

ДОКТОР МИЛЛИСЕНТ ХОДСОН

millicenthodson@mac.com

Хореограф, историк балета

DR. MILLICENT HODSON

millicenthodson@mac.com

Choreographer, historian of dance

АННОТАЦИЯ

Смерть в танце: «Весна» Нижинского

В настоящей статье я обсуждаю нашу с Кеннетом Арчером реконструкцию постановки «Весны священной» 1913 года, которая впервые была представлена балетной труппой Роберта Джоффри в 1987 году в США и с тех пор исполнялась более чем дюжиной трупп по всему миру. В работе затронуты следующие вопросы относительно хореографии Нижинского: этика жертвоприношения в балете, изоляция и коллективное действие как организующий принцип группы и хореографии, сущность того, что Нижинский делал в «Весне», и почему он называл это «новым танцем».

Наша культура регулярно отправляет молодежь на смерть в жестокой битве. Жан Кокто и другие современники Нижинского видели в «Весне» прообраз жертвы поколения в Мировой войне. Какова же этика жертвы, и как она раскрывается в балете? Какова была роль Нижинского в формировании этики, представленной на сцене? Какова природа ответственности в «Весне»?

Индивидуальность и коллективное действие в этом балете постоянно находятся в напряженном соотношении. Нижинский заново определяет тело, сценическое пространство и сам предмет танца, и этим указывает путь к современному балету. Превращая в «Весне» каждого танцовщика в солиста, он идет и дальше, к постмодернизму. Это балет о коллективной энергии — однако изоляция является такой же основой хореографии, как и эффекты совместного, общинного действия: движение одной части тела при неподвижности остальных, движение одной группы танцовщиков на фоне статичного большинства, постепенное отчуждение Избранницы перед жертвенным сольным танцем. Я анализирую хореографические методы Нижинского, с помощью которых достигались эти результаты. Акцент сделан на значении этих методов для зрителей премьеры и для сегодняшней публики. Сольный танец Избранницы — это ритуальная пытка до изнеможения, а не физическая агрессия. Если в «Весне» и есть жестокость, то в чем она? Возможно, балет сообщает что-то важное о творческой жизни самого хореографа?

Целью нашей реконструкции было превратить легенду о балете в артефакт. В статье не доказываются хореографическая достоверность реконструкции, поскольку на эту тему существуют многочисленные публикации; в ней обсуждается само художественное произведение и его смысл.

Ключевые слова: *реконструкция, хореография, жертвоприношение, контрапункт, индивидуальность, коллективное действие, легенда, артефакт, Стравинский, Рерих, Нижинский*

АБСТРАКТ

Death by Dancing in Nijinsky's *Rite*

In this essay I discuss my reconstruction with Kenneth Archer of the 1913 *Rite of Spring*, which we premiered with the Joffrey Ballet in the US in 1987 and which we have staged with more than a dozen companies worldwide.

In relation to photographs and performance extracts on video I raise the following issues about Nijinsky's dance: the ethics of sacrifice in the ballet, isolation and collective action as organizing principles of the body and choreography, what Nijinsky did in *The Rite*, and why he called it "new dance".

Our culture regularly sends its young to die in brutal battle. Jean Cocteau and other contemporaries of Nijinsky claimed *Le Sacre du Printemps* (*The Rite*) prefigured the sacrifice of their generation in what they called "The Great War." What are the ethics of sacrifice revealed in the ballet? What was Nijinsky's role in shaping the ethics demonstrated on stage? What is the nature of responsibility in *The Rite*?

Individuality and collective action are in constant tension in this ballet. Nijinsky pointed the way to modern dance with his redefinitions of the body, of stage space, and of the very subject of dance. He pointed further to postmodernism by making every dancer a soloist in *The Rite*. It is a ballet about massed energy, but isolation is as fundamental to the choreography as communal effects: movement of one part of the body while the rest is static; movement of one group while all others remain still; deepening degrees of separation for the Chosen One as the sacrificial solo approaches. I will discuss choreographic methods used by Nijinsky to achieve these effects.

But the focus will be on the significance for audiences then and now of Nijinsky's methods. The Chosen One's solo is an ordeal of exhaustion, not physical attack. If there is the brutality in *The Rite*, what is it? Does the ballet tell us something about Nijinsky's own life as an artist?

The purpose of our reconstruction was to turn the legend of this ballet back into an artifact. The essay does not focus on choreographic proof of the reconstruction, about which Archer and I have widely published. Instead it considers the resulting artifact and asks what it means.

Keywords: *reconstruction, choreography, sacrifice, counterpoint, individuality, collective action, legend, artifact, Stravinsky, Roerich, Nijinsky*

Миллисент Ходсон

СМЕРТЬ В ТАНЦЕ: «ВЕСНА» НИЖИНСКОГО

Перевод Светланы Савенко



Ил. 1. Газетный коллаж: Нижинский в «Призраке розы» вместе с фото времен Первой мировой войны. Нью-Йоркская публичная библиотека сценических искусств (New York Public Library for the Performing Arts). Опубликовано в первом издании «Дневника» Нижинского в середине 1930-х годов

Жан Кокто и другие современники Вацлава Нижинского утверждали, что «Весна священная» — прообраз жертвы, принесенной их поколением в Великой войне (как они ее называли). Неизвестно, разделяли ли это мнение Николай Рерих — сценарист балета и Игорь Стравинский — автор музыки. У Нижинского, когда он в Лондоне летом 1912 года задумывал балет «Игры», определенно были предчувствия войны, которые он, вероятно, уловил от пацифистов в Блумсбери¹. Позднее Первая мировая война превратилась в наваждение в его рисунках, в его «Дневнике» и в его последнем выступлении — всё это между 1917

¹ Слова Кокто о «Весне священной» как «одном из первых предвестий войны» см. в [38, 13]. Относительно настроений Нижинского см. [15, 2], [16, I–XVIII] и [17, 20–21]. О предчувствиях войны см. также в двухчастной статье об «Играх» Ходсон и Арчера, включенной как приложение в [15, 263–270].

и 1919 годами. Последнее выступление завершалось оплакиванием сверстников, погибших в окопах, — это было соло из непрерывных падений². Однако не существует никаких свидетельств относительно того, что он связывал «Весну священную» с войной. Жертвоприношение в этом балете — не акт физического насилия. Избранница исполняет свой танец невредимой до самого конца, когда она лишается сил и Праотцы поднимают ее к солнцу. Община всё время вовлечена в действие, она участвует в играх и обрядах, которые служат подготовкой к жертве и дают возможность узнать ту, чья смерть обеспечит продолжение жизни. Эти ритуальные события определены сценарием и партитурой — то есть Рерихом и Стравинским, — но не указан способ, каким они будут представлены. Поэтому этическая сторона жертвоприношения — как племя относится к Избраннице и к чему ведет ее ритуальное испытание — была решена Нижинским.

Двадцать пять лет назад Кеннет Арчер и я впервые представили нашу реконструкцию «Весны священной» 1913 года с хореографией по Нижинскому и декорациями и костюмами по Рериху. Мы стремились превратить легенду о балете в артефакт. У нас были две цели. Первая — воссоздать и поставить произведение, что мы и осуществили более чем в дюжине стран по всему миру. В 2013 году Москва увидела на фестивале Большого театра реконструированную «Весну» в исполнении Финского национального балета. Мариинский балет танцевал ее в Зальцбурге, Париже и Санкт-Петербурге; Муниципальный театр Рио-де-Жанейро радушно принял ее на своей сцене; в разных городах США она исполнялась в юбилейный год «Балетом Джоффри» — труппой, с которой мы впервые поставили воссозданную версию.

К 1987 году, когда состоялась премьера реконструкции, уже были созданы около 100 версий балета. С тех пор их число удвоилось. В настоящее время известно о существовании около 200 версий. Таким образом, наша вторая цель — побудить других художников и исследователей переосмыслить «Весну» — осуществлялась непрерывно. Я особенно надеялась на то, что в Нижинском увидят мастера модернизма в хореографии. Он — Пикассо танца, и я надеюсь, что моя работа открыла, почему. Моя реконструкция основывалась на бесчисленных визуальных, вербальных и музыкальных «ключках», в том числе на пометках в клави-ре, сделанных Игорем Стравинским и ассистенткой Нижинского Мари Рамбер, которая также танцевала в балете³. Всё это я сложила в гигантскую мозаику, давая ей возможность обретать смысл постепенно и не стремясь увеличивать размеры картины, пока она не прояснится. Однако в настоящей публикации я не собираюсь доказывать достоверность реконструкции, что уже было сделано мною в достаточном объеме⁴. Вместо этого я намереваюсь рассмотреть само художественное произведение — реконструированную «Весну» — и задаться вопросом о его смысле.

² Описания концерта сохранились в эссе Мориса Сандоза «Вацлав Нижинский» [36, 23–51] и в биографии Нижинского Ромолы Нижинской [30, 406].

³ Комментарии композитора в виде последовательных примечаний к каждой сцене напечатаны в Приложении III к «Эскизной тетради “Весны священной”» [39, 35–43]. Факсимиле заметок Рамбер см. в моей книге о реконструкции утраченной хореографии 1913 года [19]. [Некоторые русские реплики прочитываются в нотных иллюстрациях к настоящей статье. — *прим. пер.*]

⁴ Кроме упомянутой книги, см. также статьи, где, помимо этого, рассматривается проблема достоверности хореографии [20; 21; 22; 23; 24; 27; 3; 18].

Первое, что создал Нижинский для «Весны», — это кульминационное со-ло. Он ставил его в расчете на свою сестру Брониславу, также танцевавшую в Императорском балете; ее тело было женской версией его собственного: тонкое в талии и в торсе, с мощными бедрами и голеньями — идеальное для ритуала 123 прыжков «Великой священной пляски». В ансамблевых сценах Нижинский «размножил» движения Избранницы, распределив их на получасовую музыку Стравинского для всего племени, которое он составил из 46 танцовщиков дягилевского «Русского балета». В начале репетиций танцоры были шокированы «Весной» не меньше парижской публики на премьере. Один из них писал позднее: «Нас сводил с ума темп и резкие неожиданные акценты. Мы работали до тех пор, пока не валились с ног, как и сам Нижинский; голова шла кругом от бесконечного повторения числовых рядов» [8, 245].

В «Весне священной» Нижинский утвердил принцип контрапункта в хореографии. Иногда он заставлял танцовщиков исполнять два ритма одновременно — как в начале балета, где ноги танцуют одну серию акцентов, а руки — другую: задача, которая требует максимальной концентрации. Когда поднимается занавес, пятеро юношей собираются в частично разомкнутый круг. В цифре 13 партитуры они начинают «подскакивать», как отмечено в клавире, отсчитывая четыре такта восьмыми и акцентируя первую и пятую доли сильным топанием. Продолжая этот ножной ритм, они со второго такта⁵ добавляют жесты рук согласно нерегулярным акцентам Стравинского: каждый из них повторяет одно и то же резкое движение на долях *два-четыре*, *два-пять* и *один-шесть* этих тактов. Это довольно хитрый ритмический сдвиг, но его настоящая трудность заключается в сочетании с сохраняющимися ножными акцентами на *раз* и на *пять*. Задача еще сильнее усложняется тем, что каждый участник имеет свой набор жестов и не может следовать кому-то из партнеров. Зрительный эффект — взрыв многообразия внутри единства совместной репетитивной работы ног.

Таким образом, с момента поднятия занавеса манифест Нижинского ясен: каждый танцовщик в «Весне священной» — солист, ответственный за самостоятельность и совершенство исполнения своей партии и за свое участие в танце как целом. В контексте сценария и партитуры каждый член общины проходит через испытание, которое в конце принимает на себя Избранница. Неумолимость счѐта — одна из сторон этого испытания, требующая концентрации, характерной для шаманского ритуала, — это пример того, как Нижинский объединяет свою революцию в хореографии с основной идеей балета.

Суровое испытание тела танцем в двух ритмах одновременно возобновляется в цифре 18, когда в борьбу вступают остальные мужчины; выстроившись в диагональные шеренги, все танцоры направляются вперед и вступают в диалог телодвижений с Трехсотлетней Старухой, чье быстрое шарканье контрапунктирует их поступи (см. ил. 2 на с. 21). Согласно отзывам 1913 года, Нижинский применял свою технику контрапункта не только к каждому участнику по отдельности, но и к «телесному стилю поведения» всего ритуального сообщества. Он противопоставлял ритм одной группы ритму другой. Как вспоминает парижский критик М. Казалонга, «множество танцоров, выполняющих по-разному организованные движения, образует ансамбль» [11, 115]. Многообразие в единстве. Казалонга дает понять, что внутри ансамблевого движения имело место

⁵ Хореографический счѐт на восемь идет здесь поверх двухчетвертных тактов партитуры (прим. пер.).

разнообразие ритмических вариантов. В своем основополагающем эссе о «Весне священной» Жак Ривьер схватил этот парадокс: «Во всей хореографии в целом заключена глубокая асимметрия... Каждая группа начинает сама по себе, ни один ее жест не отвечает другому, не уравнивает его, не восстанавливает баланс... Речь не идет об отсутствии композиции — напротив, она очень искусна, во всех столкновениях, встречах, смешениях и сражениях этих странных батальонов. Но композиция имеет преимущество над деталью, которая не перевешивает, а занимает свое место внутри многообразия» [34, 293].

Вывод Ривьера вызывает в воображении «Русский балет» на сцене Театра Елисейских полей, каким он предстал в 1913 году перед изумленной публикой: «Впечатление единства, которое мы не перестаем ощущать, подобно чувству, возникающему при наблюдении обитателей некой вселенной, которые движутся, взаимодействуют, сходятся и расходятся: у каждого своя цель, одновременно и хорошо известная, и забытая» [там же]. Сирил Бомон рассматривает всё это в исторической перспективе. Перечисляя специфические черты «Весны священной» 1913 года, он заявляет, что «другим новшеством, которое ошибочно приписывалось более поздней постановке Мясина, была попытка Нижинского имитировать оркестровку в хореографии, чтобы, когда тема звучит у определенного инструмента, группа танцовщиков отделялась от массы и танцевала обособленно, а остальные играли роль статичного или малоподвижного фона» [6, 137]. Бомон поясняет, что «кроме того, в массовом движении присутствовал своего рода контрапункт: одна группа танцовщиков время от времени танцевала тяжело, в противовес другой группе, двигавшейся легко» [7, 20].

Нижинский перенес принцип музыкального контрапункта на пластику тела и на пространственное движение. Обладая острым чувством визуального, он также воспользовался цветистыми костюмами Рериха, чтобы максимально усилить ритм колористических контрастов. Когда в 1913 году критики, силясь описать то, что они видели на сцене, употребляли слово «контрапункт», они относили его к хореографической «оркестровке» Нижинским движения, краски и звучания — к всеобъемлющим взаимосвязям, которые он развивал. Например, критик лондонской *The Times* вспоминал: «Главный интерес хореографии заключался в использовании ритмического контрапункта в групповых эпизодах. Тому было много примеров: от чудного мышиного шарканья старухи, контрастирующего со скорым шагом мужчин в первой сцене, — до замысловатых ритмов веселящихся девушек в последней. Но самый примечательный момент — завершение первого акта, где фигуры в пурпурных одеждах дико несутся по сцене, описывая огромный круг, в то время как движущаяся масса людей внутри круга непрестанно делится на маленькие группки, перемещающиеся по причудливым траекториям» [12].

Образ, оставшийся в памяти этого лондонского критика, — визуальный и пространственный, даже временной, но не музыкальный в собственном смысле слова. Критик говорит о том, как Нижинский использовал музыку, чтобы организовать различные группы танцовщиков, и речь идет в основном об их взаимосвязях друг с другом в сценическом действии — но не о взаимосвязях этих групп с партитурой балета. Месяцем ранее, после французской премьеры, Казалонга описал ту же сцену в конце первого акта, однако специально упомянул о том, каким образом движение у Нижинского соотносилось с «полифонией» в оркестре: «Стихии освобождены, оркестровая полифония рвется вперед, и женщины устремляются друг за другом по большому кругу, словно подхваченные ветром,

Act I Scene 1 [18] 3-8

Всегда на акцентах многие молодые люди, прыгают и сбрасывают ноги
 (ALWAYS) ON THE ACCENTS THE YOUNG PEOPLE, YOUNG MEN + YOUNGS JUMP OFF BOTH FEET,
 MOVING ON



Ил. 2. Миллисент Ходсон. «Весна священная», хореографическая партитура, «Весенние гадания», цифра 18: акценты для «Диалога» [19, 12].

(а) Факсимиле клавира с пометками Игоря Стравинского и Мари Рамбер: хореографический контрапункт в начале балета в клавире 1913 года. Эскизы Валентины Гросс (b) и Миллисент Ходсон (c) к «Весенним гаданиям»

а мужчины, следуя необузданному ритму, окружают старика. Всеобщая паника, в которой вопли оркестра сквозь ураган сопровождают всеобъемлющую ярость первобытных ритмов» [11, 116].

Интересно, что в описании Казалонги танцовщики — это ритмическая сила, которой аккомпанирует оркестр. С другой стороны, Эмиль Вюйермоз объявляет движущим элементом музыку и описывает способ, которым танцовщики Нижинского воплощают эту звуковую мощь: «Вы наблюдаете действие центростремительной силы, которая вышвыривает устрешенных женщин из бурлящей толпы, крутящейся под ударами оркестра... Эта музыка косит танцовщиков рядами, проносясь по их плечам как буря по пшеничному полю; она подбрасывает их в воздух, жжет их ступни. Исполнители Стравинского не просто наэлектризованы этими разрядами ритма, они убиты током» [13, 170].

Несомненно, Вюйермоз донес до нас то впечатление, которое мы реконструируем в «мандале» (цифра 75 партитуры): Девушки в Красном бегут по часовой стрелке по внешнему краю, на 5/4; Молодые Женщины в Синем и Шеголихи в Лиловом — против часовой стрелки внутри круга, на 3/4; а шесть групп мужчин бегут на 2/4. Это завихряющаяся масса цвета и движения — племя пытается упорядочить хаотическую энергию, разбуженную поцелуем Земли Старейшего-Мудрейшего (цифра 71) и сорока четырьмя симультанными соло (цифра 72). Иногда Нижинский сочинял ритмы для тела, которые отличались от музыкальных, — то есть контрапункт в традиционном музыкальном смысле. Но его исключительный хореографический дар состоял в развитии целого круга новых видов динамики — визуальной, кинэстетической и колористической. Я думаю, импульсом к его открытиям послужило интуитивное представление о том, что обозначают внутри «Весны» эти сложные формальные отношения.

Первая сцена первого акта («Весенние гадания») показывает, как Нижинский разрабатывает свои хореографические методы. Контрапункт начальных тактов вскоре усложняется. В ритмическом диалоге Старухи и Мужчин их начальная контрапунктическая фраза повторяется, но вместо прыжков на месте они перемещаются к центру навстречу ей. Затем все они исполняют усложненный вариант акцентов, как показано ниже в транскрипции. (Акценты ног обозначены подчеркнутыми цифрами, акценты рук выделены крупными буквами. Обратите внимание, что движения верхней и нижней частей тела могут совпасть в общем акценте, как происходит на ПЯТЬ в третьей строке и на РАЗ в четвертой).

Эта модель начинается с цифры 13 и точно повторяется в цифре 18:

1 2 3 4 5 6 7 8
 1 ДВА 3 ЧЕТЫРЕ 5 6 7 8
 1 ДВА 3 4 ПЯТЬ 6 7 8
 РАЗ 2 3 4 5 ШЕСТЬ 7 8

А это усложнение модели в цифрах 19–20:

1 2 3 4 5 6 7 8
 1 2 3 4 5 ШЕСТЬ 7 ВОСЕМЬ
 1 2 3 4
 1 2 3 4 5 6 7 8
 1 ДВА 3 4 ПЯТЬ 6 7 8
 1 2 3 4 5 6 7 8
 1 2 3 4 5 6 7 ВОСЕМЬ
 1 ДВА 3 ЧЕТЫРЕ 5 6 7 8
 РАЗ 2 3 4 5 ШЕСТЬ 7 8

Хореограф следует дальнейшим маневрам композитора, тем самым усиливая тяжесть испытания для каждого исполнителя. Как только тело усвоило один порядок, его вытесняет другой. Если посмотреть на видео эти фрагменты реконструкции, то обнаруживается репетитивный и в то же время разъединяющий эффект — поле зрения каждого танцовщика должно быть ограничено, однако в то же самое время коллективная воля должна притягивать их друг к другу⁶.

В своей основе облик танца у Нижинского происходит из невыворотной позиции, которую он использует в качестве основы балета. Он распространил закрытую позу на очертания групп исполнителей, припадавших к земле или столпившихся плечом к плечу, а затем распространил еще дальше — на пространственные хореографические формы: или круги простые и концентрические, обозначающие природу, и плотные линии и каре, которые представляют рукотворное. Поэтому, несмотря на закрытость поз, группировки и конфигурации, возникает ощущение выхода наружу, от индивидуума к ансамблю [25]. Контраст и умножение подобных форм — это еще один вид контрапункта, открытый Нижинским в «Весне», гораздо более сложный, чем идеи, зародившиеся в «Послеполуденном отдыхе фавна». В «Играх», показанных за две недели до «Весны», но в действительности законченных после нее, Нижинский применил контрапунктическую технику в трио влюбленных спортсменов. В интервью после премьеры он вспоминал о красоте движений в теннисе, который видел в Довиле, и о намерении «разработать их симфонически». [29, 290] По сравнению с передвижениями большого количества танцовщиков в «Весне», контрапункт в «Играх», который Нижинский создал минимальными средствами, выглядит куда строже: уже по одной этой причине он подчеркивает эмоциональное напряжение треугольника (см. цв. ил. 1).

Рерих нарисовал костюмы с шаманскими мотивами, и Нижинский использовал их в хореографии [4]. Круги внутри кругов — ключевая модель «Весны». В первом акте конфигурация пяти кругов является основой хореографического контрапункта групп — и она отражена в покрое костюмов Девушек в Красном [там же]. В своем эссе о «Весне» Ривьер говорит об изображении в хореографии кариокинеза [клеточного деления. — прим. пер.] — дробления и расщепления «клеток», подобного природным процессам [32]. В этом фрагменте группы танцоров, двигаясь из четырех углов сцены, встречаются в центре, формируя диагонали наподобие другого мотива рериховских костюмов — изображения скрещенных костей [4]. Пояснения Рамбер к этим тактам и ее комментарии в интервью со мной описывают это место в контексте ритуалов плодородия: группы, движущиеся к центру и из центра всё чаще и чаще — это род сексуальной метафоры. В интервью Стравинского в *Montjoie!*, опубликованном в день премьеры, в связи с этим местом также упоминается о смешении полов [40, 7].

В Эскизной тетради «Весны священной» Стравинский описывает пятиголосный контрапункт в цифре 53 («Вешние хороводы»), но добавляет, что сделанное Нижинским слишком трудно выразить словами [39, 38]. До сих пор в этой сцене каждая группа двигалась по-своему, как будто все они пытались сказать

⁶ Существует коммерческая версия трансляции реконструированной «Весны священной» в исполнении Мариинского балета в день празднования столетнего юбилея 29 мая 2013 в театре Елисейских полей, снятая в виде фильма Camera Lucida Productions (Париж). Трейлер телевизионного фильма «Избранница» о Финском национальном балете во время юбилейного фестиваля в Большом театре доступен на Vimeo (villettantu.com).

Другие ссылки на видеоматериалы см. в конце списка литературы.

свое собственное слово. Однако в этом месте они начинают двигаться поочередно. Достигается новый уровень коллективного действия. Для этой сцены Рамбер ясно указывает не только ритмическое разделение групп и их чередование, но также кое-что и в их соотношениях. Мужчины склонны к противоборству: выстроившись в две шеренги лицом к лицу, они делают огромный шаг навстречу друг другу, как бы бросая вызов. Женщины же склонны действовать сообща, объединяясь в тесные круги или треугольники. Юноши изгибаются или кланяются на счет РАЗ каждого четырехчетвертного такта. Молодые Женщины в Синем также кланяются или падают на ту же долю. Девушки в Красном кланяются или падают на счет ДВА. Мужчины, стоящие в шеренгах, синкопируют определенные четырехчетвертные такты и шагают навстречу друг другу в единственном такте на 5/4. Три Молодые Женщины в Лиловом, стоящие треугольником в центре, обозначают такты на $\frac{3}{4}$. Кульминацией контрапункта пяти хореографических групп в цифре 53 является первый в этой части момент настоящего согласия: если до этого они кланялись земле разными способами, группа за группой, снова и снова, то теперь все они медленно падают на землю. Здесь ясно видно действие организующих принципов — изоляции и коллективного действия; и то и другое актуально как для каждого танцовщика в отдельности, так и для групп внутри больших ансамблей (см. ил. 3).

Act I Scene 3 [52] 6 and [53] 1-4

Ил. 3. Миллисент Ходсон. Хореографическая партитура «Весны священной», «Вешние хороводы», цифра 53, «пятиголосный контрапункт». [19, 71]. Факсимиле клавира с пометками Игоря Стравинского и Мари Рамбер

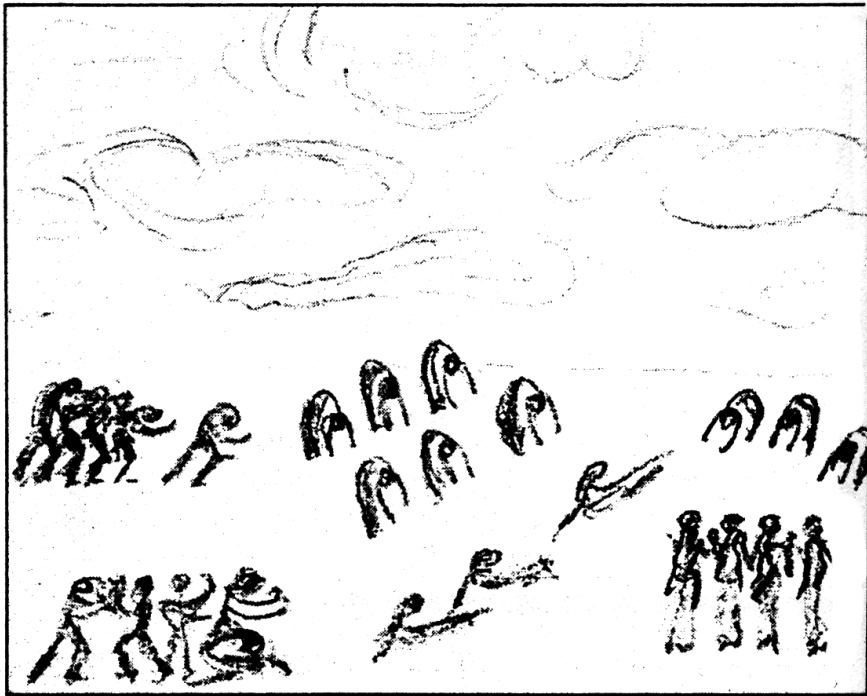
[См. русский текст: «приседают с силой и поднимаются потом Две группы красавцев (в шапках) — огромный шаг друг к другу». Русские пометы видны и в других иллюстрациях. — прим. пер.]

После начальных сцен, в которых пять групп танцовщиков обращаются главным образом друг к другу — часто спинами к публике, — в конце «Вешних хороводов» женщины внезапно напористо выдвигаются вперед к зрителям. Мужчины тем временем рассеиваются по сцене. Затем все они резко останавливаются, каждый лицом к партнеру, и совершают хлопки руками, как бы заключая договор. После этой коллективной клятвы, выраженной жестами, племя во второй раз приходит к согласию. Как единый организм, все танцовщики обращаются к публике; они двигаются подобно куклам, обхватывая корпус скрещенными

руками. Рамбер обозначила этот унисон как «ой дид ладо», явно подразумевая народную песню, где все объединяются в припеве (см. цв. ил. 2, 3).

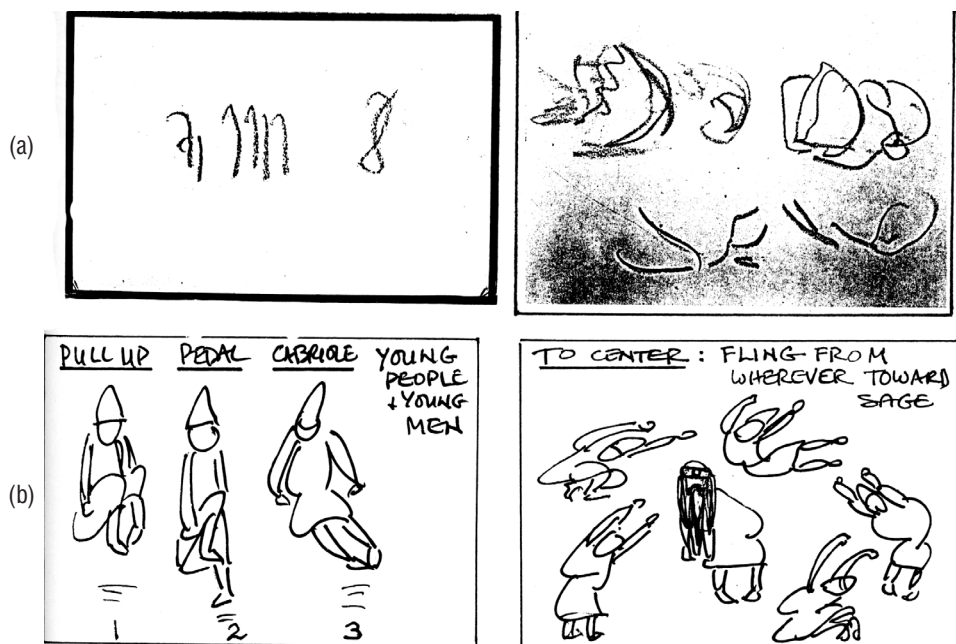
В одной из сохранившихся пастелей Валентины Гросс передано впечатление от припева народной песни, где каждый совершает одни и те же движения рук и ног. Круги и группки танцоров из предыдущих сцен здесь превращаются в монументальные линейные конфигурации. Эта кульминация коллективного действия растворяется затем в коде «Вешних хороводов», когда пять групп вновь обретают свою индивидуальность, сохраняя линейность и следуя той же мелодии, но совершенно иными способами (см. цв. ил. 4 на вкладке).

Когда Нижинская забеременела и не могла танцевать, она иногда посещала репетиции брата, наблюдая и даже фиксируя их. Она сделала несколько рисунков «Весны», среди прочего «Игру двух городов», с борющимися мужчинами и заигрывающими женщинами, которые стремятся их отвлечь [28, *после 484*]. Ее распределение групп показывает, насколько трактовка Нижинским пространства изменилась со времен «Послеполуденного отдыха фавна» (см. ил. 4, 5).



Ил. 4. Бронислава Нижинская. Рисунок (1913). Воспроизведен в хореографической партитуре «Весны священной» Миллисент Ходсон. «Игра двух городов»: «Сражения» [19, 84]

Нижинский располагает группы танцовщиков так, как если бы осуществлял киносъемку с фокусировкой на заднем плане, позволяющей детализировать далекие объекты: борьба мужчин в глубине сцены отличается большим двигательным разнообразием, тогда как движения женщин на переднем плане



Ил. 5. Зарисовки Валентины Гросс (а) и Миллисент Ходсон (b) в хореографической партитуре «Весны священной»: «Выплясывание земли», цифра 72 [19, 109]

более просты. Это один из примеров пространственного контрапункта в хореографии. В одном из интервью того времени Нижинский говорил о своем желании использовать статику дабы помочь публике увидеть движение. Эта идея впервые обозначилась в его единственном прыжке в «Послеполуденном отдыхе фавна», коротком сочинении для небольшого состава, на неглубокой сцене. Затем в «Весне» он создал получасовую хореографическую партитуру для почти пятидесяти танцовщиков, вместившую грандиозное разнообразие движений и неподвижность. После синхронного медленного падения танцоры собираются в отдельные группы, чтобы завершить «Вешние хороводы» и начать «Игру двух городов». Хотя здесь по сути всё еще пять групп, как и в начале, кажется, что линейный рисунок увеличивает сцену и укрупняет движение. Как уже было сказано, в ритуальной геометрии круги репрезентируют природу или космос, а прямоугольные или линейные формы представляют то, что создано человеком. В конце «Игры» племя располагается квадратом, согласно ремарке Стравинского в Эскизной тетради «Весны священной» [39, 40] (см. цв. ил. 5).

Рамбер в заметках для «Выплясывания земли» указывает: «бешеные акценты», но «ритм прежде всего». Поцелуй земли Старейшего-Мудрейшего в краткой предшествующей сцене высвобождает весеннюю энергию сорока четырех симультанных соло, которые я осуществила как десятиголосный канон для каждой группы, в бешеных движениях — прыжках, стремительных поворотах и падениях, — заимствованных из описаний в рецензиях 1913 года и из эскизов Валентины Гросс. Ритмические секции, как пишет Рамбер, акцентируют первую долю каждого такта. Затем она отмечает: «по направлению к центру» — все устремляются к Старейшему, неподвижно стоящему посреди хаоса.

Бросок к Старейшему-Мудрейшему — первый шаг к концентрации рассеянной энергии по направлению к центру. В период подготовки «Весны священной» и «Игр» Дягилев давал Нижинскому книги по новой французской и русской живописи [28, 442]. Поэтому неудивительно, что хореограф был знаком с техниками живописи, в частности знал прием факета — расщепленных изображений, передающих движение и время на холсте. Один из многих хорошо известных примеров — «Велосипедист» Натальи Гончаровой (1912–1913)⁷. Я думаю, что Нижинский достигал аналогичного эффекта в симультанных соло.

Ритм служит объединяющим фактором «Весны», и «Выплясывание земли» в конце первого акта демонстрирует это во всей полноте. Сцена взрывается отдельными фигурами, затем внезапно трансформируется в ритмические блоки, в которых все уравнивается метрической пульсацией, так как 44 танцора отбивают такт ногами и руками по полу и по самим себе. Нижинский добавил еще одно звуковое измерение к партитуре Стравинского: не только топот и прыжки, но и перкуссию с использованием всего тела.

Act I Scene 7 [72] 3–7



Ил. 6. Миллисент Ходсон. Хореографическая партитура «Весны священной». «Выплясывание земли», цифра 72, счет для «симультанных соло» [19, 109]. Факсимиле клавира с пометками Игоря Стравинского и Мари Рамбер

Среди видеоматериалов, в которых можно увидеть реконструированный балет, документальный фильм Би-Би-Си «Бунт на “Весне”» [Riot at the Rite] представляет самые показательные варианты сольных эпизодов. Фильм вызвал множество вопросов, и у нас и у других, касательно истины и вымысла; однако Финский балет заслужил доверие в роли «Русского балета», и хотя первоначально только малая часть хореографии должна была быть заснята, в окончательном виде фильм включил большую часть балета, представленного в гуще скандала на Елисейских полях [5]. В этом фильме зритель может легко сосчитать каноны симультанных соло:

⁷ Картина Гончаровой воспроизведена в [14, 141]. Похожий пример техники факета — «То-чильщик ножей» Казимира Малевича [там же, 181].

Первая группа соло:

1 2 3 и 4

удар 2 3 4 5 удар 2 3 4 бросок 5 бросок

6 и 7 8 9 10

Вторая группа соло:

1 удар 2 3 удар 2 3 4 удар 2 3 4 5 6 бросок удар 2 3 4 5 6

2 и 3 4 5 6 и 7 8 9 и 10

Картина Сергея Судейкина «Весна Священная» (см. цв. ил. 6) — рассказ без слов: на ней изображены жесты рук Старейшего, положения головы и рук Девушек, звериные черепа и другие элементы оформления. Русский футурист сделал всё это в технике фацета, расщепляющей пространство, дополнительно усилил ее эффект лучами света, подобными сиянию весеннего солнца. Художник изобразил переход от первого ко второму акту, от дня к ночи, от хаоса к порядку, от ритуальных прославлений к священному танцу.

Соло уступают место мандале (см. цв. ил. 7), когда племя осознает, что должно сплотиться, — или весенняя энергия будет утрачена. В рецензии лондонской *Times* от июля 1913 года сообщалось об этом контрапункте, а в заметках Рамбер есть намеки на распределение ролей [12]. Девушки в Красном бежали по часовой стрелке на 5/4, образуя внешний круг; внутри него Женщины в Синем и Лиловом бежали против часовой стрелки на 3/4. Мужчины тоже бежали против часовой стрелки внутри круга, но на 2/4. Кроме этого, в моей схеме отражены вариации для одного из мужчин и маленькой группы Девушек, пояснения к которым даны Рамбер. Один раз мандала возвращает группы в исходное положение, и это вторая ступень организации энергии, когда все внутри круга переходят на метр 5/4, принадлежащий внешнему кругу Девушек. Теперь один танцор из каждой группы бежит к другому, чтобы соединить части мандалы в так называемых «спиралях» — это третья стадия организации. Наконец, все танцовщики группируются вокруг Старейшего, готовя в центре сцены место для жертвоприношения.

В фильме, снятом по постановке «Балета Джоффри» телеканалом WNET в 1989 году, антракт между частями опущен. Два акта следуют друг за другом вплотную, подчеркивая, как контрапункт в конце первого акта переосмысливается в начале второго акта. Антракт в 1913 году не танцевали, так же было и в большинстве версий, появившихся с тех пор. Вместо этого публика настраивается на продолжение действия, созерцая картину Рериха, где изображена одинокая Девушка в окружении праотцев в масках животных. В конце первого акта все стоят лицом к Старейшему в центре сцены. В начале второго акта тринадцать девушек стоят лицом вовне, центр пуст. «Лабиринт» вновь представляет хореографический контрапункт из «Мандалы» с разными метрическими величинами: 5/4, 3/4 и 2/4. Рамбер и танцовщица Лидия Соколова оставили документальные свидетельства о деталях начального номера второго акта — «Тайные игры девушек. Хождение по кругам» [19, 126–137; 37, 43]. Соколова сообщила подробности о начальном хороводе, которые подтверждаются рисунками Гросс и словами других артистов [19, 126–137]. Вероятно, именно Нижинскому пришла мысль показать, как рок выбирает девушку через падение на сцене — то, чего боится каждый танцовщик. Клавир Стравинского указывает точный такт для ее первого падения и для второго, которое подтверждает, что она избрана. Пояснения Рамбер не только дают ключ к движениям, но и сообщают эмоциональные детали. По поводу *chasse* [вид прыжка с собиранием вытянутых ног в воздухе. — прим. пер.]

она говорит, что девушки нападают на Избранницу, будто хотят «разорвать ее на части»⁸. Стравинский называет девушек «амазонками», они воодушевляют Избранницу воинственными движениями. Это задача племени — подготовить Избранницу к ее ритуальному танцу.

Избранница узнана, и девушки действуют как сплоченная группа, проводя ее через шесть ступеней отчуждения: прославляют, укрепляют, обособляют, даже совершают ее начальные прыжки в зеркальном отражении, помогая ей таким образом, и затем оплакивают — в то время как мужчины затевают веселую игру, доводя до предела ее одиночество. Когда Кеннета Арчера и меня попросили создать труппу для постановки «Весны» на открытии нового театра в Кобэ, через десять лет после того как город был разрушен мощным землетрясением, это действительно был ритуал⁹ (см. цв. ил. 8).

В автобиографии под названием «Ртуть», изданной в 1972 году, Рамбер опубликовала страницу из своего комментированного клавира, что и побудило меня, в начале моих исследований, заняться поиском остальных ее заметок. Когда в 1979 году я брала у нее интервью, она объяснила, что продала оригинал, — он хранится в частной коллекции и до сих пор остается недоступным. Копию же, которая осталась у нее, она не могла отыскать в своем большом викторианском доме. Только после смерти Рамбер в 1982 году я увидела комментированный клавир, и ее балетная труппа разрешила мне опубликовать его в виде факсимиле¹⁰. На странице, которую опубликовала она сама, показаны позы для групповых падений во «Взывании к праотцам» (см. ил. 7).

Во всех имеющихся фильмах показано, как Девушки падают лицами вниз, пять раз в разных позициях и совершенно синхронно — один из легендарных моментов, который, без сомнения, вызывал протесты танцовщиков «Русского балета» на репетициях. Рамбер пишет, что они падали не для того чтобы продемонстрировать послушание, но чтобы сделать землю магической. В ритуальной традиции практикуется простирание ниц: тепло тел на холодной ночной земле, как говорит название номера, пробуждает духов предков (см. цв. ил. 9).

Модрис Экстейн в своей книге «Ритуалы Весны: Великая война и рождение современной эпохи» утверждает, что в «Весне» Нижинского 1913 года «Избранница присоединяется к ритуалу автоматически, без всякого признака его понимания или истолкования» [13, о «Весне» Нижинского см. 10–15, 37–41, 51–53]. Я думаю, что его мнение основывается на неправильной интерпретации эссе Ривьера¹¹. Мое исследование, напротив, со всей определенностью показывает путь Избранницы к принятию своей судьбы. Рисунки Эммануэля Барсе 1913 года (см. ил. 8) показывают жесты оплакивания у девушек, в то время как мужчины исполняют то, что Нижинский называл «отталкивающим» танцем праотцев, ритуализованным осмеиванием в духе «Петрушки» [19, 159]. Жест Девушек — ребро

⁸ Комментарий Рамбер см. в [19, 140].

⁹ Идея постановки в Кобэ принадлежала директору балета, коллекционеру Кенджи Усуи, который выбрал нас и наших танцовщиков, собранных из разных трупп: сам он исполнял партию Старейшего-Мудрейшего. Позже он передал свою большую коллекцию балетных материалов Центру исполнительских искусств Хиого.

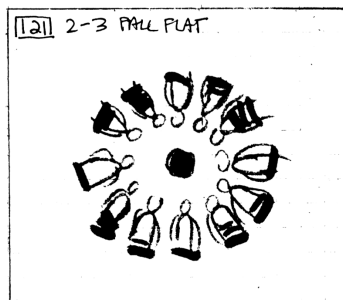
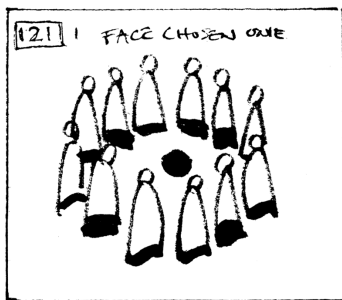
¹⁰ История с клавиром изложена в [19, XXI].

¹¹ На этом моменте я останавливаюсь более подробно в полной версии настоящей статьи, которая будет опубликована в электронном виде в сборнике «Reassessing Stravinsky's Rite of Spring» [Новый взгляд на «Весну священную» Стравинского], Indiana University, Bloomington, 2014.

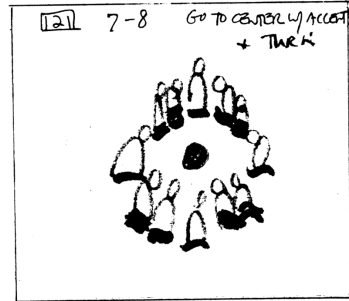
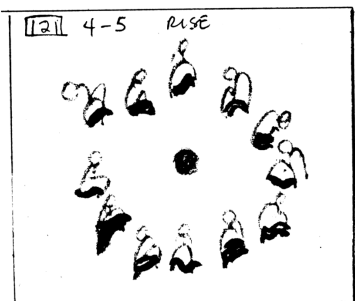
Act II Scene 3 [121] 1-8

94 *какъ нѣко мѣста*
 DESIGNATING OF THE SPOT
ВЪЗЫВАНІЕ КЪ ПРАОТЦАМЪ. **EVOCATION DES ANCÊTRES.**
 (NOT CONSECRATING OR CURSING before's и нѣтъ къ себѣ магїи)
 BUT MAKING IT, IN A WAY, MAGIC)
 THEY FALL DOWN FLAT WITH ACCENTS
 THEN RISE AND GO TO CENTER WITH ACCENTS
 HAND(S) ON SEAM(S) FLAT ALONG HIP(S)
назадъ къ себѣ
руки на швахъ
платье по швамъ
fff

(a)



(b)



Ил. 7. Миллисент Ходсон. Хореографическая партитура «Весны священной». Основные модели для «Взывания к праотцам», цифра 121, последовательность коллективных «падений» для женщин [19, 148].

(a) Факсимиле клавира с пометками Игоря Стравинского и Мари Рамбер

(b) Эскизы Валентины Гросс. В центре: Избранница в позе ожидания. Слева сверху: Девушки стоят лицом к Избраннице, которая продолжает неподвижно ждать. Справа сверху: Девушки падают ниц перед Избранницей, призывая духов предков в свидетели ее танца. Их руки вытянуты вдоль бедер, головы повернуты влево. Слева внизу: Девушки поднимаются и окружают Избранницу. Справа внизу: девушки отворачиваются от Избранницы.

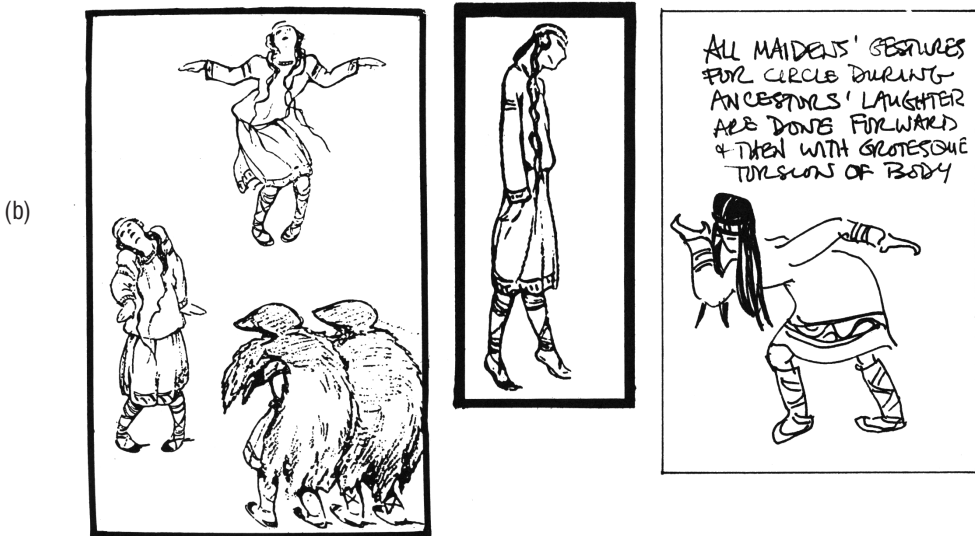
Act II Scene 4 [134] 3-4 and [135] 1-4

(a)

THE MEN STOP HERE!
23 QUARTERS

ONLY THE WOMEN... ALL THE ANCESTORS FORM ONE BIG CIRCLE... AROUND CHOSEN ONE AND FRIGHTEN HER... THEY GO TOWARDS HER... AND AWAY LAUGHING

ACCENTUATION MARKS SHOW THAT THE DANCE RHYTHM WAS AN EIGHTH REST WITH AN ACCENT ON THE OFFBEAT AT THE BEGINNING OF EACH (SUPERIMPOSED) 3/4 MS.



Ил. 8. Миллисент Ходсон. Хореографическая партитура «Весны священной». «Действо старцев — человечьих праотцев», цифра 134. «Осмеивание и оплакивание» [19, 160].

- (a) Факсимиле клавира с пометками Игоря Стравинского и Мари Рамбер
(b) Эммануэль Барсе. Эскизы движений Девушек для хороводов вокруг Праотцев

ладони у лона — намекает на то, что Избраннице не дано родить детей. После этого ломаная линия их открытых ладоней — приношение богу солнца, но согнутые локти обозначают чувство утраты (см. цв. ил. 10).

Пометки Рамбер точно обозначают моменты, когда Избранница «бежит поперек» очерченного круга, в который она втянута, к его краю. Снова и снова она стремится к границе, ища выход. И видеть в поведении Избранницы сознательный ответ на ее положение — это вовсе не «жалкое заблуждение», как утверждает музыковед Ричард Тарускин¹². Расшифровка ее соло, принадлежащая Нижинской, была впервые опубликована в русской книге Веры Красовской¹³. В книге *Nijinsky's Crime Against Grace* я привожу дополнительные подробности из текстов и графиков 1913 года, на которых позднее основывалась Нижинская.

В самом начале моих исследований я приехала в тогдашний Ленинград, чтобы познакомиться с Красовской, узнать, нет ли у нее еще каких-нибудь опубликованных заметок (их не оказалось), увидеть ее и услышать, как она принесла заметки Нижинской престарелой Марии Пильц, которая танцевала эту партию в 1913, и та подтвердила достоверность движений. Партия Избранницы создавалась для Брониславы Нижинской. Потом Нижинский выучил ее с Марией Пильц,

¹² Тарускин подчеркнул этот момент в своей вступительной лекции на конференции «Новый взгляд на “Весну священную” Стравинского: к столетию премьеры балета». Университет Северной Каролины, Чапел Хилл, 25–28 октября 2012 года. Развернувшаяся на конференции полемика была изложена в прессе в материалах Джеймса Острейча [31] и Алекса Росса [35]. Росс обобщает дискуссию следующим образом: «Таким образом, разговоры были не только о музыке, но также о танце и о театральных проблемах “Весны” — и даже о ее влиянии на французскую моду. Особенно захватывающими оказались многочисленные впечатления относительно того, как могла выглядеть первоначальная постановка, — благодаря реконструкции Миллисент Ходсон и Кеннета Арчера, впервые представленной “Балетом Джоффри” в 1987 году и за прошедшие годы принятой к исполнению также другими труппами. Г-жа Ходсон, хореограф и художник-график, сама прочитала лекцию, богато иллюстрированную видеоматериалами, подчеркнув, что, согласно сценарию, приносимая в жертву дева умирает от полного изнеможения — в сущности, затанцовывая себя до смерти, — а не в результате нападения соплеменников. Другие настаивали, что это либо убийство, либо самоубийство, и рассуждали о том, каким образом следует расширить смысл произведения, — с точки зрения человеческого индивидуума или социально-политической системы».

Уильям Робин в своем блоге описал полемику более подробно: «Один из туманных вопросов, возникающих в точке пересечения музыки и танца, следующий: каково место в “Весне” Избранницы, этой приносимой в жертву девушки, которая затанцовывает себя до смерти? Профессор Тарускин полагает, что ее не просто принуждают к ее роли законы племени, но что она с готовностью вытанцовывает свое место в ритуале, словно клетка внутри более крупного общественного организма. Поэтому по отношению к Избранной не может быть ни сочувствия, ни жалости, поскольку она просто разыгрывает свою роль, как и любой другой, создавая атмосферу “биологического балета”, как великолепно определил его Жак Ривьер. Профессор Тарускин полагает, что в легендарной, совершенно поразительной реконструкции оригинальной хореографии Нижинского, выполненной Миллисент Ходсон, один момент неверен: когда Избранница неоднократно пытается вырваться из круга, вызывая чувство соперничества, жалости и протеста. Ходсон, разумеется, возражала: сама Нижинская, сестра Вацлава, которая первоначально должна была танцевать эту партию, говорила о попытках Избранницы вырваться из неминуемого смертельного танца. Профессор Тамара Левиц, другой оппонент, пыталась оправдать Избранницу: «“Весну священную” нельзя называть бездумно биологичной, в духе жуткой социологии Ривьера и профессора Тарускина. Это был восхитительный спор, и он мог случиться только на “Новом взгляде на “Весну”»: где бы еще встретились ученые разных специальностей, чтобы поговорить о мельчайших деталях легендарного произведения?».

¹³ См. [1, 440–441]. Сьюзен Кук Саммер перевела для меня фрагменты книги, и я взяла их в Россию, чтобы обсудить с Красовской.

и Рамбер говорит в автобиографии, что, когда он работал над этой ролью, это был «самый трагический танец», который она когда-либо видела [33, 64]¹⁴. Пильц прошла через испытание сольного танца в тяжелейших условиях. Отзывы рецензентов были великолепны.

Праотцы в конце соло Избранницы поднимают ее над землей — это другой эпизод шаманского ритуала, который упоминает Стравинский в своем интервью в *Montjoie!*. Ее отдают богу солнца как невесту, чтобы «спасти землю» — эти слова Нижинского, сказанные во время одной из репетиций и цитируемые его сестрой, принимают близко к сердцу танцовщики, участвующие в реконструкции его постановки по всему миру [28, 450]. Многие из них — приверженцы экологических идей, и в XXI веке они воспринимают оригинальную «Весну священную» с новым пылом (см. цв. ил. 11).

Рисунки были для меня необходимой частью процесса реконструкции, давая возможность обдумать накопленный материал, даже когда рядом не было друзей, которые в начале моей работы иногда приходили ко мне в студию и танцевали со мной, чтобы я могла осмыслить создаваемое. Рисование — действие, близкое танцу, что доказал сам Нижинский в серии рисунков, сделанных им в Сен-Морице, когда он оставил сцену.

Трудно поверить, что прошло четверть века с тех пор как мы впервые показали нашу реконструированную версию «Весны священной» с «Балетом Джоффри». Эта цифра поразила нас, когда нам понадобилось собрать некоторые афиши для киносъемки. Неожиданно это стало доказательством. Кеннет и я продолжаем ставить то, что он называет «обоснованным факсимиле» «Весны» 1913 года. Мы обнаружили, что танцовщики повсюду воспринимают Избранницу как символ преданности Нижинского своему искусству. Я думаю, что это его истинная автобиография (см. цв. ил. 12).

Использованная литература

1. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1: Хореографы. Л.: Искусство, 1971. 526 с.
2. Archer K., Hodson M. Three's Company // *Dance International*. Vol. 24, №2 and 3. Summer and Fall 1996. P. 4–9. Воспроизведено в [15, 263–270].
3. Archer K., Hodson M. Games People Play: *Jeux* Young at 100. *Dance Tabs* (July 9, 2013). URL: <http://is.gd/w81OCJ>
4. Archer K., Hodson M. *Sacre 1913: Shamanic Forces and Ultramodern Forms* // *Experiment*. Vol. 20. September 2014.
5. Archer K., Hodson M. Reading the Riot Act: The Ups & Downs of a TV Docudrama on *The Rite of Spring* (February 2006). URL: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_06/feb06/reading_the_riot_act.htm, быстрый доступ <http://is.gd/zjJQ0e>.
6. Beaumont C. *Bookseller at the Ballet: Memoirs 1891–1929*. L.: Beaumont, 1975. 426 p.
7. Beaumont C. *Vaslav Nijinsky*. L.: Beaumont, 1932. 28 p.
8. Bourman A. *The Tragedy of Nijinsky* / transl. by D. Hyman. L.: Hale, 1937.
9. Buckle R. *Nijinsky*. L.: Weidenfeld & Nicolson, 1971. XVII, 482 p.
10. Bullard T. C. *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps: in 3 vols*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1971. Vol. II: Reviews.

¹⁴ Эта расшифровка соло развита Баклом в биографии Нижинского [9, 282–283] на основе бесед с Рамбер.

11. *Casalonga M.* Nijinsky et *Le Sacre du Printemps*. Comoedia Illustré, Paris (June 5, 1913) // Bullard T. C., *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps*: in 3 vols. Ann Arbor: University Microfilms International, 1971. Vol. II: Reviews. P. 115.
12. *Colles H. C.* [S. n.] // *The Times*. July, 26, 1913.
13. *Eksteins M.* *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. Boston: Houghton Mifflin, 1989. 396 p.
14. *Gray C.* *The Russian Experiment in Art 1863–1922*. L.: Thames & Hudson, 1962. 327 p. Пеиздание: N. Y.: Harry N. Abrams, 1971. 296 p.
15. *Hodson M.* *Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of Dance and Design for Jeux*. N. Y.: Pendragon, Hillsdale, 2008. XVIII, 298 p.
16. *Hodson M.* *Bloomsbury Body Language and the Forebodings of War* // *Hodson M. Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of Dance and Design for Jeux*. N. Y.: Pendragon, Hillsdale, 2008.
17. *Hodson M.* *The Three Graces and Disgraces of Jeux* // *Hodson M. Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of Dance and Design for Jeux*. N. Y.: Pendragon, Hillsdale, 2008. P. 20–21.
18. *Hodson M.* *Seven Days from Several Months at the Mariinsky* // *Dance Now*. Summer 2003. ballet.co.uk (July 2003) URL: www.ballet.co.uk/magazines/yr_03/.../kirov_rite_diary.htm .
19. *Hodson M.* *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. N. Y.: Pedragon, Stuyvesant, 1996. 205 p.
20. *Hodson M.* “Two Halves Do Not Make a Whole” and “Flesh As Stone” // *Nijinsky. Legend and Modernist* / ed. by E. Naslund. Stockholm: Dansmuseet, 2000. P. 69–85, 103–119.
21. *Hodson M.* *Puzzles chorégraphiques: reconstitution du Sacre de Nijinsky* // *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*. Editions Cicero et Théâtre des Champs-Élysées, 1990. P. 45–74. Опубликовано по-английски в [26].
22. *Hodson M.* *Sacre: Searching for Nijinsky's Chosen One* // *Ballet Review*. Vol. 15/3. Fall 1987. P. 53–86.
23. *Hodson M.* *Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for Le Sacre du Printemps* // *Dance Research Journal*. Vol. 18/2. Winter 1986/1987. P. 7–16.
24. *Hodson M.* *Searching for Nijinsky's Sacre* // *Dance*. June 1980. P. 64–75.
25. *Hodson M.* *Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's Le Sacre du Printemps* // *Dance Research*. Vol. 3/2. Summer 1985. P. 35–45.
26. *Hodson M.* *Nijinsky's Choreographic Method* // *Dance Research*. Vol. 4/1. Spring 1986. P. 63–77.
27. *Hodson M., Archer K.* *The Lost Rite* (with photographs by Shira Klasmer). L.: KMS Press, 2014. 250 p.
28. *Nijinska B.* *Early Memoirs*. Translated and edited by Irina Nijinska Raetz and Jean Rawlinson, introduction by Anna Kisselgoff. Holt, Rinehart and Winston, 1981. 546 p.
29. Nijinsky interview by Emile Deflin in *Gil Blas* (May 20, 1913) // Buckle R. *Nijinsky*. L.: Weidenfeld & Nicolson, 1971.
30. *Nijinsky R.* *Nijinsky*. L.: Victor Gollancz, 1933. 416 p.
31. *Oestreich J.* *Stravinsky and “Rite”, Rigorously Rethought* // *The New York Times*. October 30, 2012. URL: http://www.nytimes.com/2012/10/31/arts/music/reconsidering-stravinsky-and-the-rite-of-spring.html?_r=0
32. *Rambert M.* *Interview with Millicent Hodson, London (20 April 1979) and conversations (April 1981)*.
33. *Rambert M.* *Quicksilver*. L.: Macmillan, 1972. 231 p.
34. *Rivière J.* *Le Sacre du Printemps*. *Nouvelle Revue Française*. Paris. November 1, 1913 // Bullard T. C. *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1971. Vol. II. P. 293.
35. *Ross A.* *Primal Scream: “The Rite of Spring” a Century after its Birth* // *The New Yorker*. November 19, 2012. URL: <http://archives.newyorker.com/?i=2012-11-19#folio=092>

36. *Sandoz M.* *Vaslav Nijinsky // Diaghilev-Nijinsky and other Vignettes.* N. Y.: Kamin, 1954. P. 23–51.
37. *Sokolova L.* *Dancing for Diaghilev.* Edited by Richard Buckle. L.: John Murray, 1960. 287 p.
38. *Stravinsky in the Theatre / ed. by Minna Lederman.* N. Y.: Pellegrini & Cudahy, 1949. 228 p.
39. *Stravinsky I., Craft R.* *The Rite of Spring Sketches, 1911–1913. Appendix III.* L.: Boosey and Hawkes, 1969. P. 35–43.
40. *Stravinsky I.* What I wanted to express in *Le Sacre du Printemps*. Montjoie! 29 May 1913 // Bullard T. C. *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps.* Ann Arbor: University Microfilms International, 1971. Vol. II. P. 7
41. *Vuillermoz E.* [S. n.] // *Revue Musicale.* 15 June 1913 // Bullard T. C. *The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps.* Ann Arbor: University Microfilms International, 1971. Vol. II.

ВИДЕОМАТЕРИАЛЫ

Видеозаписи реконструкции, которые доступны онлайн:

1. «В поисках “Весны священной” Нижинского» [Searching for Nijinsky's Rite of Spring] (WNET/NY, 1989), продюсер Джуди Кинберг, режиссер Томас Гримм. Первая половина — документальные материалы, в том числе интервью с авторами реконструкции Кеннетом Арчером и Миллисент Ходсон; вторая половина — спектакль «Балета Джоффри», Беатрис Родригес в роли Избранницы. ~ 55'.
2. «Весны священные» [Les Printemps du Sacre] (ARTE совместно с Telmondis, 1992), продюсер Жозетт Афферган, режиссер Брижит Эрнандес. Первая из шести частей, посвященных разным версиям «Весны», включая интервью с авторами реконструкции постановки Нижинского Кеннетом Арчером и Миллисент Ходсон; демонстрация отрывков в исполнении танцовщиков Парижской оперы, Мари-Клод Пьетрагалла в роли Избранницы, а также один фрагмент в исполнении «Балета Джоффри». ~10'.
3. «Новый взгляд на великие балеты: “Весна священная”» [Les Grands Ballets Revisites: Le Sacre du Printemps] (ARTE совместно с Telmondis, 2006), исполнение отрывков из Les Printemps du Sacre, Мари-Клод Пьетрагалла и три современные версии. ~ 4'.
4. «Стравинский на сцене» [Stravinsky Staged] (BBC-2, 2001), исполнительный продюсер Боб Локьер. Интервью с Миллисент Ходсон о «Свадебке» Нижинской и «Весне священной» Нижинского, в сочетании со студийным исполнением в костюме Деборы Балл в роли Избранницы. ~ 7', перед спектаклем «Свадебка» Королевского балета.
5. «Бунт на “Весне”» [Riot at the Rite] (BBC-2, 2006), исполнительный продюсер Росс Мак-Гиббон, режиссер Энди Уилсон. Документальная драма о создании и о скандальной реакции на «Весну» в Париже в 1913. Реконструкция Ходсон-Арчера в исполнении Финского национального балета, Зинаида Яновски (Королевский балет, Лондон) в роли Избранницы, Алекс Дженнингс — Дягилев, Адам Гарсиа — Нижинский, Рейчел Стерлинг — Рамбер. ~ 90'.
6. «Придерживаясь партитуры» [Keeping Score] (Симфонический оркестр Сан-Франциско, 2006). В документальном фильме с участием дирижера Майкла Тилсона Томаса и Симфонического оркестра Сан-Франциско прослеживаются корни партитуры Игоря Стравинского в языческой Руси, императорском Санкт-Петербурге и предвоенном Париже. Трехминутный фрагмент включает выступление «Балета Джоффри» Чикаго в реконструкции Ходсон-Арчера хореографии Нижинского и сценографии Рериха. ~ 60'.
7. «Избранница» [The Chosen One]: Финский национальный балет в Большом театре на фестивале в честь столетия «Весны священной». С участием Миллисент Ходсон как постановщика «Весны»; интервью Кеннета Арчера и Миллисент Ходсон в Хельсинки. Авторы фильма Anna Blom, Ville Tanittu and Ditte Uljas, YLE Fem, Helsinki, 2013.