

Георгий КОВАЛЕНКО

БРОНИСЛАВА НИЖИНСКАЯ И АЛЕКСАНДРА ЭКСТЕР

13 июня 1923 года в парижском театре «Гёте-лирик» состоялась премьера «Свадебки» Игоря Стравинского. Этот вечер вошел в историю «Русских балетов», ознаменовав собой конец определенного – первого! – периода и решительный переход совсем на другие позиции – на позиции неоклассицизма. После «Свадебки» все в «Русских балетах» начнет стремительно меняться, и перемены эти окажутся принципиальными, тем более, что Дягилев не сделает ни одного шага назад. Важно напомнить и о другом: июньский вечер 1923 года открыл миру Брониславу Нижинскую – хореографа, с чьим искусством многое связано в балете XX века. Нередко даже высказывалась мысль, что со «Свадебки» балет XX века, собственно, и начинается.

«Свадебка» – хореографический дебют Нижинской на европейской сцене¹, до этого, если кто и знал ее в Париже, то только как балерину, участницу дягилевских сезонов.

Такое случается не часто: в «Свадебке» – никаких даже малейших свидетельств «пробы пера», столь естественных и так понятных в любом дебюте, никакого, тоже вполне естественного для дебюта, стремления эпатировать непривычностью лексики, вызывающим сломом танцевального языка, никакого пренебрежения традициями. Подобное, к слову, в «Русских балетах» случалось не раз – в «Послеполуденном отдыхе фавна»,



к примеру, да и в той же «Весне священной».

«Свадебка», балет, длящийся примерно полчаса, поражал определенностью своей системы, уверенностью танцевальных фраз, предельной выверенностью всех пластических построений.

Хореографические озарения здесь не мелькали мгновенными вспышками, у Нижинской они не гасли, конструктивным мышлением и точно рассчитанными формами удерживались надолго, развивались, длились.

В каком-то смысле «Свадебка» оказалась манифестом. Но манифестом особым: лишенным широковещательности своих положений, обдуманым до мельчайших деталей, реально подтверждающим

Бронислава
Нижинская. Киев. 1918

¹ «Свадебка», действительно, первый принципиальный спектакль Нижинской, выразительно продемонстрировавший ее хореографическую систему. Но, справедливости ради, следует напомнить: свою деятельность как постановщик в «Русских балетах» она начала с восстановления дивертисмента в последнем акте «Спящей принцессы», ей же принадлежит и новая версия Феи Сирени. В 1922 году для «Русских балетов» Нижинская осуществила постановку «Свадьбы Авроры», одноактной адаптации «Спящей принцессы».



каждую свою мысль. И, конечно же, манифестом глубоко личным: в «Свадебке» все самым кровным образом связано с тем, какими в жизни и судьбе Нижинской были десять лет, предшествовавших июньской премьере в театре «Гёте-лирик». Об этом стоит напомнить.

Покинув в 1913 дягилевскую труппу, Нижинская возвращается в Россию. О работе в Мариинском театре, понятно, не могло быть и речи. Через какое-то время вместе с мужем Александром Кочетовским она отправляется в Киев, где становится прима-балериной Городского театра. За несколько лет и Кочетовскому, возглавившему балетную труппу театра, и ей удалось многое сделать: балетные спектакли, ранее присутствовавшие в репертуаре как всего лишь дополнения к операм, обрели полноценную самостоятельность и во многом стали определять лицо театра². Но – это отдельная тема.

Все свои киевские годы Нижинская не переставала надеяться: настанет момент, и она вернется к Вацлаву. Не сомневалась никогда, с годами только все больше и больше осознала: в его первых постановках у Дягилева заложены начала совершенно новой хореографической системы; чувствовала – за этой системой будущее.

Правда, Нижинская понимала, вернее, помнила, как трудно давалась эта система исполнителям, сколь непривычной, не всегда естественной и удобной оказывалась она для танцоров классической выучки. Пожалуй, только она одна и знала, как рождался и искал себя этот хореографический язык: именно на ней Вацлав проверял многие свои идеи, часами репетируя с ней одно каждое движение, каждую позу.

Нижинскую не покидала мысль о школе, где можно было бы воспитать танцоров, способных

Александра Экстер.
Киев. 1910-е гг.

² Хорошо знавший и ценивший Б. Нижинскую Лесь Курбас в своей работе «Сегодня украинского театра и "Березиль"» писал: «Гораздо хуже обстоит дело с хореографией. Это искусство на Украине никогда не стояло на высоком уровне. Несколько лет работы Нижинской в Киеве очень отразились на культуре танца и пластики» (Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. М., 1987. С. 403).

³ «Балетмейстер Городского театра А. Кочетовский и прима-балерина Бр. Нижинская в непродолжительном времени предполагают открыть в Киеве "балетную

Страницы истории

воплотить идеи брата. Еще в 1916 году она вместе с Кочетовским предполагала открыть «Студию хореографического искусства»³. Тогда не получилось.

В декабре 1917 года Нижинская уезжает в Москву, где пробудет почти год. Конечно, она стремилась воссоединиться с братом, тем более, что знала: Рихард Штраус предложил ему поставить в Америке своего «Тила Уленшпигеля» – об этом писали во всем мире. Нижинская готовилась к отъезду⁴. Но в России слишком многое случилось, плюс на все накладывались еще семейные проблемы: престарелая мать, маленькая дочь...

Попытки включиться в балетную жизнь Москвы не увенчались успехом. Мало что решали отдельные номера в «Яре», их отмечали, о них писали⁵ но творческого удовлетворения они не приносили, связывать с ними свою судьбу не имело смысла. 15 октября 1918 года Нижинская возвращается в Киев⁶.

Почти весь год пребывания в Москве Нижинская постоянно обдумывает идею своей школы. Настойчиво записывает мысли о ней, сохранившиеся рукописи свидетельствуют о поисках точных слов и примеров: множество подчеркнутых, варианты фраз, перестановки фрагментов текста... Она уверена: открытое Вацлавом можно ясно и убедительно сформулировать. И любопытный момент: уверенность в своей правоте Нижинская все больше и больше обретает, знакомясь с современной живописью, особенно – беспредметной. И особенно – с живописью Александры Экстер.

С Экстер Нижинскую познакомил Михаил Мордкин на одном из

декабрьских спектаклей «Саломеи» О. Уайльда, где ему довелось ставить движения и знаменитый «Танец семи покрывал» для Алисы Коонен. На следующий день Экстер уже принимала Нижинскую на выставке «Бубновый валет».

Так получилось, что внутри выставки состоялась своего рода ретроспектива Экстер: более ста произведений из 314 экспонатов. Художница показала свои работы, начиная с самых ранних (1907 года) и кончая самыми последними. Нижинская увидела то, что важно было увидеть ей и увидеть именно сейчас: как год от года нарастали и становились главными живописные ритмы, как обретали все большую и большую динамику живописные комплексы, как прорывалось и выходило на первый план конструктивное начало...

В том декабре Экстер и Нижинская виделись всего два-три раза. На Рождество Экстер уезжала в Киев, Нижинская оставалась в Москве. Увидеться вновь им доведется только в октябре 1918 года.

Первой, кого посетит Нижинская после своего возвращения в Киев, будет Экстер⁷. В это время в городе Александр Таиров, в Студии Экстер у него лекция «Роль художника в театре», на ней они и встретились. Встретились, как давние и близкие друзья, не заметившие, что прошел почти год, расставшиеся как будто только вчера, не успев договорить, сказать друг другу что-то очень важное, главное.

Студия Экстер в эти месяцы переживала свой расцвет: множество студентов, множество единомышленников, большинство уже самостоятельно работают то ли в театрах, то ли показывают свои работы на выставках.

студию» (Киевский театральный курьер. 1916. № 2490, 23 марта). «В Киеве в начале августа открывается студия хореографического искусства, во главе которой будет стоять прима-балерина Городского театра Бронислава Нижинская и балетмейстер Городского театра г. Кочетовский.

Курс обучения в студии рассчитан на 3 года. В программу студии вошли: классические и характерные танцы, пластика, грим, мимодрама, ритмическая гимнастика по системе Далькроза, ношение костюма, фехтование, история культуры, история танцев и др.» (Последние новости. Киев, 1916, № 3684, 26 марта. Веч. вып.).

⁴ «В Москве в настоящее время находится балерина Нижинская, сестра знаменитого В. Нижинского. Г-жа Нижинская уезжает в Испанию через Америку, где в данное время находится ее брат» (Театральная газета. Москва, 1918, № 1, 2 января. С. 2).

⁵ «Очень разнообразная программа развлечений у "Яра". Центром интереса является г-жа Нижинская – танцовщица выдающегося дарования; ее кавалер, Кочетовский, делит с нею успех» (Новости сезона. 1918, № 3496, 3–4 июня. С. 5).

⁶ «В Киев прибыли известная балерина Бронислава Нижинская и балетмейстер А. Кочетовский, приглашенный в качестве балетмейстера в театр "Музыкальная комедия"» (Последние новости. Киев. 1918, № 5239. 15 октября).

⁷ Запись беседы с Ириной Александровной Нижинской. Париж, 28 мая 1992 г. Архив автора.

Pro memoria

Все, кто приезжал в Киев, считали обязательным для себя побывать в Студии – не только познакомиться с работами учеников, но и присутствовать на регулярных лекциях. Кто только не выступал с докладами – Илья Эренбург, Яков Тугендхольд, Николай Евреинов, Бенедикт Лившиц, Станислава Высоцкая, Леонид Выготский, Виктор Шкловский... Все лекции посещала Нижинская.

Познакомилась она и с учениками Экстер. Хотя, впрочем, учениками в буквальном смысле слова их можно было назвать условно. По большей части до Студии они уже получили образование: Вадим Меллер – в Мюнхене и Париже, Ниссон Шифрин, Исаак Рабинович окончили Киевское художественное училище... Но их талантам, их мастерству довелось оформиться только благодаря Экстер – ее ощущению и пониманию нового искусства, ее абсолютному вкусу, безошибочной интуиции, наконец. Нижинская сразу выделила среди всех В. Меллера и Н. Шифрина. Очень скоро она пригласит их к сотрудничеству.

Безусловно, в первую очередь, Нижинская рассчитывала на Экстер. Но тогда, в конце 1918 года она еще совсем не представляла, какие формы обретет их сотворчество. Только твердо знала: их встреча – счастливый случай, знак судьбы.

Но судьбе было угодно распорядиться иначе. В январе 1919 года в страхе перед приходом большевиков Экстер, бросив все, уезжает в Одессу. Возвратится в Киев она только к лету 1920-го.

Не пройдет и двух недель после отъезда Экстер, и Нижинская примет решение. 19 января 1919 года киевские «Последние новости» опубликуют сообщение:

ШКОЛА ДВИЖЕНИЙ
(театрально-балетная)
БРОНИСЛАВЫ НИЖИНСКОЙ

Программа:
Школа движений по системе Нижинской.
Школа «классического» танца.
Выражение в движении (мимика тела).
Стиль в движении.
Характерные танцы.
Теория музыки.
Теория танца и записывание движений нотной системой.
Беседы об искусстве и творчестве.
Для оперных и драматических артистов:
школа движений,
выражение в движении (мимика),
стиль в движении,
характерные танцы
При школе постановка отдельных танцев А. Кочетовским.
Прием записи в школу с 23(10) января от 1 до 2 с пол. ч. дня.
Фундуклеевская 21, кв. 1, тел. 5-82⁸.

Нельзя не обратить внимания на необычность этого сообщения. Во-первых, название: не хореографическая школа, не «Студия хореографического искусства», как это предполагалось в 1916 году, а «Школа движений». Звучало загадочно и не совсем понятно, тем более, что слово «движение» в программе повторено много раз и по разным поводам. Бросалось в глаза и то, что во втором пункте программы – Школа «классического» танца – определение «классический» взято в кавычки. Казалось бы, это определение не таит в себе ничего неизвестного, кавычки же настаивали на некоем особом понимании давно утвердивших себя и явления, и термина. И, наконец, что означала «система Нижинской»?

⁸ *Последние новости. Киев, 19 января, 1919.*

Страницы истории

Она заявлена в первую очередь. Но о ней пока еще никому ничего не известно.

10 февраля 1919 года в «Школе движений» начались занятия. Все оказалось, как в объявленном анонсе: ни один курс не был забыт или оставлен в стороне.

Занятия чередовались: «один день был “классическим” – у станка, на выворотных ногах, причем все упражнения сразу же отличались быстрым темпом, трудностью, сложностью комбинаций. Следующий день – “по системе”. Все то же самое, но ноги были не выворотные, прыжки на прямых ногах... Нам такие упражнения трудно давались. Занятия происходили два раза в день. Уже в самом начале, ну, наверное, через месяц-полтора Нижинская начала с нами ставить отдельные номера... Важно то, что Бронислава Фоминична всегда занималась вместе с нами. Не всегда понимая, о чем она говорит, мы могли увидеть, чего она добивается, понять задание, понять ее систему»⁹.

«В “Школе движений” главным был поиск нового хореографического языка, отказ от классических позиций, смысловая окраска жеста и мизансцены – все это было ближе к драматическому театру, чем общий курс балета “как у всех”»¹⁰.

Не вникая в подробности педагогических приемов и принципов, отметим вслед за многими посетившими «Школу движений» и вспоминавшими о ней: Нижинская не уставала говорить «о наполненности жеста, о его протяженности, о плавном переходе одной пластической формы в другую»¹¹. Постоянно доказывала, «что в арабеске, например, не должно и не

может быть остановки, – танец есть только движение...»¹².

В качестве аргументов Нижинская приводила примеры из других искусств – из живописи, может быть, чаще всего. Она умела показать, как «живет» движение в живописном произведении, как пронизывает собой все, как развивается, меняется, как передается фону и как фон то ли усиливает его, проницается им, то ли, наоборот, препятствует, пытается его замедлить, остановить. Наиболее наглядно она умела показать все это на примерах абстрактной живописи. И, как правило, обращалась к композициям Экстер, к ее «Цветовым динамикам», «Цветовым ритмам»...¹³.

Чтобы сделать наглядными такие параллели, некоторые номера Нижинская разыгрывала на половиках, «ковриках», как называл их ученик школы Олег Сталинский¹⁴. Половики были небольшого размера: примерно 2,5 на 2,5 метра. На них наносились абстрактные композиции. За пределы половика танец никогда не распространялся.

Отсутствовали декорации, не шились специально костюмы – на все это не было никаких средств. Исполнители выходили на сцену в простых балетных трико; сама Нижинская иногда танцевала в сохранившихся у нее костюмах из дягилевских спектаклей. Чтобы визуально «связать» изображение на половике и фигуру танцора, на лосины трико наносились цветные полосы, они определенным образом соотносились с колористическим решением половика.

«...Один из номеров – “Ужас” – Нижинская исполняла в костюме, созданном Леоном Бакстом, в нем Вацлав Нижинский танцевал “Бабочку” Николая Легата в 1909 году.

⁹ Запись беседы с Е.Я. Кривинской. Москва, 17 декабря 1992 г. Архив автора.

Кривинская Елена Яковлевна (1904–1993). Художник театра. В 1919–1921 гг. ученица «Школы движений».

¹⁰ Стрелкова Е. Жаткинский везд. Цит. по: Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе, с. 175.

¹¹ Там же, с. 114.

¹² Там же.

¹³ Запись беседы с Е.Я. Кривинской. Москва, 16 декабря 1992 г. Архив автора.

¹⁴ Запись беседы с О.Н. Сталинским. Львов, 16 декабря 1989 г. Архив автора.

Сталинский Олег Николаевич (1906–1990). Артист балета, педагог. Заслуженный артист Украины. В 1920–1921 гг. ученик «Школы движений». Посещал также занятия Б. Нижинской в «Центростудии». См. также: Schuller, Gunhild. Bronislava Nijinska. Eine Monographie. Wien, 1974. S. 45.



К этому костюму добавили юбку с геометрическим дизайном, нашитом в виде аппликации. Вырезанные круги, треугольники и дуги составили конструктивную композицию, она вдохнула новую жизнь в традиционный, хотя и элегантный костюм Бакста»¹⁵.

Балет, таким образом, продолжал живописную композицию, движения танцоров «вливались» в движение, заключенное в живописи, особым образом продолжали его, ему подчинялись, вторили или, наоборот, спорили с ним, сопротивлялись ему.

О. Сталинский утверждал, что автором живописи на половиках была Александра Экстер. Возможно так и было, но только не раньше весны 1920 года, когда Экстер возвратилась в Киев.

Балетный номер «Маски» на музыку Ф. Шопена поставлен в конце 1919-го¹⁶, эскизы костюмов к нему написаны Вадимом Меллером именно в 1919 году. И участница номера Е.Я. Кривинская (второй

участницей была Мария Новицкая, «Мура», как называет ее в своих записках Нижинская) тоже вспоминала об абстрактной композиции на «коврике», выполненной В.Меллером.

Конечно, Нижинская выбрала Меллера не случайно. Один из самых преданных и последовательных учеников Экстер, он в 1918–1919 гг. находился под очень сильным влиянием Мастера. Разделял очень многие ее пристрастия и идеи, вплоть до отдельных пластических фраз. Сохранившиеся эскизы свидетельствуют об этом весьма красноречиво.

Меллер присутствовал на занятиях в «Школе движений», видел, как рождались «Маски». Его эскизы костюмов ни что иное, как эскизы героев, персонажей балета. На листах – характерные позы, характерные ракурсы. Даже – особенности движений. «Весь танец, – вспоминала Е.Я. Кривинская, – был на полупальцах, на очень больших шагах, колоссальных шагах... Ноги у нас были невыворотные, они выбрасывались высоко вперед... Решение фигур плоскостное, мы расходились и опять сходились в плоскостное положение, профильное...»¹⁷.

Все это есть в листах Меллера: зафиксированы, кажется, танцевальные фразы, танцевальные ритмы. Эскизы провоцируют воображение, оно настойчиво подсказывает развитие балета, его пространственный мир.

Что касается самих эскизов, то менее всего они свидетельствуют о моментах прикладных – принципах кроя, характере тканей и т.п. Главное в них – цветной вихрь мечущихся плоскостей. Вспомним: так было у Экстер, к примеру, в «Саломее». Плоскости Меллера той

Бронислава Нижинская в костюме Л. Бакста для Вацлава Нижинского (балет «Бабочки» Р. Шумана). Киев. 1919

¹⁵ Van Norman Baer, Nancy. Bronislava Nijinska. A Dancer Legacy. San Francisco, 1986. P.20. См. также фото в этом каталоге на стр.21, а также фрагменты интервью автора каталога с Ириной Нижинской (март 1984 г.).

¹⁶ Запись беседы с Е.Я. Кривинской. Москва, 16 декабря 1992 г. Архив автора.

¹⁷ Там же.



же природы. Иногда такое впечатление, что здесь просто цитаты: та же геометризация форм, аналогичная жизнь этих форм в пространстве листа, аналогичного тонуса цветовые контрасты.

Но повторим: костюмы Меллера реализованы не были. И если все-таки принять во внимание, что некоторые балетные номера Нижинской развивались на «ковриках» с абстрактными композициями, то их колористическую природу вполне можно представить.

Не вызывает сомнения: в композиции присутствовали те же цветовые соотношения и контрасты, что и в костюмах. Надо полагать, формы композиции также геометризовались и характер геометризации отвечал тому, как это задумывалось в костюмах. Иначе просто не могло быть, иначе просто не возникло бы единое пространство движения, его единый цветовой мир.

О. Сталинский вспоминал¹⁸, что репетиции одного из номеров происходили на «коврике», расписанном узкими полосками – синими, оранжевыми, лимонными, черными. Е. Кривинская подтвердила существование такого «коврика»¹⁹. Он предназначался для будущего балета «Египетские ночи» А. Аренского. Было это в самом начале 1920 года. Нижинская тогда предполагала поставить балет на сцене только что организовавшейся Украинской оперы²⁰.

Балет задумывался в двух вариантах²¹: первый, своего рода набросок контуров – для «Школы движений», второй – расширенный законченный – для Украинской оперы. Соответственно, и художников предполагалось два: В. Меллер и Н. Шифрин²².

Какие бы то ни было сведения о решении Шифрина найти пока что не удалось. Эскизы же костюмов Меллера известны, и они представляют собой сложные конструкции из длинных и узких цветных плоскостей.

Рискнем и на этот раз высказать предположения: балет, по-видимому, задумывался, как некая стихия летящих, развивающихся лент, контрастирующая с тяжелой поступью героев – их статика, к слову, отчетливо читается на меллеровских листах. И на этот раз, как и в случае с «Масками», трудно воспрепятствовать воображению. Перед глазами возникает картина заполняющих сценический объем взлетающих, струящихся в воздухе полос цвета. Не трудно себе представить пространство балета: живое, изменчивое, все время вспыхивающее то одними, то другими цветовыми акцентами.

Меллер, безусловно, видел эскизы костюмов Экстер к «Ромео и Джульетте», над ними она работала весь 1918 год²³, обсуждала их в своей Студии. Экстеровские костюмы рассчитаны на движение – стремительное, мгновенно вспыхивающее. Они сконструированы из множества отдельных элементов: летящие плащи, накидки, шарфы... Все это Меллер учел в своих эскизах, построив их, в сущности, по аналогичному принципу.

Не успев непосредственно поработать с Экстер, Нижинская обратилась к Меллеру не случайно: он в это время – как никто другой, пожалуй – в своем искусстве следовал открытиям Экстер. И Нижинской крайне важно было эти открытия постичь, включиться в них, продолжить их, перевести их на язык танца.

¹⁸ Запись беседы с О.Н. Сталинским. Львов, 16 декабря 1989 г. Архив автора.

¹⁹ Запись беседы Е.Я. Кривинской. Москва, 16 декабря 1992 г. Архив автора.

²⁰ Зінківець Д. Театральні здобутки української революції. // *Вір революції*. Катеринослав, 1921. С. 115–117.

²¹ Запись беседы с Е.Я. Кривинской. Москва, 16 декабря 1992 г. Архив автора.

²² Художники театра о своем творчестве. М., 1973. С. 333.

²³ См. об этом: Георгий Коваленко. Александра Экстер. В 2-х т. Москва, ММСИ, 2010. Т. 1. С. 194–200.

Pro memoria

Реконструировать балетные номера «Школы движений» сегодня практически невозможно. Несмотря на то, что в 1920 году они были показаны в разных киевских клубах и даже на сцене Городского театра, никаких рецензий на них не существует, только краткие сообщения. Правда, всегда отмечался интерес к ним публики, равно как и то, что от выступления к выступлению «студия делала большие успехи»²⁴. Нет никаких фотографий. Не осталось уже и никого в живых из учеников «Школы движений» или зрителей тех спектаклей. Да и из дневниковых записей самой Нижинской о структуре тех балетов мало что можно узнать.

Тем не менее об одном и весьма важном моменте можно судить с достаточной определенностью. Природа первых хореографических опытов Нижинской всецело определялась открытиями новой живописи. Они были главными импульсами, инспирирующая энергия исходила в первую очередь от них. И свидетельства этого в дневниках Нижинской встречаются достаточно часто.

Вот только некоторые примеры. Первые предощущения балета «Мефисто» Ф. Листа: «На полу от [инея] зеленый свет. Настраивает на танец <...>. Все остро воздушно. Начало совсем темно. Фигуры лежат на полу, от них свет до самого верха. С их движениями прибавляется свет на сцене. С появлением Мефисто брызжащий свет на них и мягкость света. В красках еще темное, неопределенно беспоконное, протестующее. В танце – собирающееся, растущее, оживающее, но не своей волей, все идет за волей Мефисто. От него для них исходит жизнь, свет. Момент

протеста – затемнение в красках, густота в движениях. Опять заворачивание. Нарастающий протест. <...> Опять свет жизни. И вдруг все схвачено в руки Мефисто, брошено в счастье чувств. Золото, розовое, золота много, праздник, ослепительный свет. <...> Алость крови, темная светящаяся земля. Начинает кипеть. Уже все в своей правде танцует. Уже не отодраться выросшего. Трагизм безысходности. Порывы бросают в одну и другую сторону. Высшая точка протеста, кипение огня. Кризис. <... > трагичность ясная, все кипит, бросается в светящейся ночи. Разбивается, не оставив ничего»²⁵.

Или еще: «Вижу этот фейерверк. Надо его во что бы то ни стало сделать. Надо найти средства. Всех пустить танцевать не на полу, а вертикально. Фон бешено меняющимися красками. Там наверху движения, и падающие вниз и прыгающие наверх бешено...»²⁶.

И еще через несколько дней о том же «фейерверке»: «хочу <...> чтобы все двигалось перед глазами, свет окутывал дымкой, прояснялись тела: то руки, то ноги <...> фон все меняющийся. Сноп света, брошенность движения в музыку, декорациях, свет, тела сверху вниз падают и летят вверх. <...> Темнота свет струит, плывет, а внутри как ядро дышит масса, двигаются вперед (диагональ), расширяются, блестят, черное спускают, краски надвигаются...»²⁷.

Сохранились киевские рисунки самой Нижинской, на них целые системы кругов, эллипсов, дуг, парабол, различные треугольники, пересекающие квадрат диагонали... Эта графика совершенно не похожа на записи мизансцен будущих балетов, какие часто делают

²⁴ Э.М. Вечер Брониславы Нижинской. // Киевский день. 1920, № 19, 8 июня. С. 2.

²⁵ Нижинская Б.Ф. Дневник 1919–1922 гг. Запись от 1-го сентября 1920 г. Благодарю Линн Гарафолу и Е.Я. Суриц, предоставивших мне возможность ознакомиться с этим дневником, хранящимся в: Bronislava Nijinska Archives (Library of Congress, Washington, USA).

²⁶ Там же. Запись от 13 января 1920 г.

²⁷ Там же. Запись от 10 февраля 1920 г.

хореографы, вычерчивая траектории движений, танцевальные построения. Рисунки Нижинской сопровождаются многими подписями, к балету никак не относящимися. Здесь, действительно, все другое. Такое впечатление, что Нижинская стремилась постичь пространственные смыслы геометрических фигур, проверить возможности их объединений, наложений, взаимодействий.

Это стремление понять структуру современной геометрической абстракции первым делом приводит на ум беспредметную живопись Экстер. О ней многое напоминает. Во-первых, присутствие столь часто встречающихся у Экстер круговых форм и самого разного рода их композиций. Во-вторых, при всей схематичности рисунков в них явны центробежные силы, активно дающие о себе знать в «Цветовых динамиках» художницы. Но, пожалуй, самое главное, чего нельзя не увидеть в этих рисунках, – их ритмическую организацию.

Отдельная серия рисунков Нижинской – диагональные построения. Они не сопряжены ни с какой формой – только линии, диагонали в чистом виде, так сказать. Совершенно очевидно, что Нижинскую диагональ занимает прежде всего, как смысловое выражение движения. Опять же: практически во всех «Цветовых динамиках» Экстер диагональные построения. Диагонали, как правило, активные, отчего изобразительные формы обретают особую напряженность движения.

В рисунках Нижинской диагональные линии часто множатся, часто спорят друг с другом, активные и пассивные диагонали сопоставляются с линиями другой

природы – параллельными и перпендикулярными. И что характерно: линии этой природы по своей активности всегда несопоставимы с диагоналями. А это значит, что и диагональное движение всегда тоже активнее, выразительнее. Точно так и происходило в абстрациях Экстер: на пути диагональных потоков цвета возникали не раз то ли какие-то формы, то ли даже иные цветовые потоки, но им не дано было остановить, преодолеть диагональное движение.

Экстер и Нижинская не виделись почти полтора года. Все это время между Одессой и Киевом практически не было железнодорожного сообщения, на почту рассчитывать не приходилось. Когда в Одессе окончательно установилась советская власть – в Киеве она уже достаточно давно – Экстер возвращается домой.

В разговоре о «Школе движений» как-то еще не доводилось сказать о ситуации в Киеве, о том, как и чем жил город те полтора года. Если представить себе это время, то мечта о новом балете может показаться утопической и неосуществимой. Но это было очень в характере Брониславы Фоминичны – зажигаться идеями, в которые почти никто не верил, быть одержимой ими вопреки всему. В Киеве тогда «вопреки всему» означало на самом деле вопреки всему – неизвестности, безнадежности, оторванности от мира, красному террору, голоду, холоду, нищете... Однако, вспоминая те годы, Нижинская совсем не пишет о быте, о невыносимой повседневности: «Живя в Киеве, как будто в больших лишениях, я этого не замечала и не чувствовала совсем,

Pro memoria

потому что жила так, как все вокруг меня...»²⁸.

На возвратившуюся ранним апрельским утром Экстер Киев произвел ужасающее впечатление.

Город нельзя было узнать. Он – умирал, медленно, неотвратно:

«Уже давно минули те времена, когда, обезумев от ярости, по городу носились грузовики с людьми в кожанках и солдатских шинелях. Утих шум. Не громыхали трамваи. Ржавели рельсы. Между камнями мостовой росла трава. Люди своим появлением не решались нарушить торжественную пустынную улиц. И тот, кто отваживался на это, чувствовал себя угнетенным – темный страх овладевал им! – или, наоборот, освободившимся ото всего.

Тишина, которая знакома только безграничным просторам болотной тундры или песчаной пустыни, тишина, которую, кажется, можно было услышать, овладела городом. Ласковой ладонью матери смерть коснулась его похолодевшего чела.

Не работали фабрики, электрическая станция, водоканка, мельница Бродского. Облако дыма не отделяло небо от города. Копоть не оседала на золоте барочных куполов, ржавчине жестяных крыш Подола. Обездымленный воздух стал прозрачным. Небо в своей первозданной ясности распласталось над домами. Вертикали фабричных труб читались условными знаками на техническом чертеже схематичного пейзажа...

Голод начал ощущаться еще в декабре 19-го года, постепенно он все усиливался, своего апогея достиг в мае-июне 20-го. Села вокруг были сытыми, там был, как говорится, хлеб и к хлебу. Город же оказался изолированным и

замкнутым. На дорогах под Киевом стояли “заградилки”, их задачей было не допускать в Киев привоза продуктов, которые нужны были фабричным центрам и армии и подлежали реквизиции в “порядке продразверстки”»²⁹.

Мы привели эту пространную цитату, потому что Экстер потом не раз вспоминала в подобных же словах свои ощущения от Киева, где она отсутствовала больше года³⁰.

В Киеве не было почти никого. Друзья и знакомые разъехались кто куда. После недавнего буйства художественной жизни в городе воцарилась какая-то пустота – ни выставок, ни вечеров, ни дискуссий. Не было уже и ХЛАМа – знаменитого клуба, где встречались все, где, кажется, только вчера еще неистово бушевали творческие страсти. Работали, правда, кое-какие театры. Их осталось мало³¹, и изменились они до неузнаваемости.

С Нижинской Экстер увидится буквально сразу после возвращения, и теперь она почти каждый день в «Школе движений»³², а 4-го июня – в Городском театре на «Вечере хореографических эскизов Брониславы Нижинской»³³. Есть смысл привести программу этого вечера:

Сезон 1920–1921

В Е Ч Е Р

Хореографических эскизов
Брониславы Нижинской
в исполнении

«Школы движений» и госпожи
Брониславы Нижинской
Начало в 7 часов вечера

1-е отделение
«Эскизы лебедей»,
муз. Чайковского.
Исполняют: г.г. Воробьева,
Грюнвальд, Кривинская,
Сташкевич, Новицкая, Толкачева,

²⁸ Из письма Б.Ф. Нижинской к Е.Я. Кривинской от 20 августа 1968 г. Копия письма в архиве автора.

²⁹ Домонтович В. Болотняна Лукроза. // «Хроника 2000». Київ. Вип. 2. 1992. С. 103–104.

³⁰ Запись беседы с Эстер Мартинчиковой-Шимеровой. Литовский Микулаш (Словацкая республика), 17 января 1989 г. Архив автора. Эстер Мартинчикова-Шимерова (1909–1995). Известная словацкая художница. В 1929 году поступает в парижскую Академию Современного искусства Фернана Леже на курс Александры Экстер. С этого времени и до последних дней А. Экстер – ее близкий друг. В творчестве Эстер Шимеровой многое инспирировано исканиями Александры Экстер.

³¹ «Подотдел искусств признан необходимым закрыть в г. Киеве с 2-го января все театры, носящие антихудожественный характер и не отвечающие просветительным целям рабоче-крестьянской власти. Будут закрыты: театр коллектива артистов “Пель-Мель”; т-во артистов Интимного театра, т-р “Синяя птица”; “Уголок Иврика” и др.» (Известия. Киев, 1920, 6 января).

³² Запись беседы с О.Н. Сталинским. Львов, 17 января 1989 г. Архив автора.

³³ Громадське слово. Київ, 1920, 4 червня.

Страницы истории

Жаховская, Попова, Шрайбман, Несходовская, Дыбовская, Метельникова, Вольф, Черняева, Черная, Мороз и др.

1. Allegro

2. Valse

3. Variation

Исп. г.г. Толкачева, Попова, Кривинская, Новицкая

4. Variation, муз. Шопена.

Исп. г.г. Воробьева и Грюневальд

5. Adagio

2-е отделение

1. «Беленькая кошечка и кот в сапогах», муз. Чайковского, произведение М. Петипа. Возобновление Б. Нижинской.

Исп. г.г. Сташкевич и Лапицкий

2. «Петрушка»

Исп. г.г. Бронислава Нижинская и Хоер Ян и Унгер

3. «Кукла», муз. Лядова.

Исп. г. Бронислава Нижинская

4. «Испанский», муз. Чайковского.

Исп. г. Кривинская

5. «Половецкие танцы», муз. Бородина.

Исп. г.г. Бронислава Нижинская, Лапицкий, Унгер, Хоер Ян, Хоер Чеслав

3-е отделение

1. «Шут», муз. Черепнина.

Исп. г.г. Хоер Чеслав, Унгер, Хоер Ян, Лапицкий

2. «Демоны», муз. Черепнина.

Исп. г.г. Новицкая, Воробьева, Жаховская, Метельникова, Сташкевич, Попова 1-ая, Бориллоли, Кривинская и Вольф

3. «Эскизы», муз. Шопена

а/ Прелюдия

б/ Ноктюрн

в/ Этюд.

Исп. г. Бронислава Нижинская

4. «Незаконченный эскиз на 12-ю Рапсодию Листа»

Исп. все ученики «Школы движений».

Хореографическая композиция г. Брониславы Нижинской.

За роялем Н. Шерман.

Режиссер Бронислава Нижинская.

Уполномоченный театра

Д. Ровинский.

Администратор Б. Ядрило³⁴.

«Первое выступление “Школы движений” в оперном театре оказалось сенсационным. Большой зал был переполнен, а на площади бушевала толпа жаждущих попасть в театр, вход охранял конный отряд милиции. Все номера программы проходили с огромным успехом... Спектакли “Школы движений” в оперном игрались по понедельникам...»³⁵.

Несмотря на всю внешнюю аскетичность, на отсутствие декораций и костюмов, маленькие балеты Нижинской воспринимались как чудо, как волшебство. Немыслимое, если представить, что игрались они среди разлившейся за стенами театра безысходности и пустоты.

Для Экстер все в них оказалось таким близким. Таким понятным. И таким чрезвычайно важным – в Одессе художнице было совсем не до живописных исканий. Она преподавала, оформляла праздничные торжества, ее пластические эксперименты надолго прервались. Сейчас же она со счастливым удивлением обнаружила, что они не оказались забытыми и ненужными. Увидела некое инобытие своей живописи.

Хореографические фразы Нижинской, ее треугольники, диагональные полосы, сегменты, круги, плюс всегда сильное композиционное ядро, завораживающее неотвратимостью

³⁴ Украинский музей театрального, музыкального и киноискусства. (Киев). Фонд программ недействующих театров. № 4637.

³⁵ Воспоминания Е.Я. Кривинской. Машинопись в архиве автора.

Pro memoria

и энергией своих трансформаций, – все было так понятно Экстер. Об этом, по сути, вся ее совсем недавняя живопись.

Экстер чувствовала себя счастливой: принципы развития структур балетов Нижинской оказались столь аналогичными ее стремлениям, ее исканиям. Часто почти все так и строилось: как развитие, расширение, пространственное распространение ее «Цветовых динамик». Последнее для Экстер оказалось необычайно важным: ее «Цветовые динамики», хотя и были наделены выразительным стремлением вырваться в объем, все равно оставались в пределах поверхности холста. Нижинская же ощутила пространственные возможности форм Экстер: знаменитые, в будущем ставшие опознавательным знаком ее хореографии пирамиды из групп танцоров, «навалы», как называла она их сама, – их происхождение абсолютно понятно.

Было бы неверным утверждать, что хореография Нижинской всего лишь воспроизводила средствами балета композиции Экстер. Но безусловно то, что в живописи Экстер Нижинская открыла для себя пространство своих спектаклей. Какие-то главные его законы, его природу.

Возвратившись в Киев, Экстер не очень понимала, чем ей следует заняться. Рассчитывать на работу в театрах не приходилось – их просто не было, распался «Молодой театр» ее давнего приятеля Леся Курбаса, а новый его коллектив («Кийдрамте») в это время уже перебрался в провинцию.

Реальным представлялось лишь одно – преподавание. В Киеве все-таки еще помнили ее студию. Да и

не только в Киеве – и за границей, и в Москве успешно работали ее ученики, не понятно как, но слухи о них проникали в отрезанный от мира город. Организацией новой студии Экстер начала заниматься уже в первые дни после приезда. Открылась она 18-го мая³⁶.

Студия не успеет набрать прежней силы. По разным причинам: не будет достаточного количества учеников (все теперь стремятся в государственные школы), не будет прежних ассистентов и лекторов. Студия Экстер была частной, а все частные учебные заведения новая власть постепенно закрывает, так что никакой уверенности в завтрашнем дне уже не было.

«Школа движений» тоже была частной, но Нижинской пока еще разрешалось ее содержать, обязав, правда, преподавать в так называемой «Центростудии», вынуждена она участвовать и в разного рода государственных комиссиях, в оргкомитете Украинской Оперы, в школе «Культурлиги», давать концерты для красноармейцев и т.п.

Свою ситуацию в Киеве Экстер воспринимала, как бесперспективную – даже в чисто материальном плане. Совсем по-другому ощущала себя Нижинская, ее переполняли энтузиазм и надежды. Еще не было идеи отъезда, о болезни Вацлава она не знала, и все свои планы связывала с Киевом, с открывшейся Украинской Оперой и, конечно же, со своей школой.

Нижинская очень рассчитывала на Экстер. Во время их почти каждодневных встреч говорилось только о совместной работе. Именно тогда Нижинская задумала балет на музыку И.С. Баха, чертила схемы, делала рисунки мизансцен. Вместе они придумывали костюмы.

³⁶ Киевский день. 1920, 18 мая. С. 2.

Осуществиться их общему замыслу доведется не скоро – уже в Париже.

Экстер была непререкаемым авторитетом и в сфере теории. К 1920 году Нижинская почти завершила начатую еще в Москве рукопись трактата «О движении и Школе движений», где излагала и свои взгляды на современный балет, и основы своего метода. Рукопись предназначалась для киевского издательства «Центросоюз»³⁷.

Нет никаких ни документальных, ни мемуарных подтверждений, но можно не сомневаться: с этой рукописью Экстер была знакома.

«Движение дает жизнь Танцу. Возможность заражать зрителя имеет только Движение. Только в Движении живет ритм. В Движении тело действует. В действии Движение должно быть непрерывным, – иначе жизнь действия Движения (так! – **Г.К.**) прерывается. И тот момент, когда Движение выключается из тела и воли артиста, наступает незаконный антракт (отнюдь не пауза, так как пауза есть тоже Движение, как бы дыхание действия)»³⁸.

Все эти слова и мысли вполне могла бы повторить и Экстер, заменив лишь слово «танец». Обо всем этом она думала, подходя к мольберту, и всякий раз подтверждала это на холсте.

Редкостное совпадение с практикой Экстер обнаруживают и рассуждения Нижинской о классике. Приводя в своем трактате имена Новерра, Вестриса, Дидло, Тальони и Петипа, она подчеркивает: их новации постоянно и иногда решительно видоизменяли и обогащали классическую технику. В конце XIX века классический балет перестал развиваться, возвел вокруг

себя непроницаемые стены. Для Нижинской это означало смерть классики как живого способа выражения. Именно к живой классике стремилась она в своем творчестве, в своих педагогических начинаниях.

Экстер никогда не делила искусство на старое и новое, во всем видела закономерную эволюцию, естественную потребность развития языка. Занятия в своей студии всегда начинала с Пуссена – гения композиции. И постепенно приводя своих студентов к Сезанну, часто повторяла: «Сезанн – это сегодняшний Пуссен». В таком революционном искусстве, как кубизм, учила видеть его укорененность во французской традиции. Точно так же, как и Нижинская, остановки в искусстве считала симптомами серьезной болезни.

«Надо выметать начисто ненужное, но нельзя проглядеть и разрушить то, что является фундаментом, что лежит в основе механики искусства. Это должно стать такой же заботой новаторов Школы, как “вклады”, “находки” гениальных мастеров наших дней. Тогда только мы сможем, не растратив скопленных достижений техники искусства, на ней создавать “свое” – новую жизнь в искусстве»³⁹.

Как вспоминали ученики Экстер, на своих лекциях она говорила о новой живописи буквально теми же словами⁴⁰.

Полное единодушие было и в понимании природы современного спектакля, его дыхания, его целостности. И для Экстер, и для Нижинской театральное произведение могло возникнуть лишь в теснейшем взаимодействии всех его составляющих. Ничего второстепенного – все главное. Ничего

³⁷ Издательство «Центросоюз» в 1920 году предприняло публикацию серии под названием «Театральный парадник» (Театральный советчик). Были выпущены книги: № 1. Проф. Г. Гаевский «Задачи режиссера», № 2. Проф. В. Сладкопечев «Введение в мимодраму». Под № 3 предполагалось издание трактата Б.Ф. Нижинской «О Движении и Школе движений». Книга издана не была. Вариант текста впервые опубликован в венском журнале «Der Schrifttanz». 1930. Heft 1. April.

³⁸ Нижинская Б.Ф. О Движении и Школе движений (рукопись). Благодарю г-жу Ирину Макарик, любезно предоставившую мне копию этой рукописи, хранящейся в: Bronislava Nijinska Archives (Library of Congress, Washington, USA).

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Запись беседы с Эстер Мартинчиковой-Шимеровой. Литовский Миклаш (Словацкая республика), 19 января 1989 г. Архив автора.

Pro memoria


случайного – все проявления единой и непрерывной материи. Любой костюм Экстер в театре А. Таирова свидетельствовал о целом спектакля. Любой танцевальный номер у Нижинской не существовал сам по себе и содержал все признаки, все проявления этой стихии. Помимо плана чисто хореографического в балетах Нижинской присутствовало мощное режиссерское начало. И не случайно на афише в программке первых выступлений «Школы движений» в Городском театре, как мы помним, написано: «Режиссер Бронислава Нижинская». Не хореограф, не балетмейстер – режиссер.

Тем киевским летом очень скоро стало абсолютно ясным удивительное совпадение творческих устремлений двух художников, их какое-то редкостное единство во всем. И настойчивая потребность творить вместе. Но Нижинская прекрасно понимала: Экстер – художник большого стиля. Ее талант необходим спектаклю в театре, технически оснащенном, с мощной машинерией и световым парком. В Киеве на все это рассчитывать не приходилось, В августе 1920 года Экстер уезжает в Москву: ее ждал Таиров, уже три года подряд Камерный театр в своих анонсах сообщал о «Ромео и Джульетте».

Экстер, кстати, считала пребывание Нижинской в Киеве тоже перспективным, была уверена: ее идеям и их воплощению необходим совсем другой художественный контекст. По приезде в Москву она встречается с К.С. Станиславским, рассказывает ему о киевской «Школе движения». Услышанным он был очень вдохновлен и «мечтал выписать (Нижинскую – Г.К.) со всей студией в Москву, к себе»⁴¹.

Перед отъездом Экстер пишет записку Нижинской:

«Дорогая Бронислава Фоминична!

Я зашла к Вам передать свое решение о выезде в Москву, но также и о возвращении к Вам для работы. Если, конечно, я буду нужна Вам. Мысль о работе с Вами меня волнует, но... Бронислава Фоминична, я напишу Вам из Москвы, буду ждать Ваших решений относительно своего приезда.

Всего.

Александра Экстер»⁴².

Через несколько месяцев, ранней весной 1921 года покинуть Киев доведется и Нижинской. Она узнала, что Вацлав находится в психиатрической клинике в Вене. Бронислава Фоминична верила: ее присутствие поможет вернуть брата к нормальной жизни. «Школу движений» пришлось закрыть, курс же в «Центростудии» она переехала к Анне Воробьевой⁴³, одной из самых талантливых и преданных учениц. Нижинская в нее верила, знала: в ее уроках не будет никаких отступлений от «системы».

Оказавшись в конце мая 1921 года в Вене, Нижинская отправляет Дягилеву письмо:

«Не хочу и не могу что-нибудь предпринимать, не получив Вашего ответа. У всех, кто был около Вас, может быть одной мне было дорого то, что Вы делали ради самого Дела, поэтому неустанно работала на этом пути – поэтому мне так необходимо вернуться «домой», принести все накопленное за свое отсутствие.

Сейчас знаю, что могу рядом с Вами сделать очень многое. Мною сделано несколько композиций – не было только технических средств к выполнению. Я ищу не

⁴¹ Письмо А.А. Экстер к Б.Ф. Нижинской от 28 июля 1924 г. (Bronislava Nijinska Archives. Library of Congress, Washington, USA)

⁴² Письмо А.А. Экстер к Б.Ф. Нижинской. Без даты. Предположительно: июль 1920 г.

⁴³ Воробьева Анна Митрофановна (1898–1985) русская и болгарская танцовщица, балетмейстер, педагог. Училась в «Школе движений», посещала уроки Б.Ф. Нижинской в «Центростудии». Была солисткой Римской оперы (1924–1926), труппы И.Л. Рубинштейн (1928–1931), Русской оперы в Париже (1932) и др. В начале 1930-х годов переезжает в Софию, где становится ведущей солисткой Софийской оперы. Создательница и руководитель балетной школы (1934–1936).

только “новых” движений, “новых” форм декораций и костюмов – мне приелась эта надоевшая коробка театра. Надо создавать сам Театр – не балет.

Движение тел – это материал. Средство для этого Театра.

Надо уничтожить “театр”, как фон для танцующих или танцующих на выставке декорированной коробки.

Все в театре должно быть действующим⁴⁴.

Трудно сказать, какое впечатление произвело на Дягилева это письмо. Во всяком случае он не оставил его без внимания: с 15 сентября Нижинская начинает работать в «Русских балетах»⁴⁵. Уже при встрече с Дягилевым она, вне сомнения, говорила о киевской «Школе движений», о своих композициях, о своей системе. Весной 1922 года Дягилев предложил Нижинской поставить «Свадебку» И. Стравинского.

Ни у одного из спектаклей «Русских балетов» не было столь долгой и необычной истории. «Свадебку» Дягилев задумал еще в 1914 году, сразу после успеха «Золотого петушка». Стравинскому заказана музыка.

И именно тогда же Стравинский предложил Н. Гончаровой сделать для «Свадебки» костюмы и декорации: он представлял их аналогичными тому, что было в «Золотом петушке» – стихия крестьянского примитива, яркие цвета, узорчатые ткани...

Только к началу 1922 года Стравинский завершил музыку. Гончарова же за все эти годы написала сотни эскизов. Версии менялись. Вначале «виделось особенно все, что сближало с русским народным бытом в пышном расцвете,

особенно с свадебным пиром, с народной пляской, с яркой многоцветной одеждой и т.д., то есть с тем, что могло связать “Свадьбу” с народными праздниками и живой радостью жизни, с избытком, с тяжелой и радостной силой. Я рисовала в это время костюмы на основе формы крестьянской одежды, ярко раскрашенные и орнаментированные»⁴⁶.

Со временем Гончарова приходит к иному убеждению. «Форма, найденная мною в радости крестьянской среды, казалась мне не полно выражающей идею свадьбы. Я пробовала перенести действие в другую обстановку, близкую к крестьянской, в среду мелкого мещанства (“мещанская свадьба”). Я делала новые эскизы для декораций, занавеса и костюмов: полосы, круги, клетчатые рисунки, расплывающиеся пятна заменили цветочный орнамент. Тяжелые, негибкие корсажи (жакетки) заменили гибкие холщовые рубахи. < ... > Чувство и форма были совсем другие, чем в первых эскизах. Только тона были также ярки»⁴⁷.

Следующий вариант: «Мне хотелось сделать свадьбу весенней... много костюмов светлых холодных тонов с серебряными кружевами или, вернее, вышивками, похожими на кружева, с довольно большими головными уборами из мелкого жемчуга по светлому фону»⁴⁸.

С Гончаровой Нижинская не была знакома и о поисках ее ничего не знала. Не имела ни малейшего представления ни о музыке, ни о содержании балета. «Игорь Федорович, – вспоминала, – рассказал мне сюжет “Свадебки”, объяснил, что в балете четыре картины: “В доме невесты”, “В доме жениха”, “Отъезд невесты из родительского

⁴⁴ *Bibliothèque de l'Opera (Paris). Fonds Kochno. Pièce 65. № 65.*

⁴⁵ *Нижинская Б.Ф. Дневник. Запись от 13 июля 1921 г.*

⁴⁶ *Гончарова Наталья. «Свадебка» // Русская галерея. 1999. № 1. С. 61*

⁴⁷ *Там же. С. 62.*

⁴⁸ *Там же. С. 62–63.*

дома”, “Свадебный пир”. Потом он сел за рояль и заиграл. Музыка потрясла меня, захватила своим тревожным ритмом. “Свадебка” показалась мне глубоко трагической, с неожиданными всплесками радости. Это была истинно русская музыка. В тот момент спектакль как бы встал у меня перед глазами, и я поняла, какой должна быть его хореография»⁴⁹.

Через какое-то время Нижинская увидела давно уже готовые эскизы костюмов, декораций и занавеса. «На длинном рабочем столе Гончарова разложила большие листы с эскизами костюмов к “Свадебке”. Там было около 80 набросков – восхитительно нарисованных, волшебных по цвету, очень театральных, в роскошно “русском” стиле. И мужские, и женские костюмы были очень тяжелые, подола длинных женских платьев волочились по земле, на головах у женщин – высокие кокошники; мужчины были бородатые, и все обуто в громоздкую обувь – сапоги и туфли на каблуках. Мне сразу стало ясно, что эти эскизы годятся скорее для русской оперы, нежели для балета на музыку Стравинского. Тело, инструмент танцовщика, в подобном costume, скрывающем движения, – все равно, что скрипка, запрятанная в футляр. Эскизы Гончаровой казались мне совершенно не совместимыми ни с музыкой Стравинского, ни с моими представлениями о хореографии балета»⁵⁰.

Дягилеву решение Гончаровой очень нравилось – он только размышлял о вариантах. В «Русских балетах» вообще, как правило, идеи художника не подвергались сомнению – с них часто все и начиналось, они не раз определяли самое

главное в спектакле, хореография не могла с ними не считаться.

«Свадебка» в этом плане – уникальный случай. Нижинская в спорах с Дягилевым отвергла все варианты Гончаровой. Не сформировав пока еще до конца собственные представления о сценографии, упрямо стояла на своем: «Никаких кричащих цветов в крестьянской свадьбе! Костюмы предельно простые, и все остальное в том же роде»⁵¹.

И, возможно, впервые за всю историю «Русских балетов» Дягилев принял аргументы Нижинской: «Ну, ладно, Броня, < ... > начинай “Свадебку”. А когда сделаешь хореографию – мы с Гончаровой посмотрим, и она сделает новые эскизы»⁵².

Буквально через несколько дней (27 марта 1923 года) начались репетиции. Ровно в 10 утра «Броня» появлялась в классе с длинным мундштуком в одной руке (она много курила) и термосом с кофе в другой. Садилась и пристально осматривала танцовщиков – в какой они форме сегодня, аккуратно ли одеты и причесаны. < ... >

⁴⁹ Нижинская Б. Создание балета «Свадебка». // *День Стравинскому*. СПб., 2003. С. 29.

⁵⁰ Там же. С. 30.

⁵¹ Там же.

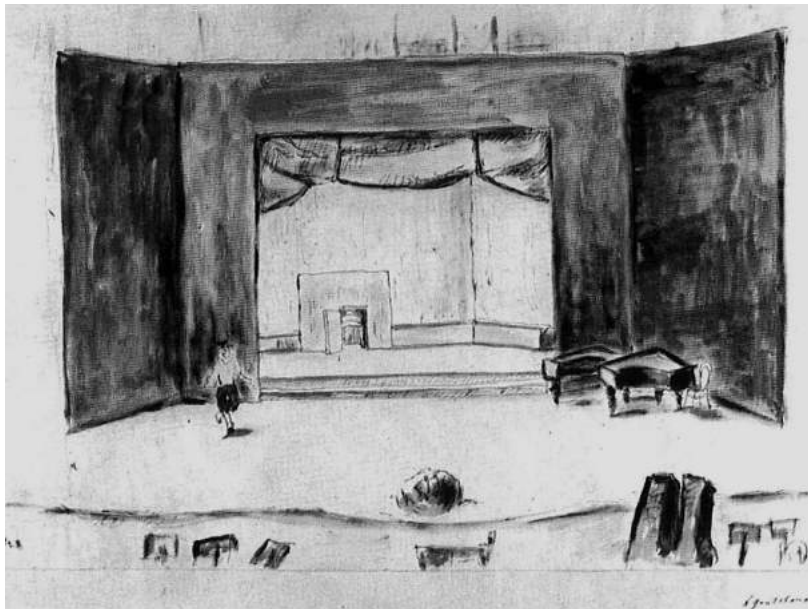
⁵² Там же.

Репетиции балета «Свадебка». Русский балет Сергея Дягилева. Монте-Карло. 1923



Страницы истории

ВМ



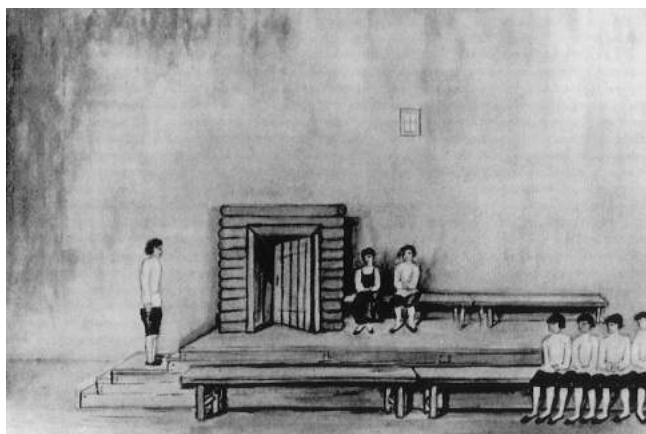
Н. Гончарова.
«Свадебка».
Эскиз декораций.
Вариант. 1923 г.

Н. Гончарова.
Набросок финальной
сцены. 1923

Царила строжайшая дисциплина, никто не смел произнести ни слова. < ... > На репетиции всегда приходила подготовленной, зная, чего она от нас хочет. Ее физическая выносливость поражала. Казалось, она никогда не уставала. Чашечка черного кофе, сигарета и – Броня снова полна сил»⁵³.

Нижинскую, действительно, переполняли энергия и какой-то невероятный прилив сил. Музыка Стравинского – это она поняла сразу – идеальный повод подвести итоги, наконец-то отчетливо и уверенно сказать обо всем: о своей системе, об опыте «Школы движений», а главное – об открытиях Вацлава – они не прошли бесследно, они живы, их ждет новая и счастливая судьба.

Ее нисколько не смущало отсутствие заданного художником решения, в Киеве она всегда так и начинала. Вот, и на этот раз ей вовсе не нужна была «декорированная коробочка», она уже знала:



пространство на сцену принесет «движение тел» – только оно одно. Все остальное лишь дополнение к пространству, творимому танцем.

Проницательные критики, к слову, в «Свадебке» именно это и отмечали: «Сами по себе декорации и костюмы лишены значения; они не существуют самостоятельно, не привлекают внимания; нужно сделать усилие над собою, чтобы заметить их, нужно отвлечься от целого;

⁵³ Вильтзак А. Па-де-де на всю жизнь. // Мариинский театр. 1993, № 17–18. С. 16.

но во время действия сделать это очень трудно. <...> Декорации, костюмы суть здесь моменты подчиненные, вся ценность их – в целом»⁵⁴.

С первого же момента спектакля становилось очевидно: сценография здесь не наделена пространственнообразующими функциями. Сцена вобщем-то нейтральна, ее окаймляют некие предельно условные знаки, по ходу действия не расширяющие свою смысловую образность, в действии не развивающиеся, да и в само действие не включающиеся никак.

В принципе, декорации «Свадебки» могли бы вовсе и не присутствовать на сцене – образный мир балета несколько бы не пострадал. Н. Гончарова это прекрасно понимала. Свой – уже последний вариант! – она предложила, увидев завершённую хореографию Нижинской. Никакого (в привычном и распространенном понимании) сотворчества художника и постановщика не было. Само действие балета наделялось такой пространственной энергией и пространственной независимостью, что оставалось только одно: не вторгаться в его структуру, не стараться ее никак дополнить или даже просто как-то ее «подать».

Преобладание фронтальных мизансцен само по себе перечеркивало возможность какого-либо пластически структурированного пространства, балет им просто пренебрегал.

Это становилось еще больше очевидным, поскольку с двух сторон сцены стояли четыре рояля⁵⁵. Их присутствие тоже никак не способствовало целостности пространственного образа, даже столь условно намеченного Н. Гончаровой.



В своем возобновлении «Свадебки» в лондонском Королевском Балете (1966) Б. Нижинская внесла коррективы в оформление Гончаровой, устранив в нем даже малейшие повествовательные моменты: не было никакой двери, ведущей в спальню молодоженов – в финале родители жениха просто открывали до того времени совсем не различимый проем в заднике; не было деревянных лавок, стоявших перед помостом; не было и никаких роялей – они, правда, очень недолго просуществовали и в спектаклях дягилевской антрепризы.

Сцена, таким образом, представляла собой пустое пространство, где-то на двух третях своей глубины отмеченное сломом, – там был невысокий во всю ширину помост. Однако, буквально, с первой минуты «Свадебки» зритель оказывался перед реальностью пространства совсем не нейтрального, не индифферентного.

Невозможно отделаться от ощущения, что действие развивается

Н. Гончарова.
Набросок группы танцовщиков. 1923

⁵⁴ Шлецер Б. «Свадебка». // Звено. Париж, 1923, № 21, 25 июня. С. 2–3.

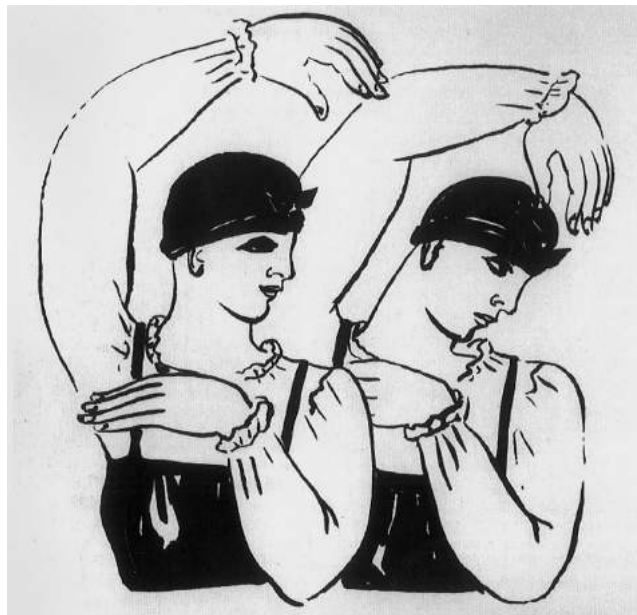
⁵⁵ «На первом представлении четыре рояля заполняли углы сцены, будучи, таким образом, отделены от ансамбля ударных, хора и певцов-солистов, помещавшихся в оркестровой яме. Дягилев ратовал за такое размещение из эстетических соображений – четыре черных сланообразных предмета были привлекательным дополнением к декорациям...» (Стравинский, И. Диалоги. Л., 1971. С. 168).

в среде, где все повинуетя неким законам, где царят совершенно определенные и наступающие ритмы, где силовые линии столь выразительны и столь активны, что не подчиниться им невозможно. Кажется, что все взрывы и вихри действия, его остановки и вспышки продиктованы мощной энергией пространства, его причудливым силовым полем.

Много писалось о ритуальном начале в балете, о том, что в «Свадебку» Стравинского как бы «вписан» механизм воображаемого (т.е. реконструированного) древнерусского обряда со всей его неумолимой неотвратимостью⁵⁶. И что «механизм этого ритуала ни в коем случае не «моторный». Он подобен часовому механизму. Он раскручивается, как пружины одной из гигантских настенных гармоний XIX столетия...

Музыка «Свадебки» развивается в точности тем же самым образом. Начавшись, она длится с несколькими короткими паузами более получаса на фоне постоянного, как бы неумолимого «там-тамного» ритма. Ритуал «раскручивается» подобно металлической пружине⁵⁷.

Именно царящие здесь ритмы, неотступающее и неослабевающее энергетическое поле определили в «Свадебке» едва ли не самую главную особенность: персонажи (не только конкретные – Жених, Невеста, родители, но буквально все, каждый из присутствующих на сцене) лишены индивидуальных проявлений. Их действия, вспоминала Нижинская, «должны были выражаться не индивидуально, а скорее действиями ансамбля в целом. Невеста и ее подруги были связаны общей выразительностью на протяжении всего действия.



Юноши, собирающиеся вместе перед свадьбой, образовывали одно целое с Женихом. Родители молодых служили лишь деталями фона и почти не имели своего голоса⁵⁸.

Все свойства индивидуального отношения к герою отданы кордебалету – человеческой массе. И только о массе в целом можно говорить в терминах экспрессии, эмоций, любых динамических проявлений и красок.

Сразу же следует подчеркнуть: Нижинская «манипулировала массами не реалистически, как это делал в своих массовых сценах Фокин, но так, словно она была безликое тело, символизирующее давление обычая и неумолимую силу судьбы»⁵⁹.

В своем антиреалистическом подходе Нижинская пресекала любую возможность возникновения повествовательности, всплеск конкретных ассоциаций, какой бы то ни было бытовой обусловленности. Именно этим объяснялось

Н. Гончарова.
Набросок двух танцовщиц. 1923

⁵⁶ Набоков Н. «Свадебка» Игоря Стравинского. // Новый журнал. Нью Йорк, 1976, кн. 123. С. 168.

⁵⁷ Там же. С. 86–87.

⁵⁸ Нижинская Б. Создание балета «Свадебка». С. 30.

⁵⁹ Van Norman Baer, Nancy. Bronislava Nijinska. A Dancer's Legacy. P. 34.

Pro memoria

то обстоятельство, что женский кордебалет танцевал на пуантах. Пуанты подчеркивали абстрактность и метафоричность, лишали движения натурализма.

Например, в одной из сцен, наделенной совершенно определенным и известным сюжетом, «волосы Невесты заплетаются перед тем, как отрезать их, что символизирует потерю девственности. Вместо того, чтобы имитировать абсолютно конкретные движения, Нижинская заставила девушек, окружающих Невесту, выполнять маленькие па де бурре, при которых носки на пуантах резко ударяют в пол, в то время как ноги скрещиваются и перекрещиваются»⁶⁰.

Нижинская не допускала никаких намеков на реалистическую информативность движений, никакие бытовые аналогии. Только чистая форма, только чистая экспрессия. Через весь балет проходят «плоскостные» жесты и параллельные позы – как бы в двухмерном пространстве.

Нижинская, безусловно, стремилась к созданию абстрактного хореографического языка. Если рассматривать по отдельности ту или иную серию движений, трудно обнаружить в них реалистические мотивации. Но во всем балете так или иначе читаются некоторые повествовательные обусловленности.

Впрочем, так, в сущности, обстояло и с музыкой Стравинского: вряд ли, слушая ее, можно было постичь некий цельный и конкретный сюжет, зато время от времени вспыхивали слова и образы, абсолютно однозначно свидетельствующие о свадебном обряде, о трагедии Невесты...

Исследователи обращали внимание на то, что значительная

часть хореографического лексикона «Свадебки» унаследована от классического балета. «Между тем лексикон этот ни в коей мере не идентичен академическому.

<...> В движениях танцовщиков Нижинская делает выраженный акцент на таких геометрических формах, как круг, треугольник и прямая линия. Речь здесь не идет о тотальном разрыве с традицией классического танца – ведь многие геометрические формы (эллипсы, прямые, кривые линии) встречаются во всем академическом лексиконе. Однако цель Нижинской заключалась именно в том, чтобы придать всем этим формам максимальную четкость. К примеру, сложенные короной руки в “Свадебке” округлены немного сильнее, чем того требует академическая техника; при этом возникает в большей мере ассоциация с кругом, нежели образ легкости и изящества (как в случае с академическим *port-de-bras*). В тех же случаях, когда руки танцовщиков оказываются опущены вниз, Нижинская опять-таки слегка видоизменяет их положение, дабы и здесь сделать максимально зримым образ круга...»⁶¹

Открытия Нижинской в сфере хореографической лексики, их новаторство и своеобразие, равно как и их самая непосредственная причастность к хореографическим прозрениям Вацлава Нижинского – тема отдельного разговора, кстати, то и дело возникающего на протяжении уже девяноста лет. Сейчас речь о другом. Об общем образе спектакля. О пластических истоках этого образа. О том, что послужило первоначальным импульсом в создании его общей структуры и чем обусловлены принципы развития этой структуры.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Geenes, Raf. *Une politique de l'abstraction ou les ruses choreographiques des NOCES de Bronislava Nijinska. // Memoires et histoire en dance. Paris, 2010, № 2. P. 183–184.*

Страницы истории

ЭМ

Не раз обращалось внимание на обусловленность тех или иных моментов образа «Свадебки» впечатлениями Нижинской от фресок Софии Киевской, на своеобразное понимание ею живописи русских икон, на знание обрядовых традиций и т.п. Это все так. И это все дает о себе знать в балете. Но главное все-таки в другом.

«Свадебка» – определенный итог киевских исканий Нижинской. Итог, высказанный с формульной точностью, с формульной чистотой. И если вспомнить, как все началось в Киеве, то там ведь – помимо чисто хореографических экспериментов – в образе каждого из маленьких балетов ясно читалось его происхождение: беспредметная живопись. В первую очередь, беспредметная живопись Александры Экстер, ее серии «Цветовые ритмы» и «Цветовые динамики».

Вот и в «Свадебке» природа абстракций Экстер дает о себе знать достаточно явно. Нижинская, к слову, сделала все, чтобы ничто и никак не препятствовало ее проявлениям этой природы, свела к минимуму участие в образном строе спектакля Гончаровой.

В серии «Цветовых ритмов» у Экстер каждая композиция существует в пространстве листа совершенно самостоятельно, не нуждаясь ни в поддержке, ни в каком бы то ни было акцентировании фоном. Пластическая ситуация вне композиции художнику не интересна, точнее сказать, за пределами композиции ее просто нет. Точно так в «Свадебке»: построения Нижинской никак не связаны ни с какой сценической реальностью, в нее практически не включены, совсем ей не подчинены.



Уже говорилось о плоскостности, двухмерности многих мизансцен «Свадебки». Этот эффект своим происхождением явно обязан «Цветовым динамикам» Экстер, представляющим плоскостные композиции – поверхность холста предельно напряжена, формы придвинуты к ней вплотную, пытаются ее преодолеть. Поверхность часто оказывается разработанной фактурно, «выталкивает» из себя разного рода наклейки, фрагменты типографского текста и т.п.

В «Свадебке», в сущности, происходит нечто аналогичное. Плоскостность мизансцен завершается преодолением «двухмерности» – пирамидами в финале первой и четвертой картин. Причем, важно обратить внимание на неотвратимость этих финалов – здесь аналогии не менее наглядны. Мир форм «Цветовых динамик» Экстер находится в беспредельном движении. Не составляет труда увидеть неостанавливающиеся вибрации этих форм, их закручивания, деформации,

А. Экстер.
Цветовая конструкция.
1920–1921гг.
Холст, масло. 41х33см.

Pro memoria

стремления вытеснить одна другую, выйти к самому пределу и до предела подвергнуть напряжению поверхность холста. Во многих «Цветовых динамиках» это просто физически ощутимо: поверхность становится неровной, где-то бугристой, рельефной, красочный слой громоздится часто целыми массивами, порою кажется, еще мгновение и они вовсе отделятся от холста.

Параллели между живописью и балетом всегда достаточно условны, но все-таки, если всмотреться и вдуматься: что представляют собой в первой и второй картине высокие (с поджатыми ногами) прыжки танцоров? Разве это не такие же попытки вырваться из единой и однородной массы, покинуть пространственные пределы бурлящей материи? Разве здесь нет аналогий с живописной поверхностью, постоянно «прорываемой» непрекращающимся кипением красочной массы?

Хореография «Свадебки» Нижинской отличается мощными архитектурными композициями тел танцовщиков в пространстве. В основе их – простые геометрические формы: треугольник, четырехугольник, круг. Формы эти в действии время от времени сводятся к линиям – прямым и дугообразным.

В «Цветовых ритмах» Экстер – в общем-то один варьирующий мотив: композиция четырехугольных или треугольных плоскостей. И первое, что бросается в глаза: сцепление элементов сильное и напряженное. Если рассматривать листы «Цветовых ритмов» один за другим, нельзя не заметить, что на каждом из листов полюс сил разный, он то смещается из центра

композиции, то ослабевает, то, наоборот, становится необычайно активным. Таким образом, на каждом листе иная конфигурация сил.

Под действием этих сил формы изгибаются, меняются их пропорции и углы, возникают структуры очень собранные, точно спаянные. Иногда, наоборот, создается впечатление, что некогда очень прочные конструкции форм разламываются мощными силами, каждый элемент словно пытается освободиться от другого.

Аналогичное и в «Свадебке»: «используется удивительно малое количество мотивов движения»⁶². Но эти движения бесконечно komponуются в новые фразы, время от времени они складываются в танцевальные идиомы, то и дело потом вспыхивающие, напоминающие о себе. Возникает полное ощущение, что хореографическая ткань пребывает в непрерывном обновлении и развитии.

Во многих абстракциях Экстер один и тот же, в сущности, цветовой смысл, но интонируемый все время иначе, умножается, нарастает, усиливается. И у Нижинской «малое количество мотивов движения» отнюдь не помеха безостановочному нарастанию хореографического смысла. Он же определенным образом окрашивает движение: складывается впечатление, что движение это будет продолжаться бесконечно, что ему не способны воспрепятствовать ни музыка, ни сюжет балета.

Точно такое впечатление производят и «Цветовые динамики» Экстер. Их пластическая ситуация построена таким образом, что наблюдающий понимает: эта ситуация – лишь часть бесконечной картины, ее не ограничивают пределы

⁶² Denby, Edwin. *Dance Writings*. London, 1986. P. 37.

холста, рама. Эта ситуация может быть продолжена, распространена сколь угодно далеко, практически бесконечно.

В подавляющем большинстве мизансцен Нижинской все время читается их изначальная обусловленность беспредметными композициями Экстер. Их трансформации еще больше подтверждает эту обусловленность. Примеров сколько угодно.

Взаимодействие, скажем, групп танцовщиков часто осуществляется по диагонали. Диагональное построение – главный и отличительный признак «Цветовых динамик» Экстер.

Массы танцовщиков в какие-то моменты складываются в четкие треугольники. Треугольные формы преобладают и в абстракциях Экстер.

Сам характер взаимодействия групп танцовщиков заставляет вспомнить динамику форм в живописи Экстер, где массивы цвета выступают в своих неопровержимых материальных качествах. Принципиальны диспропорции цветовой массы, флуктуации ее плотности, чередования участков, покрытых вязким слоем краски и зон, где кисть едва касалась холста; гладких цветowych поверхностей, всюду равномерно покрытых цветом, и поверхностей бугристых, шершавых, из которых, кажется, выходит наружу краска, переполняющая контур фигуры.

В Четвертой картине «Свадебки» все очень похоже. На противоположных сторонах сцены расположены две группы танцоров, выстроенные в две горизонтальные пирамиды. В женской пирамиде (слева) царит некая заторможенность, неторопливость,

разобщенность, монотонная покорность. В мужской пирамиде (справа) все другое: здесь танцоры заряжены движением, словно преодолевают какую-то тяжесть, удерживающую их на месте, словно стремятся вырваться из чего-то вязкого. Эта пирамида приходит в движение не сразу: сначала один танцор, потом два других, стоящих за ним, и только потом движение передается всей группе. То есть мы наблюдаем взаимодействие двух массивов совершенно разной природы, хочется сказать, разной материальной природы.

Аналогии здесь напрашиваются сами собой. В самом деле, как – в общих чертах, конечно, – происходит взаимодействие массивов цвета у Экстер? Когда массивы сближаются, то вначале заметны рефлексыв цвета одного массива на другом. По мере сближения таких рефлексов становится все больше и больше. Когда массивы приходят в непосредственное соприкосновение, налагаются друг на друга, пытаются объединиться, происходит изменение их качеств, меняется их плотность, колористическая интенсивность. Долгое время такой объединенный массив никак не становится однородным. Материальные проявления одного массива то и дело прорываются в массиве другом до тех пор, пока цветовой поток не станет однородным.

В Четвертой картине «Свадебки» первые единичные выходы танцоров за пределы мужской пирамиды, в принципе, абсолютно аналогичны тем рефлексам цвета, о которых только что говорилось. Да и сама картина взаимопроникновения, взаимослияния мужского и женского ансамблей абсолютно той

Pro memoria

же природы, что и взаимодействие колористических потоков в «Цветовых динамиках» Экстер.

В хореографической структуре «Свадебки» можно обнаружить множество соответствий пластической структуре «Цветовых динамик». Иногда это почти прямые цитаты, чаще же всего такие соответствия только мелькают, едва напоминая о своем происхождении. Стремительный ритм балета не всегда позволяет их сразу увидеть и рассмотреть, но в видеозаписи, которую можно останавливать, возвращать, замедлять, все читается совершенно определенно.



Б. Нижинская в костюме А. Экстер. «Этюд» И.С. Баха. 1925



Участники балета «Этюд» И.С. Баха в костюмах А. Экстер

За многие годы Нижинской пришлось работать со многими прекрасными художниками – от Мари Лорансен и Анри Лорана до Юрия Анненкова и Бориса Билинского, – но никому из них не довелось оказать на ее искусство столь значительное влияние, какое оказало общение с Экстер. Еще в Киеве 1920 года и Нижинская, и Экстер поняли, как необходимо им творить вместе, как поразительно совпадали их представления об искусстве, о театре. Но судьбе угодно было распорядиться иначе. Встретиться на сцене им доведется всего лишь раз. В январе 1925 года Нижинская покидает «Русские

балеты». Некоторое время она работает приглашенным балетмейстером в Опере, одновременно открывает свою студию и организует собственную труппу.

Весной 1924 года в Италию приезжает Александра Экстер: она – один из организаторов и участников советского раздела Венецианской Биеннале. Летом Экстер принимает решение не возвращаться в Россию. И сразу же пишет Нижинской: «Милая Бронислава Фоминична, я очень счастлива была услышать, что Вы должны были приехать на *Lido*, и все надеялась найти и поговорить с Вами, но сейчас мне передали,

Страницы истории

что Вы не приедете, и я пишу Вам несколько слов и то на очень приблизительный адрес. Мне страшно любопытно посмотреть Вашу работу и знать о Вас и Вашей жизни и, наконец, просто очень хочется Вас повидать. Моя встреча с Вами в Киеве часто мне вспоминалась в Москве...⁶³.

После долгой истории с получением французской визы Экстер приезжает в Париж только в самом конце декабря. С Нижинской они встретятся 31 декабря на похоронах Бакста.

Эту встречу Нижинская восприняла как знак судьбы. Она прекрасно понимала, что Экстер, как никто другой, чувствует все ее идеи и стремления. Это было ясно еще в Киеве. Еще в том, кажется, уже таком далеком 1920 году, когда они вместе обдумывали балет на музыку Баха. Теперь именно этим балетом Нижинская предполагала открыть репертуар своей труппы. Репетиции начались в начале июля, спектакли же впервые были показаны не в Париже, а на гастролях в Англии с августа по октябрь 1925 года.

Большинство балетов Нижинской обретало свои практически законченные формы в ее воображении, оставалось их только воплотить на сцене. Так было и с Бахом. «Честно говоря, я и сама не знаю... музыка Баха неизменно воздействовала на меня подобно молитве... Как-то раз, не знаю, когда именно – Роден наверняка очень часто погружался в состояние такого внезапного трансa, – мне удалось собрать воедино различные фрагменты из отдельных произведений Баха, и балет родился на свет. Я оттачивала в своем воображении <...> эту постановку»⁶⁴.

Фрагменты были такие: концерт *h-moll*, сюита *h-moll*, прелюдия *cis-moll* и части Второго Бранденбургского концерта. В воображении Нижинской сразу же возникла и структура балета: 1. Анданте, 2. Па-де-катр, 3. Бурре, 4. Менуэт, 5. Прелюдия, 6. Финал.

Все это было придумано и обдумано еще в Киеве. Тогда же в общих чертах возник и внешний образ спектакля. «В Киеве я “Этюд”⁶⁵ не давала, только над ним сама работала, даже нарисовала для него сама карандашом (проект) костюма для артистов, и по нему (его форме) уже Экстер написала свой эскиз в 1925 году»⁶⁶.

Этот балет Нижинская очень любила и ценила, возвращалась к нему несколько раз на разных сценах, развивала его и дополняла. Менялось и пространственное решение, неизменными оставались лишь выполненные Экстер костюмы.

В самом первом варианте (для английских гастролей) балет шел без декораций. «Для этих спектаклей Экстер ни одной декорации не создала, все эти мои хореографические миниатюры⁶⁷ шли в серых или в черных занавесках, какие имелись на всех сценах»⁶⁸.

Конечно, нет оснований не доверять воспоминаниям Нижинской, но тем не менее известны два эскиза декораций Экстер к «Этуду» именно 1925 года⁶⁹. Вероятно, декорации, действительно, не были построены в силу того, что гастролы проходили в небольших английских курортных городках с явно не приспособленными для театральных спектаклей подмостками.

Декорации задумывались Экстер вовсе и не декорациями, а очень условными конструкциями.

⁶³ Письмо А.А. Экстер к Б.Ф. Нижинской от 28 июля 1924 г. Цит. по: Коваленко Г. Александр Экстер. В 2-х т. М., 2010. Т. 2. С. 308.

⁶⁴ Semenov, Marc. Un Entretien avec Mme Nijinska. // Le Courier Musical. 1931, 1 avril.

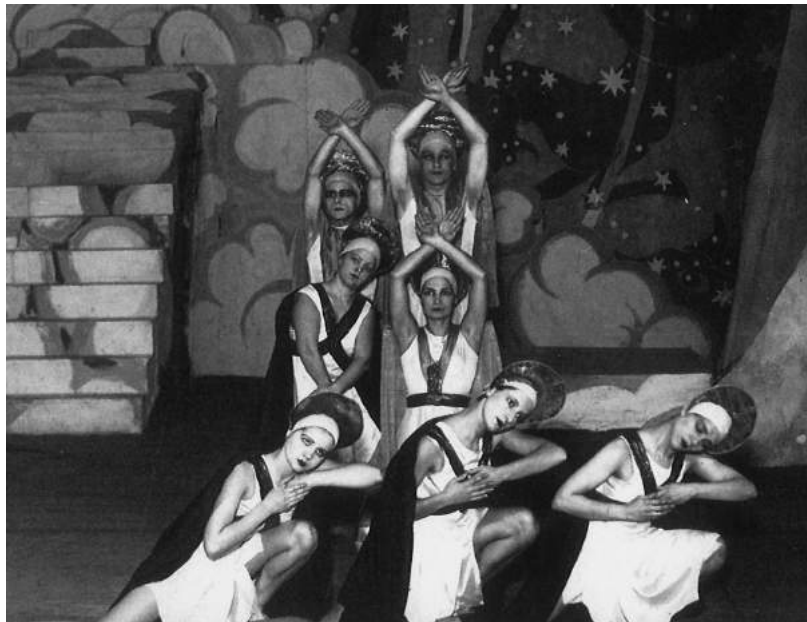
⁶⁵ Известны четыре версии этого балета, все они назывались по-разному: «Этюд», «Священные этюды», «Un Estudio Religioso» (Театр Колон, Буэнос-Айрес), «Этюды Баха».

⁶⁶ Письмо Б.Ф. Нижинской к А.А. Шайкевичу (не датировано) в: Bronislava Nijinska Archives, Library of Congress, Washington, USA.

⁶⁷ В репертуар английских гастролей помимо «Этюда» входили: «Путешествия» Франсиса Пуленка, «Джаз» Игоря Стравинского, «На дороге» Лейтона Лукаса, «Гильоль» Жозефа Ланнэ.

⁶⁸ Письмо Б.Ф. Нижинской к А.А. Шайкевичу (не датировано) в: Bronislava Nijinska Archives, Library of Congress, Washington, USA.

⁶⁹ Эскизы декораций к балету «Этюд» (1925 г.): 1) Художественный музей Мак Ней (Сан-Антонио, США): 48,3 x 63,5; бумага, гуашь, металлизированная краска, 2) Музей Виктории и Альберта (Лондон, Англия): бумага, гуашь; 56,0 x 62,5.

Pro memoria


Сцены из балета
«Этюд» И.С. Баха

Причем, конструкциями совсем не функциональными, совсем не «аппаратами для игры актеров», как того требовал ортодоксальный конструктивизм.

Прекрасно понимая, что балетный спектакль требует освобожденного планшета, Экстер и не пыталась никак преобразовать пол сцены: он полностью предоставлен действию. Предлагалось разместить на планшете систему отдельных прямоугольных рам: какие-то из них – просто рамы, полые и во всю высоту сцены; какие-то густо заполнены вертикально натянутыми белыми нитями. Плюс сценический объем пересекали в разных местах и под разными углами тросы.

Эскизы дают понять, что пространственные конфигурации рам достаточно свободны, в действии они, по-видимому, должны были быть изменчивыми, подвижными – это читается при сравнении двух листов.



Во всех сценографических решениях Экстер свет всегда играл едва ли не главную роль. Так предполагалось и в «Этюде». Свет здесь должен был выступать широкими потоками, огромными плоскостями, если так можно сказать.

Рамы – и полые, и заполненные нитями – наделялись функциями ориентации световых плоскостей,

пространственно разграничивали световые потоки, создавали световые коридоры... В зависимости от того, где разворачивалось действие, – за рамами или перед ними – оно обретало ту или иную эмоциональную окраску.

В качестве эпиграфа к программе «Этюда» в Русской Опере (Париж) Нижинская привела высказывание Жюль Леметра: «Я бы охотно принял балет без либретто, который не содержал бы никакого сюжета, а стал бы всего лишь чередой приятных для глаза картин».

Нижинская и во время работы над «Свадебкой» старалась свести к минимуму повествовательность, фабулу. Балет без сюжета, абстрактный балет – к этому она настойчиво стремилась, этого она интуитивно добивалась еще в самых первых своих опытах в «Школе движений».

«В балете, – часто повторяла она, – автором спектакля является хореограф. И он не может в своей постановке зависеть от буквального содержания балета. Долой буквальный смысл! Нужно возвыситься и открыть духовный смысл. Поэтому я вообще не сторонница балетных либретто. Хореография – безмолвное искусство. Лишь внутреннему существу положено здесь говорить и выражать себя. Никакое слово не в силах определить собой, вдохновить, упорядочить то движение, с помощью которого передается драматический сюжет. А литературная форма тут может служить разве что случайным поводом...»⁷⁰

Понятно, полное игнорирование повествовательности, какого-либо даже малейшего намека на сюжет выдвигало на первый план принцип взаимоотношений музыки и хореографии. Они мыслились

равноправными партнерами. Танец никак не «подавал» музыку, он музыку дополнял, существовал одновременно и наряду с ней, он – «новый голос в общей партитуре балета»⁷¹. И Нижинская делала все, чтобы голос этот звучал в полную силу, чтобы ничто не отвлекало от его определенности и ясности.

Поэтому она не хотела никакого сцениграфического сопровождения балета, в крайнем случае соглашалась на минимализм Экстер; при работе с другими художниками никогда не допускала в «Этюде» эффектные и стремящиеся солировать декорации. Поэтому во всех своих постановках «Этюда» принципиально отстаивала первоначальную идею своих костюмов.

Идея эта сводилась к тому, что все исполнители – и мужчины, и женщины – появлялись на сцене в абсолютно идентичных (с небольшими цветовыми вариациями) костюмах. То есть Нижинская сразу же давала понять, что в спектакле не будет солистов, героем будет только единый ансамбль, только человеческая масса. С каждой новой постановкой «Этюда» масса разрасталась: если во время первых английских гастролей в «Этюде» было всего десять танцоров, то в Театре Колон их было сорок, а в Русской Опере в Париже еще больше.

Костюм Экстер чрезвычайно прост: короткая белая шелковая туника, косо срезанная в нижней части. За спиной у всех танцоров пелерины – розовые, оранжевые, голубые. От них шли завязки в виде широких лент, перекрещивавшихся на груди артистов. К плечам крепились бамбуковые палочки, на них надевались края пелерин; при расположенных горизонтально

⁷⁰ Semenov, Marc. *Un Entretien avec Mme Nijinska.* // *Le Courier Musical*. 1931, 1 avril.

⁷¹ Schuller, Gunhild. *Bronislava Nijinska. Eine Monographie.* S. 149.

руках пелерины оказывались прямоугольными плоскостями. В некоторые моменты спектакля, когда одна часть танцоров поворачивалась спиной к залу, другая часть танцевала на фоне образованных таким образом цветных экранов.

В определенном смысле в костюмах к «Этюду» Экстер воплотила свою идею, высказанную еще в 1923 году: «Костюм... должен состоять из простейших геометрических форм, как прямоугольник, квадрат, треугольник; ритм цвета, вложенный в них, вполне разнообразит содержание формы»⁷². Идея эта, правда, относилась к повседневному цивильному костюму, но отзвуки ее ясно различимы и в «Этюде». Впрочем, ее не составит труда различить и во многих других спектаклях Экстер 1920-х годов.

Головные уборы – тоже у всех исполнителей одинаковые – представляли собой золотые ореолы.

«Этюд» от постановки к постановке менялся. Если в Англии балет развивался только на планшете, то в парижской Русской Опере ему предоставлялись уже три разновысоких станка, что позволяло строить мизансцены в высоту, включать в действие объем сцены. От постановки к постановке возрастала и роль костюма Экстер. Композиции танцоров как бы множили его линии, рифмовали их и повторяли. Такой «размноженный» костюм в немалой степени способствовал впечатлению архитектурности зрелища, которое отмечали все.

На создание такого впечатления, разумеется, были рассчитаны и все мизансцены Нижинской; по поводу своего «Этюда» она вполне могла бы повторить слова



И. Стравинского: «... сочинения Баха, которые являются для всех нас эталоном, состоят только из ритма и архитектуры»⁷³.

Участница балетной труппы Русской Оперы Н.А. Тихонова вспоминала: «Весь балет, в сущности, это была некая архитектура, архитектурные конструкции. Отчасти все было навеяно ренессансными фресками, но в эту ренессансную стихию, в эту фресковую

Бронислава
Нижинская. 1930-е гг.

⁷² Экстер А. Простота и практичность в одежде. // Красная нива. 1923, №21, 27 мая.

⁷³ И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 402.

Страницы истории

композицию входило спортивное начало, входило естественно: такая современная (спортивная) интерпретация фрески»⁷⁴.

Предвзято относившийся к Нижинской Андрей Левинсон, не принявший ее «Свадебку», на этот раз достаточно точно описал балет, заложенное в нем архитектурное начало: «Открывается занавес, и мы видим панорамную картину, точнее, некое сооружение. Перед усеянным звездами небосводом (задник к «Этюду» в Русской Опере был выполнен Борисом Билинским – **Г.К.**) выстраиваются в несколько ярусов группы танцовщиков; они неподвижно застыли на своих постаментах; отдельные группы строго симметричны по отношению друг к другу, но организованы чрезвычайно изощренным образом и скученны. После нескольких вводных тактов эти группы, почти что не размыкая рук, спускаются на подмости.

В данном случае полностью устранился привычная для оперных танцовщиц живая, изящно выточенная и вращающаяся в пространстве «круглая скульптура». Танцовщицы сплываются в группу блаженных теней; воздушные конструкции на балюстрадах «белых балетов» возникают и сохраняются на протяжении всего спектакля. Это скорее метопы, панно-горельефы, выделяющиеся на фоне стен. Постановка нацелена на декоративную, монументальную, сверхчеловеческую мощь. Фигуры не вращаются, они как бы в плену у пустой породы – будто кариатиды или гранитные атланты, сгибающиеся под тяжестью массивного архитрава.

В довершение всего хореограф связывает руки своим покорным

ученикам! Танцовщики перемещаются со скрещенными запястьями, хотя в некоторых случаях им удается при помощи своих плененных криволинейными структурами тел вытянуть напряженные мышцы в широкие луки...»⁷⁵.

Левинсон, конечно, не забудет упрекнуть Нижинскую в «излишней авторитарности», подчеркнуть, что «индивидуальность танцовщика оказывается совершенно подмятой и он превращается в чистый пластический элемент, в безличный и безжизненный механизм»⁷⁶.

Но ведь именно такова и была идея Нижинской и Экстер. В замысле балета – никакого расчета на «индивидуальность танцовщика». Его индивидуальность проявлялась только в одном – насколько он способен понять законы жизни массы, насколько он готов пожертвовать во имя этих законов как раз индивидуальностью своей собственной, перевоплотиться в «чистый пластический элемент».

Не в последнюю очередь именно такому перевоплощению способствовали костюмы Экстер, идентичные, напомним, у мужчин и женщин.

К «Этюду», в принципе, нельзя подходить с критериями не только какого-либо сюжета или истории, но и с критериями любых человеческих особенностей, любых, даже едва заметных проявлений человеческой психологии. Здесь все иное, иным рожденное и обусловленное.

Здесь «...некие существа. Именно существа – их не назовешь ни людьми, ни ангелами; это и не души, и не растения. Эти существа – порождение новой гармонии. Стоит им только приподнять руки вверх и придать им форму стрельчатой арки, скрестив при

⁷⁴ Запись беседы с Н.А. Тихоновой 26 апреля 1991 г., Париж. Архив автора.

⁷⁵ Levinson, Andre. Etude sur l'etude: Variations de danse sur des themes de Bach. // Comœdia. 1931, 30 January.

⁷⁶ Ibidem.

Pro memoria

этом запястья, как они становятся странно-призрачными.

Ноги их обнажены; облачены они в короткие туники и пелерины (то малинового цвета, то цвета настурции); но это не крылья, хотя ассоциация с крыльями возникает постоянно. Перемещаются они с исключительной легкостью – никакой тяжеловесности, никакого окаменения, никакой строгости, при том, что они выстраиваются в сложные, продуманные группы.

Их жесты разворачиваются как гармоничное развитие отдельно взятой темы; классические балетные па соединяются со скольжением склоненных вперед тел... Все это и предельно выверено в своей выстроенности, и в то же время исполнено нежности и мягкости, будто крыло вяхиря...»⁷⁷.

Балет, действительно, существовал одновременно, как это ни странно, в двух противоположных проявлениях: с одной стороны, это архитектурность – четкая и строгая симметрия многоярусных мизансцен, четкие и строгие пространственные ритмы, с другой – прозрачность, легкость, бесплотность, воздушность. «Как говорилось в предуведомлении к программе, “благородное звучание сочинений Иоганна Себастьяна Баха начинает здесь жить собственной жизнью и творит собственные пластические формы; одухотворенные существа перемещаются по ирреальному миру...” Танец гибко подчинялся малейшим движениям музыки; то был исключительно точный перевод творений Баха на язык танца. В то же время упомянутый геометризм вносил в постановку некоторую холодность и суровость. Под бескрайним небом костюмы танцоров напоминали серафимов

с тремя парами крыльев, причем весь соответствующий пассаж исполнялся танцорами с воздетыми вверх руками, скрещенными запястьями и обращенными к зрителю раскрытыми ладонями»⁷⁸.

Александра Экстер была художником и всех остальных балетных миниатюр для английских гастролей труппы Нижинской 1925 года. Для них, правда, не предполагались никакие декорации – только костюмы.

Сведений об этих спектаклях практически нет. Сохранились лишь немногие фотографии и эскизы костюмов. Но отдельно от хореографии они мало о чем свидетельствуют. Разве что об одном: о неисчерпаемой фантазии Экстер и о самой непосредственной включенности художницы в идеи и проблемы Ар деко.

Ни один из номеров этой программы Нижинская больше не повторяла, при любой возможности возвращалась только к «Этюду» Баха. Найденное в нем будет давать о себе знать еще многие годы – и в «Вариациях» на музыку Бетховена (1932), и в «Гамлете» Ф. Листа (1934), и в «Вариациях Брамса» (1944)...

Никогда больше Нижинская не будет свободна в выборе художника. Никогда больше она не будет сотрудничать с Экстер...

Можно поддаться мучительно острому чувству: вообразить иное стечение обстоятельств, мысленно устранить все преграды и представить те художественные победы, которые бы одержали они вместе. Но какой в этом смысл? Ведь сказано у поэта: «Не суждено, чтобы сильный с сильным/ Соединились бы в мире сем».

⁷⁷ Divoire, Fernand. *Decouvertes sur la la Dance.* // *La Revue de France.* 1931, 1 avril. P. 560–561.

⁷⁸ Michaut, Pierre. *Le Ballet Contemporain.* Paris, 1950. P. 23.