись за концы платков, образуют первую пару. За ними встают все остальные. И вот, кажется, бесконечной гирляндой идут девушки под красочной аркой из поднятых вверх платков. Так происходит объединение танцующих.

Развитие действия. Улыбаясь друг другу, пары расходятся в разные стороны, и девушки кружатся, любуясь одна другой. Опустив платок из правых рук, пары, обойдя кружок, образуют небольшие кружки, которые рассыпаны по роще.

Кульминация. Неожиданный поворот, и роща превращается в большой хоровод девушек; с границей березок они играют своими платками. Все движения, выполняемые в хороводе, создают образ изящной, нежной русской девушки. Так складывается драматургия художественного образа.

Развязка. Неожиданно повернувшись, девушки собираются веером и немного отходят к заднику сцены, что служит сигналом к финалу. Как лучи солнца, расходятся они по всей сцене и завершают свой хоровод стремительным вращение.

Такова драматургия этого хоровода. Постановщик сумел очень точно создать здесь действия танца, передать художественный образ девушек.

Как и в литературе, в театральных произведениях, в хореографии могут встречаться пролог и эпилог. Пролог как бы предваряет события, о которых пойдет речь в произведении, если это необходимо для понимания смысла содержания самого произведения. Такие прологи часто используются в балетах-сказках, например в «Спящей красавице», где все Феи, приглашенные на рождение Принцессы, одаряют е тем, что ей будет нужно в жизни, а забытая и не внесенная в список приглашенных Фея Карабос предрекает ей раннюю смерть от укола. Затем начинается сама сказка: все готовятся к празднованию совершеннолетия Принцессы и т д.

Подобный пример применил балетмейстер В. Бурмейстер в своей редакции балета «Лебединое озеро», использовав музыку увертюры П.И.Чайковского

к спектаклю. Он ввел пластический рассказ о том, как девушку заколдовал Злой гений и она превратилась в белого Лебедя.

Ряд композиций народно-сценического танца включает в себя пролог. к примеру «Памятник» В.Варковицкого начинается с пластической заставки-пролога: скульптурная группа, изображающая героев, павших в бою. С началом танца она как бы оживает, и весь танец читается как воспоминание. Потому его эпилог пластически повторяет сцену пролога, только воспринимается уже иначе, так как зрители знают о судьбе героев.

Эпилог произведения важен потому, что, с одной стороны, как бы расширяет рамки развязки, с другой, что особенно важно, позволяет автору подчеркнуть то, что для него, как автора, особенно существенно, т.е. свое авторское отношение к событиям, рассказанным в произведении.

Пролог и эпилог встречаются далеко не во всех произведениях, и это естественно. Нужно также заметить, что и все другие элементы построения сюжета: экспозиция, завязка, развитие действия. Кульминация, и развязка также не всегда обязательно присутствуют в каждом танцевальном произведении.

И это не некая специфическая особенность танца, эта черта иногда встречается и в любых других произведениях искусства.

В танцевальных произведениях, в частности в народно-сценических композициях, нередко экспозиция и завязка представлены в свернутом виде, действие начинается с активной ноты. Постепенно нагнетание действия приводит к кульминации, фактически совпадающей с финалом – развязкой танца. Подобных примеров очень много. Это нередко определяется музыкальной драматургией и диктует сценическую композицию.

Единства содержания, драматургия его развития всегда должна в центре внимания постановщика. Чем детальнее разработает он драматургию, тем полнее и убедительнее будет донесена до зрителя тема и идея замысла.

В период работы над сочинением содержания танца – его программой постановщик намечает все действия персонажей на основе жизненной логики, разрабатывает драматургию сценического воплощения танца. Эта работа поможет ему увидеть танец АО всех деталях и подробностях, представить себе, как его содержание найдет свое выражение в композиции. Так возникает балетмейстерское решение танца, которое оформляется в виде композиционного плана.

**Написание композиционного плана.**

Композиционный план – это музыкально-хореографический сценарий, в котором в органическом единстве разработано драматургическое развитие содержания танца с подробным решением конкретных хореографических форм его воплощении.

В композиционном плане содержатся следующие сведения1: время и место действия танца, обстановка, в которой он возникает; при необходимости дается описание декораций; подробно излагается по законам драматургии вс действия танца с характеристикой и обоснованием поступков действующих лиц4 последовательно описываются экспозиция, завязка, ступени развития действия. Кульминация, развязка: указывается предположительный характер хореографической формы танца (например, монолог, дуэт, хоровод, кадриль, поулошная пляска, перепляс и т.п.). отмечаются желательный характер музыки, ее темп, размер (с приведением нотного примера или музыкально материала, который надо аранжировать для данного народного танца); делается точный хронометраж всего танца в минутах и отдельных его эпизодов в секундах с указанием примерного числа тактов музыки, характера ее звучания; описывается, какие нюансы нужны в музыке. В композиционном плане полезно дать схемы и чертежи хореографического решения наиболее важных моментов и эпизодов действия.

Все эти материалы помогут понять танец, замысел балетмейстера, проникнуть им, представить его пластическое выражение. Этот момент очень важен, так как позволяет почти полностью зрительно увидеть постановку, почувствовать ее.

Изучая материалы, связанные с содержанием танца. Руководитель уделяет много внимание подбору музыкального сопровождения, обязательно привлекая к этой работе концертмейстера коллектива. Они знакомятся с музыкальной культурой народа, танец которого будет создаваться, отбирают соответствующие замыслу народного танцевальные мелодии, что могут быть использованы при работе над музыкой танца.

Когда композиционный план написан, руководитель непосредственно приступает к работе над созданием музыки танца.

Музыка в любом своем появлении создает прежде всего содержательную основу танца. Давая развитие эмоционального состояния образов, сопоставляя разные его стадии, музыка предлагает танцу действенную линию для пластических характеристик действующих лиц и событий.

**Сочинение композиции**

Этот процесс начинается с момента появления замысла танца. Сам замысел, возникающий в творческом воображении балетмейстера, вначале представляется ему в очень неопределенных пластических проявлениях в виде отдельных моментов, движений, поз, жестов.

В начале работы говорилось, что, изучая литературу по теме танца, постановщик постоянно накапливает пластический материал. Он тщательно записывает, зарисовывает, если нужно, фотографирует возможные варианты различных композиционных рисунков, обстановки, в которой исполняется танец, фиксирует манеру исполнения, танцевальные движения, жесты, позы, ракурсы, наиболее характерны для данного танца, в общем, старается собрать все, что относится к его содержанию и форме исполнения. Так, от одного этапа к другому у постановщика складывается образное представление о задуманном танце, об обстановке, в которой он должен исполнятся.

Во время написания композиционного плана балетмейстер уже ясно видит драматургию содержания постановки и пока в общих чертах то, как она может быть выражена. Работая с концертмейстером над музыкой танца, он уже невольно сочиняет хореографическую основу будущей постановки, опять-таки фиксируя все элементы возможного хореографического решения темы и идеи.

Но вот наступает момент, когда работа над музыкой закончена и можно приступить собственно к сочинению танца.

Прежде всего еще раз внимательно анализируя весь «наработанный» пластический материал, проводят очень тщательный отбор наиболее выразительного, интересного, впечатляющего. На основе жанра танца определяют его общий стиль и национальный колорит в рисунке, движениях, передаче характеров, настроений и чувств персонажей.

Для руководителя важно выявить форму танца, его композиционную основу. Это может быть хоровод, перепляс, кадриль, лансье, хороводная пляска. Каждая форма танца имеет множество разновидностей, с характерными особенностями композиции, созданными народом для образного выражения содержания. Во многих танцах встречается сочетание традиционных выразительных средств с элементами импровизации.

К характерным выразительным средствам можно отнести композиционные рисунки или отдельные небольшие танцевальные фигуры, повторяющие в танце несколько раз. Они являются как бы его своеобразным пластическим лейтмативом. Это различные кружения в парах, обводки, обходы, исполняемые в начале или в конце каждой фигуры.

Свойственные только данной постановке движения, жесты, позы и их сочетания, манеры исполнения, наиболее ярко, своеобразно подчеркивающие характер и особенности действия танца, взаимоотношения участников, образ танца в целом, также относятся к его характерным особенностям, придают ему неповторимость и оригинальность.

Для руководителя очень важно определить, когда и как он будет прибегать у этим выразительным средствам. Это поможет сочинить танец так, чтобы зритель воспринимал его со все возрастающим интересом, как говорится, на одном дыхании.

Сочиняя танец, постановщик исходит из музыки, созданной на основе композиционного плана. Он стремится к созданию музыкально-танцевального образа, в котором бы сливались воедино зрительный и звуковой образы. Достигая это, когда эмоциональность, характер ритмическая основа пластики танца органически сочетаются с теми же качествами музыки. Так с учетом музыкальной драматургии сочиняется хореографическая. При этом важно строго следить, чтобы соблюдалось правильное соотношение экспозиции, завязки, развития действия, кульминация и развязки.

Постановщик сочиняет хореографическую композицию танца, с учетом эмоциональности, характера и образности музыки, применяя нужные ему традиционные ассоциативные и действенные выразительные средства. Они передают мысли и переживания, действия и поступки, стремления и эмоции персонажей.

Главная цель на этом этапе создания танца – в наиболее яркой художественной форме передать его тему и идею, чтобы он был правильно понят зрителем.

На восприятие человека, который смотрит исполнение танца, воздействует целый ряд факторов. Прежде всего это музыка с ее драматургией, характером, образностью и эмоциональностью. Затем само действие танца – содержание, в котором воссоздается обобщенный образ человека, народа, его характер, внутренняя жизнь. Вместе с тем большое впечатление на зрителя производят совершенство композиции танца, ее красота и выразительность. Исполнительское мастерство танцоров, отточенность и совершенство исполнения также влияют на художественное восприятие зрителей. Немаловажную роль в понимании и художественной оценки играет его оформление.

Все эти компоненты находятся достаточно сложных взаимосвязях между собой, где может превалировать то один, то другой из них, они могут взаимокомпенсироваться в целом и заменять друг друга, но

хореографическая композиция будет совершенна, если ее компоненты находятся в гармоничном единстве, раскрывая содержание танца, его тему и идею.

Надо обратить свое внимание на роль каждого из компонентов в процессе творчества хореографа – автора танца.

**Рисунок танца.** Поражает своей связью с родной природой. Все ее своеобразные черты: характер пространства (горы, низменности, просторы, замкнутая территория ит.п.), течение и разливы рек, причудливые узоры цветов, красота лиственного леса на холмах и бесконечные степные дали – все это находит отражение в рисунках народных танцев.

Поэтому у разных народов есть более или менее характерные построения в танце: линейные, круговые, квадратные, замкнутые, зигзагообразные и т.п. для одних типично значительное использование большого пространства, а у других танец протекает почти на одном месте или с малым передвижением. Все это для хореографа безусловно исходный материал, рожденный традицией народа и обязательной характеристикой каждого конкретного танца.

Сочиняя танец, руководитель включает в его композицию свои «наработанные» в подготовительный период художественные находки, характерные выразительные средства, которые будут свойственны только этому танцу. Он стремиться создать хореографическими средствами образы действующих лиц и танца в целом, тщательно проверяет выполнение художественной задачи каждой части в развитии общего действия, правдивость поведения танцующих, соответствие применяемых выразительных средств.

Каждую сочиненную часть следует тут же записывать в виде рабочей схемы постановки танца. Это очень важная деталь в работе руководителя танцевального коллектива.

Последовательно сочиняя танец, руководитель записывает всю его композицию. При изменении композиции он обязательно вносит соответствующие поправки в запись танца.

Когда сочинение танца в основном закончено, постановщик обязательно проверяет его хореографическую драматургию. Напевая мелодию или включив магнитофон, он мысленно исполняет весь танец по записи. Прежде всего руководитель обращает внимание на то, как удалось выразить драматургию содержания, его тему и идею, сливаются ли воедино танцевальный и музыкальный образ танца, достигнута ли гармония выразительных средств, не увлекся ли он излишне демонстрацией исполнительской технике и красотой движений.

Проверяется композиционное построение экспозиции и завязки: достаточно ли они динамичны, нет ли растянутости в развитии их действия. Особенно важно, чтобы экспозиция и завязка вызвали интерес зрителя. Чем активнее они вводят в сценическое действие, тем сильнее будет воздействие танца.

Конечно, было бы ошибкой поставить в самом начале наиболее впечатляющие композиционные рисунки и движения. В этом случае все последующее в танце окажется слабее и не вызовет интереса. Значит, экспозиция и завязка не должны быть сильнее кульминации.

Следующая часть танца – нарастание и развитие действия – таит в себе целый ряд трудностей. Надо проследить, чтобы каждая новая ее степень была ярче, выразительнее и динамичнее предыдущей. Именно в этой части композиции показано формирование художественного образа танца.

Ярким, впечатляющим становится и простой рисунок, если перед ним шел сложный. Главное, чтобы он был образным, помогал выразить содержание танца. Контрастность – одно из активных средств выразительности, широко применяется в хореографии.

При сочинении танца широко используется принцип лейтмотива – повтора композиционного рисунка.

В эту часть нередко включаются специфические движения, жесты, позы, игровые моменты, которые также проходят через всю пляску. Они чаще всего завершают рисунок, танцевальную комбинацию, фигуру танца придают ему своеобразие, оригинальности.

В сценических народных танцах кружевные по сложности рисунки не насыщают танцевальными комбинациями и сложными движениями. Это связано с тем, что зрителю трудно полностью воспринять одновременно содержание взаимоотношений танцующих.

Постановщик старается сделать композиционное решение кульминации неожиданным и, главное, недлинным, иначе она воспринимается лишь как очередная ступень развития действия.

Остановимся на распространенных рисунках хореографической композиций.

*Круг.* Круг, пожалуй, наиболее повторяемый в самых различных танцах мотив.

Это объяснимо: круг – это солнце, это и расположение вокруг общего костра, очага; круг – это оптимальная фигура для общения, когда каждый видит каждого. Но этот однородный мотив имеет ряд разновидностей: замкнутый круг, раскрытый, круг в круге. Круг, образуемый парами, смешанный круг, мужской и женский, повернутый к центру и из него, сплетенный (как корзиночка), растянутый.

Круг – самая распространенная фигура для различных хороводов и песен-плясок.

*Линейное построение.* При использовании линейной композиции особенно четко возникает требование к законам перспективы. С ним хореограф должен быть знаком, чтобы избежать ошибок в построении сценической композиции. К примеру, располагая в линии танцовщиц, можно достичь разного эффекта воздействия: можно сохранить равновеличинный рост, если в глубину линии поставить более высоких исполнительниц; можно же, уменьшая рост, при усилении этого перспективной создать впечатление уходящей вдаль линии. Подобно восприятия можно достичь, сужая две линии к центру. 

Безусловно, линейные мотивы, как и круговые, имеют возможность развития и за счет темпа, и перестроения, и места нахождения линии в пространстве сцены.

В любом танцевальном произведении встречаются сочетания круговых или линейных мотивов, а также порожденные их сочетанием смешанные формы.

Рассматривая вопрос создания танца надо специально остановиться на работе руководителя над оформлением танца во всех его видах. К оформлению танца относятся костюмы, аксессуары и реквизит; грим прически исполнителей; характер звучание музыки; техника сцены (декорации, художественное освещение, шумовое оформление). Все эти виды оформления должны выполнять единую задачу – помогать танцорам наиболее полно раскрыть содержание хореографического произведения.

К работе над оформлением танца руководитель обязательно привлекает актив, художников и всех исполнителей: ведь то, что своими руками, всегда дорого и больше цениться.

**Заключение**

Подводя итог мы делаем вывод, что - творческий процесс хореографа, условно делится на два этапа: возникновение замысла и его воплощение. Первый определяется общими способностями (эрудиция, мировоззрение, потребность в художественном творчестве), второй - требует специальных способностей и умений, сознательно используемого мастерства.

Творческий процесс хореографа состоит из 3-х фаз

1)Собирание и обобщение жизненного материал (а это знания общечеловеческой культуры), определение темы, идеи. Появляется желание раскрыть их в произведении: идет поиск соответствующей музыкальной композиции или уже она диктует характер темы, идеи.

2)Моделирование характеров, образов, предлагаемых обстоятельств, их взаимодействия. Общее переходит в частное. Идея, тема стремятся обрасти событиями, характерами, вырисовывается стиль, жанр,

логика взаимоотношений. Хореограф начинает "мыслить от образа" и рисовать его внутренним зрением, т.е. видеть, а уже затем сочинять.

3)Воплощение внешних черт образа. Происходит перевоплощение в того, кого надо изобразить. Хореограф "входит" в образ, рожденный своей фантазией, но это не исключает контроля. Сознание как бы раздваивается: одно создает образ, живет им, другое - наблюдает со стороны. Идет создание формы произведения.

Естественно, каждая фаза - собирание-обобщение, моделирование, воплощение - не живет самостоятельно, а на каком-то этапе определяет характер других, часто внося существенные изменения. Здесь налицо взаимодействие общих и специальных способностей, моделирующих содержание и форму. В основе полноценного художественного творчества лежит особое эстетическое отношение к жизни. Оно позволяет преобразовывать жизненный опыт в специфическое содержание и форму художественных произведений. Хореограф, в отличие от других деятелей сценического искусства, не трактует произведение (пьесу, песню, и т.п.), а каждый раз создает новое, ибо образуется другой пластический язык, другое комбинирование, движений, даже на уже существующий в хореографии сюжет и музыку.

Творческий процесс всегда экспекриментален на всем его протяжении. Как бы ни был отчетлив замысел, танец лишь творясь, лишь развертываясь, раскрывается автору и исполнителям, а сам процесс - не что иное как череда локальных импровизаций, сознательный перебор вариантов (где нет выбора - там нет и мышления). Для хореографа импровизация - "первотворчество", свободный полет фантазии, самая непосредственная попытка извлечь порядок из беспорядка. Импровизация является "пусковым механизмом" творческого процесса. "Эксперимент и неожиданность - лучшие возбудители творчества", говорил К.С.Станиславский на этапах творчества.

Танец может быть или не стать искусством, и это зависит от того, сколь продуктивна была его идея, тема, определившие замысел и решение. Сколь художествен был каждый из компонентов: музыка, драматургия, хореография, художественное решение и актерское исполнение. Сколь все эти компоненты были подчинены ведущему началу всего творения – танцу, что и позволило возникнуть художественному целому – сценическому хореографическому произведению. Тогда зритель, смотрящий танец, увидит, услышит, но не вычленит отдельного, а воспримет целое и через это новое, рожденное из многого, прочитает то, о чем эмоционально, языком танца поведал ему исполнитель, т.е. то, что хотели и сумели рассказать ему авторы хореографического произведения.

Далее продолжает самостоятельную жизнь произведения его исполнитель, в чьем ежеразовом воссоздании бьется творческая мысль всех авторов, и прежде всего хореографа – автора танца.

**Список литературы**

1. В.Уральская. Ю.Соколовский. «Народная хореография»,

М., «Искусство»1972

2. Г.Настюков «Народный танец на самодеятельной сцене»

(советы балетмейстера), М., ПРОФЗДАТ 1976

3.В.И.Уральская. «Рождение танца».-М 1982. – 144с. –

(Б-чка «В помощь худож. самодеятельности» №18).

4.Р. Захаров. «Беседы о танце», М., 1976

5.Р.Захаров. «Записки балетмейстера», М., Искусство,1976

6.Г.В. Иноземцева. «Народный танец», М., Знание, 1978

7.К.Сергеев. «Сборник статей», М., Искусство, 1978

8.А.Чижова. «Танцует березка», М., Искусство, 1967

9. А.Бочаров, А. Лопунов, А. Ширяев «Основы характерного танца», М.-Л.,

Искусство, 1939

10. Т.Устинова «Беречь красоту русского народа», М., Молодая гвардия, 1959

11.Т. Устинова «Избранные русские народные танцы», М., Искусство,1996

12. Н. Эльянш. «Образцы танца», М., Знание, 1970

13. Климов. «Не иссякнет красота и мудрость народа», Советский балет 4/88

14. Сергеев. «Славная страница», Советский балет 1/87

15.Н. Надеждина «Русские танцы», М., 1951