

Ареф'єва Анна Юрїївна, кандидат філософських наук, докторант кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
e-mail: anna.arefieva@i.ua,
ORCID ID: 0000-0003-4619-9281

«ОСТРІВНА ОНТОЛОГІЯ» ХОРЕОГРАФІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Презентовано проблему онтологічних імплікацій сценічного синтезу в європейській культурі початку ХХ ст., епіцентром якого були Дягилєвські сезони в Парижі. Мета статті – визначити феномен маргіналізації класичної культури в контексті еволюції хореографії ХХ ст. Методологію дослідження становить системний, компаративний підхід, метод культурно-історичної реконструкції, що дають можливість здійснити аналіз авторських моделей хореографії, які реалізували інтенції традиціоналізму та опіру деструкції класичної мови балету. Наукова новизна статті полягає в тому, що визначено диспозитив класики і неокласики як певного у-топосу, острівної онтології класичного та неокласичного танку, що зберігає культурно-історичний потенціал хореографічної культури ХХ ст. Охарактеризовано творчість провідних хореографів, які зберігали та реконструювали традиційні народні, фольклорні, міфологічні мотиви танку. Ексцентрика їх хореографічної поетики походить від кінематографу, від Чарлі Чапліна, що свідчить про наскрізну реальність синтезу неокласики в мистецтві.

Ключові слова: хореографія, сценічний образ, острівна онтологія, маргінальні практики культури, диспозитив.

Постановка проблеми. Ми використали поняття «острівна онтологія», цей термін належить Едгару Морену [6], де буття є локально винесеним за межі будь-яких територій, а в нашому випадку – тої стихії, яку було певною мірою зазначено в рамках сценізму музики Ігоря Стравінського та ін.

Леонід М'ясін і Георгій Баланчин – це два антиподи, два антагоністи і два дуже споріднених хореографи. Що ж їх розводить і що їх поєднує? Розводить їх підхід до хореографії. Якщо у М'ясіна його локально визначено як ретро-архаїзуючий неоромантизм, то у Баланчина – це неокласицизм абстрактного зразка, який, по суті, є метафізичним. Якщо більш глибоко входить в тканину і долю цих цікавих, оригінальних і, будемо казати, мультикультурних акторів, або метакультурних акторів хореографії, то і той, і інший мають цікаву долю,

прожили велике життя, написали книги, і все це зараз певною мірою потребує теж своєрідної метафізичної оптики, щоб осмислити їх вчинок.

Колись Леонід М'ясін мріяв купити архіпелаг Лі Галлі, острів, на якому нічого не росте, і зрештою купив, побудував там власний дім, там пройшли останні п'ятьдесят років його життя, де він міг відірватися від суєти складного і насиченого буття хореографа, здійснити задуми, зробити свої проекти. Цей факт в його житті надзвичайно важливий саме тому, що він показує, що від самого початку він був окремим, локальним, занесеним у світ сценічної суєти та ін. Це був острів у бутті світової хореографічної школи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему синтезу мистецтв у сценічному просторі досліджувалася в роботах Б. Галєєва, Р. Ингардена, Ю. Легенького та ін. [3–5]. Хореографічні образи в європейській культурі ХХ ст. стають предметом уваги Є. Ареф'євої, В. Гасвського, І. Стравінського та ін. [1; 2; 6]. О. Зав'ялова, М. Калашник, Г. Савченко, Г. Стахевич, І. Смирнова піднімають сценізму «відкритого твору» [9; 10]. Однак ще мало визначена естетико-філософська реальність діалогу класичних та посткласичних настанов у хореографічній культурі.

Мета дослідження – визначити феномен острівної онтології в хореографії початку ХХ ст. як діалог творчих систем провідних хореографів доби.

Виклад основного матеріалу. Цікаво побачити долю і вдачу М'ясіна і Баланчина в контексті тієї диспозиції, що вже виходить за межі сезонів Дягілєва і входить у простір ХХ ст. як діалог-антитеза, своєрідна контрпозиція двох поетик, двох систем, двох синтезуючих граматик. Так, можна вважати, що Л. М'ясін увійшов у світову культуру більш синтетично – приймає участь у багатьох фільмах з хореографічної підосною. Зокрема фільм «Червоні черевички» формується на підставі хореографічного образу «Паризького весілля». «Неаполітанська карусель» з Софі Лорен, «Казки Гофмана» – це сценічні версії, які він створював на екрані як відомий, широко зазнаний балетмейстер. Більш того, він ставив надзвичайно багато вистав у різних театрах, завдяки тому, що мав записані на плівку версії, які давав помічникам, які фактично і ставили за цими версіями вистави, маєстро лише займався аранжуванням.

Баланчин у його роботі «Сто одна промова про великий балет» більш стриманий. Він говорить більше про поетику, про систему балету в цілому, тоді як М'ясін орієнтований на той свій, на того патрона, який створив його відомою людиною. І власне, так написав свій опус і Серж Лифар. Однак важливо показати, наскільки вони різні, наскільки взагалі кожен із них є унікальною й індивідуальною постаттю. Узагалі ми бачимо дуже скудне меню характеристик систем хореографії в культурі ХХ ст. Це більше мистецтвознавчі описи характерології епістолярного жанру. Ми теж не намагаємося зробити

якусь наукову класифікації, важливо визначити сутність тих антитез, синтез, що виникали.

Якщо кубізм у хореографії В. Ніжинського та Б. Ніжинської був своєрідним родинним витвором, а неотрадиціоналізм у хореографії Фокіна був теж своєрідною острівною онтологією, перенесеною з Санкт-Петербурга, лише вдосконаленою в Парижі, то острівна хореографія Л. М'ясіна та Д. Баланчина народилася як занурення і вивчення культурних практик танцю. Особливо М'ясіну вдавалася етнореконструкція іспанського танцю. Він і сам виглядав, як іспанець, з великими очима, смуглий, невисокого зросту, динамічний. Фактично та контрреальність класиці, яку він формував, усім подобалася, відкривала простір етнокультури, народної стихії танцю. Так, і виникла своєрідна онтологія танку, яку М'ясін зазначив, як своєрідний похід у різні культури. Але цей похід В. Гаєвський визначає як неоромантизм. Під романтизмом якраз і розуміється семантика ретроархаїзуючого зразка.

Майже всі майстри хореографії Дягілевських сезонів увійшли в світ неоплатонізму ХХ ст., за О. Лосевим. Один – у простір творчого польоту (В. Ніжинський), інший – у простір свого, купленого ним, острова (Л. М'ясін), інший – у простір відкритих систем танку (Д. Баланчин). Отже, квінтесенція невідповідності місця як образу дії та онтології співбуття на сцені відбилася в його душі, як своєрідна «казка». Це люди-самітники, які знаходилися кожен у своєму світі, адже раптом знаходили медіа, буфер, простір, що їх поєднував: велике мистецтво, живопис, архітектура, і звичайно – хореографію.

Так, коли М'ясін із запалом казав, наскільки йому подобається Париж, наскільки він красивий, то на це йому відповів Бакст, що він теж, власне, одній дівчинці, з якою прогулювався по чудовому парку, у розмові сказав: «Який красивий Париж!». Проте дівчина йому відповіла: «Так, це прекрасне місце – для самогубства». На цьому все обривається. Це і є той рефрен, який стає інваріантним для всіх хронік, або пасторалей, спогадів, які вже в похилому віці продукував М'ясін. У цьому спогади М'ясіна і спогади Лифаря є подібними. Їх роботи буквально хронографують, особливо у Лифаря, острівну онтологію знаходження в акватичному просторі, будь то Венеція, будь то оці мрії-сни Стравінського, де кожен з них був островом, якого обмивала вода. Самогубство – це метафора тої любові, яку давав Дягілев, і всього того, що робило їх великими, геніальними акторами культури.

Тобто те, що кожен був егоцентричним. М'ясін розпочав з авангардних творів, «Парад», що був здійснений на музику французького композитора Еріка Саті, сценаристом виступав Жан Кокто, а оформлював Пікассо, був надзвичайно цікавою, епатуючою і водночас пародійно-динамічною авангардною хореографією. Тут був і Кінь, такий метафізичний прасимвол, який танцював, складений з двох людей, були інші персонажі, які більше нагадували

картини Пікассо, була вся та поетика, власне, теж егоцентричного, сконцентрованого на своїй творчості іспанця. Усе це було близьке темпераменту М'ясіна, у ньому жило щось іспанське. Недарма він так тяжів до іспанської культури, особливо до народних танців.

Хореографія М'ясіна – це і був той, знайдений ним романтизм, який був ретроархаїзуючим. Звичайно, це рефлекс «Світу мистецтв», але до нього М'ясін не мав ніякого стосунку. Він був московського походження, московська культура була далекою від тої північної томної краси й еросу світу мистецтв. Подія розгортається таким чином, що ми бачимо своєрідну, теж дивну онтологію любові, коли мельник і його дружина, які живуть душа в душу, починають вступати в світ, який стає екстравагантним напруженим. Коло дружини залицяється губернатор, і ми бачимо трикутник, який виникає несподівано, як народна фольклорна драма. М'ясін довго вивчав танці Іспанії, і тоді, коли він уже почав ставити свою «Трикутку», він уже був достатньо обізнаним і автентичним хореографом.

З 1917 по 1927 рр. Л. М'ясін поставив сім балетів. 1917-й – «Парад» на музику Еріка Саті, лібрето Жана Кокто, художник Пабло Пікассо. 1917-й – «Жінки в хорошому настрої», на музику Доменіко Скарлатті, лібрето і оформлення Лева Бакста. 1919-й – «Чаклунська лавка», на музику Джоакіно Россіні, лібрето Андре Дерена, оформлення Андре Дерена і Лева Бакста. 1919-й – «Трьохкутка», на музику Мануела де Фальї, художник Пабло Пікассо. 1920-й – «Пісня солов'я» на музику Ігоря Стравінського, лібрето за казкою Андерсена і оформлення Анрі Матісса. 1920-й – «Пульчінелла», на музику Ігоря Стравінського, лібрето Леоніда М'ясіна, оформлення Пабло Пікассо. І 1927-й – «Сталевий скок», на музику Сергія Прокоф'єва, лібрето і оформлення Георгія Якулова.

Кожен твір є особливим. Вони не пов'язані ніякою стилістичною лінією. Кожен презентує абсолютно різну реальність: авангардну, наприклад, як «Парад» або «Сталевий скок», а також ретроархаїзуючу, реконструктивну, яку можна побачити в тому ж «Пульчінелло»; «Трьохкутка» орієнтована на драму етнографічного типу. Усе це спонукає говорити про те, що М'ясін жив кожен раз в окремому світі, і цей окремий світ був, власне, його світом-островом.

В. Гаєвський намагається знайти різницю між системами двох видатних хореографів і пише: «М'ясін ставить програмні симфонії, реалізує запропоновану композитором програму, або ж пропонує свою програму, свої, як правило, алегоричні сюжети, тоді як Баланчин виходить зі структури симфонії, із її стилістики, із її оформлених якостей. Було б точніше використати поняття, прийняті в новішому живописі, а частково і в скульптурі: балети М'ясіна фігуративні, балети Баланчина абстрактні. Фігуративними є м'ясінські балети у прямому сенсі (і навіть у подвійному) і тому, що там багато харак-

терних персонажів, фігур, тому що балетмейстер тяжів до фігурної пластики, фігурного рисунку, фігурної мізансцени. А Баланчин обожає лінію, працює абрисами, контурами, силуетами. Силует танцюристки для нього визначає більше, ніж характер дійової особи. Силует поглинає персонаж, нівелює характер, і за цими суто формальними відмінностями є ті відмінності в традиції, які обидва суперники уособлюють» [2, с. 95].

Так, якщо М'ясину інкримінується пластичний тип формоутворення, то Баланчину – архітектонічний. Якщо перший більше працював із простором, то другий – з часом. Таким чином, ми бачимо статичну і динамічну конфігурацію, або одна тяжіє до синхронних альянсів, а інша до діахронії. Адже легко побачити, що така формалізація, яку здійснив В. Гаєвський, походить від позитивістських містифікацій, зокрема від Генріха Вельфліна, який усі стилі міг описати, як лінійні і як пластичні. Тобто – це певний рецидив намагання зробити історію мистецтв, або історію хореографії, без авторів. Тут легко можна міняти імена і легко, таким чином, здійснювати ту чи іншу класифікацію.

Баланчин пройшов інший шлях, ніж Ніжинський, М'ясін і Лифар. Він народився в сім'ї грузинського композитора Мелітона Баланчивадзе. Мати його була співачка, і, власне, вона прищепила йому любов до балету. Утім вся проблема полягала в тому, що Баланчивадзе не міг знайти в контексті маріїнської трупи, куди він потрапив, можливостей розкриття своїх здібностей. Тим паче після жовтневого перевороту він не міг вписатися у простір тоталітаризму і вже в 1924 р. залишає Росію назавжди. І тут його доля спіткнула с Сергієм Дягілєвим, з яким він зустрівся майже випадково. Після перших дебютів і недовгого перебування в кордебалеті, Баланчин стає балетмейстером. І те, що він вже був сформований як хореограф, вписує його діяльність у контекст хореографічних синтезів, які відбувалися в дягілєвських сезонах.

Баланчин тяжів завжди до завершеної класичної форми, але ця завершеність не була статуарно-пластичною, навпаки, була динамічною, архітектонічною, розгорнутою по горизонталі. Він походив від музики, музика завжди була тим *alter ego*, яка не обов'язково мала ілюструвати подію, і небалетна музика була для нього пріоритетною. Хореограф вважав, що сюжет у балеті не є важливим, домінантними є ритм, композиція, яка формується як сценічний синтез – це і декорації, і світло, і пластика, що і утворює єдність мистецтв. Власне, Баланчин створив той тип балету, який можна зазначити як полісценічне видовище, де декорації, костюми, хореографія живуть разом, а зовсім не підкоряються хореографічній ролі. Тобто образ танку, або танцю, стилістично є ритмічно-музичним за епіцентром формоутворення. Тобто музичність, яка походить від батька, фактично і здійснила всю його техніку і всі його реалії як хореографа.

Якщо перераховувати роботи, то це, звичайно, «Пісня солов'я», 1925 р., за музикою Стравінського, костюми і декорації Анрі Матісса; це «Чортик з табакерки», музика Еріка Саті, художник Андре Дерен; це такі роботи, як «Тріумф Нептуна», музика Лорда Бернерса, декорації Шервашидзе; «Кішка», музика Анрі Соге, сценографія Наума Габо і Антуана Певзнера; «Аполлон Мусагет», музика Ігоря Стравінського, сценографія Андре Бошана; «Боги-жебраки» на музику Г. Генделя, сценографія Л. Бакста; «Бал», музика Вітторіо Ріеті, сценографія Джорджа де Кіріко; «Блудний син», музика С. Прокоф'єва, сценографія Жоржа Руо. І далі вже йдуть роботи, які виконано поза сценою Дягільєва.

У США, отримавши можливість працювати з американським джазовим оркестром, а також з авторами, Баланчин знаходить найбільш європейський зразок синтезу джазу і сучасної академічної музики. Виникає несподівана хореографічна реальність гротескного типу. Хореограф поєднував академізм з імпровізацією, і це певною мірою й утворювало пунктирний, лінійний характер його хореографічних імпрез як певну сповідь. Сповідальні інтонації ритму і джазова естетика в Баланчина були інтелектуальними, не мали нічого спільного з комерційними, навіть шоу-продюсерськими конфігураціями творчості, які можна побачити в творчості Л. М'ясіна.

Отже, кінематографічний ефект, а також спонтанність, монтажність, джазові ідіоми, класичний інструментарій, експресія і водночас своєрідна непередбачуваність візерунковості хореографічних побудов свідчили про надзвичайно своєрідний образ, який був своєрідною локальною острівною онтологією, яку здійснював Баланчин. Але нею не можна все описати так, як острів, закинутий в інший, будемо казати, якийсь простір культури. Якщо у М'ясіна острівна онтологія належала йому як своєрідний праґрунт, як уходження в метафізичні глибини, то в Баланчина – це в більшості була певна метаметафізика танку. Він усі ці глибини ритмодії робив самоцінними, естетичними реаліями сьогодення. Це сподобалося в Америці, це, фактично, приваблювало американців, які з самого початку бачили в ньому сучасного хореографа і сучасного естета, який естетизував поезику Бродвею, головної вулиці, як дихання неокласики.

Звернімося до диспозиції поетик М'ясіна і Баланчина в редакції В. Гаєвського: «Переносячи в класику експресіоністські прийоми, руйнуючи округлий порт де бра і загостривши жест, розбудовуючи окремі кордебалетні мізансцени, як частокіл направлених угору жестів, М'ясін поєднує в одній метафорі відразу декілька сенсів, які значущі для нього: повеління і мольбу, застереження і молитву. І всій кордебалетній агресії протистоїть постійний мотив: самотній жест самотньої людини.

А Баланчин абсолютно інший. Хоча він і достатньо замкнена людина, але завжди оточений учнями, соратниками, відданими друзями. У Петербурзі він,

двадцятирічний, створює «Молодий балет», у Нью-Йорку, ледь при звичаївшись до середовища, створює балетну школу. За своїм психологічним типом і за характером це, звичайно, вождь, лідер, але й будівник ансамблю. Ансамбль – його улюблена форма. З незвичного ансамблю все і почалося: прем'єр і три танцюристи в «Аполлоні», класичний, але своєрідний па де катр, перша робота Баланчина, що принесла йому світову відомість; незвичайні ансамблі розбудовувалися протягом усього життя. Найскладніші – «Чотири темпераменти», дванадцять варіацій заявленої теми, а найзахопливіший той, що паморочить голову – «Симфонія до мажор» («Кришталевий палац»), де послідовно розбудовуються чотири ансамблі – у кожній із чотирьох частин юнацької симфонії Бізе, а потім створюється певний надансамбль з усіх чотирьох частин, за участю чотирьох балерин, чотирьох солістів, чотирьох пар корифеєк і чотирьох груп кордебалету. Нічого подібного балетний світ ще не знав. Це справді свято, бенефіс ансамблю» [2, с. 99].

Отже, ми бачимо цікаву ідею. Якщо у першого – експресія, мольба, тобто інтенсивна метрика, вертикалізм ритмодії, що межує зі своєрідною синхронією, тобто бачення вже завершеного, конструктивного рушення в інше (м'ясінська постановка сама тяжіла до цього вертикалізму, який визначається як своєрідні мізансцени, тобто акорди, або співзвуччя пластичних актів), то у Баланчина – це розгорнута пластика як архітектонічний ансамбль, що має, власне, своїми вихідними засадами надструктури, які чітко моделюються. Це і створює той паралелізм, ту синтагматику, яка говорить про те, що самодостатність кожного елемента і є – і її не існує, вона розгортається, як паралельний, паритетний простір пластичної, візуальної, віртуальної взаємодії сценічних артефактів.

Можна сказати, що неокласицизм Баланчина був полівалентним. Йому було все одно, яку культуру брати як класичний взірець варіювання. Тобто йдеться про те, що і Бах, і Моцарт, і Чайковський, і Бізе, і навіть уся авангардна музика, ті ж самі Стравінський, Веберн, Хіндеміт, усі потрапляли в ситуацію вчування в ритм музики і своєрідну паралельну, будемо говорити, реальність створення пластичного візаві, яке він розумів, як певну пунктирну конфігурацію. Можна сказати, що ці характеристики є достатньо схематичними, але треба знайти відмінності цих двох надзвичайно цікавих продуцентів, які й утворили тип діалогу культур.

Отже, можна говорити, що в такому амбівалентному самовизначенні Баланчина по відношенню до М'ясіна і Лифаря він піднімається, як колос. Він виріс в іншому просторі, прийшов на чотири роки і пішов. І в іншому просторі, уже в Америці, зробив свою школу і своє ім'я. І М'ясін, і Лифар залишилися усе ж таки зліпками, здійсненими Дягілевым маріонетками, які були йому надзвичайно віддані і, кожен по-своєму, несли його ім'я і його пам'ять

у своєму серці. Це теж синтез, і це теж цікаво як ефект одної дягілевської сцени, яка мала так багато суперечностей.

Ми бачимо теплу атмосферу, сповнену дружби, великого ренесансного мистецтва, і того акватизму, де вода як нескінченний потік слів, образів, бачимо острів – кожен із них був островом. Це люди-самітники, які знаходилися кожен у своєму світі, адже раптом знаходили медіа, буфер, простір, що їх поєднував: мистецтво, живопис, архітектура і, звичайно, хореографія. Тобто те, що кожен був егоцентричним, – це однозначно. Менш егоцентричним був Лифар, який буквально став тінню Дягілева. Адже у власній творчості він був надзвичайно експресивним, хоча це важко назвати егоцентризмом. Ніжинський був явним егоцентристом, М'ясін – теж.

Цікава навіть і екзистенційна агіографічна канва їх відносин. Баланчин надзвичайно толерантний, ввічливий, позбавлений будь-якого нарцисизму, певною мірою недолюблював швидких зростань молодих хореографів, яких швидко просував на перші ролі Дягілев. Тому певні ревності там існували. Ми не хочемо інтерпретувати з чужих рук усі ці відносини. Але було те, що коли Баланчин захворів і йому видалили одну з легень, перед цим його запросили в один із театрів, де він мав зробити виставу, але так вийшло, що він не зміг, і тому віддав цю можливість у Гранд-Опера зробити Лифарю, з надією, що той підготує ґрунт, і потім він, може, все ж таки впорається з цією проблемою. Але вийшло так: коли він повернувся, балет було завершено, поставлено, про Баланчина ніхто не згадував.

Юнак-циган, якого звали Фелікс Фернандес і якого дягілевці знайшли в Іспанії, був блискучим танцюристом і допомагав ставити і освоювати рухи. Він не поїхав з дягілевською трупю в Лондон, але вона настільки перейнялася рухом поетики танцю, що втягла в своє коло юнака. Фернандес був абсолютно необізнаний у класичному танку, але вимушений був працювати, і певною мірою намагався увійти у простір тих чудових екзерсисів, які здійснював М'ясін. Фернандес залишився на другому плані, у кордебалеті. Власне, М'ясін згадує, що Фернандес міг вивчати партії вдома, бо не було місця. Зрештою, його побачили, що о півночі він танцює в безумно релігійному екстазі перед вітварем собору святого Мартина, у полях на Трафальгарській площі. Юнак втратив розум.

Фактично, ми бачимо, що безум переслідує трупу. Можна лише запитати: може, дягілевський *Gesamtkunstwerk* і був метафізикою шаленства? Звичайно, що так. Просто треба знайти якусь метафору. Шаленство стає «реалізованою метафорою», стає метафорою долі. Важко сказати, що Дягілев не був шаленим – з його настирливим романтизмом, з його ренесансним антропоцентризмом, харизмою панотця, який знаходиться в центрі світу, який до себе наближує талановитих танцюристів і тут же розкида-

ється ними, як непотрібними речами, замінює одного іншим або вони його кидають.

Це шаленство могло існувати лише тоді, на межі століть, коли все знаходилося біля вулкану або буквально в його кратері. Приходили люди, абсолютно виснажені, абсолютно позбавлені імунітету боротьби за життя, такі як Ніжинський, Лифар, і приходили люди з холодним, якщо не цинічним, розумом, які вдало вміли й робили кар'єру. Власне, такий образ приписується Л. М'ясіну. Але важко сказати, наскільки це так.

Висновки. Хореографія завжди тяжіла до автократії і до авторитаризму. І якщо ми говоримо, що не може бути двох однаково геніальних постатей на театральній сцені, то це зовсім не так. У Дягілєва їх було багато. І в цьому унікальність дягілєвської поетики. У цьому і полягає його вміння не зіштовхувати лобами, не підкорятися якомусь одному стилю, одному напряму, а ускладнювати, змінювати парадигми. До цих перманентних змін звикли, як і до всезагальної мінливості, трансформації образів і поетики, які склали світ європейської хореографії початку ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ареф'єва Є. Ю. Поетика як хорєа та аретєа: синкретизм музики І. Стравінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 106–111.
2. Гаевский В. М. Хореографические портреты. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 490 с.
3. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. 364 с.
4. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.
5. Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
6. Морен Э. Утраченная парадигма: природа человека. Киев : Кармэ-Синто, 1995. 240 с.
7. Стравинский И. Ф. Диалоги. URL: <http://files.mail.ru/T54DA0> (дата звернення: 09.08.2022).
8. Стравинский И. Хроника. Поэтика. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманит. инициатив, 2012. 368 с.
9. From a Work to an «Open» Work: Research Experience / Zavialova O. K., Kalashnyk M. P., Savchenko H. S., Stakhevych H. A., Smirnova I. V. *International Journal of Criminology and Sociology*. 2020. №9. P. 2938–2943.
10. Digital art: Audio-visual component in an animated video production / Kalashnyk M. P., Sukhorukova L. A., Savchenko H. S. et cet. *Asia Life Sciences*, 2020, Supp 22 (2), P. 215–228.

REFERENCES

1. Arefieva, YE. YU. (2018). Poetyka yak khoreya ta areteya: synkretyzm muzyky I. Stravinskoho. Ukrayinska kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku: zbirnyk naukovykh prats. Vyp. 27. Rivne: RDHU. P. 106–111 [In Ukrainian].
 2. Haevskyy, V. M. (2008). Khoreohrafycheskiye portrety. Moskva: Artyst. Rezhysser. Teatr. 490 p. [In Russian].
 3. Haleev B. M. (1987). Chelovek, yskusstvo, tekhnika. Kazan : Yzd-vo kazan. un-ta. 364 p. [in Russian].
 4. Íngarden, R. (1962). Issledovaniya po estetike. oskva : Izd-vo inostr. lit. 572 s. [in Russian].
 5. Lehenkyy YU. H. (1995). Kulturolohyya yzobrazhenyya (opyt kompozytsonnoho synteza). Kiev : HALPU. 412 p. [in Ukrainian].
 6. Moren É. (1995). Utrachennaya paradyhma : pryroda cheloveka. Kyiv: Karmé-Synto. 240 p. [in Russian].
 7. Stravynskyy Y. F. Dyalohy (2022). URL: <http://files.mail.ru/T54DA0> (Data zvernennya – 09.08.2022) [in Russian].
 8. Stravinskiy, I. (2012). Khronika. Poetika. Moskva; Sankt-Peterburg: Tsentrum humanitarnykh initsiativ [in Russian].
 9. Zavialova O. K., Kalashnyk M. P., Savchenko H. S., Stakhevych H. A., Smirnova I. V. (2020) From a Work to an «Open» Work: Research Experience. International Journal of Criminology and Sociology. №9. P. 2938–2943.
- Kalashnyk, M P., Sukhorukova, L. A., Savchenko, H. S., Genkin, A O, Smirnova, I. V. (2020). Digital art: Audio-visual component in an animated video production. Asia Life Sciences. Supp 22 (2). P. 215–228.

Арефьева А. Ю., кандидат философских наук, докторант кафедры этики и эстетики, Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова.

«ОСТРОВНАЯ ОНТОЛОГИЯ» ХОРЕОГРАФИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX В.

Представлена проблема онтологических импликаций сценического синтеза в европейской культуре начала XX в., эпицентром которого были Дягилевские сезоны в Париже. Цель статьи – определить феномен маргинализации классической культуры в контексте эволюции хореографии XX в. Методологию исследования составляет системный, компаративный подход, метод культурно-исторической реконструкции, позволяющий осуществить анализ авторских моделей хореографии, реализовавших интенции традиционализма и критики деструкции классического языка балета. Научная новизна статьи состоит в том, что определен диспозитив

классики и неоклассики как определенного у-топоса, островной онтологии классического и неоклассического танца, сохраняющего культурно-исторический потенциал хореографической культуры XX в. Охарактеризовано творчество ведущих хореографов, хранивших и реконструировавших традиционные народные, фольклорные, мифологические мотивы танца. Экцентрика их хореографической поэтики происходит от кинематографа, от Чарли Чаплина, что свидетельствует о сквозной реальности синтеза неоклассики в искусстве.

Ключевые слова: хореография, сценический образ, островная онтология, маргинальные практики культуры, диспозитив.

Arefieva A. Yu. Candidate of Philosophical Sciences, PhD student of the Department of Ethics and Aesthetics of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov.

«ISLAND ONTOLOGY» OF CHOREOGRAPHY IN EUROPEAN CULTURE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

The problem of the ontological implications of stage synthesis in the European culture of the beginning of the 20th century, the epicenter of which was the Diaghilev seasons in Paris, is presented. The purpose of the article is to determine the phenomenon of the marginalization of classical culture in the context of the evolution of choreography of the 20th century. The methodology of the study is a systematic, comparative approach, a method of cultural-historical reconstruction, which makes it possible to analyze the author's models of choreography, which realized the intentions of traditionalism and resistance to the destruction of the classical language of the ballet. The scientific novelty of the article is that the dispositif of classics and neoclassics is defined as a certain y-topos, an island ontology of the classical and neoclassical dance, which preserves the cultural-historical potential of the choreographic culture of the 20th century. The work of leading choreographers who preserved and reconstructed traditional folk, folklore, and mythological motifs of the dance is characterized. If we talk about the counterposition, or the The eccentricity of their choreographic poetics comes from the cinema, from Charlie Chaplin, which testifies to the through-and-through reality of the synthesis of neoclassicism in art.

Keywords: choreography, stage image, island ontology, marginal practices of culture, dispositive.

