ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Кафедра хореографії

Тема: Хореографічна лексика в українському народному танці

(Лекція для студентів ІІІ курсу хореографія ФФВ
з дисципліни «Теорія та методика викладання
українського народно-сценічного танцю»)

Лекцію склав: викладач Бойко А.Б.

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

на засіданні кафедри хореографії
Протокол № 1 від «29» серпня 2014 р.
Зав. кафедрою доцент _____Сосіна В.Ю.

Львів – 2014 р.

Тема: Хореографічна лексика в українському народному танці

План.

1. Танцювальний рух – основа хореографічного твору.
2. Хореографічний образ та його компоненти.
3. Загальні та індивідуальні риси українських сюжетних танців.
4. Взаємозв’язок між хореографічною лексикою та змістом танцювальної композиції.

Танцювальний рух — першоелемент, основа хореографічного твору.

Побачивши танець, ми сприймаємо його як художнє ціле. Можемо визначити ідейно-тематичне спрямування твору, сюжет, виділити якусь думку на основі своїх естетичних смаків, уподобань, обізнаності, ерудиції. У нашій уяві виникають, викристалізовуються окремі лексичні знахідки, цікаві композиційні побудови, вдалі зв'язки з музичним супроводом. Балетмейстер усіма цими й іншими виражальними засобами реалізує художній задум, створює мистецький твір, у якому відбиває своє бачення реального світу. Органічний сплав виражальних засобів складає хореографічну фразу, речення, період, які суворо підпорядковуються архітектоніці твору. Отже, логічне поєднання рухів, жестів, поз у закінчені фрази, речення, періоди — шлях до створення хореографічного художнього образу, який часто сприймається опосередковано.

Без урахування найтіснішого взаємозв'язку, взаємовпливу, взаємозалежності усіх елементів танцю, їхнього співвідношення у загальній конструкції неможливо аналізувати хореографічний твір. Майстерність балетмейстера-постановника саме й визначається тим, наскільки він оволодів комплексом виражально-зображувальних засобів, притаманних хореографічному мистецтву, як він оперує ними для розкриття ідейно-художнього змісту твору.

У конкретно-чуттєвому відтворенні дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, які в поєднанні з музикою

становлять основу твору — його лексику. Зародження танцювальних рухів сягає в сивої давнини. Людина при виконанні первісних трудових рухів починала поступово підпорядковувати деякі ритмічні елементи для створення примітивних ілюстративних хореографічних па, які б імітували робочий процес. Ці рухи мали вже не утилітарне, а художньо-естетичне призначення і в зв'язку з цим були чітко організовані, підпорядковувалися певному темпоритму, мали певну тривалість. Отже, характерною відмінністю хореографічного па від побутового руху є його своєрідне підпорядкування критерію художності.

Дієвість танцювальних рухів чи їх форм можна збагнути лише в певних змістових поєднаннях, конструкціях, що підпорядковуються образно-тематичному розвиткові твору.

Виконання одного руху обумовлюється формою іншого, який у свою чергу передає естафету наступному, таким чином створюється чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла. Органічні та багатогранні зв'язки між рухами, жестами, позами підпорядковуються музичному матеріалу, який поєднується з художнім задумом балетмейстера. Саме ці, непомітні на перший погляд, зв'язки, що ґрунтуються на міцно засвоєній мистецтвом того чи іншого народу специфічній будові руху, жесту, пози, їх органічного поєднання з іншими виражально-зображувальними засобами, притаманними не тільки певній хореографічній культурі, але й окремому жанру, виду, стильовому напряму, ведуть до створення чітких лексико-синтаксичних та композиційних сполучень, з яких складається хореографічний твір.

Іноді змістовні та формотворчі поєднання руху розвиваються у межах одного па, якому балетмейстер надає численних нюансів та відтінків, як сталося, скажімо, у танці „Плескач” П. Вірського. Видатний знавець українського хореографічного фольклору використав тут звичайне сплескування у долоні. Змінюючи ритмічну структуру оплесків, манеру їх виконання, балетмейстер створив напрочуд цікавий дівочий танець-гру. Подібний прийом часто використовується визначними майстрами-постановниками. Наприклад, „Повзунець” знову ж таки П. Вірського, „Бульба” І.Мойсеева, „Берізка” Н. Надєждіної та ін. Розвиток дії танців „На кукурудзяному полі” П. Вірського чи „Вербиченька” О. Сегаля потребує вже кількох тотожних рухів з їх варіантами, а в таких

хореографічних картинах, як, скажімо, „На Січі Запорозькій” В.Михайлова, використовуються цілі лексичні групи.

Розглянемо лексику з позицій тих естетичних функцій, які вона виконує при створенні загального танцювального контексту, тобто її образність, емоційність, афористичність. Удавшись до аналізу, наголошуємо, що хореографічні рухи, прийоми, жести, пози обумовлюються завданням створити певний художній образ. Саме тому суто структурні та художньо-естетичні особливості лексики розглядатимуться надалі в єдиному синтезі, а не відірвано, ізольовано. Навіть акцентуючи увагу на окремому, можливо вузькому, питанні, ми пов'язуватимемо його з образністю, жанром, видом, із загальною конструкцією мистецького твору.

Так, варто той чи інший рух перенести з одного танцю в інший або з одного жанру чи виду в інший (без зміни його структури), як ми втратимо логічну закономірність його виникнення у зв'язку з іншими рухами. А це призведе до нівелювання національного характеру хореографічного твору, до порушення законів жанру тощо.

Візьмемо, приміром, хореографічну мініатюру П. Вірського „Ой під вишнею” чи „Польку-красотку” І. Мойсеева і переставимо хореографічні па з цих творів у будь-який сучасний танець. Одразу ж відчувається, так би мовити, граматична неузгодженість лексичних елементів. У вищезгаданих творах використання специфічних танцювальних рухів допомагає створенню образів, які показують певну історичну епоху, відбивають відповідні соціальні умови. У цих творах загальновідомі па своєрідно трансформуються, підпорядковуючись законові жанру (сатира, гумор), і набувають особливої природності й необхідності.

Детальне, всебічне осмислення хореографічної лексики твору допомагає з'ясувати закономірності його художньої структури, дає можливість простежити творчу думку балетмейстера-постановника.

Психологічний процес мислення балетмейстера під час роботи над номером, проникнення у суть образу чи образів будується за схемою: задум — дійсність, ескіз — мотив, схема — розробка, реалізація. На всіх цих етапах у балетмейстера працює творча думка, яка перетворює інтуїтивні, асоціативні відчуття, уявлення, поняття і т. д. у матеріалізовані хореографічні образи.

Асоціативне мислення живиться двома факторами. Перший, головний — нове явище дійсності, яке бачить, відчуває

балетмейстер, друге, зрозуміло,— те знайоме, звичне, з чим це явище асоціюється. В органічному злитті виразних засобів головну роль відіграє танцювальний рух, його підпорядкування внутрішній інтонаційній логіці розвитку дії.

Саме з цього і починається шлях до створення художнього образу, який є основою хореографічного твору і сприймається часто опосередковано через хореографічні фрази, речення, періоди, що й створюють „мелодію танцю".

„Танець починається там, де рух народжує образ, а образ є носієм емоції і думки, де усвідомлене чергування пластичних рухів створює зміну емоційних станів і призводить до розвитку образу", — писав В. М. Богданов-Березовський у „Статтях про балет".

Хореографічний образ — явище складне, його зримі компоненти (рух, міміка, пози) — лише матеріал для створення внутрішньої структури, у якій головну роль відіграє емоційність, чуттєве сприйняття тієї чи іншої життєвої ситуації, дії. „У хореографічному мистецтві, — розповідала Галина Уланова, — має бути злиття віртуозного володіння технікою з внутрішнім змістом музики виконуваного твору. Це злиття техніки танцю з образом танцю є тією невловимою душею, тим найістотнішим і навряд чи пояснюваним, що трансформує балет у високе і натхненне мистецтво". Створення хореографічних образів, особливо у таких складних за технікою виконання танцях, як грузинські, російські, українські, пов'язано із значним фізичним навантаженням. Виконавець має уміститися у точні часові, ритмічні, просторові межі й одночасно творити танець, дійовий, образний. Цим танець відрізняється, скажімо, від драматичного твору.

На цьому моменті часто наголошував К. Станіславський: „Є багато балерин, які, танцюючи, розмахують руками, показуючи глядачеві свої „пози", „жести", милуючись ними ззовні. Їм потрібні рухи і пластика лише заради самих рухів і пластики. Вони вивчають свій танець, як „па", незалежно від внутрішнього змісту, і створюють форму, що не має суті". Безумовно, така балерина з «приклеєною» усмішкою — це тільки маска, яка неспроможна створити хореографічний образ, бо всі її зусилля зводяться до виконання комплексу рухів, запропонованих балетмейстером-постановником. Умінню розслабитися в потрібний момент, особливо володіти м'язами обличчя вчать танцюристів ще в школі, інституті. Там для цього розроблені спеціальні програми. Та, на

жаль, цим умінням володіє далеко не кожний виконавець. І це заважає створенню сценічного образу. Отже, треба повсякденно й наполегливо працювати над собою. Про це писала А. Ваганова в „Основах класичного танцю": „Опанування у танцювальному екзерсисі повною координацією всіх рухів людського тіла дає можливість надалі насичувати рух думкою, настроєм, тобто надавати йому тієї виразності, яка називається артистизмом".

У хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу є лексика танцю. Однак відразу зазначимо, що образність лексики залежить не тільки від її якостей. Вона стає образною лише у цілісній системі — побудові хореографічного твору, в якому розкривається ідея, тема. „Класичний танець, — зазначала А. Ваганова в одній із статей, — форма відбиття у русі людських емоцій. Це — поезія людського руху, як і музика, пісня. Треба тільки зрозуміти цей танець як рух соціально й емоційно осмислений, треба внести його у саму суть дії, будуючи на ньому дію і рух хореографічного образу". Образність лексики — категорія стилістична, вона створюється за допомогою об'єднання серії своєрідних рухів, поз, жестів, міміки, засобів їх виконання і т. д.

Хореографічний образ — категорія естетична, під нею ми розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером з допомогою вигадки, асоціативного бачення і т. ін., які мають певну естетичну цінність. Це конгломерат типових рис, у яких найбільш точно і яскраво відображене певне життєве явище. Таким чином, без диференційованого підходу до цих понять, без урахування їх потенційних можливостей важко зрозуміти художню структуру танцю, його складові частини, проаналізувати танець. У хореографічному мистецтві все несуттєве, другорядне при втіленні ідеї автора відкидається. Але не варто забувати про інтегральність (цільність, нерозривність). Ядро образу, його суть — явище не лексичне, але варто від змісту образу перейти до його формотворчої структури, як ми одразу констатуємо комплексність, кантиленність. Глядач може і не запам'ятати, з яких лексичних елементів створені образи Подоляночки і Юнака у хореографічній картинці П. Вірського „Подоляночка", але образи він запам'ятає. Отже, танцювальна лексика не тільки створює оболонку образу, вона є формою його існування, тому питання образності лексики й хореографічного

образу переростають у питання про роль лексики у його формуванні, створенні.

Функціонально-естетичний аналіз хореографічного твору підтверджує зв'язок лексики композиції з його ідейним змістом. Зв'язок цей, як було зазначено вище, опосередкований через образну систему. Таким чином, внутрішня форма танцю — образ — є діалектичною єдністю змісту і форми. Образ у справжньому, реалістичному хореографічному творі є формою щодо основної ідеї і змістом стосовно зовнішньої форми танцю — лексичних і композиційних елементів, з яких і складається твір. У роботі над образом необхідно використовувати найважливіший принцип підходу до образу „від себе" за методом К. Станіславського, який вимагав від актора грати не образ, не почуття, а намагатися спочатку знайти себе в умовах життя ролі. К.Станіславський вимагав, щоб актор аналізував природу почуттів через зовнішню і внутрішню дію, яка виявляє ці почуття, а потім через дію оволодіває логікою почуттів. „Цим шляхом, — пише митець, — ви насамперед відчуваєте себе самого в ролі. Живе, справжнє людське почуття — хороший ґрунт для цього". А знайти себе у ролі — це передусім означає правдиво, органічно діяти від свого імені в запропонованих обставинах хореографічної постановки. Діючи від свого імені, актор-танцюрист непомітно включає у творчість свою органічну природу, в той час як дія від імені іншої особи неминуче тяжіє до вистави.

Діючи „від себе", танцюрист показує логіку дії особи, яку він зображує. Суть перевтілення, за влучним висловом К.Станіславського, у тому, щоб танцюрист не міг визначити, „де я, а де роль". Внутрішню техніку артистів формує осмислена танцювальна техніка, яка переробляє фізично-емоційні біологічні ритми й окремі інтонації у функціональному русі з великою кількістю нюансів, динамічних відтінків, деталей. Вона ж, у свою чергу, створює дійову, безсюжетну і сюжетну композиції, що іноді впливають на вид, жанр танцю.

Отже, хореографічний образ буде створено тільки тоді, коли у танцюриста внутрішній монолог зіллється із зовнішнім його еквівалентом і буде створено своєрідну єдину кінетичну схему почуттів. З великою любов'ю К. Станіславський говорив про тих танцюристів, для яких „пластика — не самоціль, а засіб для

створення хореографічного образу. Ці талановиті виконавці не можуть діяти не в образі: танець – їхнє життя”.

Вірний заповітам К. Станіславського, великий майстер танцю П. Вірський ставив передвиконавцями завдання не тільки знайти себе у ролі, але й вибудувати роль у собі, тобто перевтілитися в образ. Він виховав цілу плеяду прекрасних акторів і водночас першокласних танцюристів.

У сценічному образі діє жива людина — танцюрист, який втілює задум балетмейстера в художній образ. Сценічний образ створюється на репетиціях і в спектаклі, тобто він народжується у мить введення його в дію, перевтілення у дійову особу.Таке створення виконавцем внутрішнього монологу не дозволяє хореографічному мистецтву скочуватися у трясовину формалізму.

В українській хореографічній культурі багато сюжетних танців, у яких діють не тільки окремі героїчні образи: Гонта, Ватажок (буковинський танець), жартівливі — Ґандзя, Микола, Бурим (штукар, витівник) і т. д., але й узагальнені образи природи: Тополя, Маринонька, Завійниця, Вербиченька, Калина Червона тощо.

Узагальнення характерних рис у мистецтві — шлях до виникнення художніх образів. Якщо в науці узагальнення — це логічний перехід від вузького за своїм обсягом уявлення до більш широкого, то в хореографічному мистецтві узагальнення веде до колективного образу в його індивідуальному виявленні. Слід відзначити, що між індивідуальним і колективним образом не існує кордонів. Варто виконавцю колективного образу зробити незначний індивідуальний штрих, як він одразу перетворюється на індивідуальний. Блискучим майстром таких перевтілень та імпровізацій був П. Вірський. Досить згадати його полотно „Запорожці”. Там є маленький епізод: старий осавул підходить до молодого козака й сіпає його за ледь помітні вусики. Подив у очах молодого козака, весела усмішка старих козаків, які із задоволенням розправляють свої розкішні вуса,— все це зроблено тактовно, на гарному емоційному заряді, з притаманним українському народові гумором. У танці „На кукурудзяному полі” теж є чудова знахідка: кукурудза, яку погано обробив один з механізаторів, то підводиться, то знову опускається до землі. Трохи попрацювати навколо неї — і кукурудза весело проростає.

Задоволений тракторист щиро, „з вихилясами” цілує її і продовжує роботу.

Як бачимо, індивідуальне завжди намагається відокремитися від колективного, відійти від загального контексту, тобто привернути увагу. Досягається це з допомогою і акторської майстерності, і музики, і зміни лексичного матеріалу.

Узагальнений, колективний образ у хореографії будується всіма учасниками, які відбирають характерні емоційно-художні риси з різних індивідуальних образів при глибокому проникненні в середовище, епоху дії цих образів.

Для узагальнення відбираються найбільш яскраві зовнішні та внутрішні характеристики тих чи інших осіб. Ці ознаки балетмейстер може гіперболізувати, деперсонізувати, опускати. Епічний твір Г. Клокова „Орлятко” — краще, що було показано на тему героїки громадянської війни в останні десятиріччя на професійній і самодіяльній сцені України. Постановник знайшов своєрідні лексичні елементи (пози, ракурси, рухи), які злилися у єдиний колективний образ будьоннівців.

Таким чином, майстерність балетмейстера-постановника визначається тим, наскільки і як він оволодів виразно-зображальними засобами, притаманними хореографічному мистецтву, як він, володіючи ними, розкриває ідейно-художній зміст твору. „...Танець можна порівняти з людською мовою, яка побудована за законами граматики, де у кожному реченні є і підмет, і присудок, і пояснювальні слова, і сполучники, і вигуки. Без знання цієї „граматики” не може бути справжньої, грамотної, зрозумілої „мови”, — писав відомий хореограф Р. В. Захаров.

Процес формоутворення руху, як правило, підкоряється творчому наміру балетмейстера, змістові танцю. В. М. Богданов-Березовський згадував: „Ваганова ніколи не пропагувала класичний танець у порядку механічного відтворення якогось „коду” умовних, абстрагованих у своєму змістові рухів, ніколи сліпо не наслідувала безпосередню догму „азбуки класичного танцю”. В основі її педагогічного методу є інше: прагнення прищепити танцюристці навики осмислення хореографічного прийому, зробити останній засобом художньої виразності”.

Дієвість танцювальних рухів чи їх форм можна зрозуміти лише у певних сполученнях, конструкціях, підпорядкованих образно-тематичному розвиткові твору. Виконання одного руху

обумовлюється формою іншого, який у свою чергу передає естафету наступному і т. д. Таким чином створюється чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла. Органічні й багатогранні зв'язки між рухами, жестами, положеннями корпуса, позами підлягають музичному матеріалові, який відповідає художньому задумові балетмейстера.

Відзначимо при цьому, що надмірне ускладнення руху, надання його структурним частинам нехарактерних стильових ознак, запозичених з інших хореографічних форм, помпезність у сценічній інтерпретації так само, як і зовнішня красивість, перекреслює художність лексики, порушує логічний і разом з тим образний зміст руху. Образність лексики — одна з найважливіших відмінних рис реалістичного мистецтва танцю. Використання складних структурних сполучникових рухів допомагає балетмейстеру вирішувати сюжетні художні задуми. Але перенасичувати ними без потреби хореографічний текст не варто.

„Текст хореографічного твору нерозривно пов'язаний з підтекстом, який він покликаний відбивати,— зазначав Р. В. Захаров. Самі по собі арабески, аттітюди, жете, великі й маленькі, ще нічого не означають, коли вони не сповнені думки й почуття. У такому разі це лише набір рухів і поз, „біомеханічні" вправи, які демонструють гнучкість і рухливість людського тіла". В українській, як і в хореографії інших народів, є багато прикладів, коли текст, і при цьому досить виразний, створюється за допомогою одного-двох рухів, так би мовити, пластичних метафор („Голуб-голубочок", „Зайчик", „Бичок" і т. д.). Так, у ліричних танцях лексика на диво поетична, натхненна і водночас гранично проста і, як правило, однорідна, акварельна. Вона напівтонова у „Плескачі" П. Вірського, проста й філігранна у „Вензелях" І. Мойсєєва, поетична у „Кружалах" Н. Уварової.

Тонкий інтерпретатор українського фольклору П. Вірський у танці „Плескач" використав сплескування в долоні, надавши їм своєрідності, що полягає у зміні ритмічної структури, манери виконання. „Плескач" — танець-гра дівчат-підлітків, які не помічають навколо себе нікого і нічого. Балетмейстер збагатив українську хореографічну культуру ще одним, прекрасним жіночим танцем. Ми підкреслюємо, саме жіночим, бо, на думку Я. Голейзовського, яку ми поділяємо, „Плескач"— давньослов'янський чоловічий танець. Прийом побудови

хореографічного номера на одну дію, з допомогою тільки темпів, ритмоформули, манери виконання, нерідко використовується у сучасній хореографії.

Так, у першій частині „Вензелів" І. Мойсєєв вводить лише один рух — ковзний крок з підбивкою підборами по підлозі. Не будемо говорити про незвичайну композицію, що нагадує старовинне російське мереживо (вензелі), зупинимося тільки на основному рухові. На перший погляд, виконавець обмежений у створенні образу, він якоюсь мірою обмежений і рухом та спілкуванням з партнерами, що побралися за руки. Але саме завдяки основному рухові, котрий кожний виконує по-своєму, з незначними нюансами, водночас граючи корпусом, позою, ракурсами тіла, і запам'ятовуються образи танцю.

Це зовсім не означає, що постановник мусить уникати складних за морфологією конструкцій па й окремих комбінацій, якщо вони допомагають розкриттю основного змісту твору, а їх використання вмотивоване, веде до розкриття певних життєвих колізій, ситуацій і т. д.

У героїчній танцювальній композиції „На Січі Запорозькій" В. Михайлова маємо логічне поєднання дуже складних українських чоловічих лексичних конструкцій з елементами акробатики, фехтування. І все це вмотивовано сценічною дією, змістом танцю.

Дуже важлива риса лексики — її природність, безпосередність, тобто та основа, на якій простежується єдність змісту й форми твору. Показовий у цьому аспекті досвід роботи П.Вірського над мініатюрою „Чумацькі радощі". За допомогою образних, але простих за виконанням рухів автор показав яскраві людські характери. Він знайшов майстерне співвідношення складної психологічної характеристики персонажів на основі простої і своєрідної образно-характерної народної лексики.

На жаль, ми часто і в професійних колективах, і в самодіяльних ансамблях подибуємо інше. В козачках вводяться віртуозні чоловічі рухи (стрибки, закладки), у гуцульських, лемківських, бойківських, буковинських танцях неправомірно, без переінтонації, певної сценічно заданої дії захоплюються тими ж закладками, повітряними турами, повзунцями. А яку картину ми спостерігаємо зараз у солдатських і молодіжних колективах? Вихід на 32 такти і нічим не виправдана демонстрація трюків, запозичених у різних народів.

Частенько окремі колективи виконують безіменні російські чи українські танці, сюїти, в яких переважає суміш жанрів, музики. Трюкова техніка української хореографії — один з різновидів лексики, що служить для розкриття образно-тематичного начала у хореографічній постановці, і використовувати її слід обережно, щоб вона не була самоціллю, а вписувалася у загальний малюнок. Не можна переносити окремі рухи й більш складні лексичні конструкції з одного жанру в інший. Це призводить до втрати своєрідності, чистоти й краси народного танцю.„Формальне звукосполучення не є музикою, оскільки воно не містить думки. Формальне приєднання одного руху до іншого не є танець... рухи і жести самі по собі не виявляють характеру. Один і той же танцювальний рух може бути виконаний у зовсім різному характері, в залежності від того, хто його виконує”,— писав Р. В. Захаров.

Емоційний імпульс, який народився у виконавця завдяки його майстерності, передається глядачеві, впливаючи на його почуття. Ось чому емоційність, хоч вона й притаманна танцю, не включає в себе поняття ширші, ніж, скажімо, виконання певних па у заданому темпоритмі. Емоційні імпульси — рушійна сила будь-якого з мистецтв, але в хореографії вона виходить на перший план, об'єднавшись з рухом, акторською майстерністю.

У композиції „Про що верба плаче”, створеній П. Вірським за мотивами творів Т. Г. Шевченка, народна артистка УРСР В. Котляр створила повний драматизму образ української жінки. Глибокий емоційний вплив на глядача має і оптимістична трагедія „Ми пам'ятаємо” того ж автора — одна з найбільш яскравих картин у сучасній народно-сценічній хореографії.

Емоційні збудження людини, що супроводжуються дією на сцені, можна поділити на три категорії: рефлекторні, жести і міміка, рухи, безпосередньо пов'язані з побудовою танцювального па. До перших можна віднести інстинктивні дії людини (ходіння, біг і т. д.). Відображення життєвих ситуацій дає передумови до трансформації цих рухів у художньо-узагальнені танцювальні па. Про жести і міміку детальніше буде сказано згодом. Відзначимо тільки головне: жест виник як наслідок ідіоматичної (мовної) недосконалості у стосунках між людьми. Жести виділені з інстинктивної дії і тому емоційні. В основі танцювальних па лежать і рефлекторні жести і рухи, безпосередньо пов'язані з танцем, якщо

їхня емоційність підпорядковується художньо узагальненій дії. Непомітні на перший погляд зв'язки, характерні для того чи іншого народу, надають хореографічному творові привабливості через ледь помітні колористичні нюанси і жести.

У конкретно-почуттєвому відбитті дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, які в органічній єдності з музикою складають основу хореографічного твору — його лексику.

Питаннями, пов'язаними з лексикою танцю, має займатися і займається спеціальна наука — хореографічна лексикологія. З її допомогою необхідно вирішити чимало проблем, як-от: виявлення історичних закономірностей еволюційного розвитку лексики, з'ясування залежності танцювального руху від музики, визначення художніх особливостей першоелемента танцю — його лексики, з'ясування взаємозв'язків між лексикою і композиційною структурою танцю, вивчення принципів добору засобів виразності при створенні мистецького твору і т. д. Усі ці й багато інших питань мають одержати глибоко проаналізоване і теоретично обґрунтоване тлумачення. Проте хореографічна лексикологія сьогодні перебуває лише в стадії становлення, виявлення і з'ясування того кола питань, що їх висуває перед нею життя, бурхливий розвиток танцювального мистецтва. І все ж деяка допомога цієї науки в практичній творчій діяльності митців танцю вже відбувається, є підстави сподіватися, що з часом авторитет її зросте.

Література:

1. Богдан-Березовський В. М. Статті про балет. – М.: Просвіта. 1975 –С. 25, 23.

2. Гуменюк А. І. Українські народні танці. – К.: Академія наук Української РСР. 1962. – С.36–76.

3. Василенко А. І. Лексика українського народного танцю. – М.: Мистецтво, 1996. – С. 17-24.

4. Ваганова А. Я. Основи класичного танцю. – М.: Просвіта, 1974, – С. 66-76.

5. Захаров Р. В. Мистецтво балетмейстера. – М.: Просвіта, 1954. – С. 151-153.

6. Смірнов І. В. Мистецтво балетмейстера. – М.: Просвіта, 1986. – С. 130-13