

СОЦІАЛЬНА ФІЛОСОФІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ ІСТОРІЇ SOCIAL PHILOSOPHY AND PHILOSOPHY OF HISTORY

УДК 141.78:792.8«1951/1999»

DOI <https://doi.org/10.32782/hst-2023-14-91-01>

ПОСТРЕФЛЕКСІЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В ХОРЕОГРАФІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

АННА, АРЕФ'ЄВА¹

Анотація

Актуальність звернення до філософії постмодерністської хореографії в творчості провідних хореографів Західної Європи детермінована необхідністю показати метафізичні засади новітньої поетики танку, що формувалися в Парижі, на сцені Дягілевських сезонів. **Мета статті** – експлікувати сценічний синтез мистецтв постмодернізму в контексті діалогу культур та розсіювання – особистісного вчинку хореографа як певного імперативу самоздійснення художнього образу доби. **Методологія дослідження** визначена компаративним та системним підходами, що дає можливість порівняльного аналізу хореографічних систем в культурі ХХ століття. Для визначення метафізичних засад систем танку (жест, поза, континуальність руху, пластика, архітектоніка тощо) використані трансцендентальний, феноменологічний, діалектичний методи, які дають можливість визначити, як стає можливим той чи інший симбіоз танку, музики, сценографії, як він виявляється в провідних хореографічних системах постмодернізму, перетворюється в іншу модель синтезу мистецтв. **Наукова новизна статті** полягає в тому, що доведено, як досвід синтезу І. Стравінського, М. Фокіна, Г. Баланчина, С. Лифаря був переосмислений в концептуальній рефлексії танку у М. Бежара, Дж. Ноймайера, П. Бауш, У.Форсайта. Пострефлексія хореографії постмодернізму формується як симбіоз метафізики хореографії, що мала на початку ХХ століття суто модерний, авангардний характер, і профетичної місії особистісного вчинку майстра-хореографа. Це моделі дзен-буддизму у Бежара, полістилістика Ноймайера, «вулична естетика» Бауш, імпровізаційна стихія танку Форсайта). **Висновки.** Рефлексія постмодерністської хореографії є вторинним феноменом в порівнянні з відкриттям «кубізму» в хореографії В. Ніжинського, або «медіальної хореографії» С. Лифаря. Постмодерний симбіоз сценічних мистецтв зазначив ще одну сходинку сценізму як образ неповторної індивідуальності танку.

Ключові слова: синтез мистецтв, хореографія, танок, пострефлексія, художній образ.

Постановка проблеми. Медіальна хореографія Лифаря дала певний підсумок, або провела рису між пошуками модерну, авангарду і тієї новітньої доби, яка в хореографії почалась з постмодерністською культурою. В хореографії, на жаль, в надрах СРСР, не сформувався той пострефлексивний синтез, як він відбувся в Західній Європі, тому варто звернутися до досвіду провідних хореографів доби. Якщо йдеться про європейські синкрези, то вони надзвичайно різноманітні, і навіть тут обрати імена теж досить проблематично. Тому ми взяли не так мало і не так багато, але чотири імені визначають деякі аспекти, які просто можна умовно назвати пострефлексіями.

Чому умовно? Тому що вони не мають однозначного відношення до сезонів Дягілева, але,

звичайно, в силу тої еkleктики, або глобального еkleктизму, постмодернізму, так чи інакше, резонують і відображують досвід хореографії початку ХХ століття. В принципі, це та пострефлексія, яка є імпліцитною. Вона не експлікована якимись однозначними стосунками, відношеннями до дягілевського досвіду, але фрагментарно, в контексті творчої концепції того чи іншого автора, можна побачити певні єднання діалогу і розсіювання. Феномен розсіювання зазначив як філософський і культуротворчий чинник Дж. Пітерс, який дає таке його визначення: «Сократ і Ісус – центральні постаті для морального життя західного світу. Здавня їх збіжності і розбіжності були предметом обговорення. Обидва вони були іронічними і відповідали запитанням на запитання; обидва вони – мученики, чиє царство не в цьому світі; учителі, від яких безпосередньо до нас не дійшло жодного слова – тільки перекази певним чином упереджених учнів; і через те – особистості, чия історична актуальність викликає величезне

Corresponding author:

¹ Український державний університет імені Михайла Драгоманова (Київ, Україна)
E-mail: anna.arefeva@gmail.com
ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4619-9281>

здивування і зацікавленість. Обидва вони навчали любові і засіюванню, але їх наміри були різними. «Сократ» у Платоновому «Федрі» пропонував один погляд на дискурсивну діяльність: еротичне життя діалогу. Притчі, приписані «Ісусові» Євангеліями, дають інше бачення: незмінне і відкрите розсіювання, адресоване всім, кого воно може стосуватися. Ці дві концепції комунікації – близький тісний діалог і вільне розсіювання – актуальні і сьогодні» (Пітерс, 2004, с. 43).

Розсіювання іде з двох боків. З одного, зберігається той поштовх, який сформувався і існував на сцені Дягілева, а з іншого – постмодерністська рефлексія весь час зондує минувшину, знаходить свої паралелі, намагається відрефлектувати свій досвід в просторі культури, в контексті всіх інших синтезів і синкрез.

Аналіз досліджень і публікацій. Філософські та мистецтвознавчі проблеми синтезу мистецтв як діалогу культур та розсіювання досліджувалися в роботах Ф. Джеймсона (2008), Ю. Легенького (1995), Дж. Пітерса (2004), Є. Ареф'євої (2018) та ін. Однак проблема пострефлексії як феномену постмодерного художнього мислення в хореографії є ще малодослідженою.

Мета дослідження – експлікувати сценічний синтез мистецтв постмодернізму в контексті діалогу культур та розсіювання – особистісного вчинку хореографа як певного імперативу самоздійснення художнього образу доби.

Виклад основного матеріалу. Моріс Бежар, мабуть, – найхаризматичний лідер європейського постмодерного балету. Він ставив балети Ігоря Стравінського, і в певній мірі зробив новітню інсталяцію «Весни священної» вже в абсолютно іншому просторі. Також він рефлектував і гостро реагував на інновації в хореографії Г. Баланчина. В певному сенсі, його артистизм і його вдача в балетному просторі є, власне, тою, що і намагалася сформувати тотальний діалогізм культури, який Юлія Крістева визначає як полілог.

Очолити Паризьку оперу, або Паризький академічний балет, Бежар запропонував спалити Гранд-Опера і назавжди знищити ієрархічну структуру трупи, всі ступені і розшарування ієрархії, як своєрідні виміри: актори першого і другого плану, кордебалет, корифеї, солісти та ін. Тобто як реформатор балету ХХ століття хореограф вважав, що має існувати тотальна свобода в рамках хореографічного цеху, яка не повинна залежити від субструктур влади, які так чи інакше деформують інституції хореографічного простору.

Вже з аналізу досвіду творчості Сергія Дягілева очевидно, як залежали актори від патрона, як ставали фаворитами, або взагалі усувалися за межі помосту. Деяко подібне, на кшталт кріпосного права, звичайно, в інших конфігураціях, інших реаліях сформувалося на інших сценах та й зараз продовжує існувати. Зазвичай говорять про особливість традицій, особливість наслідування і ін. Авторитет лідера в музиці і авторитет в хореографії є настільки переконливим, настільки зазначений як традиційно-лідерський феномен, що його в принципі не можна оспорювати. Ніяка інша сфера, ані архітектура, ані дизайн, тим паче реклама і будь-які інші мистецтва (можна говорити про своєрідну горизонталь в шоу-бізнесі, в кінематографії) так залежить від головного продюсера, режисера, художнього керівника тощо. Тобто суть революції в хореографії Бежара полягала в тому, щоб дати волю, власне, актору хореографу. І те, що він намагався створити в своїх балетних виставах стає своєрідним вчинком.

Тобто ми бачимо своєрідний балет-маніфест, балет, який стає своєрідною надсистемою. Два кордебалети презентують сценічну подію: чоловічий – в першій частині, жіночий – в другій, але в фіналі вони поєднуються. Сила естетичного впливу, розведена в часові, раптом, перетворюється на щось чаклунське, поганське – андрогінне ество людини, що в своїй чистоті і повноті самодостатньої енергії утворює комплекс, який важко назвати і важко оцінити в естетичних номінаціях сьогодення. Це розкута динаміка, і відразу ж – дисципліна, це гострі жести – і відразу ж пластика, це фронтальна скульптурна картинність – і водночас рух. Образ дає мінливу і водночас структурно диференційовану реальність почергового зчитування інформації.

Тобто ми бачимо вишукано-дикунські стрибки чоловіків і послідовно-вишукану чуттєву плавність жіночих хороводів, що перетворюються на своєрідний тезаурус, який можна зазначити як стару книгу, написану невідомою мовою, яку можуть і не можуть прочитати сучасні знавці. Вони віддають цю книгу художнику, який бачить в ній те, що хоче і може побачити. Отак, Бежар віднісся до творчості Стравінського. Власне, це вже не та минувшина, яку реконструював Реріх і Стравінський, що намагалися зробити поліфонічну реальність на підставі обряду, або світу жорстокого фіналізму оновлення і розпочатку життя, а абсолютно інший рефрен культурогенезу, який свідчить про те, що щороку

весна – та ж сама, щороку весна – це жертва, але жертва перманентна, яка не має нічого спільного з тією жертвою, яка була колись.

Можна сказати, що – це постмодерна інтерпретація як сучасна екзистенційна форма прочитання сюжету – це, власне, той театр жорстокості, який колись розпочинав Антонен Арто. Але жорстокість тут є не концептуальною, а є паліативом. Це міфологія без міфу, це праміф як прабабківщина невідомої душі, невідомого образу. І зрештою, антитетика, яку можна зазначити як апофатичний дискурс втраченого абсолюту – це міф, який вмер і не вмер. Це міф, який в балеті ХХ століття наслідує класичні сюжети і відразу ж перетворює їх.

Важливо, що Бежар теж, як і багато попередників, зокрема дягілевська плеяда, брав не балетну музику. Тобто його улюбленими композиторами є Берліоз, Малер, Бетховен, Ріхард Штраус. Хореограф намагався побачити музичний світ пластично, збагачуючи його електронними синтезаторами, шумами. Тобто сонорика стає одним із засобів формотворчості. Алеаторика як комунікативна новітня ситуація непередбаченого діалогу, зустрічі з дивом, міфологізованою реальністю вистави дає можливість ритмічного аранжування і фарбування текстури і фактури старовинної музики, можливість вбачати її як старовинний міф у сучасних контекстах з інтертекстуальними реаліями, які свідчать про полістилістику.

Можна сказати, що це утопія, можна сказати, що – антиутопія. Це своєрідний протест, маніфест відповіді на всі діалоги, витончено-вишукану, елегантну прозу, яку можна побачити вже, навіть, в літературному опусі С. Лифаря, це й намагання вольовою хореографічною конструкцією заперечити всі мікроінтервали душевної мімікрії, показати, що «Я» людини сцени – інше, є якийсь займенник, яким не можна позначити як чоловіче, так і жіноче. Це андрогін. Це і є той зліпок почуття, кохання, естезису, всього того, що може виглядати як докультурний, так і надкультурний простір сценічного буття.

Так, можна мати широку хореографічну, культурно розгорнуту, партитуру, але є докультурні, поганські, дикунські, і «надкультурні» артефакти сцени, є благісне, абсолютне споглядання світу. Існує пеіна атракція танку, (не)бачення трагедії, болю, жаху, – все поєднується в балеті. У цьому його симбіотичність, в цьому його поліфонія наддіалогу, який стає надрозсіюванням. Бомби також розсіюються, як і зерна. Інколи вони не вибухають, і тому залишається живий слід небуття.

Якщо вибухають – то все зідрогається, скрізь пекло. Отже, розсіювання як смертоносна гра, війна як вдача смерті, як поле, засіяне небуттям – це теж балет. Хореограф-режисер пророкує нові глибини, нові катастрофи, новий світ, який є трагічним і сумним.

Бежар фактично створив антимиф і піддав його радикальній деконструкції, ще трансформує попередню метафізику і стилістику хореографії, яка була пов'язана з модерном і авангардом. Не можна сказати, що це чистий постмодерн. Це радикально визначений постмодерністський дискурс надтанку. У Бежара проміжку між музикою немає, його образи суть синтези та синкрези часу і простору.

Бежар поєднує в собі і екзерсиси в стилі Іонеску, і поезику Ніжинського, і навіть поезику Стравінського, адже він здійснює міфологічний симбіоз, який абсолютно не можна вписати ні в якій прописі хореографії ХХ століття. Так, в 1876-му році він поставив для Майї Плисецької цикл мініатюр «Айседора», монобалет, який виглядає як своєрідна реконструкція міфу, де на шию Майї накручується шарф, який призводить до катастрофи. Цей псевдоромантичний реквізит, бутафорія, грандіозна гіпербола театрального, будемо казати, продюсерського типу, стає не просто метафорою, а говорить про те, що все закінчується – виникає поезика «реалізованої» на сцені метафори.

Сталося так, що смерть Бежара відбулася в той день, коли журнал «Персона» надрукував велике інтерв'ю з балериною Максимовою, яка дружила з Бежаром, танцювала у нього в багатьох московських гастрольях.

Джон Ноймайер – американець, його балет теж є теж синтетичним явищем, несе в собі ідею долі, міфу. Хореограф захоплений музикою Чайковського, особливо «Лебедим озером», а також Чеховим, зокрема його «Чайкою». Можна сказати, що виникає полістилістична постмодерністська концепція, коли в танку переосмислюються, переживаються глибинні архетипи культури буденності, які так гарно були зафіксовано Чеховим, коли він, раптом, говорить, що п'ять пудів любові також і п'ять пудів нелюбові, якщо не ще більше. Тобто ми бачимо, що любов і нелюбов, зло і добро, й взагалі всі ці контрпозиції стають зайвими в контексті ХХ століття. Мученицьке, вимучене, страждальне «Я» в просторі тих реалій, які колись описував Чехов, раптом, стають актуальними. Вони начебто

протягають руки в наше століття, і ми не можемо за них взятися, не можемо зрозуміти їх пластики, пластики терплячих і кохаючих рук, пластики хворобливої, холодної. Ці руки вже холодні, а ми зі своїми обіймами не здатні ні на що.

Можна стверджувати, що Ноймайєр в певній мірі є постмодерним стилістом-аранжувальником. Він переосмислює, перевтілює, якоюсь мірою переформатовує старовинні театральні образи-кліше. У Чехова бере драматичний театр, у Сергія Дягілева – якийсь внутрішній глибинний нерв, утворює хореографічні синтети, тісно пов'язані з музикою Стравінського. Але все одно, він залишається компромісним – нездійсненим і здійсненим балетмейстером постдоби. Постмодернізм Ноймайєра так і залишається неусвідомленим.

Ми не можемо і не хочемо коментувати ці роботи. Їх варто зазначити, власне, в рамках конфігурації синтетизму діалогу та розсіювання. Театр приходить в простір балету, приходить однозначно як домінанта, а балет залишається тим угодником, що витанцьовує, створює, продовжує життя, давньогрецьке агапе і всіх інших конфігурацій estesis. Тобто утворюється та квазіреальність, яка не могла бути задіяна в сезонах Дягілева, там такого не було абсолютно. Там і близько не було таких перифраз, пересмиквань образності літературного тексту, оживлення, привнесення інших індивідуальних рис. Якщо простір Бежара – це монументальний, могутній поштовх, то балет Ноймайєра – це в більшості химеричне, драматичне, літературно зазначене авторське alter ego.

Піна Бауш – це теж одна з цікавих майстринь хореографічної культури. Можна сказати, що театр танцю Піни Бауш, який був утворений в місті Вупперталь, показав, що «Весну священну» та інші твори початку ХХ століття можна зазначити в просторі сучасної культури, вони є достатньо органічними для сучасного балету. Її роботи – це «Весна священна», «Kontakthof», «Кафе Мюллер», «Мийник вікон», «Мазурка Фога» і інші є своєрідними інтроверсіями класики.

УВ чому суть інновацій фореографа? У тому, що Бауш вивела спектакль на вулицю. Вона показала ще один вимір вуличної культури, який необов'язково маркується рампою, необов'язково синтагматично визначається як певний тип сценізму. Спектакль вулиці, майдану надзвичайно поєднаний з присмаком фрейдизму, внутрішніх переживань, вуличних сподівань, і взагалі дра-

матичного етосу, який можливий лише на вулиці. Етос як місце, можливе божество вулиці, зіткнеться з кінематографом, з сучасною естрадою. Цей кінетичний хаос, який дуже важко зазначити як щось цілісне.

До речі, В. Гаєвський дає замальовку творчості Піни Бауш. Ми йдемо за номінаціями, які він описав як хореограф. Це саме німецький екзерсис, що виникає після війни, який свідчить про страшенний драматизм, страшенну кульмінацію культури, яка знов повертається до сезонів Дягілева. Повертається імпліцитно, повертається в образі віри, якщо говорити про Сергія Лифаря. Твір «З Дягілевім» не був широковідомий, але він все ж таки визначав монументальність нетрадиційного сценізму, що став у Бауш духом вулиці. Виникає спорідненість духів, що визначила щиру, відкриту долю уходу в нікуди. Піна Бауш відобразила дух дитинства після Другої світової війни, вона гарно бачить лінійний дискурс сцени вулиці.

Вже немає вишуканої поезики «Весни священної». Приходить міф вулиці. Текст і образ вуличної інтерпретації культури – це не є проста реальність перетворення культури в масове видиво. Це реальність урбаністичного фольклору. Відтак, острівна онтологія проходить крізь життя багатьох віртуозів хореографії. Це і М'ясін, і Бежар, і Ноймайєр, і Бауш. Всі вони мають свій острів: дитячі гръзи, малюнки на вуличному асфальті, акватичну стихію навкруги танку. Отже, наскільки складно, цікаво і драматично формується пострефлексія синтезу мистецтв в хореографії. Він стає непередбаченим, неочікуваним, рефлексивним, драматичним – і водночас гіпердинамічним.

Уільям Форсайт – теж один з цікавих постмодерністських хореографів, його кредо в імпровізаційній стихії танку. Форсайт гостро поєднує літературні екзерсиси і водночас хореографічну цнотність імпресіонізму. У Форсайта легко поєднуються трагедія і трагікомедія, виникає єднання класичного та неокласичного танку. Це автор надзвичайно драматичних екзерсисів, які весь час проходить випробування на еклектичний розсуд здорового смаку і поп-смаку. Можна сказати, що Форсайт показав метафізичний балет (це було в Маріїнському театрі), розкрив сутність, яку можна зазначити як дещо надреальне, яку так довго шукали, яка можлива і неможлива, яка все ж таки була здійсненою. Високий темп танку, найнебезпечніші кидки перетворюють балет на акробатичні екзерсиси сцени. Можна сказати,

що це акробатичний авангард, який руйнує всі межі кордебалетної естетики, коли актори другого плану раптом стають акторами дії, бо саме вони виносять на перший план жест, малюнок неklasичного, жорстко визначеного архетипу спортивного імперативу.

Отже, техніка танку є деструктивною, руйнує класичний танок, але разом з тим підіймає його на рівень спортивних змагань. Цю модель хореографії можна назвати контрпозиційною зі свідомим визначенням формотворення простору класики. Це простір сучасної витонченої, смі-

ливої і драматично-нищівної аеробіки кластерів сучасного акробатичного зразка. Це естетика нонконформізму, і водночас естетика надлишкового естетизму.

Висновки. Синтез мистецтв, який приходить в простір хореографії після таких відомих майстрів, як Ніжинський, М'ясін, Баланчин, Лифар, стає постмодерністським. Наведені дані дають можливість показати, як важко, складно стало жити в світі контрпозицій хореографічної культури, в світі антитез, які виникають разом з образною антитетикою інших видів мистецтв.

Список використаних джерел

- Ареф'єва Є. Ю. Поетика як хорея та аретейя: синкретизм музики І. Стравінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 106–111.
- Ніжинська Броніслава. Танець-реконструкція. *День*. 13 вересня 2021 р. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/bronislava-nizhynska-tanc-rekonstrukciya> (дата звернення: 09.12.2022).
- Джеймісон Ф. Постмодернізм або логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. Петра Дениска. Київ : Курс, 2008. 504 с.
- Легенький Ю. Г. Культурологія зображення (опыт композиционного синтеза). Київ : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
- Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації ; пер. с. англ. А. Іщенко. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. 302 с.

References

- Arefyeva, Y. E. (2018). Poetyka yak khoreya ta areteya: synkretyzm muzyky I. Stravinskoho [Poetics as chorea and areteia: syncretism of I. Stravinskys music]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku* : zbirnyk naukovykh prats. Vyp. 27. Rivne : RDHU [in Ukrainian].
- Nizhynska, Bronislava. (2021). Tanets-rekonstruktsiya [Bronislava Nizhynska: reconstruction dance]. *Den*, 13 veresnya 2021 r. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/bronislava-nizhynska-tanc-rekonstrukciya> (data zvernennya: 09.12.2022) [in Ukrainian].
- Dzheymison, F. (2008). Postmodernizm abo lohika kultury piznoho kapitalizmu [Postmodernism or the logic of the culture of late capitalism] / per. z anhl. Petra Denyska. Kyiv : Kurs [in Ukrainian].
- Lehenkyu, Y. U. (1995). Kulturolohyya yzobrazhenyya (opyt kompozytsyonnoho synteza) [Culturology of the image (experience of compositional synthesis)]. Kyiv : HALPU [in Ukrainian].
- Piters, Dzh. (2004). Slova na vitri : istoriya idey komunikatsiyi [Words in the wind: a history of communication ideas] / per s. anhl. A. Ishchenka. Kyiv : Vyd. dim "KM Akademiya" [in Ukrainian].

AREFIEVA, ANNA – Candidate of Philosophical Sciences,
PhD student of the Department of Ethics and Aesthetics
of the Ukrainian State University named after M. P. Dragomanova (Kyiv, Ukraine)
E-mail: anna.arefieva@i.ua
ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4619-9281>

POST-REFLECTION OF THE SYNTHESIS OF THE ARTS IN THE CHOREOGRAPHY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Abstract

The relevance of the appeal to the philosophy of postmodern choreography in the work of the leading choreographers of Western Europe is determined by the need to show the metaphysical foundations of the latest poetics of the tank, which were formed in Paris, on the stage of the Diaghilev seasons. The purpose of the article is to explain the stage synthesis of the arts of postmodernism in the context of the dialogue of cultures and dispersion – the personal act

of the choreographer as a certain imperative of self-realization of the artistic image of the time. The research methodology is defined by comparative and systemic approaches, which enables a comparative analysis of choreographic systems in the culture of the 20th century. Transcendental, phenomenological, dialectical methods are used to determine the metaphysical foundations of tank systems (gesture, pose, continuous movement, plastic, architectonics, etc.), which make it possible to determine how this or that symbiosis of tank, music, scenography becomes possible, as it manifests itself in the leading choreographic systems of postmodernism, turns into another model of art synthesis. The scientific novelty of the article lies in the fact that it is proved how the experience of the synthesis of I. Stravinsky, M. Fokine, H. Balanchine, S. Lyfar was rethought in the conceptual reflection of the tank by M. Bejar, J. Neumayer, P. Bausch, U. Forsyth. The post-reflection of the choreography of postmodernism is formed as a symbiosis of the metaphysics of choreography, which at the beginning of the 20th century had a purely modern, avant-garde character, and the prophetic mission of the personal act of the master choreographer. These are models of Zen Buddhism by Béjart, polystylistics by Neumeier, “street aesthetics” by Bausch, and the improvisational element of Forsyth’s tank). Conclusions. The reflection of postmodern choreography is a secondary phenomenon compared to the discovery of “cubism” in the choreography of V. Nizhinsky, or the “media choreography” of S. Lyfar. After all, the postmodern symbiosis of performing arts marked another stage of stagecraft as an image of the tank’s unique individuality.

Keywords: synthesis of arts, choreography, dance, post-reflection, artistic image.

© The Author(s) 2023

This is an open access article under
the Creative Commons CC BY license

Received date 15.01.2023

Accepted date 25.01.2023

Published date 15.02.2023

How to cite: Арєф’єва, Анна. Пострефлексія синтезу мистецтв в хореографії другої половини ХХ століття. Humanities studies: Collection of Scientific Papers / Ed. V. Voronkova. Zaporizhzhia : Publishing house “Helvetica”, 2023. 14 (91). P. 9–14.

doi: <https://doi.org/10.32782/hst-2023-14-91-01>