

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

АВАНГАРДНИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ СЦЕНОГРАФІВ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Наголошено на актуальності звернення до філософських засад формування авангардного сценічного синтезу на сцені Дягільєвських сезонів. Визначено інтенції сценічного синтезу авангардного мистецтва – кубізму, фовізму, абстракціонізму як філософсько-антропологічний феномен деструкції та деконструкції класичного мистецтва. Методологію дослідження визначено компаративним та системним підходами. Трансцендентальний, феноменологічний та діалектичний методи дають можливість здійснити філософсько-антропологічний аналіз синтезу мистецтв як динамічної цілісності синтетичного формотворення. Зазначається, що авангардний простір був для Дягільєвських сезонів певним жестом відчаю, компромісним явищем адаптації іконографії стилю модерн; європейські авангардні синтези початку ХХ ст. були еквівалентними пошукам сценічного синтезу Вс. Мейєрхольда, О. Екстер, К. Малевича.

Ключові слова: авангардний синтез мистецтв, модерн, художній образ, сценографія.

Постановка проблеми. Провідним авангардним художником початку ХХ ст. в Парижі був Пабло Пікассо. Його роботи, здійснені в сезонах Сергія Дягільєва, збігаються з періодом, який можна описувати, як межу між неофігуративними реаліями «блакитного» і «рожевого» періоду, і вже тією деструкцією, яка приходить у пізніх роботах. Усе це достатньо епізодично для могутнього синтезу мистецтв у сезонах Дягільєва і достатньо невпевнено, щоб казати, що французький сценічний симбіоз, який виникає в авангардному просторі, був еквівалентним тим синтетичним здобуткам, що сформувалися в рамках попередніх стильових напрямів творчості художників.

Так, завіса Пабло Пікассо в роботі «Блакитний експрес», одноактна танцювальна оперета Жана Кокто на музику Даріуса Мійо, поставлена в театрі «Єлісейські поля» в Парижі 20 червня 1924 р., у хореографії Броніслави Ніжинської, з декораціями Анрі Лорана, костюми Габріель Шанель, визначає

період, який у Пікассо є своєрідним золотим віком. Цей поступ неокласици був співзвучним хореографії Г. Баланчина, М'ясіна і навіть Лифаря. Завіса виявилася найбільшим за розміром полотном, яке було написано коли-небудь Пікассо. Композиція демонструє дві фігури, певною мірою вони перефразують композиції Леона Бакста, але цей перифраз виконано в контексті авангардної стилістики.

Утім далі монументалізму справа не пішла. «Блакитний експрес» – це своєрідна танцювальна оперета, яка на тлі монументального фризу виглядала занадто нарочитою, особливо в хореографії Броніслави Ніжинської, що свідчила про експериментальний лабораторний характер вистави. Одноактний балет «Кішка», за мотивами байки Езопа, на музику Анрі Соге, був оздоблений двома метрами авангарду – російськими художниками Наумом Габо і Антоном Певзнером, які після перших років авангардних пошуків Живкульптарху і того дизайну, що формувався в рамках ІНХУКу, приїхали у Францію. Навіть «Аеліта» Протазанова з костюмами Олександри Екстер виглядає більш авангардною, більш презентативною, ніж ця робота. Сергій Лифар у партії Юнака (1927 р.) із характерним головним вбранням презентує людину якогось іншого світу. Але й хореографія залишилася лабораторним експериментом. Проблема кореляції авангардних інтенцій сценічної творчості та стилю модерн залишається відкритою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема сценічного синтезу мистецтв досліджувалася в роботах В. Гаєвського, Б. Галєєва, А. Зіся, І. Іоффе, Ю. Легенького та ін. [4; 5; 7–9]. Образотворче мистецтво та сценографія як складова авангардного синтезу стали предметом уваги М. Акімова, О. Бенуа, І. Вериківської, Д. Горбачова, Д. Лідера, Вс. Мейєрхольда, Н. Мейлера, А. Ефроса та ін. [1–3; 6; 10–13]. Однак ще мало визначено естетико-філософську реальність діалогу авангардних та класичних настанов у сценічному синтезі театральної культури.

Мета дослідження – визначити інтенції сценічного синтезу авангардного мистецтва – кубізму, фовізму, абстракціонізму як філософсько-антропологічний феномен деструкції та деконструкції класичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Анрі Дерен з його роботами експериментального характеру, а це «Чортик з табакерки», одноактний балет Еріка Саті, оркестровка Даріуса Мійо, поставлений у театрі Сари Бернар у Парижі, 3 червня 1926 р., у хореографії Джорджа Баланчина, оформленні Анрі Дерена, здійснив теж конфігуративно-імпульсивні, але мало театральні роботи. Вони виглядають своєрідними увражами авангарного типу. Здійснений макет декорації, завіса сцени, а також ескіз декорації – це своєрідні експерименти, які не пішли далі лабораторних, достатньо химерних робіт. «Матроси», балет у двох діях Бориса Кохно, на музику Джорджа Оріка, поставлений у театрі «Гете-лірик»

у Парижі, 17 червня 1925 р., у хореографії Леоніда М'ясіна, оформленні Педро Прюна, теж залишається своєрідним увражем, який свідчить про те, що виникає певна еклектична лінія. Серж Лифар у цьому балеті виглядає, як підліток, не розкриває своїх здібностей танцюриста.

Жорж Брак також не проявив себе достатньо оригінально в балеті «Зефір і Флора» Бориса Кохно, на музику Володимира Дукельського. Ми не бачимо того кубізму, який вони відкрили з Пікассо, а костюми виглядають прямими цитатами з творів Леона Бакста, особливо його роботи для «Післяполудневого відпочинку Фавна». Навіть роботи Брака в одноактному балеті Бориса Кохно «Докучні», за Мольєром, теж виглядають далеко не авангардними, а проміжними. Отже, починаючи з 1924 і до 1929 рр., сценографія в контексті авангардних інтенцій виглядає достатньо еклектичною.

Злетом, будемо говорити, передавангардного, або фольклорно-авангардного образу сценографії є «Свадебка» в оформленні Наталії Гончарової, а також ті балети, які оформив Михайло Ларіонов. Але їх не можна назвати суто авангардними. Вони більше є фольклорно-компромісними пастораліями своєрідного сценічного лубку. Тож синтагматика сценографії, яку заявлено як авангардну, починаючи з 1920 р. (Пабло Пікассо, робота «Пульчінелла» за мотивом Батіста Перголезі, поставлена в Паризькій Опері 15 травня 1920 р., у хореографії Леоніда М'ясіна, оформленні Пікассо) має компромісний характер. Якщо сцена має вигляд протокубізму, то костюми легко вписуються в той образний контекст, який є достатньо відомим в роботах попередніх авторів, орієнтованих на стиль модерн.

Дещо подібне можна сказати і про балет, який оформив Анрі Матісс, «Пісня солов'я». Це 1920 р., костюми легко асоціюються з графікою Бакста, Миколи Реріха, тому не можна сказати, що ці костюми стали визначними подіями. Так, костюм Плакальниці за ескізом Анрі Матісса моделює мотив сорочки, що використано в роботах М. Реріха. Тому і тут ми не можемо знайти якихось цікавих оригінальних ходів. Якщо в сценографії Пабло Пікассо, 1919 р., «Трьохкутка», в ескізі декорації іспанського міста можна побачити протоавангардні мотиви, то ескізи костюмів достатньо традиційні і не мають нічого спільного з кубістичною стилістикою Пікассо.

Можна стверджувати, що діалог авангарду і стилю модерн вдався і не вдався. Уся група французьких художників, навіть ті, що були вже достатньо відомі, не могли стати на один рівень з творчістю Ларіонова і Гончарової. Якщо Пікассо в своїх сценічних роботах все ж таки визначав експресію і стиль, то інші явно залишалися в контексті якогось дивного наслідування еклектичної стадії між модерном і авангардом.

Такою еклектичною фазою визначаються й роботи Джорджа де Кіріко, який оформив балет у двох картинах Бориса Кохно, за мотивами новели Во-

лодимира Сологуба «Бал», поставлений 9 травня 1929 р., театр Сари Бернар у Парижі, у хореографії Джорджа Баланчина і оформленні Джорджа де Кіріко. Тут ми бачимо антикізуючі мотиви, гротеск, і ту метафізику, яка спрацьовує в його відомих роботах – манекенах, що стоять в ландшафті метафізичного міста. Джордж де Кіріко привніс у сценографію попсовий варіант артсинтезу, який знижує рівень симбіозу, що був досягнутий у творчості майстрів сезонів Сергія Дягілева.

Найбільш вдалою вважається сценографія до «Пісні солов'я», здійснена Анрі Матіссом, який у той час захопився колажем. Утім колажний підхід щодо оформлення костюма з плямами, широко розкиданими по формах костюмів, нагадував своєрідний перифраз декору костюмів Леона Бакста, його робіт до «Післяполудневого відпочинку Фавна». Костюм Воїна, за ескізом Анрі Матісса (1920 р.) певною мірою наближується до архетипів і реконструкцій Миколи Реріха. Отже, весь цей візуальний ряд свідчить про те, що дискурс взаємодії авангарду і стилю модерн залишився нереалізованим.

Пікассо нібито повернувся в свій період «блакитного царства», який виникає в 1900–1903 рр. Пізніше, у 1908 і 1910 рр., повну силу набирає стилістика кубізму, яка стає домінантною. Нічого подібного не відбулося в театрі. Кубізм залишився лише як метафора в хореографії Вацлава Ніжинського. Якщо роботи Пікассо тих років (а це 1910-й і пізніше), зокрема такі, як портрет Даніеля Анрі, портрет Амбруаза Волара, здійснені в суто кубістичній манері, а також робота Жоржа Брака «Жінка з мандоліною» (1910 р.), є абсолютно абстрактними і геометричними, то ця поетика в театр просто не прийшла.

Чому? Залишається лише здогадуватись. Так, робота Брака «Чоловік з гітарою», початок літа 1911 р., фактично закінчена в 1912 р., теж могла би бути дуже гострою конструктивною засадою для сценічного синтезу. Подібні роботи у вигляді творів Лідії Попової та інших у Росії були часто вживаними алюзіями. Нічого подібного в сезонах Дягілева ми не побачимо. Ні Олександр Бенуа, ніхто інший не намагаються пояснити ситуацію.

Власне, ми бачимо знижений варіант семантики авангарду, вже посткубістичний період, який був достатньо еkleктичним. Так, у Пікассо проявилися антикізуючі інтенції, а потім з'являються мотиви, які можна зазначити, як орнаментально-безфігурні. Але вони теж не потрапили на сцену. Хоча така робота, як «Жінка у кріслі» (1913 р.), вражає своєю експресією і кольором. Місію авангардної рефлексії в театрі, зокрема в сценографії, взяла на себе Наталія Гончарова. Сценічна сутність складного перетину між авангардом і модерном полягає в тому, що він не гостро маркувався, більше того, авангард сформувався в надрах стилю модерн як деструкція форми, тотальний внутрішній імпульс самознищення класики. Але феноменологічно він з'явився в кубізмі, у футуризмі з так званим четвертим виміром, з'явився в кинетизмі.

У Росії авангардні інтенції в сценографії були чітко визначені в рамках поетики Всеволода Мейєрхольда. Так, спектакль «Великодушний рогоносець» був безумовною вдачею авангардних образних інновацій.

Щоб поглянути на іконографію, яка, власне, з'являлася в ті ж роки в Росії, то варто назвати ескіз завіси декорації «Містерії-Буф» (Маяковський, 1919 р.), який був гротескно-епатажним, виконаний у контексті суперграфіки. У Екстер, ескіз завіси спектаклю «Ромео і Джульєтта», взагалі, вражає ритмікою, яка фактично не фігурувала в рамках сезонів Дягілева в такій експресивній авангардній формі. У Парижі не було запиту на таку іконографію і на таку творчість. Якщо поглянути на ескізи і на сценічне оформлення, яке здійснив Казимир Малевич для «Перемоги над Сонцем», то це просто вразливий гротеск, який пішов далі Гончарової і Ларіонова в плані деструкції антропологічної цілісності костюма.

Макет сценічної установки для спектаклю «Великодушний рогоносець», здійснений Л. Поповою, вільна майстерня Всеволода Мейєрхольда при Державних театральних майстернях, 1922 р., – це фактично була та архітектура театального простору сьогодення початку ХХ ст., яка стала надзвичайно розповсюдженою і модною. Сценографія «Сталевого скоку» С. Прокоф'єва була перифразом цієї архітектури.

Важливо вказати на театральні роботи Ісака Рабіновича, який в Єврейському театрі (до речі, виходець з української художньої школи) створив симбіоз, який поєднує загостреність гротескних характерів і авангардні рішення. Щось подібне ми можемо побачити і в Олександрі Екстер. Так, «Саломея» за мотивами Оскара Уайльда, Другий Державний драматичний театр УРСР імені Леніна (колишній театр Соловцова), Київ, 1919 р., була вирішена, власне, у гротескних кубістично-футуристичних ескізах костюмів. Костюми Факельника, Саломеї, Царя Ірода, Служниці – це кубістичні композиції, які пережили метаморфозу театального сценічного втілення. Ще більш гротескно-імпульсивний і водночас декоративно-гротескний образ «Ревізора». Постановку не було здійснено. В ескізах сценічний простір виглядає фантастично красиво і надзвичайно експресивно. Оформлення спектаклю «Бог помсти», Шолом Аш, ГОСЕТ, 1921 р., теж певною мірою несе в собі наслідки іконографії авангарду, але більш орієнтований на фольклорно-національні мотиви.

Виникають абстрактні роботи, які важко порівняти з якимись іншими конфігураціями. Абстрактність сценічного простору не є кубістичною, сповнена своєрідними алюзіями сучасної модерної архітектоніки. Так, в оформленні спектаклю «Дон Карлос» Ф. Шиллера, Театр комедії (колишній Театр Корша), Москва, 1922 р., надзвичайно гостро представлено ескізи декорацій: динамічні лінії арки, які утворюють своєрідний імпульс готичного собору.

Костюм Герцогині Альварес, Короля, Великого Інквізитора, Монаха – це силуетні інсталяції, де авангардний підтекст формується імпліцитно. Сценографію здійснено в діагональних ритмах, органічно і конструктивно. Ескізи декорацій для «Чаклунки» здійснювалися як багатоярусне нашарування поліфонічного простору, у якому формується складний ритмічний симбіоз. Узагалі І. Рабінович проявив себе як цікавий архітектор сценічного простору. Надзвичайно актуальною є його сценографія вистави «Аристофан», музична студія МХАТ, 1923 р. Сцену сформовано гостро конструктивно в багатьох ярусах. Костюми, з одного боку, наслідують грецьку іконографію, хітон та інші аксесуари, з іншого – є архітектонічно авангардними.

Важливо також вказати на сценографію «Любов до трьох апельсинів», поставлену Прокоф'євим. Домінують гротескні рішення, візуальні мотиви нагадують ретроархаїзуючий кітч з алюзіями наївного мистецтва. Сергію Прокоф'єву пощастило, що, власне, так був оформлений цей балет. Згодом, уже з 1928 р., авангардний імпульс спадає, усе більше і більше перетворюється на паліатив полістилістичної поліфонії сценічного простору, який залишається багатоярусним і розгорнутим по вертикалі.

Можна стверджувати, що цей короткий період (десь десять років) дав дуже багато. Театральна поетика збагатилася цікавими алюзіями і цікавими рішеннями. Пікассо в його неокласичних роботах («Хлопчик, який веде коня», 1906 р., «Оголена жінка, що стоїть», а також «Дві оголені, що тримаються за руки», 1906 р., «Жінка, що сидить», «Дві оголених», 1906 р.) презентує антикізуючу пластику, яка знайшла свій рефрен в оформленні заднику для «Блакитного експресу». Але це єдиний гострий, будемо казати, контекст, який здійснився на сцені в декоративному і монументальному вигляді.

Перша дружина Пікассо, Фернанда, так пише про Пікассо: «Пікассо не любив театр, йому там було нудно. Що стосується симфонічної музики, то він, вірогідно, любив її, однак боявся зробити яке-небудь невдале судження, бо в ній він нічого не розумів, і тому ніколи не ходив на концерти. Можливо, з тих пір він змінився. От що він любив, так це гітару, гітаристів, іспанських танцюристів і циган, тобто все, що нагадувало йому Іспанію. Його завжди дуже зворушували жінки-танцюристки, які грали віялом і кастаньетами з таким мистецтвом, з такою елегантністю. Кожен раз, коли він слухав гітаристів, він приходив у захоплення. Пікассо ніколи не виражав буйних почуттів, він був схильний до зосередженого сприйняття. Почуття ж, які він мав, виражалися особливими ознаками ніжності на його обличчі» [12, с. 239]. Отже, це цікава ремарка, яка свідчить про те, що театр у житті Пікассо був одною з можливостей виразити себе.

От як описує Пікассо одна з жінок, подруга Гертруди Стайн, Аліса Токлас, яка бачила Пікассо в молоді роки. «Якось у неділю я супроводжувала Гертру-

ду в її прогулянці на Монмартр. Неочікувано вона вирішила, що варто зазирнути в студію до Пікассо в Бато-Лавуар. Можливо, їй було цікаво, як я відреагую на художника, якого вона, одна з тих, хто його відкрив, описувала як живописця, що подає великі надії. Так, він був абсолютно цікавим. І, за підозрою, Гертруда була так же здивована, як і я, коли ми його в кінці кінців знайшли. Гертруда постукала в двері його студії, але ніхто не відповів. Думаючи, що він десь в цьому домі, вона спробувала знайти його в інших студіях, але також без успіху. Зрештою, згадавши, що Пабло збирався зайняти ще одну студію, вона попрямувала в ту, яка, як вона знала, раніше була не зайнята. І знову відповіді на її стук не відбулося. Тоді вона повернула ручку і штовхнула двері – у кімнаті, позбавленій будь-яких меблів, на голій підлозі лежала приваблива жінка між двома чоловіками – з одного боку був Пікассо, імені іншого чоловіка я не можу згадати. Вони були неодагнені. Як я пізніше дізналася, жінка ця була коханкою Пікассо, Фернандою Олів'є... Вони відпочивали після богемної пірушки минулої ночі – так було використано нову кімнату Пікассо. Усе це нам пояснив Пікассо, який навіть і не подумав піднятися. Ніхто з цієї трійці і не ворухнувся» [12, с. 242].

Богемність і непомірна надлишкова експресивність, експансія вулиці, експансія культурних альянсів, культурних кодів, коли кубізм сезаннівського типу поєднувався з містицизмом Ель Греко, антикізуючі мотиви, які теж можна побачити у Сезанна, переходили в більш динамічну і деструктивну пластику, – усе це у Пікассо виглядає, як надзвичайно гострий і драматичний світ. Маски Пікассо відображують складний метаморфоз, який відбувався в його душі, зокрема це можна побачити в конфігуративності облич «Авіньйонських дівць» – усе це, звичайно, могло би бути задіяно в поетиці театру, але не сталося. Чому? Знову відповіді немає. Здається, що тут велику роль відіграв Дягілев, який ще не був готовий до такої радикальної деструкції, яку проводив Пікассо у власній творчості. Але до такої деструкції були готові Всеволод Мейерхольд та інші режисери.

Отже, ми побачили два цікавих зрізи, два цікавих образи: власне, французький простір сценізму в Дягілевських сезонах і простір молодого радянської культури (так її називали) в авангардному злеті, який дав надзвичайно гострі монтажні атракціони, що існували і в кінематографі, і в театральному синтезі.

Закінчимо цей екскурс у царину авангардного сценізму ще одним витягом з спогадів, написаних Фернандою. «Той, який постійно шукав, постійно був незадоволений, непомірно ворожий до всього, що вже було зроблено, він проводить життя, вглядаючись у себе заради свого мистецтва, так, начебто загубився в лабіринті, але продовжує дивитися. Він ніколи не досягає успіху. Він з відчаєм змагається проти своїх найглибших інстинктів. Я повторюю:

Пікассо стримує свої бажання. Він художник-класик, який не бажає цього визнавати. Він марнославний і хоче стати новатором, не дивлячись на порожнечу, котру це викликає. Але чи можна назвати його творцем? Як би це не здавалося парадоксальним, але в усіх його сміливих пошуках існує певна боязкість, оскільки в ньому живе ніжна душа, що за допомогою мистецтва хоче зруйнувати все, що його внутрішній талант міг би з такою легкістю творити» [12, с. 290–291].

Можна сказати, що це також і портрет Дягілєва. Він дивився лише в себе, жив інтуїтивними пристрастями, рухався, заперечуючи все в собі, боявся будь-якого іншого лідерства – лідерами могли бути лише його візаві, які були ближче до нього. Він весь час намагався змінити дзеркала навколо себе. У хореографії це вдавалося, у музиці він не хотів і не міг шукати, власне, свого іншого «Я», бо розумів, що тут має існувати автентична глибинна ритміка і новітня музика. Адже в сценографії брав участь – у вигляді свар, у вигляді керівних вказівок, з допомогою підставних особистостей.

Норман Мейлер пише щодо спогадів Фердинанди: «Це погляд 70-річної жінки, яку він ще в молодості покинув, як чоловік, і це достатньо ворожа оцінка його досягнень. Безсумнівно, вона була б набагато більш щасливою, якщо б він ніколи не вийшов з «блакитного» та «рожевого» періодів. І все ж цікаво зіставити її позицію з тим, як поясняла, що ж відбувається з Пікассо, Гертруда Стайн. У своїй книзі «Пікассо», опублікованій у Лондоні, в 1938 р., Гертруда пропонує своє розуміння методу його роботи. «Пікассо завжди був охоплений необхідністю спустошувати себе, спустошувати себе до кінця. Він такий повний тим, що все його буття є постійне повторення спустошення, що повинен повторяти це знову і знову. Він не може звільнитися від свого іспанського начала, але він може звільнитися від того, що ним створене. Усі гадають, що він змінюється, але в дійсності це не так. Він спустошує себе, і в той момент, коли він абсолютно пустий, він повинен знову почати спустошення, бо почуває, що знову переповнений» [12, с. 291].

Висновки. Діалектика повноти і неповноти, перманентного спустошення характерна не для одного Пікассо. Приблизно так жив і Ель Греко, і Гойя, так існував весь іспанський культурний простір. Лише у Веласкеса він був більш гармонійним. Сурбаран і інші художники теж залишили елементи духовного і душевного спустошення. Але Пікассо працював в іншу добу – в часові зламу мистецтва і культури в цілому. Саме в цю добу існував і працював Сергій Дягілєв. Дягілєв теж спустошував себе, шукав свого візаві в іншому, який прожив би його зріст з нуля, і зрозумівши, що це не те, що він хотів, він починав кожен раз знову і знову.

Чи могли вписатися Дерен, Кокто, Кіріко в подібний простір, коли вони самі були Акторами і Артистами з великої літери? Ні. І тому діалог по гори-

зонталі не здійснився. Діалог як синтез авангарду і модерну здійснився опосередковано, через роботи, які відбулися на іншій сцені, у більшовицькій Росії. І недарма Сергій Прокоф'єв покинув паризьку сцену і поїхав додому. Він сподівався, що на батьківщині зробить більше. Не варто йому за це докоряти, важливо лише сказати, що композитор зробив справді багато. Але це різні сцени, які швидко змінювалися. Якщо в Дягілєва 1929 р. закінчився всім і вся, то 1929 р. у більшовицькій Росії – це вже виявлення нової естетики, так званої сталінської еkleктики, або «Gesamtkunstwerk Сталін», що зветься культурою і мистецтвом тоталітаризму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акимов Н. П. Театральное наследие : сборник : в 2 кн. Кн. 1 / сост. Миронова В. М. Ленинград : Искусство. 1974. 294 с.
2. Бенуа А. Мои воспоминания : в 5 кн. Кн. 4–5. Москва. Наука, 1990. 744 с.
3. Вериківська І. М. Становлення української радянської сценографії. Київ : Наук. думка, 1981. 208 с.
4. Гаевский В. М. Хореографические портреты. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 490 с.
5. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. 364 с.
6. Горбачов Д. Казимир Малевич і Україна. URL: <http://uartlib.org/kazimir-malevich-ukraina/> (дата звернення: 10.01.2023).
7. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград : Наука, 1978. С. 5–20.
8. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Ленинград : Огиз, 1933. 568 с.
9. Легенький Ю. Г. Сценічний простір як феномен культури. *Культура в контексті практичних форм буття людини*. Ніжин : Видавець М. М. Лисенко, 2022. С. 367–381.
10. Лідер Данііл. Театр для себе / упоряд. О. Островерх. Київ : Факт, 2004. 104 с.
11. Мейерхольд Вс. Лекции. 1918–1919. *Искусство режиссуры. XX век*. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 315–403.
12. Мейлер Н. Пикассо. Портрет художника в юности / пер. с англ. К. Сошинской. Москва : Эксмо, 2002. 399 с.
13. Эфрос А. М. Художник и сцена. *Культура театра*. 1821. № 1. С. 11–12.

REFERENCES

1. Akimov, N. P. (1974). *Teatral'noye naslediyе: sb. v 2 kn.* / sost. Mironova V. M. Leningrad: Iskusstvo. Kn. 1. [In Russian].
2. Benua, A. (1990). *Moi vospominaniya: v 5 kn. Kn. 4–5.* Moskva: Nauka [in Russian].
3. Verikivs'ka, Í. M. (1981). *Stanovlennya ukrains'koї radyans'koї stsenografii.* Kiiv: Nauk. dumka, 1981 [in Ukrainian].
4. Gayevskiy, V. M. (2008). *Khoreograficheskiye portrety.* Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr [in Russian].

5. Galeyev, B. M. (1987). *Chelovek, iskusstvo, tekhnika*. Kazan': Izd-vo Kazan. un-ta [In Russian].
6. Gorbachov, D. ((2015). *Kazimir Malevich í Ukraína*. URL: <http://uartlib.org/kazimir-malevich-ukrayina/> [in Ukrainian].
7. Zis', A. Y. *Teoreticheskiye predposylki sinteza iskusstv. Vzaimodeystviye i sintez iskusstv*. Leningrad : Nauka, 1978 [In Russian].
8. Ioffe, I. I. (1933). *Sinteticheskaya istoriya iskusstv*. Leningrad: Ogiz [in Russian].
9. Legen'kiy, Y. G. (2022). *Stseníchniy prostír yak fenomen kul'turi. Kul'tura v kontekstí praktichnikh form buttya lyudini. Nízhin. Vidavets': M. M. Lisenko* [in Ukrainian].
10. Líder, Daniíl (2004): *Teatr dlya sebe. uporyad. O. Ostroverkh*. Kiív: Fakt [in Ukrainian].
11. Meyyerkhól'd, Vs. (2008). *Lektsii. 1918–1919. Iskusstvo rezhisuri. KHKH vek*. Moskva: Artist. Rezhiser. Teatr [in Russian].
12. Meyler, N. (2002). *Pikasso. Portret khudozhnika v yunosti / per. s angl. K. Soshinskoy*. Moskva: Eksmo [in Russian].
13. Efros, A. M. (1921). *Khudozhnik í stsena. Kul'tura teatra*. № 1. S. 11–12 [in Russian].

Arefieva Anna, Candidate of Philosophical Sciences, doctoral student of the Department of Ethics and Aesthetics, State Pedagogical University named after Mykhailo Drahomanov

AVANT-GARDE SYNTHESIS OF THE ARTS IN THE CREATIVITY OF SCENEGRAPHERS AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

The urgency of turning to the philosophical foundations of the formation of avant-garde stage synthesis on the stage of the Diaghilev seasons is emphasized. The purpose of the article is to determine the intentions of the stage synthesis of avant-garde art – cubism, Fauvism, abstractionism as a philosophical and anthropological phenomenon of destruction and deconstruction of classical art. The research methodology is determined by comparative and systematic approaches. Transcendental, phenomenological and dialectical methods make it possible to carry out a philosophical and anthropological analysis of the synthesis of arts as a dynamic integrity of synthetic form formation. Scientific novelty of the article. For Diaghilev's seasons, the avant-garde space was a certain gesture of despair, a compromising phenomenon of adapting the iconography of the Art Nouveau style. Conclusions. The European avant-garde syntheses of the beginning of the 20th century were equivalent to the search for a stage synthesis of Vs. Meyerhold, O. Exter, K. Malevich.

Keywords: *avant-garde synthesis of arts, modern art, artistic image, scenography.*

