

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 793.3.03.04

Цитування:

Кіндер К. Р. Специфіка пластичного образотворення в первісному танці : символіко-семантичний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. №2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 120-125.

Kinder K. (2020). Specific features of fluid image creation in primitive dance: symbolic and semantic aspect. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 2, 120-125 [in Ukrainian].

Кіндер Карина Рудольфівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хореографії
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5098-2100>
kinderkarina@yahoo.com

**СПЕЦИФІКА ПЛАСТИЧНОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ В ПЕРВІСНОМУ ТАНЦІ:
СИМВОЛІКО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Мета статті – проаналізувати символічний зміст пластичних засобів вираження та визначити семантичний аспект танцювальних образів в первісному танці. **Методологія** дослідження базується на засадах комплексного підходу та застосуванні аналітичного, історичного, порівняльного, семиотичного та узагальнюючого методів для формування цілісного уявлення щодо першообразної і символічної природи прадавньої хореографічної творчості. **Наукова новизна:** проведено комплексне аналітичне дослідження танцювальної символіки у синкретичному просторі первісної культури. Запропоновано теоретичне узагальнення з проблеми семантики пластичного образу. Танцювальний образ інтерпретовано як цілісний феномен буття, як тілесне вираження мислительного та практичного досвіду. **Висновки.** Дослідження специфіки танцювального образотворення дозволяє виявити, що атрибутивною характеристикою людської сутності і людського світобачення на ранній стадії суспільства є здатність до пластичного перетворення. Танцювальний образ, створений виразними імітаційними рухами і жестами, слугував символом, за допомогою якого стверджувалась ідея єдності з природою, тотемними покровителями, предками і божествами.

Ключові слова: первісний танець, пластичний символ, тілесна виражальність, образ, семантика.

*Кіндер Карина Рудольфівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографії
Восточноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*

Специфика пластического образотворения в первобытном танце: символический и семантический аспект

Цель статьи – проанализировать символический смысл пластических средств выражения и определить семантический аспект танцевальных образов в первобытном танце. **Методология** исследования базируется на принципах комплексного подхода и применении аналитического, исторического, сравнительного, семиотического и обобщающего методов для формирования целостного представления о первообразной и символической природе прадавнего хореографического творчества. **Научная новизна:** проведено комплексное аналитическое исследование танцевальной символіки в синкретическом пространстве первобытной культуры. Предложено теоретическое обобщение по проблеме семантики пластического образа. Танцевальный образ интерпретировано как целостный феномен бытия, как телесное выражение мислительного и практического опыта. **Выводы.** Исследование специфіки танцевального образотворення позволяет обнаружить, что атрибутивной характеристикой человеческой сущности и человеческого мировоззрения на ранней стадии общества является способность к пластическому преобразению. Танцевальный образ, созданный выразительными имитационными движениями и жестами, служил символом, с помощью которого утверждалась идея единства с природой, тотемными покровителями, предками и божествами.

Ключевые слова: первоначальный танец, пластический символ, телесная виражальність, образ, семантика.

Kinder Karyna, Ph.D. in Arts, Department of Choreography, Lesya Ukrainka Eastern European National University

Specific features of fluid image creation in primitive dance: symbolic and semantic aspect

The purpose of this article is to analyze a symbolic content of symbolic means of fluid medium and to outline a semantic aspect of dance images in the primitive dance. **The methodology** is based on the complex approach principles and applies analytical technique, historical, comparative, semiotic and unifying methods in order to create a holistic view of primordial and symbolic nature of primitive choreographic art. **Scientific novelty.** A complex analytical study of dance symbolism in the syncretic space of primitive culture has been conducted. The theoretical generalization of the fluid image semantics problem has been offered. The image of the dance is interpreted as a holistic phenomenon of being, as a

bodily expression of thought and practical experience. **Conclusions.** The study of the specific features of the dance image creation reveals that the attributive characteristic of human essence and human worldview at an early stage of the society development is the fluid transformation potential. The dance image, created by expressive imitation movements and gestures, served as a symbol by which the idea of unity with nature, totemic protectors, ancestors, and deities became firmly established.

Key words: primitive dance, fluid symbol, expression thorough body, image, semantics.

Актуальність теми дослідження. Танець – мова рухів, мова тіла – належить до найдавніших і найвиразніших проявів людської духовної творчості. На нашу думку, танцювальні рухи – це специфічно людські, культурні, отже символічні рухи, за допомогою яких людина набуває здатності виразити себе і світ. Танець, як і будь-яке мистецтво, відображає дійсність у специфічній образно-художній формі. Однак не тільки події і явища реального світу формують танцювальний образ, на його структуру впливає і суб'єктивний фактор – світовідчуття, психічний склад, спосіб образного мислення народу, який позначається на всій побудові танцювального твору, його композиції, архітектоніці, лексиці та манері виконання. Виходячи із структури танцювального твору можна розшифрувати закодовані там явища життя, значення етнічного, етногенетичного порядку, зрозуміти специфіку образного хореографічного мислення народу. Проблематика і завдання статті пролягають у площині тих наукових досліджень, які розробляють проблеми вивчення та збереження прадавніх танцювальних форм, що характеризуються сталістю пластичних "кодів" та закладеної в їх основу семантики. Виходячи з цього, метою роботи є проаналізувати символічний зміст пластичних засобів вираження та визначити семантичний аспект танцювальних образів у первісному танці.

Аналіз досліджень і публікацій. На витоки первісних форм танцю, їх кінетико-пластичні особливості та семантику орнаментальних мотивів обрядових "хореодрам" проливають світло роботи А.Авдєєва, С.Бібікова, В.Зігфріда, В.Головей, Є.Корольової, В.Ромма [2; 3; 7; 11; 13; 16]. Як показує дослідження Є.Корольової, первісний танець був засобом пізнання навколишньої дійсності, а семантика його символічних малюнків передавалась від покоління до покоління як життєво важлива інформація [13, 158]. Необхідно зауважити, що в аспекті виокремленої проблеми науковий доробок у галузі вітчизняного та зарубіжного хореознавства не можна вважати таким, який дає вичерпні відповіді на всі питання, пов'язані з її розв'язанням. Тому доводиться звертатися до наукових робіт переважно культурологічного й філософського спрямування.

На теоретико-концептуальному рівні інтерес становлять дослідження в галузі реконструкції архаїчних моделей світу, мислення й поведінки (Л.Абрамян, М.Еліаде, В.Міріманов, В.Кабо, В.Топоров), що дозволяють виділити такі специфічні властивості архаїчної культури, як нерозчленованість її знакових систем, визначальна роль символічних цінностей. Слід відзначити ті наукові розробки, в яких символізм аналізується як універсальна, сутнісна ознака давніх міфологій і релігій, архаїчних форм мистецтва, початкових проявів філософії. Окреслена проблематика стала предметом дослідження В.Даниленка, О.Окладнікова, М.Шахновича ін. На увагу заслуговує і універсально-історична концепцію розумового розвитку людства англійського етнографа й фольклориста Дж.Фрезер, викладена у праці «Золота гілка», згідно з якою, давня людини вірила у свої здібності впливати на сили природи і навколишній світ магічними засобами [19]. Здійснений аналіз історичної, філософської, мистецтвознавчої літератури дозволяє дійти висновку, що тлумачення символу не розкриває повною мірою його сутності і статусу в танцювальній культурі. Заповнити існуючі прогалини покликане наше дослідження.

Виклад основного матеріалу. Танцювальний образ – це символічний репрезент думок і почуттів через посередництво пластичних дій, це об'єктивація внутрішнього світу через рух, у якому пробуджується творчий потенціал. Саме рухам тіла, жестикуляції та міміці належить ведуча роль у створенні образу, сутнісною ознакою якого є пластична виражальність. Еволюція засобів виражальності йде у такому напрямку: спочатку зображення є ніби зліпком з натури, несе риси подоби реальності, згодом поступово узагальнюється, схематизується, перетворюється на символ. Як наголошує О.Лосев: «будь-який художній образ, прагнучи повного відображення дійсності, набуває характеру символу» [14, 119]. Таким чином, ми визначаємо пластичний символ як образно-наочний, тілесно-виражальний, емоційно-насичений засіб відображення та відтворення явищ природи, людського життя або суспільних відношень. Визначною рисою пластичного символу є єдність або цілісність змістовних і чуттєвих моментів. Його емоційно-чуттєва

домінанта здатна викликати у відповідь переживання та емоційну довіру, емоційне світлотлумачення. Зосередженість на дійстві, «входження» в образ, концентрація волі, звільнення від звичних почуттів та думок приводять виконавця до особливого стану гармонійної рівноваги. Танцівник, використовуючи мову пластичних символів, не тільки розкриває сюжет, але й створює особливу «психічну реальність», в якій спілкується з глядачем на рівні передачі емоційних та ментальних станів.

Сутність танцювальної символіки полягає в тому, що вона пробуджує глибинні пласти підсвідомості, відображає внутрішні переживання, думки, почуття. Символічна мова – єдина універсальна мова, якою володіє все людство, що дозволяє йому «перейти від земного й раціонального до первісного й інтуїтивного», – зазначає Т.Ендрюс [21, 179]. Символічні рухи, жести, пози танцю, що черпають свій зміст з несвідомої архетипної ночі людства, з «колективного несвідомого» (К.-Г. Юнг), відображали уявлення про зв'язки людини з одухотвореними силами природи та духами предків, про структуру світу, про стосунки членів роду.

Танцювальний твір, хореографічний «текст» проникає у свідомість й сприймається людиною у вигляді системи знаків. Особливості інформаційної структури ритуальних танців полягають у синкретичній єдності різноманітних знакових кодів. Знаючи, наприклад, значення поз, жестів та пластичних рухів, людина «схоплює» внутрішній зміст того, що відбувається, оскільки вказані особливості поведінки вона розуміє як знаки, що несуть певну інформацію. У вигляді тих чи інших знаків та символів, що входять у свідомість і творчість людей, відбувалося не просто засвоєння навколишнього світу, а загострене сприйняття дійсності. Ця «фіксує» знакова система складалася впродовж тисячоліть, виступала засобом збереження танцювального «тексту», культурного нагромадження й ретрансляції хореографічного досвіду попередніх епох нащадкам.

Важливий крок у виявленні саме людського розуму – об'єктивація внутрішніх асоціацій в образі, який, ніби відбиток дійсності, узагальнюється, схематизується, перетворюється на умовний знак. Саме створення образу породило магічне світоуявлення й впевненість у можливості впливати на об'єкт через маніпуляції з його психофізичним аспектом. Так, перш ніж вирушити на полювання, мисливець виконував магічний ритуал, уражав списом зображення своєї жертви, і це, на його думку, мало

забезпечити успіх всієї справи. Шалені стрибки, імітація рухів звірів, загрозливі вигуки та притупцювання створювали умовну картину полювання. Людина вірила в те, що танець реально, практично допомагає в здійсненні однієї з найважливіших функцій її життєдіяльності. Подібні танці ще й сьогодні виконуються в багатьох традиційних культурах. Північно-американські індіанці перед полюванням на бізонів протягом декількох днів виконують магічні танці. Переодягнені в шкуру бізонів замасковані виконавці імітують сцени полювання, сподіваючись, що зачарована в такий спосіб тварина сама дозволить себе вбити [4, 183].

Військові дії та майбутні перемоги, зазвичай, репетирувалися спочатку у бойовому танці. Цей символізм присутній у танцях афганського племені патанів і в шотландських народних танцях. Так звані «пірричні» танці давніх греків викладали у Спарті як засіб вивчення військових прийомів та тренування тіла. При оволодінні військовим мистецтвом саме танці відігравали головну роль у розвитку спритності, витримки, ритмічної координації рухів, стійкості і сили духу. Танці-пантоміми зображали не тільки напружену боротьбу, але й попередню розвідку, підготовку до нападу. Військові танці мали на меті виховання мисливця-воїна – ідеалу чоловіка – й були безпосередньо пов'язані з вірою людини в те, що, викликавши образ перемоги в танці, вона отримає її в реальній сутичці з ворогом. Сцени імітації полювання або битви, що розігрувалися з практичною метою, створювали якусь «другу» дійсність як образ «першої». Мова йде не просто про копіювання одного тіла іншим, а про вплив одного двійника на іншого. Дж.Фрезер у «Золотій гілці» наводить численні описи таких магічних обрядів народів первісної культури. Так, наприклад, у західноафриканському племені анья, коли чоловіки зайняті війною чи іншою небезпечною справою, жінки, які залишилися дома, допомагають їм ритуальними танцями. Розмальовані й озброєні палками, виспівуючи непристойні пісні з метою образити ворога та прославити власного вождя і воїнів, вони виконують жваві танці, що складаються із швидких маршів, аналогічних за тактом і ритмом військовим танцям чоловіків [19, 42]. Розділяючи таким чином надії, страхи, ризик та небезпеку своїх чоловіків, жінки в цих військових танцях ідентифікують себе із ними. Дві статі зливаються в єдиний організм, і все, що відбувається в одній його частині, обов'язково впливає на іншу.

На ранній стадії людської цивілізації основним актом магічного танцю було пластичне перевтілення виконавця на звіра (спочатку об'єкта полювання, а потім шанованого тотема):

танець бізона у північно-американських індіанців, індонезійський танець тигра, якутський танець ведмедя. Здатність до перевтілення є атрибутивною характеристикою людської сутності й людського світобачення. Для людини традиційного суспільства подібне міметичне дійство – це спосіб «спілкування» з духами предків, віра в їхню могутність та опіку. Засобами для створення образу-двійника стають крок, жест, поза, маска. Максимально виразна техніка ніг навіть сприяла формуванню особливого виконавського канону – крок тигра, крок ведмедя, стрибок оленя, стрибок цапа. Причому міметуюче тіло танцівника не створює рухи, а імітує їх. Так, дослідниця грузинської хореографії Е.Гварамадзе вважає, що підйом на кінчики пальців у чоловічому танці походить від давньої імітації стрибка тотемної тварини на копитця [5, 7]. Вражаюча техніка чоловічого танцю на пуантах, що так гротескно використовується в балетній трупі Валерія Михайловського, сприймається природно й органічно серед стрімких, поривчастих, енергетично насичених стрибків та граціозних рухів грузинського танцю.

Мисливські та тотемні танці як уподібнення рухам тваринам були поширені серед первісних племен усього світу. Їх виконавці намагалися якнайточніше передати пластику звіра, що пересувався, як правило, на чотирьох кінцівках. Особливе мистецтво танцівників полягало «в тому, щоб, нахиливши вперед верхню частину тіла, влучно імітувати характерні рухи тварин» [13, 107]. Людина, яка ще не вміє створити образ свого одноплемінника й перевтілитися в нього, все ж таки усвідомлює себе як істоту вертикальну, що виділяється зі всього тваринного світу своїм прямоходінням (*homo erectus*). І це вертикальне положення долає ество й підносить людину над природою. Тому характерною особливістю танців, в яких репрезентували, зображували тварин, був нахил вперед верхньої частини корпусу. Створений виразними імітаційними рухами і жестами, втілений засобами пластики образ тварини слугував символом, за допомогою якого утверджувалася ідея єдності з природою й предками.

Виключне місце серед ритуальних міметичних танців займають так звані «пташині» танці, в яких відбилися найдавніші уявлення людської праісторії, коли птах займав чільне становище в ієрархії природних й космічних сил. Він міг бути і божеством, деміургом, героєм, тотемним предком і символом божественної сутності, неба, сонця. Ранні зображення птахів, що мали сакральний характер, належать до верхнього палеоліту. Для неолітичного періоду властиві зображення симетричних «пташиних»

композицій у поєднанні з солярними знаками [7, 21]. У китайській каліграфії ієрогліфічним знаком, що зображує чаплю на одній нозі, позначався танець [9, 259]. Численні зображення танців людей-птахів у наскельному розписі неоліту свідчать про високе мистецтво перевтілення. «В гробницях міст Південного Причорномор'я, в керченських склепах сабазистів розміщені танцюючі людські фігурки з пташиними головами» [4, 68]. Найбільш вправними виконавцями таких танців були шамани. У напівлюдських-напівпташиних фігурках часто підкреслювалася лінія рук, що імітувала голову птаха. Щільно зімкнена кисть у вигляді пташиного дзьоба була ритуальним жестом вождів індіанських племен [13, 159]. Ясновидці доісторичної епохи свій «політ» наочно показували у звичних образах. Кружляння, змахи руками-крилами, імітація пташиних рухів символізували перехід людини у стан піднесення, натхнення, екстазу, поринання в неземне, божественне царство.

Реліктом давніх язичницьких вірувань та ритуалів, одним з основних елементів яких був образ орла, є славнозвісний танець "Лезгінка". Він майже в незмінному вигляді розповсюд-жений серед всіх без винятку кавказьких народів (в Ірані відомий під назвою «Лезгі», в Грузії – «Лекурі») [5, 8]. Образ птаха досконало відтворюється танцівником особливо в той момент, коли він, ставши навшпиньки й гордовито розкинувши руки-крила, плавно описує кола, наче збирається злетіти. Не виключено, що в глибокій давнині цей ритуальний танець виконувався в особливому костюмі, оздобленому пір'ям орла. Перо в різних культурах й на різних етапах розвитку символізувало Повітря, Вітер, Світло, Височінь, Політ. Розкішне головне обрамлення з пір'я у північноамериканських індіанців символізує Великого Духа Всесвіту. Пір'я було неодмінним атрибутом головного вбрання єгипетських богів – Озиріса, Амона-ра, Гора. Ще й дотепер у традиційних суспільних структурах Африки, Північної, Центральної й Південної Америки, Азії, Австралії, Океанії вожді, шамани й чаклуни віддають перевагу вбранню з пір'я.

Символом літаючого птаха, який зберіг первісну змістову насиченість аж до наших днів, була ритуальна поза, створена комбінованим положенням рук, одна з яких різко витягнута вбік, а інша так само різко піднята догори і створює прямий кут [13, 159]. Ця поза, що увійшла до лексики сучасного класичного танцю, стала справжньою візитною карткою російського балету. «Летючі» арабески «Лебединого озера» – прагнення вгору, у далечінь, схилена до руки голова створюють образ птаха, який промайнув,

блиснувши білим пір'ям, і зник, як примарна мрія про прекрасне, а «вихід» з арабеска в іншу позу здається миттєвим перетворенням птаха на дівчину. Те, що уявлення прадавніх і сучасних людей збігаються, свідчить про високий ступінь осмислення далеким предком навколишнього світу, проникнення в таємницю характерних проявів руху й життєвої сили в живій природі. У ритуальних танцювальних композиціях образ створювався поєднанням рухів з пишним декоративним оформленням і маскою. Поверхня маски, що приховує та відкриває одночасно, була онтологічно більш вагомою, значущою й достовірною, ніж звичайна зовнішність людського обличчя з його гримасами випадкової міміки. Маска, часто страхітлива і фантастична, виступала медіумним посередником між світами, втілюючи загрозливі та величні образи тотемних прабатьків племені, охоронців порогів, а також являючи обличчя духів-покровителів – поводитирів у вищі невідомі й невидимі світи. Яскраве, динамічне видовище, що являв собою обрядовий танець у масках, дозволяло людині представити свій страх, табу або божество, символічно відтворювало дивовижну метаморфозу внутрішнього світу. Звичайна людина ніби реально перевілюється в сутність цієї маски, набуваючи її священної сили. Та все ж таки при створенні образів пташиного чи тваринного світу домінуюча роль відводилася саме танцювальній пластиці. Досить часто саме зображення тварини могло бути умовним, а образ розкривався в основному рухами виконавців, які відповідають поведінці того чи іншого зоо- або орнітоморфного персонажа.

Висновки. Отже, танець, будучи споконвічно життєво-важливою формою суспільної активності, одним з компонентів синкретичного первісного мистецтва, являв собою пластичну форму символічного вираження домінант сакрального світобачення та відігравав визначну роль в ситуаціях пізнання, спілкування, навчання та містичної трансформації у прадавніх «хореодрамах». Дослідження специфіки образотворення дозволяє виявити, що атрибутивною характеристикою людської сутності і людського світобачення є здатність до пластичного перевілення. Створений виразними імітаційними рухами і жестами, втілений засобами пластики у поєднанні із пишним декоративним оформленням і маскою, танцювальний образ слугував символом, за допомогою якого стверджувалася ідея єдності з природою, тотемними покровителями, предками і божествами. Тілесні акти, набуваючи духовної значущості, стають своєрідним провідником

архетипної пам'яті людства, універсальним виразником глибинних засад людського буття. танцювальний образ – це символічний репрезент думок і почуттів через посередництво пластичних дій, це об'єктивізація внутрішнього світу через рух, у якому пробуджується творчий потенціал. Танцювальні символи є своєрідним інформаційним кодом архаїчних мисливських, скотарських, землеробських етнічних спільнот. Народжена в глибині століть дивовижна мова жестів, мова пластики людського тіла, де найменші нюанси рухів ніг, рук, голови мали певне значення і виконували соціальні та магічні функції, перетворилась на своєрідну пластичну систему знаків, що дійшла до наших днів. Дослідження не вичерпує всіх напрямків розробки теми. Здійснений комплексний аналіз танцювальних обазів з позиції символіко-семантичних ознак і напрацьовані матеріали можуть стати базою наступних пошуків і теоретичних розробок, що у своїй сукупності в подальшому здатні будуть всебічно відтворити той безмежно розмаїтий, багатобарвний та глибоко символічний феномен, що його являє собою танець.

Література

1. Абрамян Л. Первобытний праздник и мифология. Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1983. 232 с.
2. Авдеев А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытном строе. Л.-М. : Искусство, 1959. 266 с.
3. Бибииков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. К. : Наукова думка, 1981. 108 с.
4. Винников И. Неопубликованная рукопись Льюиса Т. Моргана о плясках североамериканских индейских племен. *Советская этнография*. 1938. №1. С.167-184.
5. Высотская Т. Культы и обряды поздних скифов. *Вестник Древней истории*. М., 1976. № 3. С. 51-73.
6. Гварамдзе Е. О некоторых специфических особенностях грузинского народного танца : VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. М. : Наука, 1964. 9 с.
7. Головей В. Сакральне в мистецтві : проблеми образотворчої репрезентації : монографія. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. 2012. 420 с.
8. Даниленко В., Шилов Ю. Начала цивилизации. Космогония первобытного общества. Праистория Руси VII тыс. до н.э. – I тыс. н.э. М. : Раритет, 1999. 304 с.
9. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбицтво та культурні уподобання / пер. з фр. Г.Кьорян. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.

10. Жолховцев А. Иероглиф в искусстве. *Искусство стран Востока*. М. : Просвещение, 1986. С. 240-268.

11. Зигфрид В. Танец – искусство движения: красота как свойство поведения. *Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики*. М. : Мир, 1995. С. 125-155.

12. Кабо В. Синкретизм первобытного искусства. *Ранние формы искусства* / отв. ред. Е.Мелетинский. М. : Искусство, 1972. С.275-301.

13. Королева Э. Ранние формы танца. Кишенев : Изд-во «Штиинца», 1977. 21

14. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М. : Искусство, 1995. 320 с. 22.

15. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М. : Согласие, 1997. 328 с.

16. Ромм В. К методике палеохореографического анализа. Новосибирск : Наука, 1994. 152 с.

17. Окладников А. Утро искусства. Л. : Искусство, 1967. 135 с.

18. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках* / сост. Л. Рожанский. М. : Наука, 1988. С. 7-60.

19. Фрэйзер Дж. Золотая ветвь. Дополнительный том / пер. с англ. А.Хомик. М. : "Рефл-бук", К. : "Ваклер", 1998. 464 с.

20. Шахнович М. Первобытная мифология и философия. Л. : Наука, 1971. 240 с.

21. Эндриус Т. Магия танца. Ваше тело как инструмент силы: Пер. с англ. М. : "REFL-book", К.: "Ваклер", 1996. 256 с.

References

1. Abrahamyan, L. (1983). Primeval holiday and mythology. Yerevan: Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR [in Russian].

2. Avdeev, A. (1959). The origin of the theater. Elements of the theater in the primitive system]. Leningrad-Moscow: Iskusstvo [in Russia].

3. Bibikov, S. (1981). The oldest musical complex of mammoth bones. Kiev : Naukova dumka [in Russian].

4. Vinnikov, I. (1938). Unpublished Lewis T.Morgan Manuscript on the Dances of North American Indian Tribes. *Soviet ethnography. No 1. pp. 167-184* [in Russian].

5. Vysotskaya, T. (1976). Cults and rites of the late Scythians. *Bulletin of Ancient History. No 3, pp. 51-73* [in Russian].

6. Gvaramadze, E. (1964). About some specific features of Georgian folk dance. *The 7ns International Congress of Anthropological and Ethnographic Sciences*. Moscow: Nauka [in Russian].

7. Holovei, V. (2012). Sacral in art: problems of visual representation]. Lutsk: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainki [in Ukrainian].

8. Danilenko, V. & Shilov, Y. (1994). The beginning of civilization. Cosmogony of primitive society. The prehistory of Russia 7ns millennium BC – 1st millennium AD. Moscow : Raritet [in Russian].

9. Eliade, M. (2001). Sacred and worldly; Myths, dreams, and mysteries; Mephistopheles and androgyne; Occultism, divination, and cultural preferences. Translated from French by G. Kjoryan. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].

10. Zholkhovcev, A. (1986). Hieroglyph in art. *Art of the East*. Moscow: Prosveshchenie. pp. 240-268. [in Russian].

11. Siegfried, V. (1995). Dance is the art of movement: beauty as a property of behavior. *Beauty and the brain. Biological aspects of aesthetics*. Moscow: Mir, pp. 125-155 [in Russian].

12. Kabo, V. (1972). Syncretism of primitive art. In: E.Meletinsky, ed. *Early art forms*. Moscow: Iskusstvo, pp. 275-301[in Russian].

13. Korol'ova, E. (1977). Early forms of dance. Kishinev: Stiinca [in Russian].

14. Losev, A. (1995). Symbol problem and realistic art. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

15. Mirimanolov, V. (1997). Art and myth. The central image of the picture of the world. Moscow: Soglasie [in Russian].

16. Romm, V. (1994). To the technique of paleochoreographic analysis. Novosibirsk: Nauka [in Russian].

17. Okladnikov, A. (1967) . Morning art. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].

18. Toporov, V. (1988). About the ritual. Introduction to the issue. *Archaic ritual in folklore and early literary monuments*. Moscow: Nauka, pp. 7-60 [in Russian].

19. Fraser, J. (1998). Golden branch. Translated from English by A.Homik. Moscow : «Refl-buk», Kiev: «Vakler» [in Russian].

20. Shahnovich, M. (1971). Primeval mythology and philosophy. Leningrad: Nauka [in Russian].

21. Andrews, T. (1996). The magic of dance. Your body as a tool of strength. Translated from English. Moscow: «REFL-book», Kyiv: «Vakler» [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.03.2020

Прийнято до друку 16.04.2020