

УДК 792.82(100) "192/202":782.91(44) "1928"Бол](045)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7694-3078>

DOI: 10.34026/1997-4264.35.2024.318090

Лягущенко Андрій Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
організації театральної справи імені І. Д. Безгіна,
заслужений діяч мистецтв України. Київський
національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна.
Завідувач кафедри хореографічних та мистецьких
дисциплін коледжу хореографічного мистецтва
«КМАТ імені Сержа Лифаря»

Andrii Liagushchenko,
PhD of Art studies, professor of the Theatricals
Organization Department named after I. D. Bezgin,
Honored art Worker of Ukraine. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine
Head of Khoreography and Art Disciplines
Department of Khoreography Art College
«KMAD named after Serge Lifar».

РИТМ ЕПОХИ. МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ НАРОДЖЕННЯ БАЛЕТУ «БОЛЕРО»

Анотація. Мета статті – виявивши найбільш суттєві особливості балету Моріса Равеля «Болеро», дослідити мало досліджені обставини народження задуму його першої постановки, що стала базовою для найвідомішої сучасної хореографічної версії твору авторства Моріса Бежара. **Методологія дослідження.** В процесі розгляду теми було застосовано аналітичний метод, який знадобився для всебічного вивчення проблеми соціально-естетичних впливів, що зумовили формування балетмейстерської концепції першої постановниці балету Броніслави Ніжинської. У статті використано метод теоретичного узагальнення для розгляду особливостей мистецького середовища Києва перших десятиліть ХХ ст., коли там творила Ніжинська. Культурно-історичний підхід обумовив загальну мистецтвознавчу та соціокультурну спрямованість дослідження й допоміг реалізувати його мету. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що розглядалося мало вивчене питання, пов'язане із обставинами виникнення постановочної ідеї балету «Болеро» у київський період творчості Ніжинської. В процесі дослідження було з'ясовано, що, перебуваючи у Києві, Броніслава Ніжинська тісно співпрацювала з видатними представниками українського й світового авангардного мистецтва: Олександром Екстер, Вадимом Меллером, Лесем Курбасом. Завдяки цій співтворчості склалося новаторське розуміння проблеми ритму в образотворчому і хореографічному мистецтві, як відбитка суспільних рефлексій епохи. Відтоді принцип ритмізованих, геометрично подібних композицій став характерною рисою балетмейстерського почерку Броніслави Ніжинської. Київські експерименти «Школи рухів» Ніжинської знайшли своє продовження у постановках в антрепризі Дягілева, власному колективі та трупі Рубінштейн, де і побачило сцену «Болеро». **Висновки.** Розглянуто мало досліджені обставини народження задуму першої постановки балету Моріса Равеля «Болеро». З'ясовано, що середовищем, де у першій постановниці Броніслави Ніжинської виникла початкова балетмейстерська ідея, був Київ кінця 10-х – початку 20-х рр. ХХ ст. Доведено, що балетмейстерські ідеї цього балету та інших творів Ніжинської базувалися на новаторській концепції ритму у хореографії, розробленій у Києві. Дослідницькі матеріали статті стануть у пригоді в навчальних курсах з історії балету, театру і сценографії.

Ключові слова: балет, ритм, епоха, «Школа рухів», «Болеро», Равель, Ніжинська, Бежар, Київ.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У 1902 р. у Львові українською мовою вийшла праця «Філософія штуки» видатного французького філософа й культуролога Іпполіта Тена. Увів цей твір до вітчизняного наукового простору громадсько-політичний діяч та історик, який також займався питаннями культури і мистецтва, Олександр Барвінський. Він був із славної когорти зачинателів українського мистецтвознавства та культурології, до якої належать Іван Франко, Володимир Антонович, Михайло Грушевський.

Іпполіт Тен, зокрема, писав у вказаній праці: «Так дійшли ми до усталення того правила: щоб зрозуміти твір штуки, артиста або громаду артистів, треба собі докладно уявити всі обставини духовного життя і обичаїв того часу, до якого вони належали» (Тен, 1902, с. 9). Запропонований культурно-історичний підхід у широкому сенсі передбачав, що для розуміння обставин народження того чи іншого явища мистецтва, потрібно розглянути соціальне середовище, у якому діяв митець, відбувався сам творчий акт або, принаймні, народжувалася його ідея.

Тяглість цієї традиції, яку Олександр Клековкін влучно назвав, «позитивізмом класичної гуманітарної науки» (Клековкін, 2012, с. 48), підживлюють і сучасні українські мистецтвознавці. Серед них слід назвати львів'янина Юрія Прохаська, киян Мирона Петровського та Віру Агееву, представників діаспори Мирославу Мудрак і Мирослава Шкандрія. Такий самий підхід притаманний і дослідникам історії театрального, хореографічного та музичного мистецтва Ростиславу Пилипчуку, Юрію Станішевському, Олександру Клековкіну, Ганні Веселовській, Олені Зінич, Марині Курінній, Майї Ржевській, Олександру Чепалову, Аліні Підлипській та багатьом іншим.

У 10-20 рр. XX ст. Київ став своєрідним *genius loci* (генієм місця, як називали цей феномен ще давні римляни) для багатьох митців. Відбиток тогочасного життя Києва несли твори, які народжувались не тільки в цьому місці і не тільки у цей дивовижний період. Місту, за визначенням Юрія Прохаська, була притаманна унікальна атмосфера присутності «множинних національних і культурних аспірацій, прихильностей і відраз, впливів і змагальності» (Прохасько, 2013, с. 15). У цьому аспекті актуальним є розгляд проблеми впливів вказаних чинників на творця та на результати самого мистецького акту. Особливо цікавим й показовим такий підхід

стає щодо розгляду видатних творчих явищ. Зокрема, до цього елітарного клубу світового мистецтва належить балет Моріса Равеля «Болеро». Важливим є те, що ідея його першої постановки, яка надалі стала базовою для найбільш знаного хореографічного прочитання шедевра, виникла саме у Києві на початку 20 рр. XX ст.

Мета статті – виявити мало досліджені обставини народження задуму першої постановки балету Моріса Равеля «Болеро», що стала базовою для найвідомішої сучасної хореографічної версії твору.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Зарубіжні джерела, присвячені створенню «Болеро», часто розглядали хореографічну інтерпретацію цього твору у ширшому контексті аналізу творчості Моріса Равеля. Наголошувалося, що його балетна музика є яскравим відображенням драматичного часу між світовими війнами. Зокрема дослідники Арбі Оренштейн, Джеральд Ларнер та інші звертають увагу на різні сенсові рівні музики «Болеро». Традиційне сприйняття цього музичного твору Равеля базується на його іспанській назві та мелодійності. Хоча є й інше, не етнічне, а індустріальне відчуття цього твору. Навертає на це майже механічно повторюваний ритм «Болеро». Хтось чує в ньому мало не звук перпетуум-мобіле нового часу. А для інших ритмічна організація «Болеро» є виявом духу епохи світових війн за участю машин-убивць. До речі, таке дуалістичне етнічно-індустріальне відчуття твору мав сам його автор. Американський музикознавець Арбі Оренштейн наводить характеристику, яку Моріс Равель дав твору: «В основі мого “Болеро” лежить ідея фабрики. Колись я б хотів виконати його з величезними індустріальними заводами на задньому плані» (A Ravel Reader, 1990, с. 399). Тут вбачається протистояння живої природи виконавця та ритмізованої механіки танцю, хоча сам композитор не акцентував на такій суперечності. Але його відчули автори найбільш відомих хореографічних інтерпретацій твору.

Зарубіжні автори Жан П'єр Пасторі, Рене Занд, Мішель Робер зосереджуються на творчості найбільш відомої хореографічної версії «Болеро» – Морісові Бежарі. Так само у контексті цієї знаменитої постановки видатного французького балетмейстера розглядають «Болеро» й українські дослідники Олена Зінич та Олександр Чепалов. Також про балетмейстерські трансформації первинної ідеї «Болеро» згадують Олександр Ру-

дяченко, Віктор Рубан, Єва Коваленко. Зокрема, О. Зінич зазначає: «Усю цю багатоплановість твору М. Равеля, як на структурному, так і на образному рівнях, дуже тонко відчув і втілював М. Бежар. «Болеро» в його версії – найбільш довершений (з усіх наявних постановок) хорео-пластичний еквівалент музики, що точно відтворює не тільки структурно-композиційні принципи музичної драматургії, але й темброву драматургію» (Зінич, 2015, с. 17).

Виклад основного матеріалу. За приблизними обрахунками, від дня прем'єри у Паризькій опері (22.11.1928 р.) і до появи версії Моріса Бежара, балет Моріса Равеля «Болеро» мав близько сорока постановок на різних сценах світу. Серед тих, хто звертався до цієї магічної музики, були такі видатні балетмейстери, як Михайло Фокін, Борис Романов, Леонід Мясін, Серж Лифар, Тетяна Гзовська, Ролан Петі. В Україні «Болеро» вперше втілював Микола Трегубов у Донецькому театрі опери і балету в 1959 р. Але однією з найбільш відомих, можна сказати «сакральних», постановок цього хореографічного шедевра, є версія Моріса Бежара, вперше представлена ним 10 січня 1961 р. у трупі «Балет ХХ століття».

Бежар у своїх мемуарах «Миттєвість із життя інших» писав про цю виставу: «...я намагався виділити мелодію, яка просочується у цю річ і невтомно звивається навколо самої себе. Ритм іде на принаду цієї мелодії, дає затягнути себе, заграє із нею, стає все потужнішим й напруженим. Все завершується, коли ритм нарешті пожирає мелодію. Я доручив мелодію одній танцівниці, яку підняв на величезний червоний стіл. Навколо столу – стільці, на стільцях – всі танцюристи трупи...» (Vèjart, 1979, с. 151). Цією першою обраницею була сербська балерина Душка Сіфніос. Після неї мелодію танцювали – Таня Барі, Анжела Альбрехт, Майя Плісецька, Сьюзен Фарел, Марсія Хайде, Шона Мірк, Сільві Гіллем, Елізабет Рос. Через два десятки років Бежар змінив концепцію й у центрі балету стали чоловіки від Хорхе Дона до Жульєна Фавро. Відомий дослідник хореографічного мистецтва та особистий біограф Моріса Бежара Жан-П'єр Пасторі зазначає, що балетмейстер у «Болеро» «підхопив ідею, яку розвивала Ніжинська із трупою Іди Рубінштейн (1928 р.): стіл, одна солістка та група зачарованих нею чоловіків» (Pastori, 2017, с. 44-45).

Існує світлина, зроблена у 1914 р., де на типовому паризькому балконі стоять меланхолійний Моріс Равель, задумливий Вацлав Ніжинський

і напружена Броніслава Ніжинська. Всі вони тією чи іншою мірою будуть причетні до народження балету «Болеро», хоча звичайно тоді ще ніхто із них не знає про те, що відбудеться через 14 років. Але внутрішня напруга творчо-інтелектуального пошуку відчувається в кожному із присутніх. Равель уже написав у 1912 р. «Дафніса і Хлоу» для антрепризи Дягілева. Ніжинський уже поставив у цій трупі в 1913 р. «Весну священну» Стравінського, де на сцену вирвався прадавній ритм поганських ритуалів. Вони із Броніславою вже пішли від Дягілева й устигли пропрацювати зі своєю антрепризою у Лондоні, де сестра уважно та пильно придивлялася до балетмейстерської праці брата, який поновив свої ранні балети і переставив відомі хореографічні твори Фокіна. До речі, варіант Вацлава знаменитих фокінських «Половецьких танців» пізніше стане одним із поштовхів до народження у Броніслави постановочної ідеї «Болеро».

Божевільна для парижан хореографія «Весни священної» мала у балетмейстера Ніжинського ще одне джерело натхнення, окрім власне ритмів музики Стравінського. Це були ідеї видатного новатора, автора теорії, а радше вчення про зв'язок музичного ритму із рухом тіла, Еміля Жак-Далькроза. Відповідно до концепції Жак-Далькроза музичний ритм визначає рух, який йому підпорядковується і від нього залежить. Дослідником була розроблена система вправ, за допомогою якої ритм можна було відчутися і пережити у русі. Для реалізації цих ідей на практиці у німецькому містечку Геллерау в 1911 р. був відкритий Інститут ритму Жак-Далькроза, який одразу став місцем прощі всіх шукачів нового у царині музики, театру й хореографії. Бував у Геллерау і Ніжинський, коли його перед постановкою «Весни священної» привозив туди Дягілев.

Вчення Еміля Жак-Далькроза, як власне й інші модерні та авангардні мистецькі ідеї, дуже швидко досягло українських земель та їх головного творчого осередку – Києва. Вже за кілька років після відкриття Інституту ритму його випускники приступили до реалізації далькрозовських ідей в українському місті (Коломієць, 2024, с. 287). Одним із носіїв зарубіжного досвіду стала Броніслава Ніжинська, яка у сезоні 1914-1915 рр. почала працювати артисткою балету у Київському міському театрі (сучасна Національна опера України). А вже у березні 1916 р. вона взялася за створення при театрі студії хореографічного мистецтва, де передбачалися заняття ритмічною гімнастикою. В той період з викладацькою діяльністю не склалося, але потяг

до пошуку нових шляхів у хореографії міцно засів у Броніславі Ніжинській. Київ став для неї місцем натхнення, містом, де виникла й сформувалася її непересічна постать балетмейстера та педагога.

Об'єктивно цьому сприяло згадуване вище унікальне середовище Києва, сформоване у 10–20 рр. ХХ ст. на перетині різновекторних національно-культурних потенцій. Тут перемішалися й спливалися традиції давньоруського і особливо барокового мистецтва у його оригінальній українській козацькій версії, а також новітні західні ідеї, які діставалися Києва переважно прямим шляхом із Європи, оминаючи імперські російські столиці. Місто у той період стало одним із центрів світового мистецького авангарду. Насамперед у галузі образотворчого мистецтва, а потім театру й хореографії.

Виникнення такого феномену відбулося попри несприятливі суспільно-політичні обставини Першої світової війни, революції, національно-визвольних змагань і подальшої більшовицької окупації України. Хоча, з іншого боку, соціальний пафос цієї трагічної епохи безперечно сприяв творчим пошукам і народженню нового у мистецтві. Важливим суб'єктивним фактором був також щасливий збіг обставин, який зібрав в одному місті й місці значну кількість непересічних творчих особистостей. Як зазначає літературознавиця Віра Агеєва, «творча дружба й співпраця поетів, режисерів, малярів, скульпторів – прикметна риса київського мистецького побуту початку століття» (Агеєва, 2023, с. 12).

У створенні подібної атмосфери значну роль зіграла видатна майстриня – художниця Олександра Екстер. Вона, окрім власної мистецької унікальності – фундатора нового стилю кубо-футуризму і на його базисі дієвої сценографії, – мала непересічні педагогічні здібності та божий дар об'єднувати митців, різних за фахом, освітою, уподобаннями. Творчим кредо Олександри Екстер та її послідовників, серед яких виокремлювався видатний український художник-сценограф Вадим Меллер, був принцип ритмічної організації простору. З урахуванням ритму будувалася колористика робіт, які ставали яскравими ніби буяння фарб української природи. Крім того, Екстер надихалася народним декоративно-ужитковим мистецтвом, яким опікувалася живучи в Україні. Саме цими факторами художниця пояснювала вчителям і старшим колегам Жоржеві Браку та Пабло Пікассо надмірну яскравість своїх робіт.

Як зазначає мистецтвознавець Дмитро Горбачов, Олександра Екстер вважала ритм голов-

ною дійовою силою у мистецтві. У заснованій нею «Студії декоративного мистецтва», яка була центром художнього життя Києва 1918–1919 рр., «навчали взаємодії висхідних і низхідних хвиль, чергування слабких і сильних ритмів, енергійному їхньому переплетінню. Вчили збивати ритм, переривати його, поєднувати різні ритми. Неодмінною частиною ритмічної структури вважався інтервал (пауза, білий звук)» (Горбачов, 2020, с. 93). Власне, до такого розуміння ритму прийшла за допомогою Олександри Екстер Броніслава Ніжинська. Вони познайомились у 1917 р. в Москві на прем'єрі вистави «Соломея» у Камерному театрі Олександра Таїрова, а потім вже почали співпрацювати в Києві. Живопис став для Ніжинської джерелом її хореографічних ідей і новаторської діяльності, а Екстер та Меллер – натхненнями нового шляху. Зазначимо, що звідтоді розуміння магічної сили ритму в мистецтві стало для балетмейстера Ніжинської фундаментальним. «Головне – той ритм, у якому все ведеться», – писала вона у Києві (Nijinska, 1918–1919).

«Школа рухів» Броніслави Ніжинської відкрилась у Києві 10 лютого 1919 р. До речі, Ніжинська використовувала саме таке написання і виголошення назви – «Школа рухів» у множині, що видно з програм, оголошень та афіш студії, багато з яких зберігаються в бібліотеці Конгресу США у фонді балетмейстера. Там само знаходяться і рукописи її знаменитого трактату «Школа і Театр рухів» та київський щоденник. Ознайомитися з ними, як і з іншими зарубіжними публікаціями, люб'язно допоміг наш друг – французький кінорежисер, закоханий у балет, Бертран Норман (Bertrand Normand). Навчальний план «Школи рухів» був уже не традиційною програмою пересічної хореографічної студії, яку Ніжинська відкривала у 1916 р. Ми бачимо розробку стратегії, покликаної виховати виконавця, здатного втілити новаторські балетмейстерські ідеї Броніслави Ніжинської. В цей період вона, зокрема, відходить від сліпого використання згадуваної вище ритмопластики Еміля Жак-Далькроза.

Одночасно з практичною роботою, Ніжинська намагається теоретично узагальнити свої пошуки у трактаті «Школа і Театр рухів». Там вона, зокрема, зазначає: «Я знайшла необхідним створити школу, підготувати необхідний для себе матеріал із ним приступити до роботи» (Nijinska, 1918–1919). Наслідки цієї роботи, що проводилась у класах школи та демонструвалася на сцені Київського

міського театру, мали велике значення для українського театрального мистецтва. Передусім драматичного, а не танцювального, яке ще не пройшло етап освоєння академічних балетних форм і тільки змогло, стараннями Василя Верховинця, виробити власну методику народно-сценічного танцю, відділивши його від фольклорного. Як зазначав геніальний реформатор українського театру Лесь Курбас, який багато спілкувався тоді з Броніславою Ніжинською, «кількарічна робота Ніжинської в Києві поклала глибоке тавро на танок і пластику на Україні» (Курбас, 2022, с. 680-681).

Пошуки «Школи рухів» стосовно проблеми ритму в мистецтві із зосередженням саме на танці приводять Ніжинську до первинної, сакральної ідеї майбутнього «Болеро». У Києві Броніслава веде щоденник, де у записі 2 січня 1920 р., згадуючи постановку Вацлава «Половецькі танці» та Обраницю із «Весни священної», пише: «Вона одна (як у Ваці) і чоловіки. Вона ходить, танцює над ними. Вони увесь час внизу, несміливі, віддані, налякані, бажаючи, палаючи, затиснуті перед нею, великою й сильною» (Nijinska, 1919-1922). До цього запису можна ставитися по-різному. Але слід розуміти, що тут, окрім конкретної балетмейстерської ідеї, наявні особисті відчуття людини. І от ці емоції сили й страху, влади маси над людиною та спротиву особистості, що були розлиті у атмосфері тогочасного Києва, Ніжинська понесе із собою тривалий час. Вони стануть натхненням майбутніх постановок, у яких бринітиме могутня сила ритму тієї драматичної епохи.

Через три роки в Києві у Мистецькому об'єднанні «Березіль» з'явиться геніальна рефлексія Леся Курбаса на соціальне серцебиття того часу. Вона мала форму драматичної вистави у сценографії Вадима Меллера під назвою «Газ». П'єса німецького експресіоніста Георга Кайзера про вибух на газовій фабриці була вирішена режисером-новатором в естетиці та прийомах умовного театру. Всім хто бачив цю постановку закарбувалася у пам'ять велетенська машина, створена як пластична геометрична композиція із тіл акторів. Виконавці синхронно та ритмізовано рухалися під наростаючий потужний музичний ритм, який завершувався вибухом і перетворював машину на грудю розкиданих людських тіл. Більш потужний образ влади індустріального середовища над людиною важко знайти, якщо звичайно не знати композиторську ідею фабрики в основі «Болеро», про що ми згадували на початку. Драматичний ритм

епохи визначав схожість рефлексій і Курбаса, і Меллера, і Равеля, і Ніжинської.

У тому ж 1923 р. Броніслава Ніжинська в Парижі у балетній трупі Сергія Дягілева зробить свою першу спробу винести у повноцінній виставі, а не в окремих номерах, як у Києві, своє відчуття ритму тієї епохи. Ця робота мала величезне значення для світового хореографічного мистецтва. У одноактному балеті «Весіллячко» Стравінського, Ніжинська, мабуть, уперше показала європейському глядачу незвичні раніше на балетній сцені геометричні композиції, чітко підпорядковані «круговерті ритмів» (Хоцяновська, Білаш, 2019, с. 25). Головним було те, що ритмізований рух кордебалету, який постійно переміщувався по сцені навколо нареченої, зовні виглядав абсолютно автоматизованим і створював ілюзію фабричного механізму. Глядачі та критики називали балет фабричним весіллячком, а його концепцію мало не комуністичною. І вони мали рацію – Ніжинська принесла це відчуття епохи з країни більшовиків, до якої потрапив Київ на початку 20-х рр. XX ст. Її емоції балетмейстера очікували музику, суголосну цьому драматичному часу.

Після «Весіллячка» Ніжинська, поставивши ще кілька балетів у дягільвській трупі, пішла від видатного продюсера. Здобувши гроші, вона створила у 1925 р. власний камерний ансамбль із 11-ти танцюристів – «Хореографічний театр Ніжинської». Саме для цієї трупи Олександра Екстер розробила костюми і декорації, віддавши Броніславі Ніжинській київський борг, оскільки тоді номери «Школи рухів» переважно оформлював Вадим Меллер. Серед вистав нового колективу, були задумані ще у Києві «Етюди» Баха. У цьому балеті Ніжинська разом із Екстер продовжила розвивати ідею синтезу хореографічного та образотворчого мистецтв, об'єднаних єдиним ритмом. Головними у цій виставі також були ритмізовані геометричні композиції кордебалету, в центрі яких була солістка у виконанні самої Ніжинської.

І от нарешті, у 1928 р., народилося «Болеро». Зустрілися наповнені новаторськими ідеями індустріальної музики композитор Равель і просякнута відчуттям драматичного ритму епохи балетмейстер Ніжинська. З'єднуючою силою, яка звела їх разом для створення балетного шедевра, стала уродженка щедрої слобожанської землі Іда Рубінштейн. Вона була з тих людей, чие кредо: бачу мету – не бачу перешкод. Метою було виконавське мистецтво, перешкодами – практично повна від-

сутність здібностей до нього. Іда мала від природи слабкий, як для драматичної актриси, і не мелодійний, як для співачки, голос. Була худорлявою, але дуже сухою і не надто координованою, як для хореографії. Але мала величезне бажання підкорити сцену і не менш великі власні кошти на це. На неї працювали Михайло Фокін, поставивши скандальної слави «Танок семи покривал», і Сергій Дягілев, придумавши славнозвісну «Шехеразadu», її малювали наймодніші тодішні паризькі художники й театральні оформлювачі – Леон Бакст і Жорж Барб'є.

У 1928 р. Іда Рубінштейн дозріла до створення власної балетної антрепризи. Вона орендувала приміщення Паризької опери, зібрала трупу, куди перейшли деякі актори Сергія Дягілева, а головне – співробітничати з якою зголосилася когорта його давніх творчих соратників – Олександр Бенуа, Леонід Мясін, Ігор Стравінський, Моріс Равель і, звісно, Броніслава Ніжинська. Композитори дуже старалися осипати Іду своїми новими шедеврами. Зокрема, Стравінський написав для неї «Поцілунок феї», а Равель «Вальс» та «Болеро». На останній твір Іда покладала особливі надії, й Равель із Ніжинською її не підвели. На прем'єрі вона в іспанському убранні стояла на великому столі у таверні, навколо якого юрмилися чоловіки.

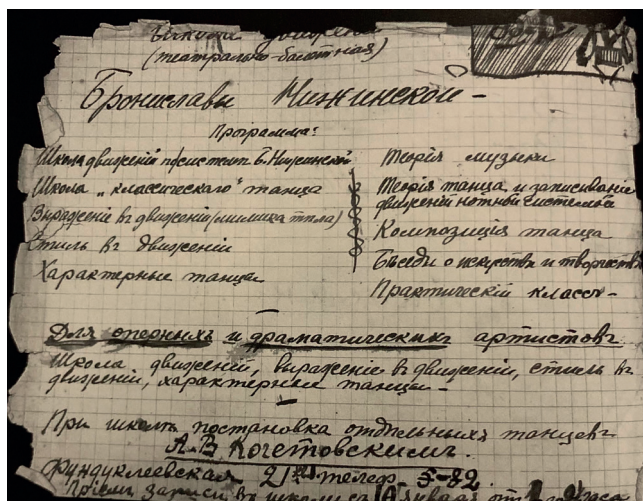
Але чи побачили і відчули тоді глядачі у сценічному творі ті рефлексії композитора й балетмейстера, про які йшлося вище? Навряд чи. Іда Рубінштейн робила те, що вміла і хотіла, а тому далі апробованої пластики «Танку семи покривал» та «Шехеразadi» не пішла. Ритм епохи залишився у музиці й балетмейстерській ідеї. Арбі Оренштейн наводить меланхолійно-іронічні слова композитора: «Я написав лише один шедевр – “Болеро”. На жаль, у ньому немає музики». (Orenstein, 1975, с. 103). Якнайближче дістатися до розуміння сутності цього шедевра вдалося через тридцять три роки Морісові Бежару. Вважається, що успіх його хореографічної версії забезпечило звільнення від всіх етнічних, побутових і навіть індустріальних деталей та наближення твору до прадавнього міфологічного ритуалу, чим, по суті, ця музика й є, як вважає французький антрополог Клод Леві-Строс (Lévi-Strauss, 1971, с. 592). Може, тому «Болеро», і як музичний опус і як балет, вже майже сто років продовжує залишатися одним із найбільш виконуваних творів у світі.

Висновки. Ми розглянули мало досліджені обставини народження задуму першої постановки балету Моріса Равеля «Болеро», яка згодом стала

основою найвідомішої на сьогодні хореографічної версії цього твору авторства Моріса Бежара. З'ясувалося, що середовищем, де у першій постановниці «Болеро» Броніслави Ніжинської виникла початкова балетмейстерська ідея, був Київ кінця 10-х – початку 20-х рр. XX ст. Місту в цей період була притаманна атмосфера перетину та змішування різних національно-культурних традицій і модерних мистецьких течій, насамперед у живописі та театрі. Водночас Київ був місцем, де найбільш жорстко виявилися суперечності епохи світових війн і революцій. Опинившись у цьому місці, Броніслава Ніжинська, шукаючи нових шляхів у хореографії, відчула значний вплив митців, які зробили тодішній Київ одним із центрів світового авангардного мистецтва. Завдяки спілкуванню та співпраці з такими визначними творчими особистостями, як Олександра Екстер, Вадим Меллер, Лесь Курбас, балетмейстерка змогла сформувати у своєму навчально-дослідному центрі «Школа рухів» власну концепцію реформи балету. Вона базувалася на новаторському розумінні проблеми ритму в мистецтві у контексті суспільних рефлексій тієї драматичної епохи. Саме у рамках названої концепції у Києві народилася первинна постановочна ідея, яка зустрівшись у 1928 р. із новаторською музикою Моріса Равеля, дала світові першу постановку «Болеро», яка, у свою чергу, стала відправною точкою широко відомої версії балету авторства Моріса Бежара. Але все це не здійснилося б без київського періоду, без пошуків у царині руху і ритму всесвітньо відомої хореографічної новаторки Броніслави Ніжинської. Віримо, що і сьогодні «Genius loci не покидає древнього міста» (Агеева, 2023, с. 18), а пам'ять про Броніславу Ніжинську та її родину буде невдовзі увічнена у топоніміці Києва.

Джерела та література

- Агеева, В. (2023). Марсіани на Хрещатику. Літературний Київ початку XX ст. Київ: Віхола. 408 с.
- Горбачов, Д. (2020). Лицарі голодного Ренесансу. Київ: Дух і літера. 376 с.: іл.
- Зінич, О. (2015). Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі: Театр, музика, кіно*. Число 1 (49). С. 14-24.
- Клековкін, О. (2012). Ростислав Пилипчук. До 75-річчя від дня народження. *Актуальні проблеми мистець-*



кої практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії. Вип. 4 (14–15). С. 48–51.

Коломієць, В. (2024). Ідеї ритмопластики Еміля Жак-Далькроза в танцювальних студіях Радянської України кінця 1910-х – початку 1920-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, № 1. С. 285-290.

Курбас, Л. (2022). Філософія театру. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук ; видавництво «Основи». 920 с.

Прохасько, Ю. (2013). Genius чи Genius loci? *Критика*.
Рік XVII, число 3–4 (185–186). С. 13-16.

Тен, Г. (1902). Філософія штуки. Переложення Олександра Барвінського. Львів: Українсько-руська видавнича спілка. 98 с.

Хоцановська, Л., Білаш, О. (2019). Творча діяльність Вацлава та Броніслави Ніжинських в контексті розвитку світового й українського балетного мистецтва. *Танцювальні студії*, № 1. С. 19-28.

A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews / Compiled and edited by Arbie Orenstein (1990). New York: Columbia University Press. 653 p.

Bèjart, M. (1979). *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*. Paris: Flammarion. 298 p.

Lévi-Strauss, C. *Mythologiques. L'Homme nu*. Librairie.
Paris: Plon, 1971. 686 p.

Nijinska, B. (1919-1922). *Diary*. Library of Congress.
Bronislava Nijinska collection. Box 59. Fold 1.

Nijinska, B. (1918-1919). *School and Theater of Movements*. Library of Congress. Bronislava Nijinska collection. Box 55. Fold 5.

Orenstein, A. (1975). *Ravel, man and musician*. New York: Columbia University Press. 291 p.

Pastori, J. P. (2017). *Maurice Béjart. L'univers d'un chorégraphe*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes. 142 p.

References

Ageeva, B. (2023). *Marciany na Hreshatyku. Literaturnyi Kyiv na pochatku XX st.* [Martians on Khreschatyk. Literary Kyiv of the early 20th century]. Kyiv: Vihola, 408 p. [in Ukrainian]

Gorbachov, D. (2020). *Lytsari holodnogo Renesansu* [Knights of the hungry Renaissance]. Kyiv: Duh i litera. 376 p. : il. [in Ukrainian]

Zynych, O. (2015). Plastychna vzyayemodiya riznyh obraznyh system u mystetstvi baletu (aspect spivvidnesenosti muzychnogo ta horeografichnogo ruhu) [Plastic interaction of different image systems in art ballet (aspect of correlation of musical and choreographic movement)]. *Studii mystetstvovznachchi: Teatr, muzyka, kino*. Chyslo I (49). P. 14-24. [in Ukrainian]

Klekovkin, O. (2012). Rostyslav Pylypchuk Do 75-richcha vid dnya narodzhennya [Rostislav Pylypchuk. To the

- 75th anniversary of the birth]. *Aktualni problemu mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii*. Vyp. 4 (14–15). P. 48–51. [in Ukrainian]
- Kolomiets, V. (2024). Idei rytmoplastyky Emilya Jaque-Dalkroza v tantsuvalnyh studiyah Radyanskoï Ukrainy kintsia 1910h – pochatku 1920h rokiv [Rhythmoplasty ideas of Emile Jacques-Dalcroze in dance studios of Soviet Ukraine in the late 1910s – early 1920s]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnyh kadrov kultury i mystetstv: nauk.jurnal*, № 1. P. 285–290. [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (2022). *Filosofiya teatru* Harkiv-Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk ; vydavnytstvo «Osnovy». 920 p. [in Ukrainian]
- Prohasko, U. (2013). Genius chy Genius loci? [Genius or Genius loci?] *Krytyka*. Rik XVII, chislo 3–4 (185–186). P. 13–16. [in Ukrainian]
- Ten, G. (1902) *Filosofiya shuky. Perelozhennya Oleksandra Barvinskogo* [The philosophy of the piece. Translated by Oleksandr Barvynskyi]. Lviv: Ukrainsko-ruska vydavnycha spilka. 98 p. [in Ukrainian]
- Hotsanovska, L., Bilash, O. (2019). Tvorchy diyalnist Vatslava ta Bronislavy Nizhynskiyh v konteksti rozvytku svitovogo y ukrainskogo baletnogo mystetstv [Creative activity of Vaclav and Bronislava Nijinsky in the context of the development of world and Ukrainian ballet arts] *Tantsuvalni studii*, № 1. S. 19–28. [in Ukrainian]
- A Ravel Reader: *Correspondence, Articles, Interviews / Compiled and edited by Arbie Orenstein* (1990). New York: Columbia University Press. 653 p. [in English]
- Béjart, M. (1979). *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*. Paris: Flammarion. 298 p. [in French]
- Lévi-Strauss, C. *Mythologiques. L'Homme nu. Librairie*. Paris: Plon, 1971. 686 p. [in French]
- Nijinska, B. (1919–1922). *Diary*. Library of Congress. Bronislava Nijinska collection. Box 59. Fold 1. [in Ukrainian]
- Nijinska, B. (1918–1919). *School and Theater of Movements*. Library of Congress. Bronislava Nijinska collection. Box 55. Fold 5. [in Ukrainian]
- Orenstein A. (1975). *Ravel, man and musician*. New York: Columbia University Press. 291 p. [in English]
- Pastori, J. P. (2017). *Maurice Béjart. L'univers d'un chorégraphe*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes. 142 p. [in Switzerland]

Andrii Liagushchenko

Rhythm of era.

Little-known pages in the history of the birth of the ballet «Bolero»

Abstract. The aim of the article. To find the most important peculiarities of the ballet «Bolero» by Maurice Ravel, to consider the circumstances of its first staging that are still researched little and became basic for the most famous modern choreography version by Maurice Béjart. **Research methodology.** During the process of the study of this theme, the analytical method was used that was necessary for versatile research of the problem of the social and esthetic impacts. This stipulated the formation of the ballet master's conception of the first staging of the ballet by Bronislava Nijinska. The method of theoretical generalization is used in the work to examine the peculiarities of the art environment of Kyiv in the first decades of the XX century when Nijinska was creating there. Cultural and historical approach stipulated general art, social and cultural focus of the research and helped to realize its aim. **Scientific novelty** of the research is that the issue had been explored a little, it is explained by circumstances of stage idea of the ballet «Bolero» during the Kyiv period of creative work of Nijinska. Studying this issue, it was considered that during her Kyiv period Bronislava Nijinska collaborated with outstanding representatives of Ukrainian and world avant-garde art: Oleksandr Ekster, Vadym Meller, Les Kurbas. Thanks to this collaboration, innovative understanding of the rhythm problem in fine arts and choreography art was formed as the reverberation of the social reflections of the era. Since then, the principal of rhythmic geometrical compositions became the characteristic feature of the ballet master's manner of Bronislava Nijinska. Kyiv experiments of «School of movements» by Nijinska found its continuation in the enterprise by Dyagilev, in their own ballet troupe and in Rubinstein's Company where we can see the scene of «Bolero». **Conclusions.** The circumstances of the birth of the idea of the first staging of Maurice Ravel's «Bolero» that had been studied very little before, are regarded in the article. It is researched that the environment where the first ballet master's idea of staging by Bronislava Nijinska appeared was Kyiv at the end of 10-th – beginning of the 20th years of the XX century. It is proved that the ballet master's ideas for this ballet and other works of art by Nijinska were based on an innovative concept of rhythm and choreography that was worked out in Kyiv. Research materials of this article will be useful in instructive courses of the history of ballet, history of theater and history of set design.

Keywords: ballet, rhythm, era, «School of movements», «Bolero», Ravel, Nijinska, Béjart, Kyiv.