



ФІЛОСОФСЬКА АНТРОПОЛОГІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ

PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY AND PHILOSOPHY OF CULTURE

УДК 008 : 312.421

DOI 10.35433/PhilosophicalSciences.2(92).2022.129-137

НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ХОРЕОГРАФІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ЕСТЕТОСФЕРА СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

А. Ю. Ареф'єва*

Наголошено на актуальності визначення модерних інтенцій неокласицизму в реаліях хореографічної культури початку ХХ століття. Охарактеризовані спонуки синтезу мистецтв в сценічному просторі, які презентують образ людини-митця модерну. На основі реконструкції формотворчого пошуку М. Фокіна проведено аналіз трансформації ідей романтичного класицизму у бік інновацій авангардного зразка. **Мета статті** – розглянути феномен сценічного синтезу мистецтв в контексті діалогу стильових імплікацій хореографічного мистецтва початку ХХ століття. **Методологія дослідження** презентується компаративним та системним підходами; використані також трансцендентальний, феноменологічний, діалектичний методи щодо характеристики сценічного синтезу в контексті хореографічної культури як цілісності культуротворення. У дослідженні проаналізовані матеріали рефлексії практиків та теоретиків хореографії. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що визначено феномен синтезу мистецтв в контексті хореографії М. Фокіна. Фокін, з одного боку, схожий на Станіславського, який привніс в театр психологію. М. Фокін привніс психологію в хореографію. Здругого, – Фокін привніс в хореографію автентичну драму, костюма, реконструкцію подій, все те, що можна визначити як характер, образ персонажу. М. Фокін також чимось нагадує реформатора театру Всеволода Мейерхольда, який "психологізував" сам сценічний простір, – наділив душею просценіум, лінію перед рампою, а, говорячи архітектурною мовою, зробив візуальний простір сцени "фронтальним", "рельєфним". Деяко подібне зробив і Фокін. **Висновки.** Фокін поєднував хореографічну діяльність з педагогічною. Він дуже рано, в 1902-му році, почав викладати в балетній школі. Ця педагогічна місія – донести, сформулювати, створити – якоюсь мірою перетворила труп акторів, задіяних в спектаклі, на своєрідну школу, де він

* кандидат філософських наук, докторант кафедри етики та естетики
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
ORCID ID 0000-0003-4619-9281
e-mail: anna.arefieva@i.ua

був вчителем. Це та парадигма, яка свідчить про те, що Фокін є своєрідним хореографічним аналогом Станіславського.

Ключові слова: неокласика, синтез мистецтв, сценічний простір, хореографія, художній образ.

NEO-TRADITIONALISM IN EUROPE CHOREOGRAPHY OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY: THE AESTHETOSPHERE OF THE SYNTHESIS OF THE ARTS

A. Yu. Arefieva

The relevance of defining the modern intentions of neoclassicism in the realities of the choreographic culture of the beginning of the 20th century is emphasized. The impulses of the synthesis of arts in the stage space, which present the image of a modern man-artist, are characterized. Based on the reconstruction of M. Fokin's search for form, an analysis of the transformation of the ideas of romantic classicism towards the innovations of the avant-garde model was carried out. **The purpose** of the article is to consider the phenomenon of stage synthesis of arts in the context of the dialogue of stylistic implications of choreographic art of the beginning of the 20th century. **The research methodology** is presented by comparative and systemic approaches, transcendental, phenomenological, dialectical methods are also used to characterize stage synthesis in the context of choreographic culture as the integrity of cultural creation. The research analyzed the reflection materials of choreography practitioners and theoreticians. **The scientific novelty** of the article is that the phenomenon of the synthesis of arts in the context of M. Fokin's choreography is determined. Fokin, on the one hand, is similar to Stanislavsky, who brought psychology to the theater. M. Fokin brought psychology to choreography. On the other hand, Fokin brought to the choreography the authenticity of the drama, the costume, the reconstruction of events, everything that can be defined as a character, an image of a character. M. Fokin is also somewhat reminiscent of the theater reformer Vsevolod Meyerhold, who "psychologized" the stage space itself – endowed the proscenium, the line in front of the ramp, with a soul, and, speaking in architectural language, made the visual space of the stage "frontal", "relief". Fokin did something similar. **Conclusions.** Fokin combined choreographic activity with pedagogical activity. Very early, in 1902, he started teaching at a ballet school. This pedagogical mission – to convey, shape, create – to some extent turned the troupe of actors involved in the performance into a kind of school where he was a teacher. This is the paradigm that shows that Fokin is a kind of choreographic analogue of Stanislavsky.

Key words: neoclassicism, synthesis of arts, stage space, choreography, artistic image.

Постановка проблеми. Іntenції неотрадиціоналізму в хореографії європейської культури початку ХХ століття пов'язують з творчістю Михайла Фокіна, ідеї якого безнадійно крали. Всі його думки, образні застосування, новітні системи реформації класичного театру приписали Сергію Дягілеву. Дягілев усунув Фокіна за межі своїх сезонів, майстер поїхав в Стокгольм, а згодом

реалізував себе в американській хореографії. Книга Фокіна "Проти течії" якоюсь мірою дає можливість побачити і відчутти проти яких догм класики пішов цей неординарний та оригінальний майстер.

М. Фокін був оригінальним, складним драматургом балетних вистав. Його хист формувався під впливом О. Бенуа, який теж мав хист драматурга і намагався

реконструювати балет. Із спогадів Бенуа можна дізнатися, як вони разом працювали над балетом "Павільйон Арміди". Класичний танок не був чужим Фокіну, він його цілком зберіг. Тому можна говорити, що виникає певна ситуація, пов'язана з неотрадиціоналізмом.

Аналіз досліджень і публікацій.

Філософські та мистецтвознавчі аспекти хореографічного синтезу піднімалися в роботах О. Бенуа, Л. Блок, О. Волинського, В. Гаєвського, Б. Галєєва, С. Григорьєва, Г. Добровольської, А. Зіся, В. Красовької, Ю. Легенького та ін. [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 9; 11; 12]. Однак філософські настанови формування синтетичного образу в хореографії початку ХХ століття ще мало вивчені.

Мета дослідження – визначити філософські засади формування синтетичного образу сценічних творів в контексті становлення європейської хореографічної культури початку ХХ століття.

Виклад основного матеріалу.

М. Фокін звертався до народних танців, оберігав, власне, етнологічну, етнографічну спадщину. Танок у нього перетворився на певну меланхолійну шопеніанську кантилену, був наспівним, динамічним, трагічним, і в усякому разі, не лубочним, не таким, який можна зазначити, як поверховий. Ця глибина в якийсь мірі була близькою до того образу опери, який ніс у світ С. Дягілев. Щоправда відданість опері Дягілева вже дратувала. Фронтальність сцени була монументальною, а одноактний балет за монументальними інтенціями, звичайно, виглядав оксюмороном, риторичною фігурою, яка і вписувалася, і не вписувалася в сценічний вимір сезонів. Це, мабуть, головна мотивація, основна причина, коли інтуїція Дягілева спрацювала бездоганно. Фокін вимушений був залишити сцену сезонів Дягілева.

При цьому важливо підкреслити, що не 1909-й рік є початком сезонів, а 1905–1906-й роки. Ті концерти, які

відбулися тоді в Парижі, ще не називалися сезонами. В ці часи працював М. Римський-Корсаков, і фактично тоді був повністю визначений хист і вдача М. Фокіна, формувався ґрунт, засади для майбутніх складних трансформацій, сценічних метаморфоз його хореографічного образу.

М. Фокіна інколи називають Новерром ХХ століття. Це так, і не так. Не так, тому що він не був таким блискучим балеруном, а був, радше, трагічним інтровертом, який намагався переконати, що він екстраверт. Фокін не хотів розбивати мізансцену на певні пантоміми. Пантоміма отримує нову мову тотального мізансценування, яке походить майже від М. Райнгардта. До цього схильний був також Лесь Курбас, який в зовсім іншому вимірі, в іншій театральній системі формував певне картографування сценічного простору. Це можна побачити і в Фокіна, як скульптурне пластичне перевтілення традицій набуває вже нової символіки і нової реальності. Тобто відходження від традиційних естетичних схем, парадигм, канонів не виявилось як розрив, катастрофа, злам. Можна назвати це більш м'яко, виникає своєрідна інсталяція, образне перевтілення.

Балетний академізм, який був вершиною поезики Петіпа і самодостатньо-віртуозним образом балету, не втратив свого сенсу. Він лише перетворився в інший імпульс, де академізм ставав постакадемізмом. Власне, це можна побачити в різних балетних школах, зокрема у Г. Баланчина, М. Бежара. Те, що сформувалося як ретроспекція, стилістика, стилізаторство, було характерним взагалі для кінця ХІХ століття. Варто згадати, що в архітектурі еkleктика як домінанта певного стилю, що заперечує класицизм, виникає в 1830 році. Проте в музиці, хореографії вона не має такої автентичної назви, як еkleктика, тобто – посткласицистський імпульс, а

визначається як романтизм, а інколи навіть як необароко. Головне, що ретроспекція, ретроархаїзуючі тенденції були дуже важливим напрямом реконструкції культури у творчості М. Фокіна.

Еклектика була надзвичайно пріоритетним стилем. Неоруський, неовізантійський, неоготичний стилі якоюсь мірою приходять в театр. Тобто ідеальний синтез, звичайно, носив певні ознаки паліативу. Хореографи ще не відірвалися від класицизму, але вже заміщують золоту добу чимось іншим, пізнішим світом. Якщо слідувати архітектурним взірцям еклектики, то вони створили той образ, який можна реконструювати і у Фокіна. Маєстро намагався робити хореографічні форми (це і концертні номери, і хореографічні мініатюри, балетний спектакль з чергуванням сольних танців, ансамблів і масових спектаклів), а також привнести в танок широкий, філософський аспект, який можна назвати еклектичним. Типологія танку була симбіотичною, хореографічний образ єднав в собі автентичну реконструкцію етнокультури і традицію.

Можна стверджувати, що Фокін отримав від Бенуа чудову школу культурно-історичної реконструкції простору, вчився у нього архітектурному баченню сцени. Цікаво, що в їх співпраці було багато імпровізації. Майстри разом конструювали балет. Так, Бенуа пише: «Якось Фокін звернувся до мене з проханням придумати ще якусь роль, в котрій була б дана можливість показати надзвичайно талановитого юнака, який щойно закінчив театральне училище. Це був Вацлав Ніжинський. Вже сюжет був тепер весь складений, всі дійові особи отримали свої місця і призначення. Я не без певного супротиву погодився з балетмейстером. Прийшлося винайти якогось "люб'язного раба Арміди", що давало танцюристу можливість знаходитись поруч з головною балериною, і її, коли потрібно,

підтримувати, тоді як наш чудовий П. Гердт, котрого я насильно умовив взяти на себе головну роль Рене, тільки би брав пози і вів би виключно міметичну роль» [1: 461].

Цей уривок засвідчує, наскільки детально була розкадрована психодрама, або драматургія дії, події, як системи образних презентацій. Один з акторів танку був мімом, статистом, будемо говорити, аналогом скульптурного антаблементу "архітектурної споруди" танку, а інший – опорною, весь час на своїх плечах підтримував, тримав вагу образу.

"З М. Фокіним я познайомився не відразу ж по поверненні з Парижу. Він був десь у відпустці, відпочивав на дачі. Приїхав він вже тоді, коли в мене вже було все узгоджено, все складено, і нічого не приходилося йому додумувати. І от від того, що все, що я придумав, йому сподобалось, або що я тоді мав значну авторитарність, пом'якшену (хвалитись так хвалитись!) тактом, котрий я набув з роками, пройшовши всі уроки життя, але Фокін, який був мене на десять років молодшим, з усім погоджувався, і з усіх сил намагався мене до кінця зрозуміти і мені догодити. Фокін, який не мав Бог знає яку культуру, на цій роботі, в контакті зі всією нашою групою, вчився і цілком усвідомлював користь від цього навчання, в чому він не раз мені і признавався. Він черпав у мене все, що могло йому пригодитися, і не лише для даного випадку. Але і я сам проходив в цій роботі відомий курс навчання. Я вперше стикався з балетом, який любив з дитинства, і все більше і більше оцінював цей абсолютно новий світ, цих абсолютно особливих людей, несхожих ані на оперних, ані на драматичних артистів. Балетні люди начебто виліплені з іншого тіста. У них своя, абсолютно особлива психологія, особливе виховання. І за всієї дитячості їх, в них живе якесь дуже серйозне і пряме благоговійне відношення до власної професії. В більшості випадків вони

справжні художники", – зазначає О. Бенуа [1: 463].

Отже, Бенуа прищепив Фокіну тяжіння до театральної форми, до яскравих, могутніх, навіть монументальних картин, які проявилися в хореографії їх сумісних праць: "Жар-птиця", "Шехерезада", "Петрушка", "Половецькі танці" та ін. Хореограф жив в світі навіювань образних констеляцій Бенуа – створював синтетичну естетику пластично-музично-зображувального, або живописного образу.

Отже, якщо класика в особі Петіпа, якого, до речі, вже усунули з керівної посади в Санкт-Петербурзі, потрапила в стан стагнації, а наприкінці ХІХ – початку ХХ століття в хореографічне мистецтво бадьоро входить модернізм (і навіть зараз в рефлексії мистецтвознавців, які займаються балетом, "танок модерн" стає одним із ключових понять), то здається, що ані Фокін, ані Ніжинський, ані Ніжинська, навіть, М'ясин і Баланчин, не створювали танок модерн. Це така якась загальна абстрактна формула.

Якщо проаналізувати книгу М. Фокіна "Проти течії", то вона є абсолютно автентичним, коректним осмисленням і баченням (персональним і надперсональним) тих подій, що відбулися. Фокін ніколи не ображував вчителів. Петіпа залишається для нього Богом. І, власне, ніхто не говорить, що він зробив якусь катастрофу, метаморфозу, реконструювавши його систему. Він її навіть не торкався – він створив свою системну паралель [16]. Поетика паралелізму залишається найважливішою як у музиці, так і в хореографії. Важливо, що Фокін надзвичайно гостро усвідомив, що в інструментарії імператорської сцени, хореографії, яку здійснив Петіпа, дуже багато справжнього. Тобто автентика звернення до класичної хореографії зберігається. Іспанський танок він вчив в Іспанії. Угорець Бекефі презентував чардаш, поляки Кшесинські – полонез і мазурку. Тобто

Фокін уважав, що зберігати національні надбання є надзвичайно важливим.

Сприймав це Дягілев, чи не сприймав, важко сказати. Але Фокін не став його alterego. Він був своєрідним реконструктором автентичності танку, який формувався в сценічному просторі, в автентичному музичному аранжуванні. Існує думка, що Фокін виступав проти інструментарію і канонів класичного балету. Але цей супротив був перманентним. Неотрадиціоналізм був дуже важливим типом творчості. Майстер орієнтувався на ґрунт, робив абсолютно автентичні реконструкції минувшини, тому його хореографічний театр ставав новою класикою.

Подивитись на фаустівський комплекс, який в балеті мав своє відображення, відношення добра і зла, як головні універсалії мистецтва межі століть, то можна чітко означити, що у Петіпа був завжди благосний кінець. Не в одного Петіпа, а й в усієї системи класицистської хореографії. У Фокіна вже цього немає. Долі героїв танку непередбачені, незвичайні, а інколи вразливі. Краса не стає гармонізуючим витоком межі зла і добра, однак, стає необхідним ланцюгом бачення зла і добра вже в новому сценічному вимірі, який формується, як стильовий, реконструктивний, як певна "моністична еkleктика".

Тобто завжди існує чітко визначена стильова парадигма, але вона абсолютно абстрактно сконструйована на підставі тих чи інших поетичних прийомів. Прикладом є "Половецькі танці", які глядачі сприймали як автентичну реконструкцію, хоча жодних свідків про ці танки немає, не дійшло навіть згадки про них. Але весь контекст, і сценографічний, і музичний, буквально точно спонукав до хореографічної реконструкції, виглядав як абсолютно природний.

Отже, палітра образних засобів у Фокіна залежала від культурно-історичного контексту, національного колориту, жанру, теми, а також

відповідала головному образу, ідеям витвору. Хореограф використовував надзвичайно різні, контрастні, інколи контрфрактичні засоби презентації образності. Так, в "Жар-птиці" образ самої Жар-птиці був вирішений в системі класичного танку. Вільна пластика, навпаки, була застосована в партії Царевен, гротеск – в "Поганому танку". Також можна побачити, що виразні засоби не створюють враження суміші, вони є адекватними психологічними орієнтирами на той тип, той характер, який презентується. Тобто ми бачимо різні світи. Реальний – це Царевни, фантастичний – Жар-птиця, і фантастичний антисвіт – це царство Коцця.

Творчий метод Фокіна був абсолютно ясний – це етнореконструкція як стильова єдність. Її не можна назвати стилізацією, її можна назвати культурно-історичною реконструкцією, або стильовою адекватністю. Стиль є спонука, але вона походить не ззовні, а зсередини твору – це спонука до цілісного завершеного симбіозу. Якщо поглянути, як формувалися системи взаємодії, діалогу художника і композитора, а також хореографа і композитора, то М. Фокін разом зі І. Стравінським знайшли цікавий образ взаємодії. Коли Стравінський приносив заготовки своєї музики, програвав, то Фокін тут же ж перетворювався на певне *alterego* музикування, міма, який здійснював міметичні мізансцени, якщо не пантоміми, що в пластичній формі відповідали музичним акцентам. Тобто певні жести, пози, сама рушійність, темп і ритм, нахили, коливання – все це давало можливість артикулювати образ так, щоб створювався певний аналог музичного простору. Найбільш привабливою є система, власне, синтезу, який перекладає звуковий контекст на пластичний, і навпаки. Стравінський свідчив, що він приходив від таких сумісних опрацювань твору збагаченим, навіть, музика змінювалася завдяки комунікації з хореографом.

"Петрушка" – найбільш вдалий і найбільш, будемо казати, естетський фокінський балет, який є абсолютно реформаторським. Він також несе в собі ті глибинні імплікації, які чітко описав Стравінський як свої дитячі мрії, дитячі образи, коли він взимку побачив Петрушку на площі. Цей зимовий образ свята переходить в балет майже без змін. Але "Жар-Птиця" формується вже трошки інакше. Тут відчувається домінанта Бенуа, виникає образ, орієнтований на "Світ мистецтв", де декоративності, навіть, візерунковості, дає можливість почути добу, яка належить стилю модерн.

Фокін був закоханий в музику Стравінського, полюбив його музику, вона його вражала, відповідала характерам Петрушки й Арапа. Образ Петрушки, його доля в музиці були надзвичайно експресивно і точно визначеними. Хореограф намагався перевести музичний візерунок в жести, експресивну енергію танку. Втім, музика Стравінського не є простою, вона сповнена акцентуацій, змін ритмічних позицій. Тобто та свобода, яка притаманна музичним алітераціям, надихала балетмейстера на пошук своєї адекватної мови. Розкріпачення композитора і дисциплінахореографічного втілення вільної стихії музики зовсім не приводила до розкріпачення хореографії.

Фокін звертався до різної музики, і вона йому весь час давала нові й нові хореографічні жанрові можливості. Це і "Шопеніана", і "Прелюдія", і "Половецькі танці" та ін. Можна стверджувати, що майстер створив свою певну хореографічну антрепризу, здійснив театралізацію балету. Хореографія починає жити, як самостійний жанр – драматичний простір танку. Хореографічна симфонія, хореографічний монолог, драма – це інструментарій форм виразності автора. Фокін використовував симфонічну музику, але робив так, що вона розширювала діапазон балетного театру. Музичний

простір як елемент сценізму твору був адекватно втіленим в хореографію. І ця "другорядність", своєрідна вторинність, у Фокіна є найсильнішою його вдачею. Вона дисциплінує, є відлунням неотрадиціоналізму, і є важливим реконструктивним стрижнем, на якому тримається його поетика.

Можна стверджувати, що принцип формотворення, який ми охарактеризували як "моністична еkleктика", у Фокіна перетворюється на монологічний танок. І ця паралель досягає своєї верхівки в другій картині "Петрушки", а також стає самостійним монологом в його ранній роботі "Лебідь, що вмирає". Моністизм як провідний принцип архітектурної еkleктики в хореографії динамізується, перетворює сцену на внутрішній інтроспективний світ самозанурення в простір метафізики танку, діалогу "Я" і "Ти", коли "Ти" не усувається, а живе, як краще "Я", яке витанцьовується, на кшталт давньогрецького витанцьовування діалогів. Отже, хореїчний імпульс нескінченного танку надає вертикаль, яку всі називають "монологом", а в принципі – це розсіювання, впевнення дивом, яке є нескінченим, і всі насіння падають не на той ґрунт.

У балеті "Клеопатра" створюється також живописний образ, де реальні події розгортаються в фантастичних, романтичних обставинах. Власне, абстрактний принцип ідеї (витанцьовування ідеї) є відлунням такого романтичного абстрагування. "Шопеніана" – це верхівка ранньої творчості М. Фокіна. Тут події не мають буттєвої тканини, а є, фактично, рухом внутрішнього світу душі. Час начебто застиг, або усувається. Балет нібито шукає міць кружляння, колювання часу, а сам

танок в цій стислій, одноактній формі презентує стиль, котрий можна охарактеризувати як певніцтати із Сонати № 2, "Траурного маршу", який крокує світом в неадекватній формі трубних інструментів. Фактично, балет просякнутий сонатними репризами, які раптом набули впевненого розгорнутого культурно-історичного контексту.

Якщо говорити про хореографічну поетику, то, звичайно, це модифікація класичного балету. Фокін не руйнує форми, а лише змінює їх траєкторію, геометрію, або силует мізансцени. Малюнок пунктиром, неканонічні форми стають домінантами. Замість кола утворюється коло деформоване, яке можна назвати півколом, овалом, сегментом. Замість діагоналі виникає своєрідна розгорнута в просторі спіраль. Тобто симетрія, паралелізм стають дисиметрією, подвоєнням, певним відхиленням від центру.

Висновки. Хореографічний образ, здійснений М. Фокіним, є образом раю, але з присмаком пекла. Пекельна краса належала багатьом персонажам його творів, хоча вони мали говорити про добро, ерос, красу. Звідки взялася ця пекельність? Це бароко, барочна глибинна інтуїція, яка фактично належала стилю модерн, світу мистецтв, і, так чи інакше, презентувалася стараннями О. Бенуа. Хотів того Бенуа, чи не хотів, але пекельна краса як надмірна і надлишкова реальність перетворювала рай на пекло. Можливо саме тому цієї пекельної надлишкової, і навіть психологічно виправданої автентики танку так і злякався Сергій Дягілев. Фокін залишився поза межами сценічного простору сезонів. Але майстер став засновником сценізму театральних екзерсисів синтетичної естетосфери танку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенуа А. Мои воспоминания : в 2 т. Москва : Искусство, 1980. Т. 1. 356 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
3. Вольнский А. Л. Статьи о балете. Санкт-Петербург : Гиперион, 2002. 400 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. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. Москва: АРТ, 1993. 267 с.
7. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период. Санкт-Петербург: Гиперион, 2004. 496 с.
8. "Жар-птица" и "Петрушка" И. Ф. Стравинского / сост. Г. Н. Добровольская. Ленинград: Гос.муз. изд-во, 1963. 56 с.
9. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград: Наука, 1978. С. 5–20.
10. Карп П. М. О балете. Москва: Искусство, 1967. 228 с.
11. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1 : Хореографы. Ленинград: Искусство, 1971. 526 с.
12. Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев: ГАЛПУ, 1995. 412 с.
13. Нижинская Б. Ранние воспоминания. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000607795-rannie-vozpominaniya-bronislava-nizhinskaya> (Дата звернення: 09.06.2022).
14. Стравинский И. Хроника моей жизни / пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной; ред. пер. А. М. Шадрин. Ленинград: Госмузиздат, 1963. 274 с.
15. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград: Музыка, 1975. 415 с.
16. Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера : сценарии и замыслы. Статьи, интервью, письма; ред. Г. Добровольская. 2-е изд., доп. и испр. Ленинград: Искусство, 1981. 510 с.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Benua, A. (1980). *Moi vospominaniya* [My memories]: v 2 t. Moskva : Iskusstvo. T. 1. 356 s. (in Russian).
2. Blok, L. D. (1978). *Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost* [Classical dance. History and modernity]. Moskva: Iskusstvo. 556 s. (in Russian).
3. Volynskiy, A. L. (2002). *Stat'i o balete* [Articles about the ballet]. Sankt-Peterburg: Giperion. 400 s. (in Russian).
4. Gayevskiy, V. M. (2008). *Khoreograficheskiye portrety* [Choreographic portraits]. Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr. 490 s. (in Russian).
5. Galeev, B. M. (1987). *Chelovek, iskusstvo, tekhnika* [Man, art, technology]. Kazan': Izd-vo kazan. un-ta. 364 s. (in Russian).
6. Grigor'yev, S. L. (1993). *Balet Dyagileva* [Diaghilev's ballet]. Moskva: ART 267 s. (in Russian).
7. Dobvol'skaya, G. N. (2004). *Mikhail Fokin. Russkiy period* [Mikhail Fokin. Russian period]. Sankt-Peterburg: Giperion. 496 s. (in Russian).
8. "Zhar-ptitsa" i "Petrushka" I. F. Stravinskogo ["The Firebird" and "Petrushka" by I. F. Stravinsky] (1963) / sost. G. N. Dobvol'skaya. Leningrad: Gos.muz. izd-vo. 56 s. (in Russian).
9. Zis', A. YA. (1978). *Teoreticheskiye predposylki sinteza iskusstv* [Theoretical prerequisites for the synthesis of arts. Interaction and synthesis of arts]. *Vzaimodeystviye i sintez iskusstv*. Leningrad: Nauka. S. 5–20. (in Russian).
10. Karp, P. M. (1967). *O balete* [About ballet]. Moskva: Iskusstvo. 228 s. (in Russian).
11. Krasovskaya, V. M. (1971). *Russkiy baletnyy teatr nachala XX veka* [Russian ballet theater of the early twentieth century. Part 1: Choreographers]. CH. 1 : Khoreografy. Leningrad: Iskusstvo. 526 s. (in Russian).

12. Legen'kiy, YU. G. (1995). Kul'turologiya izobrazheniya (opyt kompozitsionnogo sinteza) [Culturology of the Image (Experience of Compositional Synthesis)] Kiyev: GALPU. 412 s. (in Ukrainian).

13. Nizhinskaya, B. (1999). Ranniye vospominaniya [Early memories]. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000607795-rannie-vospominaniya-bronislava-nizhinskaya> (Data zvernennya – 09.06.2022) (in Russian).

14. Stravinskiy, I. (1963). Khronika moyey zhizni [Chronicle of my life] / per. s fr. L. V. Yakovlevoy-Shaporinoy; red. per. A. M. Shadrin. Leningrad: Gosmuzizdat. 274 s. (in Russian).

15. Stravinskiy, I. (1975). Dialogi.Vospominaniya.Razмышleniya. Kommentarii [Dialogues. Memories .Reflections. Comments]. Leningrad: Muzyka. 415 s. (in Russian).

16. Fokin, M. (1981). Protiv techeniya: Vospominaniya baletmeystera : stsenarii i zamysly. Stat'i, interv'yu, pis'ma [Against the current: Memoirs of a choreographer: scenarios and plans]; red. G. Dobrovol'skaya. 2-ye izd., dop. i ispr. Leningrad: Iskusstvo, 1981. 510 s. (in Russian).

Receive: June 25, 2022

Accepted: September 24, 2022