art&cult
артιικульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№4 (1-2012)

*М.А. Ариас-Вихиль*

# ПАРИЖСКОЕ ОТКРЫТИЕ С. ДЯГИЛЕВА: «ОТЕЦ АВАНГАРДА» ЭРИК САТИ И БАЛЕТ-КОЛЛАЖ «ПАРАД»

Заслуги Дягилева в области русской и мировой музыкальной культуры общепризнанны. Важнейшим художественным достижением балетной реформы Дягилева стало открытие новых музыкальных имен, в том числе имя Эрика Сати (1866-1925) – композитора-новатора которому С.П. Дягилев заказал музыку для балета «Парад» (либретто Ж.Кокто, декорации П.Пикассо, постановка Л. Мясина), ставшего одной из вершин музыкального авангарда. Скандальная премьера «белого» балета в парижском театре «Шатле» 18 мая 1917 г. не помешала современникам высоко оценить парадоксальные художественные приемы композитора («экспонирование» взамен сюжета, коллаж отдельных номеров и героев; отказ от дробления балета на картины и акты; «регтайм» как музыкальная основа балета; принцип ускоренного монтажа в финальной сцене «парада-алле», внедрение в партитуру различных шумов и т.п.). Смелые музыкальные решения Сати послужили отправной точкой творчества французского музыкального авангарда (Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер).

*Ключевые слова*: Дягилев, модерн, авангард, балет, экспериментальная постановка.

The exceptional role of Dyagilev in the Russian and world music culture is well-known. His probably main achievement was the discovery of the new names in the field of music which later proved to become classical. Among them is the French composer Eric Satie (1866-1925), an avant-guard musician whose music Dyagilev used for the ballet-collage «The Parade» (text by J. Cocteau, decorations and costumes by P. Picasso, directed by L. Myasin). The scandalous first night performance of the «white» ballet at the «Chatelet», Paris, May 18, 1917 did not prevent the contemporaries to highly appreciate the paradoxes of the avant-guard premier (collage, rag-time, noises, montage, etc). The Satie advantageous music experiments influenced greatly the XXth c. French music avant-guard (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc).

*Keywords*: Diagilev, modernist art, avant-guard, ballet, performance experiments.

Ариас-Вихиль М.А. - старший научный сотрудник Учреждения РАН ИМЛИ имени А.М. Горького. E-mail: arias-vikhil@mail.ru.

Исследователи давно обратили внимание на особую роль музыки в спектаклях дягилевской антрепризы, которая заслуживает специального освещения. Инновационность русского мышления применительно к творческому гению Дягилева вылилась в особый дар инспиратора (термин, которым охотно пользуются западные авторы, пишущие о нем), присущий Дягилеву и

обнаруживавший себя в сфере музыки, хореографии и художественного оформления спектаклей. Его балетная реформа касалась как танца, так и музыки к нему. Музыкальная сторона “Русских сезонов” находилась в полном ведении Дягилева, его влияние проявлялось в различных формах в соответствии с поставленными им задачами. Дягилев придавал огромное значение созданию оригинальных балетных партитур, отражавших дух нового времени. Такой оригинальной постановкой стал балет «Парад», отвечающий критериям «нового» искусства со всех возможных точек зрения.

Важнейшим художественным достижением интуиции и вкуса Дягилева стало открытие новых музыкальных имен. Так парадоксальным образом при постановке балета «Парад» им был открыт для широкой парижской публики стареющий 50-летний парижский композитор Эрик Сати, ставший образцом музыкальной новации и получивший особый статус авангардиста до авангарда. И если в науке принято говорить о начале нового музыкального столетия в 1910-е гг., творчество Сати отодвигает эту черту на два десятилетия назад, к 1890-м годам. При этом его жизнь и творчество до сих пор остаются малоизученными, а в России почти не известны[1].

Премьера одноактного балета «Парад» (франц. *Parade*) состоялась 18 мая 1917 года в парижском театре Шатле (*Theatre du Chatelet*). Балет был создан по мотивам стихов Жана Кокто, на музыку Эрика Сати, хореографом и главным исполнителем стал Леонид Мясин, автором декораций и костюмов выступил Пабло Пикассо. Премьеру балета сопровождал манифест под названием «Новый дух», написанный специально для этого балета поэтом Гийомом Аполлинером, впервые в истории искусства употребивший в нем термин «сюрреализм». Несмотря на то, что балет «Парад» был исполнен всего один раз, вызвал скандал и в течение трёх лет больше не показывался на сцене, он стал важной вехой в искусстве XX века и обозначил переход к авангарду в музыке и балете.

Постановка прославила всех трех участников с французской стороны: либреттиста Жан Кокто, автора музыкальной канвы Эрика Сати, декоратора и художника по костюмам Пабло Пикассо. Но главным открытием этой постановки стало все-таки имя Сати (1866-1925) – композитора-парадоксалиста и музыкального новатора, далеко опередившего свое время. Сати, известный до заказа С.П. Дягилева лишь в узких музыкальных кругах, приобрел широкую известность и оказался в центре внимания музыкальной общественности как композитор, прокладывающий новые пути в музыке, как творец нового музы-

[1] В 2010 г. вышла в свет первая книга Сати и о Сати на русском языке, включающая в себя все его литературные произведения, записные книжки и большую часть писем: Сати Эрик, Ханон Юрий Воспоминания задним числом. СПб.: Изд-во Центр Средней Музыки & Лики России, 2010.

кального языка, одним из первых французских композиторов использовавший двенадцатитоновые ряды.

Способность Дягилева выявлять в творчестве композиторов те элементы, которые могли бы указать новую художественную перспективу, не изменила импресарио и на этот раз. Открытие Дягилевым Э. Сати для европейской музыки сопоставимо с его открытием И. Стравинского. Использование необычной и яркой музыки Стравинского для балетов предвосхитили дальнейший художественный поиск Дягилева, давшего дорогу музыке авангарда. Новой находкой на этом пути оказался балет-коллаж «Парад», ставший одной из вершин авангарда и создавший новое направление в искусстве XX века – балет авангарда, цирковой балет, балет-коллаж. Балет «Парад» представлял собой не столько балет, сколько мимические сцены с элементами циркового представления и мюзик-холла.

Авангард (от франц. *avant-garde* — передовой отряд) — условное наименование различных течений современного искусства, характеризующихся разрывом с традициями искусства прошлого, поисками новых художественных средств и форм выражения. Авангардизм как термин возник в зарубежной критике в 1920-е гг. и утвердился, несмотря на свою расплывчатость, после второй мировой войны.

Музыка Сати сыграла основополагающую роль в истории создания этого балета. Провозвестник «Нового духа» в искусстве и «отец» музыкального авангарда, Эрик Сати дал собственное определение нового искусства: «В искусстве нет правды, вернее, одной правды»[2]. Его балет «Парад» был воспринят публикой как «пощечина общественному вкусу», тогда как молодые композиторы будущей «Шестерки» (о них речь пойдет ниже) провозгласили «Парад» своим знаменем.

Инициатива обращения к Сати исходила от Жана Кокто (1889—1963), ставшего своего рода Вергилием в хождении Дягилева по парижским художественным кругам. Кокто – французский поэт, писатель, драматург, художник – оставил свой неизгладимый след в искусстве театра и кино XX века. Среди его произведений — либретто и тексты для десятков опер, балетов и ораторий, которые сделали имя не только своему автору, но и составили историю всей французской музыки. Исследователи отмечают, что мало кто из писателей XX века имел такую близкую и обширную связь с музыкой и музыкантами своего времени, как Жан Кокто: «…Между музыкой и Жаном Кокто была органичная доверительная связь… Он был весь в музыке физически… Для разговора о музыке и музыкантах он умел находить идеально подходящие

[2] Интернет-ресурс: www.erik-satie.com

слова, точные выражения, полностью избегая при этом специальной музыкальной терминологии…»[3].

Кокто увлекся «Русскими сезонами» с первых дней их существования, рисовал афиши, писал статьи для программ русского балета, был автором многих либретто и советчиком Дягилева в его взаимоотношениях с французским музыкальным миром.

Кокто вспоминал: «Дягилев сказал мне: «Удиви меня!» Но сам он был удивлен числом талантливых композиторов, расцветом, богатством музыкальной жизни Парижа. Русские и испанские художники, музыканты в Париже воспринимались как французы, и русский балет был русским только по составу танцовщиков. Дягилев приехал из России вместе со своей нижегородской ярмаркой, в меховой шубе, которая держалась на булавках, и у него никогда не было ни су. Он был похож на молодого бульдога, в его темных волосах выделялась седая прядь, танцовщицы называли его шеншилой. Он сидел в глубине ложи с перламутровым лорнетом и ничего не спускал своим танцовщикам, был к ним беспощаден. Он не имел ни су, а возил повсюду за собой свою труппу и декорации. Деньги как-то находились. «Весну священную» и «Парад» финансировала Коко Шанель, анонимно. Она в то время уже зарабатывала много денег. Благодаря ей состоялся успешный и скандальный балет «Парад». Она участвовала в жизни русского балета, но в тени, никто об этом не знал. Дягилев обеспечивал всю эту пышность, не имея ни сантима, занимая то тут, то там, у Ротшильдов, у Коко Шанель, а его фотоаппарат «Кодак» постоянно находился в закладе. Однажды я оказался свидетелем того, как Нижинский отказывался выйти на сцену, пока Дягилев не пообещал ему взять фотоаппарат из ломбарда. Для меня они стали семьей. Ренуар, Пруст, Роден любили русские балеты. Русские балеты были для нас фейерверком. «Весна священная» сопровождалась скандалом. Скандалы были типичны. У Дягилева было умение превращать скандал в триумф, а триумф в скандал. Графина Портолез, потрясая веером из страусовых перьев, говорила: «Впервые за 50 лет надо мной осмелились насмехаться. Конечно, музыканты играют невесть что, ведь оркестром смеха ради дирижирует Кокто (со спины я был похож на дирижера)». Русский балет взрывал привычное»[4].

Кокто познакомился с Сати в 1915 г., его поразила странная и самобытная личность композитора, и именно его Кокто посоветовал Дягилеву привлечь к постановке балета «в новом духе». Кокто сам испытал мощное влия-

---

[3]Соге А. Жан Кокто и музыка // Кокто Ж. Петух и Арлекин. М.: Прест, 2000. С. 139; Henri Sauguet (1901-1989) Les Forains, ballet.

[4] Интернет-ресурс: www.erik-satie.com

ние сильной и необычной личности Сати: «Внешне Сати был похож на заурядного чиновника: бородка, пенсне, котелок и зонтик. Эгоист, фанатик, он не признавал ничего, кроме своей догмы, и рвал и метал, когда что-нибудь противоречило ей. <…> Эрик Сати был моим наставником, Радиге — экзаменатором. Соприкасаясь с ними, я видел свои ошибки, хотя они и не указывали мне на них, и даже если я не мог их исправить, то, по крайней мере, знал, в чём ошибся…»[5].

Девизом постановки балета «Парад» стали слова сопровождающего балет манифеста Аполлинера: «Новый дух» («L'Esprit Nouveau»). Написанный по личной просьбе Дягилева и Кокто, манифест искусства будущего проложил путь молодой музыке Франции.

Сати был своего рода Аполлинером в музыке XX века. Он отказался от тактовой черты и прибегал к фигуративной нотации[6], подобно тому, как Аполлинер упразднил знаки препинания в своей поэзии и писал стихи в виде каллиграмм. Сати отказался от выставления размеров и даже ключей. Его роль в музыке сопоставима с ролью Аполлинера в поэзии, его эстетические установки так же, как и творчество Аполлинера, определили пути развития искусства XX века. Во вступительный манифесте к спектаклю «Парад» Аполлинер назвал спектакль «более правдивым, чем сама жизнь», «более правдивым, чем сама правда». Именно балету «Парад» сюрреализм обязан названием. Для Аполлинера балет Сати был «своего рода сюрреализмом» (une sorte de surréalisme), обозначив таким образом новое течение в искусстве. Так впервые появился термин «сюрреализм»: «В «Параде», как в своего рода сверхреализме (сюрреализме), я вижу исходную точку для целого ряда новых достижений этого Нового духа»[7]. Так Сати стал первым сюрреалистом в музыке, создателем «первого сюрреалистического балета».

---

[5] Кокто Ж. Портреты-воспоминания. М.: Известия, 1985. С. 94—96.

[6] Например, нотная запись цикла «Три отрывка в форме груши» представляет собой контуры груши. Идея фигуративной нотации не принадлежала Сати, но он был одним из первых, кто обратился к ней на рубеже веков. Исследовательница Юлия Пакконен воссоздает возможную предысторию этого опуса: «Он стал полемическим ответом Сати на упреки со стороны Дебюсси в том, что его произведения недостаточно хорошо структурированы. Сати волновало не только графическое оформление пьес, заявляя в названии слово «форма», он подразумевал также музыкальную организацию. Возможно, он рассуждал так: «Если произведение должно иметь форму – сонатную, рондо и т.п., почему бы тогда не сочинить в форме груши?» Отсо Канто-корпи говорит: «Он сочинил три пьесы в форме груши, чтобы они имели какую-то форму». Не скрывается ли здесь известное желание Сати обойти стороной все музыкальные законы, с одной стороны, покорно признавая их, а на самом деле подшучивая над ними и над самим Дебюсси? (...) Пиком графических опытов Сати стал фортепианный цикл 1914 года «Спорт и развлечения» («Sports et divertissements») с рисунками Шарля Мартена (Martin). Обратившись к фигуративной нотации, Сати более чем на пятнадцать лет опередил «Каллиграммы» Гийома Аполлинера (1918) – сборник стихотворений в фигуративной записи. Подробнее об этом см.: Пакконен Ю.С. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века // Музыковедение. № 1. 2005. С. 26—36.

Когда человек захотел ходить быстрее, он придумал колесо, писал Аполлинер. Это и есть сюрреализм по отношению к реализму. Когда понадобился авангардный балет, то придумали балет-цирк, цирковая эксцентрика оказалась к месту. Поэтому это и реалистический, и сюрреалистический балет одновременно, объединивший все возможные «измы»: кубизм декораций и костюмов Пикассо, авангардизм музыки Сати, модернизм («геометризм») постановки Мясина. Кокто, подводя итог работе над балетом в книге «Петух и Арлекин» (1918), назвал балет реалистическим, выросшим из темы цирка[8].

Гийом Аполлинер так описывал этот балет: «Это сценическая поэма, которую новатор музыкант Эрик Сати переложил в изумительно экспрессивную музыку, такую отчетливую и простую, что в ней нельзя не узнать чудесно прозрачного духа самой Франции. Художник-кубист Пикассо и самый смелый из хореографов, Леонид Мясин, выявили его, в первый раз осуществив этот союз живописи и танца, пластики и мимики»[9].

Своим оригинальным сценическим обликом балет обязан гению Пикассо, тогда еще молодого, никому не известного художника. В сентябре 1916 года Жан Кокто и Эрик Сати решили привлечь к сотрудничеству Пикассо. Они уговорили его принять участие в постановке новаторского «сюрреалистического» спектакля для «Русского балета» Сергея Дягилева. Кокто вспоминал: «Я встретил Пикассо на бульваре Монпарнасс между «Ротондой» и «Куполь», пешеходов было мало. Я предложил ему приехать к Дягилеву для того, чтобы поработать над декорациями. Он согласился и приехал. В работе ему помогали итальянские футуристы»[10].

Пикассо не на шутку увлекается идеей этого балета, втягивается в работу, и в содружестве с Сати полностью переделывает и сценарий, и сценографию. В октябре 1916 г. он уезжает вместе со всей труппой «Русских балетов» на два месяца в Рим, где выполняет декорации, костюмы, знакомится с балетмейстером «Парада» Леонидом Мясиным и балетными артистами русской труппы[11]: «Римский сезон оказался очень оживленным и насыщенным для труппы, которая незадолго до этого вследствие внутренних конфликтов

[7] Apollinaire G. Parade et l'esprit nouveau // Id. Oeuvres en prose complètes. Paris: Gallimard, 1991. V. 2. P. 865.

[8] Кокто Ж. Петух и Арлекин. М.: Прест, 2000. С. 139.

[9] Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. Routledge, 1998. С. 589.

[10] Интернет-ресурс: www.erik-satie.com

[11] Во время римского периода подготовки «Парада» Пикассо познакомился с балериной Ольгой Хохловой, которая стала его женой. 12 февраля 1918 г. они обвенчались в русской церкви в Париже, свидетелями на их свадьбе были Жан Кокто, поэты Макс Жакоб и Гийом Аполлинер. Три года спустя у них родился сын Поль.

разделилась. Большая часть артистов под руководством Вацлава Нижинского отбыла в турне по США. Остальные 17 танцоров (во главе которых был Леонид Мясин, восходящая звезда) прибыли в Рим вместе с Дягилевым, чтобы, помимо уже готового спектакля «Русские сказки», отрепетировать и довести до совершенства вдали от нескромных глаз балет «Парад», революционную новинку, знаменовавшую вторжение кубизма на балетную сцену (музыка Эрика Сати, либретто Жана Кокто). В постановке участвовал Пабло Пикассо, отвечавший за сценографию и костюмы. Позже к ним присоединился приехавший из Парижа Игорь Стравинский»[12].

Исследователи отмечают, что «для Дягилева Рим был не только театральной площадкой, но с началом войны (…) еще и студией для подготовки новых спектаклей и главным административным штабом»[13]. Деятельность Дягилева в Риме приблизила многих итальянцев к русскому балету (особенно музыкантов, сценографов, художников по костюмам, как Джакомо Балла и Фортунато Деперо). Здесь советчиком Дягилева стал Михаил Семенов, который с 1916 г. обосновался в Италии и имел возможность помочь Дягилеву привлечь к работе художников итальянского авангарда. Дягилев приглашает работать над декорациями к балетам виднейших представителей итальянского футуризма, который переживает в это время эпоху своего расцвета, Джакомо ди Балла (1871–1958) и Фортунато Деперо (1892–1960). Художник Балла, один из основателей футуризма, подписавший под «Учредительным манифестом футуристов» (1909) Маринетти, изучал возможности передачи движения в живописи. Совместно с Деперо он стал автором манифеста «О футуристической реконструкции Вселенной» (1915).

В 1916–1917 гг. Балла по заказу Дягилева создал сценарий и оформил балет «Фейерверк» на музыку Стравинского[14]. Деперо Дягилев поручил подготовку декораций и костюмов к «Соловью» Стравинского. Однако оба эти проекта окончились неудачей, Дягилев разорвал контракты с художниками.

Балет «Фейерверк», премьера которого состоялась в апреле 1917 г., был холодно встречен римской публикой. Раздосадованный Дягилев приказал Семенову возвратить сценарий балета Балла и взыскать выплаченные за него деньги. Сохранился документ об «обратной продаже» сценария[15]. Фортунатто Деперо работал по заказу Дягилева над макетами декораций и эскизами ко-

[12] Кейдан Вл. Мельница Арьенцо. «Русские балеты» С.П. Дягилева в Италии. // Русское искусство, 2009, № 3.

[13] Knight C. La torre di Clavel. Capri, 1996. P. 254.

[14] Дягилев заинтересовался фантазией для оркестра «Фейерверк» на первом исполнении ее композитором. Фантазию Стравинский посвятил своему учителю Н.А. Римскому-Корсакову и хотел преподнести ее ему в день свадьбы его дочери, но не успел это сделать из-за кончины учителя.

стюмов к спектаклю «Соловей» на музыку Стравинского. Сохранились фотографии макетов садов из фантастических растений остроугольных форм. После неудачи с «Фейерверком» Дягилев расторг контракт с Деперо, уже исполнившим бóльшую часть декораций к балету «Парад», чем поставил его на грань полного разорения: почти все его картины и инсталляции были конфискованы в счет долга за аренду мастерской[16].

Неудачи сопровождали и благотворительное турне по Италии в пользу Красного Креста в январе 1917 г., которое организовал Дягилев совместно с театрами «Костанци» и «Сан-Карло» для помощи раненым[17]: «Абсолютно не традиционный, революционный спектакль был принят публикой в штыки. Когда занавес опустился и танцоры вышли на авансцену раскланиваться, ожидая аплодисментов, публика ответила ледяным молчанием. Это был удар для Дягилева. Такого с ним еще ни разу не случалось. Он подумал, что светская публика, пришедшая на премьеру, слишком консервативна и малокомпетентна в новейших течениях искусства. Однако и на следующих четырех спектаклях неудача повторилась. (…) В Неаполе дела пошли не лучше, хотя здесь с нетерпением ожидали «Русские балеты» и дирекция «Сан-Карло» надеялась благодаря этим спектаклям вывести театр из кризиса: «Публика вяло аплодировала из вежливости, потому что считала это благотворительным спектаклем»[18]. Дягилев скрывал разочарование и пытался объяснить провал тем, что Неаполь, потеряв столичный статус, стал провинциальным городом, где публика уже не в состоянии воспринимать новое. Выступлениям перед полупустым партером Дягилев предпочел экскурсии по окрестностям. Семенов организовал поездку в Помпеи, во время которой Кокто непрерывно фотографировал сохранившиеся мозаики, а Пикассо, рискуя жизнью, забирался на руины, чтобы вблизи рассмотреть античные фрески. Затем все вместе отправились на Капри, где навестили искусствоведа и писателя Жильбера Клавеля на его вилле «Саида»[19].

Дягилев, с его способностью превращать скандал в триумф, равнодушие публики в энтузиазм, в случае с итальянскими футуристами не увидел

---

[15] Archivi del Futurismo. Raccolti e ordinati da M.D. Gambillo e T. Fiori. Roma. 1958. Vol. 1. P. 57.

[16] Впоследствии Деперо осуществил постановку «механической сказки» для театра марионеток под названием «Пластические танцы» (1918), в котором воплотил свои идеи кубистической пластики (по сценарию швейцарского писателя Ж. Клавеля).

[17] Grigoriev S.L. The Diaghilev Ballet 1909-1929. L., 1953. P. 114.

[18] Depero F. Fortunato Depero nelle opere e nella vita. Trento, 1940. P. 195.

[19] Кейдан Вл. Мельница Арьенцо. «Русские балеты» С.П. Дягилева в Италии // «Русское искусство». 2009. № 3.

перспективы сотрудничества. На фоне сценических неудач итальянского художественного авангарда тем более удивительно его последовательное желание осуществить поставку балета «Парад», ознаменовавшего «вторжение» кубизма Пикассо на балетную сцену[20]. Вместе с художниками авангарда Мясин в свою очередь отдал должное искусству «кубистического танца», в котором танец представлял собой цепочку простых механических движений, систему «геометризированных ритмических жестов» танцовщика[21].

В своих воспоминаниях Мясин вспоминает о том, как проходила подготовка балета. М. Семенов снял для репетиций подвальный этаж здания на Площади Венеции, принадлежащего крупнейшей страховой компании «Ассикурациони Дженерали». Репетировал балет с танцовщиками маэстро Чеккетти. Хореограф балета Мясин вспоминал: «У меня была комната на Корсо, и я часто заходил в соседнее кафе «Араньо», где Михаил Семенов, ‹...› проявлявший огромный интерес к «Русскому балету», проводил значительную часть времени за курением сигар и питием доброго старого кьянти. Он был давним другом Дягилева, и мы втроем коротали послеполуденное время, вспоминая Россию и обсуждая новые балеты»[22].

Пабло Пикассо увидел своих героев как персонажей коллажа: «...ложась на полотно с кубистическим фоном, персонажи играют роль «наклеенных бумажек» на картине»[23]. Мясин постарался сохранить принцип коллажа в хореографии, а Сати в музыке. В оформлении спектакля Пикассо применил конструкции в виде площадок на разных уровнях с картонными задниками. Часть костюмов была изготовлена из картона, что практически лишало актеров возможности танцевать и позволяло делать только минимальные движения.

Оформление Пикассо замечательно соответствовало музыке Сати – простой, четкой, лишенной и тени красивости, насыщенной ритмами джаза и мюзик-холла, но в то же время самобытной и темпераментной. В партитуре композитор использовал целый ряд необычных шумовых эффектов, таких, как стук пишущей машинки, автомобильные гудки, выстрел револьвера (Revolver), удар ладонью (Claquer), лотерейное колесо (Roue de la Loterie), бутылофон (Bouteillophone), громовые волны (Flaques Sonores), сирены – пронзи-

[20] Для «Русских балетов» Пикассо продолжал создавать декорации и костюмы и после «Парада» (балет «Треуголка» Мануэля де Фальи, 1919), отличающиеся декоративностью и театральностью.

[21] Passamani B. Fortunato Depero. Comune di Rovereto. Musei civici. Galeria Museo Depero, 1981. P. 291.

[22] Мясин Л. Моя жизнь в балете. М., 1997. С. 76.

[23] Rey A. Erik Satie. Paris, 1974. P. 96.

тельная и низкая (Sirene aigue, Sirene grave). Неудивительно, что в сатирическо-пародийном творчестве композиторе-экспериментаторе в 1960-е годы Джон Кейдж увидел предтечу конкретной музыки и минимализма.

Кокто вспоминал: «Сати жил среди импрессионистов, но его музыка была лишена зыбкости, смутности, неясности, она была линейной и без соуса. Музыканты оркестра считали ее однообразной, монотонной и никак не подходящей для балета, пришлось вызвать Равеля, который объяснил музыкантам, что это шедевр. Во время репетиций флейтист спросил у Сати: «Господин Сати, кажется, Вы считаете меня идиотом?» Сати ответил: «Нет, я не считаю Вас идиотом… но, может быть, я ошибаюсь»[24].

Балетная сюита «Парад»:

Вступление – Хорал

Мужская вариация — Китайский фокусник

Женская вариация – Малышка-американка

Adagio – [Пароходный регтайм]

Мужская вариация — Акробаты

Кода-Финал

Parade

1 Movement 1: Choral [0'53]

2 Movement 2: Prélude du rideau rouge [0'40]

3 Movement 3: Prestidigitateur chinois [3'41]

4 Movement 4: Petite fille américaine [3'52]

5 Movement 5: Acrobates [3'37]

6 Movement 6: Final [2'25]

7 Movement 7: Suite au «Prélude du rideau rouge» [0'20]

Исследовательница Ю. Паконнен выделяет важные особенности первого «экспонирующего» балета. Прежде всего, в нем нет классических драматургических ходов, развития сюжетной линии. Сюжетной канвой является показ отдельных номеров или героев (экспонирование). В самом замысле и в названии изначально была заложена установка на это. Слово «парад», вынесенное в название, имеет во французском языке два значения – «смотр», «показ» и «балаганное представление». Сюжетность «белого» балета заключается в трех номерах, показываемых перед входом в балаганчик: «Китайский фокусник», «Малышка-американка» и «Акробаты». В основе балета лежит популярная на рубеже веков цирковая тематика (вспомним «Петрушку» Стравинско-

[24] Интернет-ресурс: www.erik-satie.com

го, стихотворение Аполлинера «Бродячие акробаты»)[25]. Идея балета, по словам А. Рей, «...это не жизнь в цирке, а его [цирка] разлад с городом, с жизнью»[26].

На сцене появляются три Менеджера. Они по очереди, а затем вместе пытаются втолковать публике суть происходящего. Кульминация и развязка совмещаются в «Финале», где после провала Менеджеров на сцену все вместе выходят главные герои, как в цирковом заключительном «парад-алле». Одновременно в неизменном виде возвращаются основные темы предыдущих номеров. Принципом воплощения «парад-алле» становится ускоренный монтаж. В этом, без сомнения, состоит новаторская трактовка коды.

Таким образом, отталкиваясь от традиционных элементов классической балетной сюиты, Эрик Сати свободно и по-новому применяет их к новому типу содержания: «Премьера балета оказалась важной отправной точкой в развитии жанра. Отражение современной реальности обусловило совершенно новый тип сюжета и образности: балет основан на двух составляющих шоу-культуры – мюзик-холльной и цирковой. Одним из показателей злободневности спектакля стало наличие в центральном номере регтайма, впоследствии ставшего одной из самых популярных страниц балета и в целом музыки Сати»[27].

Отказ от дробления балета на картины и акты превратил балет в танцевальную сюиту. Основные номера обрамлены прелюдиями на открытие и закрытие красного занавеса, следующими за вступительным хоралом и финалом. В балете были заняты в основном русские танцовщики: Леонид Мясин в роли китайского фокусника, Мария Шабельская в роли малышки-американки, Лидия Лопухова и Николай Зверев в роли акробатов, Леон Вуйциковский в роли менеджера во фраке, М. Статкевич в роли менеджера из Нью-Йорка и М. Уманский в роли менеджера верхом. Оркестром во время премьеры дирижировал Эрнест Ансерме[28].

---

[25] Пакконен Ю.С. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века... С. 34. Здесь и далее в разборе балета привлекаются выводы Ю.С. Пакконен.

[26] Rey A. Erik Satie. P. 96.

[27] Пакконен Ю.С. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века... С. 35.

[28] Ансерме (Ansermet) Эрнест (1883—1969) – швейцарский дирижёр и композитор, в 1915—1923 гг. был музыкальным руководителем труппы "Русский балет С. П. Дягилева", с которой гастролировал в странах Западной Европы и Америки. Известен как один из лучших интерпретаторов музыки французских импрессионистов, а также Стравинского (дирижировал первым исполнением в 1918 г. в Лозанне "Истории солдата"). Автор произведений в импрессионистическом стиле: симфонической поэмы "Весенние листья" ("Printemps des feuilles"); песен для фортепиано с оркестром; фортепианных пьес; переложений для оркестра, в частности, "Шести старинных эпиграфов" ("Six épigraphes antiques") К. Дебюсси.

Премьера «Парада», так же, как и премьера «Фейерверка», состоялась в разгар первой мировой войны, на фоне неудач французской армии (битва под Верденом в феврале 1916 г. закончилась верденской мясорубкой). В этом контексте объяснимы неудачи итальянских футуристических балетов (в январе 1917 г. обострилась обстановка на фронтах, каждый день в Рим прибывали санитарные поезда с убитыми и ранеными).

На этот раз Дягилев сознательно готовился к большой провокации, которая должна была способствовать подъему популярности его антрепризы. Кокто вспоминает: «Все закончилось грандиозным скандалом в театре Шателе. Зрители бросались на нас, дамы кололи шляпными шпильками. Он господин сказал другому: «Если бы я знал, что будет такой глупый балет, то привел бы детей»[29]. Премьера балета в театре Шатле стала очередным, после «Весны священной», парижским скандалом. Публика в зале едва не сорвала спектакль криками ««Долой русских! Русские Боши! Грязные боши, Сати и Пикассо боши!». В зрительном зале скандал сопровождался дракой. Для парижан движение авангарда ассоциировалось с немцами[30]. Пресса неистовствовала, критики объявили участников «Русского балета» предателями, деморализующими французское общество во время тяжёлой и неудачной войны. Рецензии на балет были крайне отрицательными. «Антигармоничный, психованный композитор пишущих машинок и трещоток, Эрик Сати ради своего удовольствия вымазал грязью репутацию «Русского Балета», устроив скандал <…>, в то время, когда талантливые музыканты смиренно ждут, чтобы их сыграли… А геометрический мазила и пачкун Пикассо вылез на передний план сцены, в то время как талантливые художники смиренно ждут, пока их выставят», – писал художественный критик и владелец картинной галереи «Клуб де Фобур» Лео Польдес (Leo Poldes, «La Grimasse», 19 мая 1917 г.).[31] Эрик Сати, раздражённый выходками прессы, послал одному из критиков (Жану Пуэгу) оскорбительное письмо и был приговорён трибуналом к восьми дням тюрьмы и восьмистам франков штрафа.[32] (Однако благодаря вмешательству Миси Эдвардс, имевшей связи в правительственных кругах, Сати избежал наказания, получив «отсрочку».)

Дягилева провал ничуть не смутил. Повторилась ситуация 1913 года с балетом «Весна священная» (хореография В. Нижинского), когда Дягилев так

---

[29] Интернет-ресурс: www.erik-satie.com

[30] Ramsay Burt. Alien bodies: representations of modernity, "race," and nation in early modern dance. P. 36.

[31] Эрик Сати, Юрий Ханон. Воспоминания задним числом… С. 325-326.

[32] Там же. С. 387.

отреагировал на провал: «Вот это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они уже чувствуют ценность, и свистит только условная маска. Увидите следствия»[33].

История премьерного скандала балета в конце концов завершилась полным признанием. Следующее представление «Парада» состоялось только два с половиной года спустя, в Лондоне (в ноябре 1919 г.) и вместо скандала сопровождалось грандиозным успехом. В роли «маленькой американки» танцевала русская прима-балерина «Тамара Карявина», как её называл Сати. Публика устроила овацию и вызывала солистку семь раз. Композитор балета на спектакле не присутствовал. Культурный атташе английского посольства в Париже свидетельствовал, что «Парад» стал самым большим успехом «Русских балетов» в Лондоне[34].

Таким образом, современники высоко оценили новаторские художественные приемы композитора («экспонирование» взамен сюжета, коллаж отдельных номеров и героев; отказ от дробления балета на картины и акты; «регтайм» как музыкальная основа балета; принцип ускоренного монтажа в финальной сцене «парада-алле», внедрение в партитуру различных шумов и т.п.). Музыкальное оформление стало своеобразной танцевально-инструментальной мозаикой. Смелые музыкальные решения Сати, его музыкальная ирония и неординарная личность послужили отправной точкой французского музыкального авангарда – знаменитой «Шестерки»[35] (Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер). Влияние Сати испытали не только композиторы «аркейской школы» и «Шестерки», но также и Морис Равель, Клод Дебюсси, Игорь Стравинский, Дмитрий Шостакович. Кокто писал о влиянии Сати на Стравинского: «”Весна священная“ произросла мощным деревом, оттесняя наш кустарник, и мы собирались было признать себя побеждёнными, как вдруг Стравинский вскоре сам присоединился к нашему кругу приёмов и необъяснимым образом в его произведениях даже чувствовалось влияние Эрика Сати.»[36] Сам Стравинский высоко оценил новаторство и очищающее воздействие музыки Сати: «Спектакль поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью. „Парад“ как раз подтвердил мне, до какой степени я был прав, когда столь высоко ставил достоинства Сати и ту роль, кото-

---

[33] Рерих Н. Венок Дягилеву . // Журнал Лиги Композиторов. Нью-Йорк, 1930.

[34] Эрик Сати, Юрий Ханон Воспоминания задним числом. СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010. С. 418.

[35] Прообразом знаменитой французской группы «Шести» молодых композиторов послужила «Могучая кучка» или «Русская пятёрка», как её чаще называли во Франции.

[36] Кокто Ж. Портреты-воспоминания… С. 98.

рую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего своей век импрессионизма свой мощный и выразительный язык, лишённый каких-либо вычурностей и прикрас»[37]. Музыка к балету «Парад» (1917) произвела такое яркое впечатление на Стравинского, что он почти целый год просил у автора его партитуру[38].

Год спустя после премьеры «Парада» изобретатель фоновой музыки (musique d'ameublement), первопроходец идеи подготовленного фортепиано, один из первых создателей музыки для кино, привнесший в музыку ритмы улицы и кабаре (единственным источником дохода Сати долгое время была игра на пианино в знаменитом кабаре «Черный кот» на Монмартре), композитор-новатор, Сати создал свое лучшее произведение, которое являлось полной противоположностью "Параду" – симфоническую драму с пением "Сократ" (1918), написанную на текст подлинных диалогов Платона, отличающуюся ясностью, сдержанностью, суровостью, свободную от внешних эффектов. Таким и остался в памяти современников Сати – чудаковатым Сократом, своим парадоксальным искусством проложившим пути музыке XX века.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

Кейдан Вл. Мельница Арьенцо. «Русские балеты» С.П. Дягилева в Италии. // Русское искусство, 2009, № 3.

Кокто Ж. Петух и Арлекин. М.: Прест, 2000.

Кокто Ж. Портреты-воспоминания. М.: Известия, 1985.

Мясин Л. Моя жизнь в балете. М., 1997.

Пакконен Ю.С. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века // Музыковедение. № 1. 2005. С. 26—36.

Рерих Н. Венок Дягилеву . // Журнал Лиги Композиторов. Нью-Йорк, 1930.

Сати Э., Ханон Ю. Воспоминания задним числом. СПб.: Изд-во Центр Средней Музыки & Лики России, 2010.

Apollinaire G. Parade et l'esprit nouveau // Id. Oeuvres en prose complètes. Paris: Gallimard, 1991. V. 2.

Archivi del Futurismo. Raccolti e ordinati da M.D. Gambillo e T. Fiori. Roma. 1958. Vol. 1.

Depero F. Fortunato Depero nelle opere e nella vita. Trento, 1940.

Grigoriev S.L. The Diaghilev Ballet 1909-1929. L., 1953.

[37] Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Л.: Музыка, 1963. С. 148.

[38] Satie E. Correspondance presque complète. Paris: Fayard / Imec, 2000. T. 1. P. 491; 1133.

Passamani B. Fortunato Depero. Comune di Rovereto. Musei civici. Galeria Museo Depero, 1981.

Rey A. Erik Satie. Paris, 1974.

*П. Пикассо. Балет Э. Сати «Парад».*

*Сальвадор Дали. Оммаж Э. Сати.*