

Марина ГРИНИШИНА
завідувач відділу ІПСМ,
доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник

ТЕКСТИ ЖАНА КОКТО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мабуть, якби Жан Кокто жив в епоху Ренесансу, велика кількість його талантів не здавалася б дивом його сучасникам та нащадкам. Але він народився наприкінці ХІХ ст. — в епоху, коли кожний геній був генієм лише в окремій сфері. Між тим, світ знає Кокто — водночас творця вишуканих поезій, удостоєного не офіційного, але від того не менш значущого титулу «принца поетів», власника зеленого камзолу та шпаги члена Французької Академії, визначного драматурга, чий п'єси (зокрема «Священні чудовиська», «Жахливі батьки», «Людський голос») і сьогодні прикрашають афіші багатьох театрів, художника, який надрукував книгу малюнків, створив декорації, плакати та афіші до багатьох вистав і розписав кілька церков у передмісті Парижу, у Вільфранш-сюр-Мер та Лондоні, цікавого кіносценариста («Вічне повернення», «Жахливі діти», «Рюї Блаз») та кінорежисера з особливим творчим почерком («Кров поета», «Орфей», «Заповіт Орфея»).

Проте менш відомою є діяльність Ж. Кокто як лібретиста та постановника, попри те, що його ім'я пов'язане з кількома вельми оригінальними танцювальними видовищами першої половини ХХ ст. До речі, історична відстань лише збільшила їхню вагу у формуванні естетичного «обличчя» європейської сцени новітнього часу.

Все почалося 1912 року, коли Париж, де мешкав тоді молодий Жан Кокто, черговий раз втратив розум від Ballets russes Сергія Дягілева та прем'єра цієї, без перебільшення, «зіркової» трупи — Вацлава Ніжинського. Того сезону публіка ридала над його ярмарковим блазнем у «Петрушці» Ігоря Стравінського та захоплювалася його вишуканим па-де-де з Тамарою Карсавіною у «Видінні троянди» Карла фон Вебера.

«Я перебував у тому абсурдному віці, коли вважав себе поетом, і відчував у Дягілеві ввічливий спротив. Я спитав його про це. «Здивуй мене, — відповів мені він, — я бажав би, аби ти мене здивував». Ця фраза врятувала мене від блискучої кар'єри. Я швидко зрозумів, що Дягілева за два тижні не здивуєш. Цієї миті я вирішив померти і знову народитися», — згадуватиме Ж. Кокто їхню першу зустріч, влаштовану Місею Серт (Марією Гудебською) — польською дворянкою, другом і покровителькою паризьких богемних талантів [1, с. 335].

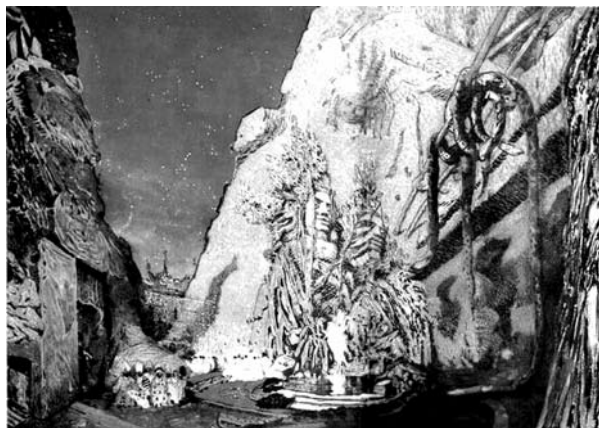
Проте спочатку С. Дягілева приємно здивували малярські здібності Ж. Кокто — той створив плакати вистави «Видіння троянди» з напоруд виразними портретами В. Ніжинського та Т. Карсавіної. А от наступною роботою (разом з Ф. Мадразо) стало лібрето балету «Синій бог» («Le Dieu bleu») на музику Рейнальдо Гана.

Новий балет — на індійську тему — вигадник С. Дягілев задумав до коронації Георга V, онука королеви Вікторії. Літературну основу мав створити Жан Кокто, хореографію — Михайл Фокін, декорації та костюми доручили Льву Баксту, на головну роль апріорі призначили Вацлава Ніжинського. Написати музику до гаданого балету запропонували Рейнальдо Гану — тоді відомому диригентові та авторові фортепіанних п'єс, тонкому знавцеві Моцарта і близькому другові Марселя Пруста.

Ідея «Синього бога» народилася десь у жовтні 1910 р., однак лише у березні 1911 р. Р. Ган був готовий показати С. Дягілеву написане. З цієї метою композитор їде до Петербургу, де під час урочистого обіду на свою честь, влаштованого у найсоліднішому петербурзькому ресторані «У Кюба», грає музику «Синього бога» у чотири руки з одним із гостей. Запрошені О. Глазунов, О. Лядов, В. Серов, Л. Бакст, Н. Реріх, М. Фокін, В. Ніжинський, Т. Карсавіна та інші знаменитості зустріли її бурними аплодисментами.

Поза тим, здається, на цьому позитивні моменти, пов'язані з новим балетом, закінчилися. Процес підготовки «Синього бога» розтягнувся майже на рік. Мабуть, насамперед через погану організацію. З 1910 р. штаб-квартира Російського балету розташовувалася у Монте-Карло, тим часом трупа постійно гастролювала Європою, а Л. Бакст, навантажений замовленнями керівника трупи, майже безвиїзно жив у Парижі. У квітні 1911 р., роздратований нескінченними нестиківками у роботі, Л. Бакст писав С. Дягілеву: «Твої постійні зміни <...> складають огидне враження, і я думаю, на моему місці будь-хто плюнув би на все <...>». Він вимагав, аби антрепренер надіслав йому постановочний план балету, без якого він не міг працювати, натомість, у нього, «окрім довільних і невизначених вказівок <...> нічого нема, ні лібрето, ні переліку персонажів, ні затверджених виходів, ні розподілу ролей <...>». І скаржився, що змушений писати «маси» (тобто масові сцени) наосліп, не знаючи, «яка смуга фарби з того вийде» [2, с. 217].

Однак, коли на початку сезону 1911 р. анонсована прем'єра «Синього бога» не відбулася, керівник трупи звинуватив у зриві своїх планів та понесених фінансових збитках саме Л. Бакста. «Ціло стосується «Синього бога»



Л. Бакст. Панно за мотивами балету «Синій бог» Р. Гана, 1912

разів репетировав з Т. Карсавіною та М. Фроманом партії Дівчини та Юнака [3, с. 139].

Спочатку (ймовірно, до гастролей у Санкт-Петербурзі) на роль Богині лотосів С. Дягілев запросив виконавицю екзотичних танців Мату Харі, проте незабаром контракт із нею було розірвано, можливо, через те, що у Санкт-Петербурзькому Народному домі, де мали відбутися вистави, сталася пожежа і приїзд трупи було скасовано.

У лютому, перебуваючи у Відні, М. Фокін працював з В. Ніжинським та Л. Нелідовою, до якої перейшла партія Богині. У березні у Будапешті балетмейстер розробив для Б. Ніжинської маленьку роль Сп'янілої баядерки. «Синій бог» неквапливо просувався до показу. Завіса паризького театру «Шатле» піднялася над ним 13 травня 1912 р.

Дія першої картини відбувалася у раці храму, обрамленій жовтогарячими стовпами, обкрученими гігантськими плямистими пітонами. З двох боків храм оточували величезні яскраво-помаранчеві скелі. На задньому плані розташувалося водоймище, де плавала квітка лотосу. Дивовижні декорації Л. Бакста публіка зустріла овацією [3, с. 186].

Натовп прочан нерухомо й терпляче чекав на початок обряду посвячення молодого жерця. З-за лаштунків повільно виходила процесія служителів храму, які несли корзини з фруктами та глечики і таці для обмивання. За ними з'являлися дівчата, декотрі з них тримали на руках немовлят, призначених в офіру богам. Танцівники в основному були вбрані у біле, і їхні костюми становили водночас яскравий та лапідарний контраст до барвистого тла. Між іншим, у зв'язку з костюмами до «Синього бога» захоплена критика заговорила про подальше «розширення меж <...> й без того непересічної фантазії» Л. Бакста [4, с. 282].

Головний жрець подавав знак до початку церемонії. Палав жертвовий вогонь. Неофіта підводили до місця посвячення. На першому плані тріо високих танцюристок (С. Астаф'єва, Л. Чернишова, М. Пільц) виконувало танець із павичами, чії розкішні хвости вишукано спадали з жіночих плеч на землю або пливли у повітрі. Ще кілька дівчат супроводжували новопосвяченого жерця, який, вбраний відповідно до нового сану, обходив натовп, що вітав його.

Аж ось наперед виходила Дівчина. З обличчям, сповненим муки та благальними жестами вона зверталася до юного жерця. Раптова зустріч розгублювала юнака, але за мить він опановував себе і рушав далі. Натомість дівчина, яку зруйновані надії на повернення коханого згинали додолу, відступала за спину прочан.

До речі, дослідники балетного мистецтва завжди вважали, що партія дівчини була невдячною навіть для такої балерини, як Т. Карсавіна. Лише зазначений вище сольний танець на початку вистави давав матеріал для ролі. Тут дівчина «і благає, і манить перспективою близького щастя, обіцяючи блаженство покійного кохання, то обурюється, погрожує, впадає у відчай». Танцівниця дягілевської трупи Л. Соколова (Хільда Маннінгс) підкреслювала, що це соло Т. Карсавіна «танцює прекрасно, маневруючи своїми руками та ногами в екзотичних позах, придуманих для неї Фокіним» [5, с. 330].

Церемонія сягала апогею, що його відзначав танець групи дервішів. Він був не менш ефектним, ніж танець дівчат із павичами. Вбрання дервішів, що прикривало коричневі (засмагли) тіла, зробили зі сліпучо-білих мотузок. Із пришвидшенням темпу танцю мотузки створювали довкола танцівників білі диски, що, до того ж, свистіли.

Головний жрець вдруге веде молодого служителя культу вздовж натовпу прочан. Дівчина «у «крилатому» головному уборі і накрохмалених спідницях проривається крізь вартових і кидається до ніг новопосвяченого.

<...> то ми не отримали навіть ескізу олівцем — лише туманні пропозиції та можливу трактовку. Здається, у декорації <...> має бути храм, але не знаю, як і де він розташований. Я навіть не знаю, чи йдеться про інтер'єр храму або майданчик перед ним, і не знаю, де є намір розташувати водоймище та грати, згадані у лібрето» [2, с. 218].

Хто б не був винний — С. Дягілев, який не зміг організувати роботу над балетом, Ж. Кокто, який затягнув справу із лібрето, Л. Бакст, який не встиг вчасно написати декорації та зробити ескізи костюмів, або ж М. Фокін, який одночасно працював над кількома постановками і не приділив належної уваги саме «Синьому богу», нова вистава не відкрила черговий сезон, і Російський балет не взяв участі у коронації наступного британського монарха. Тільки взимку 1912 р. М. Фокін кілька

Tremolando струнних. Юнак м'яко відмовляє їй. Танець благання йде під наївну музику, що викликає у думках образи Адана. Не звертаючи уваги на гнів жерців, Дівчина у танці розкаже історію їхнього минулого щастя. Юнак спостерігає за нею, в його душі народжується тривога, він починає сумніватися у своєму покликанні. Під традиційну мелодію вальсу рухи Дівчини пришвидшуються і стають звабливішими <...>» [4, с. 283]. Врешті-решт спомини про минуле щастя повністю оволодівають неофітом, він скидає з себе жрецьке вбрання і кидається до дівчини в обійми. Однак вартові хапають його і поспіхом виводять, а Верховний жрець засуджує Дівчину до смертної кари. Натопч, вишикувавшись у процесію, йде, залишивши Дівчину саму. Від страху та переживань вона не-притомніє.



Л. Бакст. «Синій бог» Р. Гана, 1912.

Ескізи костюмів Синього бога і Баядерки з павичем

«Ніч. Музика місячного саява. Зверху блищить Чумацький шлях». У цій картині, на думку Р. Бакла, на правду відчувався «дотик Кокто», тобто поет, так би мовити, вступив у свої права. Дівчина приходить до тьми і намагається втекти. Шукаючи вихід, вона відкриває низький отвір у кам'яній стіні. Кілька секунд вдвигляється у темряву і раптом, жажнувшись, відскакує від дверей. Звідти з'являється величезна червона потвора, схожа на гладкого ящера, за нею — ще одна і ще... Під музику вони обступають дівчину з усіх боків, тупцюють довкола неї, підскакують на кривих лапах, важко волочачи чорні лускаті хвости, ошцряючи пащі, втуплюючи зловісні погляди в її обличчя. Рятуючись від монстрів, жертва раптом згадує, що знаходиться у храмі, і звертається з пристрасною молитвою до духів цього місця, з благанням кидаючись до священного лотосу.

Мерехтливе блакитне саяво освітлює водоймище і широкі сходи. На верхньому майданчику видно трон і фігуру Синього бога, який сидить там зі схрещеними ногами та квіткою лотосу в руці. Розкривається велика квітка лотосу у водоймищі, й звідти повільно піднімається на престолі Богиня, «вся угорнена у золото, на її голові конічний сіамський золотий убір. Вона провіщає появу Синього бога» [Там само]. Той повільно вириває з води: «з'являється спочатку палець, потім рука, і, нарешті, вся фігура Синього бога Коханця <...> Він з'являється у летаргічній нерухомості» [5, с. 330].

Появу Синього бога — В. Ніжинського публіка теж зустріла аплодисментами. Мабуть, її захопленню сприяв чудовий «східний костюм» персонажа, придуманий Л. Бакстом: куртка з короткими рукавами та спідниця з жовтого муару були оздоблені набивним ситцем у темно-бузкових, синіх, білих тонах, білим атласом та зеленими оксамитовими стрічками, вкритими зеленим камінням та вишивкою у зелених, синіх, жовтих, чорних і золотих тонах; рожеве і біле каміння облямовувало поділ спідниці, жовті вовняні панталони були гаптовані білим бордюром; головний убір з золотого газу на дротяній основі прикрашали перлини і велика шовкова троянда [4, с. 284].

Монстри щуляться від страху, побачивши Синього бога. Богиня передає благання Дівчини. Він починає заклання, аби втихомирити чудовиськ. У лібрето цей танець описаний так: «Його жести стають то м'якими, то шаленими. Він переходить від одного чудовиська до іншого, роблячи гнучкі та страшні стрибки, лине посеред плазуючого натовпу. Він то зачарує їх кабалістичними позами, то погрожує. Вони намагаються скинути його на землю, але він вислизає. Він нахилиється, коли вони стрибають, і злітає у повітря, коли вони нахилиються. За його наказом вусики тропічних рослин обвивають та зв'язують їх, а аромат квітів запаморочує» [5, с. 330].

Зі слів Г. Добровольської, дослідниці хореографії М. Фокіна, Синій бог — В. Ніжинський «безтурботно носився між чудовиськами, стрибав через їхні спини, топтав їх ногами, і, нарешті, повністю втихомирював їх звуками флейти, на якій грав у типово-індійській зігнутий позі» [5, с. 331]. У рецензії на виставу Р. Брюссель визнав цю сцену «іншою винахідливістю, оригінальністю та пластичної краси» [4, с. 286].

В усьому іншому партія Синього бога складалася зі зміни живописних поз. Однак у даному разі «кожний його рух, кожна поза, якою б скороминущою вона не була, — жива статуя з величезного пантеону індійських богів із притаманним їм гієратичним жестом», — вважав рецензент [5, с. 331].

Задоволений собою, посміхаючись, Синій бог показує Богині, що він зробив. Вона у відповідь зриває стеблину лотосу і простягає йому, аби Синій бог заграв на ній, як на флейті. Дали йшов танець Богині — Л. Нелідової, який Р. Бакл назвав «танцем божественної чарівливості» [4, с. 286].



«Синій бог» Р. Гана, 1912
Синій бог — В. Ніжинський



«Синій бог» Р. Гана, 1912
Сцена з вистави:
Богиня — В. Фокіна,
Синій бог — М. Фокін,
дівчина — Т. Карсавіна

З різних боків сцени спалахували вогні. З'являлися стурбовані жерці й, побачивши божественну пару, падали ниць. Богиня наказувала жерцям звільнити дівчину, а ті, налякані, підкорялися. «Відчуття буддиського блаженства заповнювало сцену» [Там само]. Закохані воз'єднувалися. Юнак зривав з себе біле ритуальне вбрання. Дівчина розказувала про свої важкі випробування і танцювала від радості. За знаком Богині з'являлися широкі золоті сходи, що піднімалися у небесну блакить. Вона ставала в середину лотосу, благословляючи юну пару, а Синій бог піднімався у небеса, граючи на сопілці над схиленими головами натовпу.

Одразу скажемо: «Синій бог» не зажив слави, подібної до успіху, наприклад, «Шехерезади» Н. Римського-Корсакова або «Жар-птиці» І. Стравінського. Віра Красовська зауважувала, що французи зустріли його із «*succes d'estime*», де слово «повага» заміщує словосполучення «посередній успіх» [6, с. 108].

Ромила Ніжинська також свідчила, що перша новинка сезону мала «доволі стриманий прийом, за винятком особистого успіху декого з виконавців» [7, с. 196]. Фактично, малися на увазі улюблениця паризької публіки Т. Карсавіна, яку похвалив зосібна Робер Брюссель — критик впливової «Фігаро», та В. Ніжинський, щодо якого той же Брюссель заявив: він ніколи не виглядав більш ефектним, ніж у ролі Синього бога [4, с. 286].

Натомість дехто з рецензентів провал вистави пов'язував передовсім із малоцікавим лібрето Ж. Кокто. Найгучніші заяви з цього приводу належали відомому балетоману і критику, члену «Комітету при Сергії Дягілеві» Валеріану Светлову. Називаючи Ж. Кокто «не надто успішним рисувальником і більш успішним віршувальником», він дивувався з «балетної банальності» лібрето «Синього бога», сюжет якого, «розрахований на драматичність і на ефектність», не справив на критика «жодного враження» і буцімто залишав глядача «холодним і байдужим тому, що у ньому немає щирості і тому, що він сповнений надуманих, притягнутих за волосся «театральних» положень». «Врешті-решт, — переконув В. Светлов, — від нього нічого не залишається, окрім враження вимученості та якоїсь безпорадності». При цьому, «бідність фабули і відсутність драматичного змісту приховуються різними сценічними трюками, що <...> давно використовувалися лібретистами різних епох» [8, с. 79].

Власне, В. Светлов вважав «невдалою» і музику «Синього бога», як на нього, неоригінальну — «загальну», «малоцікаву як за музичною фактурою, так і за музичною думкою та мелодійною винахідливістю», без необхідного «екзотичного колориту». До того ж, «бляклою та нецікавою <...> без спалахів і блискіток сучасного інструменталіста, який вміє витягати з оркестру звучність і силу тембрів в оригінальних комбінаціях оркестрових інструментів», здалася критикові оркестровка [Там само].

Йому, фактично, вторив Сиріл Бомонт, який теж пояснював провал спектаклю «бідністю теми» та «непереконливою» і «нехвилюючою» музикою. Лише декорації і костюми Л. Бакста він називав «дивовижними» за оригінальністю та «красою кольору і дизайну» [9, с. 86].

В. Светлова, навпаки, сильно дратувало те, що у «Синьому богу» «все блищить золотом: і золоті ворота, і кричущі за фарбою і незручні для танців костюми, і коштовні павичі на руках у танцівниць, і червоно-золоті чудовиська, і релігійна хода <...>», що все на сцені «б'є на помпезність, на надзвичайну розкіш, а в результаті справляє враження дешевого блиску, сусального багатства». Він іронічно пропонував вважати постановку «блискучою», але не у переносному, а у прямому сенсі слова [8, с. 79].

Зрозуміло, після того, як він відкинув роботу лібретиста, композитора і художника, рецензентові не залишилося нічого іншого, як хвалити хореографію М. Фокіна. На переконання В. Светлова, балетмейстер «зупинився, ніби здивований, перед незначним сюжетом та нецікавою музикою і мимоволі весь центр ваги своєї творчості переніс на етнографічність індійської пластики, де відчувається велика ерудиція, ретельне вивчення документів і художній здогад при перетворенні статичної індійської іконографії на хореографічну динаміку» [Там само].

Проте далеко не в усіх його колег по цеху робота М. Фокіна у «Синьому богу» викликала захоплення. Так, Яків Тугендхольд вважав, що «весь хореографічний зміст цього балету полягає у кількох нових позах <...> Ніжинського та у чудово стилізованих під індійську культуру, манірних та ламаних жестах пані Нелідової, якій у цьому дуже допомагають її напрочуд гнучкі, змісті руки», відтак, визнавши «Синього бога» не балетом, а радше «розкішною індійською феєрією» [10, с. 53].

А на думку Ричарда Бакла — автора однієї з найґрунтовніших біографій прем'єра дягільєвської трупи — «псевдо-сіамські засоби виразу», що переважали у хореографії М. Фокіна, лише заважали «виконанню основних танцюристів» [4, с. 285].

Він же — єдиний серед рецензентів вистави, хто її невдачу поклав на карб С. Дягільєву. Бо хто ж, як не, кажучи сучасною мовою, продюсер відповідає за призначення того чи іншого члена творчої групи вистави?! «Як мало типових для Кокто якостей: характерного для сучасності стану душі і перетворення повсякденності — знаходимо ми у лібрето «Синього бога». Чи розумів сам Кокто, коли дивився балет, що він належить до минулого періоду Російського балету? І якою помилкою виявилось замовлення Рейнальдо Гану, такому розумному і поетичному композитору, автору пісень, що втіляли самий дух паризьких бульварів і віталень, східної драми, яка у кращому разі обернулася ремінісценцією Масне і Деліба!» — із жалем констатував дослідник [4, с. 286].

Мабуть, цій об'єктивності сприяла відстань у часі між виставою та її аналізом у праці, присвяченій В. Ніжинському. Між тим, маємо відгук свідка балету Р. Брюсселя, який всупереч думці колег по перу вважав, що лібретисти «Синього бога» досягли успіху, створивши справжню поему з «вигадливим розвитком сюжету», яка, до того ж, «використовує можливості всіх співавторів — композитора, художників, хореографа та артистів», «найвигіднішим чином» виявляє їхні таланти. А саме таку мету, — переконував знавець балетного мистецтва, — має ставити перед собою кожен лібретист. «Будь-хто, хто зрозумів виключні переваги всіх цих артистів, не помилиться, якщо вважатиме, що постановка «Синього бога» повністю відповідає поставленому завданню», — підсумовував власне враження Р. Брюссель [Там само].

Зі свого боку висловимо два зауваження. По-перше, Ж. Кокто не придумував «Синього бога» — ідея балету, як зазначалося вище, належала виключно С. Дягільєву. Іншими словами, він працював «на замовлення», відтак мав триматися основної художньої ідеї трупи. Вона ж, принаймні впродовж перших сезонів Російського балету, була насамперед пов'язана з давньоєгипетськими, давньогрецькими, давньоранськими, давньоруськими міфологічними та казковими сюжетами. Водночас манера, в якій Ж. Кокто та Ф. Мандрозо переповіли свою «індійську» казку, повністю відповідала неоромантизму — стилю, в якому працювали М. Фокін та художники перших сезонів (О. Бенуа, Л. Бакст, Н. Реріх).

По-друге, так звана статична виразність, тобто не традиційні балетні па, а радше виразна та етнографічно орієнтована пластика персонажа відзначала й інші балети М. Фокіна, схвально сприйняті паризькою публікою та критикою. Безумовно, передовсім вона була характерною для партій, що їх виконувала аматорка Рубінштейн (Зобєїда у «Шахерезаді», Клеопатра з однойменного балету), проте не тільки для них. Між іншим, М. Фокін хвалив Іду, коли вона «враження великої сили домагалася <...> найекономнішими, мінімальними засобами — сила виразу без будь-якого руху» [11, с. 329].

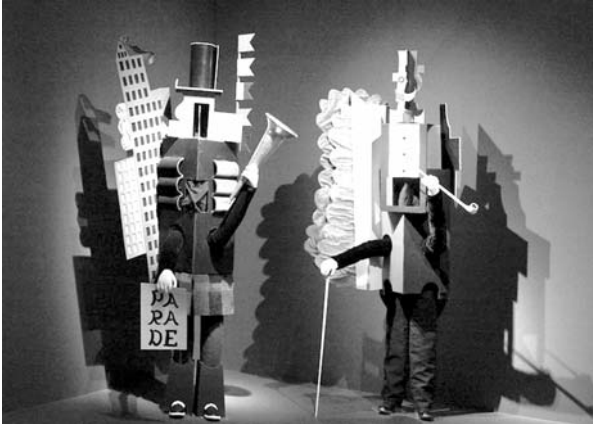
Отже, маємо підстави стверджувати, що «Синій бог», сказати б, ні на йоту не відхилився від тогочасного «фарватеру» Російського балету С. Дягільєва. Його надто коротка доля була спричинена тим, що для вкрай амбітного антрепренера «посередній успіх» дорівнював провалу, окрім того, через постійний брак грошей він не тримав у репертуарі збиткові вистави.

1913 р. Ж. Кокто знайомиться з Пабло Пікассо. Натхнений його ексцентричними кубістськими полотнами, він звертається до графіки. Проте його малюнки здаються не зображенням речей чи людей, але виплеском емоцій та переживань щодо них. Адже «поети не малюють. Вони неначе розв'язують в'язь свого почерку і знову зав'язують його в інший спосіб», — напише Ж. Кокто, презентуючи на початку 1920-х книгу цих малюнків, присвячену П. Пікассо.

1915 р. Ж. Кокто зазнайомився з представником «нового напрямку» у музиці Еріком Саті. Почувши його «Три п'єси у формі гриші» (композитор полюбляв давати своїм творам абсолютно немислимі назви), Ж. Кокто запропонував Е. Саті разом написати балет. Композитор погодився, але категорично відхилив пропозицію використати вже написану музику. Поет засів за сценарій, де головною темою був парад артистів балагану, які марно намагаються закликати публіку на виставу, що відбувається у цирковому шатрі. У вересні 1916 р. Ж. Кокто показав сценарій П. Пікассо, який його не схвалив. Е. Саті згадуватиме, що художник двався до істот-



Ж. Кокто Афіша до вистави
«Відиння троянди»
К. фон Вебера, 1911



П. Пікассо. Костюми до балету «Парад» Е. Саті, 1917

такого. Натомість глядач побачив шматки номерів, продемонстровані групою ярмаркових закладальників (Китайський фокусник — Л. М'ясин, Маленька американка — М. Шабельська, Акробати — Л. Лопухова та Н. Зверев) перед намальованим балаганом, і не побачив головного — самої вистави, що нібито відбулася всередині шатра. По-друге, музика Е. Саті являла собою не акомпанемент до танцювальних партій, але оркестрову обробку вуличних мелодій, до яких вплелися звуки міського життя: гуркіт моторів, людські голоси, стукіт друкарської машинки, дзенькання молочних пляшок, звуки горну тощо. До речі, композитор стверджуватиме, що ідея, так би мовити, «урбанізувати» музичний матеріал належала виключно Ж. Кокто [12, с. 346]. По-третє, рухи танцюристів, що їх теж в основному придумав Ж. Кокто, нагадували танець дуже приблизно. По-четверте, костюми персонажів, створені П. Пікассо переважно з картону, звели їх до мінімуму. До того ж, публіка Російського балету, звикла зокрема до орієнтальної розкоші декорацій та сценічного вбрання О. Бенуа та Л. Бакста, не готова була сприйняти кубістські переосмислені фраки та циліндри, погодитись із тим, що персонажі носять за плечима «будинки», «дерева», «хмари», «корабельні щогли».

«Балет викликав справжній скандал. Сьогодні навіть важко зрозуміти чому. У темі не було нічого скандального <...> Але Пікассо та Саті збивали з пантелику; Кокто, вірний своїй тактиці, дивував», — згодом напише А. Моруа [13, с. 518]. Поза тим, той скандал мав дуже неприємний та абсолютно немистецький «присмак»: замість аплодувати, публіка у партері кричала авторам «Боші!», погрожувала їм розправою і билася з тими, хто намагався їх захистити. Франція переживала тяжкі військові часи, і творці балету, мабуть, хотіли розрадити публіку. Натомість їй здалося, що її образили. Парадоксальним чином у «парижан авангард, модерні і творчість Пікассо у цілому асоціювалися з німцями» [14, с. 36]. Отже преса оголосила Російський балет мало не зрадниками, які деморалізують французьке суспільство під час війни. «Дисгармонійний, дурнуватий композитор друкарських машинок і тріскачок, Ерік Саті заради свого задоволення вимагав багнучою репутацію «Російського балету», влаштував скандал <...>, у той час як талановиті музиканти смиренно чекають, аби їх зіграли... А геометричний мазій і нехлюй Пікассо виліз на передній план сцени, у той час як талановиті художники смиренно чекають, доки їх виставлять», — обурювався зосібна Лео Польшес, критик респектабельної «Жимназ» і володар авторитетної галереї живопису «Клуб де Фобур» [15]. Врешті-решт Е. Саті, роздратований нападками та звинуваченнями у пресі, надіслав критикові Жану Пуегу листа з особистими образами. За це військовий трибунал засудив композитора до восьми днів ув'язнення та штрафу у вісімсот франків. Проте втручання Місі Едвардс, яка мала зв'язки в урядових колах, врятувало Е. Саті від покарання [12, с. 346, 387].

На щастя, до театру прийшов Гійом Аполлінер. Він був у військовій формі та із забинтованою головою, і його вигляд трохи охолодив збентежену публіку. Проте поет був присутній у залі не лише як друг, а й як автор маніфесту до прем'єри під назвою «Парад і новий дух». Там зокрема зазначалося щодо нового балету: «Це сценічна поема, яку новатор музикант Ерік Саті перекав у напружену експресивну музику, таку виразну та просту, що у ній не можна не впізнати чудово прозорого духу самої Франції. Художник-кубіст Пікассо та найсміливіший з хореографів, Леонід М'ясин виявили його, вперше сполучивши живопис та танець, музику та міміку» [16, с. 865]. Г. Аполлінер описав стилістику спектаклю як «свого роду сюрреалізм», при цьому назвавши його «правдивішим за саме життя» [Там само]. Вперше використане визначення невдовзі дасть ім'я новітньому мистецькому напрямку.

Наступний показ «Параду» відбувся у листопаді 1919 р. у Лондоні. Тут він пройшов із грандіозним успіхом. Цього разу партію маленької американки танцювала Т. Карсавіна, яку публіка викликала сім разів. Аташе

них переробок віршованого тексту, зберігши при цьому авторство Ж. Кокто. Саме до другого варіанту «Параду» Е. Саті написав музику [12, с. 345].

У друзів виникла ідея запропонувати новий балет С. Дягілеву, однак, побоюючись, що антрепренерові твір не сподобається, вони доручили представити його Місі Едвардс (Серт), яка, мабуть, висунула під час перемовин найвагоміший аргумент — пообіцяла профінансувати майбутню виставу.

У лютому 1917 р. творців балету було запрошено до Риму на репетиції з новим солістом і балетмейстером трупі Леонідом М'ясином. Прем'єра «Параду» відбулася 18 травня 1917 р. у паризькому театрі «Шатле».

Це було абсолютно незвичне видовище. По-перше, балет не мав сюжету як

з питань культури британського посольства свідчив, що «Парад» став найспішнішою виставою Російського балету у столиці Об'єднаного королівства [12, с. 418]. Після того С. Дягілев залишив балет у репертуарі.

Вже у другій половині минулого століття, коли завершилася не лише епоха модерну, а й авангарду, балетознавці визнали «Парад» віхою у розвитку музичного театру, виразником однієї з провідних мистецьких тенденцій того часу — зростання інтересу до «легких» (тобто естрадно-циркових) жанрів та їхнього змикання з балетом. Музичну новітність «Параду» зазначив І. Стравінський: «Вистава вразила мене своєю свіжістю і справжньою оригінальністю. «Парад» саме підтвердив мені, наскільки я був правий, коли так високо ставив переваги Саті і ту роль, яку він зіграв у французькій музиці тим, що протиставив неясній естетиці імпресіонізму, що доживав свій вік, дуже і виразну мову, позбавлену будь-яких химерностей та прикрас» [17, с. 148].

1918 року був надрукований черговий маніфест авангардистів «Півень та Арлекін» («Le Coq et l'Arlequin»). Він склався із семидесяти шести афористичних фраз Ж. Кокто, основна мета полягала у презентації нової мистецької групи французьких композиторів. Проте завдання, поставлені «сьомим членом шістки» (так називав себе Ж. Кокто), виходили за межі музики — зоною впливу авангардистів автор маніфесту вважав також живопис і театр.

Як і будь-яка програмова заява того часу, «Півень та Арлекін» насамперед позбавляв звання «олімпійців» старих богів: П. Пікассо протиставлявся імпресіоністам, Е. Саті — Р. Вагнеру і К. Дебюссі. «Коли здається, що твір випередив своє століття, це означає просто, що століття запізнилося», — заявляв автор допису, цими словами встановлюючи право своїх друзів посісти звільнені місця у мистецькому Пантеоні. «Стережіться живопису!» — говорять деякі плакати. Я додаю: «Стережіться музики! У словнику поета забагато слів, у палітрі малювача — забагато фарб, у клавіатурі музиканта — забагато нот». Це було чисто французьке повернення до точності та чистоти стилю», — такого висновку дійшов щодо маніфесту А. Моруа [13, с. 521].

Однак, ставши ідеологом, «Шести» і одним з експертів у питаннях «нового» мистецтва, з чіною думкою рахувалася французька преса (з приводу «миготіння» поетового імені на газетних шпальтах А. Моруа якимось по-жартував: «Якщо мені доведеться тримати в руках фото сільського весілля, то я неодмінно побачу Кокто між нареченим та нареченою»), він не порвав зв'язків із «живою» сценою. Тепер до його нових балетів пишуть музику члени угруповання. Одним з перших був Даріус Мійо, який створив за сценарієм Ж. Кокто одноактну пантоміму-балет «Бик на даху» (1919).

Його музика примхливим чином поєднала інтонації міського фольклору та джазу (композитор став мало не першим в Європі пропагандистом негрійанської музики) і латиноамериканські мелодії (далися знаки його враження від нещодавньої мандрівки до Бразилії). До речі, саме ця подорож інспірувала назву майбутньої пантоміми. Ж. Кокто твердив, що Д. Мійо взяв її «з якоїсь бразильської вівіски, що її вичитав Поль Клодель» [18, с. 86].

Непрямым доказом на його користь слугує той факт, що один з лейтмотивів заснований на танго «O boi no Telhado» (з португальського — «Бик на даху») Хосе Монтейро (працював під псевдонімом Зе Бойядеро), що стало хітом бразильського карнавалу 1918 р.

Жанр «Бика на даху» Д. Мійо визначив як «кіно-симфонія» — мабуть, на згадку про те, що спочатку ця музика призначалася для фільму Чарлі Чапліна. Отже цього разу Ж. Кокто був більш переконливим — Д. Мійо погодився, аби вже створений музичний матеріал використали для іншого сюжету. Проте, безумовно, саме намагання відповідати чаплінівській манері породило інтонаційну та образну виразність і жорстку логіку розвитку музичних тем. До того ж, їхнє виконання не потребувало великого оркестру, їх, натомість, міг виконати камерний колектив або навіть один піаніст. У свою чергу Ж. Кокто називав «Бика на даху» пантомімою або давав йому більш парадоксальне означення — «реалістичний балет». Що конкретно він мав на увазі залишилося невідомим, однак, виходячи з характеру дійства, можна припустити, що у такий спосіб Ж. Кокто протиставив його «романтичним» балетам дягільєвської трупі початку 1910-х.

Місцем дії Ж. Кокто обрав американський бар часів «сухого закону». Під час пантомімічної зав'язки Бармен струшував келихи для коктейлю, вивісивши перед тим об'яву «Тут п'ють тільки молоко». Поступово бар заповнювали відвідувачі. Характер кожного визначався з першого погляду. Ось Дама у червоному — дещо



П. Пікассо «Жінки, які біжать пляжем» — завіса до вистави «Блакитний експрес» Д. Мійо, 1924



«Блакитний експрес» Д. Мійо, 1924.

Сцена з вистави.

Костюми Г. Шанель

бістські «перетворена» гра в кості у другій. При цьому костюми слугували справжні картонні коробки, що оберталися довкола своєї осі, а дошку створювали «голови» Пана у фраку, Букмекера та Бармена, який ховався за «газетою з лігерами, як на афіші».

Власне танці включалися у дію тієї миті, коли починався рух сюжету. До бару входив новий відвідувач — Полісмен, і з цього моменту пантоміма набувала ознак гиньолью. Тепер удари більярдного кия звучали наче пістоletні постріли. Невідомі звідки в руках у Бармена з'являвся пістолет, за допомогою якого той підрізав сигару Негру-боксеру. Букмекер бив його по голові величезною перлиною, Негр падав, мов убитий, а Букмекер триумфував. Принципово парне танго виконували одностатеві партнерки — Дама у червоному та Руда дама. Закінчував другу картину класичний меланхолійний вальс Полісмена.

У третій картині «гра у гиньоль» добігала кінця. Бармен знову надавав руху вентилятору, і лопать відрі-зала голову Полісмену. Хазяїн бару спритно клав її на татю і передавав «байдужий» Рудій дамі, яка пускалася у танець. Дама у червоному нагороджувала Бармена трояндою, яку виймала з петлиці Пана у фраку... Як бачимо, впродовж пантоміми Ж. Кокто встигав не лише пограти в ігри, а й спародіювати класичні оперні твори. Серед найочевидніших прикладів — «Саломея» Р. Штрауса та «Кармен» Ж. Бізе.

У фіналі Полісмен «воскресав» і отримував від свого вбивці «триметровий рахунок». «Ірраціональна» трагедія, як годиться, перетворювалася на фарс.

«Я не йшов за модою, я її творив і кидав, ледве випустивши у світ, даючи іншим можливість йти за нею», — якось скаже Ж. Кокто [13, с. 524]. На початку 1920-х якраз настав час, коли поет вирішив створити нову моду — цього разу на кардинальне осучаснення біблійних та античних сюжетів. Ж. Кокто задумує «Давида» на музику І. Стравінського, який саме тоді зближується з композиторами «Шести», 1922 р. він «надає сучасної форми» [17, с. 154] міфу про Антігону. Свідок прем'єрної вистави, І. Стравінський згодом напише: «Кокто — чудовий режисер. Він вміє переосмислити цінності, бачити і відчувати деталь, яка завжди грає у нього величезну роль. Це стосується як його роботи з акторами, так і декорацій, костюмів і всього, аж до найдрібніших деталей» [Там само].

Ймовірно, побачене спонукало композитора, який після повернення з турне Сполученими Штатами відчував «потребу зайнятися твором крупного масштабу», звернутися до Ж. Кокто з пропозицією спільної роботи. На щастя, поет вже мав у начерках поему на інший античний сюжет — про царя Едіпа. Вона лягла в основу однойменної «опери-ораторії для читця, голосів, чоловічого хору та оркестру» І. Стравінського. Її перше — концертне — виконання відбулося у травні 1927 р. у Театрі Сари Бернар під диригуванням автора. Ж. Кокто виконав у ньому роль Оповідача. У повному форматі «Едіп-цар» вперше прозвучав зі сцени Віденської опери у лютому 1928 р.

Проте це не завадило Ж. Кокто у розпал роботи над «високою» класикою написати легковажне, комедійне і по-французьки елегантне лібрето на модну — пляжну — тему. «Блакитний експрес» на музику Д. Мійо розказував про молодість, «віднесену» блакитним потягом на Лазурне узбережжя для приємного спілкування, не-обтяжливого флірту, занять спортом та плаванням.

Прем'єра відбулася 20 червня 1924 р. у паризькому Театрі Єлісейських полів. Завісу вистави створив П. Пікассо за власною картиною «Жінки, які біжать пляжем». Архітектурні декорації написав А. Лоран. Г. Ша-

нель відтворила модні у тому сезоні спортивні та плавальні костюми. У ролі хореографа виступила Броніслава Ніжинська — новий балетмейстер дягільвської трупи.

Зазначимо, що на початку 1920-х Російський балет переживав не найкращі часи: «Спляча красуня» П. Чайковського з Ольгою Спесивцевою хоч і сподобалася лондонській публіці, але не виправдала витрат. Антрепренер опинився на межі краху, трупа ледь не припинила своє існування. Від фінансової прірви Російський балет вкотре врятувала Міся Серт, від художнього провалу — Б. Ніжинська, яка за три сезони майже повністю оновила репертуар та поповнила склад трупи учнями своєї київської школи.

За задумом С. Дягілева, «хореографічна оперета» «Блакитний експрес» мала відкрити «нову епоху сучасного неореалізму з втіленням його у танці» [19, с. 63]. Насамперед цій ідеї відповідав сюжет Ж. Кокто: глядач спостерігав за повсякденними стосунками та заняттями чотирьох молодих представників вищого суспільства (Б. Ніжинська, А. Долін, Л. Соколова, Л. Вуйциковський) — водночас колоритних і трохи шаржованих завсідників модного пляжу. Хореографія Б. Ніжинської також тяжіла до побутово сконкретизованої образності. Цього разу, намагаючись урізноманітнити балетну лексику, вона окрім вже апробованих елементів цирку, балагану та дансінгу використала спортивну акробатику. Передовсім нею був насичений танець А.

Доліна (П. Хілі-Кей): він ходив на руках, робив сальто і кульбіти. Другим інспіратором хореографії «Блакитного експресу» став кінематограф: однієї миті танцівники завмирали, ніби на крупному плані, дивлячись на наручні годинники, іншої — робили кілька уповільнених, мов у рапіді, рухів. Таким чином, якщо у М. Фокіна і, навіть, у Л. М'ясіна модерний балет пам'ятав про своє класичне минуле, у Б. Ніжинської він мало не остаточно про нього забував.

Ж. Кокто повернеться до написання балетних лібрето після Другої світової війни. І знову, як у минулі часи, з його ім'ям пов'язуватимуться неординарні постановки — репрезентанти стильових та жанрових пошуків. Так 1946 року Ролан Петі у нещодавно фондovanому «Балеті Єлісейських полів» створить свій ледь не перший шедевр — мімодраму «Юнак та смерть» за «сценарієм» Ж. Кокто на музику Й.-С. Баха. Вісімнадцятихвилинний балет переказував історію юнака, який чекає на кохану, мучиться з того, що вона запізнюється, а потім усвідомлює, що та, яка прийшла до нього, — це смерть, і вкорочує собі віку.

Спочатку репетиції проходили під джазовий акомпанемент популярної пісні «Френкі та Джонні». Однак Ж. Кокто наполіг, аби його замінили на музику іншого художнього рівня — на «Пассакалію та фугу до мінор» Й.-С. Баха. До речі, ця заміна набувала не лише естетичного, а й естетико-технологічного характеру: Ж. Кокто у такий спосіб розкривав «таїну несподіваного синхронізму» — тобто упевнювався, що серйозніший музичний твір здатен наповнити хореографію більшим змістом та почуттям, глибше розкрити задум і повніше виявити образний лад вистави [1, с. 341].

Створювали балет також за принципом, апробованим сценаристом: Р. Петі ставив рухи, а Ж. Кокто говорив: «Ні, це не годиться. А ось це залиш. А ось це добре, але треба повторити три рази. Вперше публіка побачить, вдруге — зрозуміє, втретє — прийме». Часом до їхніх імпрізацій долучався Ж. Бабіле. Він придумав собі сценічний костюм: замість традиційного трико запропонував одягнути юнака у робочий комбінезон. Ж. Кокто забруднив його фарбою, і юнак став художником, який чекає на кохану в малярській майстерні.

Сценографія Ж. Вакевича насамперед відповідала реальному плану вистави. Глядач бачив тісну, задушливу мансарду, вбогий побут митця-початківця. У той же час за вікном довгим планом вгадувалися паризькі дахи. Ця обстановка якнайкраще відповідала діалогу закоханих, що, мабуть, мав сприйматися саме як з'ясування стосунків між двома молодими людьми. Тим несподіванішим здавалося рішення юнака повіситися після того, як кохана зникла у дверному отворі.

Власне, другий — містичний — план спектаклю вперше увиразнювався саме сценографічними засобами: в момент смерті підйом колосників відкривав верхню частину дзеркала сцени, над головою Юнака голубіло небо Парижу з силуетом Ейфелевої вежі. У цей момент, як своєрідний «ефект післядії», оприлюднювався істинний сенс того, що відбувалося на сцені: очікування, зустріч, любовний двобій, смерть набували не лише реального, а й сакрального характеру. Життєвська історія перетворювалася на екзистенційну.

Таким чином, саме «Юнак та смерть» нарешті інституціоналізував стиль «реалістичного балету», презентований Ж. Кокто наприкінці 1910-х. Безумовно, цьому сприяв «новий французький балет», як охрестила критика першу незалежну балетну трупу Франції Р. Петі. У цих виставах Париж побачив те, чого ніколи раніше не бачив: «на сцені билися, кохалися, палили, крали, різали один одному горло, крутили піруети на столах і відштовхували арабесками стільці, що попали під ногу» [20]. Проте більш досвідчені інтелектуали і серед них Ж.



Л. Бакст. «Синій бог» Р. Гана, 1912. Ескіз індійського костюму

Кокто розгледіли у творчому почерку зухвало молодого балетмейстера риси спадковості з «неокласичним» стилем дягілевського балету, а самого Р. Петі об'явили «нащадком» С. Дягілева. «Фенікс вмер, аби воскреснути <...> І ось знову той, хто збирає художників, хореографів, танцівників. Довкола Ролана Петі завжди рухлива ртуть збирається у живе променисте коло», — захоплено писав Ж. Кокто [Там само]. Так, молодий засновник «Балету Єлісейських полів», як колись фундатор «Російського балету», «відважно одружив побутову пантоміму та акробатику з романтичною патетикою і класичною технікою танцю» [Там само]. Мімодрама «Юнак та смерть» репрезентувала цей симбіоз повною мірою.

До речі, вона виявиться одним з найпопулярніших хореографічних творів другої половини минулого і початку нашого століття. 2010 року Р. Петі, як казав він сам, «у сто перший раз» поставив «Юнака та смерть» у Большому театрі з І. Васильєвим та С. Захаровою.

1950 року в паризькій Гран-Опера відбулась прем'єра балету «Федра» члена групи «Шість» Жоржа Оріка. Ж. Кокто виступив в якості автора літературного сюжету, сценографії та костюмів до вистави. Хореографія належала С. Лифарю, він же танцював партію Іполіта. Т. Туманова втілює образ Федри. Захоплена критика заявляла про створення нового жанру — «хореографічної трагедії».

Отже перша половина минулого століття європейського (зокрема французького) музичного театру найтіснішим чином пов'язана з іменем Ж. Кокто. Він мав прямий стосунок до формування естетичного «обличчя» насамперед європейського модерн-балету. При цьому перші роботи Ж. Кокто йшли у «фарватері» чужих пошуків, чутливий до нового, він долучався ними до оформлення новітніх мистецьких напрямів та виразу сучасних мистецьких тенденцій. Натомість надалі він сам «творить моду» — прокладає ніким не торовані шляхи, презентує раніше незнані жанрові та стилістичні сполуки, у такий спосіб допомагаючи народженню типологічно інших музичних видовищ.

1. Кокто Ж. Тяжесть бытия: Сб. статей / Пер. с фр. Л. Цивьян. — СПб., 2003. — С. 335–343.
2. Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. / Сост. И. Зильберштейн, А. Самков. — М., 1982. — Т. 1.
3. Нижинская Б. Ранние воспоминания: В 2 т. — М., 1999. — Т. 1.
4. Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / Пер. с англ. Л. А. Игоревский. — М., 2001.
5. Добровольская Г. Михаил Фокин. — СПб., 2004.
6. Красовская В. Вацлав Нижинский. — Л., 1974.
7. Нижинская Р. Воспоминания. — М., 2004.
8. Svetloff V. The Diaghilev ballet in Paris. — L., 1929.
9. Beaumont C. Michael Fokin and his ballets. — L., 1935.
10. Тугендхольд Я. Письмо из Парижа: Русский сезон 1912 г. Тугендхольд // Аполлон. — 1912. — № 7. — С. 52–56.
11. Труханова Н. На сцене и за кулисами. Воспоминания. — М., 2003.
12. Сати Э., Ханон Ю. Воспоминания задним числом. — СПб., 2010.
13. Мюра А. От Монтеня до Арагона / Пер. с фр., состав., предислов. Ф. С. Наркиньер. — М., 1983.
14. Vurt R. Alien bodies: representations of modernity, «race» and nation in early modern dance. — L., 1998.
15. La Gymnase. — 1917. — 19 Mai.
16. Apollinaire C. Parade et l'esprit nouveau // Oeuvres en prose complètes. — P., 1991. — V. 2. — P. 863–865.
17. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. — Л., 1963.
18. Кокто Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре. — М., 2000.
19. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. — М., 2005.
20. Кузнецова Т. Умер Ролан Петти // Комерсантъ. Власть. — 2011. — 18 июля.

Анотація. У статті розглянуто деякі сторінки становлення європейського модерн-балету та роль Жана Кокто у цьому процесі.

Ключові слова: романтичний балет, реалістичний балет, сюрреалізм, кубізм, мімодрама, хореографічна трагедія.

Аннотация. В статье рассмотрены некоторые вехи становления европейского модерн-балета и роль Жана Кокто в этом процессе.

Ключевые слова: романтический балет, реалистический балет, сюрреализм, кубизм, мимодрама, хореографическая трагедия.

Summary. In article some pages of the European modern-ballet coming-to-be and Jean Cocteau's participation in the making were described.

Keywords: romantic ballet, realistic ballet, surrealism, cubism, mimodrama, choreographic tragedy.