

**Key words:** pop culture, show business and pop music, the synthesis of art, Ukrainian art, show business, stage form, entertainment genres, specific forms of influence on public, national origins variety of genres, modern stage, the evolution of the genre, cultural space.

#### Анотація

##### **Плахотнюк В.Г. Тенденції становлення естрадного синтеза мистецтва**

Естрада определяється в контексті поп-культури, шоу як метахудожественний, метакультурний синтез мистецтв. Предоставляється аналіз і генеалогії розвитку сценічних форм втілення художественного образу.

**Ключевые слова:** поп-культура, шоу, естрада, синтез мистецтв.

*Надійшла до редакції 11.11.2014 р.*

УДК 793.3.03

*Л.Ф. Хоцяновська*

### ВИРАЗНІ МОЖЛИВОСТІ АБСТРАКТНОГО ТАНЦЮ

*Постановка проблеми.* На початку нового тисячоліття мистецтво танцю переживає момент піднесення популярності і виявляє високий рівень розвитку. Танець, увійшовши до контексту сучасного мистецтва, поступово трансформується в нову форму, набуваючи нового сенсу й ролі. Танець, як і раніше, є видовищем, формою дозвілля, соціальним ритуалом, але головна його функція полягає у тому, що він є сучасним мистецтвом, актуальним художнім висловом. У хореографічному світі протягом століть залишається актуальною проблема пошуку виразних засобів для втілення різноманітних балетмейстерських задумів. Поняття «виразних засобів» включає: тип побудови вистави (дивертисмент, колаж, наскрізний симфонічний розвиток і т.д.), хореографічний текст, що складається з сольних і ансамблевих форм різних видів танцю, взаємодія хореографічних і музичних форм, вибір теми, ідеї, сюжету твору. Поняття також включає сукупність засобів сценічної виразності, яку складає пластична ідея, музична ідея, стенографічна ідея, індивідуальність артиста. Щоб покращити якість твору загалом необхідно удосконалити всі його компоненти. Звичайно, як що мова йде про мистецтво хореографії, то провідне значення має саме пластична ідея. Актуальності набуває дослідження питання виразності абстрагованого танцювального мотиву поза контекстом сукупних чинників, так як саме танцювальний рух є матеріалом мистецтва хореографії.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Огляду історичних процесів, що відбувались у хореографії, присвячено роботи загально-мистецького та історіографічного спрямування таких авторів, як Е. Суриц, Л. Блок, Ю. Яковлева. Біографічний та автобіографічний огляд певних персоналій міститься у книгах П. Курта, С. Лифаря. Особливо цікавими є думки щодо виразних можливостей танцю практиків балету М. Фокіна, С. Лифаря. Праці М. Гватеріні, Д. І. Шарикова, присвячені переважно висвітленню історії та деяких питань теорії різних видів танцю загалом. Але невпинний процес розвитку й трансформації сучасних хореографічних форм зумовлює необхідність подальших наукових розвідок. Аналіз наукових джерел дає висновок, що дефініція «абстрактний танець» та його виразні можливості досі не стали об'єктом окремого дослідження, що робить звернення до даної теми виправданим.

*Мета статті* полягає у з'ясуванні сутності поняття «абстрактний танець» та дослідження його виразних можливостей як матеріалу художнього твору.

*Результати дослідження.* Абстрактне не фігуративне мистецтво замінило безпосереднє відтворення натурної дійсності мальовничо-пластичними знаками і символами або «чистою» грою художніх форм. «Чисту» абстракцію слід сприймати умовно, оскільки навіть у самих абстрактних від конкретної натури образах завжди можна вгадати певні предметно-фігурні мотиви.

Абстрактне мистецтво як мистецтво безпредметне, принципово відмовилося від будь-яких ознак зображення реальних предметів у живописі, скульптурі й графіці. В танці цей принцип виражається відсутністю прив'язки до конкретних героїв, персонажів, літературної фабули, конкретного місця та часу дії, не залишаючи жодних реалій, окрім самого руху тіла, що танцює.

Програма абстрактного мистецтва полягає у вираженні якихось «очищених від реальності» духовних сутностей, чисто суб'єктивних емоцій і підсвідомих імпульсів. Практика абстрактного мистецтва зводиться до складання за допомогою відокремлених елементів художньої форми

(кольорова пляма, лінія, об'єм і т.д.) необразотворчих композицій, раціоналістично впорядкованих або призначених виразити стихійність почуття і фантазії автора.

Практика абстрактного балету вилучає танець як відокремлений елемент художньої форми, танець відокремлюється від літературно-драматургічного сюжету, художнього оформлення, музичної основи. Виразними засобами залишаються лінії (тіла) що рухаються в об'ємі сценічного простору. Вилучається навіть міміка обличчя, воно має бути безпристрасним. Композиції абстрактної хореографії є «необразотворчими», їх виконавці не творять конкретизовані образи балетних принців і принцес, а стають інструментом вираження тих самих «очищених від реальності» духовних сутностей.

Ідея абстрактних, так званих «чистих» танцювальних ансамблів супроводжує балетний театр від його народження. Від королівських балетів французького двору, через класичні *grand pas* у балетах XIX ст., до пошуків балетмейстерів XX ст.: «Шопеніана» М. Фокіна, «Танцсимфонія» Ф. Лопухова, «Агон» Дж. Баланчіна, балети У. Форсайта та М. Канінгема й ін.

Постійним резервуаром абстрактних художніх форм завжди служило мистецтво орнаменту. Важливими історичними попередниками абстрактного мистецтва були також одвічна захопленість художників анаморфозами (як би «випадковими» образами), які вгадувалися в природних фактурах (наприклад, у зрізах мінералів), а також принцип нон-фініта (зовнішньої незакінченості, що дозволяє милуватися грою ліній і фарб, незалежно від сюжетних форм), що народився в епоху Відродження. Переважно орнаментальне мистецтво ісламу, а також далекосхідна каліграфія, звільнили пензель від необхідності постійного наслідування зовнішньої природи, все Середньовіччя розвивалися в безпредметному руслі. Проявом такої тенденції в хореографії можуть слугувати придворні орнаментальні танці, танці великих королівських балетів.

Балети у виконанні короля та його двору були найулюбленишим видовищем кінця XVI – початку XVII ст. У «балетах короля» дами участі не брали, всі партії виконувались чоловіками. Виконавці носили майстерно зроблені маски, які щільно прилягали до обличчя і розкішні фантастичні костюми. У цих балетах танець був самодостатнім, не мав іншої виразної мети, окрім безпосередньої виразності, закладеної у самому ритмічному русі групи людей, що танцюють. Маски закривали обличчя і фокусували увагу на русі. «Не люди – отвлечённые образы, с золотыми лицами, с пышным ореолом эгретов, в сверкающих коротких туниках, плавными и точными передвижениями строят круги, квадраты, треугольники, как мы видим на современных гравюрах, планированные всегда очень широко, с большими интервалами между танцующими, что должно было ещё увеличивать стройность и пышность зрелища. Длительно сменялись фигуры одна другой, пермены доходили до сорока. И этот великолепный праздник приучил глаз к тому, что движение для выразительности не нуждается ни в драматической содержательности, ни в виртуозном блеске» [1; 142]. Танець у подібних дійствах ніс у собі свій зміст, і показував, що танцювальний рух такий же цінний матеріал мистецтва як музичний звук, як лінія та фарба живопису.

У Європі в епоху романтизму і символізму художники зазвичай на стадії ескізу, але деколи і в закінчених речах, ішли в світ нефігуративних видінь. Такими є окремі фантазії пізнього Дж. М. У. Тернера або ескізи Г. Моро. Для хореографічного мистецтва даного періоду характерним є таке явище, як «білий балет» або «білий акт».

Починаючи від «Сильфіди» і надалі всі балети XIX ст. містять «білий акт», у якому дія відбувається у фантастичному, ірреальному світі, а персонажі характеризуються розпливчатою сутністю – потойбічні створіння – віліси, русалки, примари. Всі танцівниці, вдягнені у однакові білі тюніки (абстрагований костюм), синхронно повторюють рухи головної героїні, підкреслюючи в абстрагованій формі її почуття. Найтиповіший пластичний мотив «білого балету» – арабеск – в абстрактній формі символізує виразний порив, прагнення до безконечного. Сильне враження справляють арабески, що багаторазово повторюються синхронно великою кількістю балерин.

Важливою віхою становлення абстрактного танцю як самоцінного засобу виразності стали балети М. Петіпа. В його балетах відбувався відбір і уточнення художніх танцювальних форм. Танець відокремився від пантоміми і абстрагувався, втратив зв'язок із побутовим рухом. Пальцева техніка розвинулась і змінилась, характерним стало стремління до віртуозності. Але зміни йшли не тільки за рахунок зростання техніки. Викристалізувалися стійкі структурні форми з використанням прийомів повторності, контрастності, варіювання, що дозволяли розробляти та розвивати пластичні мотиви, протиставляти пластичні теми.

Наприкінці XIX ст. танець в балеті отримав нову якість: він піднявся на рівень умовної мови мистецтва, став самостійним засобом виразності, придатним для створення складних багатозначних образів. Від декоративних танців до таких композицій, де танцювальні рухи узагальнено, абстраговано розкривали духовний світ людини. У такій якості танець уподібнюється музиці,

найабстрактнішому з мистецтв. Невипадково найвищі досягнення балету XIX ст. були звершені, коли танець віднайшов опору у музиці композиторів-симфоністів.

У результаті симфонізації балетної музики змінювалось і ставлення хореографів до музики. Виникла потреба інсценізації симфонічних та інструментальних, не призначених для танцю творів. Побудовані за іншими законами, ніж у традиційному балеті, вони допомагали звільнитись від рутини танцювальних формул, тому постановники шукають в них опори для реформи балетної вистави як такої.

«Білий балет», становлення форми класичного гра па були лише окремими винятками, вирішальний же перелом у русі мистецтва хореографії вбік абстракціонізму відбувся лише на початку 1910-х рр., що співпадало із загальними тенденціями розвитку мистецтва того часу. Балет «Шопениана» М. Фокіна (інша назва «Сильфіди») був новим кроком на шляху «очищення» хореографії, наприкінці якого вона мала стати самостійним мистецтвом, мистецтвом самого лише танцю, що не потребує ні музики, ні костюму. ««Шопениана» научила тому, як виразителен, як содержателен танец сам по себе, вне сюжета... ..задания, показала симфонические возможности классического танца, а также показала, как танец увлекателен и интересен вне всякого трюка, вне акробатизма.» [1; 331] Хоча неможливо визнати цей балет абстрактним у повному сенсі, сам Фокін визнавав присутність абстрактного танцю у своїй постановці. «Я признавал и драматический, и абстрактный, и классический танец и думаю, что в этом маленьком балете высказался яснее, чем в каком-либо другом, яснее чем в писаной программе реформы. Эта миниатюра как бы указала те разнообразные пути, по которым балету следует развиваться и по которым я направил свою будущую деятельность» [8; 98].

Відсутність музичного супроводу Фокін визнавав виправданою лише у конкретних випадках для того, щоб виділити і підкреслити певне драматичне звучання. Балетмейстер віддавав перевагу використанню високорозвинених музичних форм, музику вважав необхідною, на відміну від декорацій, що менш важливі. Вони можуть багато що додати, але не можуть приховати недоліки балету.

Такі балетмейстери-новатори, як С. Лифар, Б. Романов, висували ідею самоцінності танцю і незалежності його від музики. С. Лифар виклав свої погляди на взаємовідносини танцю та музики у «Маніфесті хореографа». Ідея маніфесту засновувалася на думці, що ритм – єдина ланка між музикою і танцем; все ритмічне не обов'язково є танцювальним, не кожен музичний ритм можливо передати рухами тіла; але до будь-якого ритму можа «прищепити» музику. Отже, саме музиканту потрібно підкорятися у співпраці з хореографом, і їх спільний твір обов'язково виграє в єдності. С. Лифар вважав, що в балеті саме за танцем має бути перше і останнє слово. Практичним втіленням міркувань балетмейстера став балет «Ікар». На думку митця, жодна музика не змогла б передати простоту, стриману сувору красу грецького міфу і те бачення танцю, що ним навіяне. Лифар вирішив танцювати «Ікара» без музики, вважаючи що так він виграє в експресії, і крім того покаже, на що здатен танок, якщо обходиться без будь-якого акомпанементу [4; 53].

Замислюючись над власною виразністю танцювального руху і створював танець без музики та зовнішнього оформлення Б. Романов, для якого танець сам по собі є «симфонія ритму, пластики, виразності» [6; 46–47]. Такий підхід щодо музики і танцю був співзвучний з поглядами «модерністів», що широко практикували виступи без музичного супроводу. Зокрема А. Дункан періодично танцювала без музики і навіть розглядала таку практику у якості «танцю майбутнього». Відомий випадок, коли артистка сказала репортеру, що довершений танець не потребує акомпанементу, тому що він являє собою «самодостатній вираз» [3; 239].

Танцесимфонія – жанр, що народився на стику двох традицій. Одна має витоком «новий балет» початку XX ст., інша пов'язана з розвитком «чистого танцю» у «старому балеті» XIX ст., переважно у творчості М. Петіпа. Мова йде про використання ним необразотворчого, абстрактного танцю всередині великих балетних вистав. У таких ансамблях танець володів власною виразністю. Балетмейстер умів використовувати виразні властивості того чи іншого руху, співставлення рухів однорідних і контрастних, поєднання фігур і груп, що рухаються для створення узагальненого, абстрактного образу.

Балет «Величье мироздания» Ф. Лопухова на музику «Четвертої симфонії» Л. Бетховена став першим твором нового жанру танцесимфонії. Чистий танець поза конкретно дією був покликаний виразити зміст симфонії, задля чого він і формально підпорядковувався її структурі. Зв'язок між музикою Бетховена та хореографією не зводився до інтерпретації симфонії в танці. Балет стверджував важливу для розвитку балетного мистецтва думку, що розвинутий танець здатен узагальнювати. Він є самостійним матеріалом мистецтва, володіє власним арсеналом виразності. Балетмейстер може користуватись танцем не звертаючись до допомоги інших мистецтв, так як композитор або художник користуються своїми засобами. Як музика виразна своїм звучанням, а картина своїми живописними якостями, що не підлягають словесному переказу, так є виразним і

танець, звільнений від будь-якого сюжетного завдання. Те, що дає глядачу образ «чистого танцю», не може дати йому ніякий інший образ – ні музичний, ні живописний, ні словесний, так як кожне мистецтво володіє власними можливостями впливу.

Питання самоцінності і самодостатності мистецтва танцю займали і митців Західної Європи. Розробляючи теоретичні питання мистецтва, Курт Йосс звертається до актуальних художніх проблем, зокрема до з'ясування категорій «театральний танець» і «танцювальний театр». У промові, проголошеній на II Танцювальному конгресі в Ессені (1928 р.), він зазначив, що бурхливий розвиток танцю та інших сценічних мистецтв того часу спричинив відокремлення двох відмінних понять. А саме, «театральний танець» - тут на першому плані стоїть літературний зміст, дія, котру танець має донести якомога точніше. До цієї категорії К. Йосс відносить танець як засіб інших сценічних мистецтв – танець в опері, драматичній виставі, пантомімі. Інший прояв – «абсолютний танець», протилежна крайність, танець сам у собі, побудований виключно на танцювальних законах композиції, танець без драматичної, сюжетної дії.

Продовжував розвивати тенденції безсюжетного танцю, що були започатковані в балетах Петипа та «Шопеніані» Фокіна один із найвидатніших балетмейстерів ХХ ст. Дж. Баланчін. Його балети демонструють змістовну основу класичного танцю, і те, як рух перетворюється із звичайної дії на елемент мистецтва. Баланчін створював хореографію виключно танцювального змісту, що відповідала музичному змісту твору композитора. Він не прагнув до буквального відтворення музики танцем (нота в ноту, такт в такт), тому що в кожного мистецтва свої закони. Баланчін не повторював музику, а передавав її зміст своїми засобами. Він вважав, що танець не має наповнюватись емоцією, внесеною ззовні, він сам по собі завдяки комбінаціям рухів, малюнків, ритмів несе необхідну емоцію.

Хореограф, чиї ідеї визначили шлях розвитку американського танцю протягом цілого покоління – М. Канінгхем. Його основоположна ідея стосувалась змісту танцю. Танець не повинен мати жодного сюжету, не має ні про що розповідати, танець також не має нічого виражати. Змістом танцю має бути сам танець. Взаємовідносини танцю і музики (або звука) в постановках Канінгхема теж не традиційні: повна незалежність танцю від музики і музики від танцю. Бувало, що танцівники чули музику одночасно з танцем лише в момент його першого виконання.

*Висновки.* Результати проведеного дослідження дають підстави зробити наступні висновки. Починаючи з часів зародження балетного театру танець рухався в бік абстракції. Послідовно з балету було вилучено сценарій з його драматичною дією, будь-які посилання на час та місце дії засобами сценографії. Найулюбленішою декорацією балетмейстерів ХХ ст. стає «чорний кабінет», а найулюбленішим костюмом – репетиційна уніформа танцівника. Відокремившись від сюжетної драматичної дії танець став пластичним виразом, «аналогом музики», щоб потім відокремитись і від самої музики. Кожен новий крок був жестом відмови від синтетичної природи балетного театру, що поєднує різні види мистецтва, допоки не буде отримано неподільний залишок – абстрактний танець.

Та і сам танець начебто розбирався на складові. Елементарні балетні рухи, що їх можна побачити відокремленими тільки у балетному екзерсисі, і які є прохідною складовою частиною великих рах подавались як самостійні і самодостатні структурні величини. «Для балетного театру то був «Чорний квадрат» – відкриття сфери тотального і абсолютного «не змісту»» [5; 98] А потім ці елементарні складові поєднувались у зовсім нових, несподіваних, неймовірних послідовностях, відкриваючи нові обрії виразності абстрактного танцю.

Поза межами статті залишилось дослідження перетворення балетного костюма, що трансформувалось паралельно з розвитком хореографічного мистецтва. Цей процес може стати темою майбутній наукових розвідок.

#### Список використаної літератури

1. *Блок Л. Д.* Классический танец : История и современность : моногр. / Л. Д. Блок. – М., 1987. – 556 с.
2. *Гваттерини М.* Азбука балета : моногр. / М. Гваттерини. – М. : БММ АО., 2001. – 240 с.
3. *Курт П.* Неистовый танец жизни : моногр. / П. Курт. – М. : ЭКСМО, 2002. – 768 с.
4. *Лифар С.* Спогади Ікара : моногр. / С. Лифар. – К. : Університетське вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. – 192 с.
5. *Мак-Гриви Ничолс С.* Буквальное и абстрактное движение [Электронный ресурс] / С. Мак-Гриви Ничолс. – Режим доступа : <http://www.teachingarts.org>
6. *Суриц Е. Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов : моногр. / Е. Я. Суриц. – М. : Искусство, 1979. – 360 с.

7. **Суриц Е. Я.** Балет и танец в Америке : моногр. / Е. Я. Суриц. – Екатеринбург : Изд-во Уральського ун-та, 2004. – 392 с.
8. **Фокин М.** Против течения : моногр. / М. Фокин. – Л., 1981. – 510 с.
9. **Яковлева Ю. Ю.** Мариинский театр. Балет. XX век : моногр. / Ю. Ю. Яковлева. – М., 2005. – 328 с.
10. **Шариков Д. І.** Класифікація сучасної хореографії : моногр. / Д. І. Шариков. – К. : Вид. Карпенко В. М., 2008. – 168 с.

### Резюме

Дається визначення дефініції «абстрактний танець», виявляється історична ретроспектива виокремлення абстрактного танцю, розглянуто його виразні можливості як матеріалу мистецтва.

**Ключові слова:** абстрактне мистецтво, абстрактний танець, виразні можливості танцювального руху, «білий балет», безсюжетний танець.

### Summary

#### **Khotsyanovska L. Expressive opportunities of abstract dance**

Dance signing the context of contemporary art, is gradually being transformed into a new form, acquiring new meaning and role. Dance is a spectacle, form of leisure, social ritual, but its main feature is that it is modern art, actual artistic expression.

Defines the definition of «abstract dance» turns historical retrospective isolation abstract dance, considered its expressive possibilities as a material art. Emphasized that abstract figurative art as art, essentially abandoned any features images of real objects in painting, sculpture and graphics.

In dance this principle is expressed in the absence of binding to specific characters, characters, literary plot, a specific place and time of action, leaving no reality other than the movement of the body that dances.

The program consists of abstract art to express some «peeled reality» spiritual beings, purely subjective emotions and unconscious impulses. The practice is reduced to abstract art assembly using separate elements of artistic form (spot color, line, volume, etc.) nonrepresentational compositions, rationally ordered or intended to express a sense of spontaneity and fantasy author.

An important milestone of becoming abstract dance as a means of expression have become an end in itself M. Petipa ballets. It happened ballets selection and specification of dance art forms. Dance and mime separated from abstrahuvavnya lost touch with everyday movement. Finger technique evolved and changed, aspiration to become a characteristic virtuosity. But the changes were not only due to the growth of technology. Vykrystalizovuvavlys resistant structural forms using techniques repetition, contrast, variation, making it possible to design and develop plastic motives oppose plastic threads.

In the late nineteenth century. dance in the ballet a new quality: it rose to the level of conventional language arts, became an independent means of expression suitable for the creation of complex-valued images. From decorative dance to these songs, dance moves where generalized, abstracted revealed the spiritual world. As such, likened to dance music, the most abstract of the arts. It is no coincidence the highest achievements of the nineteenth century ballet. were perfect when discovered dance resistance in symphonic music composers.

As a result symfonizatsiyi ballet music was changing attitudes and choreographers to music. There was a need staging of symphonic and instrumental, not intended for dance works. Built by other laws than the traditional ballet, they helped free from dance routine formulas as directors look for in their support for the reforms ballet performance itself.

«White Ballet», becoming the classic game pas forms were only a few exceptions, the same decisive turning point in the movement of abstract art choreography aside was only in the early 1910's., Which coincided with the general trends of the art of the period. Ballet «Chopiniana» M. Fokine (also known as «La Sylphide») was a new step in the way of «cleaning» the choreography at the end of which it had become an independent art, art alone dance that needs no music, no costume.

Other kinds of abstract dance - tantssymfoniya – a genre that was born at the junction of two traditions. One source is the «new ballet» early twentieth century., The other related to the development of «pure dance» in the «old ballet» nineteenth century., Preferably in the works of M. Petipa.

Thus, separated from the dance scene dramatic action was the plastic expression «analog music», and then to differentiate themselves from the music itself. Each new step was a gesture of rejection of the synthetic nature of ballet, combining various art forms until it receives indivisible balance – abstract dance.

**Key words:** abstract art, abstract dance, the expressive possibilities of dance movement, «white ballet» plotless dance, new cultural practices of the twentieth century, directors, art search, the new art.

**Анотація****Хоцяновская Л.Ф. Выразительные возможности абстрактного танца**

Даётся определение дефиниции «абстрактный танец», прослеживается историческая ретроспектива обособления этого танца, рассмотрены его выразительные возможности как материала искусства.

**Ключевые слова:** абстрактное искусство, абстрактный танец, выразительные возможности танцевального движения, «белый балет», безсюжетный танец.

*Надійшла до редакції 30.10.2014 р.*

УДК 793.322

*О.А. Мерлянова*

**ХОРЕОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ТРАДИЦІЙНИХ УКРАЇНСЬКИХ ОБРЯДІВ**

В останні часи різні аспекти української народної хореографічної культури все активніше потрапляють до кола наукової рефлексії мистецтвознавців, істориків культури, фольклористів (О. Чебанюк, С. Легка, В. Шкоріненко, Т. Павлюк, К. Кіндер), де автори більшою чи меншою мірою торкаються проблем розвитку українського народного, народно-сценічного, синтезованого з класичним жіночого танцю. Однак український жіночий танець не виступає самостійним предметом наукових розвідок.

Основними теоретичними працями в області українського народного танцю залишаються праці В. Верховинця, А. Гуменюка та К. Василенка. Але можна зазначити, що народний танець активно досліджується в кожному регіоні України: В. Тітов «Танці Поділля» (Х., 2000), А. Нагачевський «Побутові танці канадських українців» (К., 2001), Б. Стасько «Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини» (І-Ф., 2004), Б. Кокуленко «Там де «Ятрань» ...» (К., 2006), Г. Кожолянко «Духовна культура українців Буковини» (Ч., 2007).

Протягом століть народний танець українців, як і багатьох інших народів, зберігався лише у виконавській практиці. Відновити точно та детально картину виникнення та історичного розвитку українського народного танцювального мистецтва досить складно через обмеженість відомостей, що дійшли до нашого часу. Однак, виходячи із численних досліджень цього аспекту в багатьох народів можна припустити, що на формування національної хореографічної культури українців вплинули тією чи іншою мірою всі племена, народи, що брали участь в етногенезі.

Певне світло на проблему вигляду давніх танців наших пращурів можуть пролити археологічні знахідки. Е. Корольова, яка базується на дослідженнях епохи палеоліту науковцями ХХ століття, робить висновок, що, зважаючи на важливу роль жінки в період материнського родового устрою, «жіночому культу та жіночим обрядовим танцям, безперечно, належала провідна роль у житті племені» [4; 58].

Матеріали фольклорно-етнографічних експедицій середини ХІХ-ХХ ст. доводять наявність елементів обрядовості, традицій, що більшою чи меншою мірою збереглися з дохристиянських часів. Важливою складовою календарно-річної та сімейної обрядовості українців виступають танцювальні елементи та власне танці, зокрема, жіночі. Часом згадки про народні жіночі танці, часом їхні докладні описи зустрічаємо в контексті досліджень народної обрядовості українців.

В. Гусев вважав, що архаїчні календарні обряди східних слов'ян мали як обов'язковий елемент певні ігрові дії – так звані ігрища. Учений виділяє два типи ігрищ: карнавальні (зимовий обрядовий цикл) та хороводні (весняно-літній обрядовий цикл), що різняться між собою проблематикою, образно-художніми засобами та композицією [6; 7]. Зважаючи, що виконавицями хороводів були переважно жінки, можна говорити, що саме весняно-літній обрядовий цикл найнасиченіший жіночими танцями.

Досліджуючи так звані «старші верстви української усної традиції», М. Грушевський стверджував: «В останках нашої старої обрядовості, особливо у веснянім циклі, заховалось багато такої старовини, яка у своїх хорах, діалогах, танках, хороводах, забавах доносить дуже ранні, навіть зародкові форми словесно-музикальної дії» [2; 131]. Ця теза, на нашу думку, має основоположне значення для дослідження процесів зародження та розвитку українського танцювального мистецтва в цілому та, зокрема, жіночих танців. Саме в язичеських часах слід шукати витoki українського народного танцю.

Проаналізувавши відомості фольклористів минулого й сучасності щодо весняно-літнього циклу доходимо висновку, що майже на всій території України побутував танок-веснянка «Кривий танець»,