

СОЦІАЛЬНА ФІЛОСОФІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ ІСТОРІЇ SOCIAL PHILOSOPHY AND PHILOSOPHY OF HISTORY

УДК 792.01:001.8“19/...”

DOI <https://doi.org/10.32782/hst-2023-15-92-01>

РЕТРОАРХАЇЗУЮЧІ СИНТЕЗИ В СЦЕНОГРАФІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

АННА, АРЕФ'ЄВА¹

Анотація

Наголошено на актуальності звернення до філософських засад етноремінесценцій та ретроархаїзуючих тенденцій стилю модерн в творчості Миколи Реріха, який в Парижі, на сцені Дягилевських сезонів здійснив синтез мистецтв та літургійного, релігійного світогляду. **Мета статті** – визначити сценічний синтез мистецтв як симбіоз профетичного, месіаністичного вчинку художників модерну та етнокультурних реконструкцій прадавнього світу. *Методологія дослідження* презентована компаративним та системним підходами, з філософських методів задіяні трансцендентальний, феноменологічний та діалектичний методи, які дають можливість здійснити філософсько-антропологічний аналіз синтезу мистецтв як динамічної цілісності в контексті можливого, наявного та постнаявного модусів існування художнього твору. **Наукова новизна статті.** Доведено, що ретроархаїзуючі інтенції стилю модерн є рецидивом романтизму як певного протомодерну, який був орієнтований на мистецтво Сходу, культивувавши минувшину та теургізм творчості. Втім, екуменізм не є метою синтезу Реріха. Багато інтерпретацій стверджують, що християнство вже не виконує свою роль religage, втратило свої містичні сили, потрібно знайти певний метарелігійний синтез, а синтез індуїзму і християнства, начебто, дасть оновлення. Реріх не має відношення до подібних тверджень. Глибинна орнаментальна синтагматика його творів дає можливість відчутти, наскільки динамічно, структурно та індивідуально створюється художній образ. Три складові хореїчного симбіозу – музична, хореографічна і художня – утворюють неповторний синтез, який сприймається як буквально занурення в міф. **Висновки.** Принципи, які сповідували Микола Реріх, Ігор Стравінський і Вацлав Ніжинський, були подібними. Їх можна охарактеризувати як ретроархаїзуючий кубізм: зрізи, злами форм звучної і зображувальної матерії в усіх контрастних реаліях цієї синтетичної і художньої поеми-драми мистецького твору.

Ключові слова: міф, синтез мистецтв, художній образ, сценографія, мистецькій твір.

Постановка проблеми. Стиль ретро в сценографії Дягилевських сезонів найбільш лапідарно визначився в творчості Миколи Реріха. Реріх – оригінальна постать. Він не так багато зробив робіт в сезонах, як Леон Бакст, Олександр Бенуа, але саме Реріх привніс в сценографію глибину прабатьківського міфу, яка, фактично, вибухнула з «Весною священною» і перетворила образ твору на містеріальну драму. Цей образ став віссю глибинного діалогу культур, де від поганського міфу, жертвності, драми, трагедії (гине дівчина) починається щось більше, ніж стиль модерн.

Все це можна зазначити не лише як ретроархаїзуючі синтези, а як містерію часу, де метафізичні глибини сповнені сучасних проблем, тривоги, виносять на поверхню здійснену і нездійснену красу, яка існує марно. Її бачать,

і не бачать. Цю проблему особливо гостро підняв Моріс Бежар, ідеї жертвності краси проходять червоною ниткою через багато інших постановок цієї безсмертної вистави. Але вперше містеріальний топос твору зазначив Реріх. Саме Реріх спонукав Ігоря Стравінського здійснити драму, балет як діалог культур: діалог язичництва і християнства. Реріх був режисером і ініціатором цієї великої могутньої містерії слов'янського духу, яка здійснилася, як вічна Весна, свято гармонії, краси і невтомності духовних пошуків людства.

Микола Реріх відомий як місіонер, науковець етнографічного плану, як широко освічена людина. Уже його дипломна робота «Гінець» є символічною драмою: на човні пливе праслов'янський посол добра і миру. Саме так можна інтерпретувати цю картину. Захопленість етнографією, а згодом – Сходом, Гімалаями, Індією і весь синтез культур, який він здійснив як синтез художній, можна частково визначити як релігійні синтези, що виникли як вчення Агні-йога.

Corresponding author:

¹ Державний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова (Київ, Україна)

E-mail: anna.arefieva@gmail.com

ODCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4619-9281>

Багато православних теологів, зокрема, діакон А. Кураєв, в книзі «Сатанізм для інтелігенції» заперечують цей синтез. Екуменізм, дійсно, виглядає неактуальним і неадекватним. Але ми якось забуваємо, що всі спекуляції теологічного плану спрощують творчість Реріха, усувають етичну та естетичну місію творчості майстра, яку можна назвати профетизмом, підмінюють об'єктивним результатом квазірелігійного досвіду, який відбувся в тексті «Листи Сада Морії». Проте – це текст Олени Реріх, а не Миколи Реріха.

Микола Реріх в своєму щоденнику не робить радикальних висновків і не спокушається на синтез християнства та індуїзму. Екуменізм не є ідеєю його творів. Реріх пише про вчителів людства, про духовну роль небесної батьківщини, його дискурс є суто художнім. Образ Гімалаїв – містичний, далекий, піднесений, намріяний, більше того, здійснений його творчістю, його творами. Це абсолютно інші Гімалаї, ніж ми їх можемо побачити на фото і, навіть, у роботах інших художників. Це містичний зліпок холодного, мертвого засліплюючого раю у вигляді сонячних верхівок гір, які в світлоносному ландшафті стають самодостатнім німотним холодним духом. В цьому, мабуть, полягає весь Реріх. Інтерпретатори його творчості говорять: «Що ж то за ландшафти? Жодного дерева, холод, камінь». Не зовсім так. Це ландшафт небесної батьківщини, яка засіяла холодом і світлоносною субстанцією гір, покритих вічним снігом.

Якщо Кандинський в трактаті «Про духовне в мистецтві» говорив про білий колір, як про білі криги, про біле як носій певної праматерії, субстанції духу, то це раніше Кандинського вже визначив Микола Реріх. Виразив прямо, відверто і надзвичайно лапідарно, виразив своїм вчинком. Але в тих роботах, які він здійснював на сцені Дягілева, ще немає гір. Тут є праслов'янська культура, є антитеза барочному образу XVIII-го століття Олександра Бенуа, в якій проявляється бездонна глибина метафізичних глибин міфу.

Аналіз досліджень і публікацій. Філософсько-антропологічні та культурологічні проблеми синтезу мистецтв та релігійних течій в модерній іконографії та сценографії досліджувалися в роботах Ю. Легенького (1995), Є. Ареф'євої (2018), В. Чепеліка (2000) та ін. Однак проблема синкретизму мистецтва та релігійних культур як синтез мистецтв ще є малодослідженою.

Мета статті – визначити сценічний синтез мистецтв як симбіоз профетичного, месіаністич-

ного вчинку художників модерну та етнокультурних реконструкцій прадавнього світу.

Виклад основного матеріалу. В системі диспозицій дягілевських синтезів Микола Реріх виконує роль, яку здійснювали Леонід М'ясін та Георгій Баланчин по відношенню до творчості Михайла Фокіна. Ця паралель, звичайно, є поперечною, але вона свідчить про те, що, власне, тут розкривається та система межової стилістики, яка доводить інтенції формотворення до краю, майже до абсурду. Якщо М'ясін і Баланчин визначили сценічний образ в рамках неоромантизму і неокласицизму, то в сценографічному контексті такі демаркації не працюють. Тут існують стильові альянзи, орієнтовані на метафізику, іконографію, яка описується і вписується в простір тих образних конфігурацій, що здійснює кожен окремий художник.

Микола Реріх в Талашкіно зробив прекрасні розписи церкви. Храміві мозаїки і зараз вражають своєю витонченою неовізантійською реальністю, яку раніше здійснив Врубель в Києві. Наталія Гончарова хотіла зробити розписи, але їй не вдалося, майстриня не змогла повернутися в Росію. Духовна Візантія, візантійський дух проходить наскрізним лейтмотивом через срібну добу, визначається «мозаїчною» кладкою декору в театральних роботах О. Головіна, чудовими роботами у Михайла Врубеля. Це «Сходження Святого Духа на апостолів» в Кирилівській церкві, орнаменти у Володимирському соборі, які ще мало оцінені як модерні альянзи. Михайло Врубель продукував дух візантивізму на приватній сцені в сценографічному оформленні робіт Римського-Корсакова власної опері Савви Мамонтова. Великий шлейф неовізантивізму притаманний й стилю Миколи Реріха. Але у «Весні священній» художник виходить за межі християнства, показує безодню буття людини і Бога, ця безодня губиться в музиці Стравінського.

Ніколетта Міслер пише про Миколу Реріха як етнографа, який у Дягілева виконав роль фундатора глибинних етнографічних і культурно-історичних пластів сценічних синтезів. Тобто утопічна мрія Дягілева в певній мірі найбільше була здійснена в творах Реріха як монументальний, глибинний проєкт. Художник звертається до історії дослов'янського періоду, історії предків. Так, перша вистава «Весни священної» була своєрідною провокацією сакралізації поганства. Скандальний успіх-неуспіх був обумовлений тим, що паризька публіка не була готова до зустрічі

з національними глибинами духовних джерел язичництва, де протиставлені обличчя мистецтва і музики, абсолютно незвичні до тих часів дисонанси, костюми, хореографічна система Ніжинського тощо.

Тобто ми споглядаємо контрпозиції, дисгармонію, три зрізи бачення, три різних системи, які здійснюють один хореїчний вимір «Весни священної», де декорації Реріха та його ж костюми стають реконструкцією культових ритуалів і свідчать про те, що художник був глибоко обізнаний в давній археології. Тут уживається, з одного боку, свій, власний, індивідуальний образ бачення, а з іншого – абсолютно новітня поетика, яка формувалася в рамках поетики «Світу мистецтв». Можна побачити, с яким захопленням Реріх пише декорацію «Поцілунок землі» на підставі старовинної фотографії – священного місця шамана в басейні річки Єнісей, в Північно-Східній Монголії, з величезним каменем і з небесним деревом (1903-й рік, Етнографічний музей, Санкт-Петербург). Микола Реріх пише ескіз декорації для балету «Весна священна», адже «Поцілунок землі» тут виглядає вже трошки іншим – він стає своєрідним небесним озером, де хмари, як криги, стікають на цей камінь, а камінь протистоїть їм своїм зеленим, чудовим, весняним виразом буття.

Отже, все те, що він робив, виглядало далеким від сюжетів «Князя Ігоря», «Снігуроньки», «П'єра Гюнта», і зрештою, від «Весни священної». Тут Реріх розкрився в повній мірі як той, хто образно оспівує етнографію, що створюється як етнологія, як логістична модель Всесвіту. Перед цим Реріх робив багато графічних ілюстрацій, які можна розглядати як певну інтродукцію до «Весни священної». Це сторінка журналу «La Comédie Illustrée» (Париж, 1903-й рік), репродукція другого варіанту «Жертвопринесення діви» М. Реріха для вистави «Весни священної». Ми бачимо віньєтку в стилі модерн, і в ній силуети людей рухаються справа наліво на тлі неба. Це також, віньєтки для журналу «Ваги» № 8 (Москва, 1905-й рік) – взірці інструментів шамана, які використовувалися в ілюстраціях до публікації О. Спиціна (Санкт-Петербург, 1900-й рік), і ілюстрації до книги Іоанна Толстого і Никодима Кондакова «Руські старожитності» («Пам'ятки мистецтва», Санкт-Петербург, 1890-й рік).

Скрізь оживає ієрогліфіка небесної батьківщини: образи птахів, стилізовані силуети холмів землі, все те, що потім входить в поетику театральних костюмів. Реріх починає робити

самостійні розкопки за дорученням Російського археологічного товариства. Пізніше, в перші десятиріччя ХХ-го століття, Реріх опрацьовує ключові образи, котрі народжуються у нього в ході занять археологією, стають лейтмотивами реконструкції давніх ритуалів. Частково – це ритуали, пов'язані з шаманізмом, які склалися за доби зародження релігійної віри у протослов'янських племен.

Отже, декорація «Поцілунок землі» – це образ великої жертви, образ єдності Землі і Неба, образ могутнього каменя, який, як старовинне поховання, дольмени і ін., підкреслює значення небесних мандрівників – хмар. «Небесна боротьба» (це одна з його картин, 1909-го року) свідчить про ту велику жертву, яку здійснює людство, а це, фактично, – образ первинного шлюбу Землі і Неба. Образ міфу, який проходить через єгипетську, давньоіранську і інші міфології. Тобто можна сказати, що все життя в символічному, міфологічному розумінні – це шлюб Землі і Неба. Адже на початку ХХ століття ситуація загострюється, персоніфікується, і Реріх в археології знаходить для себе натхнення для творчості.

«Ми не знаємо, але вони знають – камені знають, навіть знають дерева, пам'ятають, пам'ятають, хто назвав гори і ріки. Знати і пам'ятати, пам'ятати і знати – значить вірити» – це слова, які Реріх приводить для осмислення, власне, духовної території «Весни священної». Велика жертва і складні теріоморфні символи – шкіра вовка, що шанується в шаманізмі, стають об'єктами художнього мислення майстра. Зображення ведмедів, шаманів, чаклунів, божеств, одягнутих, як селяни з Сибіру, віддалено нагадують фриз, що експонувався на виставці «Сучасне мистецтво в Петербурзі», 1903 рік. Можна здійснити більш рафіновану паралель, яка теж, в фризівій формі показує абсолютно іншу реальність. Це «Бетховенський фриз», зроблений Гюставом Клімтом. Взагалі, ідея фризу, розгорнутої горизонталі, відкритої пастки неба стає в стилі модерн надзвичайно гострою контрпозицією Зла і Добра, коли шлюб Землі і Неба знаходиться під питанням. Одвічне питання зустрічі духовного, небесного і земного, сповненого жертв, смерті, окреслює те коло, де так звані шаманські образи переформатовуються в образи протокультури, які стають образами праслов'янської культури.

Шаманізм як найдавніший задокументований ритуал, фактично, допомагає визначити поетику вистави «Весни священної», яку сформував і розгорнув по горизонталі Микола Реріх. Стилізоване

зображення шуліки з розпростертими крилами нагадує типовий предмет спорядження шамана, аналогічний котрому представлений в багатьох пам'ятках російських старожитностей. Всі ці реалії були широко відомі діячам «Світу мистецтв», а реконструкції Реріха у «Весні священній» стали сконцентрованим глибоким походом в метафізичні глибини історії. Реріх стверджує, що давні свідки про жертвопринесення тієї, кого обрали, накладання на неї ведмежої шкіри є знаком того, що ведмідь є батьківським праотцем. Найстаріші принесуть жертву богу Сонця – Ярилі. Тобто в ескізі костюмів для вистави «Весни священної» визначаються фігури зі шкурами ведмеда на плечах, які потім переходять у виставу «Весни священної» в Метрополітен-опера в 30-му році, у вистави Бежара та ін. Можна говорити, що язичництво стає шаманським камланням, а дерев'яний ідол уособлює богиню родючості, огорнуту в ведмежу шкіру.

Реріх – синкретист. Він намагається в «Поцілунку землі» підняти високі жердини з прапорами і головами тварин навколо священного каменя. Священне огороження кургану, де встановлені ідоли, що зображені на картині «Ідоли» (1901-й рік), стає своєрідною квінтесенцією перемоги життя над смертю. Так, здійснюється своєрідна варіація зображень язичницьких ідолів, яку він опрацював в своїх роботах. Тобто ми бачимо, що і в «Половецьких плясках», і в інших роботах варіанти юрт, високі жердини з прапорцями татарського воїнства – це все той же рефлекс, який походить від давніх язичницьких капищ. Отже, міф первинного шлюбу Землі і Неба визначається як вічна Весна, як народження, як образ духовної прабатьківщини, яка на своїх священних каміннях, курганах, ставить хрести, жердини, ставить вертикалі, свідчить про вертикальне самостояння людини в світі.

Участь Миколи Реріха в оздобленні «Половецьких плясок», одноактного уривку з опери «Князь Ігор», за музикою О. Бородіна, за мотивами п'єси Володимира Стасова, свідчить про те, що тут відбувається певна переддія до «Весни священної». Адольф Болем (партія Половецького Восначальника) на фото зображений в костюмі, здійсненому за ескізами М. Реріха, з луком. Експресія цього знімку свідчить про те, наскільки автор глибоко перейнявся ідеєю символічного танку. «Половецький стан» (ескіз декорації, 1909-го року, картон, пастель і темпера) вводить в колористику Реріха колір давньої ікони, приглу-

шене зелене і червоне, пурпур. А ескіз костюма Овлура (1909-й рік, папір, гуаш, акварель) теж є, начебто, цитата з якогось дохристиянського іконопису. Ми бачимо, що, власне, формується іконографія реріховської поетики та його наступних робіт, які після «Весни священної» стають широко відомими.

Всі твори Миколи Реріха зроблені в іншій манері, ніж ескізи Олександра Бенуа. Це не акварель і гуаш, а щільна фарба, складний колір, пригашені тони, внутрішня динаміка кольорів. Силуети більш стилізовані, монолітні, їх динаміка нагадує візантійські мозаїки. Протокультура з її праглибинами, шаманський, будемо говорити, імпульс етнореконструкції, і відразу ж візантизм, який характеризує стиль модерн, поєднуються в одне ціле.

Костюми для вистав, здійснені Миколою Реріхом, особливо коли вони вже виконані в натурі, виглядають як архетипи, знайдені в курганах. Колір не такий відкритий, як в творах Олександра Бенуа, орнамент геральдично визначений відповідно атрибутики етнокультури. Костюм Дівчинки за ескізом Миколи Реріха з чорним узором на талії – пряма сорочка, сукня до підлоги, на білуватій вовні пофарбований в ярко-червоний колір, визначає силует довгих рукавів. Відчувається, що автор відштовхувався від давньоруського архетипу сорочки. Особливо це позначають ластівки, які проходять червоною ниткою буквально через всі сорочки, які ми можемо знайти. Навіть поховальна сорочка, яка демонструється в музеї, теж несе в собі ознаки ластівок. Ластівки семантично презентують образ птаха. Щільна пройма, плечі, обшлаг рукавів оточені складним багатокольоровим, переважно червоно-коричневим, оранжевим, рожево-ліловим і блідо-жовтим орнаментом. На грудях – п'ять переплетених кіл з блідо-жовтими хрестиками на червоно-коричневій основі. По кромці нанесено складний багатокольоровий опоясуючий візерунок оранжевих, червоних, жовтих і бірюзових символічних геометричних форм. По кромці нижньої юбки – простий узор з ліній і кіл.

Рукава вшиті не перпендикулярно, а трошки скошені вниз, чим силует сорочки нагадує птаха. Ластівки демонструють злетність, динаміку, а горизонтальні полоси орнаменту монотонно, регулярно заповнюють всю поверхню по вертикалі і по горизонталі, свідчать про семантику Землі. Код землі – ромби, квадрати, а хвилі, хвилясті лінії, коло і зигзагоподібні лінії символізують Небо.

Знов – шлюб Землі і Неба, шлюб життя і смерті. Така символічна реконструкція походить від неоліту, але Микола Реріх шукав щось глибше, ніж неоліт. Його переслідують образи верхівки палеоліту, яка не залишила ніяких орнаментальних свідків, а лише фрески про полювання на тварин. Так, первинний теріоморфізм, і все те, що потім увійде в шаманський ритуал, ставало для художника натхненням для формотворчих екзерсисів.

Реріх як театральний художник показує ще один вимір, ще один план, ще один аспект сценічного синтезу. Отже, можна стверджувати, що стиль модерну в його пізньому цвітінні (це емблема лілеї, маскарони в архітектурі, наскрізний синтез мистецтв, здійснений, наприклад, в особняку Рябушинського Федором Шехтелем) не був близьким для синтезу мистецтв Олександра Бенуа і Миколи Реріха. У Бенуа – це образи XVIII століття з барочним асамбляжем завіс, пульсуючою, будемо казати, стінопис'ю, або пульсуючою фіксацією думки в ескізах – акварельних, легких, прозорих. У Миколи Реріха – це більш далекий світ, який іконографічно пов'язаний з Візантією, іконою, фрескою, а ще більш глибоко – з фаюмським портретом. Фактично, «Весна священна» і стала одним великим фаюмським портретом, який здійснили три актори синтезу мистецтв: композитор, хореограф і сценограф.

В чому суть фаюмського портрета? Він є погребальним. Портрет доносить образ людини, яка вмерла, у вигляді живої, розкішної, красивої, сповненої життя постаті. Те ж саме робить обряд, здійснений в танку у «Весні священній». Вона (красуня-Весна) вже є мертвою, але ще танцює, її вже немає, але вона є «портретом» свого останнього танку. Ця, будемо казати, своєрідна еротика (у естетичному сенсі Еросу), екстатика урбанізму початку XX століття, коли Фаюм оживає в шаманському культі. Міф Миколи Реріха накладається на протокультурний міф Землі і Неба. Реріх показав, що ранні поховання також можуть «танцювати», можуть прийти на сцену, можуть жити в режимі хореїчності, який запліднював творчість майстрів синтезу мистецтв в музичному, хореографічному і сценічному симбіозі.

Висновки. Ми не дарма розвели муз сцени по різних кутам, не дарма першим стоїть музичний образ, хоча можна було б, навпаки, першим поставити хореографічний – це ж балет, передусім, а не опера. Адже музика як найбільш абстрактний тип експресивного мистецтва, завдає більш асоціативний тон, тому багато сучасних хореографів шукають небалетну музику, щоб презентувати на сцені свої задуми.

Можна сказати, що музика Ігоря Стравінського теж була не балетною. Хоча вона є надзвичайно складною, контрпозиційною, контрпунктовою, в ній можна побачити поліфонію зламів кубізму, що приходить в сценографію Вацлава Ніжинського. Адже кубізму немає у Леона Бакста, хоча кубізм відчувається в іконографії сцени Пабло Пікассо, Жана Кокто і інших. Тобто можна сказати, що Микола Реріх виконував роль, яку в свій час виконував Олександр Бенуа, – був проєктантом видива. Реріх проєктував разом із Стравінським «Весну священну». Якщо Бенуа проєктував багато вистав, і фактично був засновником проєктного імпульсу сценографії, то Реріху пощастило зробити лише одну виставу. Це «Весна священна». В «Половецьких плясках» його здібність археологічного проєктування задіяна лише фрагментарно.

Неологізм «археологічне проєктування» є надзвичайно важливим для розуміння сутності синтезу мистецтв, який започаткував і здійснив Реріх. Його не уникнув ніхто. По-різному його фрагментарно визначали Олександр Головін – чудовий візантолог-декоратор, навіть, Леон Бакст в його маньєристичних екзерсисах, де ми бачимо контрапост Мікеланджело і графіку пізнього модерну. Адже суть археологічного вишукування засад сценічного буття полягає в тому, що кожен брав свій пласт культури для створення сценічного образу. І неважливо, чи глибоко він залягає в землі, чи не глибоко, чи він належить XVIII-му століттю, як у Бенуа, чи XVI-му, XV-му, як у того ж Леона Бакста, чи він сягає прадавніх глибин, які ще не мають іконографії, окрім неолітичної, у вигляді символів, що реконструюють міфологію Землі і Неба, як у Миколи Реріха.

Список використаних джерел

- Ареф'єва Є.Ю. Поетика як хорія та аретія: синкретизм музики І. Стравінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 106 – 111.
- Легенький Ю.Г. Культурологія зображення (опыт композиционного синтеза). Київ : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
- Чепелик В. Український архітектурний модерн. Київ : КНУБА, 2000. 378 с.

References

- Arefieva E.Y. (2028). Poetics as chorea and areteia: syncretism of Stravinsky's music. Ukrainian culture: past, present, ways of development: a collection of scientific papers. Issue 27. Rivne: Rivne state university. 106–111.
Legenkyi Y.G. (1995). Culturology of the image: (experience of compositional synthesis). Kyiv : GALPU. 412
Chepelyk V. (2020). Ukrainian architectural modernism. Kyiv : KNUBA. 378.

ANNA, AREFIEVA – 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
ODCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4619-9281>

**RETROARCHAIZING SYNTHESSES IN SCENOGRAPHY
AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

Abstract

The relevance of turning to the philosophical foundations of ethno-reminiscences and retro-archaizing tendencies of the modern style in the work of Nicholas Roerich, who in Paris, on the stage of the Diaghilev seasons, carried out a synthesis of arts and liturgical, religious worldview, is emphasized. The purpose of the article is to define the scenic synthesis of arts as a symbiosis of the prophetic, messianic act of modern artists and ethnocultural reconstructions of the ancient world. The research methodology is presented with comparative and systematic approaches. Transcendental, phenomenological and dialectical methods are used from philosophical methods, which make it possible to carry out a philosophical and anthropological analysis of the synthesis of arts as a dynamic integrity in the context of possible, existing and post-existing modes of existence of an artistic work. Scientific novelty of the article. It is proved that the retro-archaizing intentions of the modern style are a relapse of romanticism as a certain proto-modern, which was oriented towards the art of the East, the cultivation of the past and the theurgism of creativity. However, ecumenism is not the goal of Roerich's syntheses. Many interpreters claim that Christianity no longer fulfills its role as religare, has lost its mystical powers, a certain meta-religious synthesis must be found, and the synthesis of Hinduism and Christianity will, as it were, provide renewal. Roerich has nothing to do with such statements. The deep ornamental syntax of his works gives an opportunity to feel how dynamically, structurally and individually an artistic image is created. The three components of choreic symbiosis – musical, choreographic and artistic – form a unique synthesis, which is perceived as a literal immersion in a myth. Conclusions. The principles that Nikolai Roerich, Igor Stravinsky, and Vaclav Nizhynsky professed were similar. They can be characterized as retroarchaizing cubism: cuts, fractures of the forms of sonorous and visual matter in all the contrasting realities of this synthetic and artistic poem-drama of an artistic work.

Keywords: myth, synthesis of arts, artistic image, scenography, work of art.

© 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: Ареф'єва, Анна. Ретроархаїзучі синтєзи в сцєнографії початку ХХ століття. Humanities studies : Collection of Scientific Papers / Ed. V. Voronkova. Zaporizhzhia : Publishing house "Helvetica", 2023. 15 (92). P. 9–14.

doi: <https://doi.org/10.32782/hst-2023-15-92-01>