

Портрет великого киянина на Венеційській бієнале 1912 року

ОЛЕГ СИДОР

Визнаний (деякі вважають — неперевершений) майстер хореографічного мистецтва ХХ ст. поляк Вацлав Ніжинський народився у теперішній столиці нашої країни (остання тоді ще не існувала на мапі світу) 1889 р., і цього факту своєї біографії ніколи не приховував. Навпаки, з нього і починав, вважаючи географічний пункт своєї з'яви на світ значущим фактором формування власної особистості. Те саме читаємо в мемуарах його дружини Ромоли: «Ніжинський народився у місті чотирьохсот церков — Києві...» [19].

Зрозуміло, не лише згаданий факт, пов'язаний із Києвом, який в мемуарах Вацлава Ніжинського чи його дружини жодного разу не асоціюється ні з українською історією, ні з українською культурою, все-таки неминуче пов'яже його небуденну постать із останніми. Адже з 1916 по 1921 рр. у Київській опері з успіхом виступає його рідна сестра Броніслава — як і він, надихнута теоріями Еміля-Жака Далькроза, до того ж учасниця кількох з ним легендарних вистав [37, с. 313]. По смерті Ніжинського 1950 р. за його могилою доглядав інший видатний киянин ХХ ст., колега за творчим фахом Серж Лифар, він же згодом купив на Монмартрському цвинтарі ділянку для перевезення туди тіла Ніжинського. А 1939-го він був запрошений в гості до свого колеги, знедоленого душевною недугою, аби своїм танцем

спробувати повернути того до активного життя; спроба лишилася марною; у 1990-ті у київській бібліотеці мистецтв було відкрито окремий відділ, присвячений Лифарю, а окремі українські митці зверталися до образу Вацлава Ніжинського (Віталій Сердюков).

Серед найпомітніших зображень танцюриста виділяється його портрет пензля Жака-Еміля Бланша (1861–1942) — французького митця та художнього критика, творчість якого припадає не лише, як у Ніжинського, на «срібну добу», але й на майже всю першу половину ХХ ст. з її «каскадами модернізмів», які не останнім чином позбавили глузду великого майстра танцю; за іронією долі батько Бланша був відомим лікарем, син же спершу присвятив себе психіатричній науці. Та жоден з лікарів не зміг (би) полегшити стану митця, котрий повторив химерну конфігурацію доль — романтика Фрідріха Гельдерліна та — вже свого безпосереднього сучасника — Роберта Вальзера (з осіб «українського кола» із певними застереженнями можна назвати Михайла Врубель та Тодося Осьмачку), жертв власної вразливості, які зіткнулися із жорстким, неблаганним світом, який, проте, саме до нашого співвітчизника виявився найпоблажливішим, на відміну від двох літераторів-невдах вшанувавши ранньою та гучною славою, що й дало привід для його портретування пал-

кому ентузіасту «Російських сезонів», яким був Бланш, що згодом (в мемуарах про Сергія Дягілева) охарактеризував останні як «світ екзотичної поезії, перспектив, про які ми не підозрювали» [8, с. 509]. Живим утіленням цих перспектив на якийсь час став для нього і танцюрист із далекої східно-західної країни, яку для Заходу відкрив саме театр, і саме у ці часи «імена Бенуа, Головіна, Гончарової звучали для європейського вуха не менш переконливо, аніж Шаляпін, Павлова, Карсавіна і Ніжинський», — невдовзі згадував Михайл Кузмін [14, с. 477]. Зауважимо, що ім'я нашого героя названо наприкінці списку... як для більшості французьких рецензентів 1909–1911 рр., окрім Вайдоеера, який побачив Ніжинського як «посланця Олімпу», що «розливає довкола радість та з кожної труднощі видобуває гармонію» [24, с. 113]. Природно, що вже тоді постать балетного актора привернула увагу багатьох знаних майстрів західного малярства — аж до Огюста Родена, з яким наш земляк був особисто знайомий (хоч і скульптура лишилася незавершеною), та й сам Вацлав Фомич володів «нерозкритим талантом рисувальника», як свідчить Ромала Ніжинська (покладаючи вину за цю нерозкритість на Сергія Дягілева) [19].

З іншого боку, не тільки Вацлав Ніжинський позував Жаку-Емілю Бланшу. Серед його замовників спостерігаємо ледве не всю творчу еліту Західної Європи «срібної доби» — з якої саме в інтерпретації цього, а не іншого художника, в пам'яті наступних поколінь лишилося не більше двох персон, позаяк їхня усталена іконографія «заповнена» світлинами чи картинами інших митців. Поза тим, широта портретного охоплення в цьому випадку вражає (далі — вибіркового списку з огляду на подальший аналіз його бієнальської міні-виставки). Бланша цікавлять (і він відповідно реагує на це своїм пензлем) письменники: Андре Жід (1901, з друзями), В'єлле-Гріфпен (1901–1902; з родиною), Макс Бірбом (1903), Жан Кокто (1912), Франсіс Жамм (1917), Моріс Метерлінк (1931), Робер де Монтеск'ю, П'єр Луїс... іноді майбутні модерніс-

ти — Рене Кревель, тож зацікавленість у цьому сенсі Ніжинським не є унікальною, а 1935 р. черга дійде до самого Джойса, а також Андре Бретона. Художники: Фріц фон Таулов (1895, з родиною), Шарль Котте. Співаки, співачки: Іветт Гільбер. Композитори: Ігор Стравінський (1915). Представники танцювального цеху: Іда Рубінштейн... нарешті — Вацлав Ніжинський!

Бланш, утім, не тільки потретьє славетних, за себе — однозначно славетніших, а й сам по собі виступає в ролі культуртреггера, посередника між ними (та видами різних мистецтв). Так, лише 1897 р. він з'являється у Дьєппі в компанії з Оскаром Уайлдом та Обрі Бердслеем, на здибанку з ними збирається молодий Сергій Дягілев, згодом покровитель Ніжинського та злий геній його життя [2, с. 169]. Він же ілюструє символістський часопис «Сантор», співпрацює із іншим, суто музичним виданням цього напрямку — «Ревю вагнерієн» [30, с. 291, 383]; його радо кличуть до гуртового виставляння — серед почесного оточення таких сучасників як П'єр Боннар та Едуар Вьюар [6, с. 272]. І, звичайно, важко переоцінити його роль у популяризації «Російських балетів» (до яких, між іншим, причетні були й уроженці українських земель: крім Ніжинського, це Ігор Стравінський, на «Весну священну» якого вплинула волинська міфологія, з якою він міг ознайомитися безпосередньо мешкаючи в цьому краї, як доводять дослідження місцевого історика Олени Огневої).

Поза тим, творчі потенціали Бланша і Стравінського є неспівставними. Один — салонний майстер, блискучий маргінал у світовому художньому процесі, інший — маргінал-ізгой в житті, натомість одна з найбільших персон у мистецтві XX ст., що його перший лише зачепив своїм пензлем. (Едмон де Гонкур, що знав художника замолоду та мав один із його творів у своєму зібранні, висловився з цього приводу безжально: «Бланш — пліткар і панікер, який намагається за будь-яку ціну створити враження, навіть за допомогою сенсаційних новин, які розно-

сить» [5, с. 448]). Зрештою, Ніжинського портретували майстри, більш наближені до рівня його таланту (Леон Бакст) чи орієнтовані на сумлінне відображення творчого пошуку (як Максим Детом, котрий зафіксував актора під час репетиції геть позбавленим парадного блиску [24, с. 84]), не кажучи про тих, хто залюбки позував з ним в одній компанії (Чарлз Чаплін — не єдиний перетин зі світом кінематографу: «самого Ніжинського» побожно згадає на схилі років Пола Негрі, певно, не забуваючи про етнічну спорідненість з ним [40, с. 51]), але розповідь про це виходить за межі нашого дослідження, тема якого все ж окреслена феноменом Венеційської бієнале 1912 р. та відповідного портрету, на ній експонованого. Згодом дізнаємося, не єдиного.

Почнемо з того, що попри запевнення італійської тогочасної критики («виставка картин у Венеції... широко і яскраво розгорнула найбільш прикметні течії всесвітнього малярства» [33, с. 69])... вона якраз виявилася однією з найбільш поміркованих та малоцікавих за всю бієнальську історію («служе місцевим інтересам: 18-ти італійським художникам... відведено окремі зали», ядуче прокоментував її вже поза-італійський критик [1, с. 55]). Вже результати нагороджень — цього року вони були спрямовані від власне міської адміністрації і припали творам італійських митців Феліче Казораті, Гаєтано Превіаті, Етторе Ерлера, француза Люсьєна Сімона [35, с. 130] — свідчать про певне «зниження планки» арт-змагань, особливо коли порівняти ці результати з результатами попередніх едіцій, де відзнак було вдостоено таких митців, як Густав Клімт (1910), Франц фон Штук (1909), Френк Бренгвін, Борис Кустодієв (1907), Ігнасіо Зулоага, Август Цорн (1903) тощо. На цьому тлі творчість майстрів європейського, перед усім — місцевого салону, хоч і не позбавлених певного шарму (впадають в око прото-експресіоністичні пошуки Превіаті), не справляє відповідного враження і, звісно, не може презентувати всю панораму живописних пошуків початку XX століття. Так, обійдені увагою виявилися (точніше,

самі не побажали такої уваги) італійські футуристи, які організували свою стратегію з епатажного відкидання можливостей багатьох офіційних інституцій. Та навіть такий симпатик «традиційних цінностей», як Олександр Бенуа, дарма що вперше відвідав Венецію у один з її бієнальських років — саме у травні-липні, одразу за візитом до Відня, не лишив по собі писемних рефлексій бієнальської події (хоч і навряд чи не ступив на її територію, не споглянув портрет дятілевого улюбленця), обмежившись картиною «Венеція із дзвонарні Сан Джорджо» (цікаво, що раніше вона зберігалася в одному з приватних зібрань Києва) — одній із 18 картин, написаних того року [31, с. 83, 96].

Тож появу тут портрету діяча «нового мистецтва», хай і виконаного пензлем мейнстрімного художника (до того ж і відзначеного раніше бієнальською премією) можна розцінити як проблиск зацікавлення тим мистецтвом, практично не представленим на X Бієнале 1912 року. За іронією долі, тоді ж планувалося показати серію творів, напряду пов'язаних з практикою «Російських балетів», які принесли славу Ніжинському — а саме персональну виставку Олександра Головіна, яка складалась би із 12 ескізів декорацій та 170 ескізів театральних стрій до драми Михайла Лермонтова «Маскарад», на чому всіляко наполягав впливовий італійський критик Уго Оетті, прогнозуючи виставці «величезний успіх» [22, с. 180], однак цей проект не знайшов утілення, як і перемовини щодо збудування Російського павільйону, що постане два роки потому і буде спонсорований — на кругленьку суму в 30 тисяч рублів! — київським меценатом Богданом Івановичем Ханенком [23, с. 442].

На Венеційській бієнале 1912-го Бланш представляв своїм доробком Францію — але не одноособово, а в супроводі чотирьох інших персональних виставок: скульптури Огюста Родена, малярства Люсьєна Сімона, Еміля Рене Менара, Гастона Ла Туша; прикметно, що з усієї цієї компанії найзвичніший нашому оку Роден був представлений максимально скупю (власне за межа-

ми програми «Mostra Induvuduale») лише чотирма портретними бронзами у вестибюлі Французького павільйону (одному із шести на той час, не рахуючи основного міжнародного), що не давали стерпного уявлення про його творчість. На всьому іншому просторі безконкурентно торжествує продукція високоякісного гальського салону — у більш-менш завуальованому вигляді (Бланш, Ла Туш, Сімон), або відверто спрямована на задоволення міщанських смаків, чи не за гранню кітч (Менар), що на тодішніх бієнале анітрохи не було винятком. У чисельному сенсі сукупний малярський доробок обраховується 124 творами названих чотирьох авторів, з яких на першому місці виступають Бланш із Сімоном (по 34 твори), далі йдуть Менар (31 твір) та Ла Туш (25 творів). Їхні позиції в художній ієрархії розміщувалися майже поряд, під умовною рубрикою «впливу імпресіонізму» — принаймні це стосувалося Менара і Сімона, один з яких визнається визначним автором «міфологічних сцен та видів Середземномор'я... повних западної краси колориту та проникливої поезії», інший — творів «менш променистих, зате зовні солідніших» [9, с. 246]. Натомість Бланш виявився найближчим до живого потоку життя, до жанру, можливо, найменш упередженого з існуючих в тогочасному мистецтві. Тож автор, який портретував Вацлава Ніжинського, так чи інакше перебував у центрі уваги відвідувача Французького павільйону — тим більше, що цей портрет ще із двома його творами увійшов до ілюстрованого додатку до бієнальського каталогу — втім, підпис із помилкою в імені персонажа: «La danza della mani (Vaslar Nijinski)».

Перебільшувати зазір між учасниками Французького павільйону все ж не варто. Плин часу зрівняв їх, та й у деяких інших сенсах між ними спостерігається непідробний зв'язок, щоб не сказати — перегук. Так, за свідченням Бенуа, «Менар і Сімон були дуже близькі між собою приятелі, однак як особистості та художники вони представляли між собою контраст» [2, с. 147]. Не завершена — без осіб Ла Туша з Роде-

ном, що й так стояв дещо осторонь основної експозиції, утім, напередодні був підтриманий у пресі Бланшем саме з театральнo-балетної okazji [19] — перехресна омажність більшості перелічених митців підтверджувалася наявністю представлених тут-таки портретів: Бланша — пензля Сімона, Сімона — пензля Менара. Утім, Ла Туш теж не випадає з цього умовного кола: його картини були куплені для зібрання княгині Тенішевої за поради того ж таки Бенуа, який товаришував із Сімоном — і теж рекомендував до закупівлі «чудовий портрет дітей Сімона» [2, с. 395]. Складається враження, що за експозицією прозирає творча особистість Олександра Бенуа — не лише доброго знайомця більшості цих митців, а й одного з авторів «Балетів...». Утім, ще 1898 р., оглядаючи експозицію паризького Салону, Ілля Рєпін майже «через кому» згадує Ла Туша і Менара в якості «нових світил у мистецтві» [21, с. 129]).

«Виставковий блок» Жака-Еміля Бланша передусім складався із картин портретного жанру. Втім, в окремих випадках можемо вгадувати наявність натюрморту — вишукано-квіткового («Соняхи», «Делія та гортензія», «Делія у вазі», «Сонях та делія на тлі китайського лаку») або інтер'єрно-екзотичного («Диван із китайською тканиною», «Китайська ширма»), чи міфологічної сцени («Саломея»), що кореспондує нас до типового світського інтер'єру тієї доби, інтер'єру, притаманного буденному життю персонажів Бланша (пор.: «Старовинні тканини були накинута на меблі, стильні дрібнички розставлені столами. Орхідеї прикрашали вазу» [3, с. 13]). Знайшлося на виставці місце і для пейзажу («Скелі та Дьєпський замок»), який м'яко перетікає у масову сцену на тлі великого міста («Військовий турнір у “Олімпії”»), підставою якої може бути винятково урочиста подія на кшталт коронації — тут: Георга V («Коронаційний кортеж Георга V в Англії», «Коронаційна трибуна Георга V», «Вихід кортежу з палацу») чи щось аналогічне з осіб високого рангу («Вступ у посаду князя ді Галлі»), а також світська здибан-

ка («Садова вечірка в Букінгемському палаці»). Підозрюємо також прикмети побутового жанру («Продавщина креветок», «Охоронці коней») та історичної картини, скоригованих до більш звичного автору портретного формату («Портрет Догареси», «Догаресса»), а також відчутної під машкарою достеменно театральної вистави («Третя дія "Св. Себастьяна" Г. Д. Аннунціо»), де значну увагу приділено «Російським балетам» («Сцена із "Шехерезади"», «Сцена із "Князя Ігоря"», а також не названа у такій якості «Третя дія...», що насправді була поставлена у Парижі за рисунками Леона Бакста та з Ідою Рубінштейн в головній ролі, перетворившись на гучну подію сезону [25, с. 12–15]).

Портрет Вацлава Ніжинського виникає на перехресті кількох жанрових тенденцій — тільки-но згаданого та вузькопортретного. Останній на мінівиставці Бланша наближається до кількісного домінування, у всіх можливих модифікаціях складаючи біля 44 % показаних творів (без урахування гуртових сцен). Жоден з інших жанрів малярства не в змозі заступити йому шлях, тож саме портрет є тут жанром генеруючим та пріоритетним, а постать Ніжинського — найбільш запитаною та проінтерпретованою (Бланш портретує його тричі). Принаймні — на одному рівні з новопосталим королем Великобританії, який, як було вже сказано, виринає у впорядкованому вирі церемонійного супроводу. Інші ж свої моделі Бланш портретує, у всякому разі в контексті бієнале, одноразово: відомого англійського художника Уолтера Сіккерта з матір'ю; помітних натовді англійських художників Чарлза Рікетса із Чарлзом Шеноном; А. Н. Нобля; великого англійського письменника Томаса Гарді; напіванонімну леді М. М.; визначного американського піаніста Персі Грейджера; відомого англо-австралійського художника Чарла Кондера; лорда Вілланбі де Брука; короля та королеву Великобританії; великого французького філософа Анрі Бергсона (у більшості з перерахованих осіб каталог не уточнює їхньої фахової приналежності, яка до того ж і не вичи-

тується із контексту картини; очевидно, вважається, що розвинутий глядач, а участь інших тут не бажана, мусить бути поінформований попередньо). Ув очі одразу кидається суміш світських персонажів із достеменними культурними героями «срібної доби» (останнім, на щастя, вручено пальму першості), так би мовити, класиків та сучасників, що для художника вартують чи не однаково з огляду на їхню вписаність у історичне тло. Лише причина останнього може бути кардинально різною: генеалогічний привілей (яким користується аристократія) або ж незаперечний козир self-made-man-ства (притаманний творчій інтелігенції). Сам митець в тім не бачить жодної суперечності: уникає ж він «невизнаних геніїв», а ті, котрі так чи інакше вдостілилися уваги юрби, хоч іноді виникають на овиді світського спілкування (де особи першої категорії почуваються, мов риба у воді), як той же Анрі Бергсон, що під іменем Бергота став персонажем прустових «Пошуків»; чи Персі Грейнджер, з яким Бланш ще 1903 р. познайомився у курортному Дьєппі, що вже згадувався вище, та й затоваришував, а портретував у своїй лондонській майстерні [36]; або ж відповідно портретований Веле-Гріффен, названий сучасником «поетом веселощів», котрий стриміє до «простого, нормального життя» [7, с. 16]. А побутова усамітненість популярної особи, як це мало місце із Ніжинським, лише надає дразливої інтриги оповіді. Відтак спілкування із славетними не надто ошляхетнює малярську манеру митця; він користує своїм щасливим, надто вже повторюваним шансом, вповні не складаючи йому ціни, зате купаючись у самій миті співпричетності — до чужої творчості, до життя «вищого світу», переважно англійського гатунку, позаяк Бланш уславився ще й англоманом, симпатиком Лондону, де провів дитинство, а в зрілі літа відчував до міста «палкий захват і справжню пристрасть» [44, с. 146].

Вторинність (уникнемо дошкульнішого вислову) Бланша усвідомлювалася проникливими тогочасними критиками, які із самого почат-

ку склали йому гідну ціну. Так, протиставляючи Валентина Серова його європейському оточенню, Олександр Бенуа пише — саме того знаменного 1912 р., мабуть, вже розчарувавшись у своїх колишніх улюбленцях: «Всі кращі портретисти наших днів позують, кривляються і шикарять. Не менше за інших — Уїтлер, не менше за інших — Цорн, Бенар, Бланш, Зулоага, Лавері» [10, с. 425]; утім, цей своєрідний «салон знедолених» демонструє саме імена, які витримали перевірку часом, принаймні рівно половина з названих імен (Уїтлер, Цорн, Зулоага) і сьогодні так чи інакше відомі широким знавцям мистецтва, чого не можна сказати про Жака-Еміля Бланша. Однак Костянтин Сомов, близький друг Бенуа, мимоволі ставить французького митця у ще більш вирашаний контекст — у зв'язку з нашумілою паризькою виставкою «Зображення в трьох лицах»: «Митці гучні — Мане, Ренуар, Бланш, Бенар, Моріс Дені...» [27, с. 375]. Таким чином, з легкої руки «міріскутника» досить салонний живописець (як і його сучасник Альбер Бенар) перетворюється на персону, співставну з корифеями імпресіонізму (хоча, пригадуємо, більш приналежним був він до символістського кола). Наступні творчі покоління не поділяють подібної ілюзії, тож за Бланшем, виключеним із почесного «пулу» мистецтва ХХ ст., лишається мізерна роль фіксатора образу молодого Марселя Пруста, що віддзеркалювалося як на сторінках енциклопедичного довідника, так і в експозиції культового музею [13, с. 59; 17, с. 128], меншою мірою — Ернеста Шоссона [30, с. 328]. В дореволюційний період в такій ролі фігурував Клод Дебюссі, якого звалили помітити в російському естетському журналі «Мир искусства» [16, с. 104]; як і Пруст, вони зображалися художником у їхній винятково світській, щоб не сказати — однобоко-джигунястій ролі. (Сучасник навіть називає його портрети «неврастенічними» [5, с. 495]). Це частково пояснює посмертну малопопулярність спадку Бланша: чутливий фіксатор подій та персон своєї доби, він показував їх переважно з одні-

єї, парадно-гламурної точки зору. Утім, якраз щодо Ніжинського він зробив виняток із власного правила...

Епізод, відображений у найвизначнішому портреті Бланша, сам по собі увійшов у аннали театральнo-хореографічного мистецтва. Ось як описує його дослідник творчості великого актора: «Він (Ніжинський — О. С-Г.) підкорився Фокіну і в творі східного танцю на музику Сіндинга... під назвою «Орієнталії». А той поводився з його тілом, мов зі слухняною глиною, ліплячи одну за одною все більш химерні пози». Утім, власне цей опис слугує поясненням малярського методу художника, який в цей час портретує Ніжинського — але не Бланша, а Леона Бакста, котрий «покvapливо накидує олівцем мотиви візерунку, який тчеться на його очах і пробує то так, то інакше, розцвічуючи цей візерунок рухами Ніжинського...» [12, с. 85]. За спогадами дружини танцюриста, Ромоли, зустріч її чоловіка з Бланшем за посередництва Дягілева сталася 1910 р. — для нього та ще й для Дебюссі він зробив виняток, позаяк рішуче відмовився від світського життя з його прийняттями та званими вечереями. Митцеві він позує... в костюмі з того самого балету «Орієнталії», заради того відвідавши митців особняк у Пассі, «чудесний будинок» [19], що у ХVІІІ ст. належав принцесі Ламбер; його друг Леон-Поль Фарг навіть вважав Бланша «досконалою людиною Пассі», а сам цей район — «вільнішим від умовностей», аніж сусідній йому та близький за духом Отей [28, с. 62].

Відгуки тогочасної критики на бланшів портрет Ніжинського можуть здатися доволі несподіваними. Так, Луї Руар (сам син художника, арт-критик, колекціонер, видавець, автор книги про Бертю Морізо та «двічі модель» Едгара Дега) ще 1911 р., зазначивши джерело авторських інспірацій у «колірних оргіях... російських балетів», резюмував: «Претендуючи перевершити Делакура, він лише стає на один щабель із Клереном. У портреті Ніжинського всі тони є на подив збідненими та за рожевою гамою гід-

ними Б. Констана. Такого вже не наімпровізуєш наступного дня... навіть маючи колірний хист» [42]. У цьому сенсі порівняння із салонним Жоржем Жюлем Віктором Клереном (ім'я якого два десятиліття потому Поль Сіньяк назвав утіленням нездорового гротеску, поруч із Шапленом і Роєм — та на противагу дійсно вартісному малярству Курбе, Мане Гіса [26, с. 224], хоч і самого Сіньяка Анрі Матісс раніше поставив у один ряд із такими «художниками-журналістами», як Дені, Девальєр, Бланш, Герен, Бернар [15, с. 380]) — дуже сумнівний комплімент навіть без вбивчого співставлення його з класиком французького романтизму. Зрештою, аналогія між ними прозора і поверхнева: як і Бланш, Клерен портретував представників світської верхівки та творчого істеблішменту, заробивши у сучасників небезпідставне звинувачення у поверховості попри використання певних новацій символізму [30, с. 94].

Утім, обидва контексти вже для Ніжинського — як і контекст власне бієнальський, в чому ми вже переконалися раніше — надто вузькі, задушливі, анахронічні: стихійний революціонер балетної сцени, в якому інші бачили «торжество несвідомо прекрасного», мистецтво «вільне та незвичне» [11, с. 158, 358], кеписько поміщався у прокрустове ложе світської тусовки, у кращому випадку — декадентської презентації («бердслеївська» графіка І. Ірібе для книги, всуціль присвяченої майстрові танцю [24, с. 115–116]). З іншого боку, подібна ієрархізація насправді виглядає винятково постфактумною, фантомною: так, цитована стаття Бланша з'явилася на світ лише на два місяці опісля публікації знаменитого «Першого маніфесту футуризму» Філіпо Томазо Марінетті, яка сталася на шпальтах тої самої паризької газети «Фігаро» [18, с. 540], який за рівнем радикалізму (от ще питання, чи художності) перевершив творчі спроби «Російських балетів» — і, до речі, не два місяці, а два десятиліття виявляв до Венеційських бієнале принципову зневагу, яка, щоправда, потім змінилася багатолітньою співпрацею

Марінетті в ролі куратора виставок, що знову-таки виходить за межі нашого сюжету; повернемося до нашого гран-киянина. Тож на бієнале Ніжинський промайнув аж тричі: вже згаданим портретом, фрагментарним зображенням та роботою, виконаною темперними фарбами. Його прізвище фігурує в кожному з перерахованих варіантів Бланша, який в одному випадку акцентується на сюжеті (*danza*), в іншому — на жанровому форматі (*testa*), насамкінець на малярській техніці (*tempera*).

Тож майстер танцю постає таким собі драконом із трьома головами: власне голову він водно-раз демонструє, далі вже — модус свого творчого існування та, здогадно, можливості живописної маєстрії наявні і у всіх перерахованих раніше варіантах. Не маючи можливості ознайомитися із двома репродукціями з трьох названих вище, обмежимося гіпотезою, а саме: Бланш представив різні стадії виконання своєї роботи — рисунковий ескіз, малярський начерк і, врешті-решт, сам викінчений твір. Однак відповідальність виставкової репрезентації, яку не міг не усвідомлювати художник, дозволяє нам припустити, що в кожній із трьох картин містилося особливе рішення образу Ніжинського. Зрештою, він і без цього тричі користується жанром портретного етюд (*studio*): сера Нобля, леді М. М., Персі Грейнджера, експлуатуючи свіжість виконання твору, природно похідну із такого жанру, така якість мала би надавати персонажові особливої невимушеності і компенсувати (цілком ймовірно) психологічну пересічність. Інакше було із Ніжинським: його персона була настільки своєрідною, що митець мимохідь скористався кінематографічним прийомом «*la Glace a trois faces*» (вдаючись до згадки однойменного фільму Жака Епштейна 1928 року [32, с. 293]). Він просто не міг з'явитися раз, та й годі — як і деякі інші персонажі Бланша (не лише за межами бієнальської експозиції), до яких той повертався знову та знову, як, наприклад, до образу Уолтера Сіккерта, якого вже зобразив одноосібно, в анфасному портреті 1898 р., що нині зберігається

у британській приватній збірці [39], як і, до речі, описуваний нами портрет Вацлава Ніжинського.

З чотирьох франко-бієнальських живописців саме Бланш найбільше стикається з реальністю «початку століття»: у Менера переважає м'ява міфологічна тематика, Ла Туш з головою занурюється в умовну «галантну добу», Сімон надає перевагу «культурному туризму» (крім коронних для нього бретонських краєвидів, він показує пейзажі Ассізі і — дуже політкоректно — Венеції, передусім на прикладі її островних околиць: двічі — Бурано), хоч і вряди-годи сам не гребує портретом, зазвичай не диференційованим за іменною ознакою. Та саме Бланш спромігся створити галерею портретів своїх знайомих арт-сучасників, схожу до тієї, яку написав наприкінці 1920-х наш співвітчизник Анатоль Петрицький [20], не так відомий у європейському світі, натомість наділений міцнішим культурним стрижнем та рівнем обдарованості. (Графічну версію такої галереї представив Фелікс Валлонтон, оформивши 53-ма лицьовими портретами «Книгу масок» Ремі де Гурмона. Певна частина його аудиторії перетиналася із відповідним портретним контингентом Бланша, наприклад, обом позують Моріс Метерлінк, Андре Жід, Франсіс Жамм, Робер де Монтеск'ю, П'єр Луїс, Франсіс В'єле-Гріффен [7]). Французька ж «галерея лиць», власне, як галерея і не задумувалася (хоч сторонніми вона сприймалася саме в такій якості. «Galleria di celebrata delle lettere e delle arti belle e delle musica», — мовиться у розлогій преамбулі його бієнальського показу [45, с. 146]) — розпадається на окремі фрагменти, важкоспівставні між собою.

Адже лише Вацлав Ніжинський зображений, так би мовити, у творчому процесі — більшість його колег-митців перебувають у статичному стані, якщо й не просто у позамистецькому (родинному) оточенні, як той же Сіккерт. Портрет нашого земляка — у повен зріст, в пориві танцю. Це й фрагмент театральної вистави, це й фіксація напружено-артівського «дієстану», фіріозна мана, постать-статуя, «тер-

мін тривалості», який ймовірно обчислюється кількома секундами — на відміну од героїв усіх інших бланш-бієнальських портретів, які просто заклакли, занурені у зручну ситуаційність, якщо й не просто розчинилися, «вмерли» у ній, мов старезна комаха у бурштиновому кавалку. Однак ця антитеза видається досить умозірною, апостеріорною — принаймні тут годилася би антитеза іншого гатунку (про яку далі). Ніжинський водночас рухається і стовбичить «в дії» її орнаментальним стрижнем, вигадливо координуючись із орнаментальними візерунками ширмових лаштунків (де переважають мотиви палацків та пагод). Нагадаємо, що подібні аксесуари були наявні ще в трьох картинах (натюрмортах) Бланша, показаних у Венеції 1912 року. На той час танцівник вже безповоротно, хоч і не демонстративно (сам про це не здогадуючись) припинив свої стосунки з державою свого народження, де саме дискутувалася проблема взаємовідносин Сходу / Заходу, Європи / Росії: «Ми варвари... з усіма недоліками та чеснотами варварства. Наш корінний історичний недолік в тім, що всенародність у нас цілковито відсутня. Там, на Заході, виробилися міцні форми життя. Ми ж цілком у майбутньому» [4, с. 142]. Важко повірити, що ці слова (окрім їх оптимістичного завершення, яке видає час написання) належать есеїстові «срібної доби», а не Петру Чаадаєву, сучаснику Пушкіна.

Тож арабескова поза Ніжинського ні про що не каже, окрім своєї орієнтальної обмеженості-приреченості? Здається, вона навіть гасить потенцію руху — чом би танцівникові дійсно не завмерти «на закінченні номеру», як на біс? Тоді як і Шенон з Сіккертом, і Персі Грейнджер у змозі розпружено поворухнутися, струснути раменами, змінити положення рук на трохи зручніше, митець «зі Сходу» (подвійного: Європи, де народився; і Далекого, в світ якого він помандрував своїм танцем. Не кажучи про віддалені алюзії: рисами обличчя скидався на «япончика», що не пройшло повз увагу сучасників, які нагородили його таким прізвиськом. Ромола Ніжин-

ська бачила в ньому «людину з азійськими рисами лица, схожу на японського студента, на якому кепсько сидів європейський одяг» [12]) прийшов до глядача — та, як знаємо, і до Бланша, аби здивувати та й зникнути. Людина-візерунок наочно демонструє обмеженість сприйняття мистецтва сусіднього культурного регіону, який донедавна вважався безумовно варварським... таким і лишається тепер, лише зриває вдячні аплодисменти за технічну майстерність виконання своїх виняткових штудерацій. Він — «весь в кутках», вугластий та кривоконфігурастий, розхимерлений неабиякими тілесними вивертами та деталями декорацій. Парадокс цього культурного варіанту у тому, що він є і неабияк привабливим для Заходу (інакше тричі не притягував би до себе уваги модного тутешнього митця), і потай відлякливим (надто вже скидається на механічну іграшку екзотичного походження, що внаслідок своєї вигадливості й здатна вмиє і фатально виходити із ладу — а із достеменним Ніжинським так невдзовзі й сталося).

Вираз лица героя — тут ми неминує загрузаємо в лабіринтах суб'єктивних інтерпретацій, та що вдієш, без них ніяк — неприховано солодкавий, ніжно-манірний, позначений карбом перформативної винятковості, яку годі було би шукати на обличчях інших персонажів Бланша, знуджених та відчужених од ситуації презентування публіці свого таланту — а могло би бути й так, наприклад, із Грейнджером. Пізньоімпресіоністична техніка Бланша, якою він користує у більшості інших творів, поступається місцем квазісимволістичній манері, специфічній кладці мазків, уподібнених до граней коштовного каміння. Митець наче повертає перед нашим оком цей дивовижний кристал, повертає обережненько, аби не випустити з рук і не пошкодити, натомість дає нам змогу насолодитися вигадливою грою світла на отих гранях. Так, ось і пояснення: Ніжинський — справді «людина-коштовність» з усіма незручностями, які з того випливають. Звідси й сценічні строї його вкриті (особливо на торсі, на рука-

вах) лискучими камінцями — звісно, імітаційного гатунку, як же інакше. Оскільки це гра, неминує мусить бути кінець — хай би як не вихлявся актор, гра також диктує використання підробок, через це сама перекидається підробкою, нехай і матеріально витратною нівроку. Портрет увесь покритий мерехтінням (дозвольте мені довіритися репродукції), яке не натякає, а наполягає на власній ефемерності, що неминує виказується на образі танцюриста. Винятковість його ні з чим не зрівняна, тому й вкрай вразлива, крихка, як бісквіт, одноразова (на протигагу тріадності інтерпретацій), мов файф-о-клок. І, як остання церемонія, здатна до відтворення, поставлена на конвеєр, цим і вмиє знецінена: доля орієнтальних дрібничок, довкола яких обертається Ніжинський — двічі: в контексті картини, в контексті бланшевої міні-виставки.

Історія має несподіване завершення. 1912-м роком усе не окошилося, а відповідь якраз прийшла зі Сходу, хоч знову і проявилася на Заході. На Венеційській бієнале 1988 р. з'явився дивний експонат: кольоровий фотоколаж 37-річного уроженця Осаки Ясумасі Морімури «Подвоєння» («Танцівник»): зображення звивистого тілом юнака в пістрявому трико; загалом автор був представлений шістьма роботами 1986–1988 рр. аналогічної техніки та тематики (так, під № 4–6 у каталозі називалися «Danzaore»), безпосередньою ареною їхнього оприлюднення стала експозиція «Aperto-88», локалізована в арсенальській Кордерії [44, с. 309], де окрім нього взяли участь ще 82 митця. 24 роки потому він сплив на акуціоні «Філіп», естимейтово поцінований в суму розміром від 15 до 20 тис. доларів США. Каталог аукціону значуще підкреслив генезу артефакту, помістивши поряд із його репродукцією світлин 1912 р., запозичену з ньо-йоркської газети тієї ж доби — достеменний ювілей! — з повноростовим фотопортретом Ніжинського у «Післяполуденному відпочинку фавна» [41, с. 249], за який тоді зламано було чимало віртуальних списів.

Збіг візуальностей виглядав разючим, хоч мовби в дзеркальній проекції — та не без постмодерністського еротизму (зона геніталій персонажа була закцентована кошиком, наповненим виноградними гронами), що має свої аналогії у білякомерційному американському кінематографі попередньої доби (побіжна репліка у абсолютно прохідному фільмі 1990-х, зрештою самому Ніжинському в Голівуді присвячено було окрему стрічку 1980 р. режисерства Герберта Росса, поцінованої досить високо [38, с. 992]).

Можна було би згадати, що майже водночас на іншому престижному аукціоні з'явився інший бієнальський портрет Бланша, а саме на «Крісті» 1914 р. — бієнальський портрет Сіккерта з матір'ю [34], що зайвий раз доводить ринкову запитаність салонного спаду «срібної доби», фактичну канонізацію другорядних артефактів за нинішньої ситуації постпостмодернізму, яка в змозі актуалізувати будь-який зразок мистецтва

літ минулих. Між іншим, аукційна любов до Ніжинського — явище не вчорашнього, а позавчорашнього дня: ще 1979 р. щоденники великого майстра після смерті Ромоли Ніжинської було виставлено на «Сотбі» [29, с. 90].

Попри це «подвійне бієнальство» Ніжинського проміжком рівно у століття (адже факт участі фотоколажу у венеційській виставці було використано як безперечний бонус для згаданого аукціону) історія засвідчує перехід образу великого танцюриста-киянина у розряд архетипальної впізнаванності, мало не знакової популярності, співставної із популярністю схем класичного малярства (на кшталт кранахової «Юдифи», яку теж не менш радикально проінтерпретував Морімура невдовзі після свого зазіхання на образ Ніжинського [43, с. 319]). По суті справи, більш за будь-кого із — конгеніальних в іншій галузі — великих киян ХХ століття. Не кажучи про постаті попередньої доби!

1. А. А. Художественные новости из Запада // Аполлон. — 1912. — № 6.
2. Бенуа А. Мои воспоминания. — М., 1993. — Кн. IV, V; Бурже П. Рассказы. — СПб., 1912.
3. Гидони А. Литературные листки // Новинки западной литературы. — СПб., 1910.
4. Гонкур Ж и Э. Дневник: Избр. страницы: В 2 т. — М., 1964. — Т. 2.
5. Грабарь И. Письма: 1891–1917. — М., 1974.
6. Гурмон Р. де. Книга масок. — М., 1913.
7. Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2-х т. — М., 1982. — Т. 2.
8. История искусства: Приложение к журналу «Пробуждение». — М., 1914.
9. Копицигер М. Валентин Серов. — М., 1967.
10. Красовская В. Русский балетный театр начала XX в. — Л., 1972. — Ч. 2.
11. Красовская В. Нижинский. — Л., 1974.
12. Краткая литературная энциклопедия. — М., 1971. — Т. 6.
13. Кузмин М. Эссеистика. Критика — М., 2000. — Т. 3.
14. Мастера искусств об искусстве / Ред. Б. Терновец. — М., 1934. — Т. 3.
15. Мир искусства. — 1903. — № 9.
16. Музей Орсе: Путеводитель / Текст К. Матье. — Paris, 2006.
17. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. — М., 1986.
18. Нижинская Р. Вацлав Нижинский [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.belousenko.com/books/memoirs/nizhinsky_romola.htm

19. *Петрицький А.* Портрети сучасників / Авт.-упор. В. Рубан. — К., 1991.
20. *Репин И. Е.* Письма к художникам и художественным деятелям. — М., 1952.
21. Русские художники на Венецианской биеннале. 1895–2013. — М., 2013.
22. *Савицкая Л.* На пути обновления: Искусство Украины в 1890–1910-е годы. — Х., 2003.
23. *Светлов В.* Современный балет. — СПб., 1911.
24. Свободным художествам. — 1911. — № 11.
25. *Сёра Ж., Синьяк П.* Письма. Дневники. Литературное наследие. Воспоминания современников. — М., 1976.
26. *Сомов К. А.* Письма. Дневники. Суждения современников. — М., 1979.
27. *Фарг Л.-П.* Парижане и парижанки. — М., 2012.
28. *Шестаков А.* Створити новий світ // Україна. — 2008. — № 3.
29. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. — М., 1988.
30. *Эрнст С.* Александр Бенуа. — Пб., 1921.
31. *Bardeche M., Brasillach R.* Histoire du cinema. — P., 1964. — Т. 1.
32. *Buzzi P.* Письмо из Италии: Живопись и музыка // Аполлон. — 1913. — № 5.
33. Christie's [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.cristies.com./lotfinfer/paintings/jackes-emile-blanshe-peinter-sickert.
34. *Di Martino E.* The History of the Venice Biennale. 1895–2005. — Venezia, 2005.
35. *Grey S.* Object of desire: Portraits of Percy Granger from his London period [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.msp.unimebl.edu.au/index.php/graingerstudies/article.
36. *Katanova M.* The Choreographic avant-garde in Kyiv, 1916–1921: Bronislava Nijinska and Her Ecole de Mouvement // Modernism in Kyiv. — Toronto, 2010.
37. *Maltin L.* Movie & Video Guide. — N. Y., 1999.
38. National Portrait Gallery [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.npg.org.uk/collections
39. *Negri P.* Pamietnik gwiazdy. — Warszawa, 1976.
40. Phillips: Contemporary art. — 16 november 2012. — N. Y., 2012.
41. *Rouart L.* La Plume artistique et Litteraire [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.gidianet/articles
42. 20th Century Art Book. — N. Y., 1996.
43. X Esposizione Internazionale d'Arte della citta di Venezia Catalogo illustrato. — Venezia, 1912.
44. XLIII. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia: Catalogo generale. — Venezia, 1988.

Анотація. Аналізуються основні аспекти трансформації портретного образу великого танцюриста Вацлава Ніжинського (котрий народився у Києві) в творчості Жака-Еміля Бланша.

Ключові слова: Венеційська бієнале, Вацлав Ніжинський, танок, аукціон, портрет, салон.

Аннотация. Рассматриваются основные аспекты трансформации портретного образа великого танцора Вацлава Нижинского (рожденного в Киеве) в творчестве Жака-Эмиля Бланша.

Ключевые слова: Венецианская биеннале, Вацлав Нижинский, танец, аукцион, портрет, салон

Summary. The basic aspects of transformation portraits image of great dancer Vaclav Nijinsky (was born in Kyiv) in artworks by Jacques-Emile Blanche have been analyzed.

Keywords: Venice Biennale, Vaclav Nijinsky, dance, auction, portrait, salon.