

ТРИОК ФРАНЦУЗСКОГО МОДЕРНИЗМА:  
БАЛЕТ «ПАРАД» ЭРИКА САТИ — ЖАНА КОКТО

УДК: 792.82:78. 03(44)“19”

**Краснощек Е. Ю. Триок французского модернизма: балет «Парад» Эрика Сати — Жана Кокто.** В основе исследования лежит изучение концепции балета Э. Сати — Ж. Кокто «Парад», а также многоуровневый анализ сценического и музыкального пространств целого. Особое внимание уделено новаторским приемам в сценографии и музыкальной драматургии. В балете Э. Сати — Ж. Кокто «Парад» выявлено влияние кубизма, нашедшее свое воплощение в объединении таких сценических традиций, как театральные спектакль, цирк, мюзик-холл, ярмарочное действо, искусство хореографии. Кубистский способ видения мира углубляет визуальное оформление спектакля, созданное апологетом этого художественного направления П. Пикассо. Данное исследование показало, что эксцентриада «Парад» не только следует новаторскому для начала XX века «мюзик-хольному» направлению в театральном искусстве, но и обнаруживает соединение признаков разных модернистских направлений в искусстве. Анализ драматургии произведения показал, что методом, регулирующим течение действия, оказывается игра: каждый элемент балаганного балета и весь спектакль в целом обретают различные значения по мере его развертывания. Принцип непрерывной метаморфозы и сама конструкция партитуры обнаруживает и метод «триока», достигающий статуса дополнительного жанрового имени произведения.

**Ключевые слова:** Эрик Сати, Жан Кокто, Пабло Пикассо, модернизм, кубизм, интонационная драматургия, сценография, аллюзии, синтез искусств, жанр, балет.

**Краснощек К. Ю. Триок французского модернизма: балет «Парад» Эрика Сати — Жана Кокто.** В основе исследования лежит вычленение концепции балета Э. Сати — Ж. Кокто «Парад», а также багаторівневий аналіз сценічного та музичного просторів цілого. Особливу увагу приділено новаторським прийомам у сценографії та музичній драматургії. У балеті Е. Саті — Ж. Кокто «Парад» виявлено вплив кубізму, що знайшло своє втілення в об'єднанні таких сценічних традицій, як театральний спектакль, цирк, мюзик-хол, ярмаркове дійство, мистецтво хореографії. Кубістський спосіб бачення світу поглиблює візуальне оформлення вистави, створене апологетом цього мистецького напрямку П. Пікассо. Дане дослідження показало, що эксцентриада «Парад» не тільки слідує новаторському для початку XX століття «мюзик-хольному» напрямку в театральному мистецтві, а й виявляє з'єднання ознак різних модерністських напрямків у мистецтві. Аналіз драматургії твору показав, що методом, який регулює пробіг дії, є гра: кожен елемент балаганного балету і весь спектакль у цілому знаходять різні значення в міру його розгортання. Принцип безперервної метаморфози і сама конструкція партитури виявляє і метод «триоку», що досягає статусу додаткового жанрового імені твору.

**Ключові слова:** Ерік Саті, Жан Кокто, Пабло Пікассо, модернізм, кубізм, інтонаційна драматургія, сценографія, аллюзії, синтез мистецтв, жанр, балет.

**Krasnoshchek K. The trick of french Modernism: Parade by Erik Satie – Jean Cocteau.**

**Background.** The early 21st century has been marked with a new surge of interest as to J. Cocteau and his contemporaries' creative work, so to Modernism, the avant-garde movement of the 20th century. Thus, there are a dissertation by O. Zelenina "J. Cocteau: aesthetic views and artistic practice" (2011), a work by O. Shkarpetkina "A Youngster and Death, the pantomime by Jean Cocteau and its value in the modern choreography" (2011), and some others. In 2011, "Recollections with hindsight. Erik Satie", a work by Yu. Khanon was published. It contains translations of memoirs, essays, sketchbooks, and letters of the "retreatant from Arcueil", as well as the researcher's comments and illustrations in the style alike to the composer's one.

A hundred years have passed since *Parade* (1917), a manifesting ballet, was written by E. Satie and directed in cooperation with J. Cocteau, P. Picasso, and the Fratellini brothers. In spite of that fact, the work still enjoys a great interest. And while there are

examples of its musical scores, to stage this unique ballet in its initial version seems to be rather challenging. Hence, this research is meant to understand the initial concept of *Parade* in order to deeper comprehend as the style of E. Satie's music performance, so J. Cocteau's theatre direction style.

To study *Parade* the author analysed J. Cocteau's libretto as a basis. It contains author comments, as well as E. Satie's music score. It is necessary to pay a special attention at publications of translated musical-poetical texts by J. Cocteau, his articles, ballet librettos, letters, reviews, and recollections of contemporaries about J. Cocteau provided with profound comments of M. Saponov. The conclusions M. Saponov does, at times, ultimately change an established chronology of the artistic tendencies in the history of the world art in the 20th century.

As the *Parade* ballet represents a synthetic genre of the eccentricity, the research involves works focused on this very genre. These are the monographs by R. Kosacheva "About music of a foreign ballet", "Ballets by French composers in the Russian S. Diaghilev's non-repertory theatre", research by O. Kostareva "Phenomenon of innovation in the Golden Era of the S. Diaghilev's Ballets Russes", S. Isayev's work "About theatre", and G. Varakina's research "Sergei Diaghilev: the phenomenon of Russian ballet". A panoramic review of French modernists' compositions with texts by J. Cocteau prevail in the monographs by G. Filenko, G. Shneerson, L. Kokareva, A. Rappoport, and I. Medvedeva.

The **objectives** of the article are to define an aesthetic-artistic style of the *Parade* ballet by E. Satie – J. Cocteau, and to determine the level of influence of J. Cocteau's creative principles upon the final format of his concept.

**Methods.** The research is based on the genre analysis, as well as on the analysis of the intonation dramaturgy and construction of the whole. The author also applied the comparative analysis which helped determine how different arts influenced the artistic whole of the ballet.

**Results.** The research was conducted on several levels. The first level studies how the authors' concept was born. It also analyses the first production of *Parade*, as this work preceded the "Cock and Harlequin" literary proclamation by J. Cocteau (1918) and accounted for establishing of Modernism in France. It is *Parade* that became the first theatre play which presented a new avant-garde genre of eccentricity and an art movement called music-hall to the audience.

The research second level was focused on E. Satie and J. Cocteau's concept. J. Cocteau advocated for the idea of "a new simplicity", which demanded new forms and means of expressiveness from its authors. Thus, the *Parade* play uses some show-business elements from the early 20th century, namely ragtime, jazz, cinematograph, advertisement, circus, and music-hall techniques. At that the authors were choosing only the most expressive hyperbolized features of these "modern era signs". One of such elements was introduction of untypical sounds into the musical dramaturgy. For example, they were sounds of a manual typewriter and whistles of a motor-ship, noise of aeroplanes and generators, which, further on, brought about "specific music" (French musique concrete). The authors imply "ready forms". Specifics of images and characters of the ballet are also influenced by the "ready-made" technique. The third level of studying analysed the ballet's choreography. The latter was meant to counterpose "over-real" dancing performance to classical fairy-tale or romantic ballet. The "pas" in *Parade* were marked with athleticism, statics, and underlined role of automatism in movements which is characteristic of sports. Another key element of dance movements in the ballet was a popular at that time one-step dance, an element from the music-hall genre.

The ballet's ambiguous content is reflected in the same ambiguous genre- and form-making. It is a game which serves as a method regulating a flow of the act: each element of the clownish ballet and the play in whole have different meaning as the latter moves on. At that, in the final stage of the act it is the whole combination of gradually developed meanings which is of great importance.

The fourth level is focused on the intonation dramaturgy of the music score by E. Satie. A depictive and somehow decorative character of the music speaks for features of a street fair and a low farce. A music row is basically a scattered suite which involves as fragments of the supposed play, so portraits (“acts”) of its dramatis personae. The music flows continuously alike to cinema shots: the suite principle interacts with the method of the interconnecting dramaturgy. J. Cocteau called the influence of cinematograph as the Tenth Muse. Due to its impact the ballet can be considered not as a suite only, interpreted on different levels, but also as a theatre act which develops according to film-art laws.

As a result, the study shows that the *Parade* ballet by E. Satie – J. Cocteau was influenced by Cubism. The author singles out several features supporting this fact. The first one is an incorporation of such different scene traditions as a theatre play, circus, music-hall, street fair show, and choreography art in space of a ballet show. The second feature is a visual dressing of the play whose each element expressed a cubist vision. The third one is a paradoxical combination of features of different modernist art movements. And, finally, decorations and costumes designed by P. Picasso crown the conceptual task set by the authors of the eccentricity: *Parade* should be considered a manifest of Cubism. **Conclusions.** The author comes to a conclusion that E. Satie and J. Cocteau used an idea of a trick as their concept basis. This idea was reflected in the dramaturgy of the work which, in turn, influenced its genre. The latter can be defined as a ballet-trick. In the context of the musical dramaturgy of *Parade* the trick method was implemented on several levels. Thus, it is the principle of a continuous metamorphosis with inversion as one of its manifestations (fugue and further prelude kind of turn the action back and in this way they stand for the disruption of the programme regulated by the ballet’s authors). Also it is the principle of a clipping dramaturgy applied in the ballet’s both horizontal and vertical realizations. Finally, it is the logic of a paradox which accounts for the combination of what cannot be combined.

**Keywords:** Erik Satie, Jean Cocteau, Pablo Picasso, modernism, Cubism, intonational drama, scenography, allusion, a synthesis of art, genre, ballet.

**Постановка проблемы. Актуальность темы исследования.** Ровно 100 лет прошло с момента возникновения манифестального сценического произведения — балета «Парад» (1917), написанного Э. Сати и поставленного в содружестве с Ж. Кокто, П. Пикассо и братьями Фратинелли. Несмотря на это, в XX веке произведение по-прежнему вызывает живой интерес. И если исполнение музыкальной партитуры балета имеет образцы, осуществить постановку этого уникального спектакля в его первоначальной версии представляется достаточно сложным. Вследствие этого данное исследование направлено на постижение первоначальной концепции «Парада» с целью более глубокого осознания стиля исполнения музыки Э. Сати и театральной режиссуры Ж. Кокто.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Начало XXI века отмечено новым всплеском интереса как к творчеству Ж. Кокто и его современников, так и ко всему авангардному движению прошлого века, именуемому модернизмом, на что указывает появление диссертационных исследований в этой области. Среди них — диссертация О. Зелениной «Ж. Кокто: эстетические взгляды и художественная практика» (2011), О. Шкарпеткиной «Мимодрама Жана Кокто “Юноша и смерть” и ее значение в современной хореографии» (2011) и ряд других. В 2011 году вышел в свет труд Ю. Ханона «Воспоминания задним числом. Эрик Сати», который

содержит переводы мемуаров, очерков, заметок и писем «аркейского отшельника», а также комментарии и иллюстрации исследователя, максимально приближенные к стилю размышлений композитора.

Фундаментом в изучении балета «Парад» стал анализ либретто Ж. Кокто с его авторскими комментариями и нотной партитуры Э. Сати. Особое внимание заслуживают издания переводов музыкально-поэтических текстов Ж. Кокто, его статей, балетных либретто, писем, отзывов и воспоминаний современников о Ж. Кокто с комментариями М. Сапонова. Автор сборника анализирует влияние французского модернизма на театрально-музыкальные произведения и, в частности, на классический балет. Выводы, сделанные ученым, порой коренным образом меняют общепринятую хронологию художественных тенденций в истории мирового искусства XX века.

Поскольку балет «Парад» представляет собой синтетический жанр эксцентриады, в наше исследование привлечены работы, касающиеся жанра балета. Это монография Р. Косачевой «О музыке зарубежного балета» и статья О. Костаревой «Феномен новаторства в “Золотом веке” “Русского балета” С. Дягилева (1909–1914 гг.)», работы С. Исаева «О театре», Г. Варакиной «Сергей Дягилев: феномен русского балета».

В монографиях Г. Филенко, Г. Шнеерсона. Л. Кокаревой, А. Раппопорта и И. Медведевой превалирует панорамный обзор сочинений французских модернистов на тексты Ж. Кокто.

**Связь с научными и практическими заданиями.** Данная статья разрабатывается в соответствии с задачами кафедры теории музыки и кафедры фортепиано ХГПА, связанными с внедрением в учебный процесс не только теоретических знаний, но и их практического применения в сценических постановках и концертных выступлениях.

**Цель исследования** — определить эстетико-художественное направление балета Э. Сати – Ж. Кокто «Парад», выявить степень воздействия творческих принципов Ж. Кокто на итоговое оформление его концепции.

**Изложение основного материала исследования.** 20-е годы XX века отмечены появлением ряда новаторских произведений для сцены. Идеологом, режиссером, поэтом театра этого периода был Жан Кокто, на либретто которого написаны реалистический балет Э. Сати «Парад» (1917), фарс Д. Мийо «Бык на крыше» (1919), пантомима с музыкой «Группы Шести» «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1922). Эти сценические постановки на тексты Ж. Кокто демонстрируют принцип синтеза искусств принципиально нового качества: помимо взаимопроникновения, искусства должны «взаимоотталкивать» друг друга. Новый синтетический жанр «мюзик-холльного» направления объединяет драму, оперетту, воде-

виль, цирк, пародию, хореографию в ее классическом и акробатическом видах.

В истории формирования нового поколения французских композиторов, именуемого «Группой Шести», Ж. Кокто и Э. Сати выполнили общую функцию прорицателей, предопределив пути развития этого творческого союза. «Неутомимый разведчик нового», как назвал его Ш. Кеклен, Эрик-Альфред-Лесли Сати умел найти «ариаднину нить», выведившую молодых музыкантов из лабиринта неопределенных блужданий [10, с. 79]. Имея в виду мощное влияние Э. Сати на молодежь, Ж. Кокто писал, что простодушные ветви стиля Э. Сати благоухали и питали молодежь, уставшую от переизбытка приемов и ухищрений [4, с. 77]. Также как и Ж. Кокто, Э. Сати в своем творчестве пророчески предрекал пути развития французского искусства будущего. Это отразилось в изобретательных нововведениях в области гармонии: «Непривычно странные диссонансы аккорды, не получавшие разрешения по правилам школьной науки, выступали как красочные пятна, на которых слух останавливался сначала в недоумении, а затем — с интересом» [11, с. 26].

Э. Сати был типичным представителем парижской артистической богемы: «независимый, пронзительный и остроумный, резкий в суждениях» [11, с. 25]. Творческие узы и дружба, связывающие двух художников, были настолько глубинными, что казалось: им были известны потаенные стороны характера и устремления души друг друга. В частности, об этом свидетельствует высказывание Ф. Пуленка, что точное представление о личности Эрика Сати можно составить, увидев портреты Э. Сати, созданные Ж. Кокто [10, с. 55].

С «Парадом», предшествовавшим появлению литературного манифеста «Петух и Арлекин» (1918), связано утверждение модернизма во Франции. Показательны слова И. Стравинского: «“Парад” — такое же событие в музыке, как и “Кармен”» [3, с. 756]. Примером для Ж. Кокто служили «Пикассо в живописи и Стравинский в музыке» [4, с. 5]. Идея геометризованного изображения действительности, свойственная кубизму, воплотилась в поэтическом творчестве Ж. Кокто. Поэт претворил кубистские принципы в литературе. Его увлекало решение художников-кубистов «развернуть» предмет на плоскости, превратить объем в протяженность, представить все стороны предмета одновременно — так, как может позволить лишь сила воображения. Заимствованный у кубистов метод монтажа давал возможность открывать нечто сокрытое и важное, зашифрованные призрачные аллюзии способствовали выявлению контрастов и параллелей между кажущимися несовместимыми проявлениями бытия.

Прообразом реалистического балета «Парад» была концепция балета «Давид», предназна-

чавшаяся И. Стравинскому для ее музыкального воплощения. Будучи отвергнутыми И. Стравинским, наброски либретто несостоявшегося балета не канули в Лету, а обрели «инобытие» в «Параде». Основополагающими вехами в дальнейшем переработанной концепции незавершенного либретто Ж. Кокто стали выступления Зазывал, «выход» Акробата, три акробатических номера в стиле мюзик-холла. Даже предполагаемый занавес балета «Давид» должен был содержать следующую надпись: «David — Paradeentroids tours» («Давид — выступление зазывалы из трех номеров»). Получив отказ «Царя Игора», Ж. Кокто обратился с предложением сотрудничества к Э. Сати — апологету новой простоты.

Название балета сконцентрировало в себе те принципы, которыми руководствовался автор его идеи. Этимология слова «парад» восходит к латинскому *«paro»* — «готовлю». Во французском старинном ярмарочном театре так назывались комедийные сценки, разыгрываемые перед балаганом или на его наружном помосте с целью зазвать публику на представление. В современной культуре «parade» обретает несколько иные смыслы. Парад предполагает объединение и демонстрацию самых прогрессивных достижений, умений, возможностей его участников. Ибо «parade» требует жесткой регламентации выбора: не любое, но лучшее. Используя некоторые элементы современного шоу-бизнеса — регтайм, джаз, кинематограф, рекламу, приемы цирка и мюзик-холла, авторы выбирали лишь наиболее яркие черты, приспособив их для своих целей [4, с. 123].

Эпилог-Финал «Продолжение Прелюдии Красного Занавеса» (основан на материале экспозиции прелюдийной «фуги» из Интродукции) возвращает все действие на круги своя, придавая замкнутость форме произведения. Уже в названии Эпилога-Финала кроется и несколько иной смысл: окончание Прелюдии (то есть балета как такового) трактуется не только как ее завершение, но и как ее продолжение. Эффекту недосказанности способствуют нарастание динамики к концу «Продолжения Прелюдии» и «крещендирующая» форма.

Во французском языке слово «parade» также тождественно значению «балаганские трюки». В основу балета положен широко понимаемый принцип трюка, посредством которого осуществляется мистификация, обман. Неоднозначность трактовки смысла, сокрытого в драматургии балета Ж. Кокто — Э. Сати «Парад», свидетельствует о функциональной и структурной неоднозначности этого произведения. Оформление балета, соответствующее условной «фуге», вписанной в Прелюдию, связано с константой образа «Красного Занавеса». «Трюк», положенный в основу концепции произведения, возвращает действие к отправной точке драматургии, словно не нашедшей последующего развития в так и не нашедшемся подлинном спектакле.

В «Профессиональном секрете» Ж. Кокто объясняет происхождение жанра «реалистического балета»: «Так “Парад” я назвал “реалистическим балетом”, желая тем самым сказать: более подлинный, чем подлинность, — и рассчитывая, чтобы заставить меня понять, только лишь на дистанцию, существующую для зрителя между вообще балетом и этим балетом, а также между словом “реалистический” и ирреальным обликом спектакля» [3, с. 630]. Разрыв между этими значениями породил еще одно общее качество эстетических воззрений Ж. Кокто и Э. Сати — парадоксальность.

Сюрреализм — метод воплощения времени-пространства «сверхреальности» балетного действия — способствовал проникновению в него приемов мистификации действительности, порождающей фантазмагорию. По мнению Г. Аполлинера, декорации, костюмы, хореография были связаны между собой до сих пор чисто внешне, поэтому столь новое единение привело к своего рода сверхреализму (*sur-realism*), в котором поэт увидел «отправную точку целой череды взлетов этого “Духа Нового”» [4, с. 110].

Несмотря на выявленные уровни идейного содержания и трактовки реалистического балета «Парад», следует привести слова Ж. Кокто, на первый взгляд, противоречащие вышесказанному: «Вы спрашиваете меня о балете Parade? Мне так и хочется ответить: не разламывайте Parade с целью высмотреть, что у него внутри. Ничего там нет. Parade ничего в себе не скрывает. В нем нет никакого тайного смысла. Parade — это зазывание. Parade обходится без символов. Parade и точка, и все тут. В нем нет кубизма. В нем нет футуризма. В нем нет дадаизма. Parade никакой не причудливый балет» [5, с. 11]. Следует отметить, что Ж. Кокто были свойственны противоречивые высказывания.

В балете «Парад» «Кокто удалось вдохнуть сценическую жизнь — на фоне простой и ироничной музыки — в меланхолически-банальных персонажей, сошедших со страниц его произведений, и таким образом, с помощью чудесных пластических стилизаций П. Пикассо, воссоздать “эстетику общих мест”, которая стала играть в его творчестве решающую роль» [3, с. 797]. Ф. Пуленк «Парад» уподоблял «наивно-искусной» простоте картин Анри Руссо. Это представление Ф. Пуленк считал отправной точкой грандиозного вторжения мюзик-холла в высокое искусство [10, с. 57].

А. Ступель подчеркивает, что существенной чертой парижской богемы всегда была любовь к мистификации, скрывающей глубокие и горькие чувства [11, с. 25]. Видимость простоты, монтаж чередующихся номеров, калейдоскопичное сочетание красок, однозначность цирковых персонажей, представленных на основе приемов, свойственных технике *ready-made*, трюкачество и, наконец, фокус как атрибут мистификации — черты циркового искусства, заинтересовавшие

Ж. Кокто-драматурга и режиссера. Хореография «Парада» отвечала задаче противопоставления «сверхреального» танцевального действия классическому сказочному или романтическому балету. Балетные рас «Парада» отличались атлетизмом и статичностью, повышенной ролью автоматизма движений, характерных для спорта. Еще одним ключевым элементом танцевальных движений балета стал модный в то время танец *one-step* — жанровый элемент мюзик-холла. Л. Мясин указывал и на влияние кинематографа. В основу концепции «Парада» положен принцип театральности. В приложении к партитуре Ж. Кокто разъясняет смысловое содержание балета. Результаты творческих находок «Парада» показывают закономерность утверждения Ж. Кокто в эссе «Петух и Арлекин» (1918): новый театр непосредственно связан с цирком, мюзик-холлом, кинематографом, антрепризой.

Образы героев балета «Парад» генетически восходят к амплуа театра *dell'arte*. Персонажи балета «Парад» — «Фантоши» XX века. Полишинель и Скарамуш в преломлении Э. Сати — Ж. Кокто подобны Китайскому Фокуснику и Акробатам, функция Коломбины передана Американской девочке, балаганные Зазывалы превращаются в расчетливых Менеджеров. Кроме одушевленных персонажей в игру втягиваются и образы-предметы: Красный Занавес («Прелюдия Красного Занавеса» из условного Пролога и «Продолжения Прелюдии Красного Занавеса» (условный Эпилог)) и Теплоход (*rag-time* Теплохода образует середину № 3 «Американская девочка»). Красный Занавес, образ которого обретает значение героя спектакля, свидетельствует о влиянии на эстетику балета стиля *ready-made*. Подтверждением сказанного может служить «польстившее» Ж. Кокто высказывание зрителя, сравнившего «Парад» со спектаклем марионеток [4, с. 156]. Следовательно, замысел драматурга увенчался успехом. Герои стали подобны куклам, Зазывалы — людям-декорациям. «Готовая форма» регламентировала «новую вещь», порождая «эффект отчуждения».

Второе название балета «Парад» — «Зазывалы» — происходит от коллективного имени-функции группы персонажей спектакля (главных героев балета — Трех Менеджеров). Эти персонажи — люди-декорации, словно бы внезапно ожившие рисунки П. Пикассо, перенесенные в пространство спектакля. Ж. Кокто в письме Полю Дерме, главному редактору журнала «Север-Юг», определил Менеджеров как «сверхчеловеческих персонажей», хореография которых должна была быть стилизована под движения марионеток. Четыре других коллективных персонажа — Актеры, движения которых подчеркнута театральны, акробатичны, «выписаны» в кубистской манере. В «Портретах-воспоминаниях» Ж. Кокто подробно описывает функцию персонажей «Парада» [5, с. 8].

Вслед за режиссером Э. Сати также использует «готовые формы», формулы. Конкретика образов и персонажей балета претерпевает влияние техники ready-made. Музыка балета не обнажает перед зрителями чувства героев, а сопровождает действие, воплощая свойственную ему эстетику показа. Развитие художественных образов в большей степени определяется метроритмом, положенным в основу портретных характеристик. Так, образ Китайского Фокусника из номера № 1 «Китайский Фокусник» представлен двухдольным размером с чертами переменности на трехдольный; образ Американки из № 2 «Американская девочка» — проявляется через ритмоформулу rag-time, № 3 «Акробаты» выражен трехдольностью вальса. То есть номера балета имеют жанровые основы. Более того, принимая во внимание то, что номера «Парада» — это фрагменты предполагаемого рекламируемого спектакля, связанные с ними музыкальные жанры в преломлении Э. Сати — Ж. Кокто обретают значение символов несостоявшегося внутреннего действия, оставшегося «за занавесом».

Драматургия балета «Парад» осуществляется на основе преломления взаимодействующих принципов монтажа и «сцена на сцене». Действие принципа монтажной драматургии обусловлено замыслом балета, показ которого не состоится. Номера балета введены в целое, подобно сменяющимся узорам калейдоскопа. «Коллаж» фрагментов соотносим и с реализацией задачи перенесения принципов кубизма в музыкальную драматургию. Этому должны были поспособствовать и «звуковые реальности» (изначально, в концепции Ж. Кокто, вокальные и шумовые вставки). Кроме того, эффект сращивания в целое разрозненных кадров-фрагментов музыки балета уподоблен технике пэчворк (patchwork) или коллажам в стиле Ж. Брака (наклеивание обрывков газет и прочих материалов в качестве «фактов»).

Неоднозначное содержание балета находит свое воплощение в не менее неоднозначном процессе жанро- и формообразования. Методом, регулирующим течение действия, оказывается игра: каждый элемент балаганного балета и весь спектакль в целом обретают различные значения по мере его развертывания. При этом на завершающем этапе развития действия актуальной оказывается вся совокупность постепенно сформированных значений.

Изобразительный, несколько декоративный характер музыки Э. Сати свидетельствует о наличии черт ярмарочности, балаганности. Музыкальный ряд представляет собой рассредоточенную сюиту, вбирающую в себя как фрагменты предполагаемого спектакля, так и портреты («номера») его действующих лиц. Признаки сюитной организации балета находят свое воплощение на трех уровнях. Первый из них образует жанровая сюита (Прелюдия с элементами фуги, реминисценция галопирующего эпизода

из «Прелюдии Красного Занавеса», rag-time № 2 «Американская девочка», вальс из № 3 «Акробаты», галоп в номере «Последние усилия и падение Менеджеров» и, наконец, fuga в «Продолжении Прелюдии Красного Занавеса»). Второй уровень воплощения принципа сюитности наблюдается в череде широко понимаемых портретов. Среди них — музыкальные воплощения образов Красного Занавеса, Зазывал, Китайского Фокусника, Американской девочки, Теплохода, Акробатов. Третий сюитный ряд составляют сцены балетного сценического действия. К ним относится череда хореографических и цирковых трюков, рассредоточенных в сценах балета.

Представленные сюитные ряды соотносятся между собой на основе принципа контраста, который авторы балета сохранили как в рамках всего произведения в целом, так и в каждом его номере и, более того, эпизоде. Так контраст — ключевой принцип сюитности — организует развитие не только каждого из трех сюитных рядов, но и весь балет как таковой, являющий собой своего рода синтетическое музыкально-сценическое сюитное целое. Наличие принципа контраста исключает в данном случае остановки между отдельными номерами балета. Музыка движется непрерывно, как кадры кинофильма: принцип сюитности взаимодействует с методом монтажной драматургии. Влияние кинематографа, который Ж. Кокто называл десятой Музой, позволяет рассматривать балет не только как сюиту, трактованную на разных уровнях, но и как театральное действие, развивающееся по законам киноискусства. Балет «Парад» основан на взаимодействии статического и динамического компонентов действия. Статической функцией наделен образ Красного Занавеса, на фоне которого разворачивается динамическое действие спектакля.

Г. Филенко, проанализировав форму балета Э. Сати «Парад», отметила конструктивизм, геометричность, кубизм построения партитуры [12, с. 71]. Действительно, три цирковых номера (центральное место в цирковой триаде принадлежит rag-time Американской девочки) перемежаются призывами Зазывал и окружены двойным обрамлением. Функцию «внешней рамы» балета образуют вступительная fuga («Прелюдии Красного Занавеса») и ее модифицированное повторение в Эпilogue спектакля («Продолжение Прелюдии Красного Занавеса»). Функцию «внутренней рамы» хореографического действия обретает музыкальный материал, сопровождающий призывы Зазывал, непосредственно предшествующий 1-му номеру «Китайский Фокусник», и вновь проводимый в интермедии «Последние усилия и падение Зазывал», расположенной между № 3 «Акробаты» и Эпilogue «Продолжение Прелюдии Красного Занавеса». То есть между фугой из Интродукции и фугой из Эпilogue, подобно интермедии или разработке, располагается все предварительное балаганное

действие, представленное тремя номерами (№ 1 «Китайский Фокусник», № 2 «Американская девочка» с интермедией «Rag-time Теплохода» и № 3 «Акробаты»).

Показательны пояснения Ж. Кокто относительно драматургии «Парада». Поэт считает аранжировку балета для фортепиано в четыре руки «шедевром архитектоники». По мнению Ж. Кокто, именно «фуга порождает сам ритм ярмарочной меланхолии». Три танца, следующие один за другим, основаны на чередовании мотивов, уподобляемых поэтом неким объектам. Ж. Кокто отмечает объединяющую функцию метрического единства номеров [4, с. 23]. Наличие авторских комментариев свидетельствует о той важности, которую придавал «Параду» Ж. Кокто. Г. Филленко в достаточной мере передала сущность замысла Ж. Кокто, основанного на показе смены приоритетов его современников. Итак, публика принимает рекламное действие, агитацию Зазывал-Менеджеров за спектакль как таковой. Настоящий же спектакль, приготовленный артистами, публике не нужен: ярмарочный балаган пуст. Ж. Кокто и Э. Сати обвиняют современного человека в том, что он ограничил себя просмотром не более чем рекламы и не стремится к тому, чтобы познать художественное целое. Внутри театра никто не заходит. «Парад» стал символом того внешнего блеска, на котором остановил свой выбор жаждущий «хлеба и зрелищ» современный человек. Ж. Кокто и Э. Сати, взяв за основу ярмарочное действие как комедийный спектакль, наделили балет чертами трагедии.

Свойственный балету принцип взаимодействия вечного и временного, неизменного и изменяющегося реализуется и благодаря проникновению в музыкальную ткань балета внемusыкального начала — звуковых символов современной цивилизации. «Внемusыкальное» составляет отдельный пласт, вплетенный композитором в музыкальную драматургию сочинения. Звук автомобильной сирены, стук пишущих машинок, револьверные выстрелы, гудок теплохода, шум аэропланов и динамомашин — все эти «шумоэффекты» не только звуки окружающего мира: это атрибуты современной цивилизации, «вносимые туда в качестве того, что Жорж Брак называет фактами» [4, с. 22]. Вплетение звуковых символов повседневного мира в собственно музыкальную ткань сочинения — новаторский шаг в духе Э. Сати, говорившего, что сочинил фон к ряду шумов, которые Ж. Кокто считал необходимыми для передачи атмосферы вокруг его героев [5, с. 9]. Данные проявления музыкального футуризма предстают как ранний образец «конкретной» музыки (фр. *musique concrète*). К. Акопян сопрягает появление «конкретной» музыки с единым для XX века «интересом к вещи», новейшая музыка «додумывает до конца новую вещьность», предполагающую отказ от свойственной искусству иллюзорности [1, с. 235].

По мнению Жана-Поля Креспеля, введение в партитуру балета звуков печатной машинки стало одним из факторов, оскорбивших публику и вызвавших у нее негодование.

Однако задача авторов сверхреалистического хореографического действия была иная: воплотить лозунг, провозглашенный Ж. Кокто: «Довольно с нас облаков, волн, аквариумов, ундин и ароматов ночи, нам нужна музыка на земле, музыка повседневности» [цит. по 12, с. 95], демонстрируя тем самым «аромантическую» концепцию данного произведения. Вместе с тем, согласно Ж. Кокто, характер оркестровки Э. Сати несколько в ином свете: «показывает все свое изящество». Поэт уподобляет оркестр Э. Сати некоему орфеону, озвучивающему сны, но средствами, далекими от импрессионизма [5, с. 9]. Показательно, что, касаясь концепции «Парада», поэт вновь озвучивает свой лейтмотив погружения в сон для достижения «ирреальной реальности».

**Выводы.** По замыслу С. Дягилева — заказчика музыки балета — «Парад» должен был «сыграть роль манифеста кубистов» [13, с. 157]. Таким образом, кубизм находит проявление на нескольких уровнях. Первым уровнем торжества кубизма стало объединение в пространстве единого балетного действия таких элементов разнообразных сценических традиций, как театральные спектакль, цирк, мюзик-холл, ярмарочное действие, искусство хореографии. С одной стороны, каждый элемент хранил и свою специфику, что способствовало возникновению своего рода «эффекта отталкивания» искусств, с другой — их сопротивлению, и в результате — их «насильственного объединения». Вот почему Ф. Пуленк так высказывался о «Параде»: «На сей раз все искусства брыкались в своих оглоблях» [10, с. 57].

Вторым уровнем проявления стиля кубизма стало визуальное оформление спектакля, каждый элемент которого претворял кубистский способ видения мира. Г. Аполлинер во вступительной статье к реалистическому балету пояснял: декорации и костюмы «Парада» подтверждают ведущую идею кубизма — извлечь из предмета все способствующее тому, чтобы вызвать эстетическое чувство [4, с. 110].

Третьим уровнем, сопричастным кубистскому восприятию времени-пространства балета, стало парадоксальное соединение таких модернистских направлений в искусстве, как футуризм, сюрреализм и «новый классицизм» (Ф. Пуленк разделяет понятия «новый классицизм» и «неоклассицизм» И. Стравинского), объединенных посредством принципа взаимодействия различных прочтений единого целого, свойственного кубизму. В этом проявилась синтетическая функция балета «Парад».

Э. Сати в балете «Парад» впервые использовал записанные заранее «звукошумы повседневности», что предопределило появление «конкретной музыки» (*musique concrète*).

Проявленням «естетики новой вещности» (М. Сапонов) отмечена хореография в реалистическом балете Э. Сати «Парад». Суть ее состоит в отсутствии эмоционального наполнения танцевальных номеров, выполняющих функцию «оркестровых партий» [4, с. 19]. О влиянии эстетики новой вещности свидетельствует и Красный Занавес, образ которого обретает функцию героя спектакля. Подтверждением сказанному служит «польстившее» Ж. Кокто высказывание зрителя, сравнившего «Парад» со спектаклем марионеток [4, с. 156].

Анализ драматургии этого произведения обнаружил значительное влияние кинематографа.

В контексте музыкальной драматургии «Парада» метод «трюка» («фокуса») был реализован на нескольких уровнях. Среди них: принцип непрерывной метаморфозы, одним из проявлений которого является инверсия (фуга и дальнейшее прелюдирование словно поворачивают действие вспять, олицетворяя регламентированный авторами сбоя программы); принцип монтажной драматургии в его горизонтальном и параллельном воплощениях; логика парадокса, обуславливающая соединение несоединимого. Показательно, что Э. Сати в письме, адресованном Ж. Кокто (1916), называл «Парад» «нашим маленьким трюком» [4, с. 162]. Это свидетельствует о том, что «трюк» становится не только методом, но и авторским жанровым наименованием. Анализ партитуры балета позволяет сделать вывод, что «трюк» может получить статус дополнительного жанрового имени произведения, благодаря чему «Парад» может быть определен как «балет-трюк».

#### Перспективы исследования данной темы.

Перспективой дальнейшего исследования данной темы является обнаружение основных тенденций модернистского искусства, выявленных в ходе изучения балета «Парад» Э. Сати — Ж. Кокто, в произведениях их последователей. Это касается как произведений композиторов и режиссеров Франции, так и художественных творений отечественных деятелей искусства.

#### Литература:

1. Аюпян К. З. *XX век в контексте искусства. История болезни как повод для размышлений* [Текст] / К. З. Аюпян. — М.: Академ. Проект: РИК, 2005. — 336 с. — (Серия «Технология культуры»).
2. Зись А. Я. *Теоретические предпосылки синтеза искусств* [Текст] / А. Я. Зись // *Взаимодействие и синтез искусств* / под ред. Д. Д. Благого и др. — Л., 1978. — С. 5–20.
3. Кокто Ж. *Петух и Арлекин* [Текст] / Ж. Кокто; пер. с фр. [Сост., предисл. и избр. примеч. М. Д. Яснова]. — СПб.: Кристалл, 2000. — 864 с.
4. Кокто Жан. *Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре* [Текст] / Жан Кокто; сост., пер. с фр., послесловие, коммент. М. А. Сапонов. — М.: Прест, 2000. — 823 с. — (Литературные памятники музыкального авангарда. Вып. 1).
5. Кокто Ж. *Parade. Документы и комментарии* [Текст] / Ж. Кокто; изд. подгот., пер. с фр. М. Сапонов. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. — 39 с.
6. Косачева Р. *О музыке зарубежного балета 1917–1939. Опыт исследования* [Текст] / Р. Косачева. — М.: Музыка, 1984. — 301 с.

7. Краснощек Е. Ю. *Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Жана Кокто в творчестве представителей французского модернизма XX века* [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Е. Ю. Краснощек. — Харьков, 2012. — 17 с.
8. Креспель Ж.-П. *Повседневная жизнь Монмартра во времена Пикассо (1900–1910)*. [Текст] / Жан-Поль Креспель. — М.: Мол. гвардия, 2000. — 256 с.
9. Левчук Л. *Західноєвропейська естетика XX століття* [Текст]: навч. посібник / Л. Левчук; [ред. О. Вербило]. — К.: Либідь, 1997. — 222 с.
10. Пуленк Ф. *Я и мои друзья* [Текст] / Ф. Пуленк; пер. с фр. — М.: Музыка, 1970. — 310 с.
11. Ступель А. *Морис Равель. Очерк жизни и творчества* [Текст] / А. Ступель. — Изд. 3-е. — М.; Л.: Музыка, 1964. — 132 с.
12. Филенко Г. *Французская музыка первой половины XX века* [Текст] / Г. Филенко. — Л.: Музыка [Ленингр. отд-ние], 1983. — 231 с.
13. Шнейерсон Г. М. *Французская музыка XX в.* [Текст] / Г. М. Шнейерсон. — [Изд-е 2-е, переработ. и доп.]. — М.: Музыка, 1970. — 576 с.

#### References:

1. Akopyan, K. Z. (2005). *XX vek v kontekste iskusstva. Istoriya bolezni kak povod dlya razmyshleniy* [XX Century in the Context of Art. The History of the Disease as an Excuse for Reflection]. Moscow: Akadem. projekt: RIK. (Series «Technology of Culture»). [In Russian].
2. Zis', A. Ya. (1978). *Teoreticheskiye predposylki sinteza iskusstv* [Theoretical Prerequisites for the Synthesis of Arts]. In *Vzaimodeystviye i sintez iskusstv — Interaction and Synthesis of Arts*. (Eds. D. D. Blagoy et al). (pp. 5–20). Leningrad. [In Russian].
3. Kokto, Zh. (2000a). *Petukh i Arlekin* [Rooster and Harlequin]. (M. D. Yasnov, compl.). St. Petersburg: Kristall. [In Russian].
4. Kokto, Zh. (2000b). *Petukh i Arlekin. Libretto. Vospominaniya. Stat'i o muzyke i teatre* [The Rooster and the Harlequin. Libretto. Memories. Articles about music and theater]. (M. A. Saponov, Compl. & Trans.). Moscow: Prest. (Series «Literary monuments of the musical avant-garde», issue 1). [In Russian].
5. Kokto, Zh. (1999). *Parade. Dokumenty i kommentarii* [Parade. Documents and Comments]. (M. Saponov, Ed. & Trans.). Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo. [In Russian].
6. Kosacheva, R. (1984). *O muzyke zarubezhnogo baleta 1917–1939. Opyt issledovaniya* [About the Music of the Foreign Ballet 1917–1939. Experience of the Study]. Moscow: Muzyka. [In Russian].
7. Krasnoshek, E. Yu. (2012). *Kompozitorskaya interpretatsiya khudozhestvenno-esteticheskogo naslediya Zhana Kokto v tvorchestve predstaviteley frantsuzskogo modernizma XX veka* [Compositional interpretation of the artistic and aesthetic heritage of Jean Cocteau in the works of representatives of French modernism of the XX century]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkov. [In Russian].
8. Krespel, Zh.-P. (2000). *Povsednevnyaya zhizn' Monmartra vo vremena Pikasso (1900–1910)* [The daily life of Monmartra in the days of Picasso (1900–1910)]. Moscow: Mol. gvardiya. [In Russian].
9. Levchuk, L. (1997). *Zakhidnoyevropeys'ka estetyka XX stolittya* [Western European aesthetics of the twentieth century]. (O. Verbylo, Ed.). Kyiv: Lybid'. [In Ukrainian].
10. Pulenk, F. (1970). *Ya i moi druz'ya* [I and my friends]. (Translation). Moscow: Muzyka. [In Russian].
11. Stupel, A. (1964). *Moris Ravel'. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Maurice Ravel. Essay of life and creativity]. (3rd edition). Moscow; Leningrad: Muzyka. [In Russian].
12. Filenko, G. (1983). *Frantsuzskaya muzyka pervoy poloviny XX veka* [French music of the first half of the twentieth century]. Leningrad: Muzyka (Leningrad branch). [In Russian].
13. Shneyerson, G. M. (1970). *Frantsuzskaya muzyka XX v.* [French music of the XX century]. (2nd edition, supplemented and revised.). Moscow: Muzyka. [In Russian].

Рецензент статті: Олександрова О. А., кандидат мистецтвознавства, доцент, КУ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»

Стаття надійшла до редакції 17.03.2017