

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»
Педагогический институт

Кафедра теории, истории и
педагогике искусства

Особенности творчества В.Ф. Нижинского в контексте хореографии первой половины XX века

АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
БАКАЛАВРА

студентки 5 курса 531 группы факультета искусств
по направлению подготовки 51.03.02 Народная художественная культура
профиль «Руководство любительским хореографическим коллективом»

Юдиной Екатерины Алексеевны

Научный руководитель
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры теории, истории и
педагогике искусства

_____ Е.П. Шевченко

Заведующий кафедрой ТИПИ
доктор педагогических наук, профессор

_____ И.Э. Рахимбаева

Саратов, 2025 г.

Введение

Актуальность. Творчество и жизненный путь Вацлава Нижинского оказали влияние на мировой и отечественный балет, которое поистине невозможно переоценить. Танец был естеством Нижинского, его внутренним состоянием. Отсюда шло абсолютное погружение в суть танцевального материала, его образную и музыкальную структуру. Вацлав Нижинский по праву считается одним из основоположников современного танца, так как его хореография перевернула понимание танца как такового, и открытия, сделанные им, влияют на танцевальное искусство до сих пор. Он жил в то время, когда в балете, как и в других видах искусства, происходило кардинальное переосмысление художественных принципов и знаковых систем, когда возникали хореографические формы, противоположные принципам классического балета, когда зарождались новые гармонии в музыке, новые приёмы в балете, новые стили и направления, а люди творческие стремились к поиску новых форм на стыке разных видов искусства. Синтез искусств оказывается самой востребованной формой выражения. Каждый из видов искусства – театр, музыка, поэзия – теряют своё самостоятельное значение, взаимопроникая друг в друга и открывая новые горизонты.

В творчестве В. Нижинского возникает новый пластический язык, не столь гармоничный, как раньше, но более экспрессивный, где тело теряет целостность, пропорции, эстетичность, живописность, где тело раскрывается в пространстве, но его положение неустойчиво, где танцор не стремится к привычной лёгкости на сцене, а утяжеляет собственную пластику, где движения строятся на преодолении и физической статике, где падения, удары, разрывы движения создают впечатление борьбы, где отсутствует привычная красота, а выразительность и эффектность в позах дают движения, считающиеся в обыденной жизни уродливыми.

Творчество В. Нижинского до сих пор недостаточно изучено, его балеты не подвергались научным исследованиям с позиции новых лексических

смыслов и той идеи, которая открыла новые пути для развития хореографического искусства в XX веке. Создание новой лексики современного танца, драматических образов на балетной сцене – это тот пласт творчества В. Нижинского, который представляет широкое поле для исследования.

Степень изученности проблемы. В отечественном театроведении, искусствоведении жизненный и творческий путь В.Ф. Нижинского представлен в одноименной монографии В.И. Красовской, а также частично в статьях О.Н. Полисадовой, Ф. Хоссейни, Т.В. Портновой и других.

Имя В.Ф. Нижинского всегда появлялось и появляется в исследованиях, посвященных деятельности Сергея Дягилева. Данные об его участии в «Русских сезонах» можно найти в трудах Г.И. Добровольской, И.В. Вершининой, В.М. Гаевского. В последние годы появились исследования Ш. Схейена, Р. Бакла, Ж.-П. Пастори, Л. Гарафола, в которых можно почерпнуть неизвестные ранее сведения о жизни и творчестве В.Ф. Нижинского в эмиграции. Гораздо больше о В.Ф. Нижинском мы узнаём из воспоминаний его современников – особенно сестры Брониславы Нижинской и жены Ромолы Нижинской.

Цель исследования – изучить особенности балетного творчества В.Ф. Нижинского в социокультурном контексте конца XIX – первой половины XX века, его открытия в хореографии начала XX века, охарактеризовать значение нововведений В.Ф. Нижинского в русле его времени, а также в современной хореографической практике.

Задачи исследования:

1. изучить социокультурную ситуацию в Западной Европе и России первой трети XX века;
2. выделить основные черты экспрессионизма в хореографии первой трети XX века;
3. охарактеризовать стиль хореографии В.Ф. Нижинского;

4. проанализировать открытия В.Ф. Нижинского в хореографии начала XX века.

Практическая значимость работы. Данная работа может послужить дополнительным источником и готовым материалом для студентов, педагогов и хореографов, изучающих творчество В.Ф. Нижинского. Материалы, содержащиеся в работе, могут использоваться в цикле лекций по истории танца, а также послужить опорой для создания более углублённого исследования данной темы.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, четырех параграфов, заключения и списка использованных источников, включающего 45 наименований.

Введение раскрывает актуальность, цель, задачи и практическую значимость исследования. В заключении подводятся итоги исследования, формируются окончательные выводы по рассматриваемой теме.

Основное содержание работы

Первая глава «Хореографическое искусство первой трети XX века» содержит следующие параграфы:

1. Социокультурная ситуация в Западной Европе и России первой трети XX века
2. Экспрессионизм в хореографическом искусстве и первой трети XX в.

В первом параграфе говорится о том, что первая половина XX века была полна потрясений и изменений в картине мира. Это войны, революции и, вместе с тем, небывалый рост разных отраслей науки, развитие экономики, урбанизм, индустриализация.

Люди переживали социальные потрясения, не вписывавшиеся в привычную для них картину мира. Разумеется, всё это не могло не влиять на мировоззрение людей, особенно людей просвещённых. Отдельно поднимается вопрос свободы личности. Особую роль сыграла и «Теория бессознательного» З. Фрейда, повлиявшая на представление о человеческом сознании и взаимоотношениях человека и общества. Параллельно с этим ставится под

сомнение теория неизменности видов Ч. Дарвина. То есть сама личность человека становится поводом для споров и сомнений.

В русской действительности того времени мы также встречаем диссинхронию смыслов: Серебряный век был настоящим русским Ренессансом, когда поэты, музыканты, художники активно творили, создавали новое и реформировали старое, объединяясь и создавая новые творческие направления. Но происходило это на изломе, в попытках найти правду через искусство, объяснить себе и окружающим смысл происходящего вокруг.

Поиск новых смыслов выражался в размытии границ, нарушении запретов – свободе, которая требовала пристального внимания художника. Это происходит как на макро, так и на микроуровнях: зарождение новых гармоний в музыке, новых приёмов в балете, свежих подходов к работе художника, смешение жанров, стилей и даже видов искусства. Синтез искусств оказывается самой востребованной формой выражения. Всё происходящее на мировой культурной арене приводит к зарождению модернизма. Модернизм являет собой сочетание разных тенденций и направлений в искусстве конца XIX – начала XX века, имеющих общее свойство – разрыв и уход от традиций прошлого, отказ от реализма как такового. Но каждое направление делает это отлично от других. Одним из основных направлений модернизма в Европе и в России стал экспрессионизм, превозносивший субъективную чувственность над объективной реальностью.

Во втором параграфе исследуются экспрессионистские тенденции в балетном искусстве, которые возникают в середине 1910-х годов на основе изучения различных модификаций «свободного танца», или «танца модерн» (антреприза Сергея Дягилева в Париже, школа Айседоры Дункан). Они противопоставлялись классическому балету как в самой хореографии, так и в больших законченных формах. Считается, что первым «выразительным танцем» является «Танец ведьмы» 1914 года немецкой танцовщицы Мери Вигман, ученицы австрийского танцовщика Рудольфа фон Лабана.

Суть экспрессионизма в балете, как и в других видах искусства – внутренний мир, пластическое выражение душевных движений человека, не являющегося частью системы, оказавшегося в непригодных для него реалиях. Пластика здесь монологична, одиночество персонажа часто выделяется почти полным отсутствием декораций. Вместо этого много внимания уделяется пространству и положению в нём танцовщика; большую роль играет освещение. При работе со светом применялся опыт нового вида искусства – кино. В отношении музыки допускались своеобразные провалы, «зоны тишины», когда танцовщик продолжает свой танец без музыкального сопровождения. Этот прием впоследствии будет широко использоваться сторонниками свободного танца.

В этот период происходит пересмотр музыкального начала в хореографии – оно стало более значимым, практически доминирующим; хореографические формы и закономерности уже не влияли на музыку так, как это было ранее. Балетмейстеры разных стран закономерно обратились к произведениям таких композиторов, как Р. Штраус, И. Стравинский, Б. Барток, Э. Сати, Д. Мийо, П. Хиндемит, К. Дебюсси, С. Прокофьев, Н. Черепнин и другим, требующим для своего воплощения средств, превосходящих возможности традиционного балета и способствующих развитию новых форм и направлений.

М. Фокин, Дж. Баланчин, Ф. Лопухов внесли неоценимый вклад в развитие русского балета в этот период. Особое место в танцевальном искусстве в это время занимает Вацлав Фомич Нижинский – смелый новатор и один из создателей новой экспрессионистской хореографии.

Во второй главе «Особенности балетного творчества В.Ф. Нижинского» изучены и охарактеризованы:

1. Характеристика стиля хореографии В.Ф. Нижинского
2. Открытия В.Ф. Нижинского в хореографии начала XX века

В первом параграфе говорится о том, что Вацлав Нижинский вырос в творческой семье – оба его родителя были артистами балета. Мальчик по решению матери поступил в Петербургскую Императорскую школу балета в возрасте девяти лет. В дальнейшем он оправдал надежды и попал в труппу Мариинского театра ещё до окончания обучения, где стал партнером Матильды Кшесинской, Анны Павловой, Ольги Преображенской и других ярких звезд сцены той поры. Постановщики (в особенности Михаил Фокин) непременно вводили в его партии высокие и протяжные прыжки, ставшие визитной карточкой артиста. Вскоре на Вацлава Нижинского обратил внимание антрепренёр «Русских сезонов» Сергей Дягилев и танцовщик оказался в его труппе; вслед за русской публикой молодое русское дарование покорило Париж, а затем – и остальную Европу.

Перевоплощение танцора в каждой роли было настолько полным, что трудно было определить ту грань, где внутренняя сущность самого танцовщика, а где сама работа над ролью, что отсылает нас к широко известной системе К.С. Станиславского.

Будучи мастером классического танца, в своих работах в качестве хореографа В.Ф. Нижинский отказывается от так полюбившихся публике прыжков в угоду новой выразительности. Экспрессионистская пластика стала отличительной чертой хореографии В.Ф. Нижинского: и в его собственном исполнении, и в авторских постановках. Вацлав Нижинский сначала стал феноменом балетного искусства как классический танцовщик, а затем совершил революционные изменения в стилистике хореографии. У танцовщика были невероятно сильные пальцы на ногах, что делало подготовку к прыжку чрезвычайно короткой и почти незаметной, и казалось, что он непрерывно парит в воздухе. Во время *allegros* В. Нижинский не опускался полностью на переднюю часть стопы, а касался пола лишь кончиками пальцев, чтобы оттолкнуться для следующего прыжка, то есть он использовал силу пальцев, а не общепринятую подготовительную позицию, при которой прыжку предшествует глубокое *plié*.

В. Нижинский никогда не репетировал с зеркалом, считая, что главное в работе танцовщика – это инстинктивный мышечный контроль.

В экспрессионистских балетах нет никаких прыжков, только позировки и жесты. Он потягивается, наклоняется, сгибается, становится на корточки, снова выпрямляется, движется вперед, затем отступает – все это с помощью движений, то медлительных, то отрывистых, нервных, угловатых. Его глаза ищут, его руки вытянуты, ладони открываются и закрываются, голова поворачивается вбок, затем опять вперед. Полная гармония мимики и пластики тела. Все тело выражает то, что подсказывает ум.

Его природная одарённость, легендарный прыжок, соединённые с особым и самобытным пониманием хореографии, как искусства, позволили артисту создать собственный узнаваемый стиль и, более того, повлиять на балетное искусство в целом.

Во втором параграфе мы пришли к выводам о том, что в деятельности В.Ф. Нижинского, можно выделить две парадигмы развития его творчества: в первом случае внутреннюю, направленную на личность танцора, на передачу образа посредством характерных для него как для танцора средств; во втором – внешнюю, затрагивающую всё балетное искусство в целом и уже не зависящее от способностей самого Нижинского-танцовщика. Но обе они стремились к экспрессионистской искренности выражения, к цельности образа, к отрицанию техничности с целью подчеркнуть замысел и содержание. Разумеется, это вызывало негативную реакцию у современников – как и любое открытие в искусстве, опережающее своё время. Тем ценнее сейчас обращаться к работам Вацлава Фомича Нижинского, являющимися истоками современного танца.

В.Ф. Нижинский долго и мучительно изобретал все новые и новые танцевальные движения. В дальнейшем архетип этих движений станет новым лексическим смыслом танцевального искусства. Согнув тело танцовщика, создав позы-медитации, прыжки с подогнутыми ногами, движениями кистями рук, собранными в кулак, Нижинский констатировал факт того, что танец

может быть и таким – напряженным, сложным, с неудобными движениями, в которых главный смысл – это образ, драматизация сюжета и отголоски новых стилей эпохи.

В.Ф. Нижинский осуществил революционные изменения в балетной технике и хореографии, превзойдя все существующие на тот момент правила. Он нарушил традиционные принципы постановки, обучая танцовщиков разворачивать носки внутрь, танцевать на прямых ногах. Его постановки характеризовались топотом ног, создававшим ритмический акцент и усиливавшим драматический эффект сцены.

В.Ф. Нижинский мечтал о костюме, пластике, движении, характерных для его времени. Он считал, что в теле человека есть элементы, знаменующие эпоху, которую он представляет. Для него всё было искусством, и искусство было выражением жизни. Оно должно было отвечать современным требованиям к человеку, к личности, транслировать важные для современности ценности. Здесь он идёт дальше синтеза искусств в привычном понимании, и захватывает в свою сферу внимания самого человека.

Заключение

Мировое искусство, неразрывно связанное с социокультурными и политическими потрясениями, и являющееся их отражениями, в первой половине XX века претерпевало колоссальные изменения. Это выразилось в уходе от старых парадигм, поиске новых смыслов и смелых экспериментах во всех видах искусства.

Значительный подъем культуры, небывалый взлет театра, в частности балета, который нес с собой усложнение и обогащение психологической настроенности танцевальных ролей, развитие балетной техники, новые поиски способов и форм построения хореографического спектакля и его художественного оформления. В балете, также как и в других сферах, проявляется модернизм, основоположником которого в Европе принято считать Рудольфа Лабана, – сочетание разных тенденций и направлений в искусстве конца XIX – начала XX века, имеющих общее свойство – разрыв и

уход от традиций прошлого, отказ от реализма как такового. Одним из направлений в модернизме стал экспрессионизм. Общая установка создателей экспрессионистского танца заключалась в альтернативности классическому и реформированному балету с целью раскрепощения пластики, отказа от содержательности и знаковости движения и эмоциональной наполненности тела.

В России он тесно переплелся с менталитетом и традициями русского балета, что отразилось в работах М. Фокина, Дж. Баланчина, Ф. Лопухова и других. Самим выражением экспрессионизма в России в танцевальном искусстве стал Вацлав Фомич Нижинский – смелый новатор и один из создателей новой хореографии как таковой. Это проявилось как в роли танцовщика, так и балетмейстера. Само наличие выдающихся мужских ролей в балетном театре стало первым открытием в творчестве артиста. Его открытия изменили не только балетмейстерскую парадигму развития хореографического искусства, но и сменили вектор исполнительских возможностей танцовщика. В. Нижинский опередил свое время, разрабатывая полиритмические структуры, которые были обращены не только к солисту, но и к кордебалету.

Важно отметить, что мастер создавал новую пластику, уходя от сложившихся стереотипов, повинуясь внутреннему голосу и собственному мироощущению, часто непонятному современникам и обывателям. В своей хореографии Вацлав Нижинский радикально порвал с традицией, введя новые движения ног и отвергнув условные антраша, фуэте и пируэты. Это рождало новый тип балетмейстера-индивидуума, чье мышление исходило из возможностей психики и уникального преломления музыкальных образов через творческую парадигму. Так появлялся индивидуальный стиль балетмейстера, носивший определенные, присущие только его творчеству лексические модули, которые, в свою очередь, становились отличительной чертой его творчества. За новым способом движения стояли новые ощущения. Он выражал своё видение не только через танец – но и через костюмы и

декорации, главным смыслом обозначая образ, драматизацию сюжета и отголосков новых стилей эпохи. Как следствие, появлялись новые образы и персонажи, которые положили начало танцу, открывшему новую эру хореографического искусства XX века.

Вацлав Нижинский сначала стал феноменом балетного искусства как танцор, а затем совершил революцию стиля как хореограф. Став премьером «Русских сезонов» С. Дягилева, в своих работах в качестве хореографа В.Ф. Нижинский отказывается от классического танца приходя к новой выразительности. Экспрессионистская пластика этого периода стала отличительной чертой хореографии В.Ф. Нижинского: и в его собственном исполнении, и в авторских постановках. Его природная одарённость, легендарный прыжок, соединённые с особым и самобытным пониманием хореографии как искусства позволили артисту создать собственный узнаваемый стиль и, более того, повлиять на балетное искусство в целом. Кардинальное открытие В. Нижинского – обнаружение новых ресурсов хореографической лексики, раздвигающей рамки сложившихся канонов балетного театра.

В творчестве Нижинского отразились все новаторские искания, которые с явной очевидностью проникали с театральных подмостков на балетную сцену: создание нового костюма, изменение сценографического пространства, анализ музыки как драматического произведения и создание нового танцевального языка. Для Вацлава Фомича Нижинского всё было искусством, и искусство было выражением современной жизни – меняющейся, нестабильной, полной враждебности, но открывающей уникальные и недостижимые возможности для искусства.