

**Валерій КІШ,**

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв,

Бердянський державний педагогічний університет

**Ірина БАРБАШОВА,**

докторка педагогічних наук, професорка, Бердянський державний педагогічний університет

## **ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАЦЛАВА ТА БРОНІСЛАВИ НІЖИНСЬКИХ І СЕРЖА ЛИФАРЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕОРІЇ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ**

Стан сучасної хореографічної культури характеризується, на думку дослідників, зокрема О. Бігус [2, с. 10], тенденцією до *глокалізації* (від лексем «глобалізація» та «локалізація»). Це складний процес, що віддзеркалює взаємовпливи місцевої (специфічної, локальної) хореографічної культури окремого народу та світової хореографії. При цьому ані глобальне, ані локальне не суперечать одне одному: є всі підстави розглядати локальну культуру танцю невіддільною часткою глобальної, а глобальну як таку, що стає адаптованою до місцевих культурних традицій. Наслідком поєднання означених тенденцій є осучаснення та модернізація танцювальної культури, яка стає мультикультурною.

Прикладом гармонійного поєднання локального й глобального в мистецтві хореографії є творчість Вацлава (1889–1950) та Броніслави (1891–1972) Ніжинських, Сержа Лифаря (1905–1986).

Спадщина родинного тандема брата й сестри *Вацлава та Броніслави Ніжинських* – українських артистів балету польського походження, балетмейстерів і балетних педагогів, новаторів танцю – належить до визначних явищ хореографічного мистецтва України.

Вацлав Ніжинський увійшов в історію мистецтва як творець нового типу

сценічного танцівника, що, за оцінкою Л. Хоцяновської та О. Білаш [5, с. 23], помітно вплинуло на всю виконавську парадигму чоловічого танцю в ХХ ст. До кардинального відкриття танцівника дослідниці відносять впровадження новітніх ресурсів хореографічної лексики, що вони суттєво змінювали сформовані в той час канони балетних вистав. Йдеться про залучення до балетної сцени засобів виразності інших видів мистецтва, наприклад, запровадження нового костюма, зміна сценографічного простору, аналіз музики як драматичного твору, створення нової танцювальної мови. Як доводять авторки, чоловічий танець на балетній сцені став самодостатнім, віртуозним, насиченим в аспекті драматургії.

В. Ніжинський був наділений видатним акторським талантом. Його техніка танцю, особливо *стрибка*, була такою, що в глядачів виникало враження повної безтілесності виконавця від стрімкості розбігу й майже нереальної висоти самого стрибка. В. Ніжинському вдалося вивести в мистецтві балету на перший план *танцівника як носія головних смислів вистави*, що значно відрізняло його техніку від традицій балету ХІХ ст.

Унікальність бачення балетмейстером вистави полягала ще й у тому, що орієнтиром були музика й ідеї танцю модерн, тому він композиційно вибудовував хореографію на засадах *асиметрії* та *алогізму* – безладні, на перший погляд, рухи танцівників, абстрактні хореографічні малюнки, ставали об'єднаними в певну цілісність лише завдяки ритму. Саме *ритм*, за переконанням В. Ніжинського, мав у балеті провідне значення, тому ритму були підпорядковані всі інші компоненти вистави.

Абсолютна асиметрія танцювальних малюнків стала суттю побудови поведінки артистів на сцені. При цьому просторова й текстова композиції були майстерно пов'язані одна з одною, що проявлялося в зустрічах, викликах, зіткненнях і конфліктах груп людей, імпульсивному потоці мізансцен.

В. Ніжинський вважав *жест* початком максимально виразного руху, завдяки чому тіло танцівника могло «говорити». Цим балетмейстер заперечував загальноприйняте, протиставляв себе сталим канонам театрального танцю, що існували на початку ХХ ст. Пластику В. Ніжинського характеризує естетика

експресіонізму й футуризму, що прагне відтворити згусток почуттів у різких, навіть грубих формах.

В. Ніжинський є автором хореографії таких відомих балетів, як «Післяполуденний відпочинок фавна» та «Ігри» (музика К. Дебюссі), «Тіль Уленшпігель» (музика Р. Штрауса).

Збіжною до творчої долі брата була й доля сестри – Б. Ніжинської, діяльність якої тісніше пов'язана з Україною й розвитком її балетного мистецтва. Вона відома як віртуозна класична танцівниця (з таким самим, як у брата Вацлава, польотним стрибком, що дивував левітацією), виконавиця сольних балетних партій і характерних танців, а також як балетна педагогиня. Нею в 1918 році в Києві було створено «Школу руху» – театральню-балетну студію з підготовки акторів-танцівників.

На основі власного досвіду Б. Ніжинська розробила нову *методику навчання*: студійці вивчали класичну хореографію, теорію музики, запис рухів нотною системою, вираз у русі (міміка тіла), стиль у русі, характерний танець, модерний, інші його форми та стилі, бесіди про мистецтво і творчість. Важливим було те, щоб майбутні студійці *не мали попередньої хореографічної підготовки*. Балетмейстерка воліла творити з молодими людьми, що не були втаємничені в закони класичного танцю, не дотримувалися прищеплених традиційною хореографічною школою консервативних законів виконавства. Це мало сформувати ту нову школу рухів, яка б надала повну свободу тіла в простих і складних для неосвіченої хореографічно людини, дозволяла б артисту повну свободу фантазії в русі, а не тісно сковувала в класичному танці. Заняття обов'язково чергувалися: один день був організований як «класичний», інший день – «за системою Ніжинської». Двічі-тричі на місяць відвідувачі школи влаштовували звітні покази на сцені Головного міського театру, які завжди мали незмінний успіх. Глядачам подобались неординарні композиційні рішення, виняткова технічна майстерність та оригінальність нових танцювальних форм («Етюд», «Мефісто», «Дванадцять рапсодія» Ф. Листа, «Ноктюрн» і «Прелюдія» Ф. Шопена тощо) [3, с. 161–162].

Новацією Б. Ніжинської у балеті дослідники вважають *упровадження спортивних рухів і фігур*. Більшість хореографічних вирішень мисткиня прагнула реалізовувати на основі різноманітних акробатичних трюків, як-то: сальто, перекиди, падіння, перевертання, стійки на голові, ходіння на руках тощо, а прості танцювальні рухи – на музиці з невибагливими ритмами кадрили й польки [1; 5, с. 25]. Щобільше, балетмейстерка ставила *номери без музики*, що було в той період майже викликом; намагалася «говорити» з глядачем через жест, тілесність танцівника.

Основою танцю, за Б. Ніжинською, є *рух, а не поза* та вважала безглуздим, якщо тіло танцівника рухається лише для того, щоб дивувати тією чи тією позою. Рух вона розуміла як новий стиль танцю, який, звичайно ж, демонстрував її брат В. Ніжинський.

Спектаклі, хореографію яких склала Б. Ніжинська, стали класикою європейського мистецтва ХХ ст. Балетмейстерка плідно співпрацювала з багатьма труппами Лондона, Парижа, Берліна, Буенос-Айреса та США. Також танцівниці належить перша сценічна інтерпретація «Болеро» М. Равеля.

*Серж (Сергій) Лифар* – танцівник, хореограф-постановник, педагог; теоретик, історик і реформатор балетного мистецтва ХХ ст. – походив з української дворянської родини, яка мала козацьке коріння. Аналіз енциклопедичних і наукових джерел [4; 6] дозволяє стверджувати, що формування митця було багатобічним: він відвідував заняття в Київській консерваторії по класу скрипки, а потім і фортепіано; співав у хорі Софійського собору; від 1921 р. навчався в приватній балетній студії Б. Ніжинської, а з 1923 р. – у Парижі в італійського танцівника-віртуоза Енріко Чекетті. У 1929 р. очолив балетну труппу паризького театру «Grand Opera», продовжував танцювати та дебютував як балетмейстер з новою версією балету «Байка про Лисицю, Півня, Кота та Барана» (муз. І. Стравинського), у 1932 р. поставив ліричний балет «На Дніпрі», у 1943 р. – свою найкращу виставу «Сюїта в білому», яку в мистецтві хореографії вважають словником академічного танцю. З 1944 по 1947 рр. організував і керував труппою «Новий балет Монте-Карло», із якою гастролював

країнами Європи, Америки, Азії, Африки. Створив у 1947 р. Інститут хореографії при театрі «Grand Opera», від 1955 р. викладав історію та теорію танцю в Сорбонні, у 1957 р. став засновником Університету танцю, був його ректором. Від 1968 р. – член Академії вишуканих мистецтв. У 1969 р. почав активно малювати, а в період 1972–1975 рр. були організовані виставки його картин в Каннах, Парижі, Монте-Карло, Венеції. Поставив більше ніж 200 балетів, написав понад 20 праць із проблем балету, зокрема «Маніфест хореографа» (1935), «Історія балету: від традицій до модерну» (1966), опублікував кілька мемуарів. На батьківщині вшановано пам'ять відомого українця: у 1994 р. Національна академія хореографії України заснувала Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря, який проходить щорічно; від 199 р. у Києві проводять Міжнародний фестиваль балету «Серж Лифар де ля данс».

За висновками С. Чепалова, творче кредо С. Лифаря полягає в тому, що він переймався не лише класикою танцю, але й *створенням нових рухів*, спроможних виражати абстрактні ідеї, нормалізувати в теорії танцю деякі метафізичні поняття («неокласика балету», «хореавтор», «хореологія»). Джерело пошуку таких рухів С. Лифар вбачав саме в *тілі людини*, яке нагороджує її вищою насолодою, що народжується з тілесної гармонії руху, і вважав *поняття краси* таким, що об'єднує виражальні можливості тіла, котре обожнював як балетмейстер і танцівник [6, с. 17].

Цікавим є підхід С. Лифаря до розв'язання проблеми *співвідношення музики й танцю*. Формула встановлення такого співвідношення, на думку балетмейстера, доволі проста: ритм – це єдина ланка між музикою і танцем; при цьому все ритмічне не обов'язково є танцювальним, ми не можемо рухами тіла передати будь-який музичний розмір; і до будь-якого ритму можна прищепити музику, тому саме *музиканту потрібно підкорятися, компонувати, співпрацювати з хореографом*, і їхній спільний твір, безумовно, виграє в єдності. Саме за танцем у балеті має бути перше й останнє слово.

Ці погляди знайшли своє втілення в балеті «Ікар», прем'єра якого відбулася в 1935 р. За первинним задумом С. Лифар замовив до постановки музику, але

згодом усвідомив, що жодна музика не зможе передати простоту, стриману та сувору красу грецького міфу. Митець був упевнений, що політ і падіння головного героя – Ікара – можна відтворити лише тишею або глухими ударами людського серця. Балетний спектакль став новаторським, оскільки в ньому здійснено вдалу спробу відмовитися від музичного супроводу, замінити його на ритм. Так був продемонстрований *принцип самодостатності танцю*, його незалежності від музики, що є ознакою неокласики в балеті.

Ще одним проявом некласичного стилю дослідники творчої спадщини С. Лифаря, а саме Л. Турчак, вважають постановку балету «Сюїта в білому». У балеті в певній послідовності танцівники виконували сольні, дуетні та масові епізоди; глядачі сприймали це дійство як своєрідний парад танцювальних форм кінця XIX ст. У цій виставі автор застосував *протиставлення та контрастні перебудови танцювальних груп* – балерини одягнені в білі туніки, танцівники – у чорне трико та легкі білі сорочки (завдяки цьому балет отримав другу назву «Чорне та біле» у відновленні 1977 р.); побудував хореографічну композицію на двох паралельних площинах – власне на планшеті сцени та помості ар'єрсцени з боковими сходами [4, с. 235].

С. Лифар пропагував новаторські погляди на хореографію, розумів красу танцю в гармонії тіла, його виражальних можливостях, здійснив реформу балету в контексті виразності жестів, рухів людського тіла, емоційного змісту танцю, співвідношення між танцем та музикою.

Отже, за умови природної специфічності творчої спадщини Вацлава Ніжинського, Броніслави Ніжинської, Сержа Лифаря, вихованих на традиціях класичного танцю, їх поєднує схожа естетична програма – намагання вдосконалювати форми класичного балету і водночас творити нову хореографію, яка відповідала духовним потребам покоління XX століття. Новизну реформаторських ідей в мистецтві хореографії склали принципи відмови від канонів, утілення нових тем і сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами (високі стрибки, жест, ритміка, імпровізація, близькі до гімнастики рухи тіла танцівника, символізм, експресія).

## Список використаних джерел

1. Ареф'єва А. Ю. Авангардний образ людини в хореографії початку ХХ століття. *Humanities Studies*. 2022. Вип. 11(88). С. 9–15. DOI: <https://doi.org/10.26661/hst-2022-11-88-01>
2. Бігус О. О. Хореографічна культура сучасності в контексті глобалізаційних викликів. Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. / упор. А. М. Підлипська. (м. Київ, 23 квітня 2021 р.). Київ : КНУКіМ, 2021. С. 8–10. URL: [https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2022/01/Khoreohrafichna-kultura-suchasnosti\\_hlobalizatsiini-vyklyky-1.pdf](https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2022/01/Khoreohrafichna-kultura-suchasnosti_hlobalizatsiini-vyklyky-1.pdf) (дата звернення: 24.04.2024).
3. Данилюк У. «Школа рухів» Броніслави Ніжинської в культурно-мистецькому житті Києва 1919–1921 років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. 2019. Т. 31. С. 160–164. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi31.237>
4. Турчак Л. І. Творчість Сергія Лифаря: досягнення у мистецтві хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. 2020. Т. 35. С. 232–239. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.390>
5. Хоцяновська Л., Білаш О. Творча діяльність Вацлава та Броніслави Ніжинських в контексті розвитку світового й українського балетного мистецтва. *DANCE STUDIES*. 2019. Vol. 2. № 1. Р. 19–28. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172181>
6. Чепалов О. Творче кредо С. Лифаря та його внесок у розвиток теорії танцю. *DANCE STUDIES*. 2019. Vol. 2. № 1. Р. 10–18. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172180>