

## СОЦІАЛЬНА ФІЛОСОФІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ ІСТОРІЇ SOCIAL PHILOSOPHY AND PHILOSOPHY OF HISTORY

УДК 008:312.421

DOI <https://doi.org/10.26661/hst-2022-11-88-01>

### АВАНГАРДНИЙ ОБРАЗ ЛЮДИНИ В ХОРЕОГРАФІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

АННА, АРЕФ'ЄВА<sup>1</sup>

#### Анотація

Постановка проблеми. Актуальність статті обумовлена зверненням до творчості двох українських артистів балету, хореографів польського походження Вацлава та Броніслави Ніжинських, які були авангардними реформаторами сценічного образу танку в просторі хореографічних синтез початку ХХ століття. Проблемне поле інтерпретації філософії вчинку брата і сестри Ніжинських в хореографії метафорично описується як «кубізм», що потребує окремого стильового та морфологічного аналізу як естетичного феномену. Мета статті – визначити естетичні ознаки філософської рефлексії хореографів-новаторів у контексті синтезу мистецтв. Методологія дослідження визначається феноменологічним та діалектичним методами, що дає можливість визначити образ людини-митця у контексті трансформації хореографічної культури, цілісність феномена гри, танку та діалектику стильових трансформацій сценічного синтезу мистецтв. Новизна статті. В. Ніжинський трансформував класичну систему танку, створив полісистемне ціле хореографії, де дискретні елементи поз танку набувають ознак континуального плетива «кубізму». Сестра Броніслава теж, як і брат, виросла на помостах сезонів Дягілева, стала своєрідним, досить екстравагантним хореографом. Вони увійшли в світову культуру не зневацька, хореографи осмислюють і рефлексують в своїй творчості те, що існує навколо них як естетичний синтез. Висновки. В. Ніжинський і Б. Ніжинська утворили певну «антисистему» в просторі класичного танку, розпочали авангардну трансформацію хореографічної культури, чим наблизили хореографію до сучасного живопису, спонукали виникненню новітніх сценічних синтез. Вацлав був авангардним хореографом. Інколи шукають підтвердження авангардності в теорії ритму Далькроза, вважається, що Далькроз начебто вплинув на нього – Дягілев надав у допомогу Ніжинському помічницю Далькроза. Проте, В. Ніжинський не знав вичурної логістики французького метра. А якщо і знав, то не був логіком, був більше інтуїтивним актором великого театру Танку.

**Ключові слова:** хореографічна культура, авангард, танок, синтез мистецтв.

**Постановка проблеми.** Вацлав і Броніслава – дві постаті хореографічної культури є настільки своєрідними, настільки блискучими у художньому світі ХХ століття, що дуже важко визначити їх роль як в просторі формування сценізму синтетичного образу сезонів Дягілева, так і взагалі хореографічної культури всього століття. Можна стверджувати, що брат і сестра Ніжинські – це дві квітки європейської культури, які є дітьми танцюристів, несли у собі тайну та якусь невимовлену, нездійснену любов. Любові взагалі було багато в сезонах Дягілева. Це була любов до мистецтва, яка переповнювала світ, без неї не можна уявити ніякого художнього вчинку тих часів.

Щиро та проникнено описує життєвий та творчий шлях В. Ніжинського В. Красовська.

Зацитуємо фрагмент заключного абзацу з її книги: «Балетмейстер Ніжинський довго залишався нерозгаданим. Це зрозуміло. Часто заново «відкривають» полотна художника, який загинув невизнаним, у злиднях. З небуття випливають рукописи автора, який за життя марно оббивав пороги видавців. Партитура композитора проникає до душ поколінь, чії батьки відверталися від зухвалих гармоній по-новому почутого світу. Хореограф творить для сьогодення. Його твори, зійшовши зі сцени, вже ніколи не будуть відновлені у неповторній та закінченій повноті. Осміяні спроби зазирнути у майбутнє летючого мистецтва зникають із пам'яті самих учасників. Пам'ять, однак, примхлива. Пам'ять сучасників, пам'ять спадкоємців. Вона зберігає, виношує, відроджує задуми, не підозрюючи, що заперечує досконалу колись несправедливість. І форми, які драгували і лякали несхожістю на все доти прийняте, раптово стають безперечними, бо втілюють те, що існує. Такий закон пам'яті мистецтва. А поруч

#### Corresponding author:

<sup>1</sup> Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова (Київ, Україна)  
E-mail: [anna.arefieva@gmail.com](mailto:anna.arefieva@gmail.com)  
ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-4619-9281>

є інший закон матеріалу. Цей живий матеріал, чи то голос співака, руки музиканта, тіло танцівника, часто відмовляється втілити порив у незвідане. Більше того, співак, музикант, танцівник не здатні відгукнутися на такий порив. Але минає час, матеріал підпорядковується його поклику, і вже виконавець від душі насолоджується своєю гнучкістю, долаючи колишні труднощі. Балети Ніжинського зникли як самостійні твори. Так мало статися. Коли вони з'явилися, світ любовно справляв поминки за нормами прекрасного, що вичерпали себе, і знати не хотів змін, що намітилися. Ніжинський обурич елегічну гладь і самовдоволенний спокій» (В. Кросовська, 1974, с. 207–208). Залишаємо поза рамками нашого екскурсу в філософію танку В. Ніжинського перепітій його біографії, які досконало описані В. Гаєвським, В. Красовською та ін. Вкажемо лише на певний ескапізм – втечу у кращий світ, що було характерним для багатьох людей, які змагалися з якоюсь хворобою, що було характерним для М. Врубеля, Б. Кустодієва та ін. Ніжинський трансформував класичну систему танку, створив полісистемне ціле танку, де дискретні елементи поз набувають ознак континуального плетива «кубізму».

**Аналіз досліджень і публікацій.** Філософські аспекти хореографічного синтезу мистецтва визначені переважно в імпліцитній формі у контексті епістолярних, мистецтвознавчих та публіцистичних творів О. Балабко (2006), О. Бенуа (1980), В. Гаєвського (2008), Н. Іудіної (2012), В. Красовської (1974), Т. Поліщук (2001), С. Старовицької (2019), І. Стравінського (2012), С. Чеботарь (2013) та ін. Проблема синтезу мистецтва визначалася у працях В. Бичкова (2002), Б. Галєєва (1987), А. Зіся (1978), Ю. Легенького (1995), В. Татаркевича (1977) та ін. Проте, філософські ознаки рефлексії майстрів хореографічних синтезів ще мало вивчені.

**Мета дослідження** – визначити естетичні ознаки рефлексії хореографів-новаторів у контексті синтезу мистецтва європейського мистецтва ХХ століття, зокрема в сезонах С. Дягілева.

**Виклад основного матеріалу.** Вацлав Ніжинський написав у своєму щоденнику, що він Ісус Христос, мабуть, він не погрішив проти суті. Ідентичність відбулася, хоч і в неадекватній формі. «Бог», який оселився в ньому, робився все вимогливішим і все безжальніше споруджував стіну між ним і світом. Ніжинський – філософ екзистенційної вдачі танку. Його слова, написані вже в напівбезумному стані, приголомшують.

Ніжинський записав у щоденнику: «Скоро я поїду до Парижа і справлю величезне враження – весь світ говоритиме про це. Але я не хочу, щоб люди думали, ніби я великий письменник, чи великий артист, чи велика людина. Я проста людина, яка багато страждала, можливо, більше, ніж Христос. Я люблю життя і хочу жити, хочу плакати і не можу. У мене так болить душа. Цей біль лякає мене. Моя душа хвора. Душа – не мозок. Моя душа хвора, я бідний, жебрак, убогий... Я людина, а не звір. Я всіх люблю, людина – не бог... Я хочу танцювати, малювати, грати на роялі, писати вірші, любити всіх... Я не хочу війни... Я маю всюди свій дім. Я живу скрізь. Я не хочу мати власність. Я не хочу бути багатим. Я хочу кохати, кохати. Я кохання, а не звірство. Я не кровожерлива тварина. Я є людина. Я є людина. ...Бог мене шукає, а тому ми знаходимо один одного. «Бог Ніжинський. Санкт-Морітц-Дорф. Вілла Гуардамунта. 27 лютого 1919» (Цит. за: В. Кросовська, 1974, с. 201–202). Цей текст дуже близький до інтенцій боговидіння О. Скрябіна, але їхні синтези всезагального образу універсуму дуже різні.

Можна говорити, що бездомність, вічна потреба виживати, і водночас витончений артистизм, надлишкова ювенальна стихія дитячої гри була природна дуже багатьом. Хореографія брата і сестри, Вацлава і Броніслави Ніжинських, мала присмак генотипу, який психологічно можна визначити, як шизоїдний аутизм, а якщо визначити мовою поезії, то вона не мала автентичного синтаксису, пов'язаного з класикою, авангардом або чимось іншим, – була інтертекстуальним, полімодальним, синестезійним простором, який формувався як нестача любові, або як надлишок любові. Можна інтерпретувати – і так, і інакше.

Якщо розуміти любов як творчу креативну силу, то ця нестача або надлишок формувалися, як кубізм, як злам, як жест, як трансформація будь-яких систем, що свідчило про те, що у хореографії виникла метакультурна цілісність універсуму. Відомо, що Вацлав і Броніслава народилися у родині польських танцюристів, але вона дуже швидко розпалася. Батько рано кинув матір, а старший брат у шість років випав з вікна, будучи хворий на психічну хворобу. Сім'я пройшла через важкі часи. Вацлав все життя любив і мав пієтет перед своєю матір'ю, а Броніслава до кінця своїх днів любила свого брата. Це коло любові, взаємозалежності і взаємопожертвування, про яке писав без синтаксису божевільний Вацлав, свідчить про

те, що воно (коло) виправдовує все. Ця любов породила блискучий синтез особистостей танку, синтез хореографічний.

Броніслава написала теж, як і Фокін, як і Стравінський, спогади у двох томах, які були присвячені Вацлаву. Цей вчинок свідчить про те, що ці люди не просто любили один одного, любили матір, – вони зробили хронометраж оцієї трагічної любові. І він (хронометраж) примушує зараз осмислити цю трагедію, як той рай з пекельними вставками, з барочною надлишковістю антисистеми, взагалі зі світом, який все повертає навпаки.

Бездомність, що характеризувала артистів дягільевської трупи, тут досягла свого апогею. У «Свадебці», тому балеті, котрий поставила Б. Ніжинська, відчувається ідеальна, небесна доля того весілля, яке могло би статися, і яке відбулося, не глядячи ні на що, на сцені. Ми бачимо дівчат-подружок, бачимо ряди жіночого кордебалету, милі мізансцени, невибагливий малюнок, якийсь асоціативний хід, де жіноча коса, образ цнотності і дівочості, кидається у жертву, здійснюється якийсь жорстокий вирок, який існує невідомо чому. Ми бачимо стилізований дискурс, ліричну пастораль, яка зовсім не вписується у поетику рваних поетичних ходів зламанної структури письма танку на сцені, започаткованої В. Ніжинським.

Поетика «Фавна», побудована як нездійснене кохання, як любов, яка не є автентичною, є майже тваринною, долюдською, надмірно універсальною – це якийсь тотальний тотемізм. Свої проєкти Ніжинський нотує не на папері, а у свідомості, без синтаксису, адже у свідомості, паралізованою хворобою. Ці нотації інколи виглядали безпорадними. Про це свідчить І. Стравінський, і багато інших. От як Стравінський описує роботу Вацлава над хореографією до «Весни священної»: «Реакція музикантів на репетиціях була передбаченою, а події, які розгорталися на сцені, начебто не могли викликати бунту. Артисти балету репетували місяцями і знали, що вони роблять, але часто те, що вони робили не мало нічого спільного з музикою. «Я буду рахувати до сорока, поки ви граєте, – говорив мені Ніжинський, – і ми побачимо, де ми розійшлися». Він не міг зрозуміти, що якщо ми і розійшлися у якомусь місці, це не позначало, що весь інший час ми були разом. Танцюристи слідували скоріше не за рахуванням, котре відбивав Ніжинський, а за музичним розміром. Ніжинський, зрозуміло, рахував російською

мовою, а, оскільки російські числа після десяти складались із багатьох складів, вісімнадцять, наприклад, то у темпі ані він, ані вони не могли слідувати за музикою.

Слабкі протести в адрес музики можна було почути з початку самого спектаклю, потім коли піднялась завіса і на сцені можна було побачити групу стрибаючих лоліт, з вивернутими в середину колінами і довгими косами («Танок щигих»), відбулася буря. Позаду мене відчувались крики, я почув, голос Флорана Шмітта, який вигукував: «Taisez – vous garses du seizieme», «дівчатами з шістнадцятого округу» були, однак, найелегантніші дами Парижу. Метушня продовжувалася і через декілька хвилин, я в люті покинув залу; я сидів справа від оркестру і пам'ятаю, як хлопнув дверима. Ніколи більше я не був так роздратованим. Музика здавалася мені такою звичною і близькою, я любив її і не міг зрозуміти, чому люди ще, не почувши її, наперед протестують. Роздратований, я з'явився за кулісами, де побачивши Дягільєва, який то тушив, то запалював світло в залі – останній спосіб втихомирити публіку. До самого кінця спектаклю я стояв у кулісі позаду Ніжинського, держачись за його фалди фракку; він стояв на стільці і подібно рольовому вигукував танцюристам цифри» (Стравінський, 1971).

Вацлав Ніжинський показав новий балет «Післяполудневий відпочинок Фавна» – це ідеальний портрет автора, в якому вся його попередня практика високих стрибків, взагалі класична виучка усувається. Ми бачимо переляканого дивного Фавна, який з дудочкою-флейтою у руках то присідає на коліна, то якимось лягає, обмотується у покривало, яке залишила Німфа. Цей покров стає для нього найвеличнішим щастям зустрічі з минулим теплом, зі слідом тіла, яке недосяжне і неможливе. Тобто ми бачимо, що тут міфологічний персонаж надзвичайно красиво, буквально стрибаючи у безодню, власне, завдяки поетиці костюмів Леона Бакста, свідчить, що це все – образ раю. Тут вже немає традиційної іконографії. Нема дерева, нема спокуси, нема змія-диявола, і взагалі, немає раю як раю. Це, фактично, пекло. І цей мотив сотні разів повторювався. Те, що у «Відпочинку Фавна» досягає Ніжинський, він потім повторює у «Примарі троянди», у «Петрушці», навіть у «Шехерезаді», у «Жизелі», у «Карнавалі».

Що ж відбувається? Відбувається те, що міфопоетика конструкції твору і образу стає альтернативою поетики М. Фокіна, майстра культурно-історичної реконструкції. Якщо сказати,

що Венера – богиня краси – народилася із крові оскопленого Кроносу, то це ще ні про що не сказати. Якщо привести образи Еросу за Платоном, який кожен ранок прокидається у воріт невідомого йому дома, то і це – ні про що не сказати. Якщо знов-таки послухати Платона і побачити його характеристики Еросу – брудного, який дурно пахне, який страждає від своїх бажань, якого несе доля невідомо куди, то ми побачимо, що емблематика кохання як чисто грецька метафора кохання взагалі, не є вже такою брутальною, як вона була здійснена у всіх інтерпретаторів і у всіх фрейдистських імплікаціях творчості хореографів дягилевських сезонів. Ми лише можемо побачити, що образ краси подавався образом красивого юнака, а жіночий образ свідомо приховувався. Ерос як шизоїд-аутист, який не може впоратися зі своїм бажанням, який весь час прокидається на порозі невідомого йому будинку – це образ Фавна Вацлава Ніжинського, який сповнений античними ремінісценціями.

Леон Бакст лише аранжував цю метафору, цей міф, цю метаморфозу. Він відчував душевний настрій, відчував реалії справжньої віри, глибокої любові, відчаю і жертвності Вацлава Ніжинського. Ми можемо лише побачити, що чудо як найголовніша характеристика міфу, за О. Лосєвим, як одивнення, було нервом поезики Ніжинського. Це приваблювало всіх, захоплювало. Це переламувало всі поезики. Навіть Стравінський у своєму гіперкритичному дискурсі, зрештою наприкінці життя говорить, що найбільш сильного, найбільш могутнього образу людини, який здійснював Ніжинський, у нього не було в житті.

Коли Ніжинський захворів, то ототожнював себе з Ісусом Христом, але «Післяполудневий відпочинок Фавна» – це маленький крок до цієї ідентичності, до цього, будемо казати, діонісійського еросу, який ще шукає своїх пригод. Ця тема налякала, підняла каламутну воду у паризьких домівках і салонах. Фокін теж був не в захваті від хореографії Ніжинського. Можна сказати, що проходять роки, і майстер своєю мученицькою долею примусив всіх отямитися, всі зрозуміли, що реакція на вирок «хореографічного божевілля» була неадекватною.

Робота над «Весною Священною» зробила Ніжинського ще раз «священослужителем» Еросу. Тема великого служіння ще раз показала йому його місію сакрального несіння ідеалу. Якщо Маріам Рамберг – помічниця Далькроза – танцювала у жіночому кордебалеті, то це ще нічого не говорить про те, що Ніжинський є послідовником Далькроза. Тобто він, як медіум, як актор

зовсім іншого світу, який відкривався у музиці Стравінського (власне, там він і знаходив свою поезику рухів та антипоезику, або негативну поезику, як антисвіт), знайшов своє alter ego.

В раннях спогадах Броніслава Ніжинська пише, що Вацлав фіксував кожне положення тіла, будь-який жест, майже до рухів пальців. Тобто така мікрополіфонія, мікросимбіоз рухів, тілесних адекватій образу утворює, мабуть, ту реформу, яку здійснив в хореографії Ніжинський. Якщо класичний танок – це набір (як і взагалі усе у класицизмі) тезаурусу, готових кліше, – це і в архітектурі, і в поезиці, і в сценографії, і навіть в хореографії, то в поезиці Ніжинського не існує такого надперсонального набору. Тут кожен раз позиції шукаються відповідно ситуації.

Надамо пасаж з книги «Хореографічні портрети» В. Гаєвського: «Класичний танок, як відомо, конструє форму із задалегідь установлених позицій, лише інколи видозмінюючи їх – чому великим майстром був Маріус Петіпа. Але вже Фокін почав воювати з цим незаперечним принципом, усуваючи ненависні (або умовні – на кшталт четвертої позиції), усуваючи і деформуючи інші. Ніжинський пішов ще далі, майже ігноруючи позиції взагалі, або деформуючи їх до невпізаного, підкресленого, навіть демонстративної активвернутості – носками всередину. Він почав експериментувати безпосередньо з тілом, як це робив Роден; тіло – тіло артиста, власне тіло, жіноче тіло – предмет його найгостріших художніх вправ, рефлексії і проблем; тут маса неочікуваних відкриттів, сумних або грандіозних; саме тут – вражаюча новизна, відродження почуттів, втрачених старою культурою і дорослою людиною» (Гаєвський, 2008).

Воля і звільнення від класики доставалися зовсім непросто. Доставалися ціною буденного, побутового рабства актора-хореографа у власній клітці сцени. І оця культура повсякдення, або світ повсякдення передії сценічної вистави, мав піти, і він йшов зі сцени. Це вело до божевілля, яке було запрограмованим, аутизм був долею цих людей. Але скільки було таких шизоїдів-аутистів в авангардній культурі, які зробили зовсім інший простір формоутворення.

Можна говорити, що балет Ніжинського – це розкадровка руху людини на сцені, кінематограф, це сюїта поз, або, точніше, сюїта кадрів. Ми дуже втрачаємо від того, що тоді не було зафіксовано на кіноплівку постановок «Фавна». Залишилися лише фото. Так, барон Адольф де Мейер залишив

тридцять три фотографії, які і зараз вражають, дають об'ємне уявлення про балет «Післяполудневий відпочинок Фавна». Отже, ідея вертикального монтажу стає домінуючою. Але це не монтаж атракціонів, атракціонів ще немає. Це монтаж умовно-уявних атракторів, якщо вже вживати термінологію постмодернового часу. Атрактор – це зона спокою, релаксації, зона гармонізації відпочинку душі, що буквально лягає семантично на назву «відпочинок». Тобто всі можливі атрактори, все можливе надбуття у небутті, у раї-пеклі, все це раптом стає кінематографічною версією автобіографії Вацлава, автобіографії його родини, де мати, він, сестра, а потім вже дружина, складають якусь побутову сцену, в якій керівником воль, руху і діалогів є лише божевілья. Божевілья страждань, божевілья обов'язків, божевілья потреби і божевілья любові.

Якщо говорити про Броніславу Ніжинську, яка грала роль шостої німфи в «Фавні», але вже тоді почала формуватися її поетика танцю. В. Гаєвський описує цю дилему переходу. «Після того, як Броніслава виступила в «Петрущці», дублюючи Карсавіну у ролі Балерини, але не наслідуючи її, ледве не відбувся гнучкий скандал: Дягілев спочатку був рішуче проти. Йому хотілось побачити другу Карсавіну, що було, звичайно, неможливим. Згадуючи про Карсавіну вже у кінці життя, Акім Волинський писав про «м'якість», що, справді, свідчить про солодкість стилю танку, характерного для доби модерну, який Карсавіна вміла продемонструвати, як ніхто з танцюристок. Зрозуміло, що ані м'якості, ані цукровості в танках Ніжинської не було, і, відповідно, не було ані тіні доби модерну, а була таїна терпкості, різкості, гіркота, суворість і спрощений формальний чекан, що виключала карсавінську світлотінь і невловиму карсавінську гру відтінків. Сама Ніжинська пояснювала цей задум так: «... я бачила ясно, яку ляльку треба зображувати. Вона не повинна походити на блискучу приму-балерину. Моя лялька зроблена ремісником» (Гаєвський, 2008). Хороший пасаж, картинка, написана майже професійним хореографом.

Сцена «Свадебки» ожила у цій динаміці зламів, де кубізм – вже не кубізм, постімпресіонізм вже – не постімпресіонізм, а небесна батьківщина, весілля духів, вирваних з життя, але духів не зламаних. Духи оживають у круговерті трагічного, неадекватного, якщо не бруталного, то, в усякому разі, жорстокого кохання. Немає ані безсоромно-еротичних викликів, ані любовного томління нареченого і нареченої: вони майже

як скульптури, гіпермаріонетки знаходяться у просторі якоїсь жорстокої пластики, яку можна порівняти з пластикою А. Бурделя.

Драма, тематизм, який був сформований Ніжинською, далі був розгорнутий в 24-му році в «Ланях» і в «Блакитному експресі». Якщо порівнювати естетичний зміст «Свадебки» і «Блакитного експресу», то вони, звичайно, є досить різними, але їх поетика свідчить про спорідненість естетичних пошуків. Їх поєднує радикальна новизна, у першому випадку – у сфері високої естетики, у другому – у сфері побутової моди. Саме в ці часи Леон Бакст, Габріель Шанель вже показали маскуліну конфігурацію модних екзерсисів. Бакст як модельєр мало відомий, а Габріель Шанель є тим кутюр'є Франції, яка прийшла зі своїми роботами на помості Сергія Дягілева. В «Блакитному експресі» костюми робила саме вона. Велика Мадемуазель та берегиня моди 20-х років Франції привнесла зовсім інший виток, який відрізняється від декоративної пластики і могутнього авангарду Наталії Гончарової. Мода тут грає роль Золушки буденної культури, культури традиційної, яка вже несе у собі такий присмак 20-х років – маскуліність.

Отже, ми бачимо, що ті невеликі вистави, той невеликий досвід, який випав на долю Броніслави Ніжинської, є індивідуальний і незрівнянно малий по відношенню до панорам Фокіна, навіть панорам Вацлава Ніжинського. Але він оказує ще одну грань, ще один бік дягілевської антрепризи, яка в останній час втрачає той образ стилізації, який походить від світу мистецтв і все більше і більше проривається у світ авангарду. Це світ одивнення, світ відчужених духів, які позбулися небесної батьківщини, але намагаються зробити своє весілля на небі.

Верхівкою творчості Вацлава Ніжинського є хореографія для «Весни священної», хоча «Фавн» теж має велику роль, а творчість Броніслави Ніжинської є частиною одного великого доробку Ніжинського, який фактично є природженим, як єдність двох духів, – брата і сестри, які нерозривно слідували поруч. Ніжинський відкрив певну нотацію екзистенційного письма хореографії, яка є дуже близька за своєю хореографічною синтагматикою мізансценування картографії, картосхемам театального простору Райнгардта. Рисунки-кадри Ніжинського є виразними, а конструктивний стрій, який він знаходив в музиці Стравінського, є поліфонічним, драматично-пунктирним. Згодом Ніжинський звільнився від тої пульсуючої, надзвичайно контрфрактивної

системи кубізму, знайшов більш кантиленну форму мелодії своїх танців.

Але кантилена не була його кредом. Його кредо було екстатичне, невимовлене кохання як жест, як виклик, як слід, як дотик до тепла тіла німфи, яка залишила це тепло тільки що. І він підіймав, ніс це тепло, як зустріч, дотик, як своєрідну мелодію тілесних обіймів, які є всюдостатніми, всеохоплюючими, є обіймами неба, семантично характеризують зустріч з Богинею неба, яку намагався зобразити і усвідомити в своїх роботах для сцени Микола Реріх.

Ми бачимо новий світ, який можна назвати новим неолітом початку ХХ століття. Це безумний, трагічний екзерсис, або низка екзерсисів, адекватної-неадекватної любові, трагедії, жертви, смерті.

Все це легко змішувалося в якихось комбінаціях і було типологічною долею, типологічним взірцем не лише сезонів Дягілева, а взагалі початку ХХ століття. Чого варті екзерсиси долі Габріель Шанель, а також всіх інших акторів цього театру – Кокто, Пікассо, де Кіріко, Анрі Матісса і інших.

**Висновки.** В хореографічних творах Вацлава і Броніслави Ніжинських ми стикаємось з певним неоплатонізмом духовного злету, за О. Лосєвим. Виникає духовна конструкція танку як екзистенційний зрив, «кубізм», злет в небуття. Це духовна конструкція, а зовсім не скульптура, не пластика класичного балету, це певна ідеологія архітектоники, або архітектури конструктивізму, яка прийшла на місце класичного образу.

#### Список використаних джерел

- Балабко О. В. Мальви у Вічному місті: Стежками українців у світах: Есеї, нариси, зарисовки. Київ : Фенікс, 2006. 348 с
- Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Москва : Наука, 1980. Т. 2. 744 с.
- Броніслава Ніжинська: танець-реконструкція. День, 13 вересня 2021 р. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/bronislava-nizhynska-tanc-rekonstrukciya> (дата звернення 09.06.2022).
- Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гардарика, 2002. 556 с.
- Вечір балетів Михайла Фокіна – Київська Опера. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/vechir-baletiv-myhajla-fokina/> (дата звернення 09.06.2022).
- Гаевский В. М. Хореографические портреты. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 490 с.
- Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Казань : Изд-во казан. ун-та, 1987. 364 с.
- Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград : Наука, 1978. С. 5–20.
- Иудина. Н. «Дневник Нижинского»: «бог танца» в опере. URL: <https://www.dw.com/ru> (дата звернення 09.06.2022).
- Красовская В. Нижинский. Ленинград : «Искусство», 1974. 208 с.
- Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
- Нижинская Б. Ранние воспоминания/ URL: <https://www.livelib.ru/book/1000607795-rannie-vozpominaniya-bronislava-nizhinskaya> (дата звернення 09.06.2022).
- Поліщук Т., «День» Повернення Ніжинського. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/povernennya-nizhinskogo> (дата звернення 09.06.2022).
- Старовицька С. Український внесок у світовий балет: імена, постановки Вірського і балетна пачка. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30230911.html> (дата звернення 09.06.2022).
- Стравинский И. Хроника. Поэтика. Москва, Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
- Стравинский И. Ф. Диалоги. URL: <http://files.mail.ru/T54DA0> (дата звернення 09.06.2022).
- Татаркевич В. Античная эстетика. Москва : Искусства, 1977. 327 с.
- Чеботарь С. Ромола Пульски и Вацлав Нижинский. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/post26520587> (дата звернення 09.06.2022).

#### References

- Balabko, O. V. (2006). *Mal'vy u Vichnomu misti: Stezhkami ukraiyntiv u svitakh: Eseyi, narysy, zarysovky*. Kyiv : Feniks.
- Benua, A. N. (1980). *Moy vospomynaniya*. Moskva : Nauka. T. 2.
- Bronislava Nizhyns'ka : tanets'-rekonstruktsiya. Den', 13 veresnya 2021 r. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/bronislava-nizhynska-tanc-rekonstrukciya> (data zvernennya 09.06.2022).
- Bychkov, V. (2002). *Estetyka*. Moskva : Hardaryka, 2002. *echir baletiv Mykhayla Fokina – Kyivys'ka Opera*. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/vechir-baletiv-myhajla-fokina/> (data zvernennya 09.06.2022).
- Haevskyy, V.M. (2008). *Khoreohrafycheskye portrety*. Moskva : Artyst. Rezhysser. Teatr. 2008.
- Haleev, B. M. (1987). *Chelovek, yskusstvo, tekhnika*. Kazan : Yzd-vo kazan. un-ta. 1987.
- Zys', A. Ya. (1978). *Teoretycheskye predposylky synteza yskusstv. Vzaymodeystvye y syntez yskusstv*. Lenynhrad : Nauka. S. 5–20.

- Yudyna, N. (2012). "Dnevnyk Nyzhynskoho": "boh tantsa" v opere. URL: <https://www.dw.com/ru> (data zvernennya 09.06.2022).
- Krasovskaya, V. (1974). Nyzhynskyy. Lenynhrad : "Yskusstvo".
- Lehen'kyy, YU.Hi, (1995). Kul'turolohyya yzobrazhenyya (opyt kompozytsyonnoho synteza). Kyiv : HALPU.
- Nyzhynskaya, B. (1999). Rannye vospomynaniya URL: <https://www.livelib.ru/book/1000607795-rannie-vospominaniya-bronislava-nizhinskaya> (data zvernennya 09.06.2022).
- Polishchuk, T. (2001). "Den" Povernennya Nizhynskoho. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini-povernennya-nizhinskogo> (data zvernennya 09.06.2022).
- Starovyts'ka, S. (2019). Ukrayins'kyy vnesok u svitovyy balet: imena, postanovky Virs'koho i baletna pachka. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30230911.html> (data zvernennya 09.06.2022).
- Stravynskyy, Y. (2012). Khronyka. Poétyka. Moskva ; Sankt-Peterburh : Tsentr humanyarnykh ynytsyatyv.
- Stravynskyy, Y.F. (1971). Dyalohy. URL: <http://files.mail.ru/T54DA0> (data zvernennya 09.06.2022).
- Tatarkevych, V. (1877). Antychnaya éstetyka. Moskva : Yskusstva.
- Chebotar, S. (2013). Romola Pul'sky y Vatslav Nyzhynskyy. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/post26520587> (data zvernennya 09.06.2022).

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

### THE AVENGARDIAN IMAGE OF THE PERSON IN CHOREOGRAPHY OF THE EARLY XX CENTURY

#### Abstract

Formulation of the problem. The relevance of the article is due to the appeal to the work of two Ukrainian ballet dancers, choreographers of Polish origin, Vaclav and Bronislava Nezhinsky, who were avant-garde reformers of the stage image of the tank in the space of choreographic synthesis of the early twentieth century. The problematic field of interpretation of the philosophy of the act of the brother and sister Nezhinsky in choreography is metaphorically described as "cubism", requiring a separate stylistic and morphological analysis as an aesthetic phenomenon. The purpose of the article is to determine the aesthetic features of the philosophical reflection of innovative choreographers in the context of the synthesis of the arts. The research methodology is determined by phenomenological and dialectical methods, which allows us to determine the image of a human artist in the context of the transformation of choreographic culture, the integrity of the phenomenon of play, tanka and the dialectics of stylistic transformations of theatrical synthesis of arts. The novelty of the article. V. Nezhinsky transformed the classical tanka system, created a polysystemic whole of choreography, where discrete elements of poses acquire signs of a continual weaving of "cubism". Sister Bronislava, like her brother, also grew up on the platforms of Diaghilev's seasons, became a peculiar, rather extravagant choreographer. They entered the world culture not by surprise, choreographers comprehend and reflect in their work what exists around them as an aesthetic synthesis. Conclusions. V. Nezhinskaya and B. Nezhinskaya formed a certain "anti-system" in the space of the classical tank, began the avant-garde transformation of choreographic culture, which brought choreography closer to modern painting, and encouraged the emergence of the latest stage syntheses. Vaclav was an avant-garde choreographer. Sometimes they look for confirmation of avant-garde in Dalcroze's theory of rhythm, it is believed that Dalcroze seemed to have influenced him – Diaghilev provided Dalcroze's assistant to Nezhinsky to help. Nevertheless, V. Nezhinsky did not know the artsy logistics of the French master. And if he knew, he was not a logician, he was a more intuitive actor of the large theater of the Tank.

**Keywords:** choreographic culture, avant-garde, dance, art synthesis.

© The Author(s) 2022

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

Received date 05.02.2022

Accepted date 15.02.2022

Published date 05.03.2022

**How to cite:** Ареф'єва А. Ю. Авангардний образ людини в хореографії початку ХХ століття  
Humanities studies: Collection of Scientific Papers / Ed. V. Voronkova. Zaporozhzhia : Publishing house  
"Helvetica", 2022. 11 (88). P. 9–15.

doi: <https://doi.org/10.26661/hst-2022-11-88-01>