

СОЦІАЛЬНА ФІЛОСОФІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ ІСТОРІЇ SOCIAL PHILOSOPHY AND PHILOSOPHY OF HISTORY

УДК 008:312.421

DOI <https://doi.org/10.26661/hst-2022-13-90-01>

ПОЛІСТИЛІСТИКА СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ У МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

АННА АРЕФ'ЄВА¹

Анотація

Постановка проблеми. Наголошено на актуальності звернення до поліфонії стилів в сценографії європейської культури початку ХХ століття. Провідним продуцентом полістилізму був Леон Бакст, який досяг надзвичайно витонченої графічної лінійності, єднання орнаментальних алюзій в драперіях та динамічного руху фігур зображень. Сценічні костюми та декорації тяжіють до синтетизму, маньєристичної реальності візуальної еkleктики, яку можна пов'язати з добою Відродження. **Мета статті** – визначити настанови полістилізму як естетико-антропологічний феномен еkleктики доби модерну. **Методологія дослідження** визначається компаративним та системним підходами, що дає можливість здійснити порівняльний та цілісний аналіз феномену еkleктики як полістилістики, синтезу мистецтв. **Новизна статті.** В контексті полістилістики сценічного синтезу утворюються діалогічні відносини з творчістю Олександра Бенуа, Миколи Реріха, Олександра Головіна і багатьох інших. Глибинні витоки стилю модерн, що визначилися в проектно-модельному симбіозі творчості Олександра Бенуа, досягли маньєристичної варіативності у полістилізмі, який започатковує як тотальну еkleктику стилейтворення Леон Бакст. Художник в повному обсязі показав вміння малювати. Його роботи вражають легкістю зображення і водночас цікавими, детально зробленими аксесуарами костюма. **Висновки.** Леон Бакст був щирою, інтерактивною людиною. Але Дягілев хотів більше, ніж еkleктичний синтез модерну, тому дає можливість для творчості авангардних художників. Бакст був готовий для того, щоб утворити візуальний простір для майбутнього новітнього синтезу мистецтв, що формувався на підставах декомпозиції і деконструкції. Однак його іконографія не має нічого спільного з творами Михайла Ларіонова, Наталії Гончарової, Пабло Пікассо, Жака Кокто та ін. Іконографічна система майстра носить модерний і ренесансний характер, в якій на правах маньєристичних синтезів оживають реалії різних епох.

Ключові слова: хореографія, стиль модерн, модернізм, авангард, полістилістика, еkleктика.

Актуальність проблеми. Категоріальний простір інтерпретації сценічного синтезу мистецтв початку ХХ століття описується поняттями: «еклектика», «синтез мистецтв», «діалог культур», «полістилістика». Найменш дослідженою є категорія «полістилістика» як інтегративна парадигма формування синтетичного сценічного простору. Актуальним є звернутися до конкретних продуцентів рефлексії полістилізму в мистецтві.

Постановка проблеми. Категорію «полістилістика», як довів А. Шнітке (2009), часто плутають з категорією «еклектика». Проблема полягає в тому, щоб визначити системні засади множинності стилейтворення, якими виступає маньєризм (стильове, формотворче, образне варіювання

провідного мотиву, теми твору) та монізм модерного світобачення як певна іконографічна система майстра синтезу мистецтв. В статті на прикладі творчості Леона Бакста надається модель єднання полістилістики та еkleктики в сценографії початку ХХ століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Філософсько-естетичні аспекти визначення полістилістики, зокрема модерних сценічних синтезів піднімалися в роботах А. Шнітке (2004), О. Федосової (2009), М. Фокіна (1981), О. Бенуа (1980), Л. Блок (1987), В. Гаєвського (2008), С. Григор'єва (1993), Ю. Легенького (1995) та ін. Однак філософські засади полістилістики як синтезу мистецтв ще мало вивчені.

Постановка завдання. Суть реформи стильових вподобань, або синтетичного полістилізму Леона Бакста, полягає в тому, що він був абсолютно передбаченим. Всі роботи несуть образ, що сформувався в системі іконографії «Світу

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>

мистецтв», але майстер знайшов свою конфігурацію модерної іконографії, яка стала візитівкою полісценізму в культурі ХХ століття. Починаючи з 1908-го року, Леон Бакст ставить дуже багато вистав. «Саломея», одноактний уривок, «Танок семи покривал», драма Оскара Уайльда на біблійський сюжет була поставлена в Санкт-Петербурзької консерваторії. «Карнавал» – одноактний балет-пантоміма Михайла Фокіна і Лева Бакста на музику Роберта Шумана, це своєрідна поема, яка розкривається в достатньо екстравагантних нарядах, формах і своєрідних мізансценах. Тамара Карсавіна і М'ясін ведуть дві партії, Карсавіна задіяна в партії Коломбінини, М'ясін – в ролі Евсебія. Роботи залишилися у вигляді фото. Перед нами чудові документи, де ми можемо побачити динаміку і пластику сценічних форм. Також цікавим є Адольф Більм в партії П'єро (фото Жана де Стрілецькі). Це майже трагічне документальне фото, яке вириває нас із часу і переносить на якусь універсальну сцену.

Ескізи костюмів виглядають силуетними, структурними, і водночас динамічно-презентабельними. Вони дуже нагадують доробок Олександра Бенуа. Це ескіз костюма Естрелли, Флорестана, Панталоне, Кіаріні. Всі вони витончено-елегантні і надзвичайно індивідуальні. Костюм Арлекіна зберігається як документ доби, з надзвичайно оригінальним рішенням – чорний бант у вигляді своєрідної монограми, або своєрідного динамічного хреста. В ньому виступав Михайло Фокін. Можна побачити багато різних майстрів, які робили роботи для цієї вистави. Це і Артур Грюненберг, і Михайло Бобишов і інші. Адже проблема візуальної та пластичної еkleктики модерну як полістилізму ще не стала предметом спеціального естетичного аналізу.

Мета дослідження – визначити настанови полістилізму як естетико-антропологічний феномен еkleктики доби модерну.

Виклад основного матеріалу. Леон Бакст ретельно відгукується на всі тематичні пропозиції хореографів. «Клеопатра», одноактний драматичний балет, теж оформлений Бакстом. Ескіз для костюма Клеопатри для Іди Рубінштейн варіює перший мотив, який ми побачили, але він тут насичений більшими кольорами, і власне, конфігурації костюма стають більш пластично орнаменталізованими. Ескіз костюма для Танцюристки і Раба – це подвійна, достатньо експресивна, динамічна постановка, яка утворює завершено композицію. Цікаво, що костюми, які

створювалися за цими ескізами, виглядають абсолютно інакше, ніж вони малюються в динаміці, в феєричному танку, постановці кінематографічного плану. Так, костюм Амуна за ескізом Леона Бакста (1909 рік, шовк, парча, метал, штучні перли) майже не вписується в ту іконографію, яку ми бачимо на зображенні.

«Шехерезада» здійснена була за участю Серова, Артура Грюненберга. Вистава виглядає перенасиченою різними нюансами і конструкціями, але домінанта Лева Бакста явно відчувається. Одноактна хореографічна драма на музику Римського-Корсакова (лібрето здійснили Леон Бакст і Олександр Бенуа) виглядає як своєрідна синтетична феєрія. Завіса Валентина Серова виглядає своєрідною цитатою з індійської мініатюри, або з іконописного простору ХVII століття. Домінує витончена стилістика: прориви темного, хвилеподібні орнаментальні конструкції показують, що – це унікальний візуальний простір.

Ескіз костюма Одаліски за мотивом балету «Шехерезада» теж вказує, наскільки динамічним і драматичним є рух форм, які можна визначити як своєрідні петлі. Взагалі, у Бакста форми одягу в більшості нагадують каскад петель, що свідчать про нескінчений ритм хвилеподібних ліній. Отже, на фото Огюста Барта, де Вацлав Ніжинський в партії Улюбленого Раба (1911 рік), представлена прекрасна мізансцена, структурний одяг, і водночас достатньо розкутий і простий ритм танку.

Всі роботи визначають скульптурну пластику костюма, стають своєрідною модерною неокласикою. Ми її пов'язуємо з ренесансним маньєризмом, де відсилки до різних культур рефлектують ХVII, ХVIII століття, навіть східні мотиви. Так, ескіз костюма Шахріяра для Олексія Булгакова (1910 рік) – це розкішна конструкція з абсолютно нескінченим водограєм форм, підвісок і завершеним силуетом, який читається як ієрогліф, або східний візерунок. Блискучим є хрестоматійне фото Тамари Карсавіної в партії Зобеїди, здійснене Е. Хоппом (желатиново-галогенно-срібний друк), яке показує скульптурний, фантастично завершений образ, де і силует, і ліпка костюма, і самі форми тіла є бездоганно пластичними.

Поетика Леона Бакста і формується в плані наскрізної поетики імпульсивності створення візуальної динаміки листа аркушу, в якому поєднується іконографія динамічного образу та декор

орнаменту. Все це потім переходить в пластику танку, де костюм залишається таким же конструктивним, а пластика руху танцюристів повторює (а інколи і контрастує) з візуальною творчістю майстра.

Так, ескіз костюма Білібошки (1910 рік) є настільки експресивним і настільки динамічним, що, фактично, стає самодостатньою завершеною фразою. Знов можна побачити ті ж паліативи петель, кидки орнаментальних вихорів в просторі, експресивно вигнуті кінцівки, навіть закинута в ракурсі голова. Леон Бакст як силіст відрізняється надмірно екзальтованим декором, який зберігає в собі екстатичну і динамічну, взятих з достатньо простих і ясних контрапостів доби Відродження, зокрема у Мікеланджело. Але зображення подаються у надлишковій візуальній динаміці, яка походить від пізнього маньєризму Понтормо та ін.

«Нарцис», одноактна міфологічна балет-поема Леона Бакста на музику Миколи Черепніна. Бакст в сценічних роботах дає надзвичайно пластичний, динамічний образ. Домінують ті ж самі конфігурації одягу, що утворюють майже завершений ієрогліф. Ракурси, здійснені в стилістиці ар-нуво, продовжують лінію маньєристичного дискурсу, знайдену раз і назавжди в іконографії проектної діяльності. Ескіз костюма Беотійця виконаний в іншій конфігурації, яка буквально є цитатою з давньогрецького фризу (1919 рік), переведений в матеріал, що виглядає як скульптурна пластика, де одяг нагадує хітон, однак, з приталеним всередині простором.

Ескіз Вахханки ще більш розгортає динаміку гірлянд одягу і візерунково-орнаментального, поданого в ракурсі, тіла. Ракурс тіла і кінцівок, сам поворот тіла складається з відвертих контрапостів. Ескіз костюмів для Броніслави Ніжинської і Віри Фокіної в партії двох Беотієк – теж своєрідно структурований і завершений як певна візуальна драма. Пластика фігур нагадує скульптурний фриз Бурделя, абриси буквально повторюють мотив танку на фризі, однак, в інших конфігураціях.

Якщо поглянути на певних візаві – орнаменталістів, які намагалися здійснити паритетну лінію Леону Баксту, то, звичайно, важливою фігурою є Борис Анісфельд. Його ескізи костюмів «Садко», шоста картина – це теж своєрідне пластично-динамічне рішення, але без зайвої динаміки і без визначених ракурсних скорочень і контрапостів. Втім, орнаментация, дрібність

фігурних орнаментальних ритмів походять від візії Леона Бакста.

Одним з шедеврів хореографії Леона Бакста є робота для «Синього бога», одноактного балету на сюжет індійської легенди, за лібрето Жана Кокто і Федеріко Мадрасо-і-Очоа, на музику Рейнальдо Ана, поставлену в театрі Шатле в Парижі, 13 травня 1912 року в хореографії Михайла Фокіна. Всі композиції, декорації викликають почуття навіть сюрреалістичної драми. Таке враження, що Сальвадор Далі десь стояв поруч. Роботи несуть в собі надзвичайно цікаві прориви в глибину. Несподіване єднання артефактів, предметного ряду і візуального динамічного малюнку – все це свідчить про надлишковість і ефемерність ескізу.

Залишилася фотографія Ніжинського в партії Синього бога. Перед нами проста і ясна конструктивна група одягу, позбавлена надлишкових спадаючих петель, і досить конструктивно і чітко здійснений, схематичний танок. Все виглядає екзотично, надзвичайно екстравагантно, і водночас пластично. Перед нами пластика, яку можна порівняти з рисунком Миколи Фешіна, с рисунком Мікеланджело. Домінує надлишкова маньєристична реальність, яка презентує інтенції стилю модерн, досягає варіативної музично розгорнутої гармонії. Презентується візуальний танок: вражають відставлені пальці, зігнуті кінцівки, пластика голови, пластика головного убору, пластика оздоблення. Ескіз костюма Чудовиська – майже взятий із мексиканських фресок. Ескіз костюма Пілігрима достатньо спрощений, але інформативно простий і ясний. Ескіз костюма Баядерки виконаний без зайвої динаміки.

Костюми для «Післяполудневий відпочинок фавна» – це шедевр Леона Бакста. Якщо ескіз костюма сповнений абераціями петель і декоративних додаткових плям орнаменту, то Ніжинський танцює без цих додаткових аксесуарів. Художник робив цей костюм, власне, для Вацлава Ніжинського в образі Фавна. Залишилось фото, Вацлав Ніжинський в профіль, фото здійснено бароном Адольфом де Мейером (фотомеханічний відбиток, папір, желатин). Вражають викручені руки, небалетна поза, і водночас плями, розкидані по тілу, свідчать про те, що орнамент-маніфестація, орнамент-інсталяція перетворює тіло на своєрідну пластичну мапу.

В роботі «Дафніс і Хлоя», хореографічній симфонії в трьох актах Михайла Фокіна за мотивами пасторалі Лонга на музику Моріса

Равеля, поставленої в театрі Шатле в Парижі, 8 червня 1912 року, в хореографії Михайла Фокіна, Леон Бакст більш стриманий, більш геометричний, більш орієнтований на стиль модерн. Якщо подивитися на костюми, здійснені в натурі, то вони, як не дивно, дуже нагадують роботи Варвари Степанової, здійснені в спектаклі «Смерть Тарілкина», а потім пересмілені в групі ескізів спортивних костюмів. Спектакль «Смерть Тарелкіна» був здійсненим в театрі Мейерхольда. Вистава була явно невдалою, режисер звинувачував художницю, а художниця – режисера. Задум – занадто екстравагантний: стридали меблі, акторі здійснювали кульбіти на сцені. У Бакста ми нічого подібного не побачимо. Одяг та антураж презентації ландшафту виглядає ремейком постімпресіонізму, який походить від музики Моріса Равеля.

В одноактному балеті «Легенда про Йосифа» Леон Бакст досягає верхівки формотворчої і декоративної творчості одночасно. В костюмі задіяний цілий каскад знахідок. Особливо вражає костюм Дружини Потіфара, здійснений як своєрідна ремінісценція античної драми. Фігура презентована на котурнах, де костюм створюється каскадом форм з воланами на рукавах і чіткою шнурівкою ліфа з підвісками. Блискучі панталони зі здійсненими з мережива вставками, зелені витончені туфлі на широкій платформі (котурни) підіймають фігуру. Зелена вставка навколо обличчя фіксує чудовий образ головного вбрання. Все це в безподібній античній пластиці здійснює просту і ясну конфігурацію.

Залишилось фото М'ясіна в партії Йосифа, де він стоїть на колінах, в простому хітоні, з підв'язками навколо торсу. Цей балет здійснений на музику Ріхарда Штрауса, на сюжет Гаррі фон Кеслера і Гуго фон Гофманстала, поставлений Паризькою Оперою 14 травня 1914 року, в хореографії Михайла Фокіна. Тобто відбувся парад блискучих метаморфоз, які завжди вдаються Баксту.

Цікава доля костюмів Бакста, які зберігаються в різних музеях. Так, дирекція імператорських театрів в 1911 році включила «Карнавал» в свій репертуар. Всі ескізи костюмів Бакста до «Карнавалу» поступили в музей із збірки Фокіна, який був власником цих творів. Костюми до «Карнавалу» можуть бути віднесені до кращих театральних робіт художника, їм присутня вишуканість проникнення в стиль епохи. В даному випадку – це епоха німецького роман-

тизму 30–40-х років XIX століття. «В деталях сценічного костюма художник цитує модні дамські листи, “Der Bazar”, що видавався в Берліні. Особливо цікаво зіставити ескізи жіночих костюмів з тенденціями моди другої чверті XIX століття. Шляпки зі стрічками і рукава, ліфи відносяться до 30-х років, сукні з багаточисельними воланами – це вже 40-ві роки. З 1840 року низ сукні оброблявся широкими воланами. Починаючи з 42-го року, з'являються два-три волани, як у Естрелли на ескізах Бакста. Сукня Кіаріни складена з шості воланів – це тенденція моди від 1845 року до початку 60-х років. Так, в порівнянні з модними листами видно, як за допомогою вільних комбінацій, які є впізнаними елементами побутового костюма, художник створює багаточисельні варіації костюма, сценічно-поетичного, і підкреслює характер персонажів балету», – пише Олена Федосова (Федосова, 2009, с. 72). Тобто ми бачимо ще один зразок певного мультісинтезу в рамках іконографії, опрацьованої митцем.

Ці дані свідчать про те, наскільки документально здійснювався костюм, наскільки структурно використовувався мотив костюма, де деталі цитуються з побутової культури доби. Фокін, як хореограф, колекціонер, а також етнографічно налаштований конструктор сцени, багато привертая уваги документалізму і правдивості всіх деталей вистави. Можна бачити, скільки сумісна праця реконструктивного типу давала для створення єдиного синтетичного образу.

Отже, можна побачити, що Іран, Єгипет, Давня Греція, європейська культура XIX століття стають для Леона Бакста тим інструментарієм, на підставі якого він і створює свої роботи. Це поєднує його з Олександром Бенуа. Але їх творчість існує в різних контекстах і в різних вимірах просторово-часових конфігурацій. Якщо у Бенуа домінує тяжіння до улюбленого XVIII століття, то у Леона Бакста – більш широкий діапазон. Тому і можна назвати його синтез полістилістичним. Генеруючим образним принципом ставала іконографія ескізної творчості Бакста, знайдена один раз і назавжди, особливо в костюмі. Також не особливо різнилися оформлення сцени. Вони виглядали, як певні візії стилю модерн, з різними включеннями архітектури і ландшафту.

Можна стверджувати, що ми маємо достатньо гострий трикутник інтенцій продуцента, або проектанта хореографічного синтезу як своєрідної образної єдності музики, хореографії

і сценографії, ким, фактично, і був Леон Бакст. Маємо романтика, духовидця і конструктора сцени, що здійснив симбіоз на підставі маньєристичного синтезу, який вітався Дягілевим як один із головних принципів формотворення і метафізики його синтез.

Важливо, що від ескізу до здійснення в натурі костюма і оздоблення сцени – великий крок. Якоюсь мірою костюми, здійснені різними авторами, були близькими, бо вони виходили з однієї майстерні, з одного цеху. І хоча вони належали різним майстрам, несли в собі співмірність орнаменту і силуету, точну культурно-історичну реконструкцію костюма, зберігали стильову автентичність в різних вимірах і різних конфігураціях.

Тому так легко поєднати роботи Бакста, Реріха і Бенуа в один ряд, який можна зазначити, що він належав стилю модерн. З цього і починається, і закінчується синтез в рамках неостилістики. Згодом виникає новий стилістичний симбіоз, який вже руйнує цю парадигму. Бенуа не може виступати парадигмічною особистістю в контексті авангардного простору. Виникають новітні особистості: Габріель Шанель, яка існувала нібито за кадром, Пікассо, де Кіріко, Кокто та ін. Про них і буде розмова в останньому підрозділі, присвяченому, власне, симбіозу, сценографії в рамках сезонів Дягілева. Але треба відмітити роль Леона Бакста як генератора артистизму, вишуканого, досконалого, витонченого стиліста, образ тво-

рів якого завжди були бездоганно витонченими, завершеними і самодостатніми.

Висновки. Не так давно відбулися виставки Костянтина Коровіна, Валентина Серова, Леона Бакста, які оновлюють враження про цих майстрів, показують, наскільки стиль модерн є актуальним, і наскільки спонукає до наслідування. Якщо говорити про сценографію, яка виникла паралельно з дягілевською, то вона все більше була авангардною. Вибух відбувся після 17-го року і був переважно авангардним, тоді як у Дягілева аж до 25-го року ще домінував модерн. Роботи Казимира Малевича, Лідії Попової, Варвари Степанової, Олександра Родченка, Вадима Рабіновича якоюсь мірою були паритетними, паралельними з авангардними костюмами сезонів Дягілева.

Отже, еквівалентність, паритетність, зміна домінант свідчать про системогенез симбіозу, або синкретиз сценічного простору початку ХХ століття. Якщо візуальна домінанта змінювалася, то системотворчим, формотворчим імпульсом залишався танок. Якщо танок змінювався, то формотворчим і метафізичним імпульсом залишалася музика. Таке висування на першу роль провідного виду мистецтв свідчить про те, що хореїчність синтезу сценічних мистецтв зберігається як константа. Хореографія починає змінюватися в авангардний бік стараннями Вацлава і Броніслави Ніжинських. Серж Лифар не зміг продовжити їх вчинок. Сценографічна вдача була більш драматичною, полістилістичною.

Список використаних джерел

- Бенуа А. Мои воспоминания: в 2 т. Москва : Искусство, 1980. Т. 1. 356 с.
 Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
 Гаевский В. М. Хореографические портреты. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. 490 с.
 Григорьев С. Л. Балет Дягилева. Москва : АРТ, 1993. 267 с.
 Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1: Хореографы. Ленинград : Искусство, 1971. 526 с.
 Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
 Федосова Е. Александр Бенуа и Лев Бакст: к вопросу о визуальных источниках. Видение танца. Москва. Государственная Третьяковская галерея. 2009. С. 69–75.
 Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера: сценарии и замыслы. Статьи, интервью, письма ; ред. Г. Добровольская. 2-е изд., доп. и испр. Ленинград : Искусство, 1981. 510 с.
 Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие для вузов. Москва : Владос, 2004. С. 146–150.

References

- Benua, A. (1980). *Moi vospominaniya: v 2 t.* Moskva : Iskusstvo. T. 1. 356 s.
 Blok, L. D. (1978). *Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost.* Moskva : Iskusstvo. 556.
 Volynskiy, A. L. (2002). *Stat'i o balete.* Sankt-Peterburg : Giperion. 400 s.
 Gayevskiy, V. M. (2008). *Khoreograficheskiye portrety.* Moskva : Artist. Rezhisser. Teatr. 490.
 Grigor'yev, S. L. (1993). *Balet Dyagileva.* Moskva : ART 267.
 Krasovskaya, V. M. (1971). *Russkiy baletnyy teatr nachala XX veka. Ch. 1: Khoreografy.* Leningrad : Iskusstvo. 526.

- Legen'kiy, Yu. G. (1995). Kul'turologiya izobrazheniya (opyt kompozitsionnogo sinteza). Kiyev : GALPU. 412.
- Fedosova, È. (2009) Aleksandr Benua i Lev Bakst: k voprosu o vizual'nykh istochnikakh. Videniye tantsa. Moskva. Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. 69–75.
- Fokin, M. (1981). Protiv techeniya: Vospominaniya baletmeystera: stsenarii i zamysly. Stat'i, interv'yu, pis'ma; red. G. Dobrovolskaya. 2-ye izd., dop. i ispr. Leningrad : Iskusstvo. 510.
- Shnitke, A. (2004). Polistilisticheskiye tendentsii v sovremennoy muzyke. Sokolov A. S. Vvedeniye v muzykal'nyuyu kompozitsiyu XX veka : ucheb. posobiye dlya vuzov. Moskva : Vlados. 146–150.

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>

POLISTYLISTICS OF STAGE SYNTHESIS IN THE ART OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Abstract

Formulation of the problem. The relevance of turning to the polyphony of styles in the scenography of European culture of the beginning of the 20th century is emphasized. The leading producer of polystylism was Leon Bakst, who achieved extremely sophisticated graphic linearity, the unity of ornamental allusions in draperies and the dynamic movement of image figures. Stage costumes and scenery tend towards syntheticism, a mannerist reality of visual eclecticism that can be associated with the Renaissance. The purpose of the article is to define the guidelines of polystylism as an aesthetic and anthropological phenomenon of eclecticism of the modern era. The research methodology is determined by comparative and systematic approaches, which makes it possible to carry out a comparative and holistic analysis of the phenomenon of eclecticism as polystylistics, synthesis of arts. The novelty of the article. In the context of polystylistics of stage synthesis, dialogic relations are formed with the work of Alexander Benoit, Mykola Roerich, Alexander Golovin and many others. The deep origins of the Art Nouveau style, defined in the project-model symbiosis of Alexander Benoit's work, reached manneristic variability in polystylism, which was initiated as a total eclecticism of style creation by Leon Bakst. The artist fully demonstrated his ability to draw. His works impress with the lightness of the image and at the same time interesting, detailed costume accessories. Conclusions. Leon Bakst was a sincere, interactive person. But Diaghilev wanted more than an eclectic synthesis of modernism, which is why he provides an opportunity for the creativity of avant-garde artists. Bakst was ready to create a visual space for the future modern synthesis of arts, which was formed on the basis of decomposition and deconstruction. However, his iconography has nothing to do with the works of Mykhailo Larionov, Natalia Goncharova, Pablo Picasso, Jacques Cocteau, and others. The master's iconographic system has a modern and renaissance character, in which the realities of different eras come to life on the basis of mannerist syntheses.

Keywords: choreography, modern style, modernism, avant-garde, polystylistics, eclecticism.

© The Author(s) 2022

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

Received date 05.09.2022

Accepted date 15.09.2022

Published date 15.10.2022

How to cite: Ареф'єва Анна. Полістилістика сценічного синтезу у мистецтві початку ХХ століття. Humanities studies: Collection of Scientific Papers / Ed. V. Voronkova. Zaporozhzhia : Publishing house "Helvetica", 2022. 13 (90). P. 9–14.

doi: <https://doi.org/10.26661/hst-2022-13-90-01>