

УДК 792.82:7.071.1(477-25)*1915/1921"Ніжинська

ПРО КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ БРОНІСЛАВИ НІЖИНСЬКОЇ

Марина Курінна

Статтю присвячено київському періоду творчості (1915–1921) видатної танцівниці, хореографа й педагога – Броніслави Ніжинської. Особливу увагу приділено її артистичній діяльності на сцені Київської опери та педагогічній роботі в експериментальній балетній студії «Школа руху». Реконструйовано дружні зв'язки артистки з київською театральною інтелігенцією (О. Екстер, В. Меллер, Н. Шифрін, М. Терещенко), розглянуто її ставлення до радянської пролетарської культури.

Ключові слова: Броніслава Ніжинська, Київська опера, балетна студія «Школа руху», експериментальна хореографія.

The article is devoted to the Kyiv Period of creative work (1915–1921) of the prominent dancer, choreographer and teacher – Bronislava Nizhynska. The author pays heed to her artistic activity on the stage of Kyiv Opera and pedagogical work in the experimental ballet studio «School of motion». Friendly connections of the artist with Kyiv theatrical intelligentsia (O. Ekster, V. Meller, N. Shyfrin, M. Tereshchenko), her position is considered in regard to a Soviet proletarian culture, are reconstructed.

Keywords: Nizhynska, Kyiv Opera, ballet studio «School of motion», experimental choreography.

В історії української хореографії не так багато родинних балетних династій, творча спадщина яких особливим чином вплинула на формування та розвиток вітчизняного танцювального мистецтва. Мабуть, найяскравішою серед них є династія танцівників Ніжинських.

Родоначальник цієї династії – Хома Ніжинський (1862–1912) – працював наприкінці XIX ст. на театральних сценах Києва як постановник спектаклів-пантомім і дивертисментів. У 1889 році тут народився його син – видатний артист першої чверті XX ст. – Вацлав Ніжинський (1889–1950). На сцені Харківського театру музичної комедії працювала молодша донька – танцівниця Марина Ніжинська (1901–?). Найвагоміший внесок у розвиток української хореографічної культури зробила старша донька – випускниця Санкт-Петербурзького театального училища, артистка імператорських театрів – Броніслава Ніжинська (1891–1972), яка мешкала в Києві впродовж 1915–1921 років (з перервами). Саме про неї та її артистичну, педагогічну й балетмейстерську діяльність київського періоду йтиметься у цій статті.

Незважаючи на те що ім'я Б. Ніжинської добре відоме в українському мистецтвознавстві, детальної інформації про її ро-

боту в Києві зібрано зовсім небагато. Окремі відомості містяться у статтях та монографіях вітчизняних дослідників Ю. Станішевського, Ю. Волхнович, спогадах М. Терещенка та О. Смирнової-Іскандер¹. Нещодавно знайдені нові документальні свідчення про балетну практику Б. Ніжинської в Києві дозволили розширити інформацію, відому з раніше опублікованих матеріалів.

Б. Ніжинська оселилася в Києві в 1915 році. Дирекція Київської опери запропонувала їй постійне місце роботи на сцені головного міського театру. Танцівниця приїхала разом зі своїм чоловіком О. Кочетовським. Адміністрація театру запропонувала йому місце балетмейстера, їй – прими-балерини (поряд з місцевою примою – пані Оссовською). На той час в обох за плечима був багатий професійний досвід роботи в «Російських сезонах» у Парижі (1909–1910) та «Російському балеті» С. Дягілева (1911–1913).

Київський глядач, який уже мав можливість бачити на сцені майстрів російської балетної сцени (М. Кшесинська, К. Гельцер, Т. Карсавіна, М. Обухов, С. Андреянов та ін.), зміг повною мірою оцінити блискучу технічну й артистичну манеру виконання нової солістки театру. До сезону 1915/1916 років О. Кочетовський підготував для Б. Ніжинської танцювальні дивертисменти «Vais

МАРИНА КУРІННА. ПРО КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ...

Badinage» О. Лядова, «Половецькі танці» О. Бородіна, «Вакханалію» О. Глазунова, «Марення» Г. Берліоза, хореографічні картини «В Арапа» І. Стравінського (з балету М. Фокіна «Петрушка»), «Сніжинки» (з балету «Лускунчик») та «Осінь пісня» П. Чайковського. Одна з центральних київських газет («Останні новини») писала: «У поточному сезоні балетні дивертисменти мають невимірно великий інтерес і це, головним чином, слід приписати участі в них нової прима-балерини пані Ніжинської. У звітному спектаклі вона виконала вальс Лядова, де дотримуючись суворої відточеності та витонченості хореографічних форм, зуміла виявити неабиякий хореографічний гумор, що сильно заряджав аудиторію»².

Б. Ніжинська не лише танцювала, але й асистувала О. Кочетовському у створенні цілісних хореографічних полотен. Подружжя здійснило постановку спектаклів: «Клеопатра» А. Аренського, «Бал у кринолінах» Р. Шумана, «Горбоконики» Ц. Пуні. Перші два балети було розроблено на основі інтерпретації постановок, здійснених раніше балетмейстером М. Фокіним. «Горбоконики» був близький до оригінальної хореографічної версії О. Горського, який уперше показав цей балет у 1901 році в Москві, а в 1914 році – у Петербурзі. «О. Кочетовський і Б. Ніжинська спіралися на останній петербурзький варіант, у якому головна жіно-

ча партія Цар-дівичі дбайливо зберігалася в хореографічній редакції М. Петіпа, – писав український мистецтвознавець Ю. Станішевський. – Слідом за О. Горським київський балетмейстер намагався підкреслити російський національно-характерний колорит вистави, в якій особливе місце посідали віртуозна варіація Цар-дівичі на музику славнозвісного "Солов'я" О. Аляб'єва, російський танок П. Чайковського та слов'янський танець А. Дворжака»³.

Починаючи з 1916 року, Б. Ніжинська поєднувала артистичну діяльність з педагогічною практикою: її запросили на Київські музично-драматичні та оперні курси (вул. Хрещатик, 5)⁴ для викладання сценічної пластики й танців. У тому самому році в подружжя виникла ідея відкрити в Києві власну балетну студію, про що вперше було заявлено на сторінках березневого номера часопису «Київський театральний кур'єр»⁵.

Наприкінці січня 1917 року відбувся бенефіс Б. Ніжинської: на сцені міської опери вкотре пройшов балет «Горбоконики». Про успіх заходу свідчила місцева преса, у якій публікували захоплені відгуки. «Бенефіс пані Ніжинської відбувся в украї урочистій обстановці, – писали "Останні новини". – Публіка приймала бенефіціантку украї гаряче, оваціям не було кінця, так само здавалося, не буде кінця підношенням. Після третього акту сцену було завалено квітами. Артистка також була нагороджена оваціями з боку її товаришів, які доклали, як і вона протягом двох сезонів чимало старань та праці для зростання балетного мистецтва в нашому театрі»⁶.

У 1917 році Б. Ніжинська багато виступала окрім сцени міської опери. 6 січня вона взяла участь у вечорі, влаштованому Дамським комітетом округу шляхів сполучення для придбання подарунків воїнам⁷. 6 лютого у виставі «Gala» з нагоди при-



Броніслава Ніжинська в ролі Петрушки з однойменного балету Ігоря Стравінського. 1911 р.

їзду до Києва італійської делегації у її виконанні було показано 3-й та 5-й акти з балету «Горбоконики»⁸. 25 квітня балетна трупа міського театру за участю Б. Ніжинської організувала хореографічний вечір, а зібрані на ньому кошти надійшли до фонду Київської каси звільнення політичних в'язнів⁹. 11 червня в Пуці-Водиці під Києвом за ініціативою артиста Київської опери І. Летичевського відбувся концерт, в якому Б. Ніжинська разом з О. Кочетовським

ІСТОРИЯ

виконали постановку «Звільнені від рабства», а також «Вакханалію» і танці з «Вальпургієвої ночі»¹⁰.

Після жовтневого перевороту 1917 року Б. Ніжинська повернулася до Москви та спробувала влаштуватися педагогом у школу Великого театру. Незважаючи на протекцію комісара московських театрів О. Малиновської, працювати вона там не змогла.

Артистка повернулася до Києва в жовтні 1918 року, а в лютому 1919 року відкрила власну балетну студію, яка отримала назву «Школа руху». «У цей час ми жили в Києві під владою козачого гетьмана Скоропадського, якого підтримували німці, – згадувала вона. – Емілія Маркуш¹¹ писала, що Ромола, Вацлав та їх донька Кіра у Швейцарії, і ми могли б жити в них на віллі в Сент-Моріці. Але ми не мали можливості у цей час рушити в дорогу: я була на сьомому місяці вагітності; уряд гетьмана та німецькі війська залишали Київ; Петлюра та сили повстанців уже займали передмістя. Скоро місто повинно було опинитися у силі їх влади, і було ясно, що пройде чимало часу, перш ніж нам вдасться виїхати. Проте я не переставала мріяти про ті часи, коли знову зможу танцювати та працювати з Вацлавом. Я почала розробляти власну теорію танцю й у лютому 1919 року, за три тижні до народження сина Льва, відкрила Школу руху, щоб готувати танцівників, здатних виконувати хореографію Ніжинського»¹².

Відкриття школи Б. Ніжинської збіглося з черговою зміною політичних сил у Києві: до столиці України увійшли більшовики. Відносини з ними в артистки склалися непросто. З одного боку, вона йшла на зближення з радянською владою й досить активно підтримувала її реформи у сфері театру (можливо, з метою збереження власної балетної студії): у лютому 1919 року балетмейстер увійшла до складу центрального комітету з підготовки націоналізації Київської опери¹³, була членом міської художньої ради, брала участь у концертах, влаштованих підвідділом мистецтв для командного складу та червоноармійців (з метою залучення червоноармійців до мис-

тецтва в Києві було сформовано Першу пересувну концертну трупу). З другого боку, Б. Ніжинська шукала шляхів вирішення власних творчих завдань, намагаючись віднайти рівновагу між власним світоглядом і панівною ідеологією.

Її студія розміщувалася неподалік від Оперного театру – на перехресті вул. Хрещатик і вул. Лютеранська. Набір учнів почався з 10 лютого за адресою: вул. Фундуклеївська, 21, кв. 1¹⁴. Навчальна програма мала два теоретично-практичні курси: для початківців і професіоналів оперної та драматичної сцени.

Курс для новачків (учні з яскраво вираженими хореографічними здібностями потрапляли у школу шляхом відбору) складався з таких предметів: школа руху за системою Б. Ніжинської; класичний і характерний танець; виразність руху («міміка тіла»); стиль руху; теорія музики; теорія танцю та запис рухів за нотною системою; лекції про мистецтво та творчість. Артисти театру вивчали танцювальний рух за системою Б. Ніжинської, міміку, пластику та характерний танець. Постановкою окремих номерів займався О. Кочетовський.

«Школа руху» формально називалася балетною, але пластика, яку в ній вивчали, була невластивою академічному танцю. За спогадами актриси О. Смирнової-Іскандер, яка навчалася в Б. Ніжинської, балетмейстер протиставляла танцювальну техніку своєї школи чистому класичному танцю. У роботу вона вводила різноманітні етюди за участю двох-чотирьох виконавців або сольні композиції, що нагадували вправи у греко-римському стилі, інколи створювала щось подібне на барельєфи. Учні мали відвідувати заняття у фізкультурному одязі (майка, труси, сандалії)¹⁵.

За свідченням сучасників, студія Б. Ніжинської мала найбільшу в Києві популярність та найзначніший авторитет. Двічі-тричі на місяць учні влаштовували звітні покази на сцені головного міського театру, які завжди мали незмінний успіх. Глядачеві подобалися неординарні композиційні рішення, виняткова технічна майстерність та оригінальність нових танцювальних форм («Етюди», «Мефісто», «Дванадцята рапсо-

МАРИНА КУРІННА. ПРО КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ...

дія» Ф. Ліста, «Ноктюрн», «Прелюдія» Ф. Шопена, «Демони» М. Черепніна тощо). Проте у професійному середовищі творчі пошуки Б. Ніжинської неодноразово ставали предметом суперечок. «Я завжди був на спектаклях Ніжинської, – згадував український режисер, керівник київського пролетарського театру-студії ім. Г. Михайличенка, Марк Терещенко, – і, як і інші творці, не міг не захоплюватися їхньою формою. У віці впадала чіткість ліній зовнішнього малюнка вистав, організованість і злагодженість ансамблю, технічна акторська вправність тіла, рухів. Але... у злагодженості малюнка я не бачив живої людської індивідуальності. Виконавці ансамблю знеособлювались. Складалося враження, що мистецтво актора ніби ізолювалося від життя. Особливо вражала у Ніжинській символічна постановка композиції "Демонів". При всій витонченості форми, зовнішньому блиску малюнка, натренованості акторських тіл, які рухалися в точному ритмі, в ній було щось нежиттєве»¹⁶.

Слід зауважити, що київська театральна інтелігенція першої половини 20-х років ХХ ст. була пов'язана тісним творчим спілкуванням. Улюбленим місцем зустрічей для обговорення спірних питань у мистецтві була кав'ярня «Копернаум» на Софійській вулиці, неподалік від Думської площі¹⁷. Згадки про неї збереглися в мемуарах багатьох відомих діячів київської театральної сцени того часу. М. Терещенко згадував, що тут «високий підстаркуватий грек готував смачну каву, на запах якої збиралися представники мистецтва й літератури. Усіх своїх клієнтів він знав на ім'я. Причому, якщо хто разів два побував, грек ніколи не відмовляв дати каву у борг і завжди запрошував приходити, а про борг ніколи не згадував»¹⁸. І. Еренбург писав, що «тримав її худий грек з довгим та пристрасним обличчям моделей Ель Греко. У вікні була вивіска: "Справжній свіжий простокваш". Грек готував запашну турецьку каву і ми до нього часто заходили – поети, художники, актори»¹⁹. Художник О. Тишлер доповнював: «У цьому кафе художники, письменники та люди мистецтва й літератури, які примикали до них, знайшли місце для зустрічей.

Суперечки на політичні та художні теми приводили нас в особливий екстаз»²⁰.

Теми для обговорень мали найширший спектр питань. Найгостріше диспутовали щодо пролеткультивської системи П. Керженцева. Згідно з його теорією, магістральною метою радянського театру була втрата кордонів між професійним актором та глядачем. Він стверджував, що театральну виставу треба створювати колективно, і спеціальне навчання у сфері сценічного мистецтва для актора не є обов'язковим, а тому йому не потрібно вивчати професійну техніку, а варто лише виявляти творчу ініціативу.

За словами М. Терещенка, Б. Ніжинська категорично заперечувала цю концепцію. Вона не лише вважала школу основою будь-якої творчості, але й стверджувала, що революційні зміни в мистецтві не мають нічого спільного з пропагандою революційних ідей або відображенням нової дійсності. Основою мистецтва балетмейстер вважала високе ремесло. На її думку, відпрацьована танцювальна механіка вже сама по собі була витвором мистецтва, а новим у театрі Б. Ніжинська вважала зміну його форми. Щоб довести це на практиці, вона залучила до роботи над власними постановками київських художників-авангардистів.

Ще в 1914 році в Києві виникло художнє об'єднання «Кільце» на чолі зі сценографом, графіком, дизайнером, засновником стилю «арт-деко» – Олександром Екстером²¹. Навколо цієї видатної особи групувалася значна кількість молодих творчих сил міста. Саме в оточенні О. Екстера, а, можливо, і за її безпосередньої участі, Б. Ніжинська познайомилася з талановитими художниками Вадимом Меллером²² та Нісоном Шифріним²³.

В. Меллер оформив для артистів «Школи руху» одноактні балети («Мефісто-вальс» та «Рапсодія» Ф. Ліста, «Маски» Ф. Шопена, «Страх», «Вогонь», «Блакитна танцівниця», «Асирійські танці», «Єгипет», «Етюд» С. Прокоф'єва), створив ескіз студійного костюма. Останньою постановкою, над якою працювали В. Меллер та Б. Ніжинська, став балет «Місто» на музику С. Прокоф'єва²⁴. Про високий художній рівень розроблених В. Меллером ескізів свідчить той факт, що в 1927 році їх було представлено на Першій

ІСТОРІЯ

Всеукраїнській виставці Асоціації революційного мистецтва України (Харків–Київ–Берлін), а також на Виставці мистецтв народів СРСР (Москва). Цікаво й те, що спостереження за новаторським підходом Б. Ніжинської до розробки хореографічних вистав дозволило згодом сценографу випробувати власні сили у створенні пластичного руху на сцені пролетарського драматичного театру-студії ім. Г. Михайличенка в постановці «Небо горить»²⁵.



В. Мелер. Маска. Ескіз костюма для балетної студії Б. Ніжинської. 1919. Гуаш на картоні

Разом з Н. Шифріним Б. Ніжинська здійснила постановку балету «Петрушка» І. Стравінського, підготовленого для виступу на дитячих новорічних святах 1920 року. У звітах організаторів про нього зазначено: «Найзначнішим номером на ялинкових концертах була постановка балету В. Ніжинського "Петрушка". З успіхом завжди відбувається балет, навіть у поганому виконанні»²⁶. Після «Петрушки» Б. Ніжинська та Н. Шифрін почали роботу

над виставою «Єгипетські ночі» на музику А. Аренського, проте цей творчий проект не було доведено до кінця²⁷.

У 1920 році «Школа руху» продовжувала працювати. 4 травня в театрі ім. Шевченка²⁸ відбувся її звітний вечір. У часописі «Київський день» так прокоментовано цю подію: «У програмі знайомі номери: "Демони", "Половецькі танці", "Ноктюрн" Ф. Шопена, "Петрушка" й ін. Можна сказати, що пані Ніжинська, як і раніше, чудова: виняткові у її виконанні "Лялька" та "Петрушка". Значні успіхи зробила студія з часу її виступу в Купецькому зібранні. Чисельна публіка (велика рідкість у цей час) гучно вітала артистку. Серед глядачів були представники Американського Червоного Хреста»²⁹.

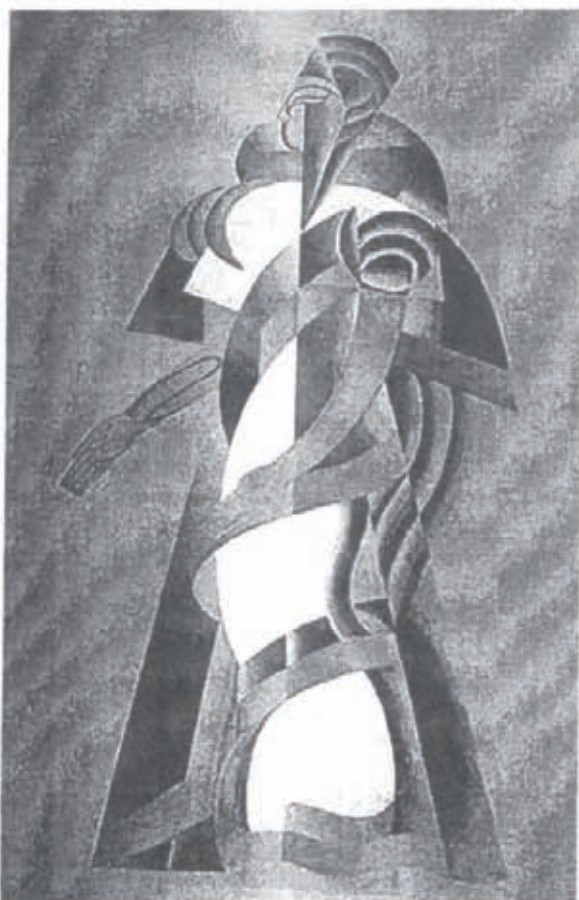
Цінний практичний досвід, накопичений Б. Ніжинською з часу її роботи у дягилевській антрепризі, вона виклала в методичній розробці «Школа руху: теорія хореографії», надрукованій у Києві в 1920 році. Тут висловлено думки про необхідність реформи в галузі балетного мистецтва та освіти. У центрі уваги теоретичної праці – танцювальний рух, який виявляється в танці не як механічно вивчений елемент, а як творчий акт, що несе в собі певний сенс та художнє забарвлення.

У жовтні 1920 року за ініціативою Губнаросвіти в Києві відкрився новий навчальний заклад театральної спрямованості – Центростудія. Для роботи в її музичному, драматичному та хореографічному відділах було запрошено найкращих представників артистичних і педагогічних сил міста (В. Сладкопєвцев, Л. Лунд, М. Вериківський, Г. Гаєвський, О. Смирнов, П. Кузьмін, А. Петрицький), у тому числі й Б. Ніжинську. Хореографічну секцію Центростудії очолив А. Буцькой.

Саме в київській Центростудії танцювальний клас Б. Ніжинської відвідував Сергій Лифар – майбутній етуаль та головний балетмейстер Паризької опери 30–60-х років ХХ ст. До того він уже здійснював декілька невдалих спроб потрапити до її «Школи руху»: Б. Ніжинська, помітивши в ньому зайву сутулість, залишала кандидатуру С. Лифаря поза увагою, пояснюючи відмову його професійною непри-

МАРИНА КУРІННА. ПРО КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ...

датністю. Про склад учнів хореографічної секції Центростудії читаємо у спогадах С. Лифаря: «Хто тільки не штовхався у цих "секціях"! Молоді робітниці з заводів, які невідомо навіщо зайшли сюди [...] й дівці з Хрещатика, які вирішили, що "задирати догори ноги" зовсім вже не така премудрість, а може й згодиться. Потягнулася на цей примарний болотяний вогник і голодна інтелігенція різних віків»³⁰.



В. Мелер. Ассирійка. Ескіз костюма для балетної студії Б. Ніжинської. 1919. Гуаш на картоні

Посилаючись на спогади М. Терещенка, який керував при Центростудії театральною практикою, можемо припустити, що до звітних виступів Б. Ніжинська замість студійців залучала учнів власної школи. «В Києві відбулася нарада працівників Губнаросвіти у приміщенні по бульвару Шевченка, 14. На цю нараду з Харкова прибув і нарком освіти Г. Ф. Гринько. Вона

продовжувалася три дні, а по закінченні учасники наради зажадали познайомитися з роботами Центростудії. [...] Почали з читання віршів, а потім виступила студія Б. Ніжинської. Вона показала свій знаменитий балет "Демони" за участю самої Ніжинської. Після балету виступили співаки, і під кінець були показані фрагменти нашої роботи. Центральним місцем концерту стали два розділи: студія Б. Ніжинської і фрагменти нашої роботи. Після того, як нарком освіти УСРР Г. Ф. Гринько відвідав Київ і побачив виступ акторів Центростудії, вона була прирівняна до вищого навчального закладу»³¹.

Так і не сприйнявши нову ідеологію, Б. Ніжинська на початку 1921 року намагалася отримати офіційний дозвіл на виїзд з країни під приводом відвідин хворого брата. Після декількох відмов з боку радянської влади, вона навесні того самого року таємно залишила Київ. Після від'їзду артистки за кордон частина учнів «Школи руху» втратила інтерес до навчання, решта об'єдналася навколо її найкращої вихованки й асистентки – Ганни Воробйової. Відомо, що школа функціонувала до січня 1923 року.

Перебуваючи в еміграції, Б. Ніжинська в 1924 році оформила розлучення з О. Кочетовським та вийшла заміж за колишнього учня «Школи руху» – Миколу Сингаєвського. Останній брав участь у денікінському русі, у 1920 році виїхав до Польщі, пізніше з'явився у Франції. Там працював спочатку в «Російському балеті» С. Дягилева, пізніше став режисером трупи І. Рубінштейн. Цікавим є той факт, що М. Сингаєвський був одним із близьких друзів видатного письменника ХХ ст. М. Булгакова. Перша дружина М. Булгакова Тетяна Лаппа згадувала, що М. Сингаєвський мав гарну фігуру, пропорційне тіло та довгі ноги. Вона писала: «Він був дуже красивий [...] Високий, худий [...] голова у нього була невелика [...] замала для його фігури. Все мріяв про балет»³². Ім'я М. Сингаєвського трапляється на старих київських театральних афішах 1919 року поміж прізвищ танцівників, задіяних М. Мордкіним у балеті «Жізель» як антураж. Відомо, що М. Мордкін часто за-

ІСТОРИЯ

лучав до своїх київських постановок учнів власної хореографічної студії, і, можливо, перші кроки на балетній сцені М. Сингавський здійснив саме за його підтримки.

Перехід артистки Імператорських театрів Б. Ніжинської на сцену Київської опери став знаковою подією не лише для місцевого балету, а й для хореографічної культури міста в цілому. Окрім чудових професійних здібностей, які демонструвала танцівниця, її авторитет вплинув на технічний рівень балетної трупи театру. У відкритому в лютому 1918 року власному експериментальному навчальному центрі артистка впровадила інноваційну методику викладання. Танцювальні постановки, створені нею, вирізнялися неординарністю композиційної побудови, оригінальністю хореографічної лексики, яка часто суперечила канонами академічної школи. На жаль, накопичений експериментальний досвід не отримав подальшого розвитку: у 1921 році Б. Ніжинська була вимушена залишити радянську Україну та виїхати за кордон. Проте її новаторську роботу було продовжено учнями й однодумцями.

¹ Станішевський Ю. О. Український радянський балет. – К., 1963. – 176 с.; Волхнович Ю. «... Прийшов новий глядач...» // Український театр. – 1996. – № 3. – С. 23–25; Терещенко М. С. Кризь лет часу. – К., 1974. – 166 с.

² Городской театр // Последние новости. – 1915. – 28 сентября. – С. 4.

³ Станішевський Ю. Балетний театр радянської України. – К., 1967. – С. 16.

⁴ Киевская мысль. – 1916. – 29 августа. – С. 1.

⁵ Балетная студия // Киевский театральный курьер. – 1916. – 23 марта. – С. 8.

⁶ Бенефис Брониславы Нижинской // Последние новости. – 1917. – 31 января. – С. 4.

⁷ Концерт-кабаре // Последние новости. – 1917. – 4 января. – С. 3.

⁸ Последние новости. – 1917. – 6 февраля. – С. 4.

⁹ Балет борцам за свободу // Последние новости. – 1917. – 20 апреля. – С. 3.

¹⁰ Театр в Пуще-Водице // Последние новости. – 1917. – 9 июня. – С. 3.

¹¹ Мати Ромоли Ніжинської.

¹² Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания : в 2 ч. – М., 1999. – Ч. 1. – С. 307.

¹³ Офіційно театр було націоналізовано 15 березня 1919 року й перейменовано в Державний оперний театр УРСР ім. К. Лібкнехта.

¹⁴ Утреннее киевское слово. – 1919. – № 1. – С. 1.

¹⁵ Ротанова М. Ю. Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате // Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания. – С. 12.

¹⁶ Терещенко М. С. Кризь лет часу. – С. 12, 13.

¹⁷ Нині Майдан Незалежності – центральна площа української столиці.

¹⁸ Терещенко М. С. Кризь лет часу. – С. 12, 13.

¹⁹ Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества. – С.Пб., 1993. – Т. 1. – С. 164.

²⁰ Там само.

²¹ Экстер Александра Александровна (1882–1949) – російсько-французький живописець, художник-авангардист (кубофутурист, супрематист), графік, художник театру та кіно, дизайнер.

²² Меллер Вадим Георгієвич (1884–1962) – радянський художник-авангардист (кубофутурист, конструктивіст), театральний художник, ілюстратор і архітектор.

²³ Шифрін Нісон Абрамович (1892–1961) – радянський театральний художник.

²⁴ Красильникова О. Початок сценічної діяльності В. Меллера // Театральна культура. – К., 1981. – Вип. 7. – С. 66, 67.

²⁵ Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Од. зб. 8471 н/д., арк. 12.

²⁶ Державний архів Київської області. – Ф. 142, оп. 1, од. зб. 41, арк. 11.

²⁷ Пожарская М. Ниссон Шифрин. – М., 1971. – С. 20, 21.

²⁸ Ідеться про Перший державний драматичний театр УРСР ім. Т. Шевченка (створений у 1919 р.).

²⁹ Вечер Брониславы Нижинской // Киевский день. – 1920. – 8 июня. – С. 2.

³⁰ Лифарь С. Страдные годы. – К., 1994. – С. 105.

³¹ Терещенко М. С. Кризь лет часу. – С. 19.

³² Булгаківська енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // http://bulgakov.ru/b_belgard.html.

Стаття посвящена киевскому периоду творчества (1915–1921) выдающейся танцовщицы, хореографа и педагога – Брониславы Нижинской. Особенное внимание уделено ее артистической деятельности на сцене Киевской оперы и педагогической работы в экспериментальной балетной студии «Школа движения». Реконструировано дружественные связи артистки с киевской театральной интеллигентницей (О. Экстер, В. Меллер, Н. Шифрин, М. Терещенко), рассмотрено ее отношение к советской пролетарской культуре. Ключевые слова: Бронислава Нижинская, Киевская опера, балетная студия «Школа движения», экспериментальная хореография.