

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

## СИНТЕЗ АНТРЕПРИЗИ, ПРОДЮСЕРСТВА ТА РЕЖИСУРИ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ДЯГІЛЄВА

*Статтю присвячено визначенню ролі художнього менеджменту в сезонах С. Дягілєва. Від традиційної антрепризи, що в театрі існувала на правах певної синкретичної діяльності, коли відомі режисери відповідали за репертуарну політику, фінансові справи, добір акторської трупи, до диференційної продюсерської діяльності, що ставала певним кластером функцій художнього менеджменту, пролягає велика дистанція становлення функцій опосередкуючої діяльності в сценічному просторі. Цю діяльність пов'язано зі створенням синтетичного мистецького твору, де будь-яка організаційна функція є рефреном типу та стилю режисури. С. Дягілєв був переважно менеджером, який задавав тип режисури в хореографії, сценічній діяльності загалом.*

**Ключові слова:** сценічна культура, хореографія, художній менеджмент, антреприза, продюсерська діяльність, меценатство.

**Постановка проблеми.** Сергій Дягілєв є одним із перших сучасних організаторів-реформаторів і водночас творців сценічного мистецтва ХХ ст., яке по праву можна назвати персональним, орієнтованим на особистість, волю, вчинок та величезний досвід як класичної культури, так і культури неklasичної, яка формувалась на помостах у Санкт-Петербурзі, Парижі та інших містах. Можна стверджувати, що Дягілєв ніс у собі два цікавих вектори сценічного простору. Так, з одного боку, він мріяв бути співаком, був захоплений оперою, зокрема оперою М. Глінки «Руслан і Людмила», з іншого – його приваблювала антреприза як певний атракціон зустрічей, контрактів, свята. Якоюсь мірою досвід Глінки став взірцем наслідування для Дягілєва, який певною мірою повторив дух іноземних мандрів композитора.

Антреприза (фр. *entreprise* – підприємство) – власна діяльність керуючого справами, який збирає склад виконавців під твір, на відміну від усталеного складу театральної трупи. С. Дягілєв є переважно антрепренером, бо йому

завжди належала спонука здійснення тієї чи іншої вистави. Колись значення антрепризи зводилося до функції «тримати антрепризу», тобто здійснювати єднання виконавської майстерності в образне ціле. Цей патріархальний образ – «тримати» переінтоновується і починає в іншій інтерпретації вживатися як – «утримувати». Театр кінця XIX – початку XX ст. був надзвичайно динамічним, виникла нова реальність мистецького менеджменту (управління сценічною діяльністю), яку назвуть продюсерством.

Антреприза була синкретичним типом менеджменту, антрепренер завжди був директором театру і часто виконавцем ролей і тим, хто забезпечував фінансове керівництво, а водночас організовував гастролі, то продюсер – це вже найманець, який починає здійснювати проєкти на замовлення. Продюсерів стає багато. Продюсери мають кожен свою функціональну роль, веде свою ділянку роботи. Нічого подібного не існувало в часи С. Дягілева. Антрепренер був синкретичним актором, який здійснював акт антрепризи, поєднував культури, возив артистів різними країнами. Дягілев був пропагандистом російської культури, саме він здійснив власний вчинок внесення російської оперної школи у французьку культуру на правах сезонів (тимчасових перманентних вистав); однак російська опера в сезонах була фрагментована (обирався її найбільш видовищний епіцентр – хореографічна складова).

Сезон – літній або зимовий – це певний цикл, темпоритм, своєрідна реальність, яка несла в собі життєвий цикл мистецького твору, який давав можливість створити різні художні синтези. Синтези створювалися на правах атракціонів, тобто креативного і рекреативного, гармонійного простору хореографічного синтезу, який утворюється у просторі XX ст. як певний калейдоскоп хаосогенного середовища видива. Видовище сезонів жило інерцією класичної культури, але Дягілев розхитував класику, трансформував її на очах у публіки, на очах в акторів, на очах усіх тих, хто бачив, відчував та сприймав його екзерсиси. Саме в цьому розумінні С. Дягілев виступає як режисер діалогу культур, діалогу стильових інтроверсій.

Якщо пунктирними лініями накреслити шлях еволюції антрепризи Дягілева, то можна її означити так: з тієї фігури, що тримала театр у рамках традиції, він вступив у простір образних перетворень вистави (стильових, персонально означених хореографічних систем). Тобто з фігури, що утримує сценічну справу, Дягілев перетворився на ту фігуру, що дає можливість режисерам-хореографам здійснити свій персональний синтез за їх стильовими вподобаннями. Синтез мистецтв утримується акторами сценічної дії та події у шаленому морі змін, більше того, антрепренер сам підбурює ці зміни і стає спонукачем щодо перманентних перевтілень проєктів.

І це надзвичайно цікаво, бо сучасний синтетичний проєкт, який здійснюється в кінематографі, шоу-бізнесі, естраді, театрі, втрачає синкретичний

імпульс антрепризи, який робить епіцентром синтезу антрепренера. Говорять, що Дягілев був схожий на Станіславського, який теж був геніальним режисером і водночас достатньо успішним фабрикантом, антрепренером. Але це зовсім не так. Дягілев не мав якогось побічного бізнесу, який би утримував його антрепризи, усі гроші заробляв «тут», на цій сцені, а його вміння здійснювати сценічний синтез робить його успішною людиною-оркестром ХХ ст.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема менеджменту в художній культурі, зокрема в театрі, естраді, досліджувалася в роботах М. Перверзева, Т. Косцова, І. Безгіна та ін. [1; 6]. Синтез продюсерської діяльності та режисури в контексті сценічних видів мистецтв стає в предметом уваги багатьох теоретиків та критиків ХХ ст., зокрема О. Бенуа, В. Гаєвського, В. Зайцева, О. Рубб, С. Клітіна, М. Хренова та ін. [2; 3; 4; 7; 5; 8]. Однак ще мало визначено культурно-естетичну реальність художньої антрепризи як певний синтез мистецтв та діалог культур.

**Мета дослідження** – визначити діяльність С. Дягілева як синтез продюсерської та режисерської діяльності.

**Вклад основного матеріалу.** Не останню роль у долі становлення антрепризи дягілевських сезонів відіграла Габріель Шанель, відомий модельєр, яка через І. Стравінського, Ж. Кокто впливала на С. Дягілева і, більше того, була меценаткою сезонів. Але до того, як дорости до меценатства, Шанель пройшла великий шлях образних трансформацій, який можна зазначити як визначення маскулінної лінії культуротворчості в моді. Ця мускулінна лінія чітко визначилась у балетах В. Ніжинського, її відчув І. Стравінський (про що свідчить твір «Весна священна»), її відчув також і Дягілев. Ідеться про маскулінність особливого роду – авангардний рішучий вирок синтезу мистецтв. Маскулінна лінія як «сталевий скок», за висловом, який свого часу спродукував С. Дягілев (цей вислів став назвою однієї з робіт Сергія Прокоф'єва), бентежив душу всіх митців сезонів (композиторів, хореографів, акторів-виконавців, художників).

Це той металевий скок, який здійснює пам'ятник Петру на площі у Санкт-Петербурзі. Злет думки і почуття (скок) відбувся в Парижі стараннями Дягілева. Якщо говорити про те, як зростав Дягілев-антрепренер, то, звичайно, він пережив дуже багато в набутті метахудожнього та метакультурного сценізму, можна сказати – метацивілізаційного бачення ритму музики, танку, сценографії. Дягілев поєднав дві «цивілізації» творчого духу – класику і не-класику. Поєднав Францію і Росію. Поєднав слов'янський світ і Захід, язичницький світ і християнський, світ витонченої рефлексії авангарду, що приходять у контексті музики французького імпресіонізму, сценографії Пікассо, та світ стилю модерн.

Дягілев починав з того, що працював у міністерстві Імператорських театрів, і певний час був другом В. Теляковського, який згодом стає директором дирекції театрів. Адже дирекція Імператорських театрів не сприйняла діяльності Дягілева. Коли наркомом освіти став достатньо витончений естет – А. Луначарський, він теж його не сприйняв і написав статтю, де схарактеризував сезони Дягілева 27-го року як розважання натовпу заможних людей, «позолоченого натовпу». Якщо взяти естетичні твори Луначарського, то вони не є примітивними. Нарком цікавився стилем модерн, був достатньо обізнаним у сценографії, навіть у сучасному театральному просторі Франції, але те, що починає формуватися й утворюватися в мистецтві більшовистської Росії, звичайно, не вписується ні в яку культурну програму. Утім спочатку авангардний, політичний і художній максималізм нових режисерів не помічав відмінностей між авангардним Заходом і більшовистським екстремізмом. Але з виникненням номінацій «буржуазна культура», «буржуазна реальність» виникла і демаркація образних пріоритетів.

Дягілев потрапив за межі більшовистської культури. Те, що С. Прокоф'єв, який певний час мандрував західними країнами, перебував в Америці, потім у Франції, а потім повернувся в Росію, є симптоматичним. Прокоф'єв жив у наміряному світі, але суть його мандрів полягає в тому, що він рухався до дому, у Дягілева, однак, уже дому не було. Дім більшовистський, хоча він його сприймав і навіть суто романтично йому співчував, не був для нього домом. І те, що продюсер-антрепренер так рано помер, мабуть, теж симптоматично. Дуже важко уявити подальший розвиток сезонів Дягілева і взагалі еволюцію продюсерської антрепризи, яку він здійснював. Форма діяльності Дягілева стає гастрольною, а програма антрепризи поєднує в собі короткострокові номери. Життєвий цикл антреприз стискався, уже не можна було ставити оперні вистави, бо їх публіка не сприймала. Потрібно було робити парад атракціонів, якщо говорити мовою С. Ейзенштейна. Тобто кінематографічний принцип приходиться у сценічний простір дягілевських сезонів, стає парадом атракціонів, де багатозначна, багатовимірна та багатофункціональна реальність сцени весь час потребувала інновацій.

У сезонах працювало сузір'я композиторів. Ставили класику і сучасну музику. Виникає шалений калейдоскоп музично-сценічних уподобань, якого не знало ХХ ст. Парад атракціонів потребував своєї продюсерської стратегії. Ця продюсерська стратегія була цілком непередбаченою, саме тому говорять, що Дягілев був великим дилетантом. Це так цілком і є. Але цей дилетантизм був мистецьким. Дягілев сам був актором, хоча і не грав на сцені. Він був актором-у-собі, програвав за всіх одну велику роль на своїй власній сцені. Роль такого естетичного суб'єкта була простою, Дягілев позиціював свою діяльність на сцені культури як синтетичний (синкретичний) менеджмент

Всесвіту. Духовна територія сцени – Франція і Росія, Велика Британія і Німеччина. Дягілев збирав людей. Люди до нього тяглися. Дягілев міг проводити антрепризи і здійснював їх достатньо гармонійно. Але ця гармонія давалася дуже важко.

Діяльність дягілевських сезонів починається з того, що в 1907 р. в Парижі відбуваються так звані «Російські історичні концерти». П'ять концертів включали в себе твори М. Глінки – увертюра і перша подія «Руслана і Людмили», О. Бородіна – сцена з опери «Князь Ігор», М. Мусоргського – пісні, монолог Пімена, пісня Варлаама та ін. [3, с. 17]. Можна сказати, що Дягілев створив певну міфологізацію французького сценічного простору, французькій публіці прищеплювалася давньоруська міфологія та її глибинні архетипи у вигляді билин, казок, історичних оповідань, епосу. Більше того, літургійна тканина опер несла в собі новітню сакральність профанного, сценічного типу. Це створювало абсолютно дивний світ, якого Франція не знала. Спів Ф. Шаляпіна давав можливість показати, настільки це могутні образи. Усі ансамблі сценічних видів мистецтв доповнювали творчу експресію естетичної реальності міфотворчості.

Хореїчність як давньогрецька засада синтезу експресивних та статичних видів мистецтв була засадою творчості дягілевських сезонів, зокрема антрепризи, яку проводив Дягілев як своєрідну культурну реконструкцію метахудожнього та метакультурного міфу, а можна говорити – національну реконструкцію опери в європейському просторі. Уже в наступному році в Парижі була здійснена вистава «Бориса Годунова» в постановці О. Саніна, де Шаляпін був зайнятий у головній ролі. Успіх був настільки величезним, що надав крила Дягілеву, який повірив, що може здійснювати власну антрепризу і зробити російські сезони регулярними.

Дягілев намагався переглянути не просто сценографію і поетику сценічної дії, а образи історії, які ставали маркерами художньої ідентичності в новітньому часі, допомагали осмислити сьогодення. Іван Грозний і Петро I, як і образ Бориса Годунова, показували трагічні події історичної реальності, де царі-реформатори і трагічні герої свідчили про історичну персональність їх власних подій, що зламували хід історії. Дягілев певною мірою ніс харизму модулятора часу, яку він підглянув (будемо говорити про певний вуайеризм) у шпарину історії. Утім Іван Грозний і Петро I виглядають камерно-ляльковими, дію стилізовано під трагікомедію. Естетичний вуайеризм стає одним із головних стильових принципів зниження трагізму історії, більше того, переведення сучасної культури та історії на рівень того естетичного трагізму, який у знижених тонах починає бути кітчево-гламурним і водночас роковим.

Поетика сценографії П. Пікассо та імпресіонізм М. Равеля, імпресіонізм художника О. Головіна, хоча його імпресіонізмом не вважають, як сценографа,

по суті, змінили оптику бачення історичного часу. Важливо зрозуміти, що оптика як спосіб бачення, оптичний пристрій сцени ставала камерною. Це було і справді підглядуванням – вуайєризмом у сценічному просторі Європи. Отже, дягілевський вуайєризм – це рецидив камерного сценізму. У французів він був надзвичайно популярним. І раптом це прийшло у вигляді історичного катаклізму, у вигляді тих жорстоких подій, що відбулися не у Франції, а в Росії, але чомусь вони переживалися як справжні французькі. Це ідеал сценізму Дягілева, та система імагінації, яку можна осмислити як еквівокацію (двоосмислення) дії як події («тут», на сцені) і в душі – «там», у світі ідеальних синтез і синкрез, образних катаклізмів духу.

Дягілев бачив світ очима Росії та очима Франції. Очима трагедії, очима гламур-сценізму. Очима сьогодення, очима середньовічного часу і нового часу – модерну. Адже модерний принцип монтажу ще не мав постмодерністського естетичного вектора, не мав іронії, був надзвичайно серйозною подією, що оздоблювалася надзвичайно монументальними роботами М. Реріха, Н. Гончарової, О. Головіна. Навіть сценографія Л. Бакста виглядає монументальною руїною – пам'яткою культури та історії. Особливо вразливою є музика І. Стравінського, що виглядає як монументальний поступ часу, як екзистенційний вирок людству.

Утім не можна говорити, що система антрепризи Дягілева та його система історичного вуайєризму формувалася як деконструкція, демонтаж класики, а потім – новий синтез. Навпаки, він намагався зберегти традиції. Глибинний (оперний) і новий балет не протистоять один одному. Генеалогія поезики балету була неочікуваною, адже цілком органічною, бо всі балети і спектаклі ставилися майстрами, які пройшли виучку класичної школи. Це, зокрема, М. Фокін з його режисурою «Половецьких плясок», «Шахерезадою». Музична танцювальна тканина і художня мова виражають глибинний слов'янський етос, а художня мова витримує напружений діалог культур на рівні рефлексії століть, якщо не тисячоліть. Схід та Захід, слов'янська міфологія, комбінація гострих театральних ходів, вокал і музика – усе давало той єдиний музично-пластичний візерунок, який Дягілев передбачав, виявляв як традиційний синтез, який можна назвати неокласикою дягілевських проєктів. Утім неокласикою він стає в музиці Стравінського, у хореографії Фокіна, Баланчина. Але ця неокласика, слов'янський ерос у грецькому розумінні, слов'янська краса і слов'янський культ тіла в таких постатях, як А. Павлова, Т. Карсавіна, піднімається на рівень надзвичайно високої пластичної культури, яка зараз залишилась лише у фото, листівках, зберігається як пам'ятник Петру I на площі. Так, пластика зберігається у всесвітній культурі як пам'ятка того рафінованого естетизму, який приніс Дягілев, який виник у рамках діалогу стилю модерн і авангарду.



Проте Дягілев був екстравагантним руйнівником, який рвав зв'язки з багатьма подуцентами його театральних ерзерзисів. Раніше всього він розірвав контракт з М. Фокіним, потім – В. Ніжинським, Г. Баланчиним. Відбувалася гостра, хоча і хвороблива зміна художніх орієнтації, або, як прийнято зараз говорити, зміна художніх парадигм. Дягілев розумів, що час діячів «Світу мистецтв» пройшов, як і пройшов час стилю модерн, що настала зовсім інша доба і, на відміну від М. Фокіна і Л. Бакса, він не захотів ставати реліктом, старомодним епігоном класики.

Внутрішні диспозиції та внутрішні революції в своїй антрепризі очолював він сам, але здійснювати революцію в мистецтві пропонував художникам французького авангарду – П. Пікассо, А. Матіссу, А. Дерену, Ж. Браку. На допомогу їм давалися балетні майстри, які на перших порах не претендували на щось велике – Л. Мясін, Б. Ніжинська, С. Лифарь. Тільки-но балетмейстери з багатообіцяючих дебютантів ставали майстрами, Дягілев їх швидко замінював іншими. Він втрачав до них цікавість і демонстрував своє негативне ставлення до будь-якої сталої системи хореографії, що призводило до швидких уходів майстрів зі сцени сезонів. Після раптової смерті Дягілева в серпні 1929 р. «у керма» залишився С. Лифар.

Яким же режисером був у власних екзерсисах антреприз Дягілев? Імплицитним. Він був режисером-постановником, хоча ставив вистави руками, очами і розумом іншої людини. Така метарежисура і такий спосіб антрепризи є способом своєрідного інтелектуального продюсерства. Дягілев був поліморфічним актором сценічної дії, синтетичним за своєю суттю. Метафора «людина-оркестр» для нього підходить і не підходить. Дягілев не був людиною-оркестром. Він був, швидше, тираном одного великого оркестру, який знаходився в його душі. Те, що люди уходили і приходили, а він з ними легко розставався (а можливо, і не легко) ні про що не говорить.

Чому він так швидко помер? Відповідь не варто шукати в об'єктивних даних. Зовнішня легкість пояснень – хвороба, втома, перенапруга – оманлива. Ми можемо лише побачити те, що з тих, хто працював у нього, ніхто про нього не сказав недобрих слів. Усі виростили. Усі стали майстрами. Усім була надана путівка в життя. Особливо Баланчину. Усі, хто могли, творили, усі стали велетнями культури ХХ ст. У цьому і є місія школи продюсерства, сценічної школи Дягілева, де він завдяки опосередкуючій діяльності, як зараз модно говорити, робив усіх лідерами мистецтва сцени, власне, такими лідерами, яким він був сам.

**Висновки.** Дягілев поєднав у собі багато іпостасей: антрепренер, продюсер, режисер, тиран. Свій образ він сформував сам, сформував на власній сцені як могутній поступ володаря думок, володаря почуттів. Адже він був також азартним гравцем, який ліпив із глини образи виконавців антрепризи –

утримувача душ, ліпив, звичайно, не своїми руками, а руками тих хореографів, які ставали хореографами за його вказівкою. Дягілев був також сценографом не в плані оформлювача сцени, він здійснював суперграфіку, надграфіку, надмову проєкту. Дягілев був дизайнером сцени, якщо використовувати сучасну термінологію, розбудовував модель соціального дизайну. Це був певний наддизайн, де всі були матеріалом у його руках.

Відтак образ надмаріонетки Г. Крега надзвичайно підходить до образу того театру, який утілював Дягілев. Усі були надмаріонетками в його руках. Актори сценічної дії, власне, не були людьми, не мали своєї психіки, не мали своєї психології – вони були глиною, з якої дизайнер-антрепренер виліплював бажаний проєкт, адже, якщо бачив, що маріонетка «оживає», тут же усував її за межі своїх театральних уподобань. Це цікавий волюнтаризм. Його можна назвати дилетантизмом, але він міг існувати в певний час, у певному історичному вимірі, коли існував надлишок талановитих акторів, надлишок людей, які загубили батьківщину, які не могли повернутися додому, яких рознесло вітром по всіх сценах світової культури. Ці люди ліпилися до купи, до тирана-продюсера, а водночас мага, чаклуна новітнього театру, який звався сезонами. Ця назва не є адекватною, сезони були надісторичними, надкультурними, існували як певний цикл діалогу культур з їх історичними постатями, але естетичний архетип буття сцени був непохитним. Дягілев володарював світом, грою його просторів, уявлень, волі, сили як історичним пантеоном образів, що починаються з язичництва, проходить через античність, східний світ Шахерезади і завершується «сталевим скоком», який фактично поставив крапку в образній динаміці сценічного простору, але відкрив безодню для ніщовіння, руйнації і духовної стагнації того сценізму, який формується після С. Дягілева стараннями С. Лифаря.

Музичний, хореографічний і сценографічний синтези є єдиним організмом і єдиною сценою, яку можна назвати рефлексом опери, а можна – рефлексом історичних катастроф, рефлексом могутніх драм, доль, зрушень, звершень і рефлексом одного великого «Я» художника-продюсера, що ніс вирок, формувач естетичну помсту – сталевий скок пам'ятника Петру I, родичем якого вважав себе Сергій Дягілев.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Безгін І. Д., Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Київ : Наука, 2002. Ч. 1 : Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. 336 с.
2. Бенуа А. Мои воспоминания. Москва : Наука, 1990. Кн. 4, 5. 744 с.
3. Гаевский В. Хореографические портреты. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 608 с.



4. Зайцев В. П. Режисюра естради та масових видовищ. Київ : Дакор, 2006. 252 с.
5. Клитин С. История искусства эстрады. Санкт-Петербург: Санкт-Петерб. гос. академия театрального искусства, 2008. 448 с.
6. Переверзев М. П., Косцов Т. В. Менеджмент в сфере культуры и искусства. Москва : ИНФРА-М, 2007. 192 с.
7. Рубб А. А. Феномен эстрадной режиссуры. Опыт исследования. Москва : Луч, 2001. 229 с.
8. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. Москва : Наука, 2006. 646 с.

## REFERENCES

1. Bezhin, I. D., Semashko O. M., Kovtunenکو V. I. (2002) Teatr i hlyadach v suchasniy sotsiokulturniy real'nosti. Kyiv: Nauka. CH. 1: Sotsial no-khudozhni vymiry ukrayinskoهو teatru: retrospektyva, stan, tendentsiyi. 336 s. [In Ukrainian].
2. Benua, A. (1990) Moy vospomynaniya. Moskva: Nauka. Kn. 4, 5. 744 s.
3. Haevskyy, V. (2008) Khoreorafycheskiye portrety. Moskva: Artyst. Rezhysер. Teatr. 608 s. [In Russian].
4. Zaytsev, V. P. (2006) Rezhysura estrady ta masovykh vydovyshch. Kyiv: Dako. 252 s. [In Ukrainian].
5. Klytyn, S. (2008) Ystoryya yskusstva éstrady. Sankt-Peterburh: Sankt-Peterburhskaya hosudarstvennaya akademyya teatral'noهو yskusstva. 448 s. [In Russian].
6. Pereverzev, M. P., Kostsov, T. V. (2007) Menedzhment v sfere kul'tury y yskusstva. Moskva: YNFRA-M. 192 s. [In Russian].
7. Rubb, A. A. (2001) Fenomen estradnoy rezhysury: Opyt yssledovaniya. Moskva: Luch. 229 s. [In Russian].
8. Khrenov, N. A. (2006) Zrelyshcha v épokhu vosstaniya mass. Moskva: Nauka. 646 s. [In Russian].

*Арефьева Анна Юрьевна*, кандидат философских наук,  
докторант кафедры этики и эстетики, Национальный педагогический  
университет имени М. П. Драгоманова

## СИНТЕЗ АНТРЕПРИЗЫ, ПРОДЮСЕРСТВА И РЕЖИССУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА

*Статья посвящена определению роли художественного менеджмента в сезонах С. Дягилева. От традиционной антрепризы, которая в театре существовала на правах определенной синкретической деятельности, когда известные режиссеры отвечали за репертуарную политику, финансовые дела, подбор актерской труппы, до дифференциальной продюсерской деятельности, которая определяется определенным кластером функций художественного менеджмента, возникает большая*

*дистанция в становлении функций опосредующей деятельности сценического пространства. Эта деятельность связана с созданием синтетического художественного произведения, где любая организационная функция становится рефреном стиля режиссуры. С. Дягилев был преимущественно менеджером, который задавал тип режиссуры в хореографии, сценической деятельности в целом.*

**Ключевые слова:** *сценическая культура, хореография, художественный менеджмент, антреприза, продюсерская деятельность, меценатство.*

**Arefeva 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.

### **SYNTHESIS OF ENTREPRISE, PRODUCTION AND DIRECTING IN THE WORKS OF SERGEY DYAGILEV**

*The article is devoted to defining the role of art management in S. Diaghilev's seasons. From the traditional enterprise, which existed in the theater on the rights of a certain syncretic activity, when famous directors were responsible for repertoire policy, financial affairs, selection of the troupe, to differential production, which became a cluster of artistic management, there is a long distance in the mediation stage space. This activity involves the creation of a synthetic work of art, where any organizational function is a refrain of the type and style of directing. S. Diaghilev was mainly a manager who set the type of directing in choreography, stage activities in general.*

**Keywords:** *stage culture, choreography, art management, enterprise, production activity, patronage.*

