

weight and professional status of theater criticism of the 2 nd half of 1920 s, compared with the previous period. It is at this time that the representatives of different generations of theater critics become more active.

Key words: theater criticism, 1920-s, socio-political realities, periodicals.

UDC 792.2.072 (477) «192»

TO THE ISSUE OF SPECIALITY OF THE THEATRE CRITICISM IN UKRAINE OF 1920-s

Sobiianskyi Viktor – specialist in drama science, project manager,
The Polish Institute in Kyiv

Objectives. To study the patterns of the theatrical criticism development against the turbulent cultural and artistic process and the complex of socio-political realities of the 1920 s.

Methods. The general scientific methods of research, based on empirical, descriptive principles of source study, formed the basis for systematization, typology and comparative analysis of theater-critical publications of the 1920 s.

Results. The list of domestic periodicals of the 1920 s, which actively covered the theatrical process, was specified. The influence on the theatrical-critical process of Ukrainization and NEP is underlined. A widespread version of the theatrical periodicals of the 1920 s – information magazines in Russian – is singled out. The program principles of the journal of the art association «Berezil» – «Barricades of the Theater» (K., 1923-1924) are analyzed.

Conclusions. There was a spontaneous output of many new publications, which are characterized by a non-systematic appearance, short-term existence and a rather fuzzy editorial policy in Ukraine in the first half of the 1920 s. Unlike the politicized press of the 2 nd half of 1920 s, periodicals of the 1st half of the 1920 s not always corresponded to the ideological attitudes of the authorities. This was due to the situation in the country, the disorderly system of the press and, accordingly, the relative freedom of speech. The article also focuses on the changing of artistic guidelines, the weight and professional status of theater criticism of the 2 nd half of 1920 s, compared with the previous period. It is at this time that the representatives of different generations of theater critics become more active.

Key words: theater criticism, 1920-s, socio-political realities, periodicals.

Надійшла до редакції 25.06.2019 р.

УДК 792.8(477-25) «1919/1921»

«ШКОЛА РУХІВ» БРОНІСЛАВИ НІЖИНСЬКОЇ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ КИЄВА 1919-1921 РОКІВ

Данилюк Уляна Ігорівна – аспірантка, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
orcid.org/0000-0001-8479-1716
doi.org/10.35619/ucpmk.vi31.237
ulana-7-dan@ukr.net

Б. Ніжинська в Києві у 1919–1921 рр. стала своєрідним транслятором ідей «Російських сезонів» С. Дягілева з їх акцентом на художньому оформленні та оновленні балетної лексики. У діяльності «Школи рухів» Б. Ніжинська змогла розпочати реалізацію власних теоретико-методичних установок щодо нової балетної мови, нового типу танцівника, викладення яких практично завершено саме в Києві. Творчість Б. Ніжинської можна кваліфікувати як опозиційну академічному балету з його усталеними формами. Експерименти в «Школі рухів» та Центростудії стали своєрідною апробацією балетмейстерських прийомів, які згодом реалізовані у «Російському балеті» С. Дягілева та подальшій балетмейстерській творчості, що набула всесвітнього визнання.

Ключові слова: Броніслава Ніжинська, «Школа рухів», танцювальна студія, Київ, культурно-мистецьке життя.

Постановка проблеми. Важливе місце серед культурно-мистецьких феноменів України посідають різноманітні студії (драматичні, кінематографічні, танцювальні тощо), створені в Києві на межі 10–20-х рр. ХХ ст., що стали символом активізації творчого життя країни, місцем культивування авангардних ідей в різних видах мистецтва. Виявлення особливостей діяльності таких студій на тлі розвитку культури є важливим напрямом сучасного наукового гуманітарного дискурсу. Дослідження діяльності студії Б. Ніжинської «Школа рухів», що була створена 2019 р. у Києві та набула всесвітньої слави, є одним із важливих кроків на шляху відтворення цілісної панорами розвитку культурно-мистецького життя Києва та України загалом.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість Б. Ніжинської активно досліджується упродовж тривалого часу. Однак київський період 1919–1921 рр. залишається одним із найменш вивчених. В останні роки з відкриттям архівів Б. Ніжинської, перекладу англійських досліджень

пожвавився інтерес до «Школи рухів» у Києві. Її діяльності торкаються Г. Веселовська [1], Ю. Волхонович [2], Л. Графола [3], М. Курінна [6], М. Ратанова [9], М. Терещенко [10], Л. Хоцяновська та О. Білаш [11].

Г. Коваленко, присвячуючи статтю взаєминам Б. Ніжинської та О. Екстер, в частині дослідження київського періоду переважно базується на інтерв'ю з О. Кривінською та О. Сталінським, учнями «Школи рухів» Б. Ніжинської в Києві [4]. Окремі аспекти співпраці Б. Ніжинської та В. Меллера у «Школі рухів» та «Центростудії» висвітлено у публікації В. Чечика [12]. Значною подією стало оприлюднення «Щоденника» [7] та «Трактату «Школа Рухів» [8] Б. Ніжинської мовою оригіналу (російською). Тож попри значну історіографію не було виявлено значення «Школи рухів» для культурно-мистецького життя Києва, а також роль київського періоду 119-1921 рр. для подальшої творчості Б. Ніжинської.

Мета статті – виявити значення студії «Школа рухів» Б. Ніжинської для культурно-мистецького життя Києва й подальшої творчості балетмейстерки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Попри складну політичну ситуацію культурно-мистецьке життя Києва наприкінці 10-х рр. XX ст. вирувало. Відкривалися драматичні, пластичні, кінематографічні студії. Однією з найвідоміших художніх інституцій була Студія О. Екстер. За твердженням Г. Коваленка, Б. Ніжинська відвідувала всі лекції, що регулярно відбувалися у Студії. Тут виступали з доповідями І. Еренбург, Я. Тугендхольд, М. Євреїнов, Б. Лившиць, С. Висоцька, Л. Виготський, В. Шкловський [4; 296].

Б. Ніжинська в черговий раз приїхала з сім'єю до Києва на початку 1919 р. 19 січня 1919 р. у київській газеті «Останні новини» було анонсовано відкриття «Школи рухів» («Школа движеній») – театральної-балетної школи Броніслави Ніжинської [4; 296]. А у лютому 1919 року, через три тижні після народження сина, вона відкрила власну балетну студію, що отримала назву «Школа руху», – свідчить М. Ратанова [9; 11]. Ніжинська стверджувала: «Відкриваючи в Києві власну школу в лютому 1919 року, я зібрала групу обдарованих, культурних, добре освічених молодих людей. Всі вони закінчили гімназії, багато серйозно займалися музикою або образотворчим мистецтвом. Ні у кого не було підготовки в сфері балетної техніки, мені легко було з ними працювати і навчити їх основам танцю. Вони були віддані танцю і мистецтву» [3; 304]. Новий театр Ніжинська воліла створювати з молодими людьми, що не були втаємничені в закони класичного балету, не дотримувалися прищеплених традиційною хореографічною школою консервативних законів виконавства.

Основною ідеєю Школи стало оновлення хореографічної мови, пошук нової ритмопластичної лексики, відмова від класичного танцю в сценічних виступах (хоча класичний танець як універсальна система виховання та тренування танцівників була залишена, екзерсис біля станка проводили декілька разів на тиждень). «Я хочу звільнити їх від ... школи ... тільки на виворотних ногах, і дати ту нову школу рухів, яка надасть повну свободу тіла як у простих, так і складних і важких для неосвіченої хореографічно людини, таку школу, яка б була фундаментом для будь-якого руху і давала б йому [артисту] повну свободу фантазії в русі, а не тісно сковувала в «класичному» танці» – декларує свою концепцію нової хореографічної школи Б. Ніжинська [8; 395].

Прагнення розробити теорію нового танцю, модернізувати сучасні методи навчання хореографії, провести реформу балетної освіти спонукало до написання теоретичної праці – «Про рух та Школу руху» (розпочато у Москві 1917 р., завершено в Києві) (оприлюднено як Трактат «Школа і Театр Рухів»). Зважаючи на програму підготовки, яка у загальних рисах викладена у «Трактаті» [8], Б. Ніжинська не планувала підготовку професійних артистів балету, а навчала «мистецтву танцю як сучасній практиці» [3; 310] – тому, що сьогодні, через сто років, стало надзвичайно поширеним, природним для сучасного хореографічного мистецтва. Отже, Ніжинська значно випередила свій час. На жаль, її експериментування не зазнали поширення в Україні; ці паростки сучасної хореографії не були продовжені. Упродовж тривалого часу сучасні напрями хореографії, провісниками яких можна вважати студії, не зазнавали підтримки в СРСР з ідеологічних міркувань, що негативно вплинуло на загальну палітру хореографічного мистецтва країни.

Актриса кіно-драматичної студії Смірнова-Іскандер, очевидиця роботи Ніжинської з учнями, згадує: «Вона різко протиставляла своє мистецтво хореографії тим балетам, які йшли напроти, в Київському оперному театрі. Пластика в її студії була небалетна. Різні рухи по дві, по чотири людини або сольні вправи. Але все це поза класикою, поза пуантами. Схоже було на пластичні вправи в грекоримському стилі... Займалися в фізкультурному вигляді. Майка і труси. Складали групи, щось схоже на барельєфи. Іноді накидали що-небудь на себе і так танцювали, на ногах були сандалі» [9; 12].

Подібно до А. Дункан, яка власними сольними виступами підтримала справу інших танцівниць-модерністок, перетворила соло на своєрідний символ і тенденцію розвитку «нового» танцю, Б. Ніжинська

також часто виступала з сольними номерами та ставила сольні партії своїм учням. У щоденнику Б. Ніжинської 4 лютого 1920 р. міститься запис: «Сьогодні перший наш шкільний спектакль. Дуже добре. Я танцювала сьогодні свої «Ескізи» як ніколи добре. До сих пір в мені радість творчості. «Етюд» Шопенівський так добре взяла... Учениці та учні гарні – “здали іспит”, а все разом – публіці дуже подобалося, а для мене не те...» [7; 331]. Одночасно радість творчості, оволодіння публікою, гордість за вихованців, і боротьба із сумнівами, прагнення чогось більшого охоплювали Б. Ніжинську.

М. Курінна повідомляє, що двічі-тричі на місяць учні влаштовували звітні покази на сцені Головного міського театру, які завжди мали незмінний успіх. Глядачеві подобались неординарні композиційні рішення, виняткова технічна майстерність та оригінальність нових танцювальних форм («Етюди», «Мефісто», «Дванадцять рапсодія» Ф. Листа, «Ноктюрн», «Прелюдія» Ф. Шопена, «Демони» М. Черепніна тощо) [6; 74–75].

Попри намагання розвивати акторські здібності вихованців студії, Ніжинська часто захоплювалась формальною стороною постановки, доводячи синхронність, технічність виконання до найвищого рівня. При цьому, за свідченням Терещенка, вистава набувала «безжиттєвості», ставала мертвою [10; 13]. Але в основі був творчий пошук нових рухів, форм. «З технічного боку хочу (як і в усьому іншому), щоб не було того умовного, що може і чого не може (непристойно!) робити танцівниця. Будь-який рух, якщо він новий, – надбання. Тому треба перекидатися, вставати на головах, лазити по деревах, стрибати, ламатися – все треба. Будь-який рух – це звук в нашій майбутній симфонії» [8; 383].

Значний вплив на творчий метод Б. Ніжинської справила творчість О. Екстер та В. Меллера. І це можна трактувати як продовження художнього методу «Російського балету» Дягілева, де складові сценографії (декорації, костюми тощо) видатних Л. Бакста, К. Коровіна, О. Бенуа стали самоцінними творам та одночасно органічною складовою балетних вистав. Адже у 1910–1913 рр. Б. Ніжинська брала участь у «Російських сезонах» Дягілева, перейнялась їх художньою атмосферою пошуку нових виразних засобів балетного театру.

В. Меллер, один із найталановитіших учнів О. Екстер, безпосередньо створював сценографію для постановок Б. Ніжинської в студії. «Меллер узяв участь (крім інших театральних проєктів) у створенні сценічних образів для ряду хореографічних мініатюр Броніслави Ніжинської, котра так само, як і художники Бавгаузу, поділяла ідеї синтезу в мистецтві, так само, як і В. Кандинський, сприймала сценічний твір як асоціацію ідей, у тому числі й духовних», – зазначає В. Чечик [12; 74]. Він здійснив оформлення балетних постановок Б. Ніжинської «Місто» С. Прокоф'єва, «Маски» Ф. Шопена, «Мефісто» Ф. Листа тощо [5; 306].

За ствердженням О. Красильникової, В. Меллер «послідовно втілював у життя реформу танцювального костюму, основні принципи якої закладені ще у творчій діяльності художників «російських сезонів», зокрема Л. Бакста. Так, у меллерівських ескізах усі фігури артистів балету подавалися в русі, причому настільки виразному, що унаочнювалася «підказка» артистові-виконавцеві щодо пластичного малюнка його хореографічної “партії”. Себто і колір, і силует усіх костюмів визначалися рухом (а не традиційною статикою), а це суттєво підсилювало “віддачу” декораційного ескізу, який уже сам по собі становив мистецьку цінність як завершена художня робота» [5; 307].

Думку про те, що живопис став джерелом ідей для Ніжинської підтримує Л. Графола. «Вона майже буквально повторює слова Казимира Малевича, який стверджував у своєму «Маніфесті супрематизму» перевагу чистого почуття у творчості і необхідність відмови від зображення об'єктивного світу» [3; 304].

За спогадами М. Терещенка, в сфері театрального мистецтва, незважаючи на існування вже значної кількості студій, почали з'являтися нові. Ці процеси набули хаотичного характеру, безсистемного навчання. Необхідно було упорядкувати діяльність студій, для чого було ухвалено організацію єдиної Центростудії з відділеннями: музичним, драматичним і хореографічним. М. Терещенко став завідувачем навчальною частиною і керівником театральної практики при Центростудії [1; 50].

Зі студією Терещенка співпрацювала Б. Ніжинська. За свідченням Г. Веселовської, «репетиції й покази студії Ніжинської відбувалися в тому ж невеличкому приміщенні на вулиці Володимирській, що обумовило взаємне спілкування та співробітництво студійців-театралів і хореографів. Крім того, вистави “Школи руху”, костюми для яких створювали художники Олександра Екстер та Володимир Меллер (“Мефісто” на музику Ф. Листа), були показані під час спільного концерту студії Марка Терещенка і вихованців Ніжинської у Колонній залі Губнаркомосвіти (тепер Колонна зала Національної філармонії)» [1; 51].

Навесні 1921 р. Б. Ніжинська закрила «Школу рухів», викладання у Центростудії передала А. Воробйовій, виїхала з сім'єю до Відня, згодом відновивши співпрацю з «Російським балетом» С. Дягілева вже в якості балетмейстера [4; 306–307].

Висновки. Б. Ніжинська в Києві у 1919–1921 рр. стала своєрідним транслятором ідей «Російських сезонів» С. Дягілева з їх акцентом на художньому оформленні та оновленні балетної лексики. У діяльності «Школи рухів» Б. Ніжинська змогла розпочати реалізацію власних теоретико-методичних установок щодо нової балетної мови, нового типу танцівника, викладення яких практично завершено саме в Києві. Творчість Б. Ніжинської можна кваліфікувати як опозиційну академічному балету з його усталеними формами. Атмосфера творчого пошуку, що панувала у Студії Б. Ніжинської, вона намагалась відтворити упродовж всього життя. Експерименти в «Школі рухів» та Центростудії стали своєрідною апробацією балетмейстерських прийомів, які згодом реалізовані у «Російському балеті» С. Дягілева та подальшій балетмейстерській творчості, що набула всесвітнього визнання.

Список використаної літератури

1. *Веселовська Г. І.* Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
2. *Волхоневич Ю.* Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас. *Український театр*. 1997. № 1. С. 10–13.
3. *Гарафоло Л.* Чернота делает росчерк в душе моей. Перевод с англ. И. В. Груздевой. *Документы и факты из истории отечественного театра XX века*. Вып. 6. Ред.-состав. В. В. Иванов. Москва : Индрик, 2014. С. 297–321.
4. *Коваленко Г.* Бронислава Нижинская и Александра Экстер. *Вопросы театра*. 2014. С. 293–322.
5. *Красильникова О.* Сценографія. *Історія українського театру : в 3-х т.* Т. 2 (1900–1945) / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. С. 291–320.
6. *Курінна М.* Про київський період творчості Броніслави Ніжинської. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 1. С. 72–78.
7. *Нижинская Б.* Дневник (1919–1922). *Документы и факты из истории отечественного театра XX века*. Вып. 6. Ред.-сост. В. В. Иванов. Москва : Индрик, 2014. С. 322–377.
8. *Нижинская Б.* Трактат «Школа и Театр Движений» (1918–1919). *Документы и факты из истории отечественного театра XX века*. Вып. 6. Ред.-сост. В. В. Иванов. Москва : Индрик, 2014. С. 377–411.
9. *Ратанова М.* Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате. *Нижинская Б. Ранние воспоминания*. Ч. 1. Москва : Артист. Режиссер. Театр. С. 5–61.
10. *Терещенко М.* Кризь лет часу. Київ : Мистецтво, 1974. 166 с.
11. *Хоцяновська Л., Білаш О.* Творча діяльність Вацлава та Броніслави Ніжинських в контексті розвитку світового та вітчизняного балетного мистецтва. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2, № 1. С. 19–28.
12. *Чечик В. В.* Сценографія Вадима Меллера в контексті театральних експериментів художників Бавгаузу 1920-х рр. *Вісник ХДАДМ*. 2016. № 2. С. 71–80.

References

1. *Veselovska H. I.* Ukrainskyi teatralnyi avanhard. Kyiv : Feniks, 2010. 368 s.
2. *Volkhonovych Yu.* Bronislava Nizhynska i Les Kurbas. *Ukrainskyi teatr*. 1997. № 1. S. 10–13.
3. *Garafola L.* Chernota delaet roscherk v dushe moej. Perevod s angl. I. V. Gruzdevoj. *Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra HH veka*. Vyp. 6. Redaktor-sostavitel' V. V. Ivanov. Moskva : Indrik, 2014. S. 297–321.
4. *Kovalenko G.* Bronislava Nizhinskaja i Aleksandra Jekster. *Voprosy teatra*. 2014. S. 293–322.
5. *Krasil'nikova O.* Scenografija. Istorija ukraïns'kogo teatru : v 3-h t. T. 2 (1900–1945) / NAN Ukraïni, Institut mistectvoznnavstva, fol'kloristiki ta etnologii im. M. T. Ril's'kogo. Kiïv, 2010. S. 291–320.
6. *Kurinna M.* Pro kyivskyi period tvorchosti Bronislavy Nizhynskoi. *Studii mystetstvovnavchi*. 2011. № 1. S. 72–78.
7. *Nizhinskaja B.* Dnevnik (1919–1922). *Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra HH veka*. Vyp. 6. Redaktor-sostavitel' V. V. Ivanov. Moskva : «Indrik», 2014. S. 322–377.
8. *Nizhinskaja B.* Traktat «Shkola i Teatr Dvizhenij» (1918–1919). *Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra HH veka*. Vyp. 6. Redaktor-sostavitel' V. V. Ivanov. Moskva : «Indrik», 2014. S. 377–411.
9. *Ratanova M.* Bronislava Nizhinskaja: v teni legendy o brate. *Nizhinskaja B. Rannie vospominanija*. Ch. 1. Moskva : Artist. Rezhisser. Teatr. S. 5–61.
10. *Tereshchenko M.* Kriz let chasu. Kyiv : Mystetstvo, 1974. 166 s.
11. *Khotsianovska L., Bilash O.* Tvorchia diialnist Vatslava ta Bronislavy Nizhynskykh v konteksti rozvytku svitovoho ta vitchyznianoho baletnoho mystetstva. *Tantsiuvalni studii*. 2019. T. 2, № 1. S. 19–28.
12. *Chechyk V. V.* Stsenohrafiia Vadyma Mellera v konteksti teatralnykh eksperymentiv khudozhnykiv Bavhauzu 1920-kh rr. *Visnyk KhDADM*. 2016. № 2. S. 71–80.

«ШКОЛА ДВИЖЕНИЙ» БРОНИСЛАВЫ НИЖИНСКОЙ В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ КИЕВА 1919–1921 ГОДОВ

Данилюк Ульяна Игоревна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Б. Нижинская в Киеве в 1919–1921 гг. стала своеобразным транслятором идей «Русских сезонов» С. Дягилева с их акцентом на художественном оформлении и обновлении балетной лексики. В деятельности «Школы движений» Б. Нижинская смогла начать реализацию собственных теоретико-методических установок в

отношении нового балетного языка, нового типа танцовщика, изложение которых практически завершено именно в Киеве. Творчество Б. Нижинской можно квалифицировать как оппозиционное академическому балету с его устоявшимися формами. Эксперименты в «Школе движений» и Центристудии стали своеобразной апробацией балетмейстерских приемов, которые впоследствии были реализованы в «Русском балете» С. Дягилева и дальнейшем балетмейстерском творчестве, получившем всемирное признание.

Ключевые слова: Бронислава Нижинская, «Школа движений», танцевальная студия, Киев, культурно-художественная жизнь.

«SCHOOL OF MOVEMENT» BY BRONISLAVA NIZHINSKY IN THE CULTURAL LIFE OF KIEV 1919–1921

Danyliuk Uliana – graduate student,
Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

B. Nizhinsky in Kiev in 1919–1921 became a kind of translator of the ideas of «Russian Seasons» by S. Diaghilev with their emphasis on the decoration and updating of ballet vocabulary. In the activities of the «School of Movements» B. Nizhinskaya was able to start implementing her own theoretical and methodological guidelines for a new ballet language, a new type of dancer, the exposition of which was practically completed in Kiev. The creativity of B. Nizhinsky can be qualified as opposed to academic ballet with its well-established forms. The experiments at the School of Movements and the Central Studio became a kind of approbation of the choreography techniques, which were subsequently implemented in the Russian Ballet by S. Diaghilev and further choreography, which received worldwide recognition.

Key words: Bronislava Nizhinsky, «School of Movements», dance studio, Kiev, cultural and artistic life.

UDK 391(477)

TRADITIONAL UKRAINIAN SHIRT IN CUSTOMS AND RITES OF THE CALENDAR CYCLE OF HOLIDAYS

Danyliuk Uliana – graduate student,
Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of the article is to reveal the importance of B. Nijinsky's Studio of Movements for the cultural and artistic life of Kyiv and the subsequent work of the ballet master.

Research methodology. Analysis of literature and sources, events and facts, conducting research in chronological sequence allowed to obtain reliable results.

Results. B. Nizhynskaya in Kyiv in 1919–1921 became a kind of translator of the ideas of «Russian Seasons» by S. Diaghilev with their emphasis on the decoration and updating of ballet vocabulary. In the activity of the School of Movements, B. Nizhynskaya was able to start implementing her own theoretical and methodological installations regarding a new ballet language, a new type of dancer, the teaching of which was practically completed in Kyiv. B. Nizhinsky's creativity can be qualified as an opposition academic ballet with its established forms. The atmosphere of the creative search that prevailed in B. Nizhinsky's Studio she tried to reproduce throughout her life. Experiments at the School of Movements and the Center have become a kind of testimonial to ballet masterpieces, which were subsequently implemented in the Russian Ballet by S. Diaghilev and further Ballet Master's work, which gained worldwide recognition.

Novelty. The scientific novelty is to identify the main vectors of influence of the activity of the School of Movements of B. Nijinsky on the cultural and artistic life of Kyiv and the subsequent ballet master's work of B. Nijinsky herself.

The practical significance. Materials and results of the article can be used for further research on the problems of art studies in the cultural life of Kyiv; in the training of cultural scientists and art critics in higher education institutions.

Key words: Bronislava Nizhinsky, «School of Movements», dance studio, Kiev, cultural and artistic life.

Надійшла до редакції 1.11.2019 р.

УДК 796.093:128.5[«20»(045)

АНТРОПОЛОГІЧНИЙ КОНСТРУКТ У СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ДІЙСТВАХ ХХІ СТ.

Мащенко Іванна Олегівна – аспірантка, Харківська державна академія культури,
м. Харків
orcid.org/0000-0002-5304-9460
doi.org/10.35619/ucpmk.vi31.238
vanka.olegovna@gmail.com

Проаналізовано візуальну інтерпретацію спортивно-художніх дійств як комунікативного транслятора міжкультурних відносин міжнародного рівня у ХХІ ст. Досліджена модель антропологічного конструкту у спортивно-художніх дійствах та його сценічного втілення. Визначено ключові характеристики суб'єкта в спортивно-художніх дійствах. Досліджено репрезентацію антропологічного