

● ДЛЯ ГУРМАНОВ

МОСК. КОМСОМОЛЦ-1991. — 119 СТР.

ВАЦЛАВ НИЖИНСКИЙ — РУКИ, НОГИ И КОСТЮМЫ

Сестра Вацлава Нижинского, Бронислава Фоминична, вела дневник. Сама она тоже была балериной и потому могла увидеть и по достоинству оценить даже малейшие повороты правой пятки.

Мы знакомим вас с некоторыми дневниковыми записями Брониславы Нижинской. Нам их любезно предоставил журнал «Московский наблюдатель», за что ему большое спасибо.

«ШОПЕНИАНА»

ВПЕЧАТЛЕНИЕ от «Шопенианы» с Нижинским и Павловой навсегда осталось в моей памяти...

Вот я стою на сцене и глазами слежу за ними. Я вижу, что Нижинский вдохновлен и заморожен видением воздушной Сильфиды-Павловой. Вижу, что поэтичность танца юного Нижинского вдохновляет Павлову, что она очарована легкостью, воздушностью его парящих прыжков. Павлова взлетает, поддерживаемая Нижинским, и кажется, что они оба реют в воздухе. Нижинский умеет скрыть усилие в поддержках, создающих впечатление легкого взлета балерины, помогает ей сохранить устойчивость. Огромные прыжки Нижинского точно порывы ветра, поднимающего Павлову в небо, как листок...

Павлова легко дотрагивается носком до земли; ее руки раскрыты. Вацлав нежно касается ее маленьких про-

зрачных крылышек — он увлекает Сильфиду за собой, и она движется назад, в быстром мелком па де бурре, так что, кажется, вот-вот упадет, но он подхватывает ее за запястья и поддерживает двумя пальцами. Она, как будто стремясь освободиться из плена, низко склоняет корпус вперед, а он наклоняется над ней, точно нашептывая ей что-то на ухо.

Описывая Павлову и Нижинского в «Шопениане», я не могу говорить об их «телах», потому что они были бестелесны и эфирны... Они были частью музыки. Гармония движений этих двух гениев Танца превосходит все, что я когда-либо видела. Какое это было чарующее согласие!

У меня на глазах Павлова и Нижинский возносили балет до уровня идеала. Их мечтательная поэтическая интерпретация Шопена, музыкальность и легкость их танца вдохновляли всех участников балета — Преображен-

скую, Карсавину, весь ансамбль...

РУКИ

В «ШЕХЕРАЗАДЕ»

В Нижинского был серебристо-серым. Под лоснящимся покровом грима мышцы его рук и тела, и без того резко обозначенные, выделялись еще рельефнее и производили впечатление стальной скульптуры. Серебристо-серая кожа подчеркивала блеск золотого костюма. Преодолевшись, Вацлав входил в образ Негра: в нем появлялось что-то животное, лицо с растянутыми губами и обнаженными сверкающими зубами напоминало обезьянью морду.

Придя в театр, я обнаружила Вацлава уже за кулисами. Он разогревался молча. С огромным интересом я наблюдала, как он разрабатывал гибкость кистей рук. Руки исполняли собственный танец: разноцветные камни в его перстнях мерцали и искрились, порхая в воздухе во-

круг его тела. Ловкие пальцы двигались легко и быстро, как пауки, затем Вацлав принялся медленно сжимать и разжимать кулаки, пальцы извивались, как сильные щупальцы спуга.

ПЕТРУШКА

В БАЛЕТЕ «Петрушка» тело Нижинского теряло упругость, безвольно обмякало. Петрушка — мягкая, не имеющая позвоночника кукла. Она набита опилками, одета в свободную рубашку и широкие штаны.

Петрушка выглядит потрепанным и несчастным; сразу видно, что он не принадлежит к числу любимых кукол Фокусника. Хозяин небрежно обращается с ним, грубо теревит, а в конце спектакля швыряет на пол в самом грязном углу.

Петрушка вызывает жалость своим уродством, худобой, сутулостью. Цвет его грима серовато-белесый, красна на кукольном лице чаштично осыпалась. Черты лица потеряли четкость, контуры бледного рта размазались, румянец, некогда нанесенный на его щеки, облез, с одной стороны исчез совсем. Брови выглядят так, словно их наспех навели карандашом — одна из них пе-

ререзает лоб; ресниц он лишился совсем.

Когда Петрушка танцует, его тело остается телом куклы, только трагические глаза отражают его переживания, то горя страстью, то затуманиваясь страданием. Тяжелая голова, вырезанная из куска дерева, свисает на грудь, иногда покачивается из стороны в сторону, клонясь к плечу. Руки и ноги тоже из дерева. Пальцы, спрятанные в черные варежки, Вацлав держит сжатыми, как деревяшки. Набитые опилками ноги болтаются в слишком больших черных сапожках. Мягкие суставы неожиданно подгибаются, под тяжестью тела, ноги выворачиваются, стучась коленками, покачиваются из стороны в сторону, а ступни движутся сами по себе. Кажется, что Петрушка способен управлять только деревянными частями своего тела.

В минуты сильной радости или огорчения матерчатые руки и ноги Петрушки механически подергиваются и раскачиваются, поднимаются, иногда принимая гротескные положения.

Несмотря на все ограничения, вызванные необходимостью придать движениям кукольный характер, Вацлав в «Петрушке» поражаел техникой и выразительностью всего тела. Он прыгал так же высоко, как всегда, исполнял столько же пируэтов и туров в воздухе, хотя петрушевы ноги были лишены гибкости, присущей ногам танцовщика. Исполняя самые трудные па,

он ни в чем не изменял кукольной внешности и выражал в танце все переживания несчастного Петрушки: его любовь к Балерине, его радости, горести, жажду мщения. В последней сцене балета, смертельно раненный соперником Арапом, умирающий Петрушка лежит на заснеженной земле среди любопытствующей толпы. С великим трудом он пытается поднять свою тяжелую голову и оплакивает свою тяжелую судьбу, жестокость врагов, свою непонятую и отвергнутую любовь к Балерине. Умирая, он всем своим существом тянется к толпе. С отчаянной болью и тоской в глазах протягивает он к толпе дрожащую руку, понимая, что только эти люди, эта серая обыденная масса, эта русская толпа любит и понимает Петрушку. Тяжелая деревянная голова свешивается набок, а трагические глаза глядят с гротескной маски кукольного лица.

Страдания несчастного Петрушки бесконечно трогательны. При последнем вздохе сердце Петрушки еще полно любви к Балерине; ей он посылает свой последний трагический поцелуй; он прижимает деревянную ладонь к бледным губам, спазматическим движением вытягивает руку куда-то вдаль.

ЭКЗЕРСИС

КОГДА Вацлав занимался в одиночку, отдельно от других артистов, я наблюдала за ним издали. Он упражнялся не более сорока пяти — пятидесяти минут и проделывал

все движения в ускоренном темпе. За это время он тратил не меньше сил и энергии, чем другие за три часа упорных упражнений.

У палки и на середине Вацлав больше внимания уделял энергии и скорости исполнения, мышечному напряжению, чем точному соблюдению позиций. Часто он не полностью сдвигал ноги в пятой позиции, не до конца опускал пятку на пол. Он вырабатывал эластичность всего тела, необходимую для исполнения новых им изобретенных движений. Даже стоя в позиции Вацлав никогда не переставал танцевать.

Я смотрела, как он «вынимал» ногу. В адажио, в девелоппе вперед он не поднимал ногу больше чем на 90 градусов. Строение ноги, крепкие, как камень, мышцы не давали ему поднимать ногу на высоту, доступную для большинства танцовщиков.

В аллегро он не опускался полностью на переднюю часть стопы, а лишь прикасался пальцами к полу, чтобы оттолкнуться для следующего прыжка, используя силу пальцев ног, а не обычное «препарасьон», при котором прыжку предшествует глубокое плие. Пальцы ног у Нижинского были необычайно сильными и позволяли ограничиваться столь коротким и незаметным «препарасьон», благодаря чему создавалось впечатление, что он парит в воздухе.