

— НОВАЯ  ВЕРСИЯ —

Guillaume de Sardes

Nijinsky

**Sa vie, son geste,
sa pensée**

Гийом де Сард

**Вацлав
Нижинский:**

**Его жизнь,
его творчество,
его мысли**

 **ЭТЕРНА**

Палимпсест

2018

УДК 82.94
ББК 85.12
С20

Guillaume de Sardes. Nijinsky. Sa vie, son geste, sa pensée

*Ouvrage publié avec l'aide du Ministère français chargé de la Culture –
Centre national du livre*

*Издание осуществлено с помощью Министерства культуры Франции
(Национального центра книги)*

Дизайн – Александр Зарубин

*Фотография на переплете – Вацлав Нижинский в балете “Синий бог”,
Париж, 1912. Фонд А. Васильева*

Сард, Гийом де

С20 Вацлав Нижинский: Его жизнь, его творчество, его мысли / Пер. с фр. М.С. Кленской. – М.: Этерна, 2018. – 304 с. – (Новая версия).

ISBN 978-5-480-00390-1

Чаще всего искусство уводит нас в крайности, оно беспощадно и влюблено в смерть. В интервью, показанном по телевидению в 1961 году, Селин заявил: «Я разостлал на столе свою кожу, потому что – не забываете одну вещь – смерть приносит невероятное вдохновение. Если вы не положите на стол собственную кожу, у вас ничего не выйдет. Придется заплатить».

У настоящего художника страсть к глубине и мощи изображения пересиливает инстинкт самосохранения. Нижинский выстелил своей кожей театральные подмостки. Он познал стремительный взлет к исключительной цели, к бесконечности, а после этого – еще более стремительное падение. За кульминацией немедленно последовало крушение: казалось даже, что оно таинственным образом изначально было заложено в нем, поэтому у судьбы танцовщика такой конец оказался неизбежен. Как писал Стефан Цвейг: «Тот, чья жизнь – трагедия, умирает как герой».

**УДК 82.94
ББК 85.12**

© Perrin, 2009
© М.С. Кленская, перевод, 2018
© Палимпсест, 2018
© ООО «Издательство «Этерна»,
оформление, 2018

ISBN 978-5-480-00390-1 (Россия)

*Посвящается
моим преподавателям танца*

*Я безмерно благодарен своему другу
Алену Роуэлу. Он сам понимает,
как я ему обязан.*

*Благодарю своих близких за поддержку,
без которой мне едва бы удалось
закончить эту работу. Выражаю им всем
глубокую признательность, особенно Лилиан Б.
Спасибо Оливье Исслену за помощь
в подготовке макета обложки.*

*Наконец, выражаю благодарность
Артуру Коэну за то, что он поверил в меня
и тем самым придал мне сил и уверенности.*

В АЦЛАВ
НИЖИНСКИИ



ПРЕДИСЛОВИЕ

Тот, кто никогда не танцует, невольно признается в некоторой неуклюжести...

Луи-Фердинанд Селин

Нам бы хотелось видеть в танцовщице божество, но это скорее сатир. Мы рисуем его себе в облике Альцибиада, но в примерной встречаем Сократа. Эпоха, которую называют «прекрасной», явила миру своих Сократов, и младшим был Нижинский (а старшим — Эрик Сати).

Женщин (именно взрослых женщин, а не юных девушек) и мальчиков очаровывала вовсе не его внешность Аполлона Бельведерского. И, если вдуматься, в этом нет ничего удивительного, поскольку танец — это искусство жеста, мастерство, а не просто естественные движения тела. Что еще можно было сделать с человеческим телом после того, как в него вселился Бог Запада? После выступления Нижинского оставалось только поцеловать занавес. Искусство точных жестов и плавных движений зависит от техники исполнения, но это делает художника свободнее. Нужно лишь работать, оттачивая мастерство; очень долго, бесконечно долго... Как и везде, на этом поприще гений тоже (или прежде всего?) должен быть способен платить великую дань

терпению и труду. Нижинский в этом смысле почти убивал себя.

Если настанет день, когда жест утратит свою власть, нам останется речь. Поток слов, доверенный тетради уже в наступающих сумерках сознания. Нижинский размышляет... От искусства балета его юности, где в абсолют возводилась «красивость», он прошел расстояние, равное световому году, он пересек ту реальность, словно великан, одним гигантским шагом, кроша в пыль старое и создавая совершенно новый язык танца. Но даже разрушительная сила в нем была энергией творчества. Это не были хаотичные метания безумца — иначе идеи Арто тоже придется назвать бессмысленным бредом.

Нижинский появляется на сцене. Сейчас он будет танцевать. Потом он заговорит. Наступает тишина. На лицах — ошеломление. Затихают даже смешливые ветреницы. Конферансье здесь не нужен. Писатель уходит. Он оставляет сцену в полное распоряжение танцовщика.

Дижон, 24 декабря 2005

ВСТУПЛЕНИЕ

Нижинский — единственный в истории танцовщик, которого называли гением. Почему? Хотя бы потому, что его хореография произвела революцию в традиционном балете: только постановка «Послеполуденный отдых фавна» для культуры того времени оказалась равнозначна появлению кубизма или абстракционизма в живописи. Тем не менее, начиная с приписываемого Аристотелю сочинения «Проблемы» (книга XXX, 1), гениальность принято связывать с аномалиями психики, которые проявляются у одаренных людей весьма разнообразно. Согласно этому известному тексту, у человека, обладающего каким-либо даром, то и дело чередуются два эмоциональных состояния: тяжелая депрессия и безудержное воодушевление. Можно утверждать, что Нижинский являет собой классический пример жертвы таких состояний: у него лихорадочные творческие порывы сменялись периодами мрачного отупения.

Это так, Нижинский умер в безумии. Несомненно, всё и вся когда-нибудь сгинет и исчезнет, однако умирать можно по-разному, как и бороться и страдать. Те трагические события, которые происходили в жизни Нижинского, навсегда стали частью мифа о нем, способствуя созданию полной

драматизма легенды. Как только дух танца покинул его, Нижинский умер, потеряв человеческий облик. Ибо что есть тело, лишенное духа, как не простая оболочка? Я улыбаюсь при мысли о благонамеренных, но поверхностных рассуждениях тех, кто сожалеет, что биографы разделяют жизнь танцовщика на две части. На самом деле, даже если это покажется им неприятным, нужно сказать, что разница между его жизнью до и его существованием после наступления болезни действительно есть. Незачем делать вид, будто годы, проведенные им в психиатрической лечебнице, так же интересны, как и время творческого расцвета. Кто осмелится требовать, чтобы умолкнувший, прикованный к своему креслу и выставляемый напоказ сестрой Ницше занимал умы комментаторов философских трудов так же, как Ницше — автор «Рождения трагедии» и «Ессе Номо»? Никто, поэтому я и хотел в подробностях описать период с 1889 по 1919 год, от рождения Нижинского до крушения его разума, и остановиться, опустив все последующее (1920—1950). Тем более что это оказался бы лишь перечень разнообразных лекарственных средств и терапевтических мер, которые применялись для его лечения и не давали ощутимого эффекта. Я оставляю это другим, тем, кто имеет желание посвятить свое время подобного рода описаниям и к тому же обладает необходимой для этого компетенцией¹.

Тем не менее, посвятив первую часть книги описанию жизни того, кого называли Богом танца, а вторую — его таланту хореографа и постановщика,

¹ Питер Освальд, психиатр по профессии, посвятил этому вопросу больше половины своей книги (Peter Ostwald, *Vaslav Nijinsky, Un saut dans la folie*, пер. В. Poncharal, Paris, Passage de Marais, 1993).

я желал бы подробнее изучить вопрос о безумии Нижинского, опираясь на его «Дневник», полная версия которого недавно вышла в свет¹. Тем не менее я не думаю, что возможно полностью понять суть того, о чем размышлял артист. Нижинский навсегда скрыт от нас двумя стенами — стеной его гения и стеной его безумия. Но даже если его мысль так и останется неприступным святилищем, мне бы хотелось хотя бы пройти вдоль окружающей его колоннады. Точным и легким шагом — шагом танцовщика.

¹ Vaslav Nijinsky, *Cahiers*, пер. Ch. Dumais-Lvowski и G. Pogorejva, Arles, Babel, 2000. (В дальнейшем все слова Нижинского без особых помет приводятся по этому изданию.)

ЕГО ЖИЗНЬ

Я хочу танцевать. Я хочу сочинять балеты. Это есть моя цель жизни. Я хочу любить женщин легкого поведения. Я хочу жить как ненужный человек.

Вацлав Нижинский

ИЗ ИМПЕРАТОРСКОЙ ШКОЛЫ БАЛЕТА – НА СЦЕНУ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

ДЕТСКИЕ ГОДЫ

Родители Нижинского были танцовщиками. Оба они сформировались как артисты в варшавском театре «Вельки». Но познакомились они в Одессе на сцене театра оперы.

Томаш Нижинский родился 7 марта 1862 года. Черные волосы, карие глаза, опущенные длинными ресницами... Красота лица у него сочеталась с изящными линиями тела. Высокий и широкоплечий, он обладал гармоничным телосложением. Но, к несчастью, гармонии не было в душе Томаша Нижинского. Он был человеком холерического темперамента, и сын унаследовал его эмотивность. Вели-

колепный танцовщик по призванию, он тоже обладал физическими качествами, позволявшими делать потрясающий баллон¹.

Элеонора Берета (род. 15 декабря 1856 г.) также была очень красива. Она позволила дерзкому танцовщику соблазнить себя и вскоре вышла замуж за него. Их первый ребенок, Станислав, родился 17 декабря 1886 года в Тифлисе. Вацлав увидел свет в Киеве 28 февраля 1889 года², а его сестра Бронислава родилась в Минске 27 декабря 1890 года. Она ворвалась в мир стремительно: из-за начавшихся схваток Элеоноре пришлось спешно покинуть театр во время представления оперы Глинки «Жизнь за царя».

Вацлава и Брониславу крестили в Варшаве в один день, 18 апреля 1891 года, в римско-католической церкви Святого Креста, где до сих пор в серебряной урне покоится сердце Шопена. Но выросли они оба в России. «Я поляк по отцу и матери, — писал Нижинский, — но я русский человек, потому что вос-

¹ См.: Bronislava Nijinska, *Memoires*, 1891–1914, пер. G. Manponi, Paris, Ramsay, 1983, с. 140 (в дальнейшем все слова Б. Нижинской без особых помет приводятся по этому изданию) и Boris Kochno, *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, Fayard, 1973, с. 64.

Баллон (*фр.* ballon — воздушный шар, мяч) — в классическом танце термин, относящийся к прыжкам. Обозначает способность эластично, подобно мячу, отталкиваться от пола перед высокими прыжками, а также способность во время прыжка зависать в воздухе, сохраняя позу.

² V. Nijinsky, *Cahiers*, *op. cit.*, «Lettre a Jan Rezke», с. 312. Эта дата значится в большинстве его паспортов и удостоверений личности. Также именно ее называет его сестра. Нижинский пишет в двух тетрадах, последнюю из которых он закончил 27 февраля 1919 года: «Мне двадцать девять лет» — и это указывает на то, что он родился в 1889 году.

питан там». Россия славилась своими балетами, Игорь Стравинский вспоминал: «Балет играл видную роль в нашей культуре и был знакомым предметом с самого раннего моего детства»¹. Француз Мариус Петипа в 1896 году даже заявил: «Я считаю петербургский балет первым в мире»².

Раннее детство Нижинского прошло между кулисами двух театров — Киевской городской оперы и летнего театра на Трухановом острове. В то время его родители неплохо зарабатывали, так что их маленькое хозяйство процветало: по крайней мере, они могли позволить себе няню и кухарку.

Семья уехала из Киева в Одессу с началом нового театрального сезона 1893/1894. Нижинские поселились в большой светлой квартире. Там, в гостиной, Элеонора и Томаш ради дополнительного заработка давали частные уроки балетных танцев. Известные танцовщики, они пользовались популярностью в Одессе, поэтому недостатка в учениках не испытывали: у них были взрослые ученики и детский класс. Детей они учили танцевать польку, галоп и кадрили. Вацлав, которому едва исполнилось четыре года, занимался вместе со старшими детьми, поскольку уже проявил необыкновенные способности: он один смог вместе с полькой освоить также мазурку и вальс. «Мои родители, и отец, и мать, были очень одаренными артистами, — говорил Вацлав впоследствии. — Для них учить меня танцевать было так же естественно, как ходить или говорить, поэтому даже моя мать (...) не могла вспомнить, когда именно состоялся мой

¹ Igor Stravinsky, *Souvenirs et commentaires*, пер. F. Ledoux, Paris, Gallimard, 1963, с. 32.

² Marius Petipa, *Memoires*, пер. G. Ackerman и P. Lorrain, Arles, Actes Sud, 1990, с. 79.

первый урок»¹. Поскольку алфавит он выучил через год после начала занятий, можно сказать, что танцевать он умел до того, как научился читать и писать.

В 1894 году Вацлав под руководством отца начал изучать искусство классического танца: Томаш стал приводить его в Одесскую оперу на репетиции с балетными танцовщиками. В том же году состоялось его первое выступление перед публикой. Вместе с братом Станиславом он танцевал национальный украинский танец (гопак) во время детского пасхального представления.

Но следом за безоблачным счастьем всегда крадется беда; тяжелые времена настали, когда смерть унесла в свой пурпурный сумрак царя Александра III (20 октября 1894 г.). По всей России был объявлен траур, все театры закрылись. Для артистов наступил ужасный период. Ангажементов больше не было, прекратились даже уроки танцев, потому что считалось неуместным танцевать в столь грустное время для страны.

Родителям Нижинского пришлось переехать в Нижний Новгород, где нашлась работа в одном из местных кафешантанов. Несмотря на отсутствие какой бы то ни было престижности, эта работа приносила неплохой доход. Она позволяла семье жить достойно, к тому же открыла им пестрый богемный мир эстрадных певцов, музыкантов и танцовщиков кабаре. Одними из таких артистов были чечеточники Джексон и Джонсон, два молодых чернокожих американца. Они научили Вацлава и его сестру азам искусства, которое оказалось не таким легким, как казалось со стороны.

¹ «Je sais tout», 15 nov. 1912, с. 417.

Через год, в 1896-м, семья Нижинских уехала из Нижнего Новгорода и на время коронации Николая II поселилась в Нарве, городке на берегу Балтийского моря. Здесь им удалось устроиться только в третьеразрядной гостинице, внутренний двор которой был отдан на откуп девицам легкого поведения, где в подвале располагался цех фальшивомонетчиков, а в находящихся вокруг домишках ютились отбросы общества. Но Вацлав, которому тогда уже исполнилось семь лет, с простой мудростью, свойственной детям, ничего этого не замечал и часто пускался в рискованные обследования окрестностей. Он уже отличался ловкостью и гибкостью — умел очень высоко прыгать и делать довольно опасные сальто, жонглировать тремя яблоками и удерживать тарелку на конце палочки.

Когда коронационный сезон подошел к концу, семья Нижинских вернулась в Польшу, в Вильно. Там Томаш и Элеонора стали работать по контракту в цирке Саламонского. Что касается Вацлава и Брониславы, они вместе с другими детьми участвовали в пантомимах Владимира Дурова. Вацлав заметно выделялся на фоне остальных маленьких артистов. Он очень серьезно относился к своей работе, всегда думал о предстоящих выступлениях, обсуждая с родителями, что следует улучшить или добавить в следующий раз. В Вильно он к тому же научился играть на фортепьяно. А после Вильно Нижинские переехали в Москву, где Томаш подписал контракт с театром-варьете Омона на зимний театральный сезон 1896/1897. Теперь он зарабатывал тысячу рублей в месяц, что позволило Элеоноре не работать и оставаться дома с детьми.

Пришло лето, и они получили ангажемент от театра «Аркадия», располагавшегося в садах Новой

Деревни. Этот городок на островах в дельте Невы был популярным местом летнего отдыха зажиточных семей Санкт-Петербурга. Здесь выступали самые известные артисты. Именно в Новой Деревне Вирджиния Цукки и Мария Джури (две великие итальянские балерины из «Ла Скала», ученицы Карло Блазиса) первый раз танцевали на российской сцене. Семья Нижинских поселилась недалеко от театра, на небольшой двухэтажной даче, окна которой смотрели в сад. Для Вацлава, его брата и сестры это было время собственных маленьких радостей и печалей: им покупали птичек, но те всегда улетали; они занимались акробатикой, лазали по деревьям и, надо признать, совершили несколько мелких краж. Это был период покоя и размеренного существования. Но и одного дня достаточно, чтобы вознести на вершину или повергнуть в пропасть любое человеческое существование, и прекрасной жизни целой семьи скоро настал конец.

Элеонора, которая прежде проводила все дни вместе с Томашом, стала все чаще возвращаться домой на обед одна. А в конце лета муж оставил ее и детей. Ей пришлось уехать из Новой Деревни в Санкт-Петербург; горечь расставания с мужем усугубилась тяжелой болезнью Станислава и Брониславы (они заразились тифом). В целом же переселение в дом номер 20 на Моховой улице прошло вполне буднично. Новая жизнь имела и свои преимущества: Вацлав пошел учиться в школу. Впрочем, особенных успехов в тех предметах, что требовали напряжения интеллекта, он не показывал. Это заботило его мать, поскольку для того, чтобы поступить в Императорское театральное училище, требовалось не только пройти проверку профессиональных данных и медицинский осмотр,

но и сдать экзамен по общеобразовательным предметам.

ИМПЕРАТОРСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ

Театральное училище располагалось позади Александринского театра, который всегда был мечтой для выпускников балетной школы, за садами, недалеко от Невского проспекта, на Театральной улице¹. Ее формировали два длинных одинаковых здания с арками, окрашенные розовой охрой; на фоне этого цвета выделялись белые колонны. Театральная улица, построенная Карло Росси, представляла собой поражающий симметрией архитектурный комплекс, где с одной стороны располагались министерства и канцелярия обер-камергера, а с другой — Императорское театральное училище.

Отбор проходил 20 августа 1898 года, высокую комиссию, одним из членов которой был Мариус Петипа, возглавлял Христиан Иогансон. Вот что Вацлав позже рассказал сестре:

Сначала всех выстроили в ряд, чтобы экзаменаторы могли нас хорошо рассмотреть. Потом они попросили нас повернуться спиной и отойти от них, затем велели снова повернуться к ним лицом и пойти вперед. Потом мы стояли и ждали. Меня и еще нескольких мальчиков отвели в сторону, а остальным велели уйти. Нас снова выстроили в ряд и приказали нам разуться. Они [экзаменаторы] осматривали наши ноги, выгибали их так, чтобы видеть подъем, и проверяли выворотность. Потом было сказано уйти еще нескольким мальчикам, и нас оста-

¹ С 1923 года — улица зодчего Росси.

лось совсем мало. Наконец нам велели обежать по кругу весь большой зал. Я всех обогнал, после чего меня попросили сделать несколько прыжков и очень за это похвалили.

Тех детей, которые прошли отбор, отправили в кабинет врача на медицинский осмотр.

Было очень неловко, когда нам велели раздеться, рассказывал Вацлав сестре. У меня измерили рост, ширину грудной клетки, осмотрели голени, бедра, взвесили, послушали дыхание и сердцебиение. Потом один за другим мы выходили в другую комнату, где должны были услышать, что нам говорили шепотом через дверь. Затем состоялась проверка зрения. Каждому из нас издали показывали маленькие и большие буквы. Как хорошо, что я их уже выучил!

Вацлав был принят в Театральное училище с годичным испытательным сроком (в числе примерно сорока—пятидесяти мальчиков и шестидесяти—семидесяти девочек). Впоследствии он говорил: «Когда мне было девять лет, я поступил в императорскую балетную школу». Между тем, сложно судить о том, насколько он был обязан этим успехом своему таланту. Станислав Гиллер, преподаватель родом из семьи польских танцовщиков, с которым супруги Нижинские познакомились в театре «Вельки», а потом снова встретились в Новой Деревне тем летом, которое предшествовало их отъезду из России, ходатайствовал за Вацлава перед членами комиссии. Он сказал, что этот мальчик, сын Томаша Нижинского, известного танцовщика и балетмейстера частной сцены, необыкновенно одарен. И Энрико Чекетти пообещал обратить особое внимание на Вацлава, а Сергей Легат, педагог отделения для

мальчиков, даже пообещал Гиллеру, что младшего Нижинского обязательно примут¹.

Первый год Вацлава в Театральном училище (1898/1899) прошел довольно гладко. Даже курс общеобразовательных предметов не казался ему сложным, потому что Вацлав проходил то, что уже изучал в подготовительной школе. Сергей Легат, преподаватель классического танца, высоко оценил его способности, и с первых же дней мальчик сделался его любимым учеником. Вацлав — и это чистая правда — занимался «с упорством и рвением». Конечно же, это вызывало зависть некоторых соучеников, и они насмеялись над ним: «Ты что, девчонка, что ли, мальчику незачем танцевать лучше всех!» Рассерженный Вацлав часто кидался в драку. Но зато в конце испытательного года его зачислили в Императорское театральное училище в качестве воспитанника.

В следующем году (1899/1900) он впервые вышел на сцену Мариинского театра, правда, в составе кордебалета. В отличие от других мальчиков его возраста, он уже хорошо знал многие русские и польские танцы, поэтому мог участвовать в оперных спектаклях (так Вацлав получил возможность познакомиться с искусством Шаляпина) и балетных постановках. Он был мышью в «Щелкунчике», пажом в «Спящей красавице» и в «Лебедином озере». Конечно же, в классе танца он получал только высокие баллы. Несмотря на это, его мать боялась, что вечерние спектакли помешают ему в занятиях и это плохо скажется на успеваемости, из-за чего его не

¹ Очевидно, что отбор учеников не отличался «беспристрастием», и нельзя сказать, что на него «не влияли социальное положение или семейные связи», как утверждает Франсуаз Рейс (*Nijinsky ou la grace*, Paris, L'Harmattan, 1998, I, с. 3).

примут на пансион. Но этого не случилось, и Вацлав даже получил стипендию Дидло для детей из семей танцовщиков. В том же году его младшая сестра Бронислава тоже поступила в Императорское театральное училище.

22 июля 1899 года князь Сергей Михайлович Волконский сменил Ивана Александровича Всеволожского на посту директора Императорских театров. Это назначение вызвало ошеломление в Санкт-Петербурге: такой молодой директор никогда прежде не занимал подобный пост. Князю было всего тридцать девять лет! Кроме того, что происходил из великой русской аристократической династии, он был прекрасным пианистом. К тому же Сергей Волконский обладал острым живым умом и сотрудничал с Дягилевым в работе над изданием журнала «Мир искусства». Он так высоко ценил Дягилева, что даже назначил его чиновником по особым поручениям. Дягилев недолго оставался младшим помощником директора Императорских театров, но тем не менее короткая чиновническая карьера определенным образом повлияла на ход его жизни. Прежде всего, ему открылись скрытые механизмы управления русским театром. Кроме того, он получил возможность развивать свой невероятный организаторский талант. И наконец, как чиновнику ему было легче находить молодых талантливых артистов. В частности, именно благодаря этой должности он познакомился с Кшесинской. «Он мне сразу очень понравился своим умом и образованностью», — писала она впоследствии¹. И самое глав-

¹ Цитируется по «Воспоминаниям» бывшей балерины, ставшей впоследствии княгиней Романовской-Красинской: Princess Romanovsky-Krassinsky, *Souvenirs de la Kschessinska*, Paris, Plon, 1960, с. 77.

ное, он мог воплощать собственные новаторские идеи в сценических постановках, проверять, как живописные эскизы декораций будут смотреться на сцене. Вместо того чтобы поручать создание декораций «господам ремесленникам» (выражение принадлежит Александру Бенуа), он доверял это дело настоящим живописцам, работающим за мольбертом, и оформлял балеты самыми яркими и прекрасными картинами.

Благодаря Дягилеву я мог рассчитывать на сотрудничество многих художников в деле постановок, писал князь Сергей Волконский. Рисунки декораций и костюмов для «Садко» дал Аполлинарий Васнецов. Это вышло и красиво, и ново.

Позже Дягилев напишет:

С 1899 по 1901 год я занимал должность чиновника, исполняющего особую миссию при директоре Императорских театров. Я был молод и полон идей. (...) Я хотел привнести в театр новые средства выражения, привить всем новый взгляд на театр, который и до сих пор еще не утратил¹.

Учебный год 1900/1901 оказался для Вацлава трагическим. Поскольку был принят пансионером, он жил в училище, возвращаясь домой лишь по воскресеньям и на каникулы. Он уже вступил в тот возраст, когда наступает время самоутвердиться среди товарищей. Поэтому Вацлав принял вызов, брошенный ему тремя одноклассниками, Бурманом, Розайем и

¹ Цит. по: Serge Lifar, *Histoire du ballet russe*, Paris, Nagel, 1950, с. 180.

Бабичем, которые подбивали его перепрыгнуть тяжелый деревянный пюпитр. Несчастье случилось 13 марта 1901 года. Вацлав напишет: «Я был храбрый мальчишка. Я прыгнул и упал». На самом деле Лукьянов, самый старший из мальчиков в танцевальном классе, схватил его за ногу во время прыжка. Вацлав ударился животом о деревянный край подставки для нот, при этом он сильно ушибся и потерял сознание. Он пролежал без сознания целых четыре дня. «Я чуть не умер в больнице», — вспоминал Вацлав. Когда он пришел в себя, его навестили Станислав Гиллер и Сергей Легат; выздоравливал он долго, и все это время два преподавателя часто его проводывали.

В конце школьного года 1900/1901 его перевели в следующий танцевальный класс только благодаря оценкам по хореографии. Из-за несчастного случая он пропустил так много занятий, что профессора даже не пытались учитывать оценки по общеобразовательным предметам. Но Бронислава вспоминает, что и до несчастного случая Вацлав не блистал в учебе.

Без последствий это не прошло. В конце девятнадцатого века профессора Императорского училища основывали свою работу на античном принципе «универсальной образованности». Их методы обучения, уходившие корнями в традиции Древней Греции, имели целью формирование из каждого воспитанника всесторонне развитого образованного человека, который наслаждается знаниями. Танцовщики Мариинского театра должны были появляться в высшем обществе, общаться с элитой художественного и литературного мира. Танцовщик не имел права быть невежей. Но, безусловно, преподаватели понимали, что необходимы также ус-

пехи в основном, профессиональном деле и что чувство так или иначе связано с мыслью. Несомненно, исходя из подобных соображений, дирекция училища всегда особенным образом относилась к скромным успехам Вацлава в науках.

В начале 1901 года Волконский возложил на Дягилева постановку балета «Сильвия» (на музыку Лео Делиба). Согласно желанию Дягилева, работу над декорациями и костюмами поручили Бенуа, Баксту, Коровину и Рериху. Однако надменность Дягилева у многих вызывала неприязнь. И вечером того же дня, когда князь передал управляющему конторой свое письменное распоряжение насчет постановки «Сильвии», два помощника сообщили Волконскому, что оно «вызовет брожение». Из-за этого они не могли ручаться за возможность выполнить работу. Директор поддался их настойчивым убеждениям и сообщил Дягилеву, что «вынужден взять свое слово обратно»¹. Возмущенный Дягилев, в свою очередь, отказался что-либо менять в работе (поступок, который, кстати сказать, многое говорит о его характере). Сам он рассказывает эту историю в шутливой манере:

Случился грандиозный скандал, с участием огромного количества великих князей, просто князей, роковых женщин и старых министров. Коротко говоря, для того, чтобы, наконец, избавиться от меня, весьма влиятельные господа должны были представить Его Величеству не меньше четырнадцати рапортов².

Дело закончилось увольнением Дягилева «без прошения» (он отказался подать в отставку, но Алек-

¹ См.: Prince Serge Volkonsky, *My Reminiscence*, пер. А. Е. Charnot, London, Hutchinson, 1925, с. 73.

² S. Lifar, *Histoire du ballet russe*, op. cit., p. 180.

сандр Танеев в качестве компенсации предложил ему пост в Министерстве императорского двора). Балет провалился. Однако во многих отношениях все эти невзгоды сыграли на руку Дягилеву. Он усвоил полученный урок и с тех пор стал менее заносчивым. Молодой человек, чье высокомерие задевало даже друзей, понемногу превратился в дипломата, чье обаяние могло свернуть горы и (что было намного полезней) обеспечивало ему доступ к состоятельнейшим меценатам и их кошелькам. Самым важным оказалось то, что он начал заниматься балетом и нашел путь, который открывал блестящие перспективы. В конце концов, 8 июля 1901 года полковник Теляковский из Москвы сменил Волконского на посту директора Императорских театров.

Следующий учебный год (1901/1902) сопровождали житейские трудности. Вскоре после несчастного случая с Вацлавом его отец тоже получил травму: Томаш Нижинский сломал ногу на репетиции. Его ангажементы на лето были аннулированы, и он не смог посылать своей семье установленную сумму денег. Элеонора, не имея возможности платить за квартиру, на время каникул отослала детей к их кузине в Мариамполь, городок на прусской границе, а сама сдавала три комнаты, ютясь в самой маленькой.

Через некоторое время в семью Нижинских пришла еще одна беда, серьезнее всех остальных невзгод. Станислав был подвержен регулярным приступам безумия. Профессор Бехтерев, который его осматривал, пришел к выводу, что оставлять его дома опасно. Семье пришлось поместить мальчика в психиатрическую больницу.

Несмотря ни на что, учебный год для Вацлава и Брониславы прошел вполне удачно. И его, и ее пе-

ревели в следующее отделение второго класса, и Бронислава, как и брат, стала пансионеркой.

Школьный год 1902/1903 прошел без серьезных происшествий. Вдобавок к занятиям танцами, Вацлав два раза в неделю посещал уроки фортепьяно. Имея идеальный слух, он самостоятельно уже научился играть на кларнете, аккордеоне, флейте, домре, мандолине и балалайке, которой овладел в совершенстве. Он помнил наизусть целые увертюры из опер, которые слышал в Мариинском театре, — «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» Чайковского, «Руслана и Людмилы» Глинки, «Фауста» Гуно и «Мефистофеля» Буато. Техника у него была виртуозная, играл он все по слуху и на экзаменах всегда получал высший балл. Его сестра рассказывает, что Вацлаву было достаточно услышать на уроке какую-нибудь музыкальную пьесу, и на следующем занятии «он мог сыграть ее по памяти и без ошибок». Сам он впоследствии напишет: «У меня слух очень развит».

Он продолжал участвовать в спектаклях, которые устраивались в училище. Он выходил на сцену в роли пажа в «Спящей красавице» Мариуса Петипа (он появлялся в третьем акте, в сцене свадьбы) и танцевал вместе со своими преподавателями — обоими братьями Легат, Павлом Гердтом, Михаилом Обуховым, Станиславом Гиллером и Михаилом Фокиным. 7 февраля он танцевал в спектакле придворного Эрмитажного театра «Фея кукол», поставленном Николаем и Сергеем Легат. Тогда он впервые встретился с художником Львом Бакстом, который делал эскизы костюмов, придумывал грим и сам же его накладывал. Бронислава пишет:

Вацлав был деревянным солдатиком. Фигурку его составляли два треугольника, нижний состоял из черных

брючек и сапог, а верхний – из синего мундира. Нос приобрел форму круглой пуговицы, рот был нарисован одной тонкой красной линией. Брови изображали две черточки, одна была направлена вверх, другая – вниз.

Через два дня он танцевал в балете «Волшебное зеркало», последней работе Петипа. Вацлав был одним из веселой группы мальчишек, одетых гномами-старичками. Они выбегали из пещеры, принимались танцевать вокруг наковальни и били по ней молотами. По словам Брониславы, эта «сцена публике понравилась, исполнителям громко аплодировали».

Первые сценические успехи омрачались неровной успеваемостью. Если по танцам, музыке, истории искусства, рисованию и гимнастике Вацлав получал только очень высокие отметки, то по поведению и остальным общеобразовательным предметам – чрезвычайно низкие.

Сам он признавался, что был «главным исполнителем множества проказ». Инспектор училища Владимир Писнячевский вызвал Элеонору. Он особенно упирал на то, что Вацлава не исключили еще только потому, что он делает большие успехи в танцах; но этим великодушным отношением нельзя злоупотреблять. Конечно же, Элеонора пообещала, что в ближайшее время сын исправится. И действительно, к концу учебного года его отметки по поведению стали лучше. Однако оценки по общеобразовательным предметам, словно компенсируя хорошее поведение, снизились. «Я не любил учебу», – писал Вацлав. Его оставили на второй год в старшем отделении второго класса, и он учился по той же программе, что и его младшая сестра.

Новый учебный год (1903/1904), в отличие от предшествующего, принес Вацлаву множество про-

блем и испытаний. Когда воспитанников везли на карете из училища в Мариинский театр, мальчишки из окна стреляли из самодельных рогаток комками плотно свернутой бумаги по фонарным столбам и вывескам. Один из «снарядов» попал в глаз проходившему по улице важному сановнику, и тот потребовал немедленного исключения виновника, указав на Вацлава, хотя почти все ехавшие в карете воспитанники участвовали в этой шалости. Элеоноре вновь пришлось идти к Писнячевскому и просить за сына. «Писнячевский был человек злой, — писал Нижинский, — но он не выбрасывал детей на улицу, поскольку знал, что их родители бедны». В итоге Вацлаву разрешили посещать занятия, но при этом его на две недели (Бронислава говорит о месячном сроке) исключили из числа пансионеров. Наказание может показаться легким, но Вацлав сильно переживал, поскольку он знал, как тяжело придется матери, вынужденной искать где-то деньги на его содержание, пока он снова не станет пансионером. История эта не просто занятная байка, потому что она открывает перед нами одну черту Вацлава, прежде никак не проявлявшуюся. На время изгнания он должен был лишиться формы Императорского театрального училища с его эмблемами на воротнике (увенчанная императорской короной лира, помещенная внутрь лаврового венка). Но мать не имела возможности одеть Вацлава с головы до ног, и, войдя в положение малообеспеченной семьи, ему выдали другую форму, «старую, мятую, всю в дырах», чтобы было в чем ходить на занятия. И он ходил в неопрятной одежде по богатым красивым кварталам Санкт-Петербурга, надеясь, что его жалкий вид поставит-таки администрацию училища в неловкое положение. Вацлав был не только не-

много озлоблен и непослушен, но и очень горд. Сам он писал, вспоминая то время: «Я был горд. Я любил гордость, но не любил похвалы». После такого унижительного наказания он стал усердно заниматься и получать самые высокие отметки. Вдобавок, по словам сестры, «он научился сдерживаться и не поддаваться внезапным вспышкам ярости, когда его дразнили».

Наконец, в 1903/1904 учебном году его перевели в класс к Михаилу Обухову. Вацлава отличали там так же, как и в классе Сергея Легата. «Я решил еще больше заниматься танцами, — писал он. — Я стал худеть. Я стал танцевать как Бог». Поэтому Обухов не удивился, когда Вацлав получил высший балл на экзаме-не в мужском классе. А вот Михаил Фокин, кото-рый никогда не видел, как тот танцует, поразился. Особенно когда увидел баллон Нижинского. Он был ошеломлен тем, насколько виртуозно и легко пры-гает юный танцовщик. Четырнадцатилетний Вацлав взлетал на метр при прыжке из пятой позиции с пе-ременой ног и еще выше при широком прыжке. Он без малейших усилий делал и три поворота в воздухе, и десять пируэтов. Во время этого финального экза-мена в конце года члены комиссии, среди которых был и директор Теляковский, аплодировали воспи-таннику, чего никогда еще не случалось.

Приезд в Санкт-Петербург в декабре 1904 года молодой американской танцовщицы произвел на всех огромное впечатление. Айседора Дункан толь-ко что поразила Германию, танцую в свободном стиле, без традиционного балетного костюма и без балетных туфель под музыку величайших компози-торов. В России она очаровала молодого танцов-щика Михаила Фокина, который впоследствии написал: «Айседора Дункан привезла нам нечто, что

важно не меньше, чем техника: естественность и выразительность»¹. Танцовщица привлекала его новым стилем, естественными движениями, не скованными традицией, иным взглядом на искусство балета, во всем отличающимся от того, что практиковалось в Мариинском театре. «Феи стали погибелью балета», – писал Александр Бенуа в журнале «Мир искусства». Деятнадцатый век оканчивался, и его эстетика уходила в прошлое. Никто не считал Петипа плохим хореографом, но его упрекали в старомодном подходе.

Наш балет, которым мы, безусловно, гордимся по всей справедливости, переживает явный упадок. (...) Хореография стала донельзя рутинной. Мы, конечно, ни в коей мере не желаем принизить талант М. Петипа, поскольку знаем, что ему принадлежат прекрасные постановки, но от истинного искусства нас отделяет огромное расстояние...²

Стравинский, который был тогда молодым, начинающим композитором, называл балеты Петипа «слишком традиционными и невыразительными»³. Нет ничего более изменчивого, чем вкус публики. Поэтому идолы, которых она возносит до небес, низвергаются со своих пьедесталов, и мгла поглощает их когда-то желанные для всех формы...

К моменту дебюта на большой сцене (учебный год 1904/1905) Вацлав провел в училище шесть лет и уже отучился два года в балетном классе с особой

¹ Цит. по: *Diaghilev, les Ballets russes*, Paris, Biblioteque nationale, 1979, p. 7.251.

² Александр Бенуа, цит. по: Serge Lifar, *Histoire du ballet russe*, с. 178.

³ I. Stravinsky, *Souvenirs et commentaires*, op. cit., p. 33.

программой. Но по общеобразовательным предметам он отставал от сверстников на два года. Тем не менее занимался Вацлав очень серьезно, и он порвал всякие отношения с прежними приятелями — Бабичем, Бурманом и Розайем. Именно в тот период Вацлав сошелся с Леонидом Гончаровым, чей серьезный интерес к музыке и спокойный характер весьма благотворно на него влияли. Интересно, что «хотя отметки Вацлава по поведению и отдельным предметам стали улучшаться, поначалу он полагал, что преподаватели и инспектора строги к нему сверх меры» (Бронислава).

На экзаменах он неизменно производил сенсацию. Чрезвычайно впечатленные члены отзывались о Вацлаве с восхищением и даже завистью, и многие артисты стремились побывать в классе Обухова, чтобы воочию увидеть юное дарование. А Нижинскому очень нравились индивидуальные занятия с его преподавателем. Благодаря ему он понял, как важно для танцовщика не только выполнять тренировочные балетные упражнения, но и уделять внимание физической подготовке. И Вацлав, желая, чтобы его мускулатура развивалась гармонично, стал ежедневно упражняться на брусках и с гантелями.

К концу февраля 1905 года начались репетиции ежегодного выпускного спектакля. В программу представления традиционно входили два одноактных балета и дивертисмент. В том году Куличевская поставила балет «Парижский рынок» на музыку Пуни, а Фокин — балет «Ацис и Галатей» на музыку Кадлеца (на сюжет из поэмы «Метаморфозы» Овидия). Дивертисмент состоял из нескольких подготовленных Фокиным и Куличевской номеров, в которых выступали их выпускницы, и па-де-труа

из балета «Голубая георгина», подготовленного Н. Г. Сергеевым.

Впервые поставленный в 1896 году Львом Ивановым, в 1905 году балет «Ацис и Галатеея» уже не входил в репертуар Мариинского театра. Фокин преобразил его хореографию по своему вкусу, в стиле помпейских фресок, которые он видел годом ранее во время путешествия по Италии. Он демонстрировал творческую фантазию — подогретую недавним выступлением Айседоры Дункан — и пытался привносить в свои постановки новые образы и новую технику. Фокин, как писал Дягилев, «сражался со стариком Петипа (и) размахивал революционным флагом новой хореографии на балетной сцене»¹. Ему вторила Карсавина:

Он [Фокин] был первым, кто понял, что старые формы балета истощены, и он пробудил балет ото сна².

Что касается постановки балета «Ацис и Галатеея», Фокин расположил учениц несимметричными группами: одни сидели на скалах, другие лежали на траве, третьи стояли у ручья; танцовщицы располагались на разных уровнях, не образуя горизонтальную линию, и это было непривычно. Оказывается, он исходил из того, что в таких положениях, в отличие от строгих классических поз, девочки могут расслабиться и дать мышцам отдохнуть. Он даже хотел, чтобы нимфы танцевали в сандалиях, но инспектор Мысовский воспротивился, сказав, что ученицы должны танцевать на пуантах. Между тем Мысовский

¹ Черновик обращения в лондонскую прессу, датируемый 1921 годом (Библиотека Парижской оперы, фонд Кохно, документ 131).

² «Je sais tout», 15 nov. 1912, p. 411.

разрешил им выступать в греческих туниках. Еще одним новшеством Фокина стала постановка пляски фавнов, в которой участвовали двенадцать мальчиков, в том числе Вацлав. Он и Розай солировали. Своими движениями фавны напоминали животных, а в конце танца они кувыркались через голову, что противоречило духу «классической школы».

Балет «Парижский рынок» впервые поставил Мариус Петипа в Санкт-Петербурге в 1859 году. Для выпускного спектакля Куличевская создала свою версию. Одно па-де-де в балете предназначалось для Анны Федоровой, выпускницы, и Вацлава, воспитанника. Этот номер готовился в строгом секрете, Обухов хотел, чтобы первое сольное выступление Вацлава на сцене стало полной неожиданностью для всех. (Хотя то, что такому юному ученику поручили исполнение па-де-де, и без того было необыкновенным явлением: несмотря на то, что Вацлав учился в старшем отделении, до выпуска ему оставалось еще два года.) Па-де-де состояло из адажио, мужской и женской вариаций и коды. Обухов, которого, как и Михаила Фокина, только что назначили премьером труппы Императорских театров, принял участие в постановке вариации Вацлава и подготовил своего ученика к парному танцу. Он был, вероятно, прекрасным преподавателем, потому что, если верить Кшесинской, «Нижинский был не только превосходным танцовщиком, но и идеальным партнером в танце»¹. Обухов поставил Вацлаву вариацию, основываясь на счете на «два»: он исходил из того, что легкие изменения темпа позволят ученику продемонстрировать его неверо-

¹ Princess Romanovsky-Krassinsky, *Souvenirs de la Kschessinska*, op. cit., p. 122.

ятно высокие прыжки по воздуху и при этом не нарушится звучание музыки.

Менее чем через два месяца после начала репетиций, 10 апреля 1905 года, в Мариинке состоялся спектакль, призванный представить миру нового Бога танца: так впервые назвали в восемнадцатом веке Луи Дюпре, а затем Гаэтана и Огюста Вестрис¹. Вацлав произвел неизгладимое впечатление на Брониславу, которая была на сцене с самого начала «Парижского рынка», но не сознавала ничего, пока не появился брат с Федоровой, танцующие адажио. Она вспоминала: «Я не заметила на лице Вацлава ни тени волнения. Он был красив, элегантен, костюм сидел на нем безукоризненно». Безупречен был не только внешний вид, но и танец. Вацлав оказался замечательным партнером: он элегантно поддерживал Федорову, помогая ей при вращениях и подъемах; при этом — вот очень важное замечание Брониславы! — «он продолжал вести свою танцевальную тему». После адажио публика горячо аплодировала Федоровой и Нижинскому. Однако соло Вацлава буквально ошеломило зрителей. Это был триумф, редко когда публика ликовала настолько искренне. Тем вечером Вацлава встречали бурными аплодисментами всякий раз, как он появлялся на сцене. После спектакля критики заключили: «Можно с уверенностью сказать, что этого юного артиста ожидает слава». Вацлаву тогда едва исполнилось шестнадцать лет.

Что касается учебного года, он завершился великолепно. Вацлава, благодаря блистательному успеху в ученическом спектакле, перевели в четвертый

¹ См.: Jean-Pierre Pastori, *L'Homme et la danse*, Fribourg, Office du Livre, 1980, pp. 42, 47.

класс без экзаменов. Все было бы идеально, если бы не серьезные материальные сложности, из-за которых ему пришлось заложить свою мандолину, а его сестра продала свои лучшие книги.

Начало учебного года 1905/1906 было отмечено тревогой, охватившей Российскую империю. Япония, ставшая официальным врагом России 8 февраля 1904 года, в конце мая 1905 года разбила российский флот в Цусимском сражении, и это заставило царя Николая II прекратить военные действия. Портсмутский мирный договор, подписанный 5 сентября 1905 года в Соединенных Штатах, стал дипломатическим достижением императорской Японии и окончательно утвердил поражение России. Она уступила юг Сахалина, лишилась военно-морской базы Порт-Артур и отказалась от притязаний на Южную Маньчжурию. Из-за этого поражения в стране начались волнения.

Вацлав принимал участие в манифестации рабочих и студентов и едва не попал под копыта лошади, когда казаки разгоняли демонстрантов. Волнения охватили и училище, в выступлениях участвовали танцовщики балета и учащиеся старших классов. Напряжение достигло пика, когда покончил с жизнью Сергей Легат, перерезавший себе горло бритвой¹. Его смерть глубоко потрясла Вацлава. Постепенно волнения прекратились, хотя в целом обстановка в Санкт-Петербурге оставалась неспокойной.

В конце января 1906 года к столетию со дня рождения Моцарта Мариинский театр поставил «Дона Жуана». В балетной сцене этой оперы

¹ См.: Tamara Karsavina, *Ma vie*, пер. D. Clarouin, Paris, Editions Complexe, 2004, p. 145. (В дальнейшем все слова Т. Карсавиной без особых помет приводятся по этому изданию.)

были заняты четыре балерины, три первых танцовщика и... учащийся Театрального училища Вацлав Нижинский. Это решение дирекции стало сенсацией, потому что впервые в истории училища выступить вместе со звездами получил право воспитанник, которому до выпуска требовалось отучиться еще полтора года. Сам Вацлав удивился не меньше других. И все же этот выбор не был случайностью. Хотя Нижинским в основном восхищались, некоторые танцовщики смотрели на него как на соперника и высказывались о нем нелюбезно. Поэтому дирекция пожелала посмотреть, чего стоит Вацлав в сравнении с ведущими танцовщиками Императорского балета, а самый лучший способ для этого — занять его вместе с ними в одном спектакле. Успех Вацлава оказался настолько очевиден, что его матери предложили определить его в труппу Императорских театров, выпустив из училища после шести лет обучения, на год раньше положенного, с условием, что в 1907 году он сдаст полагающиеся экзамены по общеобразовательным предметам. Элеонора отказалась от этого лестного предложения, сказав, что Вацлав еще слишком молод, чтобы быть артистом Императорских театров. Таким образом, только «Дон Жуан» был для Вацлава шансом танцевать па-де-де с Анной Павловой.

Карсавина, в свою очередь, узнала, кто такой Вацлав, несколькими месяцами ранее. Однажды утром она пришла в училище раньше обычного; мальчики еще заканчивали экзерсис. Бросив на них взгляд, она не поверила своим глазам: один воспитанник «одним прыжком поднялся над головами своих товарищей и словно повис в воздухе». Михаил Обухов, заметив интерес молодой балерины к Нижинскому, попросил его сделать несколько комбинаций.

Карсавиной казалось, что она «видит перед собой какое-то чудо». Но Вацлав вовсе не считал, что совершил нечто необыкновенное, и, по мнению Карсавиной, вид имел «довольно надутый и глуповатый». В нем уже тогда проявлялась та двойственность, которая впоследствии удивляла его коллег по Русским балетам.

Именно в то время при посредничестве графини Грэффюль Дягилев познакомился с персонажем, которого знал весь парижский бомонд, — Габриэлем Астрюком¹. Эта встреча оказалась для русского импресарио и, косвенным образом, для Вацлава событием необыкновенной важности. Владелец грузной фигуры, Астрюк был очень деятельным человеком. Он тогда только что основал Музыкальное общество с целью поддержки современных композиторов и музыкантов. Как и Дягилев, он стремился найти что-то новое, внести какие-то изменения в культуру в целом. Кроме всего прочего, он был умен, и ему не находилось равных в предприимчивости. Вот его портрет, без сомнения, самый интересный и двусмысленный из возможных, нарисованный Дезире Эмилем Энгельбрехтом:

Сидя у себя в кабинете, Габриэль Астрюк отдавал точные уверенные приказания, которые никогда не обсуждались и всегда тщательно исполнялись. (...) Он был полноват, обладал особым восточным, ассирийским шармом и одевался с пошловатой эlegantностью завсегда на парижских Больших бульваров. В хорошую погоду он носил котелок или серый цилиндр, как у любителей скачек. Он обожал украшения, закалывал галстук жемчужной булав-

¹ См.: Gabriel Astruc, «Le premier feu d'artifice», в «La Revue musicale», № 110, 1 déc. 1930.

кой, носил массивные перстни на маленьких пальцах, пухлых и поросших волосами, изумрудные запонки и золотой браслет на правом запястье. В петлице у него неизменно красовалась алая гвоздика, пока не настал день, когда – наконец – он смог заменить цветок розеткой ордена Почетного легиона¹.

В частности, благодаря его содействию в мае 1907 года Дягилев смог провести первый парижский сезон (пять концертов русской музыки в Гранд-опера).

Мы уже упоминали о том, как горделив был Вацлав. Учебный год 1906/1907, его выпускной год, послужил еще одним доказательством этого. Для того чтобы защитить репутацию и честь сестры, – девочка из ее класса ударила Брониславу по голове и обвинила во лжи в присутствии всех воспитанниц и классной дамы, которая видела это происшествие, но не вмешалась, – он пожелал лично встретиться с инспектором Мысовским. Это был экстраординарный случай, учитывая школьную иерархию и строжайшую дисциплину. Инспектор был высшей властью в училище, в свою очередь он подчинялся директору Императорских театров. Воспитанники в принципе не имели права сами обращаться к нему, им позволялось только отвечать на его вопросы. Да и видели они его лишь во время экзаменов и ежегодных училищных спектаклей. Не-

¹ Desire-Emile Ingelbrecht, *Mouvement contraire, Souvenirs d'un musicien*, Paris, Domat, 1947, p. 170 (перевод немного изменен). Не следует удивляться и другим характеристикам Астриюка, в частности словам Леона Доде: «Я уже неоднократно рассказывал своим читателям об этом персонаже, обворожительном и нелепом одновременно, похожем в профиль на большого верблюда» (газета «L'Action française», номер за 31 марта 1912 г.).

смотря на все это, Вацлав, пренебрегая возможными последствиями для него самого, добился встречи и с инспектором, и с директором Теляковским и потребовал, чтобы обидчица его сестры была наказана и принесла извинения Брониславе в присутствии всего училища. Случай был весьма деликатный, и задеты были такие тонкие чувства, что ситуация сложилась крайне неудобная, особенно с учетом того, какую сатисфакцию хотел получить Вацлав. Да, и в этот раз гордость его одержала верх, обещающая в будущем стать причиной множества проблем.

В том году спектакль, посвященный выпускным экзаменам, должен был состояться в апреле. Первым номером значился балет «Саланга», вторым — «Оживленный гобелен» (вторая картина балета «Павильон Армиды») с музыкой Николая Черепнина и хореографией Михаила Фокина. Вацлаву предстояло исполнять главную роль Маркиза. Армиду танцевала Елизавета Гердт. При постановке «Оживленного гобелена» Фокин придумал для Нижинского новый вариант классического шанжман-де-пье: вместо того, чтобы приземляться в пятой позиции на то же самое место, с которого он отталкивался от пола, Вацлав смещался вбок¹. Он передвигался из стороны в сторону, при каждом повторе увеличивая амплитуду перемещения во время прыжка и покрывая все большее расстояние. При последнем, четвертом прыжке он, по словам сестры, пролетел более пятнадцати шагов, то есть примерно четыре с половиной метра. Александр

¹ В классическом варианте шанжман-де-пье делается так: танцовщик, находясь в пятой позиции, правая нога впереди, сгибает колени, подпрыгивает и приземляется опять в положении пятой позиции, но теперь впереди находится левая нога.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	9
ВСТУПЛЕНИЕ	11
ЕГО ЖИЗНЬ	14
<i>Из Императорской школы балета –</i>	
<i>на сцену Мариинского театра</i>	14
Детские годы	14
Императорское театральное училище	20
Танцовщик в Мариинском театре	42
<i>Время Русского балета</i>	71
Между Парижем и Санкт-Петербургом	71
Танцевать для Дягилева	110
Разрыв	153
<i>В сумраке великой войны</i>	169
Путь в одиночестве	169
Возвращение	180
Безумие	201
ЕГО ТВОРЧЕСТВО	213
<i>Танцовщик</i>	213
Элевация	213
Точность	215
Легкость	218
Плавность	220

Воздушность	221
Гибкость	222
Грация	223
<i>Исполнитель</i>	227
Обаяние	228
Преображение	229
Достоверность жестов	231
<i>Хореограф</i>	233
1912: «Послеполуденный отдых фавна»	234
1913: «Игры» и «Весна священная»	248
1916: «Тиль Уленшпигель»	265
ЕГО ИДЕИ	273
<i>О записях Нижинского</i>	273
Танец слов	273
Стиль и смысл	275
<i>Прикоснуться к ужасному</i>	279
Душа, с которой содрали кожу	279
Марс, истребляющий своих детей	285
<i>Космическое существо</i>	288
«Я буду всегда и везде»	288
«Я есть Бог»	291
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	299

*Публицистика
Серия «Новая версия»*

САРД, ГИЙОМ ДЕ

ВАЦЛАВ НИЖИНСКИЙ

**Его жизнь,
его творчество,
его мысли**

Перевод с французского М. С. Кленской

Редактор *А. Ю. Серов*
Художественное оформление: *А. П. Зарубин*
Технический редактор: *И. К. Лобан*
Корректоры *О. В. Круподер, В. А. Нэй*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 26.03.2018 г.
Формат 60х90/16. Гарнитура «NewBaskervilleС».
Печ. л. 19. Тираж 1000 экз.

ООО «Издательство «Этерна»
115477, г. Москва, Кантемировская ул., д. 59а
Тел./факс: (495)755-81-23

E-mail: info@eterna-izdat.ru
www.eterna-izdat.ru