

УДК 7.071

Вацлав Нижинский: новые лексические смыслы хореографического искусства

Полисадова Ольга Николаевна

Доцент,

кафедра музыкального искусства, эстетики и художественного образования,

Институт искусств Владимирского государственного университета им. А.Н. и Н.Г. Столетовых,

600000, Российская Федерация, Владимир, ул. Горького, 87;

e-mail: polisadova2013@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается новый аспект творчества известного танцовщика XX века Вацлава Нижинского. Образы, созданные Нижинским на балетной сцене, анализируются с позиции появления новых ресурсов хореографической лексики. Нижинский-танцовщик и Нижинский-балетмейстер – это два полюса, которые в единстве представляют феномен в хореографическом искусстве. Эти две ипостаси великого танцовщика открыли новые возможности в области создания новой хореографической лексики и многозначных пластических символов. Появлялись новые образы и персонажи, которые положили начало танцу, открывшему новую эру хореографического искусства XX века. В анализе появления новых лексических смыслов автор опирается на воспоминания Ромолы и Брониславы Нижинских, Николая Легата, Сержа Лифаря.

Для цитирования в научных исследованиях

Полисадова О.Н. Вацлав Нижинский: новые лексические смыслы хореографического искусства // Культура и цивилизация. 2016. № 2. С. 75-83.

Ключевые слова

Новая хореографическая лексика, «Весна священная», «Послеполуденный отдых фавна», Вацлав Нижинский, «Парижские сезоны», Сергей Дягилев, Михаил Фокин, Бронислава Нижинская.

Введение

Феномен творчества Вацлава Нижинского – это открытия и откровения в области танца, которые с течением времени приобретают еще более важное значение, делая танцовщика «образом личности, живущей в масштабах вечности» [Катышева, 2005]. Нижинский стал

самой яркой звездой «Парижских сезонов» Сергея Дягилева, создав новый тип танцовщика на сцене. И это изменило всю исполнительскую парадигму мужского танца в XX веке. «Самым кардинальным открытием В. Нижинского станет обнаружение неведомых доселе ресурсов хореографической лексики, раздвигающей рамки сложившихся канонов балетного театра. Тем самым был дан импульс развития новых направлений современного танца, в том числе и танца-модерн. Неслучайно В. Нижинский считается основоположником современного танца» [Там же, 24]. Нижинский-танцовщик и Нижинский-балетмейстер – это две стороны одного и того же процесса, процесса рождения нового лексического языка в балетном искусстве. А образ – суть, производная этого процесса.

Историография вопроса

Имя Нижинского всегда появляется в исследованиях, посвященных деятельности Сергея Дягилева. В отечественном балетоведении жизненный и творческий путь Нижинского был представлен в одноименной монографии В.И. Красовской. Данные об его участии в «Парижских сезонах» можно найти в трудах Г.И. Добровольской, И.В. Вершининой, В.М. Гаевского. В последние годы появились исследования Ш. Схейена, Р. Бакла, Ж.-П. Пастори, Л. Гаратола, в которых можно почерпнуть неизвестные ранее сведения о жизни и творчестве Вацлава Нижинского в эмиграции. В данном контексте не менее интересны воспоминания сестры Брониславы Нижинской и жены Ромолы Нижинской.

Нижинского не без основания можно считать основоположником новых направлений современного танца. Впервые эта мысль была высказана Д.Н. Катышевой. Расширение ресурсов хореографической лексики было сделано не только Нижинским-балетмейстером, но и Нижинским-танцовщиком. Для Нижинского почвой рождения новых форм балетного театра стал интерес к древностям культуры, к античности, к истории Древней Руси. Его открытия в области пластического языка были неожиданны для публики. Они изменили не только балетмейстерскую парадигму развития хореографического искусства, но и сменили вектор исполнительских возможностей танцовщика. Нижинский опередил свое время, разрабатывая полиритмические структуры, которые были обращены не только к солисту, но и к кордебалету. «Для этого открытия потребовались особое знание, мужество и воля гения. Здесь он шел не просто «против течения», а прорубал мощную стену, будучи абсолютно непонятым ни зрителями, ни его сотрудниками эксперимента. Все это расходится со сложившимися представлениями о Нижинском как образе-жертве, агнце, отданном на заклание» [Там же]. Творчество Нижинского практически не изучено, его балеты не исследованы с позиции новых лексических смыслов и той идеи, которая открыла новые пути для развития хореографического искусства в XX веке. Создание новой лексики современного танца, драматических образов на балетной сцене – это тот пласт творчества Нижинского, который представляет широкое поле для исследования в искусствоведческой науке.

«Весна священная» как новое танцевальное мироощущение

Нижинский совершил поворот к новому танцевальному мироощущению, обратившись к миру ритуальной культуры, древним славянским символам. Плоскостное изображение танцевальных групп на сцене получило дальнейшую разработку. Нижинский долго и мучительно изобретал все новые и новые танцевальные движения. Архетип этих движений станет новым лексическим смыслом танцевального искусства. Древний ритуал, священная обрядовая пляска «Весны священной» останется удивительным явлением в истории танцевального искусства. Согнув тело танцовщика, создав позы-медитации, прыжки с подогнутыми ногами, движениями кистями рук, собранными в кулак, Нижинский констатировал факт того, что танец может быть и таким – напряженным, сложным, с неудобными движениями, в которых главный смысл – это образ, драматизация сюжета и отголоски новых стилей эпохи. «Открытия в области пластики, хореографического языка служили адекватному выражению правды чувств, жизни человеческого духа, без чего невозможно воссоздать на сцене полноценный художественный образ» [Там же, 27].

Новые лексические смыслы Нижинского в балетном искусстве

В творчестве Нижинского-танцовщика отразились все новаторские искания, которые с явной очевидностью проникали с театральных подмостков на балетную сцену: создание нового костюма, изменение сценографического пространства, анализ музыки как драматического произведения и создание нового танцевального языка. Мужской танец на балетной сцене стал самодостаточен, виртуозен и драматургически насыщен. У Нижинского был природный баллон, его техника прыжка была таковой, что у зрителей оставалось впечатление полной бестелесности танцора, стремительности разбега и почти нереальной высоты самого прыжка. Феноменальные способности Нижинского проявились в юном возрасте. Николай Легат пишет о вступительном экзамене в Театральное училище: «Я попросил Нижинского отойти на несколько шагов и подпрыгнуть. Его прыжок был феноменальным. «Этого юношу можно выковать в прекрасного танцовщика», – сказал я и принял его без каких-либо дальнейших объяснений» [Легат, 2014, 98]. Эта техника создала славу Нижинскому как величайшему виртуозу мужского танца XX века. В то же время Нижинский обладал капризно-вкрадчивой грацией совсем не мужественного характера. «Нижинский был невыразимо, сладострастно дик – то ластящаяся кошка, то ненасытный зверь, лежащий у ног возлюбленной и ласкающий ее тело» [Нижинская, 1996, 49].

В каждой роли, будь то восточный раб, Арлекин, Петрушка или Дух розы, Альберт из «Жизели» или Юноша из «Сильфид», танцовщик создавал яркий, неповторимый образ. Перевоплощение было настолько полным, что трудно было определить ту грань, где внутренняя сущность самого танцовщика, а где сама работа над ролью. В этом можно усмотреть

отголоски теоретических находок К.С. Станиславского и А.Я. Таирова в работе актера над ролью, осмысления новых подходов к созданию образа. «Для Вацлава танец был более естественным, чем речь, и никогда он не был в такой степени самим собой, таким счастливым и свободным, как в танце. В тот момент, когда он ступал на сцену, для него не существовало ничего, кроме роли. Он самозабвенно наслаждался самим движением, самой возможностью танцевать. Но никогда не старался выделиться, затмить других или придать собственной роли больше значимости, чем входило в намерения балетмейстера» [Там же, 50].

Виртуозный танец, чудеса элевации, его умение не только танцевать технически сложные вариации, но и воплощать образ на сцене – все это сделало Нижинского легендой «Парижских сезонов» С. Дягилева. Свои лучшие достижения как артиста Нижинский выразил, воплощая фантастические образы спектаклей Михаила Фокина. Паж Армиды словно сошел с гобеленов XVII века, Юноша в «Сильфидах» был романтически мечтателен, Призрак розы в одноименной хореографической миниатюре воплощал душу цветка, Раб Клеопатры был живым воплощением восточной неги. Это были удивительно полярные образы – от экзотической первобытности до элегической безысходной грусти. Импровизационное начало у Фокина связано с тем, что он в своих постановках исходил из личности актера. Ради создания целостного образа Фокин мог изменить уже созданный рисунок танца, исходя из индивидуальности нового исполнителя.

Роль Петрушки представила Нижинского в неожиданном свете. Острый пластический рисунок создавал образ ярмарочной куклы, в груди которой бьется страдающее человеческое сердце. «Он вдохнул душу в печальный трагический персонаж, ничего не подчеркивая гримом, которым так злоупотребляли впоследствии. Врожденный вкус позволил ему уловить тончайшие оттенки. Он вычеканил роль столь необычно, что в этом смысле ему можно приписать авторство. Играя Петрушку, он выразил трудновыразимое: то была марионетка с простейшим механизмом и вместе сознательное и жалкое создание, раздираемое всеми чувствами. Он нашел это раздвоенное и слитное выражение...» [Красовская, 1974, 101]. На репетициях Нижинский как будто превращался в куклу, набитую ватой. Голова беспомощно свешивалась набок, болтались руки, носки ног были повернуты внутрь. Актер соблюдал любую мелочь пластического текста, вырисовывая трагический разлад с жизнью и вместе с тем выражая несогласие с жестокой властью Фокусника.

Нижинский сумел выдвинуть в искусстве балета на первый план танцовщика как носителя главных смыслов спектакля. И это было кардинальным отличием от балета XIX века, в котором безраздельно царила балерина. Ромола Нижинская отмечала: «В каждой роли – восточного раба, русского клоуна, Арлекина, Шопена – он создавал яркий, неповторимый характер, перевоплощаясь настолько, что с трудом можно было поверить, что это один и тот же артист. Для всех оставалось загадкой, в какой из ролей больше всего отражалась его собственная сущность. Менялось все: лицо, кожа, даже рост. Неизменно присутствовала только одна постоянная величина, constanta – его гений. Когда он танцевал, все забывали

о Нижинском как о личности, замороженные его перевоплощением и полностью отдаваясь создаваемому образу. Стоило Вацлаву появиться на сцене, как словно электрический заряд пробегал по аудитории, загипнотизированной чистотой и совершенством его дарования. Зритель неотрывно следил за ним, впадая в гипнотическое состояние, настолько велика была магия его искусства» [Нижинская, 1996, 50].

Танец был естеством Нижинского, его внутренним состоянием. Отсюда шло абсолютное погружение в суть танцевального материала, его образную и музыкальную структуру. Замысел всегда оставался главной чертой, которую танцовщик Нижинский не переступал. Интересен тот факт, что Нижинский никогда не репетировал с зеркалом, считая, что главное в работе танцовщика – это инстинктивный мышечный контроль. Бронислава Нижинская оставила воспоминания о том, как Нижинский занимался в танцевальном классе. Он делал упражнения в ускоренном темпе в течение 45-50 минут и больше внимания уделял именно мышечному напряжению, силе и скорости движения. Движения он продумывал сам и интенсивно работал над эластичностью всего тела. Строение его ноги позволяло поднимать ее на уровень 90 градусов, не выше, но даже тогда, когда он задерживался в определенной позиции, его тело продолжало танцевать. «Во время *allegro* он не опускался полностью на переднюю часть стопы, а касался пола лишь кончиками пальцев, чтобы оттолкнуться для следующего прыжка, он использовал силу пальцев, а не общепринятую подготовительную позицию, при которой прыжку предшествует глубокое *plié*. У Нижинского были невероятно сильные пальцы на ногах, что делало подготовку к прыжку чрезвычайно короткой и почти незаметной, и казалось, что он непрерывно парит в воздухе» [Схейен, 2012, 247].

Пластические эксперименты В. Нижинского

Душа в танце и образ в танце – это то, что интересовало Нижинского как танцовщика. Все сценические средства, все возможности психофизики должны были быть направлены на достижение главного – создания образа на сцене. А образ – это не только драматургия, не только психофизика, не только индивидуальное личностное проявление постановщика и идеальное попадание в артиста, это еще и красота как главный эстетический принцип хореографического искусства, совершенный образ красоты и гармонии. Уже современники отмечали идеальное сочетание в Нижинском таланта и профессиональной школы, что давало ему возможность чутко понимать свою роль в искусстве балета. «Это идеальная внешность, гармония пропорций и удивительная способность движениями тела передавать различные чувства. Мимика печального Петрушки, как и последний прыжок в «Призраке розы», казалось, возносят в высшие сферы, но нигде Нижинский не достигает такого совершенства, как в «Послеполуденном отдыхе фавна». Никаких прыжков, никаких скачков, только позировки и жесты полубессознательной бестиальности. Он потягивается, наклоняется, сгибается, становится на корточки, снова выпрямляется, движется вперед, затем отступает – все это с

помощью движений, то медлительных, то отрывистых, нервных, угловатых. Его глаза ищут, его руки вытянуты, ладони открываются и закрываются, голова поворачивается вбок, затем опять вперед. Полная гармония мимики и пластики тела. Все тело выражает то, что подсказывает ум. Он красив, как красивы античные фрески и статуи: о такой модели любой скульптор или художник может только мечтать. Нижинского можно принять за статую, когда при поднятии занавеса он лежит во весь рост на скале, подогнув одну ногу под себя и держа у губ флейту. И ничто не может так тронуть душу, как последний его жест в финале балета, когда он падает на забытый шарф и страстно его целует» [Нижинская, 1999, ч. 2, 213].

Вот подробное описание новых лексических приемов, создания образа Фавна: медлительно-нервные движения, неуловимые ассоциации с античными статуями, вытянутые руки, фронтальный поворот головы. Здесь балетмейстер Нижинский следовал за поиском стиля и новых лексических модулей, как бы нивелируя возможности Нижинского-танцовщика [Там же]. Об этой особенности Нижинского писал Серж Лифарь: «Нижинский-хореограф предписывал Нижинскому-танцору (и другим танцовщицам и танцовщикам) такие движения, какие менее всего соответствовали характеру и свойствам его танцевального гения» [Лифарь, 2014, 168]. На пластические эксперименты Нижинского затрачивалось значительное количество времени на репетиции, потому что его хореография была абсолютно пропорциональна той, что была привычна для танцовщиков, имевших за плечами классическую балетную школу. Именно «Послеполуденный отдых фавна» – небольшая танцевальная миниатюра-балет – потребовала больше 180 репетиций, потому что Нижинский работал буквально над каждым музыкальным тактом, постоянно обращаясь за поддержкой и одобрением к С. Дягилеву. Современники (С. Лифарь, И. Стравинский, А. Бенуа) подчеркивали довольно средние познания Нижинского в музыке. Но его умение мыслить ассоциативными образами давало ему возможность сочинять танцевальные комбинации на основе мышечного отголоска на восприятие музыки. И это было верным попаданием в цель. Пример – постановка «Фавна» К. Дебюсси. У Нижинского четкое выразительное противопоставление медленных темпов и инерции бегущего движения. Отсюда движенческий импульс задает тон всей образной кантилене балета. Ощущение всех смылосодержательных музыкально-движенческих факторов налицо. Нижинский не стремился к доскональному прочтению партитуры Дебюсси, к постижению ее темброво-колористического символизма, но он четко прочувствовал в этой музыке реальные скорости реальных движений, заставив своих нимф бегать на пятках. Его критиковали за это (главным образом Фокин, считавший, что это самый неестественный способ сценического передвижения), но суть заключалась абсолютно в другом: Нижинский тем самым создал движенческий образ музыки Дебюсси, проявив в этом удивительную тонкость и глубину ассоциативного мышления.

Образ в танце – это то, что волновало балетмейстера Нижинского. Когда он сочинял «Фавна», то требовал от всех участников этого балета состояния «быть в образе», ни на минуту не выходя из него даже в короткой передышке в кулисах. Он словно воспроизводил

древнегреческие барельефы и знаменитую вазовую живопись, создавая профильный ракурс танца и формируя танцевальные группы, как древнегреческий барельеф. О своем балетмейстерском значении Нижинский не думал: он просто работал в атмосфере своего времени, когда увлечение античностью требовало подходов и образов, которые бы соответствовали осмыслению духа и стиля эпохи. А раз так, то и танцевальная лексика должна быть особой, построенной на глубинном размышлении над жестом, его сутью и возможностями использования в новых ракурсах и новых смыслах. Отсюда такое разное восприятие работ Нижинского у публики: от свиста до восторженного приема. В его работах обнаруживается единство внутренней психотехники и внешней технической виртуозности артиста и танцовщика одновременно.

Заключение

Опыт Нижинского-балетмейстера уникален тем, что, создавая балеты, он никогда не шел на поводу Нижинского-танцовщика, обладающего уникальными данными классического танцовщика. Он создавал новую пластику, уходя от сложившихся стереотипов, повинаясь внутреннему голосу, непредсказуемым двигательным сигналам. Это рождало новый тип балетмейстера-индивидуума, чье мышление исходило из возможностей психики и уникального преломления музыкальных образов через творческую парадигму. Так появлялся индивидуальный стиль балетмейстера, носивший определенные, присущие только его творчеству лексические модули, которые, в свою очередь, становились отличительной чертой его творчества. За новым способом движения стояли новые ощущения. Как следствие, появлялись новые образы и персонажи, которые положили начало танцу, открывшему новую эру хореографического искусства XX века.

Библиография

1. Докшина В.В., Потемкина С.Б. Образы бессознательного в жизни и творчестве Вацлава Нижинского // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2013. № 29. С. 299-305.
2. Катышева Д.Н. Магия таланта: очерки о великих артистах театра, кино, балета, телевидения XX века. СПб.: Нестор, 2005. 216 с.
3. Красовская В.М. Нижинский. Л.: Искусство, 1974. 208 с.
4. Легат Н.Г. История русской школы. СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2014. 112 с.
5. Лифарь С. Танец: основные течения академического танца. М.: ГИТИС, 2014. 231 с.
6. Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: в 2-х ч. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 2. 319 с.

7. Нижинская Р. Вацлав Нижинский. М.: Русская книга, 1996. 168 с.
8. Полисадова О.Н. Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства. Владимир: Издательство ВлГУ, 2013. 202 с.
9. Полисадова О.Н. Россия и Европа: хореографические парадигмы XX века. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2013. 102 с.
10. Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2012. 608 с.

Vaslav Nijinsky: new lexical meanings of the choreographic art

Ol'ga N. Polisadova

Associate Professor,
Department of musical art, aesthetics and art education,
Institute of Art, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs,
600000, 87 Gorkogo st., Vladimir, Russian Federation;
e-mail: polisadova2013@mail.ru

Abstract

The article aims to explore new aspects of the creative work of Vaslav Nijinsky who is considered to be one of the most famous ballet dancers of the 20th century. It analyzes the images, created by Nijinsky for the ballet stage, from the perspective of the appearance of new resources in the choreographic vocabulary. The article also points out that Nijinsky as a dancer and Nijinsky as a ballet master are two poles whose unity represents the phenomenon in choreographic art. These guises of the great dancer opened up new possibilities in the field of creation of new choreographic vocabulary and polysemous plastic symbols. When analyzing the appearance of new lexical meanings, the author of the article relies on the memories of Romola Nijinska, Bronislava Nijinska, Nicholas Legat and Serge Lifar. The author pays special attention to the experience of Nijinsky as a ballet master that is unique because Nijinsky as a ballet master created ballets without following the tastes of Nijinsky as a dancer. Nijinsky created new images and characters, which marked the beginning of the dancing that is thought to have opened a new era of choreographic art.

For citation

Polisadova O.N. (2016) Vatslav Nizhinskii: novye leksicheskie smysly khoreograficheskogo iskusstva [Vaslav Nijinsky: new lexical meanings of the choreographic art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 2, pp. 75-83.

Keywords

New choreographic vocabulary, Rite of Spring, Afternoon of a Faun, Vaslav Nijinsky, seasons of the Diaghilev ballet, Sergei Diaghilev, Mikhail Fokine, Bronislava Nijinska.

References

1. Dokshina V.V., Potemkina S.B. (2013) *Obrazy bessoznatel'nogo v zhizni i tvorchestve Vatslava Nizhinskogo* [Images of the unconscious in Vaslav Nijinsky's life and creative work]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], 29, pp. 299-305.
2. Katysheva D.N. (2005) *Magiya talanta: ocherki o velikikh artistakh teatra, kino, baleta, televideniya XX veka* [The magic of talent: essays about the great artists of the theatre, cinema, ballet, television of the 20th century]. St. Petersburg: Nestor Publ.
3. Krasovskaya V.M. (1974) *Nizhinskii* [Nijinsky]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
4. Legat N. (1932) *The story of the Russian school*. London: British-Continental Press. (Russ. ed.: Legat N.G. (2014) *Istoriya russkoi shkoly*. St. Petersburg: Vaganova Ballet Academy.)
5. Lifar S. (1938) *Les grands courants de la danse académique*. Paris: Éditions Denoël. (Russ. ed.: Lifar' S. (2014) *Tanets: osnovnye techeniya akademicheskogo tantsa*. Moscow: Russian University of Theatre Arts.)
6. Nijinska B. (1981) *Early memoirs*. London: Faber and Faber. (Russ. ed.: Nizhinskaya B.F. (1999) *Rannie vospominaniya: v 2-kh ch.*, Part 2. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ.)
7. Nijinska R. (1934) *Nijinsky*. NY: Simon & Schuster. (Russ. ed.: Nizhinskaya R. (1996) *Vatslav Nizhinskii*. Moscow: Russkaya kniga Publ.)
8. Polisadova O.N. (2013) *Baletmeistery XX veka: individual'nyi vzglyad na razvitie khoreograficheskogo iskusstva* [Ballet masters of the 20th century: a view on the development of choreographic art]. Vladimir: Vladimir State University.
9. Polisadova O.N. (2013) *Rossiya i Evropa: khoreograficheskie paradigmy XX veka* [Russia and Europe: the choreographic paradigm of the 20th century]. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing.
10. Scheijen S. (2009) *Diaghilev: a life*. London: Profile Books. (Russ. ed.: Skheien Sh. (2012) *Dyagilev. "Russkie sezony" navsegda*. Moscow: KoLibri Publ.; Azbuka-Attikus Publ.)