

former, in this case, it is well-known, accessible, dynamic, for the latter, it activates associative thinking, involuntary identification of the second plan, and solving the psychological complexity of images. The choreographer decided the ballet performance mainly by means of an original plastic-spatially rethought classical dance, which is considered universal for the implementation of a fairy-tale theme, since it is inherent in abstractness, which enhances the feeling of magic and inaccessibility.

Key words: ballet «Snow Queen», Rekhviashvili Aniko, ballet for children, ballet theater, choreography.

UDC 792.82(477)

BALLET BY ANIKO REKHAVIASHVILI «SNOW QUEEN» – PERFORMANCE FOR ADULTS AND CHILDREN

Khotsianovska Liudmyla – Honored Artist of Ukraine, assistant professor, assistant professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to reveal the artistic features of A. Rekhviashvili's ballet «The Snow Queen» as performances for adults and children.

Research methodology. The research used methods of analysis of sources, art history analysis of lexical and stylistic features of the ballet, comparison of approaches of various authors to the artistic interpretation of the ballet.

Results. The ballet «Snow Queen» staged by A. Rekhviashvili (2016, Kyiv, National Opera of Ukraine) has risen to the level of Tchaikovsky's performance Nutcracker in terms of thematic and artistic versatility – captivates both adults and children. A fairy tale is an effective way of organizing a performance for children and adults; for the former, in this case, it is well-known, accessible, dynamic, for the latter, it activates associative thinking, involuntary identification of the second plan, and solving the psychological complexity of images. The choreographer decided the ballet performance mainly by means of an original plastic-spatially rethought classical dance, which is considered universal for the implementation of a fairy-tale theme, since it is inherent in abstractness, which enhances the feeling of magic and inaccessibility.

Novelty. For the first time, the artistic features of A. Rekhviashvili's ballet «Snow Queen» as a performance for adults and children were revealed.

The practical significance. The research contributes to the formation of the scientific discourse of modern ballet theater in Ukraine. The materials and results can be used for further research on the problems of choreographic art, in particular, the implementation of the «children's theme» in ballet.

Key words: ballet «Snow Queen», Rekhviashvili Aniko, ballet for children, ballet theater, choreography.

Надійшла до редакції 20.10.2020 р.

УДК 792.82:7.072.3

КОНЦЕПТУАЛЬНО-СВИТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ БАЛЕТНОЇ КРИТИКИ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА

Підлипська Аліна Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-7892-337X>
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.344](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.344)
alinaknukim@ukr.net

Виявлено ключові поняття балетно-критичної діяльності О. Черепніна – виражальне та зображальне, мистецький синтез, симфонічний танець і танцдрама; основний метод – описовий аналіз. Доведено, що О. Черепніним були інтерпретовані естетичні концепції Б. Кроче та екстрапольовані в поле балетної критики. У Б. Кроче естетична інтуїція як форма апріорного синтезу вписана у широкий контекст лінгвістичних і інтерпретативних технік, в О. Черепніна естетична інтуїція вписана в контекст діалектичної взаємодії різних форм танцю, в першу чергу, «симфонічного танцю» і «танцювальної драми».

Ключові слова: балетна критика, Олександр Черепнін, Бенедетто Кроче, балетний театр, художня критика, хореографія, танець.

Постановка проблеми. Важливість мистецької критики, як необхідної умови відтворення історії та створення теорії художньої діяльності, є незаперечною. Сьогодні аналіз діяльності критиків балету в СРСР з позицій неупередженості дозволяє переглянути усталені, почасти, необ'єктивні підходи радянського мистецтвознавства до виявлення ролі того чи іншого критика у загальному контексті розвитку хореографічного мистецтва. На жаль, критична діяльність у сфері балетного театру Олександра Черепніна, автора багатьох важливих із методологічної та художньої точок зору публікацій в періодичних виданнях у 1913–1927 рр., упродовж багатьох десятиліть залишалась поза дослідницькою увагою.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останні роки поживалась наукова рефлексія щодо діяльності критиків балету 20-х рр. ХХ ст. в СРСР. З'явилися праці, присвячені О. Гвоздеву [9; 12], Ю. Слонимському [13], І. Солертинському [2; 10]. До діяльності О. Черепніна почали звертатися лише у 80-х рр. ХХ ст. (показово, що у найвідомішому спеціалізованому універсальному виданні – енциклопедії «Балет», виданій 1981 р. [1], відсутня стаття, присвячена О. Черепніну), її окремі аспекти висвітлено у працях Г. Добровольської [3], Н. Коршунової [5; 6], Н. Чернової [19; 20]. У цих публікаціях не приділено достатньої уваги концептуально-світоглядним засадам критики О. Черепніна, зокрема, впливу італійського філософа Б. Кроче.

Мета статті – виявити концептуально-світоглядні засади балетної критики О. Черепніна крізь призму естетичної теорії Б. Кроче.

Вклад основного матеріалу дослідження. Статті Олександра Олександровича Черепніна (Нуделя, або Лі), московського критика і теоретика танцю, починаючи з 1913 р., з'являлися на сторінках «Театральної газети», а згодом на шпальтах інших періодичних видань до та після Жовтневого перевороту 1917 р. («Театр», «Новий глядач», «Видовища» та ін.). Н. Коршунова, досліджуючи російську балетну критику 1910-х рр. і творчість О. Горського [6], проводить диференціацію балетних рефлексій критика, який піднімав питання про внутрішній зміст танцю, його завдання і зв'язки з живописом, музикою і драмою; аналізував пластичну і музичну складову балетних вистав; висував власні концепції розвитку танцю. Крім того, вона доводить, що у середині 1910-х рр. саме О. Черепнін висунув ідею про «зображальне» і «виражальне» у хореографії, яку згодом підхопили історики вітчизняного балетного театру. Спираючись на неопубліковану теоретичну роботу О. Черепніна, вона розглядає ідеї нежиттєздатності і непотрібності танцювального мистецтва, які він сповідував на початку 1920-х років. Таку позицію критика можна пояснити впливом соціокультурних трансформацій, панування ідей Пролеткульту, що передбачали тотальне знищення класичної спадщини та танцювального мистецтва в його традиційному розумінні, пошук нових, переважно, синтезованих форм, орієнтованих на нового глядача – пролетаріат. Н. Коршунова підкреслює, що критик вже наприкінці своєї діяльності не лише повернувся до власних дореволюційних поглядів, а й поглибив їх, означивши два напрями подальшого розвитку балетного театру як «симфонічний танець» і «танцювальна драма» [5, 249].

Г. Добровольська у монографії «Михайло Фокін. Російський період» аналізує окремі рецензії О. Черепніна, присвячені виставам балетмейстера [3, 396–399]. У статтях, написаних для збірника «Історія театрознавства народів СРСР. Нариси 1917 – 1941» [20] та «Російський балет: енциклопедія» [19] балетознавець Н. Чернова розглядає творчість критиків, серед яких і О. Черепнін. Вона окреслює коло проблем, якими опікувався критик: обґрунтування специфіки балетного мистецтва, пошуки принципів його естетичного аналізу, особливості взаємозв'язку хореографічних та музичних форм. Н. Чернова акцентує увагу на тому, що О. Черепнін перебував під впливом естетики італійського філософа Б. Кроче [19]. Однак, на нашу думку, вона дещо перебільшила значення раціонального компоненту у концепції творчості філософа.

З огляду на важливість концептуальних засад естетичної доктрини Б. Кроче, філософа, естетика, історика, літературознавця і літературного критика кінця ХІХ – початку ХХ ст. у критичній діяльності О. Черепніна, й попри те, що балетний критик кілька разів змінював свої погляди, ми вважаємо за необхідне зупинися на крочеанській естетичній теорії, що дозволить розглянути критичний дискурс О. Черепніна крізь призму теорії італійського філософа про інтуїтивну природу мистецтва. Крім того, багата творча спадщина Кроче, на нашу думку, потребує рецепції в аспекті теорії та практики балетного мистецтва, а особливо балетної критики, оскільки Б. Кроче, будучи літературним критиком, заснував школу мистецької (художньої) критики.

На пострадянському просторі ім'я Б. Кроче (1866–1952 рр.) відомо лише вузькому колу фахівців філософів, істориків, мистецтвознавців. При цьому його теорія мала велике значення для розвитку європейської думки кінця ХІХ – середини ХХ ст. й суспільно-політичної практики на теренах Європи після Першої світової війни, коли відбувалося ствердження у ряді країн диктаторських режимів. А криза демократії, авторитарні тенденції, які сьогодні з'являються у різних частинах світу, повернення тоталітарних режимів, загроза цифрового тоталітаризму, посилення націоналістичних і неофашистських рухів актуалізує осмислення цієї спадщини в аспекті взаємозв'язку мистецтва і політики, мистецтва й ідеології, що знаходить вияв як у творах мистецтва, так й ідейно-політичних уподобаннях та пристрастях художників. І саме у колі подібних пристрастей і навіть «ідеологічних битв» в процесі поступового ствердження в СРСР тоталітарного політичного режиму відбувалося формування радянської балетної критики. Саме під впливом ідеологічних чинників не просто змінювались, «мімікрували», часом «деформувались» естетичні орієнтири балетних критиків в СРСР 20-30-х рр. ХХ ст. Не оминуло це і О. Черепніна.

Концепція Б. Кроче складалася в епоху панування позитивізму, але усвідомлення обмеженості останнього й вплив ідей неокантіанства, інтуїтивізму А. Бергсона, марксизму і гегелівської філософії «абсолютного духу», стимулювали доповнення й уточнення основних положень його теорії, викладених у роботі «Естетика як наука про вираження і загальна лінгвістика» (1902), що отримала світове визнання, а філософ впродовж всього наукового шляху зберігав її стрижень і базові поняття. Перша частина цієї праці перекладена на російську мову в 1920 р. [7], а її основні положення, починаючи з 1922 р., стають предметом обговорення на засіданнях різних секцій Державної Академії художніх наук (далі – ДАХН, діяла у Москві в 1921–1931 рр.) [4].

Особливість теорії Б. Кроче полягає не лише в отождненні інтуїції з вираженням, а в тому, що останнє є підтвердженням її справжності, дійсності. Оскільки інтуїція, будучи ірраціональним у своїй сутності феноменом, являє себе, результати свого внутрішнього споглядання, згідно Б. Кроче, через об'єктивізацію індивідуальних вражень, почуттів у вираженні. Тобто, в інтуїції ми не протиставляємо себе зовнішній реальності, але в процесі об'єктивізації враження внутрішньо пережито інтуїція знаходить зовнішнє вираження. Під вираженням Кроче розуміє не лише вербальне вираження понять у мові, а й невербальне у формі ліній, рухів, звуків, пластики тіла тощо. Вираження притаманне художньому акту і мистецтву в цілому, яке є пізнавальним інтуїтивним вираженням конкретного почуття. Під пізнанням Б. Кроче розуміє не раціональне, логічне пізнання, а художнє, інтуїтивне, по-суті неінтелектуальне, а тому й інтуїція у нього естетична, художня. А творчість є однією зі сфер інтуїтивної діяльності духу. «Естетичну інтуїцію, – пишуть сучасні італійські філософи Дж. Реале і Д. Антисері, – характеризує не ідея, а почуття, настрої як стан душі, що і живить інтуїцію, надаючи повітряної легкості символу. Порив, виражений в образі, – ось що таке мистецтво» [11, 338]. Як стверджує Кроче, виражати себе здатні не тільки люди мистецтва, а кожна людина може випробувати в собі самій той світ, який їй уявляється, сформулювати для себе самої свої враження і свої відчуття.

Естетична інтуїція виступає як методологічний регулятив, організуючий принцип крочеанської естетики, з якою пов'язане твердження, що будь-яка естетична інтуїція експресивна, інтуїцію неможливо відокремити від експресії, а естетика є наука про вираження (*espressione*). «Без експресії немає інтуїції. Форма вираження невіддільна від інтуїції. Інтуїція активна настільки, наскільки вона виразна... Необхідно знайти потрібну експресивну форму, щоб так чи інакше передати своє захоплення. Немає вираження захоплення – немає інтуїції» [11, 337]. Крім того, наявність художньої експресії, означає примат динамічного над статичним, креативного над репродуктивним.

Співвідношення інтуїції і експресії Б. Кроче порівнює з кантіанським апіорним естетичним синтезом, згідно з яким мистецьким стає твір не завдяки змісту або формі, але тільки тоді, коли має місце їх художній зв'язок, їх синтетична єдність, а не мертві абстракції. Конкретна і жива єдність є апіорний синтез почуття і образу в інтуїції.

Згодом Б. Кроче, ґрунтуючись на тому, що ліризм закладений у житті, русі, емоції, вогні, почутті, вводить у свою концепцію поняття ліричної інтуїції у розумінні того, що «ліричність є синонімом інтуїції». Це дозволило розширити і поглибити зміст власне поняття вираження, що особливо важливо для мистецтва, в тому числі і для балетного. Варто зауважити, що визначення мистецтва як ліричного вираження також відрізняє його від концептуального знання.

Формула «мистецтво для мистецтва» в контексті крочеанської філософії означає його самодостатність і незвідність до практичної активності, економічних і моральних цілей.

Якщо у перших своїх роботах мистецтво постає у філософа як «чистий акт духу», повністю відокремлений від інших сфер суспільного життя: політики, моралі, ідеології і т.п., то після приходу до влади в Італії фашистів Б. Кроче дещо змінює своє бачення цієї проблеми, і з кабінетного вченого перетворюється на морального лідера, вплив якого виходить за межі культури. А після публікації «Маніфесту антифашистської інтелігенції» (1925 р.) стає совістю італійського антифашизму і символом спротиву диктатурі. В політичному контексті нашого дослідження важливим є те, що італійський філософ одним із перших європейських мислителів ще на початку 1920-х років виявив не просто зв'язок фашизму і футуризму, а доводив що коріння фашизму знаходиться у футуризмі. Б. Кроче вивів і їх спільні ідеологеми: культ дії, нетерпимість до опозиції, інших поглядів, інтенція до новизни, презирливе ставлення до культури і традиції, прославлення молодості.

Крім ідеї «виражального» О. Черепнін поділяв думку Б. Кроче і стосовно незалежності різних мистецьких форм, а відтак і осмислення балету поза нормами драматичного мистецтва: «Балет раз і назавжди повинен розумітися поза нормами драматичного мистецтва», – стверджував критик. На його думку, балету не можна нав'язувати логіку інших мистецтв, як і зміст. «Якесь дивне мистецтво, якась варварська забава: мистецтву не дозволяють робити те, що воно має робити – танцювати, а, поставивши ряд перешкод, змушують змагатися з іншим мистецтвом – виражати драму!» [16].

На початку своєї критичної діяльності він відстоював «чистий», абстрактний, безсюжетний балет, в якому все підпорядковано головному – танцю і танцювальному змісту [14]. Ідеальним втіленням мистецтва балету як «чистого акту духу» для О. Черепніна стала мініатюра Фокіна «Вмираючий лебідь» у виконанні А. Павлової. Крилоподібні рухи балерини, на його думку, перетворювалися на символи, являючи крихту піднесеної, духовної краси, оскільки прекрасне, згідно з Б. Кроче, виключно духовне. Пройшовши через горнило творчого натхнення авторів цієї мініатюри, тіло балерини як природний матеріал знайшло в образі лебедя форму прекрасного, наповненого глибинною безмежно-космічною символікою. «Безкінечним, – пише О. Черепнін, – видається цей повільний порух рук, які підносять з собою у висі все єство танцівниці. У ньому немов останнє благання. Про що?! Немов безвихідна покірність. Кому?! Потім знову це “припадання”, останнє все нижче, нижче і фігура балерини білою грудкою лежить, нерухома, мертва з відкинутою на плече головою, на підлозі сцени. Акорд арфи, флажолет скрипки. Все це “Вмираючий лебідь” Анни Павлової» [15].

Критик проголосив танець і мистецтво А. Павлової загалом «першим рядком нового канону балетного мистецтва» і дійшов висновку, що символізація і узагальнення призвели б до створення справжнього мистецтва танцю. Можна висловити припущення, що під «узагальненням» О. Черепнін має на увазі «естетичну всезагальність» Б. Кроче, яку філософ вводить у роботі «Тотальність художнього вираження» (1918 р.), розглядаючи мистецтво як естетичний синтез почуття, образу і інтуїції. Крім того, ця категорія пов'язана з поняттям «співпереживання» і у випадку «Вмираючого лебедя» означає, що конкретне вираження процесу вмирання лебедя знаходило, знаходить і продовжуватиме знаходити відгук у серці кожної людини.

Рецензія О. Черепніна на одну з програм «Молодого балету» (відкрився у Петрограді 1922 р., одним з організаторів був Г. Баланчивадзе) під назвою «Від Петіпа через Фокіна до Баланчивадзе» свідчить про позитивне ставлення критика до творчих пошуків. Тим більше, що вони відповідали художньо-естетичному кредо, яке сповідував критик ще до Жовтня 1917 р. Так, О. Черепнін відзначав наявність у танці «двох нових прийомів великої виразності. Артистка, яка передавала загушеність почуття жаху і рухаючись в якомусь емоційному *crescendo* по прямій лінії з глибини до рампи, в останній момент, – очевидно, найвищої напруги почуття – несподівано, у швидкому русі повертається спиною до глядача. І на мить застигає. Ця фермата справляє величезне враження... У фіналі емоційне напруження чудово передається... беззвучним криком широко розкритого рота» [8]. Тобто, критик акцентує увагу на суто експресіоністичному прийомі балетмейстера, описовий аналіз якого здійснений в оптиці крочеанської естетичної парадигми. А під час читання цієї рецензії перед очима мимоволі постає відоме полотно «Крик» норвезького художника-експресіоніста Е. Мунка.

1927 р. О. Черепнін у статті «Діалектика балету» піднімає важливі методологічні проблеми вивчення балетного мистецтва, констатує той факт, що теорія балету практично з часів Новерра вбачає в ньому комбінацію двох мистецтв – танцю і драми [17; 18].

Важливим у статті, на нашу думку, є дистанціювання від соціологічного підходу при аналізі симфонічного танцю і танцювальної драми. Він стверджує, що ці форми танцю не є результатом якогось художньо-революційного спалаху, а закономірний, хоч і неусвідомлений, результат розвитку балетного мистецтва. Прояви паростків такого балетного новаторства він знаходить у «Йосипі Прекрасному» у постановці К. Голейзовського та балеті Н. Глан «Іван-малюк і чотири франта», які раніше піддавав критиці. О. Черепнін вважає, що ці вистави спрямовані у бік танцювальної драми, як більш відчутної і уречевленої у своїх обрисах. Але їх недоліки і байдужість глядача критик пов'язує із досить неясними авторськими уявленнями про справжні шляхи новаторства, механічністю поєднання танцю та пантоміми, недостатньою виразністю емоційної мови, комбінацією форми і змісту, а не їх органічною єдністю. Тобто, відсутністю того синтезу, про який писав Б. Кроче.

Висновки. Серед ключових понять балетно-критичної діяльності О. Черепніна – виражальне та зображальне, мистецький синтез, симфонічний танець та танцдрама; серед методів – описовий аналіз. О. Черепніним були інтерпретовані естетичні концепції Б. Кроче та екстрапольовані в поле балетної критики. У Б. Кроче естетична інтуїція як форма апіорного синтезу вписана у широкий контекст лінгвістичних і інтерпретативних технік, у О. Черепніна естетична інтуїція вписана в контекст діалектичної взаємодії різних форм танцю, в першу чергу, «симфонічного танцю» і «танцювальної драми». Діалектика двох танців у О. Черепніна відбувається у відповідності із «діалектикою відмінностей» Б. Кроче. Світ танцю в оптиці крочеанської діалектики відмінностей розвивається, підкоряючись пульсації свого внутрішнього ритму, він не визначений ніякими схемами, відкритий у майбутнє і багатоваріантний.

Список використаної літератури

1. *Балет : энциклопедия*. Гл. ред. Ю. Григорович. Москва : Сов. энцикл., 1981. 623 с.
2. *Букина Т. В.* «Революция на пуантах» по И. И. Соллертинскому: «вульгарная» социология классического балета. *Вестник Акад. русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2017. № 5 (52). С. 65–76.
3. *Добровольская Г.* Михаил Фокин : Русский период. Санкт-Петербург : Гиперион, 2004. 294 с.
4. *Искусство как язык – языки искусства*. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов : в 2-х т. Москва : НЛО, 2017. 2310 с.
5. *Коришунова Н.* Из истории русской балетной критики. Московский критик и теоретик А. А. Черепнин. *Вестник Акад. русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2009. №.2 (22). С. 243–251.
6. *Коришунова Н.* Русская балетная критика 1910-х годов и творчество А. А. Горского : автореф... канд. искусств. : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». Москва, 2010. 24 с.
7. *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. Теория. Пер. с ит. В. Яковенко. Москва : Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. 172 с.
8. *Ли [Черепнин А.]*. Ленинградская ак-молодежь. *Зрелища*. 1924. № 73. С. 10.
9. *Підлипська А.* Ballet Criticism of Aleksei Gvozdev [Балетна критика Олексія Гвоздєва]. *Вісник КНУКіМ*. 2020. Вип. 42. С. 191–197.
10. *Підлипська А. І.* Соллертинський та балетний театр 20–30-х рр. ХХ ст. в СРСР. *Вісник НАККККіМ*. 2020. № 2. С. 126–129.
11. *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от романтизма до наших дней. Санкт-Петербург : Пневма, 2003. 880 с.
12. *Соколов-Каминский А. А.* Гвоздев и начало советского балетоведения. *Временник Zubovskogo ин-та*. 2019. № 2. С. 91–98.
13. *Соколов-Каминский А.* Слонимский – родоначальник советского балетоведения. *Вестник Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2017. № 2 (49). С. 131–135.
14. *Черепнин А.* Балетная «литература». *Театральная газета*. 1914. № 13, 30 марта. С. 9.
15. *Черепнин А.* Балетные символы. *Театральная газета*. 1914. № 35, 31 августа. С. 7.
16. *Черепнин А.* Балетный идол. *Театральная газета*. 1914. № 28, 13 июля. С. 5.
17. *Черепнин А.* Дialeктика балета (В порядке постановки вопроса). *Жизнь искусства*. 1927. № 34. С. 6–7.
18. *Черепнин А.* Дialeктика балета (В порядке постановки вопроса). *Жизнь искусства*. 1927. № 35. С. 4–5.
19. *Чернова Н.* Черепнин Александр Александрович. Русский балет: энциклопедия. Ред. кол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. Москва : Большая Росс. Энцикл.; Согласие, 1997. 632 с.
20. *Чернова Н. Ю.* Балет. История театроведения народов СССР : Очерки, 1917–1941. Москва : Наука, 1985. С. 129–149.

References

1. *Balet* : jenciklopedija. Gl. red. Ju. Grigorovich. Moskva : Sovetskaja jenciklopedija, 1981. 623 s.
2. *Bukina T. V.* «Revoljucija na puantah» po I. I. Sollertinskomu: «vul'garnaja» sociologija klassičeskogo baleta. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*. 2017. № 5(52). S. 65–76.
3. *Dobrovol'skaja G.* Mihail Fokin : Russkij period. Sankt-Peterburg : Giperion, 2004. 294 s.
4. *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva*. Gosudarstvennaja akademija hudozhestvennyh nauk i jesteticheskaja teorija 1920-h godov : v 2-h tomah. Moskva : NLO, 2017. 2310 s.
5. *Korshunova N.* Iz istorii russkoj baletnoj kritiki. Moskovskij kritik i teoretik A. A. Cherepnin. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*. 2009. №.2(22). S. 243–251.
6. *Korshunova N.* Russkaja baletnaja kritika 1910-h godov i tvorčestvo A. A. Gorskogo : avtoref... kand. iskusstvovedenija : spec. 17.00.01 «Teatral'noe iskusstvo». Moskva, 2010. 24 s.
7. *Kroche B.* Jestetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshhaja lingvistika. Chast' I. Teorija. Per. s it. V. Jakovenko. Moskva : Izdanie M. i S. Sabashnikovyh, 1920. 172 s.
8. *Li [Cherepnin A.]*. Leningradskaja ak-molodezh'. *Zrelissha*. 1924. № 73. S. 10.
9. *Pidlypska A.* Ballet Criticism of Aleksei Gvozdev [Baletna krytyka Oleksiia Hvozdieva]. *Visnyk KNUKіM*. 2020. Vyr. 42. S. 191–197.
10. *Pidlypska A. I.* Sollertynskiy ta baletnyj teatr 20–30-kh rr. KhKh st. v SRSR. *Visnyk NAKKКKіM*. 2020. № 2. S. 126–129.
11. *Reale Dzh., Antiseri D.* Zapadnaja filosofija ot romantizma do nashih dnei. Sankt-Peterburg : Pnevma, 2003. 880 s.
12. *Sokolov-Kaminskij A. A.* Gvozdev i nachalo sovetskogo baletovedenija. *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2019. № 2. S. 91–98.
13. *Sokolov-Kaminskij A.* Slonimskij – rodonachal'nik sovetskogo baletovedenija. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*. 2017. № 2(49). S. 131–135.
14. *Cherepnin A.* Baletnaja «literatura». *Teatral'naja gazeta*. 1914. № 13, 30 marta. S. 9.
15. *Cherepnin A.* Baletnye simvoly. *Teatral'naja gazeta*. 1914. № 35, 31 avgusta. S. 7.
16. *Cherepnin A.* Baletnyj idol. *Teatral'naja gazeta*. 1914. № 28, 13 ijulja. S. 5.
17. *Cherepnin A.* Dialektika baleta (V porjadke postanovki voprosa). *Zhizn' iskusstva*. 1927. № 34. S. 6–7.
18. *Cherepnin A.* Dialektika baleta (V porjadke postanovki voprosa). *Zhizn' iskusstva*. 1927. № 35. S. 4–5.

19. *Chernova N.* Cherepnin Aleksandr Aleksandrovich. Russkij balet: jenciklopedija. Red. kol. E. P. Belova, G. N. Dobrovolskaja, V. M. Krasovskaja, E. Ja. Suric, N. Ju. Chernova. Moskva : Bol'shaja Rossijskaja Jenciklopedija; Soglasie, 1997. 632 s.

20. *Chernova N. Ju.* Balet. *Istorija teatrovedenija narodov SSSR : Očerki, 1917–1941.* Moskva : Nauka, 1985. S. 129–149.

КОНЦЕПТУАЛЬНО-МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ БАЛЕТНОЙ КРИТИКИ АЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНИНА

Пидлыпская Алина Николаевна – кандидат
искусствоведения, профессор, профессор кафедры
хореографического искусства, Киевский национальный
университет культуры и искусств, г. Киев

Выявлены ключевые понятия балетно-критической деятельности А. Черепнина – выразительное и изобразительное, художественный синтез, симфонический танец и танцдрама; основной метод – дескриптивный анализ. Доказано, что А. Черепнин интерпретировал эстетические концепции Б. Кроче и экстраполировал их в поле балетной критики. В Б. Кроче эстетическая интуиция как форма априорного синтеза вписана в широкий контекст лингвистических и интерпретативных техник, в А. Черепнина эстетическая интуиция вписана в контекст диалектического взаимодействия различных форм танца, в первую очередь, «симфонического танца» и «танцевальной драмы».

Ключевые слова: балетная критика, Александр Черепнин, Бенедетто Кроче, балетный театр, художественная критика, хореография, танец.

CONCEPTUAL AND WORLD OUTLOOK BASES OF BALLET CRITICISM ALEXANDER CHEREPNIN

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history)
Professor, Professor of the Department of Choreographic Art,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article reveals the key concepts of A. Cherepnin's ballet-critical activity – expressive and visual, artistic synthesis, symphonic dance and dance drama; the main method is descriptive analysis. It is proved that A. Cherepnin interpreted B. Croce's aesthetic concepts and extrapolated them into the field of ballet criticism. B. Croce's aesthetic intuition as a form of a priori synthesis is inscribed in a wide context of linguistic and interpretive techniques, A. Cherepnin's aesthetic intuition is inscribed in the context of dialectical interaction of various forms of dance, first of all, «symphonic dance» and «dance drama».

Key words: ballet criticism, Alexander Cherepnin, Benedetto Croce, ballet theater, art criticism, choreography, dance.

UDC 792.82:7.072.3

CONCEPTUAL AND WORLD OUTLOOK BASES OF BALLET CRITICISM ALEXANDER CHEREPNIN

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history)
Professor, Professor of the Department of Choreographic Art,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to reveal the conceptual and ideological principles of O. Cherepnin's ballet critique through the prism of B. Croce's aesthetic theory.

Research methodology. Methods of analysis and synthesis, comparison of aesthetic theories of B. Croce and A. Cherepnin, chronological principle are used.

Results. Among the key concepts of A. Cherepnin's ballet-critical activity are expressive and pictorial, artistic synthesis, symphonic dance and dance drama; among the methods is descriptive analysis. A. Cherepnin interpreted the aesthetic concepts of B. Croce and extrapolated them in the field of ballet criticism. In B. Croce aesthetic intuition as a form of a priori synthesis is inscribed in the broad context of linguistic and interpretive techniques, in A. Cherepnin aesthetic intuition is inscribed in the context of dialectical interaction of various forms of dance, first of all, «symphonic dance» and «dance drama». A. Cherepnin's dialectic of two dances occurs in accordance with B. Croce's «dialectic of differences». The world of dance in the optics of the Crocean dialectic of differences develops, obeying the pulsation of its inner rhythm, which is not defined by any schemes, open to the future and multivariate.

Novelty. For the first time, the conceptual and ideological principles of A. Cherepnin's ballet critique were revealed through the prism of B. Croce's aesthetic theory.

The practical significance. The materials and results of the article can be used for further research of the critical activities of A. Cherepnin and criticism of ballet in general, in the process of teaching theoretical professional disciplines in educational institutions of the corresponding profile.

Key words: ballet criticism, Alexander Cherepnin, Benedetto Croce, ballet theater, art criticism, choreography, dance.

Надійшла до редакції 20.10.2020 р.