

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА имени А. Я. Вагановой»

На правах рукописи

ГОЛОВНИНА Наталия Анатольевна

БАЛЕТЫ КОМПОЗИТОРОВ ГРУППЫ «ШЕСТИ»  
В ПОСТАНОВКАХ ВЕДУЩИХ АНТРЕПРИЗ 1920-Х ГОДОВ:  
ВАРИАНТЫ ЖАНРОВОГО ПРОЧТЕНИЯ

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения  
Горн Анна Викторовна

Санкт-Петербург — 2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
Глава 1. Идеи театрального синтеза в антрепризах «Русский балет»	
С. П. Дягилева и «Шведские балеты» Р. де Маре.....	19
1.1. Жанровые изменения в искусстве первых десятилетий XX века и балет ....	19
1.2. Видовые преобразования балета в постановках дягилевской антрепризы ..	34
1.3. Антреприза «Шведские балеты»: история возникновения, творческая концепция .....	45
Глава 2. Жанровое взаимодействие в коллективном опусе «Новобрачные на Эйфелевой башне», балетах Д. Мийо и А. Онеггера.....	
2.1. Балетный жанр в композиторском наследии группы «Шести».....	66
2.2. Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне».....	76
2.3. Балеты Д. Мийо.....	90
2.4. Балет «Скетинг-ринг» А. Онеггера.....	147
Глава 3. Музыкальный диалог с жанровыми традициями в балетах Ф. Пуленка, Ж. Орика, Ж. Тайфер .....	
3.1. Балеты Ф. Пуленка .....	158
3.2. Балеты Ж. Орика.....	198
3.3. Балет «Продавец птиц» Ж. Тайфер.....	229
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	239
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	252
ПРИЛОЖЕНИЕ I.....	291
ПРИЛОЖЕНИЕ II .....	294
ПРИЛОЖЕНИЕ III .....	296

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** В первой трети XX века балет стал жанром, символизирующим современные художественные искания, сопровождающиеся значительными изменениями компонентов хореографического спектакля и системы их взаимодействия. В таком художественно-историческом контексте достойными исследовательского внимания представляются балетные сочинения композиторов группы «Шести», создававшиеся для сценического воплощения силами ведущих балетных антреприз того времени — «Русского балета» С. Дягилева и «Шведских балетов» (“Les Ballets Suédois”)<sup>1</sup> Р. де Маре.

Деятельность мастеров искусств, связанных с русской и скандинавской антрепризами, которые прославились своими художественными экспериментами, порой приводила к эстетическим, композиционно-драматургическим и стилевым преобразованиям балетного жанра. В круг сочинений композиторов группы «Шести», рожденных эпохой «безумных двадцатых», входят балеты Д. Мийо («Человек и его желание», «Бык на крыше», «Сотворение мира», «Салат», «Голубой экспресс»), А. Онеггера («Скетинг-ринг»), Ж. Орика («Докучные», «Матросы», «Пастораль»)<sup>2</sup>, Ф. Пуленка («Лани», «Утренняя серенада»), Ж. Тайфер («Продавец птиц»)<sup>3</sup>.

Неповторимый постановочный облик балетных опусов, созданных композиторами группы «Шести», их индивидуализированное музыкальное воплощение, активное взаимодействие с другими жанрами и видами искусства обозначили новый этап в жизни балета, предполагающий более свободное обращение с традицией и разнообразие вариантов жанрового синтеза

---

<sup>1</sup> В большинстве русскоязычных исследований, где упоминается антреприза де Маре, она фигурирует под названием «Шведский балет». Мы придерживаемся прямого перевода с французского языка — «Шведские балеты», — который также используется в работах отечественных авторов.

<sup>2</sup> Балет Ж. Орика «Чары Альцины» (1928), созданный для Труппы Иды Рубинштейн, не рассматривается в данной работе, так как требует изучения в контексте эстетических установок Рубинштейн.

<sup>3</sup> Шестой участник коллектива французских композиторов Л. Дюрей в своем творчестве не обращался к жанру балета.

в хореографическом спектакле. Художественная тенденция, заявленная в первой половине XX столетия, получила активное продолжение в последующие десятилетия, перешагнув в XXI век. Показательно, что постановочные «мотивы» дягилевской антрепризы и коллектива де Маре нередко привлекают внимание современных балетмейстеров, режиссеров; на театральных подмостках появляются спектакли обоих коллективов — в первоначальном облике или новом, переосмысленном виде, — что делает тему настоящей работы своевременной и актуальной<sup>4</sup>.

**Степень разработанности темы исследования.** Специальное исследование, посвященное жанровому облику балетов, созданных в 1920-е годы представителями французской группы «Шести», отсутствует. В музыковедческой литературе, обращенной к некоторым из указанных сочинений, отмечена их жанровая неоднозначность, природа которой в большей или меньшей степени изучается авторами (в их числе: Ж. Арбек, И. Гильберт, О. И. Гладкова, М. Деланна, П. Йост, Б. Л. Келли, Е. А. Киндюхина, Л. М. Кокорева, Р. Г. Косачева, Е. В. Левская, И. А. Медведева, В. Меллерс, К. Мур, Л. Г. Раппопорт, Ж. Рой, А. Н. Рыбальченко, Дж. Спратт, М. С. Стусова, В. Тапполет, Д. Томпсон, Г. Т. Филенко, Х. Хальбрайх, К. Шмидт, Г. М. Шнеерсон, А. Эль). Существует также обширный пласт работ (труды М. А. Брайловской, Л. Гарафолы, Т. А. Кудрявцевой, А. С. Ласкина, О. Н. Полисадовой, Ш. Схейена), музыковедческого (труды А. А. Баевой, Г. Н. Добровольской, Р. Келькеля, Р. Г. Косачевой, Е. Д. Кривицкой, Т. Н. Лево́й, И. В. Нестьева, Р. Николса) или

---

<sup>4</sup> Только за последние годы за рубежом были неоднократно поставлены «Лани» (1999, The Royal Ballet Company, The Royal Opera House, Covent Garden; 2009, Римский оперный театр, Festival Ballet Russes, реконструкция — Howard Sayette), «Голубой экспресс» (1996, Paris Opera Ballet), «Бык на крыше» (2009, Montreal Theatre Maisonneuve de la Place des Arts), «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1992, Orchestre National l'ORTF, балетмейстер — Gean Guelis), «Человек и его желание» (2012, Centre culturel franco-guineen, балетмейстер — Georges Momboye), «Сотворение мира» (2012, Holland Festival — Ballet de Lorraine, балетмейстер — Faustin Linyekula; 2013, Jeunes ballet de Conacry, балетмейстер — Georges Momboye), «Скетинг-ринг» (1996, Zurich Ballet, постановка — Kenneth Archer, Milicent Hodson; 1998, Royal Swedish Ballet). Среди отечественных постановок можно отметить спектакли «Глина» на музыку балета «Сотворение мира» и «Бык на крыше» Д. Мийо (2015 и 2020, Мариинский театр, Санкт-Петербург, балетмейстер — В. Варнава).

междисциплинарного (работы А. А. Баевой, А. И. Владимировой, М. Ю. Германа, Т. И. Кузовчиковой, М. А. Петрова, В. С. Турчина, А. К. Якимовича) характера, в которых общая проблематика, а иногда и отдельные исследовательские аспекты «резонируют» заявленной в настоящей работе теме: культурные процессы в Европе эпохи *fin de siècle* и 1920-х годов, преобразования в хореографическом искусстве того времени, эмансипация элементов балетно-театрального синтеза, «слияние» театральных и несценических жанров. В значительной части исследований, освещающих данные темы, рассматривается деятельность «Русского балета». Это работы М. Келькеля [318], Р. Николса [341], Е. Д. Кривицкой [123], Т. Н. Левай [141]. Исключительно важными для данной диссертации являются труды различного масштаба, посвященные творчеству композиторов группы «Шести» и их балетной музыке, а также антрепризам Дягилева и де Маре, деятельность которых проходила под знаком театрально-хореографических экспериментов.

Активные поиски новых форм, осуществляемые во французском музыкальном театре первой половины XX века, предполагающие, в частности, «скрещивание» балета с драмой и вокальными жанрами, обозначены в монографии Е. Д. Кривицкой [123]. Автор также пишет о предвосхищении дягилевской идеи равнозначности всех элементов постановки во французских символистских спектаклях и особой культурной взаимосвязи французского и русского искусств эпохи модерна. На активный творческий взаимообмен между Францией и Россией в конце XIX — начале XX веков, подготовивший восприимчивость искусства к нововведениям дягилевской антрепризы, также указывает Т. Н. Левай [141, с. 190–201]. Оба исследователя выявляют процесс «вызревания» последующих изменений в балетном жанре, связанных с проецированием на него специфических приемов и закономерностей из других сфер художественного творчества.

Состояние балетного искусства в эпоху «бурных 1920-х годов» освещается в работах М. Келькеля [318], Р. Николса [341], Е. Д. Кривицкой [123], Л. Гарифолы [46], О. Н. Полисадовой [188]. Р. Николс обращается к инновационной музыке разных жанров, стараясь охватить как можно больше исторических

деталей и фактов. Похожие задачи ставит в своем исследовании М. Келькель, фокусируясь на сфере хореографического искусства, подробно рассматривая «состояние» балета 1920-х годов, репертуарную политику ведущих театров Парижа и Монте-Карло, которую сравнивает с направленностью постановок крупных танцевальных организаций, и в первую очередь, антрепризы «Русский балет», а также составляющих ей конкуренцию «Шведских балетов», труппы Иды Рубинштейн, серии «Парижских вечеров», организованных Э. де Бомоном.

Деятельность двух творческих коллективов, — «Русский балет» и «Шведские балеты», осуществивших в 1920-е годы большую часть балетных постановок на музыку группы «Шести», многосторонне рассматривалась искусствоведами. «Русскому балету» посвящено значительное количество работ, многие из которых — монографии [139; 169; 186; 224; 278; 320], диссертации [22; 188], статьи [31; 32; 49; 76; 117; 140; 166; 197; 213; 216], мемуары [64; 70; 149; 164; 170; 171; 240], художественные альбомы<sup>5</sup> [81; 184; 351, 369] привлечены к настоящему исследованию. В центре внимания искусствоведов оказываются эстетическая программа труппы, новое представление ее участников о балетном спектакле, история создания сочинений, особенности взаимодействия авторов балетов — хореографов, музыкантов, драматургов, художников и дизайнеров. Для разработки темы предлагаемой диссертации наибольшее значение из данного комплекса имели труды М. А. Брайловской [22], Л. Гарафолы [46], О. Н. Полисадовой [188]. *Ансамблевое* взаимодействие компонентов хореографического спектакля, равно как и их художественная самодостаточность, стали, по мнению М. А. Брайловской, одной из главных причин, способствовавших расцвету русского балета с 1909 по 1939 годы в условиях его эмиграции, а некоторый приоритет музыки, часто проявлявшийся в постановках, подтверждает особую значимость звукового ряда, его системообразующую функцию<sup>6</sup>. В книге американского балетоведа Л. Гарафолы детально воссоздается картина

<sup>5</sup> Альбомы включают фотоматериалы и рисунки, связанные с балетными постановками, снабженные комментариями членов труппы, выдающихся современников, искусствоведов.

<sup>6</sup> Свое внимание исследователь фокусирует на спектаклях, созданных отечественными мастерами, в том числе — композиторами.

художественной деятельности дягилевской антрепризы и других трупп-современников, эпоха “Les Ballets Russes” рассматривается сквозь призму хореографического искусства, через отражение балетмейстерских идей, рождающих необычное, оригинальное видение балетного спектакля, в контексте особого сотрудничества либреттиста, композитора, художника и постановщика танцев. Музыкальная сторона балетов исследователем затронута значительно меньше в силу его профессиональной специфики. В диссертации О. Н. Полисадовой, близкой по тематической направленности и ракурсу исследования Гарафолы, акцент сделан на особенностях балетмейстерской работы. В трудах, посвященных коллективу Дягилева, выделены самобытные фигуры хореографов, чья последующая деятельность вне «Русского балета», как подчеркивают авторы, опиралась на важнейшие творческие установки антрепризы, в частности, многоуровневое образно-драматургическое единство спектакля и особую значимость его музыкального ряда. Исследователи отмечают специфичные видоизменения в жанровой природе отдельных спектаклей, рассматривая их в ракурсе общей эстетической программы коллектива. В целом можно отметить, что несмотря на всестороннюю научную освещенность спектаклей дягилевской труппы, балеты, поставленные на музыку композиторов группы «Шести», изучены меньше и оставляют простор для дальнейшего исследования<sup>7</sup>.

Деятельность труппы «Шведские балеты» — основного конкурента русского хореографического коллектива в 1920-е годы, — предстает как объект специального изучения только в работах зарубежных авторов<sup>8</sup>. Среди наиболее крупных исследований назовем монографию шведского историка танца Э. Неслунда [341], которая обращена к биографии и творческой деятельности де Маре, истории создания антрепризы, ее художественной жизни, составу участников и репертуару труппы. В работе имеется краткий, но информативно

<sup>7</sup> Это относится, прежде всего, к сочинениям Орика — балетам «Докучные», «Матросы», «Пастораль», в меньшей степени — к хореографическим опусам Пуленка («Лани»), Мийо («Голубой экспресс»).

<sup>8</sup> В последние десятилетия (с конца XX — начала XXI века) интерес к антрепризе Рольфа де Маре все более возрастает.

емкий «разбор» каждой из постановок, выявлены эстетические параллели между «Шведскими балетами» и коллективом Дягилева. Неслунд, вслед за Келькелем, посвятившим скандинавской труппе одну из глав своего научного труда, обозначает место «Шведских балетов» среди других частных танцевальных коллективов 1920-х, выявляет созвучность необычных художественных решений и оригинальной хореографической пластики в спектаклях труппы эстетическим запросам времени. П. де Гроот в своем исследовании [297] предлагает обобщенную характеристику деятельности антрепризы де Марэ и небольшой эстетический «портрет» каждого балетного спектакля. «Шведским балетам» де Гроота по направленности содержания близок одноименный труд Б. Хегера [302], хронологически появившийся раньше остальных указанных исследований, содержащий богатый и качественный иллюстративный материал, а также справочную информацию о каждом балете и его авторах. Весьма значимым для разработки темы данной диссертации стал коллективный сборник статей «Искусство движения: Шведские балеты Рольфа де Марэ. Париж 1920–1925» (“Arts en mouvement: Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920–1925”), включающий размышления об оригинальном подходе участников антрепризы к созданию балетного спектакля, многосторонний анализ наиболее выдающихся постановок труппы («Новобрачные на Эйфелевой башне», «Скетинг-ринг», «Сотворение мира» и др.). Авторы публикаций придерживаются единого метода, рассматривая содержательную идею каждого спектакля «в трех проекциях»: хореография, сценография и музыка<sup>9</sup> [289, 303, 306, 322, 357]. Исследователи затрагивают вопрос внутреннего соотношения художественных составляющих балета, отмечая, в отдельных случаях, «перевес» одной из них над другими, что заставляет применять к анализируемым сочинениям иные жанровые определения<sup>10</sup>. Отсутствие специальных работ на русском языке, посвященных труппе «Шведские балеты», побудило автора настоящей диссертации уделить особое

---

<sup>9</sup> Например, «круговая идея» в «Скетинг-ринге», линейность и геометричность в «Человеке и его желании».

<sup>10</sup> В частности, балет «Сотворение мира» авторы предлагают трактовать как «живую картинку» в силу доминирования сценографии над хореографией (См. об этом: [306, р. 153–173]).



внимание антрепризе де Маре, представив ее историю и художественную специфику хореографических проектов.

Своеобразная трансформация балетного жанра, наблюдаемая в постановках на музыку композиторов группы «Шести», обозначена в трудах, посвященных творчеству Жана Кокто. Отличительную особенность большинства таких балетов — наличие индивидуального жанрового определения<sup>11</sup>, указывающего на множественные родовые истоки произведения, отмечает Е. Ашенгрин в труде «Кокто и танец» [266], подчеркивая, что именно драматург вдохновлял композиторов на неординарное музыкальное воплощение. В объемной монографии К. Арно [265] анализируются кинематографические приемы, получившие применение в театральнo-сценических сочинениях Кокто, включая балеты; отмечено многостороннее влияние на драматурга искусства Ч. Чаплина. Рассуждения о театре и музыке самого Кокто [109; 110] являются отражением эпохи в живом восприятии художника и обнаруживают его устремленность к преодолению жанровых границ в искусстве.

Музыка балетов, созданная композиторами группы «Шести» рассматривается отечественными и зарубежными исследователями в рамках обзора французской музыкальной культуры первой половины XX века [93; 238; 254; 256; 355], отдельного творчества каждого из мастеров [26; 80; 95; 180; 156; 195; 238; 239; 249; 293; 300; 304; 311; 312; 337; 346; 352; 354; 358; 359; 361; 367], определенной сферы сочинений [103; 104]; изучается в контексте проблемы, связанной со стилевым, национальным, композиционным или образно-содержательным аспектами их балетной музыки [112; 128; 209; 249; 289; 294; 311; 319; 327; 338; 372], а также как отдельная жанровая сфера [117; 118; 314]. Важным источником информации выступает и литературное наследие композиторов — мемуары, автобиографии, музыкально-критические статьи [158; 174; 175; 176; 192; 194; 295; 331; 347; 348; 349; 366]. Жанровый облик партитур, их близость или удаленность от традиций балетной музыки, также рассматривается

---

<sup>11</sup> Например, «Голубой экспресс» (хореографическая оперетта) или «Скетинг-ринг» (роликовый балет, хореографическая симфония).

исследователями. Акцент на данной стороне произведения в музыковедческих работах чаще возникает в связи с дополнительным жанровым обозначением балета, а также ярко выраженными особенностями формообразования, развития музыкального материала, общей драматургической логики, свойственными другим театральным, вокальным или инструментальным жанрам. Сходство некоторых балетов композиторов группы «Шести», сочиненных в 1920-е годы, с цирковыми представлениями, обзорами мюзик-холла, ревю выявляют Г. М. Шнеерсон [256], Г. Т. Филенко [238; 239], Р. Г. Косачёва [117; 118; 119], а также сам Ж. Кокто [110]. Исследователь И. А. Медведева — автор единственной отечественной монографии о Ф. Пуленке [156], — рассматривая все балеты композитора сквозь призму вокальных жанров, признанных ведущими в его творчестве, отмечает особую художественную значимость хоровых номеров в «Ланях», не углубляясь в генезис подобных включений. О своеобразном «балансировании» между жанрами, стилями и эпохами в постановке того же балета пишет Е. В. Левская [146]. Двудеянная жанровая природа балета «Утренняя серенада» охарактеризованная композитором как изначальная идея [295; 349], изучена в ряде исследований [145; 156; 213], а само произведение попадает в комплекс и музыкально-театральных, и инструментальных концертных сочинений Пуленка. Замечания о взаимодействии балета с другими жанрами имеются и в исследованиях, посвященных опусам Д. Мийо [96; 107; 273; 306; 310; 319; 321; 370], среди которых авторы выделяют «Сотворение мира» и «Салат». В работах М. С. Стусовой (Кобзевой) [107; 220; 221; 222] родство большинства музыкально-театральных, инструментальных и вокальных сочинений Мийо, раскрывается автором через их «вторичную жанровую основу» [221, с. 21–24] — сюитность, являющуюся для балета, как известно, базовым композиционно-драматургическим принципом. Балеты А. Онеггера, рассматриваемые большинством исследователей как предтеча сложных инструментальных и вокально-сценических произведений композитора, также обнаруживают тенденцию к жанровому синтезу, что отмечено во многих трудах [289; 304; 317; 365; 372].

Музыка балета–хореографической симфонии «Скетинг-ринг»<sup>12</sup> неоднократно анализировалась<sup>13</sup>, однако акценты исследователями были сделаны на особенностях музыкального языка, соотношении арт-компонентов спектакля, его смысловых нюансах. В трудах исследователей, обращенных к творчеству Ж. Орика [204; 352], проблема жанровой трансформации анализируется на уровне взаимодействия немusикальных элементов балета. Среди работ, посвященных музыкальному наследию Ж. Тайфер — единственной женщины-композитора из группы «Шести», выделяется диссертационное исследование К. Хил, в котором подробно анализируется балет «Продавец птиц». Искусствовед акцентирует внимание на воплощении авторского замысла, а также на затейливом совмещении в музыке моделей старинных форм, жанров с современными приемами и способами развития материала, создающем специфический облик балета «эпохи 1920-х годов».

Проблема индивидуальной композиторской трактовки балета, потребовала обращения к исследованиям, в которых рассмотрены жанрово-типологические особенности балетной музыки в ее классическом выражении [65; 77; 242; 243], процессы развития и трансформации жанров в музыке XX века [7; 8; 60; 218; 245; 246; 247], разновидности музыкального решения в балетах минувшего столетия [94; 131; 132; 133; 134; 135; 136].

Работа молодых французских музыкантов 1920-х годов в сфере балета была отмечена постоянным вариантным преобразованием жанра, основанным на оригинальности постановочных идей и особенностях индивидуального композиторского стиля.

В настоящей работе предпринята попытка представить балеты композиторов группы «Шести», вовлеченных в круг творческих поисков двух ведущих

---

<sup>12</sup> Другие сочинения Онеггера, созданные в период 1920-х годов и включающие танец, представляют собой, прежде всего, драматические спектакли, в которых хореография играет второстепенную роль, и поэтому не рассматриваются в данной работе.

<sup>13</sup> Подробный анализ принадлежит зарубежным исследователям [289; 304]. В отечественном музыкознании балетам Онеггера уделялось меньше внимания, что, по-видимому, связано с отсутствием у композитора совместных работ с антрепризой Дягилева.

антреприз, как воплощение жанровой динамики балета, принимающей в каждом из сочинений неповторимый художественный облик.

**Объектом исследования** являются балеты композиторов группы «Шести»: «Человек и его желание», «Бык на крыше», «Сотворение мира», «Салат», «Голубой экспресс» Д. Мийо; «Лани», «Утренняя серенада» Ф. Пуленка; «Докучные», «Матросы», «Пастораль» Ж. Орика; «Скетинг-ринг» А. Онеггера; «Продавец птиц» Ж. Тайфер и коллективный балет «Новобрачные на Эйфелевой башне».

**Предмет исследования** — театральнo-хореографическое и музыкальное воплощение балетного жанра в указанных сочинениях.

**Цель исследования** — выявить в балетах композиторов группы «Шести» направленность жанровых изменений, характерных для музыкально-театрального искусства 1920-х годов.

**Задачи исследования:**

- охарактеризовать процесс взаимопроникновения искусств и явления жанрового синтеза в театре конца XIX — начала XX века, подготовившие последующие видовые изменения балета;
- представить основные художественно-эстетические идеи и концепции деятельности антреприз «Русский балет» и «Шведские балеты»;
- выявить характерные черты в совместной работе художников, привлеченных труппой «Шведские балеты»;
- проследить тенденцию к изменению жанрового облика балетных спектаклей в постановочном наследии названных антреприз;
- выявить стилевые доминанты и жанровые метаморфозы в каждом отдельном компоненте спектакля, возникшие в процессе создания балетов и взаимодействия их авторов — сценаристов, композиторов, художников, балетмейстеров;
- определить круг видов искусства и жанров, оказавших воздействие на музыкальный ряд балетов, созданных композиторами группы «Шести», а также их хореографическое и сценографическое воплощение;
- выявить общие и индивидуальные черты в композиторских решениях

балетов Онеггера, Мийо, Пуленка, Тайфер, Орика;

– определить драматургическую роль музыки в каждом из названных спектаклей.

**Научную новизну** работы составляет исследование жанровой динамики, реализованной в указанных произведениях и обусловленной творческими экспериментами ведущих балетных антреприз и балетмейстеров, сформировавшихся в художественной атмосфере труппы Дягилева, но уже вышедших за пределы ее творческого круга (Л. Мясин, Б. Нижинская). Диссертанткой представлены музыкально-аналитические и источниковедческие дополнения к существующим исследованиям художественного текста названных балетов. Автором диссертации *впервые*:

– представлена в отечественном искусствознании деятельность антрепризы «Шведские балеты» Рольфа де Маре как основного конкурента коллектива Дягилева 1920–1925 годов, освещена история возникновения труппы, выявлены ее ключевые фигуры и художественно-эстетическая трактовка балета;

– прослежена в хореографических спектаклях антрепризы де Маре устойчивая тенденция к взаимодействию различных жанров, характерная также для постановок «Русского балета» Дягилева;

– выявлены в композиционно-драматургическом решении балетной музыки приемы кинематографа («Сотворение мира», «Пастораль»), искусства фотографии и циркового представления («Новобрачные на Эйфелевой башне»);

– определены и характеризованы образно-драматургические сферы в музыке балетов «Бык на крыше», «Пастораль», «Салат», «Лани»;

– произведена аналитическая детализация музыкально-тематического развития в балете «Скетинг-ринг»;

– выявлены дополнительные содержательные планы музыки балетов: урбанизм («Человек и его желание»), обрядовость («Лани»);

– выделен внутренний вокально-инструментальный цикл в балете «Лани», осуществлен перевод на русский язык и анализ поэтических текстов сочинения;

– уточнен характер сценографического оформления премьерного спектакля

«Утренняя серенада», обоснована гипотеза об источнике, вдохновившем композиторский замысел и определившем содержание данного балета;

– впервые в русскоязычной литературе комплексно рассмотрены балеты «Продавец птиц» и «Новобрачные на Эйфелевой башне»: как театральная постановка, и как музыкальное сочинение.

**Теоретическая значимость работы.** Основные положения, изложенные в диссертации, позволяют углубить и дополнить научные представления о европейском балете 1920-х годов, его взаимодействии с другими видами искусства и векторе жанровых преобразований. В научный обиход введены новые сведения и материалы, связанные с деятельностью труппы «Шведские балеты», творческой общностью и различиями между русской и скандинавской антрепризами, а также музыкальными решениями балетов, созданных композиторами группы «Шести».

**Практическая значимость работы.** Применение результатов работы предполагает использование их в образовательных лекционных курсах, предназначенных для специализированных высших учебных заведений, готовящих музыковедов, концертмейстеров балета, хореографов и балетмейстеров, балетоведов. Материалы исследования могут оказаться полезными для учебных дисциплин «Музыкальная драматургия балета», «История музыки», «Анализ балетной музыки», «История балетной музыки», «История хореографического искусства». Анализ произведений, выполненный в диссертации, представляет малоизвестные в отечественной балетмейстерской среде балетные опусы композиторов группы «Шести» («Докучные», «Матросы», «Пастораль», «Скетинг-ринг», «Человек и его желание», «Продавец птиц») как музыкальную основу для новых хореографических постановок.

**Методология и методы исследования.** В работе используется комплексный подход, объединяющий несколько методов современного искусствознания:

- методы целостного и стилевого музыкального анализа, применяемые в связи с изучением партитур и клавиров балетов композиторов группы «Шести»;
- культурно-исторический метод, актуальный для воссоздания художествен-

ного облика рассматриваемой эпохи, ее идейно-эстетических приоритетов;

- биографический метод, необходимый для установления связи фактов биографии с творческими достижениями художников;
- герменевтический метод, позволяющий проанализировать содержательный ряд спектакля.

Проблематика диссертации, ее объект и предмет предопределили структурные особенности работы. Первая глава «Идеи театрального синтеза в антрепризах “Русский балет” С. П. Дягилева и “Шведские балеты” Р. де Маре» обращена к двум танцевальным коллективам, выступавшим в Париже 1920-х годов и отличавшимся наибольшей оригинальностью художественной деятельности. В параграфе, открывающем главу, освещены культурно-исторические преобразования и эстетические перемены, характерные для начала XX века, одним из проявлений которых стало преодоление жанровых и стилевых границ в искусстве. Балетное творчество русской и скандинавской антреприз, которым посвящены два последующих параграфа, представлено в контексте данной художественной тенденции, ярко проявившейся в жанровой трактовке хореографических спектаклей названных коллективов.

Во второй и третьей главах диссертационной работы рассматриваются тринадцать балетных опусов, созданных членами группы «Шести» в 1920-е годы для постановок труппы С. Дягилева, коллектива Р. де Маре, а также Б. Нижинской, Л. Мясина и Ж. Кокто. Распределение балетов по главам сочетается с принципом группировки, предполагающим анализ произведений конкретного композитора в одном блоке, что позволяет выявить специфику его обращения с музыкально-хореографическим жанром, создать панорамное представление об авторской работе. Вторая глава «Жанровое взаимодействие в коллективном опусе “Новобрачные на Эйфелевой башне”, балетах Д. Мийо и А. Онеггера» обращена к балетам, музыкальное или театрально-хореографическое решение которых обнаруживает художественные приемы и логику *других* жанров — серьезных или развлекательных. В начальном параграфе главы представлены сочинения Д. Мийо, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Ж. Орика,

Ж. Тайфер, предназначенные для хореографической постановки, образующие отдельную линию творчества, значимую для представителей группы художественную сферу. Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» анализируется первым как коллективный композиторский опус, и как хореографический спектакль скандинавской антрепризы, развивающий идеи дягилевского «Парада». Третья глава — «Музыкальный диалог с жанровыми традициями в балетах Ф. Пуленка, Ж. Орика, Ж. Тайфер», — объединяет произведения, опирающиеся, главным образом, на структурные, образные, интонационно-тематические и тембровые идеи, восходящие к барочному и романтическому балету. Особое положение здесь имеет «Утренняя серенада» Ф. Пуленка, в композиционно-драматургической организации которой совмещаются принципы старинной балетной сюиты и генетически связанного с ней инструментального концерта.

В параграфах, посвященных исследуемым балетам, выдержан единый принцип рассмотрения. Сначала излагается история создания спектакля, раскрывается его идейно-тематическое содержание и выявляются особенности танцевально-сценического облика — хореографии, декорационного оформления, костюмов, сценической атрибутики, освещения. Затем следует анализ музыки балета, ее образно-драматургического, стилевого и композиционного решений. Все параграфы имеют общий аналитический ракурс — выявление в музыкальном и театрально-хореографическом воплощении произведений выразительных средств, композиционно-драматургических приемов и закономерностей, характерных для балета или других художественных жанров.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- Жанровые и стилевые преобразования в балетном искусстве 1920-х годов нашли концентрированное выражение в деятельности двух ведущих танцевальных антреприз — «Русский балет» С. Дягилева, «Шведские балеты» Р. де Маре, постановках балетмейстеров Л. Мясина, Б. Нижинской — выходцев из прославленного русского коллектива, и Ж. Кокто, проявившись в совместной работе с композиторами группы «Шести».
- Театрально-сценическое, хореографическое и музыкальное решения спек-



таклей демонстрирует широту жанрового взаимодействия на художественной «территории» балета — жанра, на который оказывали влияние симфония и оперетта, инструментальный концерт и цирковое представление, спектакль мюзик-холла и комедия дель арте, кинематограф и джазовая импровизация.

– Музыкальное прочтение балетов «Салат», «Голубой экспресс», «Лани», «Новобрачные на Эйфелевой башне», «Бык на крыше», «Докучные», «Матросы», «Пастораль», «Продавец птиц», основанное на традициях театрально-сценических жанров, было обращено к их академическим и развлекательным разновидностям, имея, в ряде случаев, характер ретроспекции, а в других — ориентированность на культуру современности.

– Партитуры балетов «Утренняя серенада», «Скетинг-ринг», «Человек и его желание», «Сотворение мира» по композиционно-драматургической организации приближаются к жанрам инструментальной музыки, фактически образуя с ними синтез.

– На композицию и драматургию музыкального ряда балетов «Бык на крыше» и «Сотворение мира» оказало воздействие (выразившееся в использовании приемов кадрового монтажа и субъективной камеры) искусство кинематографа.

– Тенденции к изменению жанрового профиля балета, перераспределению драматургической нагрузки между хореографической, музыкальной, сценографической составляющими спектакля, проявившиеся в рассмотренных сочинениях, предвосхищают аналогичные решения в балетном искусстве второй половины XX века.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность полученных результатов обеспечивается масштабной базой научных трудов и источниковедческих материалов по теме диссертационной работы, а также использованными традиционными методами и подходами, отвечающими современным принципам научных исследований в сфере интегративного искусствоведения. Диссертация поэтапно обсуждалась на кафедре музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. По теме диссертации опубликовано шесть работ, из них четыре — в изданиях из перечня ВАК РФ.

Результаты научной работы послужили основой докладов на научно-практических конференциях «Метаморфозы художественных форм и смыслов» (Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016), «Балет на перекрестке культур: Россия — Франция» (Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2017), «Композиторское творчество в искусстве балета» (Санкт-Петербург, «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», 2018).

**Структура работы:** диссертация состоит из Введения, трех глав, десяти параграфов, Заключения, списка литературы, включающего 376 наименований, и трех Приложений. Работа снабжена нотными примерами и иллюстративным материалом.

## Глава 1. Идеи театрального синтеза в антрепризах «Русский балет» С. П. Дягилева и «Шведские балеты» Р. де Маре

### *1.1. Жанровые изменения в искусстве первых десятилетий XX века и балет*

Первые десятилетия XX столетия принесли с собой значительные, глубинные изменения во многих сферах искусства. Осуществляются интенсивные поиски средств художественного высказывания, представители разных творческих сфер пытаются создать универсальную систему языковых средств, что приводит к разрастанию стилевых и эстетических направлений. Характерными явлениями в искусстве становятся расширение привычных жанровых рамок, взаимообогащение выразительных средств и приемов как внутри одного, так и между различными видами художественной деятельности. «Этот мир выплескивается из прежде незыблемых границ видов и жанров искусства, из привычных границ произведения, а иногда даже прорывает границы художественного творчества» [15, с. 82]. К 1910–1920-м годам в искусстве сложилась пестрая мозаика различных стилей и сопутствующих им эстетических установок. Их истоки берут начало еще в период стремительных перемен на рубеже XIX–XX веков, который французы обозначили *fin de siècle*. Эмоциональное состояние «переломного момента» побуждало мастеров искусств к переосмыслению привычных художественных приоритетов, отрицанию устоявшихся норм и правил, чтобы осуществить переход в новую эпоху. Современники называли последнюю треть XIX века периодом упадка западной цивилизации, говорили о смертельной усталости от жизни и о бесполезности всякой деятельности. В художественной среде превалировало категоричное неприятие предшествующего опыта. «Дух печали и душевной смуты, усиливаемый тягостными предчувствиями надвигающейся социальной и военной катастрофы, витает в веселом воздухе Парижа, люди беззаботны, а самоубийства — часты (подруга Модильяни Жанна, Касаменгас, Паскин)...» [47, с. 43]. Как пишет С. Яроцинский, в этот период резкий скачок в науке и технике способствовал началу кризиса

в культуре, стремительным изменениям, вызвав мощную волну иррационалистических течений [261, с. 98]. На первый план выдвигаются эстетика модерна с его девизом «искусство для искусства» (“l’art pour l’art”). В это рубежное время происходит переход от творчества произведения к творчеству самой жизни, а эстетический подход к явлениям действительности и искусства возводится в ранг фундаментального. Законы натурализма и рациональности в художественном процессе теряют свою силу, художники стремятся взглянуть на привычный мир под иным углом зрения, опираясь на приемы интуитивного постижения. Наиболее ценными становятся свобода и оригинальность высказывания художника, игра «по собственным правилам и канонам», что способствует увеличению и усложнению направлений и художественных форм в искусстве. «Сегодня каждый художник, каждый писатель с гордостью провозглашает свое одиночество» [39, с. 18]. Модернистские идеи подхватываются всеми видами искусства и продолжают оказывать влияние на художественные направления в первые десятилетия следующего века.

Особенно ясно эти процессы прослеживаются в культуре Франции и, прежде всего, в ее столице. Париж — город уникальной судьбы, являвшийся, на протяжении многих столетий, центром культурной, общественной и политической жизни Европы<sup>14</sup>. В начале XX века жизнь в Париже особенно активизировалась. Период *fin de siècle* сменился *belle époque* (1900–1914), а затем *les années folles* (1919–1929), названия-клише которых передавали сохраненное в памяти европейцев время и представление о Париже как о «празднике, который всегда с тобой», об идиллическом мире, неугасимом веселье в кафе-шантанах, кабаре и мюзик-холлах, бесконечных вечеринках на Монпарнасе<sup>15</sup>. Подобные

<sup>14</sup> Отметим, что Париж на рубеже XIX–XX веков выступал вторым по значению финансовым рынком мира, а также торговым центром международного значения. В этот период во французской столице проходят международные конференции и выставки, на которых заключаются важные договоры между странами.

<sup>15</sup> Разумеется, безоблачная жизнь «золотой молодежи» являлась таковой лишь при поверхностном рассмотрении, и многие судьбы представителей «потерянного поколения», в сущности, оказались глубоко трагичными. В XX веке Парижу пришлось пережить тяготы двух мировых войн и послевоенного восстановительного периода, что наложило свой отпечаток на мироощущение его жителей.

настроения были обусловлены историческими событиями: в десятилетие после Первой Мировой войны — «безумные 1920-е» — в вихре развлечений люди стремились отвлечься и забыться. Так же и в искусстве, словно наверстывая упущенное время, интенсивно развиваются различные художественные направления и оригинальные творческие тенденции. Внутренние преобразования сопровождались изменением формы и места коммуникации автора и зрителя / слушателя. Принцип включения художественных произведений в обыденную жизнь, их тотального объединения, характерный для модерна, стал началом отступления от давней традиции демонстрировать арт-объекты исключительно в концертном зале или музее. Несмотря на то, что ритуал «церемониального» действия филармонического концерта, сформировавшийся в XIX столетии, продолжил существовать — для сохранения условий бытования произведений академической музыки, современными мастерами он стал восприниматься как своего рода анахронизм. В начале XX века, как во Франции, так и в других странах, возрождается интерес к камерно-бытовым формам искусства, приближенным к городской повседневности — салонам, артистическим кафе, домашним творческим кружкам, а также цирковым представлениям, мюзик-холлам, то есть, мероприятиям, включающим разнообразные виды развлечений и не предполагающим вдумчивого и длительного слушания музыки или же наблюдения за происходящим на сцене. Изменение характера взаимодействия публики с музыкой в начале XX столетия напрямую повлияло на облик музыкальных произведений и стало одной из причин их жанрового «перерождения»<sup>16</sup>. Приоритетная роль отводится малым формам. В ряды ведущих художественных принципов вернулась сюитность, как наиболее близкая к дискретности восприятия. Обновление форм бытового музицирования в начале XX века, всплеск в сфере массовой музыкальной культуры, как пишет А. М. Цукер, были

---

<sup>16</sup> На непосредственную взаимосвязь формы исполнения и жанровой модели обращал внимание А. Н. Сохор, согласно теории которого именно *обстановка исполнения (объективные условия бытования)*, а не ряд художественных объединяющих качеств, имела первостепенное значение для формирования жанров. На основе ее требований авторы создавали свои сочинения [См. об этом: 217, с. 246].

напрямую связаны «с поистине ураганным распространением в Америке, а затем в Европе джаза и “оджазированных” танцевальных жанров латиноамериканского происхождения. Их новая, непривычная для европейского слуха звуковая атмосфера, достаточно автономная система выразительных средств, специфический стиль исполнения в сочетании с немалой сенсационностью, поначалу окружавшей эту музыку, в корне преобразовали всю структуру музыкального искусства. Упомянутые новомодные веяния охотно претворялись и композиторами академической традиции» [245, с. 122]. Среди мастеров, откликнувшихся в своем творчестве на неординарную звуковую сферу, оказались К. Дебюсси, Д. Мийо, А. Онеггер, И. Стравинский, Э. Кшенек, П. Хиндемит.

В указанный период бурных экспериментов преобразования в искусстве сопровождались не столько появлением новых форм и креативных технологий, сколько трансформациями уже существующих, особым «перераспределением внутри извечного многообразия художественно-творческих феноменов ... сменой духовных приоритетов, контекстообразующих доминант» [248, с. 82–93]. Космическая идея развития Вселенной на основе принципа разрушения устоявшегося «порядка» до состояния «хаоса», а затем построения на его обломках нового «порядка», любимая философами и литераторами в начале XX века<sup>17</sup>, в данный период наглядно воплотилась и в жанровой сфере. Авторы не выработывали новые жанры, а оперировали уже устоявшимися, создавая из них сложные миксты. Возникающая в рубежные эпохи, атмосфера перемен и преобразований, по наблюдению исследователей, весьма отзывчива к явлению синтеза и изначально содержит в себе побудительные механизмы к его осуществлению. Приведем характеристику Ю. Руденко, данную в отношении литературных сочинений начала XX века, которая, на наш взгляд, может быть обращена и на искусство того периода в целом: «В эпохи *антинормативного*<sup>18</sup> художественного мышления *контаминация жанровых традиций в рамках отдельного произведения* становится одной из главных тенденций литературного

<sup>17</sup> См. об этом: [24, с. 325].

<sup>18</sup> Здесь и далее в цитируемом фрагменте сохранен курсив автора.

*процесса и каждое произведение обретает совершенно уникальную жанровую форму» [201, с. 102].*

В начале XX века множественность течений и направлений, возрастание роли индивидуально-стилистических авторских подходов привели к снижению зависимости произведений от системы жанровой иерархии искусства, к ее более свободной трактовке, что повлекло за собой потребность в определении более четких, понятных ориентиров в восприятии облика произведения.

Сложность и неоднозначность жанровой природы произведений авторы отражали в дополнительных обозначениях, которые служили определенным сигналом, актуализирующим необходимый для более полного восприятия слушателем ассоциативный ряд. Использовалось смешение ранее далеких друг от друга жанров: хореографическая симфония, пластическая поэма, балет-фарс, роман-пейзаж, поэма-коллаж, опера-скетч, роман-миф. Вводились и такие обозначения, которые ломали представление о жанре. Множественные жанровые истоки осознавались слушателями, будили их фантазию и создавали неоднозначный культурно-художественный «шлейф» авторского опуса. Этому способствовало взаимовлияние искусств в сфере выразительных средств. К примеру, такие типичные для модерна явления как изобразительная наглядность рисунка перестают быть характеристикой произведений только визуальной культуры и интегрируются в музыку и литературу. К началу века, помимо вербальной составляющей, в любом виде искусства одну из главных ролей начинают играть зрительные образы<sup>19</sup>. С последних десятилетий XIX века к 1910–1920-м годам стремительно набирают популярность такие предвестники будущего поп-арта как рекламные щиты, плакаты, мода<sup>20</sup>. Идеи модерна к этому времени получают новый виток развития. Красота обретает доступность, эстетические образы тиражируются, между «китчем» и «высоким искусством» происходит интенсивный взаимообмен. Среди искусств ведущие позиции

---

<sup>19</sup> Отметим, что изначально это было вызвано общим влиянием идей модерна в искусстве.

<sup>20</sup> Этому в значительной степени способствовало появление в середине XIX века хромолитографической печати, позволяющей создавать многоцветные изображения (См. об этом: [68, с. 44].

постепенно занимают фотография и выросший на ее основе кинематограф, чьи выразительные средства и приемы, в свою очередь, тоже находят применение в разных художественных сферах<sup>21</sup>. Фотография, став продуктом массового потребления, получает особое значение в годы Первой мировой войны также как кино, плакат и почтовые открытки.

Под влиянием идей изобразительности в категорию высокого искусства активно «прорывается» сценография, вобравшая в себя широкий спектр художественных поисков начала XX столетия. В музыкальном искусстве визуальное, декоративное начало проявилось, главным образом, в орнаментальности мелодических линий, детальной оркестрово-тембровой и ритмодинамической нюансировке фактуры, опоре на программную изобразительность, что нашло воплощение в творчестве таких композиторов, как К. Дебюсси, М. Равель, Г. Форте, Э. Сати.

Музыка, переживающая поистине революционные изменения в начале двадцатого века, также оказывает большое влияние на другие искусства. Меняется строй музыкального мышления, усиливается стремление прервать преемственность традиций, и ряд композиторов осуществляет поиски новых звуковых систем<sup>22</sup>. Воздействие же музыки на другие художественные сферы проявилось в широком применении ее приемов в организации материала, в опоре на принципы музыкальных форм. К примеру, в 1907 году А. Стриндберг создает для своего Интимного театра (Théâtre intime) пьесы, называя их «последними сонатами». Каждой из них драматург предпослал номер музыкального опуса: № 1 «Буря», № 2 «Пепелище», № 3 «Соната призраков», № 4 «Костер» («Пеликан»). Известно, что третья пьеса, — одна из вершин драматургии Стриндберга, — была написана под влиянием Сонаты для фортепиано № 17 d-moll (op. 31, № 2) Л. Бетховена, что проявилось в ее структуре и образном

<sup>21</sup> Порой в область других искусств проникают не только художественные приемы, но и сами жанры кинематографа. Так, А. Казелла создает «Страницы войны» (1915) — «четыре музыкальных фильма» для фортепиано в четыре руки.

<sup>22</sup> Напомним, что среди преобразователей традиционной звуковой среды этого времени оказываются А. Шёнберг и А. Скрябин, М. Хауэр и Е. Гольшев, итальянские футуристы Ф. Б. Прателла и Л. Руссолло, а за океаном — Ч. Айвз.



содержании<sup>23</sup>. Взаимосвязь с музыкальными произведениями присутствует и в других сочинениях Стриндберга: с той же бетховенской сонатой № 17 — в пьесе «Преступление и преступление», с сонатами Й. Гайдна из «Семи слов Спасителя на кресте» — в пьесе «Пасха»).

Приемы музыкального искусства внедряются и в область кинематографии. Французенка-режиссер Жермен Дюлак, в своих кинокартинах стремилась создать зрительный аналог музыке, в частности, произведениям Шопена, Дебюсси — «интегральную синеграфию»<sup>24</sup>. Попыткой воплощения этого намерения выступили короткометражные бессюжетные фильмы «Темы и вариации» (1928), «Арабески, или Синеграфический этюд на тему одной арабески» (1929), «Пластинка 927». В кино параллельно экспериментируют над объединением приемов разных видов искусств художники-авангардисты — швед Викинг Эггелинг, переехавший в Берлин, и немец Ханс Рихтер. Эггелинг создал абстрактные рисованные фильмы «Диагональную симфонию» (1921), «Горизонтальную симфонию» (1924), «Параллельную симфонию» (1924). Рихтер, изучая проблему ритма, изобразил серию увеличивающихся и уменьшающихся и одновременно меняющих цвет черно-белых квадратов в кинолентах «Ритм 1921», «Ритм 1923», «Ритм 1925»<sup>25</sup>.

На преобразования в искусстве повлияли и художественные приемы литературы. Одной из характерных примет времени становится «разговорчивость» авторов<sup>26</sup>, оснащение произведений, принадлежащих к разным видам искусства, вербальной программой. Неоднозначные по идеям и содержанию творческие проекты требовали авторского пояснения, что заставило почти каждого мастера — композитора, живописца и т. д. — становиться писателем. Как заметил В. Турчин, «в XX столетии художник без текста (под «текстом» понимается

<sup>23</sup> Композиция третьей пьесы действительно близка сонатной форме и вместо привычного деления на акты строится из частей, функционально соответствующих разделам сонаты. Бетховенское сочинение оказало влияние и на принципы развития действия пьесы (См. об этом: [129, с. 45; 152, с. 27]).

<sup>24</sup> См. об этом: [79].

<sup>25</sup> См. об этом: [81].

<sup>26</sup> В. Турчин называет подобное явление «программно-вербальным», «текстовым» искусством [233, с. 22].

вербальный ряд — Н. Г.) вызывает сомнение» [233, с. 22]. Вместе с тем, вербальные элементы текста становятся неотъемлемой чертой многих произведений искусства и часто появляются в необычном, даже экстравагантном варианте. Например, литературные вставки по принципу коллажа спорадически рассредоточиваются в ткани материала арт-объекта<sup>27</sup> — в живописном полотне, материи костюма, сценических декорациях<sup>28</sup> или кинофильме<sup>29</sup>, в виде вокальной партии или словесного комментария в балетном спектакле, титров в немом кино и иное.

Тогда же проявляется, а затем широко распространяется в литературе техника нелинейного повествования, обозначенного термином «поток сознания». Переплетение различного рода ассоциаций, эмоций, ощущений с нарушением естественного нарративного процесса, выстраивание «карнавальной» последовательности образов и событий применяются не только в литературной сфере. По своей сущности к ним примыкает ряд приемов, активно используемых в начале нового столетия: коллаж, монтаж (как принцип организации авторского высказывания), мозаика (по характеру структуры и образности).

На рубеже XIX–XX столетий активно переосмысливаются устоявшиеся законы драматического театра, а опыты и эксперименты этого периода найдут продолжение в первой трети XX века. В театре, подобно другим областям художественной сферы, разрушаются традиционные модели, разрабатываются новые концепции. Формируется понимание новой драмы без привычной трактовки героя и событийного ряда; драмы, требующей оригинального режиссерского подхода. Режиссер становится главной фигурой в театре, объединяя в себе функции драматурга, актера, сценографа. Спектакль начинает мыслиться как единый организм, на первый план выдвигается идея тотального синтетического многомерного произведения. Для воплощения этой цели

<sup>27</sup> Одним из первых способ фрагментации готового текста применил дадаист Т. Тцара.

<sup>28</sup> См. об этом: [155, с. 15].

<sup>29</sup> В качестве примера назовем кинокартину «Роза — Франция» Марселя Л'Эрбье (1918), состоящую из многочисленных надписей и символических кадров.

режиссеры обращались к приемам художественного взаимодействия между компонентами спектакля<sup>30</sup>.

К началу XX столетия театр в системе искусств стал играть основополагающую роль, активно воздействуя на другие художественные сферы и прикладное творчество. В театральном искусстве рубежа веков сложились новые художественно-эстетические принципы, которые определили не только последующее развитие театра, но и, по выражению О. Полисадовой, «изменили всю художественную парадигму развития искусств» [188, с. 104]. Эти принципы стали применяться в первых парижских театрах символистов: синтез искусств в театре, актер как инструмент в руках режиссера, музыка как неотъемлемая часть спектакля. Цвет (колор) обретал значение самой сущности театрального действия, а новая пластическая концепция сцены заставляла зрителя быть более активным в своем восприятии, привлекать в мыслях самые различные ассоциации и аналогии. Перечисленные особенности впоследствии найдут проявление и в хореографическом спектакле.

На рубеже веков в театральной культуре выделяются и такие учреждения как театр теней, кабаре, театр кукол, театр ужасов «Гран-Гиньоль», которые Т. Кузовчикова в своем исследовании определяет как самостоятельное значимое художественное явление под названием «театр на обочине» (*le théâtre à côté*)<sup>31</sup>, представляющий собой эклектичное соединение форм и жанров, возникших в ходе экспериментов и частных творческих инициатив [126]. «Театр на обочине» пересматривал привычные театральные модели, принципы драматургии, оформление спектакля и затем нашел продолжение в кабаре<sup>32</sup>, театре масок, кафе-

---

<sup>30</sup> Так декорации заменялись словесным «оформлением», то есть вербальный текст наделялся зрительными функциями (Театр Поэта). Иногда сценография становилась главным носителем смысла в драматургии спектакля (Театр Художника). В театре обыгрывали символистскую теорию *соответствий*, — синтеза звуков, цветов, запахов, сюжетов и др., впервые высказанную в одноименном сонете Ш. Бодлера; включали элементы пантомимы, театра марионеток и театра теней [См. об этом: 155, с. 5–52].

<sup>31</sup> Определение было предложено критиком А. Адере в 1894 году и являлось характеристикой всех альтернативных любительских театральных кружков в Париже в конце XIX столетия.

<sup>32</sup> Отметим, что ведущие принципы кабаре затем легли в основу некоторых балетных спектаклей 1920-х годов. Среди них: исполнительская «универсальность» актера, гротеск,

концертах во времена *прекрасной эпохи*, когда смещение жанровых и видовых границ, сопоставление антагонистичных культурных явлений стали нормой.

Среди театральных видов искусства в первые десятилетия XX века наиболее востребованным оказался балет. «Хочется на сцене молчания и зрелища», утверждал А. Бенуа [17, с. 103]. Балетный театр 1910–20-х годов предстает в новом облике, еще невиданном за всю историю своего существования. В музыкально-театральных кругах этого времени всё чаще высказывались об устарелости, исчерпанности жанра оперы<sup>33</sup>. Балет же оказался наиболее гибким и восприимчивым к запросам времени. В отличие от других видов музыкально-театральных спектаклей, в балете доминирующую роль играют сразу два художественных компонента, теснейшим образом связанных друг с другом — хореографический и музыкальный. В 1910–20-е годы, не без влияния идей модерна, к ним по своей значимости присоединяется и сценография. Таким образом, процессы жанрового усложнения/размывания на уровне каждой отдельной составляющей балетного сочинения изнутри изменили его организацию как художественного целого, обогатили его содержательные мотивы и эстетический облик.

Стремительное развитие балета, начавшееся в 1910-е годы, было своего рода культурно-художественным ответом на протекавшие в европейском хореографическом искусстве процессы последней трети предыдущего столетия. К началу XX века балетные постановки во Франции не отличались, в целом, ни количеством, ни высоким уровнем постановочно-хореографического и музыкального решений. М. Келькель, рассматривая положение балета 1900-х годов в двух крупнейших театрах Парижа — Опера-Гарнье и Опера-Комик, отмечает, что в первом из них балетный репертуар составляли в основном спектакли, появившиеся в предыдущем столетии, среди которых фантастический

---

специфическая «атмосферность» зрелища, создание маски как необходимого условия существования на сцене.

<sup>33</sup> В оперном жанре осуществляются сходные процессы: вслед за кризисным периодом первых десятилетий века следует активная «реконструкция» оперы в 1920-е, в которой осуществляется поиск новых тем, форм, жанровых разновидностей (См. об этом: [10; 11; 169, с. 57]).

двухактный спектакль «Корриганка» Ш. Видора (01.12.1880), балет-пантомима «Звезда» А. Адера (31.05.1897), «Коппелия» Л. Делиба (25.05.1870), «Маладетта»<sup>34</sup> П. Видаля (24.02.1893)<sup>35</sup>. В 1900 году в парижской Опере поставили «Танцы далекого и недавнего прошлого» (“Dances de jadis et de naguère”) (11.11.1900) на музыкальное попури из мелодий двадцати восьми французских композиторов XVIII–XIX веков. Балет представлял собой сюиту из четырех дивертисментных номеров, предназначенных для поочередного сольного выступления танцовщиц. В Опера-Комик балет до смены руководства, произошедшей в 1925 году, играл еще меньшую роль, чем в Опера, и представлял собой в основном отдельные дивертисменты или спектакли исключительно лирического содержания. В 1900 году в Опера-Комик состоялась премьера двух одноактных балетов в постановке балетмейстера Марикиты: «Феб» на музыку Андре Жедальжа (4.07.1900) и «Приключения Гимар» Андре Мессаже (6.11.1900)<sup>36</sup>.

Застой, который переживало искусство балета в 1900-е годы, по утверждению М. Келькеля, начался раньше, с окончанием романтической «эпохи» Марии Тальони, Фанни Эслер и Карлотты Гризи. К концу века балет словно потерял своё истинное значение. «Кордебалеты лишь отдаленно напоминали настоящую труппу. В то время как прима-балерины демонстрировали свой талант, кордебалет стоял почти неподвижно, с опущенными руками» [318, р. 11]. На «второстепенность» балетного жанра в музыкальном театре указывала и частая практика давать хореографические спектакли в паре с оперой<sup>37</sup>. К 1900 году балет был низведен в ранг дивертисмента. В парижской Опера-Гарнье снижению ценности этого жанра способствовала деятельность Пьера Гайара, занимавшего в течение двадцати лет (с 1894 года) пост руководителя. Гайар отдавал предпочтение опере и значительно снизил финансирование балетных постановок, что демонстрировало состояние декораций и костюмов.

<sup>34</sup> В 1900 году состоялось ее сотое представление.

<sup>35</sup> В качестве балетмейстера перечисленных спектаклей выступил Й. Хансен.

<sup>36</sup> Подробнее см. об этом: [376, р. 431].

<sup>37</sup> К примеру, упомянутый балет «Корриганка» иногда ставили вместе с «Самсоном и Далилой» К. Сен-Санса, «Троянцами» Г. Берлиоза.

Музыкальное содержание в названных выше балетах основывалось на всех жанровых клише второй половины XIX века. Композиторы оставались в подчиненном положении у хореографа и либреттиста и создавали простые, подходящие для танца сюиты. Подобная ситуация во Франции сохранялась продолжительное время. В период с 1900 по 1914 год Опера-Гарнье поставила десять балетных спектаклей, три из которых, показанные под управлением Гайара, были основаны на танцах развлекательного характера с экзотическим колоритом: «Вакх» (“*Bacchus*”) А. Дювернуа (1902), «Круг сезонов» (“*La Ronde des Saisons*”) А. Бюссера (1905) и балет-пастиччио «Праздник у Терезы» (“*La fête chez Thérèse*”) Р. Ана (1910). Своеобразное пастиччио также представлял собой балет «Вакханки» (“*Les Bacchantes*”) А. Брюно (1912). Это произведение выделялось среди других своим неоднозначным жанровым обликом, так как его составлял ряд танцевальных сцен с вкраплением сольных номеров и нескольких арий<sup>38</sup>.

Русский балет в конце XIX столетия, по сравнению с французским, напротив, переживает период своего наивысшего расцвета и связан с творческой деятельностью М. Петипа и его совместными постановками с П. Чайковским и А. Глазуновым. В этих произведениях, как известно, выкристаллизовался художественный облик академического балетного спектакля: крупная форма, направленность всех компонентов балета на создание эстетически прекрасного спектакля, централизация образа лирической героини, возвышенной и одухотворенной, тесное взаимодействие музыки и хореографии. «Балет-феерия, балет-праздник, балет-классическая линия — это эстетическая парадигма, придуманная и утвержденная Петипа» [188, с. 93]. Однако правила и законы классического грандиозного и пышного спектакля, обретшего свое эталонное выражение в творчестве Петипа, постепенно теряют актуальность и балет становится полем для активных экспериментов. Индивидуализм в выборе художественных средств,

---

<sup>38</sup> Прием включения вокального элемента в балет, ставший нередким в последующие годы, имел неоднократное применение во французском балете *fin de siècle*: «Фрина» Л. Ганна, «Цикада» Ж. Массне.

намеренное разрушение идеализации и «красивости» сценического мира находят воплощение в хореографическом искусстве. В пластике балета выразительные линии рисунков становились «осязаемыми». Интерес к искусству танца, наравне со спортом, провоцировал и распространенный в начале столетия культ красоты человеческого тела<sup>39</sup>, не закрепощенного балетными академическими правилами и не закованного в корсет, а естественного, чувственного, почти первобытного. Такими явились «греческие» босоногие выступления Айседоры Дункан, «серпантинный» танец Лой Фуллер. Приобрели популярность исследования в области ритмопластики Эмиля Жака-Далькроза, давшие новые возможности танцевальному искусству.

Особенно активные изменения в балетном искусстве начинаются с появлением на европейской сцене антрепризы С. Дягилева, осуществившей в этой области поистине революционный прорыв. «Русский балет» одним из первых отразил в своей деятельности эстетические устремления тех времен, их творческое «пульсирование». Начиная с 1890-х годов, в художественной сфере всё более усиливалась устремленность к «выравниванию» искусств, новому уровню их взаимодействия. Помимо привычного синтеза, с его согласованностью неоднородных арт-элементов, в это время разрабатывалась концепция синестезии, понимаемая как «духовный принцип единения всех искусств, когда качества одного вида проникают в другие так, что появляется “музыкальность” в поэзии и живописи, “литературность” во всех видах искусства и т.д.» [233, с. 73]<sup>40</sup>. Труппа Дягилева в своих хореографических спектаклях изменила саму форму диалога видов искусства, сблизив по самоценности все элементы балета — либретто, хореографию, музыку и сценографическое оформление.

---

<sup>39</sup> Также порожденный идеалами модерна.

<sup>40</sup> Можно заметить, что слово «синестезия» понималась в этом случае несколько свободно, не соответствуя своему лексическому значению, определяющему известный нейрофизиологический феномен.

Постановки «Русского балета» изменили культурный «ход истории», всё европейское балетное искусство еще и благодаря тому, что «царь танца»<sup>41</sup> Дягилев для создания произведений обращался к лучшим художникам, композиторам, драматургам и балетмейстерам своего времени. Вместе с тем, европейская художественная элита, и в частности французские мастера, не оказались бы настолько чуткими и восприимчивыми к инновациям «Русского балета», если бы не были к ним подготовлены. Как пишет Е. Кривицкая, традиции символистского театра 1890-х годов во многом предвосхитили идею русской антрепризы — равнозначности всех элементов постановки: актерской игры, декораций, костюмов, музыки. «Заменяв драматического актера на балетного танцора, Дягилев еще теснее сблизил эти составляющие, ибо пластические движения поначалу, в период творческой деятельности балетмейстера Фокина, целиком были поставлены на службу музыке» [123, с. 41]. К моменту встречи с оригинальными балетмейстерскими решениями М. Фокина французская публика была уже в известной мере «раскрепощена»: традиционные представления о танцевальной пластике несколько изменились, благодаря оригинальным хореографическим выступлениям, воплощавшим ее новое понимание.

Многие эстетические идеи спектаклей «Русского балета» основывались непосредственно на художественных установках стиля модерн. Это нашло весьма разнообразные проявления в театральном «облике» постановок, включая даже рекламные афиши<sup>42</sup>. Вслед за художниками, сыгравшими, как известно, немалую роль в формировании балетной эстетики труппы Дягилева, балетмейстеры, композиторы «уходят» от технически выверенных традиционных конструкций, четкого разделения на фон и рельеф, обращаясь к смешанным «зыбким» формам.

---

<sup>41</sup> Определение, данное русскому импресарио искусствоведам Манфредом Келькем [318, р. 2].

<sup>42</sup> Рекламные плакаты и афиши представляли собой отдельные произведения искусства, подчеркивающие культ красоты, господствовавший в балетах русского коллектива, преимущественно первых сезонов.



Произведения балетного жанра 1920-х годов находятся в кругу идей, получивших свое распространение в эпоху модерна и подхваченных в следующее десятилетие стилем ар-деко, имевшим отношение, в первую очередь, к живописи, но проявившимся и в других видах искусства. Его выражением стали симбиоз декоративной изысканности и нарочитой простоты в художественном языке с авангардными формами, развитие неоклассических тенденций<sup>43</sup>. Воздействие ар-деко проявилось в легкости совмещения выразительных приемов, стилевых элементов, принадлежащих различным культурам, эпохам и странам в одном сочинении. Популярность стиля способствовала и общему увлечению экзотикой — египетскими и восточными мотивами<sup>44</sup>, интересу к первобытным, примитивным формам, архаическим культурам, орнаментальным мотивам и игре фактур натуральных материалов. Авторы хореографических спектаклей обращались к любимым ар-деко «архаичным» героям комедии дель арте (прежде всего, Пьеро, Арлекину). Одновременно, под влиянием картин Пикассо, Матисса, Дерена, Брака, де Кирико впервые за историю жанра в балете возникают темы спорта и отдыха. Применение в хореографических спектаклях приемов искусства фотографии и кинематографа, использование рекламных постеров и театральных афиш в качестве элементов художественной материи спектакля<sup>45</sup>, как нельзя точно соответствовало идеям Ж. Кокто о доступности искусства, его обращенности к зрителю, сформулированным драматургом в памфлете 1918 года «Петух и Арлекин». В балетах становится важным не только внутренний синтез искусств, но и их взаимосвязь с обыденностью жизни.

Новый «художественный формат» балета, образовавшийся в результате воздействия множественных культурных факторов, был обозначен в хореографических спектаклях «Русского балета». Первые постановки антрепризы

---

<sup>43</sup> См. об этом: [68, с. 178].

<sup>44</sup> Внимание к ориентальной сфере в рамках ар-деко является продолжением очередной «волны» интереса к культуре Востока, начавшейся в Европе на рубеже XIX–XX столетий. Кроме того, в привлечении внимания мастеров искусств к ориентальной тематике огромную роль сыграли балеты первых сезонов антрепризы «Русский балет».

<sup>45</sup> Напомним, что в некоторых балетах, например, в «Параде» и «Новобрачных на Эйфелевой башне», плакаты и открытки являются частью сценического действия.

буквально перевернули представления о балете, особенно на фоне малосодержательных и, в основном, невыразительных дивертисментов начала века. В связи с этим в 1910-е годы «Русский балет» почти безраздельно властвовал на сценических площадках Европы, а затем, с наступлением Первой мировой войны, представил свое искусство и за океаном.

Взлет популярности балетного искусства, вызванный творчеством дягилевской антрепризы, повлек за собой появление с 1920-го года в Париже (а чуть позже — других городах и странах) частных танцевальных коллективов. Главную конкуренцию труппе Дягилева среди них составили «Шведские балеты» Рольфа де Маре, преследовавшие аналогичные цели и базировавшиеся на близких эстетических идеях и художественных приемах. Затем свои кампании организовали граф Этьен де Бомон («Парижские вечера») и бывшая участница дягилевской антрепризы Ида Рубинштейн. И де Бомон, и Рубинштейн руководствовались принципами балетного спектакля, сформированными русской антрепризой, а для создания своих хореографических проектов обращались, прежде всего, к сотрудничеству с балетмейстерами, композиторами и художниками, вовлеченными в орбиту деятельности «Русского балета» Дягилева.

### ***1.2. Видовые преобразования балета в постановках дягилевской антрепризы***

Значение творческой деятельности антрепризы С. Дягилева для развития европейской художественной культуры двадцатого века трудно переоценить. Спектакли труппы, представившие величие и самобытность русского искусства, стали мощным действенным фактором для дальнейших творческих преобразований и во Франции, в частности, ее музыкальном мире, изменив отношение парижских театров к творчеству современных французских композиторов. Характерно, что в «Истории музыки» Ж. Комбарьё и Р. Дюмениля отмечаются два события, существенно повлиявших на развитие французской музыки в 1890–1900-е годы: это основание Schola cantorum и приезд русского

балета<sup>46</sup>. В 1911 году Дебюсси писал: «Русские дадут нам новые импульсы для освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться» [71, с. 193].

На протяжении двадцати лет своего существования (1909–1929) дягилевская труппа играла важнейшую роль в культурной жизни Франции. Успеху театральных постановок коллектива способствовало его кредо — новизна и неповторимость. Почти каждый спектакль «Русских сезонов», а затем «Русского балета» становился сенсацией. Представив Франции русскую музыку (пять концертов в 1907 году), оперу, дягилевская антреприза открыла Европе искусство русского балета, поскольку импресарио привез в Париж выдающихся русских танцовщиков — солистов Императорских театров. Сначала артисты, нанятые Дягилевым на время летнего отпуска, показали европейской публике балеты из репертуара Мариинского театра, затем была сформирована постоянная труппа, которая стала создавать собственные спектакли. До появления антрепризы в Париже балет во французском искусстве находился на периферии творческого интереса композиторов. «Русский балет» вернул внимание французов к этому жанру, указал на широту его художественных возможностей.

Одной из характерных примет спектаклей дягилевской антрепризы стала индивидуализация их жанрового облика, своего рода «раскрепощение балета». Своеобразие постановок труппы было обусловлено рядом факторов, среди которых два представляются наиболее весомыми. Первый — эмансипация различных художественных составляющих хореографического спектакля. «Наш балет является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств» [81, с. 47], — заявлял С. П. Дягилев. Музыка, образно-драматургическая значимость которой чрезвычайно возросла в балете к концу XIX столетия, стала еще более мощным фактором в воплощении концепции хореографического спектакля<sup>47</sup>. Повысилась самоценность хореографии и, что весьма существенно, сценографи-

<sup>46</sup> См. об этом: [239, с. 93].

<sup>47</sup> В процессе создания балета Дягилев часто отдавал приоритет композитору, например, И. Ф. Стравинскому — в балетах «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная» или С. С. Прокофьеву в работе над «Блудным сыном» [См. об этом: 82, с. 38–45].

ческого решения. Спектакль становился отражением авторского замысла, насыщенного специфическими особенностями и оригинальными идеями, представлял собой отдельный микромир, что соответствовало общим тенденциям в искусстве: каждый автор становился «демиургом», каждое произведение было глубоко индивидуализировано. Балеты создавались коллективом выдающихся мастеров, а художественные компоненты спектакля, самостоятельная выразительность которых невероятно возросла, существовали в нем по *контрапунктическому* принципу, вступая друг с другом в образно-поэтический диалог. Имманентные возможности каждого из искусств в условиях подобного театрального синтеза стали реализовываться перед слушателем-зрителем с большей полнотой. В результате означенного процесса возникали благодатные условия для жанровых проекций одного вида искусства на другой.

Вторым весомым фактором представляется значительное расширение по сравнению с предыдущим XIX столетием содержательного поля балета. Жанрово-видовое «уточнение» спектакля начинает определяться его проблематикой, кругом образов, поэтикой и композиционной моделью литературного, музыкального, живописного, театрального произведения или жанра, взятого за основу драматургии. В течение двадцатилетней творческой деятельности труппа «Русский балет» поставила шестьдесят пять хореографических спектаклей, которые, при всем их многообразии, можно условно разделить на две тематические линии. Одну из них — фольклорную — представляют постановки, опирающиеся на национальные мотивы отечественной или иных культур. Другую линию образуют спектакли, в различной степени воссоздающие дух времени — настоящего или прошедших эпох. Среди спектаклей труппы Дягилева есть и такие, которые находятся на пересечении этих линий.

Координацию деятельности русской антрепризы, осуществлял конечно же ее глава. Многие исследователи подчеркивают, что Дягилев был идейным вдохновителем, руководителем, который четко знал, кто пишет музыку к новому балету, какими будут его сюжет, танцевальное и сценографическое решения,

и кто исполнит главные танцевальные партии<sup>48</sup>. Но немалую роль в новаторском художественном «толковании» балета, сыграли композиторы, художники и, конечно, балетмейстеры, в разное время работавшие с труппой. Последние заслуживают особого упоминания: они были носителями идей, выражаемых средствами «титульного» для балета искусства — хореографического. На формирование постановочного стиля «Русского балета», предполагающего многоуровневую связь танца с другими художественными элементами спектакля, и, отчасти, на самого импресарио большое воздействие оказал Михаил Фокин — одна из ключевых фигур в истории антрепризы. «Феномен творчества Фокина был заключен в его стремлении каждый раз находить новую форму, соответствующую эпохе, стилю; сочиненные им движения и позы базировались на основе драматического действия» [188, с. 61]. Настроенность на индивидуальную художественную «сборку» каждого проекта в сочетании с глубинным пониманием образной природы сочинения была присуща этому крупнейшему хореографу первой половины XX века. Можно сказать, что его реформаторские поиски в области хореографического искусства, особые эстетические ориентиры, активный творческий «взаимообмен» с другими создателями спектакля легли в основу главных художественных принципов «Русского балета» и были поддержаны последующими балетмейстерами труппы, в соответствии с их индивидуальностью. Также с именем Фокина связан и экспериментальный характер обращения с балетным жанром. «В хореографическом искусстве первой трети XX века жанры стали взаимодействовать... Впервые это можно было увидеть на примере ранних балетов Фокина. Последующие балетмейстеры, работавшие у С. П. Дягилева, стремились к созданию единства формы и содержания, что создавало подвижную, динамическую систему» [188, с. 139].

Можно сказать, что «вышедшие» из лона «Русских балетов» хореографы были носителями особого «ДНК художественного синтеза», проявлявшегося при каждом новом контакте с композитором, драматургом, художником уже за

---

<sup>48</sup> См. об этом: [188, с. 52].

пределами дягилевской антрепризы, его балетного «калейдоскопа», в котором, по выражению С. Наборщиковой, «не существовало запретных тем, форм, музыкальных и танцевальных стилей» [166, с. 64].

Жанровую «усложненность» своих балетных опусов авторы не всегда подчеркивали дополнительным определением, но в отдельных случаях вербальный комментарий предпосылался ими намеренно — для обозначения определенных «правил игры», установленных в связи с конкретным сочинением. Характерные примеры: «Петрушка» — «потешные сцены», «Весна священная» — «картины языческой Руси», «Нарцисс и Эхо» — «мифологическая поэма», «Меркурий» — «пластические позы в трех картинах». На основании анализа общего перечня спектаклей антрепризы представляется, что авторы предпосылали некоторым своим балетным сочинениям специфические жанровые определения именно с целью подчеркнуть индивидуальность их художественного склада. В ряде случаев это был акцент на театрально-драматической природе постановки: *хореографическая драма* («Клеопатра», «Шехеразада», «Тамара»), *хореографическая комедия* («Мидас», «Смешные жеманницы»); *опера-балет* («Женские хитрости»), *танцевальная оперетта* («Голубой экспресс»), *репетиция без декораций* («Ромео и Джульетта»). Иногда привлекались определения, заимствованные из области изобразительного искусства, литературы, подчеркивающие масштаб спектакля и характерный для него тип художественного высказывания: *хореографические эскизы* («Ориенталии»), *хореографическая картина* («Видение розы», «Послеполуденный отдых фавна»), *хореографическая поэма* («Игры»), *хореографические миниатюры* («Русские сказки»), *сцены в трех картинах* («Блудный сын»). Заметим, что включение в балет вокала авторы почти всегда выделяют в определении<sup>49</sup>: *балет с пением* («Пульчинелла», «Лани», «Барабо»), *хореографические сцены с пением и музыкой* («Свадебка»).

Важной содержательной сферой, творческое сопряжение с которой способствует жанровой вариативности балета, является фольклор, новое видение, слышание и художественная интерпретация которого стали особенностью

<sup>49</sup> Исключение представляет балет «Треуголка» на музыку М. де Фальи.

искусства первых десятилетий XX столетия. Антреприза Дягилева заявила о себе на парижской сцене спектаклями, представляющими русскую национальную культуру. Фольклорная тема в балетных постановках «Русского балета» получит широкое толкование — как пишут исследователи<sup>50</sup> — от отдельных красочных образов («Жар-птица», 1910) — к концепции («Петрушка», 1911) и к целостному художественному мировоззрению («Весна священная», 1913). В этих спектаклях фольклорная первооснова выступает в виде сказки, мифа, обряда, а также бытийного уклада крестьянской и городской жизни. Отдельной «национальной» ветвью в фольклорных спектаклях русской антрепризы стали постановки, в которых русская сказка соединяется с восточными мотивами<sup>51</sup>. В этих спектаклях возрастает роль изобразительности как важнейшего качества хореографии и усиливается значение сценографических элементов<sup>52</sup>. К началу 1920-х годов национально-характерная тематика в антрепризе перестанет доминировать, но сохраняется, своеобразно «обыгранная», в последующих сочинениях<sup>53</sup>.

Балеты фольклорной линии уже выявляют «жанровую игру» дягилевских спектаклей. Прежде всего, это сочинения Стравинского, музыкально-сценическое творчество которого, как отмечает А. Баева, становится «отражением мира музыкального театра первой половины XX века с пересечением линий оперы и балета, театра музыкального и драматического, осмысливаемого Стравинским как историко-культурный феномен, через связь-диалог времен» [10, с. 8].

<sup>50</sup> О. Полисадова вслед за А. Соколовым-Каминским [188, с. 147; 216, с. 100].

<sup>51</sup> Среди таких произведений «Русского балета» назовем «Жар-Птицу», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, хореографическую драму «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова, хореографические эскизы «Ориенталии» на музыку А. Бородина, А. Глазунова, А. Аренского, Э. Грига, К. Синдинга.

<sup>52</sup> Как отмечает О. Полисадова, балеты русской антрепризы того времени «существуют в единой живописной стихии» [188, с. 67].

<sup>53</sup> Стравинский продолжит воплощать коренные свойства русского фольклора в «Сказке о солдате» (1918), «Байке про лису, петуха, кота да барана» (1922), «Свадебке» (1923). Помимо Стравинского, в 1920-е годы русская тема в антрепризе будет поддерживаться творчеством Н. Гончаровой, М. Ларионова, С. Прокофьева. Как отмечает в своей диссертации О. Полисадова, фольклор в произведениях художников начала XX века «предстает как самостоятельный, обособленный “мир искусства”, со своими самобытными эстетикой и стилистикой» [188, с. 140].

Оперируя элементами смежных областей искусства, композитор создает «гибкую и подвижную жанровую конструкцию, в которой соединяются-разъединяются музыка-пение-слово-пантомима-танец» [10, с. 19].

Другое направление в проблематике, условно именуемое «линия времени» (прошлого и настоящего) также повлекло за собой внутреннее переосмысление балетного жанра в спектаклях русской антрепризы, порой приводившее к индивидуальным обозначениям и дополнительным характеристикам. Примечательно, что именно в этой области «веское слово» было сказано французскими авторами. В «Русском балете» линия «французских» спектаклей наметилась не сразу. За весь период своего существования антреприза поставила одиннадцать спектаклей на музыку французских композиторов, первым из которых стал М. Равель<sup>54</sup>. «Дафнис и Хлоя» (1912) упрочил успех «Русского балета» в парижской театральной жизни. Музыка «хореографической симфонии»<sup>55</sup>, созданная для спектакля на сюжет античного романа Лонга, наполненная необычной образностью и разнообразием оркестровых красок, органично соединялась с танцем, декорационным оформлением. На хореографию спектакля, мастерски разработанную Фокиным, непосредственное влияние оказали свободная, импровизационная пластика А. Дункан, а также любимое ею искусство античности. Меньшим художественным своеобразием был отмечен балет «Синий бог» Р. Ана (1912), в создании которого приняли участие Ж. Кокто, Ф. Мадразо (либретто), М. Фокин (хореография), Л. Бакст (сценография). В «Синем боге» воплотилась тенденция увлечения ориентализмом, получившая распространение в начале XX века, в том числе и в антрепризе «Русский балет». Данную постановку публика восприняла сдержанно, слабость либретто отмечал и сам Кокто. После премьеры балет больше не возобновлялся и был позабыт практически до наших

<sup>54</sup> Двадцать девятого мая 1912 года состоялась премьера балета «Послеполуденный отдых фавна» на музыку Прелюдии Дебюсси, написанной в 1894 году.

<sup>55</sup> Определение дано самим композитором. Разумеется, «симфония» не является античным жанром. Но пожелание балетмейстера сделать спектакль цельным, наполненным непрерывным музыкальным движением, а также представление Равеля об этом балете как о масштабной фреске [215, с. 28] привело к созданию произведения, не только близкого к жанру симфонии, но и демонстрировавшего поистине симфоническую сопряженность хореографии, музыки и декорационного оформления, выполненного Л. Бакстом.



дней<sup>56</sup>. Но спектакль этот стал началом сотрудничества «Русского балета» с Жаном Кокто, выступившем для труппы в роли своеобразного «проводника» в мир французского искусства, в том числе авангардного. Для драматурга «Синий бог» стал первым театральным опытом.

Следующим балетом композитора-француза, написанным по заказу русской антрепризы, стал балет «Игры» К. Дебюсси (1913). Авторами постановки выступили С. Дягилев (либретто), В. Нижинский<sup>57</sup> (хореография, либретто), Л. Бакст (сценография). Содержание этого произведения, обозначенного как «хореографическая поэма», есть «случай из современной жизни»: воплощаются “les jeux de sport” и “les jeux de l’amour” (игры спортивные и игры любовные) [Цит. по: 46, с. 79], которые во многом предвосхищают эпизоды праздного времяпрепровождения «золотой молодежи» двадцатых годов. Всё действие, происходящее в парке, построено на игре в теннис и флирте двух девушек с молодым человеком. Идея незамысловатого сюжета, по предположению балетоведа Л. Гарафолы, всецело исходила от Нижинского, а Дягилев с Бакстом ее поддержали и развили. Между композитором и балетмейстером возникли расхождения во взглядах на хореографическое воплощение музыки: Нижинский намеревался передать в танце пластику обыденных движений и спортивных жестов<sup>58</sup>, а Дебюсси подобное решение представлялось как «уродливая стилизация жеста», противоречащая «легким арабескам музыки» [71, с. 200], как «далькрозианская математика»<sup>59</sup> [46, с. 78]. Балетмейстер замечал: «Я внимательно изучаю поло, гольф, теннис и убежден, что игры эти не просто полезный

<sup>56</sup> В 2005 году труппа московского театра «Кремлевский балет» под управлением А. Лиепы сделала попытку возродить «Синего бога». Однако в подлинном виде были сохранены только декорации и костюмы Бакста. Музыкальный материал основывался на произведениях А. Н. Скрябина («Поэме экстаза» и I части «Божественной поэмы»). В качестве хореографа выступил Уэйн Инглинг.

<sup>57</sup> Имя выдающегося русского танцовщика В. Нижинского (1889–1950) стало синонимом высокого танцевального искусства. В труппе Дягилева, который «открыл» его всему миру, Нижинский дебютировал как хореограф, чье специфическое видение танцевальных образов, усиливало художественное своеобразие ряда спектаклей.

<sup>58</sup> В начале XX века занятия спортом, культ физически развитого тела считались неотъемлемым атрибутом жизни привилегированных слоев общества.

<sup>59</sup> Немалое влияние на хореографию «Игр» оказала система Жака-Далькроза, по которой занимался Нижинский в период создания балета.

досуг, но и создатели пластической красоты» [Цит. по: 122, с. 127]. Приметы времени должен был усилить изначально запланированный в балете, но не осуществленный показ аэроплана (на этом особенно настаивал антрепренер). «Игры» поразили не только хореографическим своеобразием, вызвавшим самую различную реакцию. Созданная Дебюсси музыка оказалась более похожа на программную симфоническую поэму, чем на традиционный балет, а название постановки — «Игры», учитывая содержание произведения, можно понимать метафорически, как звуко-пластическую поэтическую импровизацию на тему современности. «Игры» предвосхитили ряд будущих балетов русской антрепризы, рожденных в «безумные 1920-е годы», воплотивших атмосферу современной жизни, с ее характерными персонажами, модой и физическими атрибутами. Именно данное направление было многократно представлено балетами французской «Шестерки». Актуальность «Игр» в 1920-е годы также не угасла, что подтверждается обращением к этому произведению труппы «Шведские балеты».

Совершенно не соответствующим традиционным нормам балетного жанра, разнящимся даже с новаторскими постановками дягилевской антрепризы 1910-х годов, стал «Парад» (1917). Спектакль провел демаркационную линию в балетной эстетике русской труппы и ознаменовал наступление нового этапа в развитии французской балетной музыки. Его создатели — Ж. Кокто (автор замысла), Э. Сати (музыка), П. Пикассо (сценография) и Л. Мясин (хореография) — провозгласили задачу максимально реалистичного воплощения действия, отказа от украшательства и приятностей и были совершенно единодушны в своих устремлениях. Каждый из видов искусства гармонировал с остальными и «прочитывался» по-новому, реализм и поэтичность прихотливо соединялись. Именно в связи с балетом «Парад» Г. Аполлинер впервые применил термин «сверхреализм» или «сюрреализм» [110, с. 110], назвав произведение *сценической поэмой*. Отметим, что основная идея сочинения и самые смелые нововведения на всех этапах создания спектакля принадлежали Кокто, хотя в реализованной постановке многое из задуманного осуществить не удалось, а первоначальный

замысел был несколько трансформирован<sup>60</sup>. По его подсказке Сати ввел в партитуру стук пишущих машинок — для наиболее реалистичного воплощения атмосферы времени. Помимо этого задумывалось и много других шумовых «спецэффектов»<sup>61</sup> или, как называл их Кокто, «слуховых обманок» (*trompe-l'oreille*). Новации оркестровки, за которые особенно ругали постановку, по утверждению Кокто, сводились «к простоте, к отказу от пестроты, перегруженности, разлада, от гармонических кружев, растушевок и от всей этой золотистой пылицы импрессионизма» [109, с. 10]. Идея *поэзии через обыденное* проявилась и в сюжете: «Parade — это история о публике, которая не решается войти и посмотреть спектакль внутри балаганчика, несмотря на рекламу, но, несомненно, и по вине той же рекламы, устроенной у входа» [109, с. 26].

Экстравагантная «выпуклость» образов, вызванная творческой установкой «быть правдивее самой правды» [109, с. 28.], пронизывала декорации и костюмы спектакля, выполненные в кубистском стиле. Особенности сценографии вторила и хореография: танцевальные движения рождались из привычных повседневных жестов («танец не должен ничего выражать, пусть танцоры вступают, как оркестровые инструменты» [109, с. 18]). Трактовка самих персонажей, показанных обобщенно и беспристрастно, берет начало в символистском театре, когда их образ формировался в непосредственной связи со сценографическим оформлением. Герои «Парада» — маски, куклы в полный рост<sup>62</sup>. Обезличенные персонажи, представляющие, скорее, социальные типажи после данного спектакля будут занимать центральное положение в нескольких последующих

<sup>60</sup> Изначально Кокто задумывал воплотить в «Параде» идею «отчужденности художника от публики» (См. об этом: [124, с. 33–55]).

<sup>61</sup> Отчасти они были воплощены в последующей постановке 1920 года: ввели корабельную сирену, мотор аэроплана, пережат (по предположению М. Сапонова, он представлял собой театральное приспособление для имитации шума морского прибора).

<sup>62</sup> Идея актера-марионетки в тот период активно разрабатывалась режиссером Гордоном Крэгом. Параллельно ее популярность росла и в России, в частности, большую известность получили номера Никиты Балиева с «живыми куклами», ставящиеся в театре-кабаре «Летучая мышь» в 1910-е годы. По замыслу, актеры перевоплощались из людей в кукол-марионеток и обратно. В 1920 году Балиев эмигрировал в Париж и открыл там похожее заведение под название «Мышь», также имевшее успех (См. об этом: [6, с. 112–114]).

постановках «Русского балета». Подобное художественное решение действующих лиц станет частью эстетической программы и в антрепризе «Шведские балеты».

Премьера «Парада» шокировала публику и получила резкую негативную оценку критиков. Идеи, воплощенные в «Параде», были тезисно изложены Кокто в 1918 году в памфлете «Петух и Арлекин», среди основных положений которого фигурировали пропаганда и развитие французской национальной культуры, отражение современных тем и сюжетов, неприятие эстетики романтизма и импрессионизма, опора на «музыку повседневности». По утверждению Кокто, «мюзик-холл, цирк, американские негритянские оркестры — всё это оплодотворяет художника в той же степени, как и сама жизнь» [110, с. 21]. Молодые композиторы восприняли «Парад» как символ нового времени и своего рода программу действий, а повседневность жизни — как возможный объект художественной интерпретации. «Парад» вызвал «цепную реакцию» в творчестве молодых французских музыкантов, открыв собой серию балетов нового типа. Влияние «Парада» в балетах композиторов «Шестерки», сотрудничавших с антрепризами «Русский балет» и «Шведские балеты», проявилось по-разному. Хореографические произведения скандинавской труппы унаследовали от «Парада» смелость сценических и пластических решений, экстравагантность сюжетов, а спектакли русского коллектива часто базировались на мотивах современности и повседневности, включении в балет всех популярных форм развлечений (цирк, мюзик-холл, кино). В различной мере это отразилось и на жанровом облике спектаклей, и на их музыкальных партитурах. Ярчайшим воплощением идейных и постановочных проекций «Парада», приведших к жанровой многоликости балетного спектакля, стал опус «Новобрачные на Эйфелевой башне», поставленный силами скандинавской антрепризы. Его невероятное жанровое «смешение» было прокомментировано главой проекта — Жаном Кокто, а в работе над музыкой принимали участие пятеро из шести композиторов творческого объединения.

Контакт Дягилева с композиторами группы «Шести» начался в 1920-е годы. Непосредственно для русской антрепризы ими была написана музыка к балетам

«Лани» (Ф. Пуленк), «Голубой экспресс» (Д. Мийо), «Докучные», «Матросы» и «Пастораль» (Ж. Орик). Примечательно, что импульсом к сотрудничеству Дягилева с композиторами группы «Шести», в первую очередь, с Ф. Пуленком и Д. Мийо, стало их участие в работе антрепризы «Шведские балеты» Р. де Маре, начавшееся постановкой спектакля «Новобрачные на Эйфелевой башне», а также в проекте «Парижские вечера» Э. де Бомона<sup>63</sup>. Работа молодых французских музыкантов в балетном жанре была продолжена также благодаря инициативе и участию художников, прежде связанных с дягилевской труппой творческими узами — Ж. Кокто, Л. Мясиним, Б. Нижинской. Результатом этого взаимодействия стали балеты «Бык на крыше», «Салат» (Д. Мийо) и «Утренняя серенада» (Ф. Пуленк).

Деятельность антрепризы Дягилева, в которую были вовлечены талантливые композиторы «Шестерки», можно назвать своего рода творческой лабораторией мастеров искусства. Но у «Русского балета» постепенно появлялись соперники, среди которых наиболее значительным стала скандинавская антреприза де Маре.

### *1.3. Антреприза «Шведские балеты»: история возникновения, творческая концепция<sup>64</sup>*

Деятельность труппы Дягилева стала творческим импульсом для возникновения целого ряда частных танцевальных трупп как во Франции, так и за ее пределами, но основную конкуренцию «Русскому балету» в 1920-е годы составили «Шведские балеты» — антреприза, созданная меценатом и коллекционером Рольфом де Маре. Коллектив просуществовал относительно недолго — с 1920 по 1925 годы — однако за этот период труппа поставила двадцать четыре балетных спектакля, многие из которых получили признание и успех. Постановки

<sup>63</sup> Первоначально в качестве композитора балета «Лани» русский импресарио выбрал Сати (в 1920 году), однако, по совету Кокто, обратился к Пуленку.

<sup>64</sup> В данном параграфе использованы результаты научных работ, выполненных и опубликованных автором диссертации лично: [53, 59].

«Шведских балетов» выделялись среди других оригинальностью, эпатажностью и скандальностью, экспериментальной смелостью решений, чуткостью к актуальным для того времени эстетическим тенденциям и предвосхищением будущих — то есть всем тем, что привлекало искушенную парижскую публику в спектаклях дягилевской антрепризы. Скандинавский коллектив намеренно стремился походить на русских соперников. Организаторы «Шведских балетов» не подтверждали это на словах<sup>65</sup>, но, тем не менее, их сходство с «Русскими балетами» обозначено уже в названии труппы<sup>66</sup>. Обе антрепризы объединяла их главная творческая идея, заключающаяся в открытии художественных достижений своего национального искусства европейскому культурному миру, в котором ведущие позиции по-прежнему сохранял Париж. Каждый из коллективов создавал произведения, пронизанные духом современности, что находило отражение в комплексе художественных средств<sup>67</sup>. Вместе с тем, представители скандинавской труппы постепенно обнаружили индивидуальность и своеобразие решений, поскольку в своих постановках «Шведские балеты» не только заимствовали и определенным образом интерпретировали театральные-хореографические идеи дягилевской антрепризы, но и предлагали публике спектакли совершенно иного тематического и эстетического наполнения. Именно благодаря своей яркой самобытности, «Шведские балеты» выступили как полноценная конкурентоспособная труппа и заняли свое место на французской театральной сцене того времени.

Подобно антрепризе Дягилева, над постановкой спектаклей шведского коллектива работали выдающиеся представители современного искусства. В их

---

<sup>65</sup> Так, на вопрос журналиста, адресованный Ж. Бёрлину, «Вдохновляетесь ли вы “Русскими балетами”?», танцовщик ответил, явно лукавив: «Не совсем. Всё, что я хочу показать во Франции, это плод моих собственных поисков и моего труда, моих путешествий и моих размышлений» [Цит. по: 340, р. 184].

<sup>66</sup> Одним из вариантов названия нового коллектива была формулировка «Скандинавские балеты», так как некоторые из танцовщиков являлись датчанами. Однако окончательное название утвердили в силу его большей лаконичности и благозвучности.

<sup>67</sup> Среди спектаклей «Шведских балетов», напрямую связанных с современными реалиями, — «Новобрачные на Эйфелевой башне», «В пределах квоты», «Спектакль отменяется». В более завуалированной форме «пульс настоящего» ощутим в некоторых других сочинениях, например «Сотворение мира», «Сумасшедший дом».

интернациональной команде ведущее положение занимали два шведа — Рольф де Маре, выступивший антрепренером труппы, и Жан Бёрлин — ее ведущий танцовщик и балетмейстер.

Роль господина де Маре в деятельности труппы не ограничивалась решением сугубо финансовых вопросов. Меценат происходил из очень богатой аристократической шведской семьи, славящейся своей коллекцией произведений искусства. Уже с самого детства не без влияния родителей и особенно бабушки, графини Вильгельмины фон Халвиль, он проявлял живой интерес к искусству, преимущественно изобразительному. Рольф де Маре получил образование дома<sup>68</sup>, а его главным учителем и наставником выступил известный шведский искусствовед Йохан Русвал, за которого впоследствии вышла замуж мать будущего антрепренера Элен, занимавшаяся живописью и скульптурой. Де Маре унаследовал от своих родителей любовь к коллекционированию и уже в юности занялся приобретением произведений живописи, часто непосредственно у авторов. Значительную часть его коллекции представляли полотна таких художников-современников как Т. Лемпицка, Ж. Брак, П. Пикассо, Ф. Леже, П. Боннар, Р. Дюфи, Дж. Де Кирико, А. Дерен, М. Кислинг, К. Ван Донген, А. Озанфан.

Де Маре был предан искусству и хорошо разбирался в актуальных направлениях, что позволило ему выступать в «Шведских балетах» в качестве идейного вдохновителя и художественного консультанта во всех сферах искусства — от музыки до оформления рекламных афиш. Характерно, что иногда его даже называли «Шведским Дягилевым». Правда, степень его влияния в коллективе всё же значительно уступала культу личности русского коллеги, царившему в своей антрепризе. Центральной фигурой для скандинавской труппы стал близкий друг де Маре — Жан Бёрлин — единственный и неизменный балетмейстер «Шведских балетов», солист практически всех его постановок,

---

<sup>68</sup> В детстве Рольф де Маре переболел тяжелой формой туберкулеза, в течение всей жизни страдал от приступов астмы.

которому Рольф де Маре предоставил блестящую возможность руководить собственным танцевальным коллективом.

Хореограф и танцовщик Жан Бёрлин (1893–1930) является важным звеном в системе связей двух ведущих европейских балетных антреприз, чья деятельность протекала в 1920-е годы. Он стал преемником прогрессивных идей балетного искусства, рождавшегося в постановках дягилевской труппы и создателем самобытного пластического стиля «Шведских балетов». Ребенком приехав в Стокгольм, Бёрлин с тринадцати лет обучался хореографии в Студии Королевского балета, и в двадцать два года начал профессиональную деятельность как танцовщик. К моменту образования «Шведских балетов» Бёрлин уже получил известность в своей стране, успешно гастролировал и выступал на сценах ведущих театров Стокгольма, в числе которых была и Королевская Опера. Помимо танца, Бёрлина волновала музыка — он брал уроки игры на фортепиано, а собственные ранние танцевальные постановки в хореографическом классе, по воспоминаниям его одноклассника Б. Лундгрена, Бёрлин готовил на основе музыкальных фрагментов из опер, среди которых были «Евгений Онегин», «Паяцы», «Дочь полка», и выступления обязательно сопровождал пением<sup>69</sup>.

Формированию самобытного танцевального стиля Жана Бёрлина способствовало творчество Михаила Фокина, а значит, косвенно, и спектакли дягилевской антрепризы. Начиная танцовщик прошел обучение у русского хореографа-реформатора и часто выступал в поставленных им спектаклях. Сильное впечатление Фокин произвел на Бёрлина уже в период шведских гастролей 1913–1914-х годов<sup>70</sup> и тогда же дал ему несколько уроков. Исследователь Э. Неслунд отмечает, что «весь репертуар, сочиненный Бёрлиным с 1915 года, можно назвать “в стиле Фокина” [340, р. 185]. Решающее же воздействие фокинского творчества на Бёрлина произошло позже —

---

<sup>69</sup> Письмо Брора Лундгрена — Карло Деркерту [Цит. по: 340, р. 133].

<sup>70</sup> В этот период Фокин из-за разногласий с Дягилевым покинул «Русский балет» и занялся собственной творческой деятельностью.



в 1918–1919 годах, когда он специально переехал в Данию, чтобы обучаться у мастера. В этот период Фокин задействовал молодого танцовщика во многих своих постановках. Двадцать первого октября 1918 года Бёрлин дебютировал на сцене копенгагенского театра “Odd Fellow Palaet” в программе, сочиненной его учителем. По отзывам датских критиков, русский хореограф нашел себе талантливую ученика. Затем последовало исполнение Бёрлиным роли Амуна в фокинской «Клеопатре», любимого раба в «Шехеразаде», Синего Бога в одноименном спектакле и соло в “Danse guerrière”, также поставленных Фокиным на сцене Королевской Оперы Стокгольма<sup>71</sup>. Манере молодого артиста всегда были присущи оригинальность и экстравагантность, но первоначально пресса видела в нем лишь копию Фокина.

Шведский танцовщик уже в своих ранних постановках отделился от классического традиционного балета, считая его каноны «удушающими»<sup>72</sup>. Бёрлин безусловно не остался равнодушным к новшествам, произошедшим в танцевальном искусстве в начале XX столетия — помимо творчества русского «гуру», в хореографии Бёрлина исследователи отмечают влияние свободного танца, открытого А. Дункан, Л. Фуллер, а также ритмопластических опытов Жака-Далькроза. По предположению Э. Неслунда, в мае 1906 года тринадцатилетний Жан, уже избравший танец в качестве своей профессии, присутствовал на выступлении Дункан в стокгольмском театре “Ostermalm”. К 1920 году, то есть ко времени основания «Шведских балетов», Бёрлин завоевал признание скандинавской публики и критиков как выдающийся танцовщик, но еще не имел достаточно опыта в сочинении цельных масштабных номеров. Его творчество составляли камерные композиции: несколько соло, два дуэта, а также один яркий восточный балет, который хореограф поставил в Копенгагене летом 1918 года. Однако де Маре возлагал надежды на талант своего амбициозного протеже, которые Бёрлин оправдал, сочинив восемь балетов всего за месяц до премьерного

---

<sup>71</sup> Сочинение, вероятно, являлось обновленной версией балета, поставленного В. Нижинским в 1912 году.

<sup>72</sup> См. об этом: [311, р. 118].

вечера труппы в Париже. В дальнейшем его высокая продуктивность не угасала: все пять лет существования труппы Бёрлин сам создавал спектакли, проводил репетиции и принимал участие в постановках.

«Шведские балеты» были обязаны своим появлением на свет и третьему участнику группы — художнику Нильсу Дарделю<sup>73</sup>, также шведу по национальности. Этот «серый кардинал», как называет его Неслунд, так и не получил официального статуса одного из основателей коллектива, но он, в сущности, наравне с Бёрлиным сформировал творческую направленность скандинавской антрепризы. Дардель, как старинный друг де Маре, поддержал его любовь к современному искусству, а позже привил ее и Бёрлину<sup>74</sup>. Поначалу художник занимался разработкой эстетических решений балетов новой труппы, особенно в первом сезоне. Не без влияния Дарделя, отличительной чертой постановок «Шведских балетов» стала значимость сценического оформления, которое по своей весомости не только приравнялось к танцу и музыке, но и нередко «заступало» на их территорию. «Серый кардинал» предоставил Бёрлину возможность познакомиться и сотрудничать при создании спектаклей со многими выдающимися художниками. Помимо этого, Дардель оказал помощь и в самой организации труппы.

Замысел шведской антрепризы, знакомящей французскую публику со своим национальным искусством, возник у де Маре весной 1919 года и был озвучен им во время торжественного приема, устроенном Дарделем в честь своего друга Жана Эберто — французского журналиста, театрального директора и режиссера, знатока и ценителя скандинавской культуры. Эберто горячо поддержал идею создания именно *танцевального* проекта, поскольку язык человеческой пластики универсален и не требует перевода. Жан Бёрлин как друг, единомышленник,

---

<sup>73</sup> Творческий стиль Дарделя, как и многих других художников первых десятилетий XX столетия, нельзя причислить только к одному из эстетических направлений. В его живописи проявляются черты кубизма, абстракционизма, сюрреализма, фовизма, прослеживается влияние японской гравюры и др. С 1910-х годов художник жил в Париже, где примкнул к авангардистскому движению.

<sup>74</sup> Отметим, что знакомство Бёрлина и де Маре состоялось в 1918 году при непосредственном участии Дарделя.

талантливый танцовщик и хореограф выступил подходящей кандидатурой для воплощения идеи.

Знаменательно, что первые очертания такой организации появились у Михаила Фокина. Мысль о самостоятельной шведской труппе, несколько лет не дававшая покоя русскому балетмейстеру, возникла в результате его личных контактов и творческой работы. В 1913 году Фокин, прибывший в Стокгольм вместе с супругой по приглашению шведского режиссера Королевской Оперы Гаральда Андре, в течение месяца проводил занятия со шведскими танцовщиками, отдавая предпочтение тем, кто с наибольшей полнотой воспринимал его художественные идеи<sup>75</sup>. В том же году состоялось знакомство Фокина с де Маре. Несколько позднее, в 1914 году Фокин разрабатывал проект труппы шведских танцоров, в которой он выступил бы одновременно и художественным руководителем, и главным хореографом, что ему отчасти удалось. Через четыре года во время гастролей по Скандинавии он снова вернулся к этой идее, обсуждая ее в Хильдесборге у де Маре. Встреча последнего с Эберто год спустя способствовала окончательному формированию замысла будущего проекта, и он приступил к его воплощению.

Помимо Бёрлина участниками труппы стали выдающиеся шведские танцовщики с высоким уровнем техники и артистизма, в число которых вошли прима-балерины «Шведских балетов» Дженни Хассельквист и Карина Ари, работавшие до участия в антрепризе в Королевской Опере Стокгольма<sup>76</sup>. Новообразованная труппа сначала поехала в турне по Скандинавии. В программе фигурировали «Сильфиды», уже упоминавшаяся «Шехеразада» Фокина,

---

<sup>75</sup> Среди этих танцовщиков были Дженни Хассельквист, Лиза Штейер, сестры Эбон и Виктория Штрандин, Карина Ари и Жан Бёрлин.

<sup>76</sup> Дженни Хассельквист, являвшаяся прима-балериной Королевского театра, а также актрисой, покинула его вслед за своим коллегой Бёрлиным. Карина Ари, молодая и, в будущем, известная танцовщица, ушла из этого театра несколько позже ради работы с Фокиным. Артисты многим рисковали, покидая престижный коллектив. Впоследствии их даже обвинили в предательстве родины, лишили пенсий и объявили *persona non grata* (в том числе и Бёрлина). Директор Королевской Оперы лично связывался с министерством иностранных дел с требованием аннулировать их паспорта. Де Маре пришлось в качестве компенсации выплатить каждому из артистов по тысяче крон.

проводившего с ними репетиции. Выступления имели большой успех и вдохновили танцоров.

Пока продолжалось турне, де Маре у себя в Хильдесборге спешно разрабатывал план «покорения Парижа», заручаясь поддержкой влиятельных лиц этого города, в том числе директора Орега — Жака Руше. Особую сложность для будущего коллектива составил выбор сценической площадки. В Театре Сары Бернар отказали. Характерно, что, опасаясь провала, Жак Руше, запросивший имена всех участников труппы и подробную программу выступлений, требовал участия в спектаклях Фокина, поскольку это гарантировало успех, но получил решительный отказ: это нарушило бы основную идею новизны и профессиональной самодостаточности труппы. В результате шведский коллектив обосновался в Театре на Елисейских полях<sup>77</sup>, который де Маре арендовал на семь лет, и этот выбор еще больше приблизил организаторов «Шведских балетов» к воплощению идеи конкуренции с русской антрепризой, поскольку данный театр служил основной сценической площадкой для «Русского балета». Всё лето и почти весь сентябрь 1920 года скандинавская труппа, еще находясь в Швеции, усердно готовилась под руководством Бёрлина, а Эберто в Париже следил за разработкой костюмов, декораций, а также рекламных афиш.

В Париже стремительным приготовлениям труппы к премьерному вечеру<sup>78</sup> сопутствовало и активное проведение рекламной кампании, прежде всего, в группе журналов, курируемых де Маре и Эберто: “Paris-Journal”, “Monsieur”, “La Danse”, “Theatre et Comoedia”<sup>79</sup>. Афиши премьерного вечера «Шведских балетов» выполнил норвежский художник, ученик А. Матисса Пер Крөг.

За полгода до сценического дебюта «Шведских балетов» в Париже, двадцать пятого марта 1920 года Бёрлин сольно выступил в Театре на Елисейских

<sup>77</sup> Де Маре арендовал Театр на Елисейских полях у Эберто, который на тот момент являлся в нем руководителем.

<sup>78</sup> Репетиции всех девяти балетов первого сезона проводились в костюмах, с декорациями на сцене и полным составом оркестра, руководителем которого на спектаклях «Шведских балетов» с 1920 по 1923 годы был Дезире-Эмиль Энгельбрехт.

<sup>79</sup> Эберто разместил рекламу концертных вечеров шведской антрепризы в общей сложности в двадцати журналах.

полях. Для организаторов это был своеобразный «пробный шар», первоначальное знакомство с французской публикой. Программа, созданная Бёрлиным, продолжалась три концертных вечера<sup>80</sup> и включала сочинения, поставленные без декораций, на нейтральном фоне. Пластическое решение и идейная основа этих танцевальных интермедий затем нашли непосредственное продолжение в спектаклях «Шведских балетов», правда в усложненном или переосмысленном варианте. Так в композиции «Негритянская скульптура» (на музыку А. Скрябина) облик персонажа Бёрлина напоминал ожившую древнюю африканскую статуэтку, выполненную из дерева. Ее движения, каждое сгибание какой-либо части тела, по словам критика Пьера Сиза, осуществлялись как будто под принуждением, медленно и словно в окостенении из-за многолетней неподвижности<sup>81</sup>. Подобная пластика впоследствии станет хореографической основой балета «Сотворение мира». В спектакле «Перед смертью» (“Devant la mort”), поставленном на музыку опуса «Святой Франциск из Паолы, идущий по волнам» Ф. Листа, Бёрлин выступал в роли Иисуса Христа, спустившегося со средневекового креста. Экспрессионистки угловатые, искаженные телодвижения персонажа затем появятся у героев балета «Эль Греко». Номер «Дервиш», основанный на инсценировке танца дервишей и поставленный на музыку «Танца семи покрывал» к драме «Саломея» А. Глазунова в оркестровке Д.-Э. Энгельбрехта, в программе антрепризы сохранится, но уже для исполнения мужским ансамблем — под названием «Дервиши».

Открытие первого сезона выступлений «Шведских балетов» состоялось двадцать пятого октября 1920 года. На премьеру явилась публика, регулярно посещающая вечера «Русских балетов» Дягилева. Тремя днями ранее организаторы устроили «генеральную репетицию», на которой присутствовали дамы и господа из высшего света Парижа, а также представители творческой элиты: С. Дягилев, Ж. Кокто, К. Сен-Санс, Г. Форэ, Э. Сати, Р. Ан, П. Пикассо. Посол Швеции в театре отсутствовал, демонстрируя недовольство шведов

---

<sup>80</sup> С двадцать пятого по двадцать седьмое марта.

<sup>81</sup> См. об этом: [302, p. 13].

проектом де Маре. Директор стокгольмской Оперы даже специально просил одного из французских журналистов отметить, что эта труппа никакого отношения к его театру не имеет. Премьерный вечер вызвал неоднозначную реакцию прессы, но публика в целом оказала теплый прием, и слух о новой антрепризе мгновенно распространился по Парижу: кассы начали штурмовать. «Как бы ни было, эта премьера сопровождалась тем, что ожидалось от парижской премьеры: аплодисментами, возгласами и свистками. Затем дискуссиями» [340, p. 175].

Свое первое появление труппа обозначила относительно традиционной программой, придерживав наиболее смелые, экспериментальные произведения. Коллектив де Маре в первом сезоне представил следующие балеты:

*25 октября*

«Иберия» (“Iberia”), *испанские сцены* в трех картинах на музыку И. Альбениса в оркестровке Д.-Э. Энгельбрехта. Декорации — Т.А. Штейнлен.

«Игры» (“Jeux”), *танцевальная поэма* В. Нижинского и Л. Бакста на музыку К. Дебюсси. Декорации — П. Боннар, костюмы — Ж. Ланвин.

«Дервиши» (“Derviches”), *балет* на музыку А. Глазунова. Декорации — Ж. Муво, костюмы — Ж. Бёрлин.

«Ночь Святого Жана» (“Nuit de Saint-Jean”), *одноактный балет* на музыку Х. Альфвена. Декорации, занавес, костюмы — Н. Дардель.

*8 ноября*

«Сумасшедший дом» (“Maison de fous”), *драма* Ж. Бёрлина по пьесе П. Лагерквиста на музыку В. Даля. Декорации и костюмы — Н. Дардель.

«Гробница Куперена» (“Le tombeau de Couperin”) М. Равеля. Декорации и костюмы — П. Лапрад.

*18 ноября*

«Па-де-де» (“Pas de deux”) на музыку Ф. Шопена в оркестровке Э. Биго<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> В 1921 году постановка была переработана и получила название «Дивертисмент». П. де Гроот указывает, что спектакль, испытавший на себе воздействие фокинской «Шопенианы», был основан на классической хореографии и включал четыре номера из произведений Ф. Шопена:

«Эль Греко» (“El Greco”), *scenes mimées* (мимические сцены) Ж. Бёрлина на музыку Д.-Э. Энгельбрехта. Декорации Ж. Муво на основе картины «Погребение графа Оргаса» и других произведений Эль Греко. Костюмы — Н. Дардель, Ж. Бёрлин.

«Неразумные девы» (“Les vierges folles”), *балет-пантомима* К. Аттерберга и Э. Нермана на музыку К. Аттерберга. Декорации и костюмы — Э. Нерман.

Премьерный репертуар коллектива свидетельствовал о его намерении и подражать дягилевской антрепризе, и конкурировать с ней. Тематика балетов первого сезона соответствует главным содержательным направлениям спектаклей «Русского балета»<sup>83</sup>. Это и прошлое, данное либо в художественно одухотворенном прочтении («Гробница Куперена», «Па-де-де», «Эль Греко»), либо в форме архаического, ритуального танца («Дервиши»), и современность («Игры», «Сумасшедший дом»), и линия «национально-самобытного»<sup>84</sup>. Последняя обращена к Испании («Иберия»<sup>85</sup>) и родным скандинавским мотивам («Ночь святого Жана», «Неразумные девы»<sup>86</sup>). Примечательно, что «Ночь Святого Жана» — наиболее яркий по национальной характерности балет первого сезона, также имеет художественно-драматургический прообраз в репертуаре русских конкурентов. Постановка, обращенная к календарному обряду<sup>87</sup>, была осуществлена Бёрлином на музыку уже готового сочинения — «Шведской рапсодии №1» (1903) для симфонического оркестра ор. 19 шведского композитора Хуго Альвена. Музыка рапсодии, состоящей из четырех контрастных

---

«Вальс», «Мазурка», «Прелюдия» и «Блестящий вальс» (опусы не обозначены) [См. об этом: 297, р. 81]. Позднее за данной постановкой закрепилось название «Шопен».

<sup>83</sup> Отметим, что в программе первого сезона всего два заимствования из репертуара труппы Дягилева — «Па-де-де» и «Игры».

<sup>84</sup> Рассмотрению скандинавских национальных мотивов в спектаклях антрепризы де Марэ посвящена статья автора настоящей диссертации:[59].

<sup>85</sup> Балет, как отмечают исследователи, стал несомненным откликом на «Треуголку» де Фальи, поставленную Л. Мясиним в антрепризе Дягилева.

<sup>86</sup> Сюжет балета связан с библейской притчей о мудрых и неразумных девах, получившей фольклорную интерпретацию. Претворение мотивов «Священного писания» в балете также напоминает о деятельности дягилевской антрепризы — постановке «Легенда об Иосифе» (1914), выполненной М. Фокиным на музыку Р. Штрауса.

<sup>87</sup> Ритуальный праздник ночи Святого Жана календарно совпадает со славянской Ночью Ивана Купала (24 июня) и является очень популярным в Скандинавии.

разделов, несет на себе отпечаток балетной дансантиности предыдущего столетия и, одновременно, пронизана единством симфонического движения. Идея воплощения национального духа через разнохарактерные музыкально-хореографические образы, заключенные в одночастной сюитно-рапсодической форме, напоминает о спектаклях дягилевской труппы «Половецкие пляски» М. Фокина — А. Бородина, «Полуночное солнце» Л. Мясина — Н. Римского-Корсакова<sup>88</sup>.

Процесс слияния жанровых систем и микширования выразительных приемов из различных искусств, подчеркивание симультанного подхода в представлении художественного произведения, активизировавшиеся в 1910–20-е годы, нашли проявление и в спектаклях «Шведских балетов». Из приведенной выше программы первого сезона можно увидеть, что многие спектакли получили индивидуальное жанровое обозначение, отражающее их содержательные и постановочные особенности. Показательно, что почти половина балетов, появившихся за все время существования антрепризы, — десять из двадцати четырех<sup>89</sup> — имеет подобные обозначения<sup>90</sup>. Среди них представлены обобщенное и драматизированное понятие *сцены* — «Иберия» (испанские сцены в трех картинах), «Эль Греко» (мимические сцены); *живая картинка*, объединяющая пантомиму и изобразительное искусство — «Одиночный турнир». Несколько спектаклей указывают на близость к литературно-театральным жанрам: *драма* «Сумасшедший дом», *пасторальная комедия* «Кувшин», *мгновенная танцевальная пьеса* «Спектакль отменяется», *пластическая поэма* «Человек и его желание». Сложное сочетание художественных элементов «выдает» подзаголовок постановки «В пределах квоты» — *балет-кино-скетч*, а опус «Новобрачные на Эйфелевой башне», означенный как «*сатирический балет*», имеет среди

<sup>88</sup> Балет на музыку из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка», поставленный в 1915 году.

<sup>89</sup> Одиннадцатым является танцевальная поэма «Игры», заимствованная из репертуара дягилевской труппы. Двенадцатый спектакль, жанровая неоднозначность которого не вынесена в официальное название — «Сотворение мира».

<sup>90</sup> См. Приложение I.



спектаклей антрепризы едва ли не самый оригинальный жанровый комплекс<sup>91</sup>. Смыкание с музыкальным жанром демонстрирует «Скетинг-ринг» — *роликовый балет, хореографическая симфония*. В репертуаре труппы имеются также спектакли с традиционным обозначением «балет», близкие по своей сущности к искусству живописи. Таковы отдельные танцевальные номера-зарисовки «Гробница Куперена. Форлана, Менуэт. Ригодон», «Шопен», «Дервиши», «Деревенские танцы»<sup>92</sup>.

На протяжении всей своей творческой деятельности спектакли «Шведских балетов» вызывали ожесточенные споры и дискуссии со стороны критиков, чему немало способствовала, прежде всего, неординарность их художественного решения, рождавшаяся из особенностей мировоззрения организаторов антрепризы, характера их работы над постановками. Ключевым постулатом эстетической программы «Шведских балетов» становится фраза «*против всех академизмов*»<sup>93</sup>. Неудивительно, что упомянутый ранее балет «Парад» — «предмет, трудный для сборки»<sup>94</sup>, с его специфично грубым и, одновременно, сложным художественным сплавом элементов послужил образцом для спектаклей труппы де Маре. В балетах шведского коллектива переплелись различные пласты культуры того времени: национальный фольклор, классическое наследие, искусство джаза и мюзик-холла, американское кино, кабаре и цирк. Важным было и то, что балетный жанр выступил тогда в качестве платформы для нового, еще более интенсивного взаимодействия искусств в условиях «перекрестного огня» различных художественных течений, что позволило реализовать свои идеи многим выдающимся художникам эпохи «безумных 1920-х».

Можно сказать, что идея равноценности и яркой художественной выразительности всех компонентов хореографического спектакля, заявленная

<sup>91</sup> Подробнее об этом в параграфе 2.2. настоящей работы.

<sup>92</sup> Названные балеты появились на начальном этапе деятельности антрепризы (1920–1921), что вызывает некоторую аналогию со спектаклями дягилевской труппы 1910-х годов, в названиях которых фигурировали определения «картины, эскизы, позы».

<sup>93</sup> См. об этом: [302, р. 33].

<sup>94</sup> Этим определением Кокто обозначал художественное произведение «с секретом», не поддающееся быстрой, примитивной расшифровке, требующее для понимания особого подхода и длительного времени. Подобное название также носит одно из стихотворений поэта.

в спектаклях русской антрепризы была поддержана и «Шведскими балетами». Усиление роли сценографии в балетных спектаклях скандинавов и изменение соотношения их художественных слагаемых неизбежно привели к трансформации жанрового облика балета, вызвавшей полемику среди журналистов и зрителей. Музыкальный критик М. Рукс дал спектаклям «Шведских балетов» противоречивое обозначение «современный классический балет» [354], что отчасти отражало их сущность, так как они воплощали «веяния времени», став местом пересечения различных актуальных тенденций, жанровых особенностей, лексических элементов разных эпох. Но все-таки танец сохранял положение «титульного» компонента в этом художественном синтезе. Вероятно, именно благодаря традиционному жанровому профилю театральных работ скандинавов, критике часто подвергалась именно хореография Бёрлина, далекая от балета в его академическом понимании. Примечательно, что шведский постановщик, намеренно «отступая» от классики в танце, не принимал также и ее искаженный вариант, о чем свидетельствует негативный отзыв Бёрлина о хореографии «Парада». Еще до образования «Шведских балетов» молодой танцовщик присутствовал на лондонской премьере этого балета и в письме к де Маре от пятнадцатого ноября 1918 года заметил: «Они не танцевали! Они ограничились деформацией классических па» [Цит. по: 340, р. 158]. Хореографию Л. Мясина в «Параде» Бёрлин охарактеризовал как «извращение старого балета» [340, р. 158]<sup>95</sup>. Сам же он выделялся среди коллег особым, женственным стилем, мягкостью пластической интонации, проявившимися уже в его ранних выступлениях и отмеченных в прессе. «Жан Бёрлин — “восхитительный мужчина-ребенок”. <...> Он выглядит обманчиво хрупким <...> в отличие от эпатажных, отчасти brutальных “Русских”, которые ослепляют своей почти варварской красотой» [340, р. 189]. Помимо характера исполнения, критики подчеркивали усиление в танце Бёрлина роли пантомимы, преобладания подвижности верхней части корпуса в противовес практически статичной нижней, гибкость и текучесть движений рук.

<sup>95</sup> При этом шведский балетмейстер восхищался работой Мясина в «Треуголке».

В спектаклях шведской труппы танец драматизируется, хореография отдалается от основ европейского классического танца. Для понимания хореографического стиля Бёрлина, а значит всех спектаклей антрепризы, существенно отношение балетмейстера к любимому им искусству живописи: при создании балетов он опирался, в первую очередь, на особенности сценографического оформления, то есть следовал за идеями художника. На основе своеобразного диалога пластики и декорационного фона создавался целостный зрительный ряд. Ведущий элемент балета — танец — трактовался Бёрлиным как средство художественной выразительности, как своего рода пластическая иллюстрация, продолжающая живописную идею декорационных элементов спектакля. Благодаря этим характерным качествам постановки «Шведских балетов» часто стали называть «живыми картинками» (“tableaux vivants”<sup>96</sup>). Рейнальдо Ан попытался дать этому выражению семантическое определение: «Вероятно, можно было бы подискутировать по поводу выбора танцевальной труппой не хореографических способов для воплощения идеи, а с помощью воспроизведения обманок (trompe-l'œil) живописных композиций, одним словом, живых картинок»<sup>97</sup>. И если первые спектакли шведов большей частью воплощали приверженность традициям, то уже в третьем концертном вечере авторы не побоялись открыто продемонстрировать смелый подход в отношении к жанру балета, который в дальнейшем определил «лицо» труппы. Примером подобной постановки скандинавского коллектива, спровоцировавшей волну критики, стал спектакль «Эль Греко». Особенное внимание журналистов в балете приковывала к себе специфичная пластика танцоров, практически полностью лишенная привычных хореографических движений и состоящая преимущественно из статичных поз. Исследователь творчества «Шведского

---

<sup>96</sup> Нужно заметить, что несмотря на преимущественно негативную подоплеку этого выражения в определении танцев «Шведских балетов», сами представления с живыми картинками имели большую популярность во Франции на протяжении нескольких веков. Существовая как театральное зрелище, затем как прием изобразительного и фотографического искусств, «живые картинки» стали часто использоваться в начале XX столетия — в кабаре и на ярмарочных аттракционах. Техника «живых картинок» во времена антрепризы де Маре-Бёрлина по своей актуальности была сопоставима со свободным танцем.

<sup>97</sup> Статья датирована 21.11.1920 [Цит. по: 322, р. 27].

балета» Бенгт Хегер отмечал, что исполнители «Эль Греко» «малоподвижны на полу, танцуют на месте, никогда не позволяя неподвижности овладеть собой. Их жестикация и большая интенсивность, присущая верхней половине корпуса — руки, голова, бюст составляет противовес ногам, движения которых противоречат всем правилам классического балета. Вместе с тем, балет передает ощущение «конвульсивной красоты», характерной для современности» [302, р. 33].

Под впечатлением от премьерной постановки «Эль Греко» журналист «L'Action française» Люсьен Дюбеш саркастически определил это произведение как «псевдо-балет»: «Фактически, танца не было, что мне всегда казалось серьезным недостатком для балета. Бёрлин, говорят, находится в поиске настоящего искусства: фатальное намерение, которое прямо ведет к тому, чтобы больше не танцевать, когда ты танцор и больше не сочинять, когда ты поэт и т. п. Танцуйте, танцуйте, оригинальность придет, если она должна прийти, в противном случае, ничего ее не принудит» [322, р. 25]. Отсутствие танца в «Эль Греко» отметил и Антуан Барре (“Le Figaro”), подчеркивая в этом балете окончательный триумф искусства изобразительного над искусством хореографическим. Михаил Фокин, напротив, участливо приветствовал инновационную дерзость своего ученика: «Колоритная красота произведений “Греко”, его религиозный аскетизм, его мистическая глубина, всё это было передано в мизансцене балета. <...> В “Эль Греко” мало того, что обычно называют балетом. И всё же, это балет в широком смысле этого слова <...> Бёрлин много работал над раскрытием замысла балета. Он понял, что можно посвятить свою жизнь балету, если понимать под этим словом *всю экспрессию человека* (выделено мной — Н. Г.), в бесконечном его разнообразии» [322, р. 25–26].

Вместе с тем, пантомимической игрой и статичностью движений хореографический язык Бёрлина не ограничивался: они представляли собой лишь часть его художественных средств. Балетмейстер чутко откликался на намерения и идеи соавторов — художника, либреттиста, композитора — и выстраивал хореографию в соответствии с замыслом каждого конкретного произведения. В связи с этим, можно утверждать, что определение «живые картинки»,

используемое критиками в качестве характеристики постановок «Шведских балетов», на самом деле, применимо лишь к отдельным их спектаклям.

В свете авангардных эстетических поисков времени, с процветанием уникальности творческих подходов и нарочитой «непрофессиональности» исполнения, разрушающей штампы<sup>98</sup>, весьма спорными представляются и рассуждения журналистов о дилетантизме Бёрлина. Как известно, непонимание, неприятие и агрессия со стороны зрителя по отношению к новым художественным произведениям в 1920-е годы являлись почти нормой. Вопреки общепринятому мнению современников Бёрлина, он ставил не только дерзкие и эпатажные по хореографии спектакли. Случалось, что шведский хореограф работал с уже существующим балетом, предлагая новое пластическое решение, близкое традиции. Так, обновленная Бёрлином *хореографическая поэма*<sup>99</sup> «Игры» получила отзывы как балет с более гармоничным союзом хореографии и музыки, выраженном в синтезе движений классического словаря с «духом современности»<sup>100</sup>, чем в основной версии<sup>101</sup>. Энгельбрехт, бывший, как известно, другом Дебюсси и одним из лучших интерпретаторов его музыки, возможно, специально предложил этот балет для постановки, чтобы появился его новый хореографический вариант.

Известно, что репертуар антрепризы целиком зависел от Жана Бёрлина. Именно балетмейстер выбирал сюжеты для будущих балетов и круг его интересов в этом аспекте определялся как личными художественными предпочтениями, сформировавшимися в 1910-е годы, так и чувством актуальности той или иной темы. Глава антрепризы Рольф де Марэ еще до образования труппы всерьез занимался эстетическим развитием своего друга, знакомил его с живописью и другими видами искусства, прививая интерес к современным творческим

<sup>98</sup> О сюрреалистических и дадаистских тенденциях в искусстве начала 1920-х годов см.: [153, с. 69–79].

<sup>99</sup> Шведские авторы в своей версии сохранили исходное жанровое определение балета.

<sup>100</sup> См. об этом: [340, р. 190].

<sup>101</sup> «Игры» дягилевской антрепризы «Шведские балеты» поставили в новом оформлении, сохранив, однако, идею воссоздания современного антуража — костюмы участников действия были выполнены по последней моде — уже 1920-х годов.

направлениям и, одновременно, к экзотической архаике, сфере первобытности, дикости. Последняя из названных, блистательно воплощенная антрепризой Дягилева в балете «Весна священная», получила художественную интерпретацию в серии спектаклей «Шведских балетов», среди которых «Негритянская скульптура», «Человек и его желание», «Сотворение мира»<sup>102</sup>. Фольклорная тематика, с которой смыкаются два названных балета, — «Негритянская скульптура» и «Сотворение мира», — является одной из доминирующих в спектаклях антрепризы. Трактованная широко и многогранно, она нередко возникала из живописных, визуально воспринимаемых источников, как в случае с балетом «Неразумные девы». Замысел постановки почти одновременно пришел в голову сразу нескольким людям: художникам В. Каге<sup>103</sup>, Э. Нерману<sup>104</sup> и композитору К. Аттербергу<sup>105</sup>, а спустя некоторое время Бёрлин, решив создать балет на шведскую тему, обратился к ним в поисках оригинального материала. Ярким примером того, как содержательный импульс будущего произведения исходил от слова, может стать балет-драма «Сумасшедший дом»<sup>106</sup>, в котором сценарий, лично написанный хореографом на основе экспрессионистической пьесы П. Лагерквиста<sup>107</sup>, создавал аллегорию хаотической жизни современного мира, моделировал нелепый облик и пластику персонажей<sup>108</sup>, курьезные сценические ситуации.

<sup>102</sup> Известно, что Дягилев отверг предложенный Мийо и Клоделем сюжет балета «Человек и его желание».

<sup>103</sup> Художник-керамист подал идею использовать в балетной сценографии типичные национальные шведские пейзажи, например, в регионе Далекарлия.

<sup>104</sup> Э. Нерман посетил Nordiska Museet в поисках вдохновения для иллюстраций к детской книге и был очарован узором старинного ковра, выполненным в примитивной наивной манере. Узор основывался на сюжетных мотивах библейской притчи о мудрых и неразумных девах, которые изображались с лампами в руках.

<sup>105</sup> Аттерберг нашел в старинных рукописях популярных танцев хоральную пьесу под названием “Les Vierges folles” («Неразумные девы»), которую скопировал, а затем использовал в балете.

<sup>106</sup> Одна из первых наиболее эпатажных постановок скандинавского коллектива. Действие разворачивается в психиатрической лечебнице.

<sup>107</sup> Пер Лагерквист (1891–1974) — шведский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1951).

<sup>108</sup> Как отмечает П. де Гроот, хореографией, созданной для «Сумасшедшего дома», Бёрлин фактически присоединился к экспрессионистским танцам Мэри Вигман. «Спектакль являл собой внешний поиск своего внутреннего “я”, он имел мало отношения к классическим танцам

Случалось, что главной авторской «фигурой», определяющей не только содержание, но и художественные параметры, сценический облик спектакля, в «Шведских балетах» выступал либреттист (драматург), а остальные старались как можно полнее воплотить задуманный им образ в рамках своего вида искусства. Так, в концепциях некоторых балетов антрепризы решающую роль сыграли выдающиеся поэты и деятели искусства современности: Блез Сандрар («Сотворение мира»), Поль Клодель («Человек и его желание»), Риччото Канудо («Скетинг-ринг»), Жан Кокто («Новобрачные на Эйфелевой башне»), Джеральд Мёрфи («В пределах квоты»)<sup>109</sup>. Интересно, что у Кокто сложились совершенно различные отношения с русской и шведской труппами: в коллективе Дягилева он выступал лишь инициатором замысла спектакля, рядовым либреттистом, и его идеи по мере создания спектаклей трансформировались под влиянием творческих решений других авторов («Парад», «Лани», «Голубой экспресс»). В антрепризе де Маре французский драматург, напротив, получил карт-бланш и мог воплощать задуманное на всех уровнях художественного текста постановки. Возможно, этому содействовала близость интересов и эстетических устремлений между соавторами — и Кокто, и де Маре с Бёрлиным стремились создавать универсальные, «микстовые» в жанровом отношении произведения и выбирали для этой цели схожие приемы и методы. Добавим, что данное устремление имело еще одно творческое выражение — множественность ипостасей, в которых выступали

---

и нуждался в своей собственной танцевальной манере. Этот ранний психологический реализм будет разработан в сочинениях Марты Грэм, а позднее по-разному проявится в современной хореографии, например, у Пины Бауш» [297, р. 83].

<sup>109</sup> Американский бизнесмен и художник Джеральд Клер Мёрфи (1888–1964), переехавший в 1921 году с семьей во Францию, вместе с женой Сарой организовал творческий салон, где регулярно собирались представители художественной элиты Парижа, в том числе, близкие к труппе «Шведские балеты». Сюжет, предложенный Мёрфи, был связан с кампанией президентских выборов в США и получил оригинальное музыкально-хореографическое воплощение. Композитор Коул Портер представил в балете американский стиль джаз-бэнда, на который «отозвался» Ж. Бёрлин. Де Гроот отмечает, что это произведение находится у истоков давней традиции джазовой танцевальной хореографии. «Данная традиция проявилась в последующих творениях балетмейстеров, например, Джерома Роббинса, и осуществляется сегодня такими компаниями, как Американский театр танца Элвина Эйли» [297, р. 85]. Дж. Сэлдерс обозначил «В пределах квоты» как «первый американский балет, созданный иностранной компанией, в котором популярная американская музыка используется для американской темы» [Цит. по: 297, р. 85].

авторы спектаклей антрепризы. Это подтверждается не только деятельностью Кокто, Нермана<sup>110</sup>, Пердриат, Пикабия, Мёрфи<sup>111</sup>, но и Бёрлина, ставшего либреттистом нескольких сочинений («Сумасшедший дом», «Эль Греко», «Священная роща», «Свинопас»), а однажды и сценографом («Эль Греко»).

В 1925 году антреприза «Шведские балеты» прекратила свое существование. Причиной этому явились финансовые проблемы и ссора с Эберто, который покинул Театр на Елисейских полях. Роспуску труппы способствовали и участвовавшие разногласия, возникшие между де Маре и Бёрлиным, неудовлетворенность мецената последними постановками. Существенной также была невозможность дальнейшего пребывания Бёрлина в качестве единственного балетмейстера и руководителя коллектива — роли, исполняемой им в течение пяти лет напряженной творческой жизни<sup>112</sup>.

По прошествии ста лет можно говорить о некой «экспериментально-художественной» эстафете, переданной «Русским балетом» коллегам из скандинавской труппы. Творческие аналогии, просматривающиеся в тематике и неординарных постановочных решениях двух антреприз, подчеркивали не только соперничество между коллективами Дягилева и де Маре<sup>113</sup>, но и взаимовлияние. Скандинавы, безусловно, ориентировались на поиски русской труппы и образ «Шведского балета» как бледной имитации труппы Дягилева в искусствоведении достаточно устойчив. В 1920-е годы критики безжалостно набрасывались на скандинавский коллектив: многими из них различного рода заимствования в творчестве Бёрлина рассматривались как плагиат или как ухудшенная версия спектаклей русской антрепризы, поскольку неподготовленная публика воспринимала специфичную пластику скандинавской труппы как дилетантскую, или несоответствующую искусству балета. Однако существовала

<sup>110</sup> Э. Нерман создал либретто, декорации и костюмы к балету «Неразумные девы».

<sup>111</sup> Э. Пердриат является автором либретто и сценографии балета «Продавец птиц»; в аналогичной роли выступили Ф. Пикабия («Спектакль отменяется») и Дж. Мёрфи («В пределах квоты»).

<sup>112</sup> Хореограф поставил двадцать четыре балета и танцевал в каждом из девятисот выступлений.

<sup>113</sup> Кроме указанных ранее примеров можно также назвать балет «Священная роща», основанный на обрядовых сценах заклинания огня викингами времен Бронзового века (аналогия с «Весной священной»).



и противоположная точка зрения. В некоторых отзывах подчеркивалось влияние спектаклей Бёрлина на постановки русской труппы. Дирижер Энгельбрехт в 1931 году отметил: «Роль “Шведского балета”, его воздействие проявляется всё больше и больше. Ретроспективно, будут воспринимать, насколько сильно было их влияние. Можно сказать, что они предвосхитили достижения «Русского балета», потому что в творениях последней эпохи Сергея Дягилева заметны параллели с «Новобрачными на Эйфелевой башне», «Человеком и его желанием», «Скетинг-рингом» и «Сотворением мира» [322, р. 32].

Новый характер взаимодействия искусств и разнообразие сюжетов в хореографических спектаклях «Шведских балетов» — от фольклора и архаики до современности, вызвали, также как у их русских коллег, художественное переосмысление балета, его жанровых традиций, подготовленное культурными преобразованиями периода *fin de siècle* и начала XX столетия. Развивавшаяся параллельно деятельность двух коллективов, воплотила «игру» с традиционными установлениями в искусстве и временем. Оригинальным художественным выражением этого игрового диалога стала серия балетов, созданных в творческом содружестве с композиторами группы «Шести».

## Глава 2. Жанровое взаимодействие в коллективном опусе «Новобрачные на Эйфелевой башне», балетах Д. Мийо и А. Онеггера<sup>114</sup>

### *2.1. Балетный жанр в композиторском наследии группы «Шести»*

Представители французской группы «Шести» — объединения, название которого возникло с легкой руки критика Анри Колле, — как известно, не придерживались общих идейно-эстетических взглядов, что подтверждалось и их собственными высказываниями на данную тему. Каждый из этих музыкантов, обладая большей или меньшей одаренностью, выявил специфику своего композиторского таланта, обнаружил индивидуальный подход в направленности творческих поисков и отношении к наследию прошлого. Композиторы группы «Шести» были связаны друг с другом узами взаимной дружбы и неким «духовным братством бурной эпохи 1920-х», принадлежностью к «новому искусству», находящемуся в оппозиции к канонам и установлениям художественного творчества предшествующих времен. Одним из проявлений данной устремленности стало активное экспериментирование в области музыкально-сценических жанров, в частности — балете<sup>115</sup>, оказавшемся тогда в эпицентре внимания европейских композиторов.

В творчестве Д. Мийо, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Ж. Орика и Ж. Тайфер балет стал отдельной линией музыкально-театрального наследия, жанром, к которому музыканты обращались не единожды. Интерес к хореографическому спектаклю и созданию балетной музыки у названных композиторов был связан с давними традициями французской культуры и воздействием на музыкантов ярких, необычных постановок дягилевской труппы. Уже в конце 1910-х годов появляются первые балетные партитуры Мийо, Онеггера, Орика, а немного позже группа «Шести» почти в полном составе работает над музыкой спектакля

---

<sup>114</sup> В данной главе использованы результаты научных работ, выполненных и опубликованных автором диссертации лично: [53, 54, 55, 58].

<sup>115</sup> Соотношение традиционного и новаторского в балетах композиторов группы «Шести», созданных в 1920-е годы, рассмотрено автором настоящей диссертации в статьях: [53, 55].

«Новобрачные на Эйфелевой башне». Творческие взаимоотношения с балетом у каждого участника композиторской группы сложились по-своему, но в двадцатые годы они все были тесно связаны с русской и шведской антрепризами<sup>116</sup>.

Дариус Мийо (1892–1974), один из наиболее одаренных участников «Шестерки», довольно активно работал в балетном жанре, обращаясь к нему в течение четырех десятилетий. Тематика балетов весьма разнообразна и включает даже библейские сюжеты:

1. «Человек и его желание» (“L’Homme et son désir”) (1918);
2. «Бык на крыше» (“Le Vœuf sur le toit”) (1919);
3. Номера «Свадебный марш (выход)» (“Marche nuptiale”), «Фуга избиения гостей» (“La Fugue du Massacre”), «Свадебный марш (уход)» (“Sortie de la Noce”) из балета «Новобрачные на Эйфелевой башне» (“Les Mariés de la Tour Eiffel”) (1921);
4. «Сотворение мира» (“La Création du monde”) (1923);
5. «Салат» (“Salade”) (1924);
6. «Голубой экспресс» (“Le Train bleu”) (1924);
7. «Полька» из коллективного балета «Веер Жанны» (L’Éventail de Jeanne)<sup>117</sup> (1927);
8. «Возлюбленная» (“La Bien-Aimée”), на основе произведений Ф. Шуберта и Ф. Листа (1928);

<sup>116</sup> С балетмейстерами, вышедшими из лона русской антрепризы, композиторы группы «Шести» работали и в последующие годы: «Сновидения» Д. Мийо / Дж. Баланчин, «Примерные животные» Ф. Пуленк / С. Лифарь, «Художник и его модель» Ж. Орик / Л. Мясин, «Федра» Ж. Орик / С. Лифарь, «Песнь песней» А. Онеггер / С. Лифарь и др.

<sup>117</sup> Балет в десяти частях, выполненный по заказу известной меценатки, друга многих музыкантов, Жанны Дюбо, предназначался для учениц хореографической школы при Опере. Это коллективное произведение, созданное известными композиторами, было поставлено сначала в доме госпожи Дюбо (16.06.1928), а затем в Опере (04.03.1929). Произведение представляет собой сюиту танцев: 1. Фанфары (М. Равель); 2. Марш (П. Ферру); 3. Вальс (Ж. Ибер); 4. Канари (А. Ролан-Мануэль); 5. Бурре (М. Деллануа); 6. Сарабанда (А. Руссель); 7. Полька (Д. Мийо); 8. Пастораль (Ф. Пуленк); 9. Рондо (Ж. Орик); 10. Ярмарка-вальс (Ф. Шмитт). Хореографами выступили И. Франк и А. Бурга, художник — П. Легрен, декорации — Р. Мулаэрт, костюмы — М. Лорансен.

9. «Сновидения» (“Les Songes”) (1933);
10. «Цветочное Средневековье» (“Moyen âge fleuri”)<sup>118</sup> (балет по «Провансальской сюите»), 1936.
11. «Моисей» (“Moïse”) (1940);
12. «Весенние игры» (“Jeux de printemps”) (1944);
13. «Колокола» (“Les Cloches”) (1946);
14. «Госпожа Мируар» (“Madame Miroir”) (1948);
15. «Сбор лимонов» (“La Cueillette des citrons”) (1949–1950);
16. «Сбор винограда» (“Vendanges”) (1852);
17. «Роза ветров» (“La Rose des vents”) (1957);
18. «Ветка с птицами» (“La Branche des oiseaux”) (1959).

Конец 1910-х и двадцатые годы отмечены рождением восьми произведений, музыка которых полностью или частично создана композитором. В свете изучаемой проблемы интерес представляют пять опусов. Каждое из этих сочинений своеобразно по эстетической программе и жанровому решению, что соответствовало как *универсализму* мышления самого композитора [73, с. 153], так и основным тенденциям эпохи 1920-х годов, с ее хитросплетениями различных вкусов, направлений, ошеломляющим каскадом форм и образов [233, с. 319–346].

Признанный мастер инструментальных сочинений Артюр Онеггер, (1892–1955) — своего рода антипод Мийо по художественному темпераменту и творческим взглядам, — также успешно и плодотворно работал в области театральной музыки. Сфера балета, хореографии неоднократно привлекала композитора, о чем свидетельствуют девятнадцать музыкально-театральных постановок, включающих пластику танца<sup>119</sup>:

<sup>118</sup> В литературе встречаются варианты перевода: «Цветистое средневековье», «Узорное средневековье», «Разноцветное средневековье».

<sup>119</sup> Список сочинений приводится в соответствии с перечнем Р. Фэста (Балеты Артюра Онеггера и источники, сохранившиеся в Библиотеке-музее Парижского оперного театра [313, р. 3–4]), который представлен во французском сборнике, посвященном балетному творчеству композитора. Автор статьи называет данные сочинения «балетами или, по крайней мере, музыкой для

1. «Притчи об играх мира» (“Le Dit des jeux du monde”)<sup>120</sup> (1918);
2. «Правда — ложь» (“Vérité ? Mensonge ?”) (1918). Не опубликовано;
3. «Гораций-победитель»<sup>121</sup> (“Horace victorieux”) (1921, в концертном исполнении);
4. «Скетинг-ринг» (“Skating-Rink”) (1922);
5. «Фантазия» (“Fantasio”) (1922). Не было представлено на сцене. Не опубликовано;
6. «Подводная лодка» («Под водой») (“Sous-marine”) (1925). Не опубликовано;
7. «Розы из металла» (“Roses de metal”) (1928);
8. «Свадьба Амура и Психеи» (“Les Noces d’Amour et de Psyché”) (1928);
9. «Амфион» (“Amphion”) (1931);
10. «Семирамида» (“Sémiramis”) (1935). Не опубликовано;
11. «Икар» (“Icare”) (1936). Не опубликовано;
12. «Белая птица улетела» (“Un oiseau blanc s’est envolé”) (1937). Не опубликовано;
13. «Песнь Песней» (“Le Cantique des cantiques”) (1938);
14. «Пожиратель снов» (“Le Mangeur de rêves”) (1942);
15. «Зов гор» (“L’Appel de la montagne”) (1945). Не опубликовано;
16. «Шота Руставели» (“Chota Roustaveli”) (1946). Не опубликовано;
17. «Колдовство» (“Sortilèges”) (1946);
18. «Рождение цвета» (“La Naissance des couleurs”) (1949). Не опубликовано;
19. «О Музыкае» (“De la musique”) (около 1950 г.). Не представлен на сцене<sup>122</sup>.

---

сопровождения хореографических постановок» [314, р. 3]. Отметим, что в словаре Гроува, помимо перечисленных произведений, к числу балетов Онеггера отнесен «Танец козы» для пьесы «Плохая мысль» С. Дерека (Париж, 02.12.1921).

<sup>120</sup> В скобках указан год премьеры сочинения, а для не поставленных на сцене — год окончания работы над сочинением.

<sup>121</sup> Музыка данного произведения виделась композитору и его соавтору — художнику Г.-П. Фоконне, как звуковая иллюстрация к балетной постановке. Первоначально «Гораций-победитель» обозначался как «трагическая пантомима», однако, в связи со смертью Фоконне, замысел был изменен, и сочинение предстало в жанре мимической симфонии.

Сочинения Онеггера, предназначенные для хореографического воплощения, подобно опусам Мийо, обнаруживают широту тематики, подчеркивающую содержательный универсализм балета, характерный для двадцатого века. Проявляется в них и одна из важнейших особенностей творческого мышления композитора — интерес к синтетическим произведениям, сочетающим художественно-выразительные приемы различных видов искусств. Уже среди его ранних опусов конца 1910-х годов, затем в последующее десятилетие появляются сочинения, предполагающие детально разработанный хореографический (пластический) ряд, но выходящие «за пределы» балетного жанра. Причиной тому была не только индивидуальная композиторская специфика Онеггера, сочетавшая тяготение к особому театральному синтезу музыки, пластики и слова, со стремлением к активному, порой довольно сложному развитию инструментальной ткани, но и внешние факторы. Несколько театральных произведений, неоднозначных по жанру, появилось у Онеггера в результате сотрудничества с Идой Рубинштейн — выдающейся фигурой в истории французского театра первой трети XX столетия. Своеобразный облик артистки<sup>123</sup>, специфика ее художественного дарования предопределили тематику и формы постановок, в которых свободно соединялись статика и движение, пение и речь, танец и пантомима. Благодаря танцевально-артистическому опыту, полученному за время работы в дягилевской антрепризе (1909–1911), взаимодействию с М. Фокиным<sup>124</sup>, Рубинштейн познакомилась с хореографическим спектаклем нового «формата», предполагающим активное участие всех художественных компонентов. Впоследствии, создав собственную труппу «Балет Иды Рубинштейн», танцовщица переосмыслила данную концепцию постановки в соответствии с личными творческими устремлениями и исполнительскими возможнос-

<sup>122</sup> Партитуры произведений «Розы из металла», «Пожиратель снов», «Колдовство», «О Музыка» утрачены.

<sup>123</sup> Характерными для ее творчества являются сюжеты с опорой на архаику, ориентализм, мистериальность, а типичными персонажами, воплощаемыми артисткой, становились властные, чувственные, «роковые» женщины; обращалась Рубинштейн и к мужским ролям — «Мученичество святого Себастьяна», «Амфион» (См. об этом: [123, с. 117]).

<sup>124</sup> До работы в антрепризе Дягилева И. Рубинштейн брала у М. Фокина частные уроки.

тями. Следуя примеру главы знаменитой русской антрепризы, Ида Рубинштейн обращается за сотрудничеством ко многим французским композиторам. Артюра Онеггера она привлекала в шести творческих проектах<sup>125</sup>, среди которых — «Свадьба Амура и Психеи» и «Амфион», появившиеся в 1920-е годы. К балету «Свадьба Амура и Психеи» композитор не сочинял оригинальную музыку, а оркестровал «Французские сюиты» И. С. Баха. «Амфион», созданный весной-летом 1929 года, включает танец, мелодекламацию, пение (сольные и хоровые номера) и обозначен авторами<sup>126</sup> как мелодрама, однако природа сочинения неоднозначна. «Очень трудно отнести “Амфион” к определенному жанру. Это произведение часто называют *мелодрамой*, но часть, во время которой звучит речь, длится менее пяти минут. Это произведение представляет собой нечто среднее между балетом и ораторией, совсем как “Персефона” Стравинского» [314, р. 8]. Примечательно, что в словаре Гроува это сочинение помещено в раздел «балеты». Е. Кривицкая отмечает в «Амфионе» черты родственные старинному французскому балету с пением, распространенному в XVI веке [123, с. 145]. В частности, там существовала роль рассказчика, разъяснявшего сюжет произведения в специальном номере (*Récit*<sup>127</sup>), который представлял собой ариозный эпизод. Подобный фрагмент имеется и в «Амфионе»: *Récit* Аполлона находится в середине композиции. Произведение имеет трехчастное строение, где собственно мелодрама — рассказ Амфиона — является центром, а крайние разделы наполнены вокальными и хореографическими эпизодами. Среди названий номеров сочинения фигурируют специфически балетные наименования, например, «Выход Амфиона», «Выход муз», «Литургическая сцена». В партитуре Онеггера также можно увидеть приметку современной балетной музыки, встречавшуюся в сочинениях его коллег из группы «Шести» — полифонически выстроенный эпизод («Фуга. Строительство Фив»). Жанровый

<sup>125</sup> Музыка к мистерии «Императрица среди скал» (1925), драматическому спектаклю «Федра» (1926); балет «Свадьба Амура и Психеи», мелодрама «Амфион», балет-пантомима «Семирамида»; драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре» (1935).

<sup>126</sup> Постановщиком хореографии выступил Леонид Мясин, автором сценографии спектакля — Александр Бенуа.

<sup>127</sup> Рассказ (фр.)

синтез «Амфиона» был предопределен не только участием Иды Рубинштейн, но прежде всего его литературной основой — одноименной поэмой Поля Валери. Поэт, по его собственным словам, «попытался согласовать слово с пением, оркестром; музыку — с танцами, а также декорацией» [Цит. по: 195, с. 45]<sup>128</sup>. В дальнейшем эту линию сочинений, «балансирующих» на границе различных жанров, продолжил балет-пантомима «Семирамида», содержащий развернутую мелодраму в третьем акте и «ораториальный» балет «Песнь Песней»<sup>129</sup>.

Для Артюра Онеггера, так же как и для других представителей французской группы «Шести», двадцатые годы прошлого века стали не только временем всевозможных художественных экспериментов, но и периодом прямых или опосредованных контактов с представителями двух известнейших балетных антреприз. С коллективом «Русских балетов» композитору сотрудничать не довелось. Можно говорить лишь о творческом взаимодействии Онеггера с «выходцами» из дягилевской антрепризы — Рубинштейн, Мясиним, позднее — Лифарём. Несколько совместных работ было у композитора и с представителями скандинавской труппы, первая из которых — балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» (номер «Траурный марш на смерть генерала»). Опус «Подводная лодка», получивший жанровое определение «мимическая сцена» («*scène mimée*»), был создан несколькими годами позже совместно с Кариной Ари. В 1925 году известная танцовщица труппы «Шведские балеты» начала сольную карьеру и для своего первого выступления в новом качестве создала сюиту «Танцевальные сцены», состоящую из восьми небольших разнохарактерных танцев-картинок, к числу которых принадлежит и «Подводная лодка»<sup>130</sup>. Наиболее значительной работой Онеггера с участием скандинавской труппы стала партитура для балетной постановки «Скетинг-ринг» — одной из «визитных карточек» антрепризы.

<sup>128</sup> Необходимо отметить, что критика высоко оценила партитуру Онеггера, указав на теснейшую связь музыки с поэтическим текстом, глубину и силу ее эмоционального высказывания при минимуме «внешних» эффектов, а один из рецензентов даже заявил, что «партитура “Амфиона” могла бы послужить для обновления всего балетного жанра» [Цит. по: 195, с. 45].

<sup>129</sup> В сочинении широко используются сольные вокальные партии и хор.

<sup>130</sup> Более полную информацию об этом произведении, а также его партитуру в настоящий момент найти не удалось.



«Балетный ряд» Франсиса Пуленка (1899–1863) представляют «Лани» / “Les Biches” (1924), «Утренняя серенада» / “Aubade” (1929) и «Примерные животные» / “Les Animaux modèles” (1942). Композитором были созданы также отдельные номера, входящие в коллективные музыкальные опусы — спектакли «Новобрачные на Эйфелевой башне» и «Веер Жанны» (1927). Для каждого из произведений Пуленк находит индивидуальное жанровое решение, что особенно заметно в «Ланях» и «Утренней серенаде»<sup>131</sup>, появившихся в 1920-е годы, когда балет переживал подъем, привлекая к себе многих художников, а также была особенно актуальна в искусстве идея экспериментального расширения жанровых границ. Оба сочинения воплощают характерные черты стиля композитора, а также его важнейшие творческие устремления: любовь к музыкальному театру, вокально-хоровой сфере («Лани») и интерес к инструментальному жанру концерта («Утренняя серенада»). Все балеты сочинялись Пуленком на заказ, однако музыкальное решение каждого из них композитор разрабатывал самостоятельно, воплощая только близкие ему художественные идеи.

В композиторском наследии Жоржа Орика (1899–1983) балет представлен двадцатью опусами, создававшимися на протяжении большей части его творческой жизни:

1. «Свадьба Гамаша» (“Les noces de Gamache”) (1915/16);
2. Увертюра «Четырнадцатое июля» (Ouverture “14 July”), ригурнели из балета «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1921);
3. «Докучные» (“Les Facheux”) (1924);
4. «Матросы» (“Les Matelots”) (1925);
5. «Пастораль» (“La Pastorale”) (1926);
6. «Рондо» из балета «Веер Жанны» (1929);
7. «Чары Альцины» (“Les Enchantements de la fée d’Alcine”) (1929);
8. «Конкуренция» (“La Concurrence”) (1932);
9. «Воображаемые» (“Les Imaginaires”) (1934);
10. «Источник вечной молодости» (“La Fontaine de Jouvence”) (1947);

---

<sup>131</sup> Балет «Примерные животные» выполнен более традиционно.

11. «Кадриль» (“Quadrille”) (1946);
12. «Художник и его модель» (“Le Peintre et son modèle”) (1949);
13. «Федра» (“Phèdre”) (1950);
14. «Музыкальные стулья» (“Chaises musicales”) (1950);
15. «Зачарованный камень» (“La Pierre enchantée”) (1950);
16. «Путь к свету» (“Chemin de lumière”) (1951);
17. «Выстрел» (“Coup de feu”) (1952);
18. «Комната» (“La Chambre”) (1955);
19. «Бал воров» (“Le Bal des voleurs”) (1960);
20. «Эвридика» (“Eurydice”) (1964).

Первый балет — «Свадьба Гамаша»<sup>132</sup> — стал своего рода пробой пера шестнадцатилетнего автора в хореографическом жанре, а уже третья работа Орика в этой области — балет «Докучные» — принесла ему большую популярность. Примечательно, что данный композиторский успех возник в результате совместной работы молодого музыканта с труппой Дягилева. Орик — единственный из участников французской группы «Шести», к которому знаменитый импресарио изначально обратился с заказом по собственной инициативе. Совместно с «Русским балетом» Орик создал хореографические сочинения различной содержательной направленности: «Докучные», «Матросы», «Пастораль», объединенные веселым, позитивным мироощущением и легкой ироничностью. Балеты последующих десятилетий демонстрируют постепенное усиление лирико-драматического содержания<sup>133</sup>, что свидетельствует о понимании Ориком значительных выразительных возможностей хореографического жанра, его глубины.

Жермен Тайфер (1892–1983), — единственная представительница прекрасного пола в композиторской группе «Шести», — является автором нескольких хореографических сочинений. Через два года после участия

<sup>132</sup> На основе сюжета «Дон-Кихота» М. Сервантеса.

<sup>133</sup> Одними из наиболее значительных балетных партитур зрелого периода творчества можно назвать лирический балет «Художник и его модель», а также опус «Федра», названный Э. Журдан-Моранж «хореографической трагедией» [256, с. 278].

в коллективном проекте «Новобрачные на Эйфелевой башне» ею был создан балет «Продавец птиц» (“Le Marchand d’oiseaux”), ставший наиболее известным опусом композитора в этом жанре. Сценическое воплощение осуществила скандинавская антреприза. В 1924 году глава прославленного русского коллектива заказал Тайфер балет «Новая Цитера», предназначенный для постановки в 1929 году, однако из-за смерти Дягилева этот проект не был реализован (существуют лишь отрывки в переложении для двух фортепиано). В 1946 году, когда «принцесса Шестерки», как ее называли, вернулась на родину из США, появляется балет «Чудеса Парижа» (“Paris–Magie”), поставленный в 1949 году на сцене театра «Опера комик». Третьим, последним балетом Тайфер стала «Паризиана» (“Parisiana”), премьера которой состоялась в Копенгагене в 1955 году. Исследователи отмечают, что, обладая хорошим мелодическим даром и богатой творческой фантазией, Жермен Тайфер с одинаковой легкостью работала в инструментальных, вокальных и музыкально-театральных жанрах. Представляется, что внимание знаменитого русского импресарио привлекли характеристичность, чувство живой пластики и ясность высказывания, присущие музыке Тайфер, позволившие композитору и в дальнейшем не отвергать творческие предложения, связанные с балетом<sup>134</sup>.

Панорама балетного наследия композиторов группы «Шести» отражает безусловный интерес музыкантов к хореографическому жанру, не исчезнувший с завершением эпохи «бурных 1920-х». Художественная ценность ряда произведений этой сферы несомненна, о чем свидетельствует, проявляемое к ним в течение многих лет, внимание исполнителей и исследователей. «Лучшие произведения композиторов “Шестерки”, — пишет Г. Шнеерсон, — созданные на протяжении четырех десятилетий, выдержав испытание временем, вошли в сокровищницу музыкального искусства Франции» [256, с. 300].

---

<sup>134</sup> Примечательно, что в сфере оперы Жермен Тайфер сосредоточила свое внимание на комической разновидности жанра, создавая произведения для театра и радио.

## 2.2. Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне»

Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» был создан коллективом композиторов группы «Шести» под руководством Ж. Кокто и поставлен труппой «Шведских балетов» восемнадцатого июня 1921 года в Театре на Елисейских полях. Авторы сценографии — Ирен Лагу (декорации), Жан Гюго (костюмы). Спектакль стал для всех его создателей новым, интересным опытом, а для некоторых даже послужил своеобразным трамплином в творчестве. Композиторы группы «Шести» получили возможность участвовать в театральном проекте, развивающем идеи восхищавшего их «Парада». Жан Кокто в этом сочинении смог в полной мере — на всех уровнях спектакля — воплотить собственный авторский замысел.

Изначально этот балет рождался как произведение трех авторов — Ж. Кокто, Э. Радиге<sup>135</sup> и Ж. Орика<sup>136</sup>, — и только впоследствии стал коллективным опусом французской «Шестерки»<sup>137</sup>. Идея сочинения возникла у Кокто еще весной 1920 года, тогда же в ее разработке участвовал Радиге, однако реализация проекта началась почти год спустя. Ирен Лагу, ученица П. Пикассо и Ж. Брака, а также близкая подруга Орика, занималась созданием сценографического оформления спектакля. Концепция костюмов и декораций, выполненных художницей, не вполне удовлетворила Кокто, и он перепоручил их создание Жану Гюго. По утверждению М. Эн, влюбленный в художницу Орик был оскорблен решением Кокто и двадцать восьмого января 1921 года отказался от дальнейшего участия в создании балета [303, р. 110]. Его друзья из группы «Шести» пришли на помощь и вместе взялись за сочинение музыки «Новобрачных». Конфликт между Ориком и Кокто был исчерпан, когда драматург в итоге поручил Лагу оформление декораций, которое в результате он высоко оценил.

<sup>135</sup> Э. Радиге участвовал в разработке либретто. Первая постановка балета состоялась в день рождения поэта.

<sup>136</sup> Данные сведения были обнаружены исследователем М. Эн в одной из частных бельгийских коллекций, о чем она пишет в своей статье «“Новобрачные на Эйфелевой башне”, или Кокто в поиске жанра» [303, р. 106].

<sup>137</sup> Заметим, что с Ориком драматург тесно сотрудничал на протяжении всего творческого пути, в частности, композитор написал музыку практически ко всем киноработам Кокто.

«Шестерка» в полном ее составе была привлечена к созданию музыки балета, однако за несколько дней до генеральной репетиции Л. Дюрей неожиданно отказался от участия как в проекте, так и в самом творческом объединении<sup>138</sup>. Композитор попросил Ж. Тайфер сочинить вместо него номер «Вальс телеграмм», который затем оркестровал Д. Мийо.

На стадии разработки балет именовался «Свадьба» (“La Noce”) или «Уничтоженная свадьба» (“La Noce massacrée”), окончательный же значительно измененный вариант его названия возник в связи с появлением в тот период «Свадебки» Стравинского. Премьерный показ «Новобрачных на Эйфелевой башне» обернулся скандалом, с удовольствием воспринятым большей частью авторской группы. Постановка сопровождалась как приветственными аплодисментами, так и свистками<sup>139</sup>. Всего скандинавской антрепризой «Новобрачные на Эйфелевой башне» были показаны тридцать раз в течение четырех сезонов, и всегда реакция зрителей и прессы носила противоречивый характер. Приведем один из отзывов: «Юный Кокбин [Кокто] и его сообщники — мошенники. Они украли у нас не только качество, но и качество скандала. Их комедия-водевиль-балет-выход-анекдот-парад — это ни что иное, как мистификация авангарда. Это пародия на сочинение, но никому не смешная» [275, р. 449–451].

В приведенном критическом высказывании подмечена важнейшая особенность «Новобрачных», которая заключается в отсутствии опоры на какой-либо конкретный жанр. Произведение имеет подзаголовок «сатирический балет в одном акте», однако, как и в случае с названием сочинения, его жанровое определение видоизменялось в процессе художественной разработки. Авторы обозначали его и как «музыкальную трагикомедию», как «фарс», «комедию-балет», что указывает на видение сочинения в театральных жанрах комического и даже сатирического направления. Сам Кокто определял свое произведение следующим образом: «Балет? Нет. Пьеса? Нет. Ревю? Нет. Трагедия? Нет. Скорее

<sup>138</sup> Письмо Л. Дюрея — Ф. Пуленку от 25 марта 1921 г. [348, р. 121].

<sup>139</sup> В монографии К. Шмидта, посвященной творчеству Пуленка приведены впечатления А. Копланда, только что прибывшего в Париж и ставшего очевидцем шумного приема балета (См. об этом: [358, р. 96]).

тип свадьбы между античной трагедией и ревю конца века, хором и номерами мюзик-холла» [303, p. 115].

В предисловии к нотному тексту «Новобрачных» (1922 г.) драматург представил следующую характеристику произведения: «С Сергеем Дягилевым, Рольфом де Маре понемногу наблюдаем рождение во Франции театрального жанра, который нельзя назвать балетом в чистом виде, и который не находит своего места ни в “Опера”, ни в “Опера-комик”, ни на какой из наших бульварных сцен. <...> Этот новый жанр, соответствующий духу современности, еще остается неизвестным миру, богат открытиями. <...> Молодые смогут продолжить поиски, где феерия, танец, акробатика, пантомима, драма, сатира, оркестр, слова комбинируются в еще не имеющей названия форме...» [Цит. по: 266, p. 99].

«Новобрачные на Эйфелевой башне» действительно включают элементы перечисленных выше видов искусств. Добавим к ним театр марионеток, немое кино, «живые картинки», цирк, искусство фотографии. Жан Кокто в своем творчестве, уже начиная с таких опусов как «Сон в летнюю ночь» (1913) и «Давид» (1914), стремится к сочетанию различных художественных сфер и жанров, хотя сами произведения, чаще всего, скромно обозначаются «театральная пьеса» или «балет». Находясь «на перекрестке» искусств, его сочинения предполагают одинаковое внимание со стороны зрителя к вербальному тексту или сюжету, декорациям и костюмам, музыке и хореографии. Кокто всесторонне продумывал концепцию спектакля, и потому в своих постановках нередко выступал как «демиург» — автор либретто, пластики, сценограф, художник, критик и импресарио. К таким произведениям можно отнести балеты «Парад» (в меньшей степени), «Бык на крыше» и «Новобрачные на Эйфелевой башне» — своеобразную хореографическую трилогию, объединенную схожими театральными принципами, впервые примененными в театральном искусстве. Балетный спектакль Кокто — это шоу, включающее различные театральные формы «низкого» и «высокого» искусства прошлого и современности, совмещающее примитивность, очевидную банальность содержания с его неоднозначностью и даже сложностью. И если в «Параде» и «Быке на крыше»

идеи Кокто воплощались, будучи переосмысленными другими соавторами, то в «Новобрачных на Эйфелевой башне» Кокто «делал всё»<sup>140</sup>, в том числе занимался хореографическим воплощением<sup>141</sup>.

Содержание балета «Новобрачные на Эйфелевой башне» сюрреалистично и представляет собой пародию на устоявшиеся законы и общественные нормы: Четырнадцатого июля, в день взятия Бастилии, на первом этаже Эйфелевой башни проходит свадебное торжество, сопровождаемое «несуразными» событиями. Их пояснение было предоставлено двум фонографам (граммофонам), расположенным на переднем плане по краям от сцены<sup>142</sup>. Фонографы озвучивали и комментировали происходящее действие, по замыслу Кокто, словно торжественные фигуры античного хора, с неестественно сильным, быстрым и отчетливым проговариванием фраз по слогам. В роли чтецов-комментаторов, скрытых от публики, на премьере выступили известные французские актеры Пьер Бертен и Марсель Герранд. Фонографы говорили за персонажей и, одновременно, разрушали театральную иллюзию, выдавая реплики, касающиеся сценической игры. Например:

Фонограф 1: Генерал кричит: «К столу, к столу!». И участники свадьбы  
рассаживаются за столом.

Фонограф 2: Часть стола видна публике<sup>143</sup>.

Композицию балета составили 9 номеров-сцен:

I. Увертюра «Четырнадцатое июля» (Ж. Орик).

II. Свадебный марш (выход) (Д. Мийо).

III. Речь генерала (Полька) (Ф. Пуленк).

IV. Купальщица из Трувиля<sup>144</sup> (Ф. Пуленк).

<sup>140</sup> Высказывание Ж. Гюго [Цит. по: 266, р. 106].

<sup>141</sup> Известно, что Бёрлин без возражений подчинился драматургу и выполнял все его требования в постановке.

<sup>142</sup> Идею присутствия в действии рассказчиков, произносящих текст с помощью громкоговорителя (фонографа, граммофона) Кокто реализовал уже в «Давиде» (1913 г.) и намеревался воплотить в «Параде».

<sup>143</sup> Cocteau J. Les Mariés de la tour Eiffel. Théâtre I. Paris, 1948. P. 55. [Цит. по: 266, р. 98]. Перевод мой — Н. Г.

V. Фуга избиения гостей (Д. Мийо).

VI. Вальс телеграмм<sup>145</sup> (Ж. Тайфер).

VII. Траурный марш на смерть генерала (А. Онеггер).

VIII. Кадриль<sup>146</sup> (Ж. Тайфер).

IX. Свадебный марш (уход)<sup>147</sup> (Д. Мийо).

Вставки-диалоги фонографов либо сопровождали балетные номера, либо чередовались с ними.

Сюрреалистичные сценки балета, в сущности, являются кинокадрами или ожившими фотографиями, хаотично возникающими на сцене из-за неисправности фотоаппарата. Всё начинается с того, что Фотограф собирается сделать свадебный снимок: «Не двигайтесь. Улыбнитесь. Посмотрите в объектив. Сейчас вылетит птичка». Но вместо птички появляется Страус, за которым следует Охотник. Он стреляет, и из дула винтовки выпадает телеграмма для Директора Эйфелевой башни, в которой сообщается, что скоро здесь начнется свадебное празднество. Тут же под звуки «Свадебного марша» парами входит процессия (дикторы торжественно представляют каждую пару). Когда гости рассаживаются за столом, Генерал выступает с поздравительной речью (пантомима), после чего отвлекается и рассказывает историю о своей африканской охоте. В этот момент появляется Велосипедистка и спрашивает дорогу в Шату<sup>148</sup>, на что получает ответ: «Следуйте по линии трамвайных рельс». На свадьбе неожиданно появляется Купальщица из Трувиля, чей облик напоминает героинь открыток, оформленных в нежно-розовых и голубых тонах. На последних тактах номера Фотограф пытается водворить Купальщицу обратно в аппарат, из которого она появилась: один из фонографов убеждает даму, что это кабинка ванной комнаты. На плечи Купальщице бросают махровый халат, и она скрывается в ящике, посылая

<sup>144</sup> Первоначальная версия названия — «Купальщик из Трувиля» (Le Baigneur de Trouville).

<sup>145</sup> Сначала номер назывался «Танец телеграмм».

<sup>146</sup> В программе 1921 года, представленной Кокто, «Кадрили» предшествовал номер «Песня идиота», созданный Пуленком. Однако в окончательной версии балета эта сцена отсутствует, а сочинение с данным названием не значится и в каталоге произведений композитора.

<sup>147</sup> Повтор предыдущего одноименного номера (№ 2).

<sup>148</sup> Шату — город во Франции.



прощальные поцелуи гостям и зрителям. После очередной фразы «Сейчас вылетит птичка» на сцене появляется мальчик Жюстен, будущий ребенок новобрачных, который уже сейчас начинает бунтовать против родителей и кричать «Я хочу жить своей жизнью»<sup>149</sup>. Дитя, пугающее своими огромными размерами, закидывает гостей и родителей мячами («Фуга избиения гостей»). Тревожный характер действия быстро сменяется светлым, беззаботным настроением, благодаря появлению телеграмм со станции, расположенной на Эйфелевой башне («Вальс телеграмм»):

Фонограф 2: Я беспроводная телеграмма и, как мой брат [сестра] аист, прибыла из Нью-Йорка.

Фонограф 1, голосом обозревателя: Нью-Йорк! Город влюбленных и контражура [электрических огней].

Фонограф 2: Музыку!

В разгаре событий, после очередной попытки Фотографа сделать снимок, из камеры, вместо ожидаемой «птички», выпрыгивает Лев, на вид довольно безобидный. Он внезапно пожирает Генерала<sup>150</sup> — зверя обнаруживают под праздничным столом с сапогом в пасти, а дикторы объявляют «Похоронный марш», в котором принимают участие все гости. Траурное настроение рассеивается в последующем номере-сценке — кадрили «Республиканской гвардии», — исполняемом теми же персонажами<sup>151</sup>. После торжества мальчик берет хлеб, чтобы заманить вернувшегося Страуса обратно в объектив, и Фотограф, наконец, получает возможность сделать семейный портрет. Появляется корыстный Продавец картин и коллекционер произведений современного искусства, решивший сделать выгодный бизнес на этой свадьбе.

<sup>149</sup> Е. Ашенгрин и М. Эн в своих работах приводят мнение критика Милорада о том, что в образах персонажей мальчика Жюстена и Фотографа Кокто зашифровал самого себя — Фотограф выполняет функцию организатора и руководителя всего действия, образ непослушного ребенка символизирует выход за рамки классического искусства, порывание со всякого рода правилами и нормами [См.: 266, р. 108; 303, р. 113].

<sup>150</sup> Эпизод между музыкальными номерами.

<sup>151</sup> Подобный абсурдный эпизод с ускоряющейся до бега траурной процессией впоследствии будет применен в другой постановке «Шведских балетов» — «Спектакль отменяется» (1924).

Пользуясь тем, что все ее участники обездвижены, он превращает их в картинку (открытку) и продает по смехотворной цене. Камера воскрешает Генерала, появляющегося целым и невредимым, но без одного сапога, после чего все герои поочередно исчезают в аппарате. С последними тактами «Свадебного марша» занавес опускается.

Фотоаппарат играет важную интегрирующую роль и в композиции театральной пьесы, и в организации сценического пространства, что отмечено его крупными габаритами, а также положением по отношению к персонажам и предметам. Все действующие лица буквально вываливаются из него, пользуясь заминкой Фотографа. Помимо фотографического аппарата, в спектакле использованы и другие технологические достижения современности. Среди них — сообщения-телеграммы, превратившиеся в самостоятельных персонажей, два патефона (граммофона) и Эйфелева башня, к тому времени уже получившая статус символа Парижа, чей образ еще не использовался на театральной сцене.

Во всей постановке наблюдается неоднородность художественного материала, смешение настоящего и пародийного. Персонажи «Новобрачных на Эйфелевой башне», похожие на монстрообразных кукол<sup>152</sup>, созданы по тем же принципам, что и в балетах «Парад», «Бык на крыше», а также в кинофильмах Чаплина: герои лишены индивидуальности, эмблематичны и безымянны, за исключением мальчика Жюстена. «Сочиняя» их, сценограф вдохновлялся образцами гравюр и рисунков из Большого иллюстрированного словаря Ларусс, в частности, там он нашел образы новобрачной с осиной талией, льва как в магазинах Лувра, велосипедиста в трико, ботинки на кнопках. Известно, что образ Директора Эйфелевой башни вызвал у авторов некоторые затруднения, поскольку они не могли изобразить его как начальника без словесных подсказок. В результате был создан карикатурный «усатый» персонаж в котелке, с раздутым от важности и авторитета животом. М. Эн отмечает, что облик действующих лиц балета возник на основе совмещения итальянских марионеток и оживших

---

<sup>152</sup> Гюго разрабатывал не только костюмы, но и маски персонажей, намного превосходившие естественные размеры, охватывающие помимо головы часть туловища.

картинок американских мультфильмов [303, р. 110]. Натуралистичность образов героев, их гигантские размеры и застывшая мимика словно были следствием оптического увеличения объектива фотоаппарата. Й. Хейман видит в этом масштабировании проявление эстетики реди-мейд<sup>153</sup>.

В ином плане решены декорации балета. И. Лагу стремилась воплотить романтическую парижскую атмосферу, выбрав в качестве фона платформу Эйфелевой башни. Сквозь кружево ее металлической решетки зрителю открывался вид на Марсово поле, двойной ряд домов, зелень и кораблики на Сене. Французский колорит усиливали развевающиеся национальные флаги. В сценографии преобладали приглушенные нежные оттенки — серый, белый, небесно-голубой, розовый, что в целом перекликается с женскими образами произведения и связанными с ними номерами — «Купальщица из Трувиля» и «Вальс телеграмм».

Хореография большинства номеров из «Новобрачных...» была построена на пантомиме, близкой к сценам из немого кино, и только три номера являлись танцами, а точнее, пародией на классический балет: «Купальщица из Трувиля», «Вальс Телеграмм» и «Кадриль». В «Вальсе телеграмм» появлялись девушки в бледно-голубых пачках, с накладными бюстами, образуя фигуры, напоминающие сцены из «Шопенианы». Танцовщицы, выступавшие на пуантах, размахивали руками, словно теряя равновесие<sup>154</sup>. Купальщица из Трувиля, — грезящая о юной красоте женщина в возрасте, — принимала эффектные позы как на открытке и танцевала. Правда, из-за слишком быстрого музыкального темпа и крупного телосложения героини, ее движения создавали не грациозное, а комичное и жалкое зрелище. Пластическое решение «Новобрачных . . .», в котором Бёрлин подчинил свою хореографию костюмам, указывает, по замечанию П. де Гроота, на воздействие эстрадных шоу [297, р. 84].

Представляется, что в постановочных приемах, структуре, характере сюжетных положений и трактовке персонажей «Новобрачных» можно увидеть

<sup>153</sup> См. об этом: [303, р. 110].

<sup>154</sup> См. об этом высказывание Ж. Гюго [266, р. 106].

опосредованное воздействие еще одной сферы театрально-зрелищного искусства — цирковой. Об этом говорят иронически переосмысленные эпизоды с хищником (отнюдь не укрощенным) и танцовщицами<sup>155</sup>, многократно повторяемый мотив «фокуса» (появление персонажей из фотоаппарата с последующим исчезновением в нем), дважды звучащий «Свадебный марш», напоминающий начальное и заключительное парад-алле участников представления.

Спектакль Кокто потребовал музыки, органично включающейся в его экстравагантный, «мультижанровый» комплекс. Множественность авторов звукового ряда сочинения как будто отвечает постановочной идее фотографических снимков. Наполненная весельем, иронией, а иногда и гротеском, музыка «Новобрачных...» не иллюстрирует действие, но передает общее настроение каждой сцены, подобно удачно выполненному, «атмосферному» фотоизображению. В отличие от сценографии и пластики, музыкальное решение балета более традиционно и основано на принципах балетной сюиты.

Увертюра Орика<sup>156</sup> носит милитаристские черты, подчеркнутые фанфанными интонациями, активным применением всей группы медных духовых, а также ударных инструментов. Вступление балета больше напоминает призыв к военным действиям, чем к свадьбе<sup>157</sup>. Возможно, что таким образом, авторы выражали свое завуалированное, не лишённое сарказма и издевки отношение к церемонии бракосочетания, усиливая его ассоциациями с Четырнадцатым июля — датой национального праздника во Франции. Бравурное настроение «Увертюры» постепенно сменяется игривостью, озорством, но благодаря полифоническим наслоениям, диссонирующему звучанию, в музыке сохраняется напряженность и эффект «искаженного изображения».

---

<sup>155</sup> Согласно давней традиции, в цирковых программах номера клоунов часто пародируют наиболее яркие и захватывающие аттракционы: выступления гимнастов, укротителей, наездников.

<sup>156</sup> Композитор также сочинил к балету ригурнели, которые представляли собой короткие четырехтактные эпизоды, сопровождающие действие наподобие музыкальных вставок в цирке во время акробатических номеров (См. об этом: [280, p. 71]).

<sup>157</sup> Преувеличенно тяжелое, несколько пугающее звучание этого номера, наполнено жесткой, энергичной моторностью в духе молодого С. Прокофьева.

Следующий номер — «Свадебный марш» Мийо — представляет собой карнавальное шествие, в котором, подобно сценическим персонажам, друг за другом следуют различные, карикатурно обрисованные образы. Эффект парада «странных» гостей создается с помощью причудливых тембровых переключений<sup>158</sup>, наполняющей всю трехчастную композицию. «Свадебный марш» заканчивается помпезной кодой, в которой возвращаются начальные такты пьесы, исполняемые всем оркестром. В номере «Речь Генерала» слова буквально расходятся с действием. Величественность поздравлений героя, выраженная в пантомиме через жесты, вступает в резкое противоречие с музыкой и от серьезности не остается даже следа. Композитор обратился к жанру польки (*пример 1*). Корнеты ведут мелодию, каждая фраза которой начинается с репетиции звука, а более чем лаконичное сопровождение подчеркивает сильные доли такта: музыка как будто воплощает армейскую выправку и старческую говорливость Генерала.

---

<sup>158</sup> Например, контрастными сопоставлениями соло тубы и «пения» скрипок.

Tempo di polka

The musical score is divided into two systems. The first system includes:

- 2 Flûtes (Flutes)
- 2 Hautbois (Oboes)
- 2 Clarinettes en sib (Clarinets in B-flat)
- 2 Bassons (Bassoons)
- 2 Cornets en sib (Cornets in B-flat), parts 1 and 2
- 2 Trombones (Trumpets)
- Tuba
- Batterie (Percussion), including Tambour (Drum) and Triangle

The second system includes:

- Violons (Violins), parts 1 and 2
- Alto
- Violoncelle (Violoncello)
- Contrebasse (Double Bass)

The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

*Пример 1. «Речь Генерала»*

Насмешливый тон подчеркивают тембровые эффекты в средней части пьесы — глиссандо тромбонов в диалоге с короткими мотивами корнетов. Интересно, что в репризе мелодия корнета (речь Генерала) «оплетается» изящным контрапунктом, звучащим как оживленная беседа гостей, позабывших о поздравителе. В «Купальщице из Трувиля» Пуленк показал комичность образа главной героини, опираясь на жанр французского канкана: Купальщица пытается поспеть за его быстрым темпом, но ей это, по-видимому, плохо удастся. Музыка наполнена суматошностью, резкими тембровыми «бросками» в оркестре. В сред-

ней части номера Пуленк вводит медленный вальс, напоминающий своими «зовущими» интонациями и темброво-гармоническими красками танцы И. Штрауса-младшего, а порой и чувственность оперных эпизодов Вагнера. В соответствии с характером музыки, героиня утомленно, но «с радостью имитирует старомодные позы, которые были образцом элегантности во времена Мопассана» [326]. Затем в репризе возвращается бодрый канкан. «Фугу избиения гостей» Мийо создал как грозный, устрашающий эпизод (*пример 2*).

♩ = 92 Violent

2 Flûtes  
2 Hautbois  
2 Clarin. (sib)  
2 Bassons  
1-2 Cors  
3-4  
1-2 Trompettes  
3  
Trombone 1/2  
Trombone 3 et Tuba  
Tuba  
Timbales  
1 cymb. libre, bloc de bois, cymb. libre  
Percussion 2 caisse claire, grosse caisse  
Violons I  
Violons II  
Altos  
V/celles  
C. Basses

*Пример 2.* «Фуга избиения гостей»

Тема фуги, проводимая сначала контрабасами и тубой, основана на кратких, восходящих мелодических оборотах, среди которых выделяется напряженная

интонация септимы. Другим инструментам в экспозиции фуги поручено исполнение кластеров. Активное перемещение темы по голосам воплощает продолжение «экзекуции», а стреттный финал отражает трагическую кульминацию действия. Однако зловещая атмосфера быстро рассеивается с последующим номером «Вальс телеграмм». Его звуковой облик, сотканный из сольных реплик инструментов, «нанизанных» на аккомпанемент духовых, пронизан механическим изяществом. Пьеса выдержана в одном темпе. Ничто не нарушает благостную невозмутимость этой музыки: ни «пробивающиеся» в ясный мажор терпкие, политональные звучания, ни смена тембровых красок, не переходы от гомофонной фактуры к полифонической. В сочетании с хореографией à la «Шопениана», вероятно, возникал образ сальфид, иронически переосмысленный в новую технократическую эпоху.

«Похоронный марш» Онеггер решил как музыкальную пародию, воспользовавшись мелодией знаменитого вальса из «Фауста» Гуно. Важное значение в музыке этого номера приобретает короткий полутоновый мотив шестнадцатых, интонируемый гобоем. Далее он трансформируется в продолжительные хроматические «спуски», звучащие у деревянных духовых и сопровождающие главную тему марша, ведомую контрабасами и валторнами (пример 3).

Пример 3. «Граурный марш на смерть генерала» (т.т. 9–12)



«Кадриль», по признанию Тайфер, была сочинена под впечатлением от кадрили «лансье», которую исполняла мать композитора для своих детей. В этом номере использованы мелодии из разных старинных песен; «Кадриль» имеет пять фигур-разделов (как в традиционном танце): “Le Pantalon” («Штаны»), “L’été” («Лето»), “La Poule” («Курица»), “La Pastourelle” («Пастораль»), Финал. На последних тактах номера музыка достигает максимально быстрого темпа, танец превращается в вихрь и измученные гости восклицают «Уф! Какой танец!». Завершается балет повтором «Свадебного марша» (гости уходят).

Увертюра своим характером задает тон практически всем последующим номерам балета. Так, «Свадебный марш», «Речь генерала», «Фуга избиения гостей» и «Траурный марш» объединяются главенствующей в них ролью ударных и медных духовых инструментов, а также маршевым, воинственным началом. Некоторый контраст к ним составляют три сцены, посвященные женским образам, решенные как балетно-танцевальные. Однако заметим, что романтизированная, чувственная сфера представлена здесь в «состаренном», иронически стилизованном виде: средняя часть номера «Купальщицы из Трувиля», немного заторможенный, светский «Вальс Телеграмм» и «Кадриль». Таким образом, в балете, название которого обращено к «торжеству Гименя», отсутствует даже намек на передачу лирических чувств между главными героями, которые, в сущности, также отсутствуют.

Партитура балета, написанная пятью авторами, представляет собой органичное целое, благодаря родству интонационного содержания и композиционных приемов в музыке, опоре на популярные бытовые жанры. «Свадебный марш», создающий музыкально-тематическое обрамление, в образности спектакля утверждает сочетание причудливой контрастности, динамики и современности.

Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне», фактически, стал одним из первых произведений, ярко воплощающем экспериментальные идеи в музыкально-театральной сфере того времени, устремленность к преодолению жанровых границ. Каждый из авторов музыки «Новобрачных» в своих последующих

произведениях<sup>159</sup> продолжил эту увлекательную игру с художественными моделями.

### **2.3. Балеты Д. Мийо** *«Человек и его желание»*

Балет «Человек и его желание» стал первым опытом Мийо в данной жанровой сфере. Премьера состоялась шестого июня 1921 года в Театре на Елисейских полях. Постановку осуществила труппа «Шведские балеты», а ее балетмейстер Ж. Бёрлин также выступил как исполнитель главной роли. Творческую команду дополнили Поль Клодель (автор либретто) и Одри Парр (сценография).

Свой первый балет Мийо сочинял, находясь в Бразилии, куда он отправился вместе с драматургом, поэтом и профессиональным дипломатом Полем Клоделем в качестве его личного секретаря. Пребывание в Рио-де-Жанейро было довольно продолжительным: с февраля 1917 по ноябрь 1918 года. И композитор, и драматург были глубоко поражены природой и культурой Бразилии, ее всеобъемлющей грандиозностью, присутствием в ней особого, неповторимого «фермента» жизни. Эти впечатления транслируют красноречивые высказывания Поля Клоделя: «О Бразилии можно говорить все что угодно, но нельзя отрицать, что это одна из тех въедающихся в душу стран, что оставляют по себе какой-то оттенок, какой-то оборот и какую-то соль, от которых уже никогда не избавиться...» [Цит. по: 168, с. 26]. Драматурга потрясло почти «кричащее» многообразие живой и неживой материи, выступившее на одном участке пространства. «...Бухта — это нечто громадное, всюду окруженное горами, похожими на кучи сырья, которое выгрузили как попало и забыли использовать. Все вместе представляет собой хаос, экстравагантный и бесформенный. Я никогда не видел такой коллекции рогов, труб, зобов, грудей, опухолей и животов! Все

---

<sup>159</sup> Отметим, что к моменту премьеры «Новобрачных...» уже увидели свет два балетных опуса Мийо, отмеченных чертами жанровой неоднозначности — «Человек и его желание», «Бык на крыше».

покрывает мантия вечного леса без единой прогалины, со всеми оттенками темно-зеленого, среди которого там и сям вспыхивает желтый цвет колоса, фиолетовый — итапиума и белый — билобило. (Должен предупредить, что последние слова — моего изобретения, но я считаю, что так удобнее, чем выяснять их точные названия)» [Цит. по: 168, с. 26].

Мийо и Клодель выступили как коллеги и на музыкально-театральном поприще<sup>160</sup>. В частности, в 1910-е годы, еще до работы над балетом «Человек и его желание», композитор сочинил музыку к клоделевской сатирической драме «Протей» (1913), создал «Агамемнона» (1914) и «Хоэфоры» (1915) из оперно-ораториальной трилогии «Орестея» (по Эсхилу) на текст в переводе и обработке поэта<sup>161</sup>.

На момент создания балета «Человек и его желание» оба автора были признаны современниками как одни из самых смелых экспериментаторов в искусстве, ищущих новые средства и приемы художественного высказывания. Вторая половина 1910-х годов стала для Клоделя временем активного творческого переосмысления традиционных литературных установлений и канонов, отступления от жанра в его «чистом» виде. Создавая новые произведения, драматург привлекает и разрабатывает выразительные возможности других видов искусств, большое внимание уделяет их синтезу, в частности, особенностям соединения слова с музыкой и пластикой. Замыслы его произведений весьма специфичны и обретают художественную самодостаточность только будучи поставленными на сцене, при обязательном участии режиссера<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> Композитор и поэт познакомились 27 октября 1912 года на встрече, организованной Франсисом Жаммом, для которой Мийо создавал музыкальное оформление к «Познанию Востока» (“La Connaissance de l’Est”) — сборнику прозаических поэм Клоделя, сочиненному за четыре года, проведенных в Шанхае (1895–1899). С этого момента началась долгая история их дружеских и профессиональных взаимоотношений. Клодель оказал огромное воздействие на формирование творческого мировоззрения Мийо. Примечательно, что период 1910–20-х годов в творчестве самого драматурга филологи характеризуют как наиболее значительный и плодотворный.

<sup>161</sup> Для Клоделя работа над «Орестеей» явилась первым и самым масштабным опытом в области музыкально-театрального искусства.

<sup>162</sup> См. об этом: [168, 189].

Ни Клодель, ни Мийо никогда прежде не проявляли особого интереса к балетному жанру, однако эксперименты пластического искусства той эпохи, в частности, танцевальные опыты А. Дункан, Э. Жака-Далькроза<sup>163</sup>, не оставили их равнодушными. Это объясняет тот факт, что оба художника, впечатлившись выступлением Вацлава Нижинского<sup>164</sup>, увиденного ими в «Шехеразаде» М. Фокина и его собственной постановке «Послеполуденный отдых фавна», с энтузиазмом взялись за разработку хореографического произведения. Мийо и Клоделя привлек неординарный взгляд Нижинского на пластику движения и возможности человеческого тела, его намеренное преодоление академических канонов. Подобные художественные поиски как нельзя лучше перекликались с эстетическими устремлениями композитора и драматурга. Авторы намеревались создать собственный «нетрадиционный балет», развивающий идеи, заложенные в «Фавне», специально для великого танцовщика<sup>165</sup>. Тогда и сформировалось жанровое определение будущего произведения, отражающее его специфику — *пластическая поэма*.

Намерение авторов сотрудничать с Нижинским осталось неосуществленным, так как танцовщик вскоре тяжело психически заболел и завершил творческую карьеру. Между тем, балет был создан, и Мийо с Клоделем по возвращении из командировки в 1919 году показали его Дягилеву, но отклика не получили<sup>166</sup>. Шведская же труппа охотно принялась за постановку, поскольку тематика произведения была близка как де Маре, так и Бёрлину. Известно, что во время разработки хореографии балетмейстер тесно сотрудничал с драматургом и композитором.

В сценарии Клоделя отражаются идеи, характерные для всего его творчества, начиная с 1910-х годов. Мастер обращается к глобальным вопросам бытия, его мало интересуют внутренние проблемы человеческой личности, взгляд

---

<sup>163</sup> Как сообщает Л. Кокорева в своем монографическом исследовании, Мийо, по совету Клоделя, для более тщательного ознакомления с системой Жака-Далькроза посещал его экспериментальный театр в Хеллерау.

<sup>164</sup> В августе 1917 года «Русский балет» с гастрольями посетил Рио-де Жанейро.

<sup>165</sup> По мнению И. Некрасовой, идея сочинения исходила от драматурга [168, с. 178].

<sup>166</sup> См. об этом: [297, р. 40].

художника направлен на внешний мир<sup>167</sup>. По характеру драматургии «Человек и его желание» относится к разряду экспериментальных, нетрадиционных для творческого стиля Клоделя произведений, среди которых сценарии мимодрамы «Женщина и ее тень» (1922), оратории «Жанна д'Арк на костре» (1934), пластической сюиты «Камнепад» (1938). В этих спектаклях драматург активно соединяет возможности различных видов искусств, большее внимание уделяет сценическим эффектам, что позволяет его произведениям обрести необходимую полноту художественного воплощения.

«Человек и его желание», в сущности, является современной притчей, адаптацией средневековых моралите. В спектакле нет конкретных героев и разворачивающихся вокруг них событий. Персонажи представляют собой отвлеченные явления и образы, а сюжет имеет аллегоричную природу. Одноактный балет состоит из восьми разномасштабных, преимущественно сжатых сцен, каждая из которых посвящена определенным отношениям главного героя — Человека — с окружающей действительностью. Мужчина, пребывающий в полусне, испытывает пробуждение первобытных страстей и желаний, затем его увлекает и подчиняет себе Женщина. Действие балета разворачивается в течение одной ночи.

Сцены балета<sup>168</sup>:

I. Вступление. Приходит ночь;

II. Появление Луны (одновременно на первом и третьем этажах конструкции сцены появляются две Луны и выполняют одинаковые действия (Луна внизу — отражение в воде), следуя в противоположных направлениях, с утрированно замедленными движениями, иногда скрываясь в облаках);

III. Спящий Человек и Призрак Мертвой Женщины (на втором этаже, между Луной и ее отражением, то есть, на земле, между небом

<sup>167</sup> В этом аспекте балету «Человек и его желание» близки драмы Клоделя «Залог», «История Товия и Сары» и др.

<sup>168</sup> Изложение балетного сценария, составленного Клоделем, представлено в партитуре сочинения: [334]. Перевод мой — Н. Г.

и водой). Мужчина появляется в сопровождении двух таинственных, скрытых под вуалью совершенно одинаковых Женщин. Он увлечен ими, заворуженно поворачивается то к одной, то к другой. Они блуждают, будто дети с завязанными глазами и скрываются за сценой;

IV. Человек, который спит стоя, колеблется, словно в потоке воды или невесомости;

V. Всё лесное подходит наблюдать за спящим Человеком. (*Примечание Клоделя*: воплотить только через ритмы и движения. Никаких костюмов. Танцоры и танцовщицы должны быть в своей рабочей одежде. Их движения, дикие и таинственные, вдруг становятся быстрыми и поспешными. Ночная бабочка, птица, лань, листва (поцелуй в щеку) и т. д. Всё это не должно продолжаться слишком долго);

VI. Танец страсти (Человек оживает во сне, он двигается и танцует. Его танец — танец одержимости, столкновения с инстинктами, страхом, желаниями);

VII. Возвращение Женщины (Героиня увлекает Человека за собой и постепенно поворачивает к себе лицом. Кто она? Любовь? А может быть, Смерть?... Он приподнимает на Женщине уголок вуали таким образом, что видна только ее рука, которой она касается щеки героя. Они идут по краю сцены, на расстоянии друг от друга, держась за руки);

VIII. Исчезает первая Луна, за ней следует Вторая (отражение). Ночные часы завершаются, наступает рассвет.

Основу произведения составляет философско-символическое представление о человеческой жизни с ее страстями и страданиями, глубокой связью со стихиями мироздания. Главный персонаж, трактованный обобщенно, — Человек, выступает в естественном, непосредственном выражении чувств и эмоций. Его натуралистичность, «первобытная» простота были отражены и во внешнем

облике: Жан Бёрлин, исполнявший роль главного персонажа, представал на сцене в квази-обнаженном виде. Герой показан на фоне дикого бразильского леса, который олицетворяет собой окружающий Человека мир. Важным смысловым аспектом балета является также отношения в мире мужского и женского начал, которые уравновешены по значимости. Мужчину окружают женщины, представленные в различных образах и ипостасях. Тема женственности подчеркнута и образом Луны, с давних пор олицетворяющей нечто таинственное, мистическое, изменчивое. Исключительная важность образа Луны подчеркнута визуализацией ее двойственной природы — светлой и темной<sup>169</sup>. Притчевость, мистериальность действия, напоминающие о средневековой поэтике, переплетаются в балете с устойчивыми знаковыми образами романтизма, к которым относится Луна как божество ночи и сна, таинственных видений, двойников, смерти.

Одной из важнейших смысловых и драматургических идей балета «Человек и его желание» является его многоуровневость, распространяющаяся на различные аспекты произведения. И. Некрасова сравнивает театральный текст спектакля со страницей книги или партитуры, где все строки-уровни представлены в единовременности — как проявление сложности и гармоничности мироздания. В своем единстве показаны реальность и сон, День и Ночь. Множественность уровней, основанная на игре символистскими пространственно-временными характеристиками, часто встречается в творчестве Клоделя. Наглядным воплощением многоуровневости в балете «Человек и его желание» стало деление сцены на четыре этажа, символизирующих Небо, Землю, Воду и находящееся над ними Время. На каждом из уровней располагались персонажи, связанные с этими символами. Почти статичное, неспешное повествование, отсутствие ясного содержания, допускающее варианты интерпретации, применение сложной сценической конструкции и нетрадиционный язык хореографии —

---

<sup>169</sup> Двухединный образ Луны воплощает сочетание созидательных (светлых) и разрушительных (темных) сил в человеке, олицетворяет соединение в нем рационального начала с бессознательным, «теневым».

все эти компоненты вкупе отражали новый, экспериментальный подход авторов к жанру балета.

Руководящую роль в разработке спектакля играл Клодель, а композитор, балетмейстер и художник воплощали его идеи. В качестве сценографа балета была выбрана художница Одри Парр, с которой Клодель и Мийо познакомились во время бразильской командировки. Творческий альянс перерос в многолетние дружеские и творческие отношения<sup>170</sup>, а для Клоделя Парр даже являлась музой. В сценографии балета «Человек и его желание», отмеченной некоторой условностью и нарочитой простотой, художница четко следовала замыслу драматурга. Декорации представляли собой этажи или ступени большой лестницы, начинающейся на авансцене. Сочетания ярких цветов — зеленого, голубого, черного, фиолетового и красного, — были косвенным отражением экзотической бразильской природы. Символы Времени, Неба, Земли и Воды заключались в разномасштабных геометрических фигурах, размещенных на соответствующих этажах, словно наброшенные ковры. Сообразно этим символам располагались персонажи. Так, на верхней (четвертой) ступени перемещались одинаковые безликие фигуры в черном, олицетворяющие темное время суток. На рассвете (в завершении балета) их сменяют фигуры в белом — утренние часы. Главный персонаж Человек передвигался на втором уровне, останавливаясь в центре, черном треугольнике, символизирующем Землю. Условность образов всех действующих «лиц», в том числе Человека, была подчеркнута цветовым решением их облачения: Парр создала лаконичные костюмы нейтральных, чистых цветов, благодаря которым персонажи приобретали менее «плотский», материальный характер в сравнении с декорациями. Ярким акцентом выделена парность образов: Луна в ее светлой и темной ипостаси (танцовщики в белом и черном одеяниях), удвоенная в водном отражении (аналогичная пара); две Женщины в светлой вуали, находящиеся рядом с главным героем.

---

<sup>170</sup> Помимо «Человека и его желания» Одри Парр занималась оформлением нескольких его книг, привлекалась как сценограф еще в двух театральных постановках драматурга, одна из которых — кантата Клоделя и Мийо «Пан и Сиринга» (ор. 130, 1934).

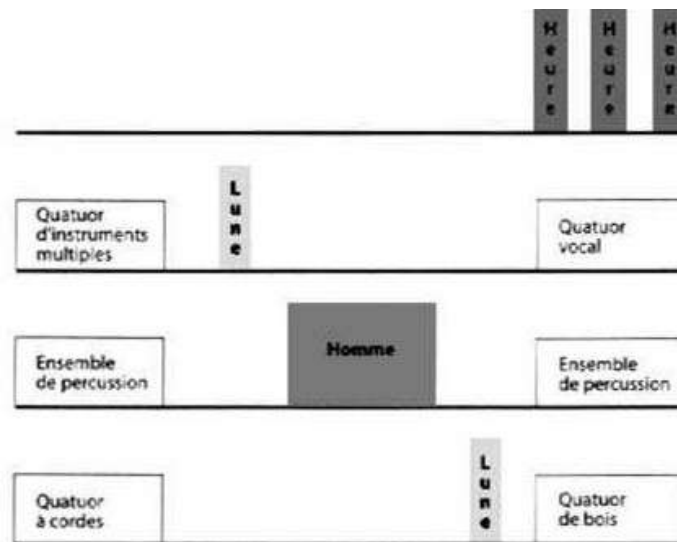


Клодель составил и общие замечания по поводу характера движений танцоров, а Бёрлин, следуя им, стремился в хореографии передать ясную изобразительность, близкую живописной, выраженную в позировках, пластических группировках. Важным скрепляющим элементом балета, заложенным в сценарии и получившим воплощение во всех слагаемых спектакля, стала идея пластики, движения, своеобразной вибрации, исходящей не только от человека, но и всего мира, вступающего в контакт с ним. Движениям всех персонажей были присущи спонтанность, импульсивность.

Тема «женское — мужское» в хореографии нашла необычное проявление. Исследователь Чарльз Батсон в труде «Танец, Желание и Тревога во французском театре начала двадцатого столетия» [271] отмечает «антимаскулинность» пластики главного героя, противопоставляя ее популярным в то время образам спортивных, мускулистых мужчин, показанных, например, в балетах «Игры», «Лани», «Голубой экспресс». Подобное решение вновь заставляет вспомнить о высоком, исключая тривиальность и обыденность строе поэмного высказывания, воплощенном авторами балета.

Сложный, аллегоричный смысловой комплекс, обозначившийся в сценарии Клоделя, нашел продолжение в звуковом мире, созданном композитором. Сочетание нескольких «планов» мироздания, их «пластический» пульс, эмоциональные движения Человека стали главным содержанием музыки балета. Идея многоуровневости просматривается и в музыкальном воплощении Мийо. Произведение предназначено для вокального квартета (мужских и женских голосов) с камерным оркестром, включающим двенадцать солирующих инструментов (струнных и деревянных духовых) и около двадцати ударных. Оркестровой фактуре присуща предельная дифференцированность тембров, «обнаженность» инструментальных линий, создающих эффект дискретности внутри единой музыкальной ткани. Избегая «любования» звуковыми красками, композитор привлекает разнообразные тембры, добиваясь необычных

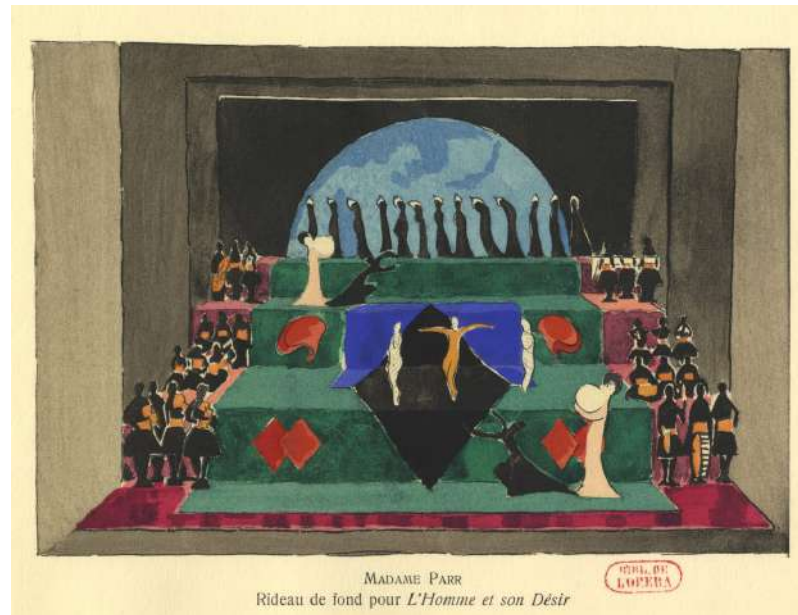
сочетаний<sup>171</sup>. Мужская и женская певческие партии не содержат слов и по звуковой специфике тождественны инструментальным. Это заметно в характере мелодических линий и их ритмической организации, отсутствии вербального текста в вокальной строчке. Фактически оба исполнительских блока — вокальный и инструментальный — являются единым ансамблем<sup>172</sup>. Мийо разделил этот ансамбль на шесть самостоятельных обособленных групп — четыре квартета и два ансамбля ударных. По первоначальному замыслу композитора, исполнители должны были располагаться на трех этажах сценической конструкции по обеим сторонам от центра, что создавало своеобразный стереофонический эффект (см. илл. 1 и 2).



*Илл. 1.*

<sup>171</sup> Стремление к индивидуализации тембровой палитры, подчеркивающей своеобразие и неповторимость авторского замысла, было весьма характерным для сочинений европейских композиторов 1910-х — 1920-х годов, независимо от жанров и эстетических направлений.

<sup>172</sup> Подобная «слиянность» вокальных голосов с инструментальными неоднократно встречалась и в последующем творчестве композитора, например, кантате для хора и оркестра «Огненный замок».



Илл. 2

В самой партитуре это распределение инструментов тоже применено. Привычный порядок записи инструментов здесь совмещен с идеей «отражения», парности образов. Так, инструментальный ансамбль, состоящий из гобоя, трубы, арфы и контрабаса, который должен был располагаться на третьей ступени — на уровне Неба, размещен рядом с квартетом деревянных духовых — находящихся на нижнем уровне — Воды. Партии вокального и струнного ансамблей, задуманных как воплощение идеи небесного светила и его отражения, записаны рядом и занимают нижнюю часть партитуры. В ее центре, как и на плане (уровень Земли, Человека), представлены партии инструментов ударной группы.

В композиции «Человека и его желания», как и в сценографии, применены принципы зеркальности и симметрии (см. илл. 3): после сцены V словно бы осуществляется обратное движение.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Ночные часы	Луна	Мужчина и Женщина	Спящий Мужчина	Лес	Пробужденный Мужчина	Мужчина и Женщина	Луна. Утренние часы

Илл. 3

Драматургически сочинение делится на две крупные фазы: показ Человека в состоянии сна — движение к середине ночи; пробуждение героя, борьба с желаниями и встреча с Женщиной — ночные часы убывают, приближается

рассвет. Оба раздела примерно равны по размерам: в первой 178 тактов (№ 1–4), во второй 180 тактов (№ 6–8). На уровне всего произведения можно выявить единый принцип чередования разделов, контрастирующих друг с другом по характеру музыкального материала<sup>173</sup>. Один тип представляют фактурно и гармонически «вязкие», «расплывающиеся» фрагменты, где ткань образует единый звуковой поток, отсутствуют ясные мелодические и тональные «ориентиры» (I, II, VII, VIII), а другие разделы наполнены четким, почти моторным энергичным движением, рельефным выделением главной мелодии (II, III, IV, V, VI). Сцены балета, контрастирующие между собой по содержанию музыки и характеру выразительных средств, скрепляются многочисленными арками — интонационными, фактурными, тембровыми, что создает единство и непрерывность звукового развертывания. Ведущее значение в музыкальном языке «Человека и его желания» имеет ритм как сфера, наиболее тесно связанная с движением и танцем, выявляющая родство различных эпизодов балета. Триольное движение наблюдается в сценах II и VII; ритмическое остинато, применяемое как основной прием<sup>174</sup> — в сценах III, IV, VI, VIII. В музыке балета имеется и тембровое объединение. Ведущие темы сочинения — напевные, ясные по мелодическому и ритмическому рисунку, интонируются флейтой в сценах I, II, III, IV, V, VI. Образно-поэтическое значение флейтового тембра представляется как живой голос природы, реплики которого близки человеческому высказыванию. Вторая, третья, пятая и седьмая сцены отмечены звучанием арфы, выступающей в мелодической роли. Данный тембр, традиционно ассоциирующийся с фантастикой и волшебством, на наш взгляд, воплощает здесь таинственные, почти мистические, «перетекающие» друг в друга движения, происходящие в человеческой душе и огромном, сложном мироздании.

В музыке слышны проявления архаичного, «первобытного» начала, которое создается благодаря опоре на остинатные ритмические формулы, воспроиз-

---

<sup>173</sup> Контрастные разделы могут быть представлены сценами балета, а могут находиться и внутри одной из них (эпизоды сцены).

<sup>174</sup> Проводится шестнадцатыми или восьмьюми.

водимые ударными инструментами, а также специфике партий вокалистов. Регулярность повтора ритмических рисунков вкупе с отсутствием четких цезур между сценами вызывает ощущение непрерывности, энергичности движения, что непосредственно связано с содержанием спектакля. В крайних его частях, посвященных смене времени суток, данная особенность направлена на создание эффекта мерного хода часов. В первой сцене, являющейся своеобразным прологом балета, простота и ясность звучания внезапно сменяются неопределенностью, хаотичностью, характеризующейся отсутствием привычных ладовых опор, разрозненностью мелодических реплик, чему способствует метрическая и мелодическая полипластовость, смешение инструментального и вокального тембров. По характеру звучания данный фрагмент балета сближается с «Притчами об играх мира» Онеггера<sup>175</sup>, с последующим балетом Мийо «Сотворение мира», открывающимся картиной первозданного хаоса, представляемого Увертюрой.

Ритмическое своеобразие балета, главенствующая роль ударных инструментов также были predeterminedены намерением автора передать шум бразильского леса. Об этом Мийо пишет в своем эссе «Влияние латиноамериканской музыки на мои сочинения» (1944): «Мы были в постоянном контакте с девственным лесом и его тайнами. Никогда не забуду, как однажды на закате ночные звуки вдруг буквально взорвали лес, простые отзвуки жизни маленьких животных всех видов: жаб, птиц, насекомых, вибрировали вместе во всем богатстве неожиданных тональностей, преобладали лианы и орхидеи, свешивающиеся с высоких ветвей гигантских деревьев, над которыми за всем наблюдали созвездия Южного Креста и Кентавра. Если послушать игру ударных на устойчивом *pianissimo*, то можно получить несколько похожее впечатление об этом» [Цит. по: 168, с. 54]. Именно с целью воссоздания подобной атмосферы Мийо

---

<sup>175</sup> Между произведениями Мийо и Онеггера имеется образно-смысловое сходство, поскольку центром внимания в них является человек и его взаимоотношения с природой, другими людьми. В музыкальном воплощении обоих сочинений также наблюдается немало общего: ведущая роль ритма, дифференцированность тембровых линий внутри инструментального комплекса, избегание колористических красок, доминирующее значение ударных и духовых инструментов.

обращается к ударным инструментам. Образу бразильского леса посвящена сцена V, в которой живой зеленый массив «смотрит» на спящего человека. Но ночные звуки леса воспроизводятся на протяжении всего опуса, впервые появляясь уже в сцене I. Музыкальный материал рождается, словно из небытия, произрастая из сдержанных, едва слышных, коротких мелодических линий; аналогичным образом произведение и заканчивается. Пятая сцена балета, после которой происходит переломный момент в действии<sup>176</sup>, является центральной и наиболее масштабной, содержательной по сравнению с другими. В ней появляется наибольшее количество персонажей — образы различных лесных жителей<sup>177</sup>. Согласно кратким и лаконичным сценарным требованиям драматурга, Мийо в этой части была предоставлена свобода в построении музыкального материала. Сцена V содержит шесть разнохарактерных эпизодов и в уменьшенном виде отражает композиционно-драматургическую идею всего сочинения<sup>178</sup>. По аналогии с обрамляющими разделами балета в крайних эпизодах данной сцены (первом и шестом) главенствует ритм, солирующая роль поручена группе ударных инструментов, которые обрисовывают появление отдельных лесных персонажей, пришедших взглянуть на спящего Человека: двухтактовый ритмический рисунок повторяется *ad libitum*, пока на сцене не соберутся все герои. В следующих от «края» эпизодах (втором и пятом) воссоздается колорит бразильской музыки, наполненной синкопированными ритмическими рисунками. Третий эпизод своим маршевым характером перекликается со сценами балета II и VIII, посвященными образу Луны<sup>179</sup>. Четвертый эпизод сцены V основан на каноне — простом и ракоходном. Примечательно, что ракоходный канон начинается в центральной точке всего сочинения — такте 188 (всего в сочинении 376 тактов) — с этого момента словно осуществляется обратный отсчет. Пятый и шестой эпизоды сцены построены на интонационно и ритмически

<sup>176</sup> Интересно, что начало сцены VI, такт 229, является точкой золотого сечения в произведении.

<sup>177</sup> На важность сцены для всего произведения указывает и тот факт, что первоначально Клодель предполагал назвать балет «Человек и лес» [294, р. 282].

<sup>178</sup> Наблюдение принадлежит Ж. Арбек (См. об этом: [310, р. 193–219]).

<sup>179</sup> Возможно, что четкость и регулярность маршевых акцентов выступили здесь как символическое выражение циклического появления Луны на небе, установленного в мире.

варьированном музыкальном материале, предшествующем канону. Те же принципы лежат в основе развития балетных сцен, следующими за пятой — они перекликаются с теми эпизодами первой половины произведения, которые по расположению находятся с ними в зеркальном соотношении. Так сцена VI — танец страсти — по характеру мелодического строения напоминает колебательные движения спящего Человека из сцены IV. Вращения героя и призрака мертвой Женщины сцены III перекликаются с кружащимися движениями Мужчины и Женщины в сцене VII.

Идея «двойничества», «отражения» получила в музыке балета и иные воплощения. В начале маршевой сцены II эффект зеркального отражения возникает благодаря обмену мелодиями между квартетами струнных и деревянных духовых. Взаимодействие Человека с увлекающими его таинственными женщинами в сцене III получило почти зримое музыкальное воплощение: «земной» шум ударных инструментов сопоставляется с ирреальным звучанием повторяющейся мелодии у арфы, когда героини борются за внимание Мужчины, заставляя его вращаться. Это же подчеркивает и включение в средний раздел сцены вокального трио: женские голоса противопоставляются жалобным возгласам тенора, которые затем подхватывает гобой в сцене IV, посвященной образу спящего Человека. Здесь главенствуют тембры гобоя и кларнета, поддерживаемые струнным квартетом, и лишь в самом конце сцены жалобные интонации звучат в партиях тенора и сопрано.

Темброво-ритмический облик балета порой вызывает ассоциации не только с природной, архаической звуковой средой, но и с урбанистической фоносферой 1920-х годов. Звук механического ровного движения в сценах III и IV напоминает ход локомотива или другого вида транспорта, устанавливая связь времен, выявляя аналогию между древними, живыми энергетическими вибрациями и их последующими техногенными воплощениями (*пример 4*):

Пример 4. III. «Спящий Человек и Призрак Мертвой Женщины»

Музыка сочинения, возникшая на основе поэтически-философского осмысления танцевальной пластики, самодостаточна в содержательном отношении и лишена прикладных черт. Сцены следуют друг за другом без перерыва, объединенные ритмическими, тембровыми переключками, усиленными близостью мелодики нескольких тем. Эпизоды, составляющие сцены балета, образуют малые законченные фрагменты хореографического действия, контрастирующие по образности и динамике. Все это сообщает произведению черты инструментальной поэмы<sup>180</sup>, а сюитный композиционный принцип, типичный для балетной музыки,

<sup>180</sup> Как отмечают исследователи, характерными особенностями жанра симфонической поэмы являются индивидуальная неповторимость и своеобразие ее музыкальной формы, рожденной программным поэтическим замыслом, внутренним сюжетом сочинения, а также специфическая связанность тематического становления. В композиционно-драматургической организации симфонических поэм нередко наблюдается чередование действенных эпизодов с лирическими отступлениями и картинно-живописными описаниями, приближающее эти музыкальные сочинения к одноименному литературному жанру (См. об этом: [51, с. 3–15; 189, с. 6–7]). Добавим также, что в художественной практике встречались примеры симфонических поэм,



лишь угадывается в нем. Подобное музыкальное решение в сочетании с действием других художественных компонентов спектакля подчеркивает сущность балета и данное ему авторское жанровое определение — *пластическая поэма*.

*«Бык на крыше»*

К сочинению своего второго балета «Бык на крыше» Мийо обратился вскоре после возвращения из продолжительной заграничной поездки, побывав в Бразилии и США. Самобытная латиноамериканская культура оказала существенное влияние и на это сочинение: вдохновленный бразильским фольклором, пейзажами и карнавалами, композитор наполнил балет мелодиями и ритмами национальных песен и танцев. В Нью-Йорке Мийо познакомился с джазовой музыкой, ставшей невероятно популярной у парижской публики в 1920-е годы и буквально «ошеломившей» его самого<sup>181</sup>.

Эстетические идеи и замысел нового произведения, который авторы определили как спектакль-концерт, балет-пантомиму принадлежали преимущественно Жану Кокто, разработавшему практически все художественные планы спектакля: либретто, особенности пластики, сценического оформления. Намерения драматурга оказались чрезвычайно близки взглядам композитора. Мийо по возвращении из Бразилии в декабре 1919 года сочинил сюиту для скрипки и фортепиано «Кинофантазия» (“Cinéma-fantaisie”), составленную из популярных бразильских танцев и песен, о которой писал в мемуарах «Моя счастливая жизнь» так: «Я сочинил забавы ради пьесу на танцевальные мелодии танго, матчишей, самбо и португальских фадос, объединив их темой, как в форме рондо. <...> Мне представилось, что подобного рода музыка могла бы сопровождать какой-нибудь из фильмов Чаплина» [158, с. 135]. Кокто предложил использовать новое сочинение в качестве основы для хореографического

---

организованных по принципу зеркальной симметрии или близких к нему, например, «Прелюды» Ф. Листа.

<sup>181</sup> Воздействие джазовой культуры на творчество композитора проявилось в нескольких сочинениях, среди которых и его второй балетный опус.

спектакля, занялся созданием сценария к нему и тут же организовал продажу билетов на его будущую премьеру. Соавторами «Быка» также выступили Ги Пьер Фоконе (костюмы), Рауль Дюфи<sup>182</sup> (сценография, занавес). На главные роли по инициативе Кокто были приглашены знаменитые клоуны-акробаты — братья Фрателлини из цирка «Медрано». Постановка балета состоялась двадцать первого февраля 1920 года в Театре Комедии на Елисейских полях при финансировании графа Этьена де Бомона<sup>183</sup>. «Бык на крыше» наделал много шума во время премьеры, что часто бывало со сценическими произведениями Мийо и Кокто, и сразу завоевал признание публики, а музыка балета прочно вошла в концертный репертуар как самостоятельное симфоническое произведение.

Происхождение экстравагантного названия спектакля, — «Бык на крыше», — связано с одноименной бразильской мелодией. Вместе с тем, сценическое проявление связи с бразильской культурой в этой постановке заметить сложно, так как само действие происходит в современную авторам эпоху, но не в Бразилии, а США. Одновременно, в спектакле «Бык на крыше» легко угадывалась послевоенная атмосфера Парижа начала 1920-х годов. Альтернативным названием балета является его подзаголовок «Бар для ничего не делающих»<sup>184</sup>, который выступил своеобразным лозунгом, определяющим поведение некоторых слоев общества в послевоенное время. Почти через два года после премьеры балета в Париже появилось заведение с подобной вывеской<sup>185</sup>. В 1921 году балет был поставлен под своим вторым названием («The Nothing Doing Bar») в Лондонском Колизее. Интересно, что в Англии спектакль не вызвал

---

<sup>182</sup> В связи со скорострительной кончиной Фоконе в период создания «Быка на крыше», Рауль Дюфи завершал разработку сценического оформления спектакля, опираясь на эскизы, оставленные художником.

<sup>183</sup> В тот же концертный вечер состоялась премьера вокального цикла «Кокарды» (Пуленк / Кокто), а также фокстрота «Прощай, Нью-Йорк» Орика и «Трех маленьких пьес» Сати. Все новинки вечера довольно органично сочетались между собой и будто представляли своеобразный манифест новой программы Кокто — Сати, за идеями которых последовали молодые представители группы «Шести».

<sup>184</sup> То же название имеет живописное полотно Дюфи, выступившее в качестве занавеса спектакля.

<sup>185</sup> Бар «Бык на крыше» пользовался популярностью, в нем собиралась вся художественная элита, в том числе и Мийо с Кокто.

такого же эффекта, как во Франции. Можно предположить, что причиной этому явилось отсутствие в спектакле трио Фрателлини, а также различия в специфике французского и английского юмора.

«Бык на крыше» — это эпатажное, эксцентричное представление, далекое от балета в традиционном его понимании. Своеобразие произведения рождено характерным для художественных замыслов Кокто синтезом элементов высокого искусства и развлекательной сферы, принадлежащих к различным жанрам: в балетный спектакль были привнесены черты мюзик-холльного выступления, цирка, кинематографа. Воздействие молодой культуры Нового света, ее активное проникновение в обиход парижан также нашло отражение в сочинении. Общество было буквально очаровано джазовыми мелодиями, Нью-Йорк приобретает статус культового города. Нил Оксенхандлер замечает, что как признанный законодатель мод, Кокто иронически представляет в «Быке на крыше» заморские новшества, одновременно и усиливая их популярность [343, p. 52–53].

Сюжет балета несложен, а его мотивы сочетают обыденность с сюрреалистической экстравагантностью<sup>186</sup>. Действие разворачивается в одном из американских подпольных баров в период «сухого закона», а персонажами становятся Бармен и посетители питейного заведения. Боксер, Черный Карлик, Модная Леди, Рыжеволосая Женщина, одетая, как мужчина, Букмекер, Джентльмен в костюме танцуют, развлекаются, дерутся, смеются и пьют. Бармен смешивает коктейли, но вдруг появляется Полицейский и бар в мгновение превращается в кафе-молочную. Одним движением Бармен прячет все, что связано с алкоголем под стойку бара, посетители выбрасывают свои стаканы и фужеры в цветочные горшки. Хозяин питейного заведения выставляет на стойку табличку «Здесь пьют только молоко», наливает по стакану этого

---

<sup>186</sup> На эстетику балета оказало воздействие творчество Гийома Аполлинера, в частности, его сюрреалистическая драма «Груды Тирезия», поставленная двадцать четвертого июня 1917 года. Идеи Аполлинера восхищали Кокто и получили развитие во многих его произведениях, в том числе «Быке на крыше», «Новобрачных на Эйфелевой башне». Примечательно, что в манифесте «Новый дух» (1917), написанном к премьере балета «Парад», где автором сценария, как известно, выступил Кокто, Аполлинер называет спектакль первым «сюрреалистическим балетом».

безобидного напитка всем клиентам, которые старательно изображают, что они трезвые, и пытаются спокойно танцевать. Полицейский садится за барную стойку, и вскоре ему отрезает голову лопастями гигантского вентилятора, который включил Бармен. Рыжеволосая Женщина поднимает голову с пола и танцует на руках, держа голову ногами. Тело Полицейского сажают за стол, клиенты постепенно расходятся, а Бармен берет отрезанную голову и пришивает ее обратно на прежнее место. Ожившему Полицейскому Бармен выставляет счет за весь вечер.

На влияние мюзик-холла в балете указывают, прежде всего, место действия (бар, в котором веселятся и устраивают шоу), сюжет и хореографическая специфика номеров, пластической основой для которых послужили не только классические балетные па, но и акробатические, цирковые<sup>187</sup>, эстрадные элементы. Цирковая «составляющая» обозначилась в художественной ткани балета неслучайно: идея соединения театрального спектакля и циркового представления волновала Кокто многие годы<sup>188</sup>. Еще до «Парада» и «Быка на крыше» он работал над балетом «Сон в летнюю ночь» на музыку Сати<sup>189</sup>, постановка которого была ориентирована на пространство цирковой арены. В «Быке на крыше» ряд движений и их комбинаций, выполняемых главными героями, имели трюковую природу, требовали хорошей спортивной подготовки, и потому роли в спектакле были предложены клоунам Фрателлини. Для участия в постановке из цирка «Медрано» были приглашены и пятеро других артистов.

В хореографии балета Кокто обращается к натуралистичной пластике. К примеру, после «маленького триумфального танца» Букмекера, танго, исполненного женщинами, и выступления в духе танца Саломеи слышится свисток Полисмена, после чего каждый из героев начинает мелко дрожать. Также, как

---

<sup>187</sup> Тема цирка стала еще одним сближающим фактором для сочинений, прозвучавших в одном концертном вечере («Бык на крыше», «Кокарды»). Номер «Няня» из вокального цикла Пуленка воссоздает жизненный эпизод, связанный с походом ребенка на цирковое представление.

<sup>188</sup> Отметим, что восприятие цирка у Кокто выходило далеко за рамки примитивного развлекательного действия. Каждый его компонент носил аллегорический характер и подразумевал драму взаимоотношений творца и публики.

<sup>189</sup> Пять гримас для «Сна в летнюю ночь» (1914).

указывает Л. Гарафола [46, с. 120], в постановке были иронически трактованы движения классического балета.

Сюжет «Быка на крыше» потребовал включения фарсовых типажей современности. Персонажи с неестественно огромными головами, выполненными из папье-маше, представляли собой, скорее, маски. Гротескный «бумажный» вид дегуманизировал, обезличивал героев, в сущности, это были двигающиеся фигуры, подобно плакатным менеджерам из «Парада». Можно также отметить, что персонажи этого балета, их обобщенная, карикатурная трактовка, будничность обстановки, в которой разворачивается действие, близки фильмам Чарльза Чаплина. Некоторые эпизоды балета перекликается по содержанию с продукцией киностудии «Кистоун», где актер работал с 1914 по 1919 год. Предприятие специализировалось на комедийных фильмах, «переполненных» погонями, полицейскими и красивыми девушками<sup>190</sup>. Использование таблички с надписью «Здесь пьют только молоко» в балете «Бык на крыше» напоминает текстовую вставку в немом фильме. Кокто восхищался искусством Чаплина<sup>191</sup>, в работах которого он находил родственные творческие устремления. Среди них, в частности, была тенденция к преодолению жанровых границ, экспериментальному смешению различных, часто контрастных элементов, тесному сближению легкомысленного, комического начала с серьезным<sup>192</sup>. Драматург даже стремился к сотрудничеству с великим комиком, в личности которого ему импонировали творческая многогранность, универсальность художественного дарования<sup>193</sup>, — качества, характерные и для самого Кокто.

---

<sup>190</sup> Примерами таких опусов можно назвать кинокартины «Прерванный роман Тилли», «Его доисторическое прошлое».

<sup>191</sup> Под влиянием киноработ Чаплина Кокто в 1925 году снял свой первый короткометражный фильм, в настоящее время известный под названием «Жан Кокто снимает кино» (“Jean Cocteau fait du cinéma”).

<sup>192</sup> Культовые кинокартины режиссера, такие как «Малыш» (1921), «Золотая лихорадка» (1925), «Огни большого города» (1931) увидят свет несколько позже этого балета, поставленного в 1920 году, но к концу 1910-х годов Чаплин-актер был чрезвычайно популярен, а найденный им образ маленького бродяги уже стал его визитной карточкой.

<sup>193</sup> Начав свою карьеру с мюзик-холла, Чаплин удивительным образом сочетал в своем искусстве магию пантомимы, клоунады, акробатики, эквилибристики, жонглирования и спорта. Пластика персонажей Чаплина «говорит» о тесной взаимосвязи с танцевальным искусством.

Интерес к творчеству и личности Чарльза Чаплина, увлеченность Кокто кинематографом — «седьмым искусством», как его обозначил Риччото Канудо<sup>194</sup>, нашли отражение в организации художественной ткани постановки, ее специфических выразительных эффектах, которые поддерживали основную идею произведения, определяли «модус» его содержания. В спектакле Кокто старался воссоздать атмосферу абсурдности, ирреальности, возникающей в абсолютно тривиальной обстановке. Одним из способствующих этому приемов, кинематографических по своей сущности, можно назвать различную организацию музыкального и танцевально-сценического времени в некоторых эпизодах балета. Утрированно замедленные движения артистов, исполняемые под стремительную, энергичную музыку<sup>195</sup>, возможно, передавали заторможенность героев, вызванную алкогольным опьянением, но, с другой стороны могли быть выражением фантазмагоричности происходящего, неожиданного пространственно-временного «расслоения».

Специфической особенностью балета «Бык на крыше», также вызывающей ассоциации с искусством кино, является единый принцип организации музыки, либретто и хореографии, близкий к монтажному. Художественная ткань произведения обнаруживает и элементы коллажа, проявившиеся в изображении персонажей. Участники спектакля выглядят словно «наклеенные картинки», подобно героям «Парада», механической сказки для марионеток «Пластические танцы»<sup>196</sup> (1918), или созданного позже коллективного опуса «Новобрачные на Эйфелевой башне». Организация материала произведения наподобие пестрого коллажа обозначила характерную для искусства того времени и ярче всего проступившую в кинематографе тенденцию к преодолению одномерности нарратива в художественной ткани. В 1920-е годы режиссер С. Эйзенштейн

<sup>194</sup> См. об этом: [98, с. 20–24].

<sup>195</sup> Подобный прием вызвал негодование английских критиков после премьеры «Быка на крыше» в Лондоне (См. комментарии к письму, написанному Д. Мийо Ф. Пуленку в июле 1920 года: [347, р. 108–109]).

<sup>196</sup> Постановку осуществил художник Ф. Деперо, воплотивший в ней свои идеи кубистической пластики. Сценарий написал швейцарский писатель Ж. Клавель, а музыку — А. Казелла и Дж. Ф. Малипьеро.

открыл новый метод под названием «монтаж аттракционов», под которым подразумевалось выстраивание эпизодов не в их логической последовательности и временной взаимосвязи, а на основе более глубоких, ассоциативных принципов, не выявляющихся на первый взгляд, но рассчитанных на совершенно определенный конечный эффект. Эпизоды в отдельности и в сопоставлении должны были оказывать сильное психологическое воздействие на зрителей. Принципы этого метода широко применялись в разных видах искусства задолго до их теоретического обоснования режиссером в 1923 году [257, с. 57]. Подобные приемы использовали, в частности, сюрреалисты. Композицию «Быка на крыше» в целом можно уподобить ряду контрастно сопоставленных аттракционов. Эффект коллажности создается не только благодаря яркости и характеристичности персонажей, но и особенностям развертывания музыкально-хореографического материала — резкой смене, а иногда и наслоению сцен.

Музыка в балете организована соответственно сюжетно-событийному ряду, основой которого является появление многочисленных клиентов. Она представляет собой одноактную композицию, в которой пестрые, разнохарактерные эпизоды — своего рода «балетные выходы», — чередуются с рефреном, являющимся темой Бармена<sup>197</sup>. Партитура «Быка на крыше», на первый взгляд, вполне традиционная, отражает оригинальную особенность данного спектакля: воздействие на него кинематографического искусства, выраженное в принципе монтажного соединения эпизодов, коллажном «соседстве» гротескно трактованных персонажей. Музыкальный ряд, созданный Мийо, напоминает киноленту того времени, в которой мелькали самоуверенные герои, недотепы, полицейские и экспрессивные красотки.

---

<sup>197</sup> Тема-рефрен на протяжении произведения появляется пятнадцать раз в двенадцати различных тональностях. Интересно, что структура этого динамичного, экстравагантного по содержанию балета, кроме кинематографа также близка старинному «балету с выходами», а общая событийно-сценическая рондальность может напомнить о конкретном произведении — «Балете фей Сен-Жерменского леса» (1625). В каждом акте этого сочинения главенствовала одна фея, выход и танец которой открывал действие. Волшебница оставалась на сцене в течение всего акта, возвещая новый выход одного или нескольких персонажей, а в конце действия уводила за собой всех участников.

Многочисленные эпизоды и проведения рефрена, стремительно сменяющие друг друга, вызывают также ассоциации с чрезвычайно распространенными в эпоху 1920-х годов парадами, цирковыми представлениями, карнавалами и маскарадами. Музыка балета представляет собой настоящий калейдоскоп мелодий, основанных на интонациях и ритмах бразильской музыки, в которой ассимилировались жанры других стран: танго, фадó. Мийо обратился к произведениям нескольких известных национальных композиторов-современников. Таким образом, музыку «Быка на крыше» можно рассматривать как антологию популярных мелодий Рио-де-Жанейро в период после Первой мировой войны<sup>198</sup>. Сам же композитор не акцентировал внимания на том, чьи мелодии он аранжировал. Однако, известно, что он восхищался творчеством М. Тупинамбо, Э. Назаре, А. Немучено<sup>199</sup> — композиторов, выступавших тогда как наиболее яркие представители бразильской музыкальной культуры.

Настроения и образы, представленные в музыке «Быка на крыше», условно распределяются по трем эмоционально-смысловым сферам, которые можно сопоставить с кинематографическими эпизодами определенного содержания, что в данном случае допустимо: энергичную танцевальную — с погоней, дракой, суетой; лирическую, иногда утрировано-чувствительную — с характеристикой жеманных героинь и гротескно показанными любовными сценами; бравурную, боевую — с удачливыми и смелыми героями приключенческих фильмов той эпохи. В воплощении каждой из них наблюдается несколько общих выразительных приемов и средств. Так, для первой сферы будет характерно моторное движение, репетиционный повтор звуков в мелодии, относительная

<sup>198</sup> Музыкальные цитаты, примененные в «Быке на крыше»: матчиш “San Paulo Futuro” (F. Lobo), “Canção de Sertan” (M. Tubinamba, сл. A. Leal), танго “O Boi no Telhado” (Le Boeuf sur le toit) (Z. Boiadeiro), “O Matuto Catereti, Canção cearense” (M. Tupinamba), фадó “Ferramenta” (E. Nazareth), танго “O Gaucho” (Corta-jace) (C. Gouzaga), полька “Flor do Abacate” (A. Sandiner), “Tristeza de Casodo” (M. Tuninamba), “Maricota sai de Chuva” (M. Tupinamba), танго “Carioca” (E. Nazareth), танго “Escuado” (E. Nazareth), самба “A Cabocla de Caxanga” (Catulho de Paixao Ceareuse), “Tango Brasileiro” (A. Levy), “Que Sodade” (M. Tupinamba), “Galhofeira” (фрагмент «четырёх лирических пьес для фортепиано» А. Неромусено, полька “Apanheite Cavaquinho” (E. Nazareth) и другие популярные песни (См. об этом: [325, p. 61–62]).

<sup>199</sup> Д. Эпплби в своей монографии «Музыка Бразилии» перечисляет имена данных композиторов как наиболее крупных в своей стране [264, p. 189].



простота ритмического рисунка и диалогическое сопоставление фактурно-тембровых пластов. Вторая нередко сопряжена с появлением минорного лада, облегчением фактуры и выделением в ней мелодического голоса, передаваемого солирующему инструменту (деревянному духовому или струнному смычковому), а также хроматизацией интонаций, усилением экспрессии и остроты в гармонии. Третья, к которой можно отнести и тему Бармена, основана на преимущественно восходящем мелодическом движении, диатонике, доминировании оркестрового тугги, энергичном ритмическом рисунке, в который включается «лихая» синкопа. Перечисленные сферы органично вписались и в сюжетный план балета, каждая из них нашла выражение в ряде музыкальных эпизодов, различающихся своей жанровой природой. Некоторые темы возвращаются снова, что усиливает иллюстративный характер музыки и «привязку» к отдельным персонажам. Таким образом, создается обыденная картина: бар с его завсегдатаями. Вместе с тем, периодически это ощущение резко нарушается, словно всё происходящее переходит в ирреальную «плоскость» бытия. Данный эффект создается при помощи введения разделов, контрастирующих предыдущим, возникающих как будто в результате избыточного накопления однотипных эпизодов. Музыкальный материал сохраняет свой развлекательно-бытовой характер, но предстает в искаженном виде: темп резко замедляется, теряется тональный центр, одновременно разворачивается несколько рельефных, ритмически индивидуализированных мелодических линий.

Все эпизоды можно разделить на три серии — по характеру изложения материала и наличию цезур. Первая серия выполняет функции экспозиции (рефрены 1–6), где тема рефрена проводится в разных тональностях. Во второй серии происходит активное развитие (рефрены 7–10); раздел насыщен энергичным моторным движением, часто используется оркестровое тугги, а тема рефрена проводится в ранее звучавших и новых тональностях. Третья серия

становится завершением (рефрены 11–15), возвращается основная тональность, и рефрен появляется в первоначальном виде<sup>200</sup>.

Второй смысловой план балета, выводящий сочинение из сферы «чистой» развлекательности, дает о себе знать в тех фрагментах, где возникает кинематографический эффект «игры временем», его расширением и сжатием, чему особенно способствует музыка. Стремительное, бодрое звучание рефрена и некоторых эпизодов, воссоздает атмосферу банальной повседневности, ее обычного жизненного темпо-ритма. Музыка замедленных эпизодов, выделяющаяся на общем динамичном фоне терпкими гармониями, полипластовыми звуковыми наслоениями, предполагающая прежний темп движений артистов, создает эффект «вглядывания» в картинку (пример 5).

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Clar. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Trp. (Trumpet), Trb. (Trombone), Batt. (Percussion), Viol. I (Violin I), Viol. II (Violin II), Alt. (Viola), Celli (Cello), and Cb. (Double Bass). The score is written in 4/4 time and features a complex harmonic structure with various dynamics and articulations. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system includes measures 1 through 4. The second system includes measures 5 through 8. The music is characterized by a mix of rhythmic patterns and dynamic markings, including *pp*, *f*, *ppp*, *pp*, *mp*, and *acso*. The score also includes the instruction *prenez la petite flûte* above the flute part in measure 5.

<sup>200</sup> В исследовании Даниэлы Томпсон [370] схематично отображены все разделы произведения с тональностями, буквенными обозначениями по партитуре в непосредственной взаимосвязи с этапами сценического действия.

Пример 5. «Танго двух женщин»

Благодаря подобному «расслоению», звуковому фокусированию на отдельных моментах танцевально-сценического бытия, создается иллюзия присутствия некоего наблюдателя, следящего за развитием событий то с живостью и любопытством, то с зачарованностью и какой-то отвлеченностью. В кино это называют приемом «субъективной камеры» (или “Point-of-view shot”), экспериментальное применение которого началось как раз на рубеже 1910–1920-х годов<sup>201</sup>.

Балет «Бык на крыше», развивающий эстетические идеи «Парада», представляет собой оригинальный вариант художественного взаимодействия элементов, заимствованных из различных источников. Сочинение объединило в себе приемы циркового представления, танцевально-пантомимного действия, мюзик-холльных выступлений и кино. Музыка балета, созвучная неординарным сценическим идеям Кокто, ставшая творческим импульсом к созданию спектакля, во многом предопределила его облик. Возможно, что именно первоначальное

<sup>201</sup> См. об этом: [100, с. 30; 276, р. 344].

обозначение сюиты Мийо, — «кинофантазия» — выявило важнейшие качества последующей балетной постановки: быстроту переключений между явлениями, их экстравагантность, контрастность и современность.

### *«Сотворение мира»*

Премьера балета «Сотворение мира» с большим успехом и, одновременно, скандалом, состоялась двадцать пятого октября 1923 года в Театре на Елисейских полях. Соавторами Мийо выступили Блез Сандрар (либретто), Жан Бёрлин (хореография), Фернан Леже (сценография). Постановку осуществила труппа «Шведские балеты».

Среди французских балетных премьер 1920-х годов экспериментальный кубофутуристический балет «Сотворение мира» выделялся своей серьезной философской тематикой. Создателей спектакля объединяло родство художественных идей, возникших в процессе его разработки, предопределившее особую интенсивность взаимодействия искусств. В книге воспоминаний «Моя счастливая жизнь» композитор писал: «Контакт с моими соавторами был более тесный, чем когда бы то ни было. Леже и Сандрар часто посещали фольклорные праздники (les bals musette). Фланируя по Парижу, Леже, Сандрар и я работали над балетом» [158, с. 168–169]. Известно, что на начальном этапе облик будущего балета создавали Сандрар и Леже, предварительно скоординировавшись с де Маре. Им же принадлежала идея обратиться к Мийо, хотя изначально они планировали работать с Сати. В этот период авторы активно сотрудничали и в других проектах, в частности, Леже иллюстрировал многие книги Сандрара.

Балет «Сотворение мира» близок хореографическому опусу Мийо «Человек и его желание». Оба произведения, поставленные силами скандинавской антрепризы, основываются на поэтически интерпретированных сюжетах, посвященных вечным вопросам происхождения Вселенной, устройства земного мира, трактованных в современном ключе.

Также как и в работе над балетом «Человек и его желание», композитор находит в лице либреттиста «Сотворения мира» творческого единомышленника. Подобно Мийо, швейцарский поэт-авангардист Блез Сандрар очень увлекался культурой других стран, много путешествовал, изучая особенности быта других народов. В своем творчестве поэт постоянно экспериментировал со стилями, манерой художественного выражения, уже в ранних сочинениях обнаруживая интерес к проблемам мироздания<sup>202</sup>. Сандрар утверждал необходимость обновления мира, а решение ему виделось в построении Новой Вселенной с помощью авангардного искусства, кинематографа, в обращении к реалиям цивилизации и, в то же время, в концепции «дикого творчества». Архаика, «дикость» по мнению поэта, являлись воплощением хаоса, из которого впоследствии должен был родиться Новый мир. Данные идеи импонировали де Маре и Бёрлину, а потому они охотно поставили «Сотворение мира».

В своей поэзии Сандрар обращался к синтетическим формам, использовал смешение жанров, что повлияло на формирование художественного облика нового балетного сочинения, которое авторы обозначили как *концерт-симфония* или *негритянский балет*. Первое из определений отсылает зрителя-слушателя к инструментальной не-сценической области, акцентируя внимание на приемах развития музыкального материала. Второе указывает на тематику и содержание. Кроме того, в «Сотворении мира» наблюдается заметное влияние «Седьмого искусства» — кинематографа, образами и идеями которого были захвачены авторы балета, как известно, непосредственно работавшие в сфере кино<sup>203</sup>.

Произведение основано на сюжете о происхождении мира, выстроенном в соответствии с поэтикой африканских мифов и легенд, одна из которых легла

---

<sup>202</sup> В автобиографическом произведении «Легенда о Новгороде» (1907) Сандрар рассматривает идею Новой Вселенной, воплощенной в образе мистического Града, к которому совершает свой долгий путь герой. Мысль о создании Новой Вселенной волновала поэта всю жизнь (См. об этом: [182]).

<sup>203</sup> В 1921 году Сандрар и Леже участвовали в создании кинофильма «Колесо» Ганса Абея. Еще через два года художник спроектировал декорации к кинофильму «Бесчеловечная» («L'Inhumaine») Марселя Л'Эрбье на музыку Д. Мийо (музыкальное сопровождение к этой картине утеряно).

в основу балетного сценария<sup>204</sup>: Сандрар заимствовал ее из собственного сборника «Негритянская антология», изданного в 1921 году<sup>205</sup>. Авторы сочинения стремились передать первоначальный дух, стихийное начало, единство всего сущего на Земле, а также обозначить внутренние связи между самыми, казалось бы, далекими явлениями и смоделировать Новый мир из «обломков» старого. Это нашло отражение во всех художественных составляющих балетного спектакля. Некоторые идеи, связанные с созданием Вселенной, сформировались под воздействием кинематографических исканий и экспериментов, поскольку ряд кинопроектов Сандрара создавались в тесном сотрудничестве с Леже. Так, идея создания Вселенной из хаоса<sup>206</sup>, помимо «Сотворения мира», легла в основу романа-сценария «Конец мира, заснятый для кино ангелом собора Парижской Богоматери» (1917–1919), написанного Сандраром и иллюстрированного Леже<sup>207</sup>. Увлеченные кино художник<sup>208</sup> и поэт в 1924 году создают один из первых авангардистских фильмов в истории кинематографа — «Механический балет». В творчестве Леже приемы и возможности искусств живописи и кино тесно

<sup>204</sup> Всего существует две версии сценария балета. Первая, пятичастная, стала основой данного произведения; вторая, опубликованная уже после премьеры, представляет собой более детализированное повествование, в котором рождение мира обозначено двенадцатью пунктами.

<sup>205</sup> Вдохновением для писателя послужили и оригинальные африканские истории, показанные на вечере-конференции музыки и танца, организованном П. Гийомом летом 1919 года в рамках Негритянского фестиваля. В 1916 году дадаисты проводили «африканские ночи», Т. Цара опубликовал африканские поэмы, критические статьи, в которых сравнивал первобытное и западное искусство, возглавлял конференции по африканской культуре. Футуристы Ф. Деперо и Ж. Клавель в 1918 году в Театре Рима поставили спектакль марионеток «Пластические танцы», для исполнения которого в центре сцены расположили статую, напоминающую африканскую скульптуру. На «Африканском фестивале», организованном Э. де Бомоном в августе 1918 года, выступали афроамериканцы и впервые прозвучала «Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка. В тот же период Р. де Маре занялся приобретением негритянских скульптур для своей коллекции предметов искусства. Воздействие африканской культуры отразилось тогда не только в художественной, но и прикладной сфере жизни, в частности, предметах интерьера.

<sup>206</sup> Сандрар видел обновление искусства в экспериментировании с формами и приемами художественного языка, в разрушении привычных взаимосвязей между элементами.

<sup>207</sup> Тему взаимовлияния идей Б. Сандрара и Ф. Леже в киноискусстве подробно рассматривает М. Б. Ямпольский в своей статье «Сандрар и Леже. К генезису кубистического монтажа» [261, с. 47–77].

<sup>208</sup> Леже, как и многие его современники, восхищался искусством Чаплина, о чем свидетельствуют иллюстрации художника к «кинопоэме» Ивана Голля «Чаплиниада» (1920), попытка создания мультфильма «Чарли-кубист» (не был завершен), включение уменьшенной фигуры актера в «Механический балет».

переплетаются и, по выражению искусствоведа Кристофера Грина, следуют «идее порядка» (call to order), хотя подчеркнутые строгость и лаконичность цветов, форм не скрывают сложности и глубины заложенных художником идей [296, р. 261]. Видеоряд, представленный в «Механическом балете», построен на монтаже фрагментов, изображающих ритмично двигающиеся элементы различных предметов, надписей и частей тела.

Идея единства всех земных существ, постепенное формирование «порядка из хаоса» в «Сотворении мира» выражены изначальным присутствием на сцене всех персонажей и объектов, которые, согласно этапам либретто, поочередно приходят в движение, обращая на себя внимание. В изображении персонажей балета Леже стремился объединить примитивное первобытное искусство с современными художественными тенденциями. Все декорации и облик персонажей переданы в кубистской манере. На сцене царят геометрические фигуры. Задний план декораций являл собой темное небо, по которому, словно из-за гор медленно двигалось несколько облаков. Горные формы были четко обозначены линиями треугольников, перемежающимися с зигзагами и прямоугольниками — проявление типичных для стиля Леже урбанистических мотивов. В монографии, посвященной художнику, Пьер Декарг отмечает, что Леже сначала создал ощущение хаоса, чтобы затем породить в сознании зрителей представление о творении организованной жизни. «Когда занавес поднимался, глаз видел исключительно загроможденную сцену в полном беспорядке, в котором он не мог разобрать, где кончаются декорации и где начинаются персонажи. Потом постепенно некоторые декоративные элементы приходили в движение, декорации раздвигались, облака поднимались к небесам и можно было различить странные животные массы, которые начинали колебаться; ритм ускорялся...» [288, р. 67–68]. Цикличность развития жизни, внутренняя связь ее разнородных элементов — устойчивые и характерные для творчества Сандрара смысловые мотивы, часто выражаемые им через символ колеса, круга, который «прочитывается» и в либретто балета:

*«...беспорядочное сплетение множества тел, хаос перед созданием. Три гигантских божества медленно движутся по кругу. Они держат совет, вращаются вокруг бесформенной массы, произносят заклинания. Акт сотворения реализуется в сцене №2. Постепенно рождается растительный мир, затем мир животных. В сцене №3 каждое творение появляется из центра круга и выходит за его пределы, располагаясь за тремя божествами. Круг разверзается, и из него появляются две фигуры: мужчины и женщины. В сцене №4 пара, охваченная желанием, соединяясь, уносится в круговороте. В сцене №5 круг постепенно замедляется и останавливается. Пара застыла в поцелуе, охватившем ее словно волна. Наступает весна» [Цит. по: 306, р. 157. Перевод мой — Н. Г.]*

В сценарии Сандрара заложен принцип замедленности движения, сходный с аналогичным киноэффектом. Здесь рождаются ассоциации с уже упомянутым романом-сценарием «Конец мира...», в котором гибель Вселенной показана будто в замедленной киносъемке. В иных художественных рядах балета — хореографии и сценографии — нашел отражение еще один кинематографический прием — «крупный план». С помощью этого киноэффекта авторы обращаются к символике африканской культуры. На сцене Леже создал многослойную игру планами, но крупно он изобразил фигуры трех богов, возвышающихся над миром, словно могущественные гигантские идолы. Своей огромной величиной эти образы символизируют пугающие африканские маски и фетиши<sup>209</sup>. Сандрар писал в «Азбуке кино», что использование крупного плана — это возможность показать близко предмет как самостоятельный образ, идею, цифру, чувство. «... И все это не абстрактный символизм, темный и сложный, но составляет часть живого организма, который мы застаем врасплох, сгоняем с насиженного места,

<sup>209</sup> В статье о специфике кинотворчества Сандрара и Леже, Ямпольский, анализируя сложную образную систему поэта, связывает присущий ему негритянский фетиш с культом кинематографа. Так, огромные фигуры божеств, по мнению исследователя, — представляют собой не только африканские маски, но и прием крупного плана. Оба символа переплетаются в своем значении, воплощая общую идею первоэлемента, из которого рождается мир.



преследуем, организма, невиданного доселе. Варварская очевидность...» [208, с. 39].

Сценографическое оформление балета было максимально сближено с пластическим решением — границы между ними практически исчезли. Хореография Бёрлина, основывающаяся, главным образом, на элементах африканских ритуальных танцев<sup>210</sup>, была весьма необычной, поскольку балетмейстер учел пожелание Леже отступить от природы и уравнивать между собой живые и неживые элементы мира. Декорации и персонажи, объединенные характером движений, должны были, по мысли художника, восприниматься как детали единой картины. Подобный прием Леже использовал и в уже упомянутом «Механическом балете». Именно благодаря специфическому соотношению статичной хореографии и многомерной сценографии исследователи стали применять к балету «Сотворение мира» определение «живая картинка» (*tableau vivant*)<sup>211</sup>. Балетмейстер подчеркнул в хореографии сочинения безликость и абстрактность героев, придав их движениям некоторую механичность, отстраненность. В спектакле они выступают как частицы единой суперсистемы, выстроенной из хаоса богами, подчиняясь самому ритуалу бытия.

Принцип последовательного сотворения мира предопределил внутреннюю структуру одноактного балета, его музыкальную драматургию и даже тип интонационно-тематических преобразований. Партитура состоит из увертюры и следующих друг за другом без цезур пяти частей<sup>212</sup>, представляющих постепенное возникновение жизни в ее различных формах:

Увертюра. Первозданный хаос;

I. *Allegro*. Фуга. Хаос до сотворения. Совет богов;

II. *Andante*. Растительный и животный мир — рождение;

<sup>210</sup> Напомним, что к этой теме балетмейстер уже обращался в своем творчестве, поставив в 1920 году сольный номер «Негритянская скульптура» на музыку «Негритянской рапсодии» Ф. Пуленка.

<sup>211</sup> См. об этом: [322, р. 21–33].

<sup>212</sup> Единству способствует то, что реприза одной части совпадает с началом другой.

III. Скерцо. Танец растений и животных. В конце сцены появляются Мужчина и Женщина — рождение;

IV. Финал. Любовный танец Мужчины и Женщины (Желание);

V. Весна или успокоение. Кода. Инструментальное обобщение цикла.

Концептуальная идея балета — «создание нового мира из обломков старого» — реализовалась, прежде всего, в характере музыкального материала, представляющего диалог «академического» и джазового. Интонационно-ритмические особенности тематизма Мийо указывают на сильное воздействие джаза — нового, молодого искусства, в свою очередь, выросшего из множества разножанровых звуковых элементов, включая древние негритянские напевы и танцы. Блюзовые интонации пронизывают все произведение, соседствуя то с ритмами темпераментной румбы, то с остинатными мотивами в духе барочных прелюдий<sup>213</sup>. Самобытное джазовое искусство, по замыслу композитора, должно было воплощать символическую природу африканских ритуалов, их первозданность и дикость.

В логике развертывания частей, основанных на постоянном обновлении музыкально-хореографических образов, просматривается генетическая связь с танцевальной сюитой. Этому способствует и темповый контраст соседних номеров, и различные типы движения, «прорисовываемые» в них музыкой. Однако, внутренняя организация и звуковая драматургия «Сотворения мира» сложнее и изысканнее. Музыка балета наполнена постоянным движением, создающим впечатление перманентного «генерирования», чему способствует специфика композиторской работы с интонационно-тематическим материалом, указывающая не только на характерные черты крупных инструментальных жанров — симфонии, концерта, но и на влияние культуры джазового музицирования. Можно отметить виртуозную «лепку» полимелодической ткани, основанной, как пишет Л. Кокорева, «на наложении и сопоставлении характерных по ритмическому рисунку мелодий, часто вырастающих из одной интонации. Их

<sup>213</sup> Интонационно-тематическое движение в музыке балета подробно освещено в монографии Л. Кокоревой «Дариус Мийо» [108, с. 246–260].

композитор с импровизационной легкостью перебрасывает от одного инструмента к другому, из одной части в другую» [108, с. 244].

Партитура предназначена для камерного инструментального состава, в котором также чувствуется влияние джаза: включены саксофоны in Es, разнообразная группа ударных, фортепиано. Идея концертирования в «Сотворении мира» проявилась на уровне фактурно-тембровой драматургии: в каждой части выделяется сольная партия инструмента. В увертюре тембровый акцент сделан на звучании саксофона, во второй части — гобоя, в третьей доминируют две солирующие скрипки, а в четвертой — кларнет. В первой части (фуге) тема проходит у различных инструментов, продолжающих соревноваться в противосложениях, передавая характерную для джаза калейдоскопическую игру тембров и ритмических рисунков. Пятая часть, имеющая функцию коды, также основана на множественности тембровых линий.

Важнейшие для произведения смысловые мотивы «круга», и «единства всего сущего» выступают в особой внутренней кинетике музыкальных эпизодов, их тематической взаимосвязи, изобретательной ритмической и фактурно-тембровой работе с музыкальным материалом, который, постоянно изменяясь, обнаруживает связи с первоначальным интонационно-мелодическим ядром (своего рода музыкальным инвариантом балета). Круговой процесс сотворения мира подчеркнут и в оригинально преломленном принципе репризности, имеющем важное композиционно-драматургическое значение. «Особенностью партитуры является то, что ее тематическое строение, как правило, не совпадает с членением на части <...> Такая структура обуславливает незамкнутый характер большинства частей. “Вторгающиеся” репризы, своего рода “структурные” предикты, готовящие новый темп и новый тембр следующей части, оставляют впечатление непрерывности в изложении и развитии тематического материала» [108, с. 246]. Приводим схему тематического движения в частях балета, представленную в монографии Л. Кокоревой [108, с. 246] (см. *илл. 4*):



Илл. 4

Исследователь подчеркивает, что все репризы обозначенных на схеме трехчастных форм, строятся на контрастном контрапунктировании нескольких тем, создающем эффект множественного «возвращения», расширения круга единых, и, одновременно, контрастных проявлений жизни. Представляется, что кроме круговой идеи в балете «Сотворение мира» присутствует также линейная логика образно-драматургического движения частей, характерная для симфонии, «спрятанная», благодаря многочисленным репризам<sup>214</sup>. Так, в музыке, согласно космогонической концепции Сандрара, воплощается образ мира, находящегося в состоянии перманентного обновления, движущегося по «эволюционным кругам» и, одновременно, проходящего путь от зарождения до расцвета.

Испытав воздействие инструментальных музыкальных жанров, музыка балета обнаруживает и кинематографическое влияние<sup>215</sup>. В Увертюре сочинения, воссоздающей картину хаоса, Мийо также обратился к эффекту замедленного движения, близкому аналогичному приему кино съемки, и представил неструктурированный мир заторможенным и сосредоточенным, придав музыке, с ее мелодико-ритмической остинатностью, интонационным «круговращением», некоторые черты пассакалии. Интересно, что звучание первых тактов следующего номера «Заклинание богами растений и животных» (I), основанного на разработке элементов первоначального материала и представляющего собой фугу в джазовом стиле, создает эффект резкого временного скачка, «монтажного» соединения эпизодов художественного повествования.

<sup>214</sup> Аналогии драматургических этапов симфонии в балете «Сотворение мира»: развернутое вступление («Увертюра»), первая часть (Allegro, «Хаос»); медленная часть (Andante, «Растения и животные»); скерцо («Танец растений и животных»); финал «Любовный танец мужчины и женщины»; кода («Весна или успокоение»).

<sup>215</sup> Данное явление было отмечено автором настоящей диссертации в статье «Кинематографические идеи в балетах “Бык на крыше” и “Сотворение мира” Д. Мийо» [57, с. 121].

Импровизационная свобода музыкального высказывания, интонационное родство частей, мотивное «прорастание» и варьирование, а также красочные, тембровые сопоставления «тутти» и соло этого единого в своем музыкальном и сценическом развертывании балета, приближают его к концертно-симфоническим жанрам. Можно сказать, что музыка стала самым динамичным компонентом в этом спектакле, посвященном возникновению жизни на Земле.

Стремление авторов передать древнее сказание с помощью современных художественных средств привело к рождению специфичного многогранного сочинения, выразительный комплекс, драматургия и композиция которого «удаляются» от традиционного балета: пластический ряд и сценография образуют подобие живых картин, а в партитуре активно проявляются закономерности и приемы инструментальных жанров. Особая *созвучность* всех художественных компонентов спектакля, названного «симфония-концерт», раскрывает высший смысл авторского определения этого негритянского балета.

### «Салат»

Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» выделяются необычностью своего положения в музыкально-театральном наследии Д. Мийо. Композитор создавал их почти одновременно, с начала февраля до середины марта 1924 года<sup>216</sup>. Над постановкой «Салата» работали Леонид Мясин (хореография), Жорж Брак (сценография), Альберт Фламан (либретто). Балет был показан труппой Мясина семнадцатого мая 1924 года на одном из «Парижских вечеров» графа Этьена де Бомона в Театре Старой голубятни.

В одном из писем к известному бельгийскому дирижеру и музыковеду Полю Коллару Мийо назвал эти балеты «близнецами» [281, р. 174], и примечательно, что их «появление на свет» прошло не без участия С. П. Дягилева, входившего только в одну из команд создателей. Глава «Русского балета» заказал «Голубой экспресс», узнав о проекте своего бывшего фаворита

---

<sup>216</sup> Примерные даты создания балетов: «Салат» 5.02–20.02.1924; «Голубой экспресс» 12.02–5.03.1924.

Л. Мясина, к тому времени покинувшего его антрепризу<sup>217</sup> и организовавшего собственную танцевальную труппу. Покровительствующий Мясину граф де Бомон был охвачен духом соревновательности и потому сделал русскому танцовщику предложение о постановке и показе в рамках «Парижских вечеров» пяти балетов именно в сезон премьер «Русского балета» в Театре на Елисейских полях [375, р. 521]<sup>218</sup>.

Мясину принадлежала идея создания балета «Салат», стилизованного под старинные театральные жанры, близкого по тематике к его же постановке «Пульчинелла» на музыку И. Ф. Стравинского. Как известно, в разработке этого «балета с пением» Дягилев принимал активное участие и даже предопределил его музыкальный материал, а отчасти и звуковое воплощение. Мясин также нашел несколько традиционных итальянских мелодий XVII–XVIII веков и предложил их Мийо для нового спектакля. В письме Коллару от пятого февраля композитор сообщает, что сочиняет балет на сюжет итальянской комедии, но что это пока большой секрет: «Спектакль, думаю, будет невероятным. Однако, если это получит огласку, он может потерпеть неудачу, так как “Месье из Монте-Карло” сделает всё, чтобы он провалился»<sup>219</sup> [281, р. 165]. Уже двенадцатого февраля Мийо пишет о том, что импресарио обратился к нему с заказом, а через пять дней композитор делится впечатлениями: «Балет для Дягилева будет безрассудным. <...> Я немного боюсь, но очень забавляюсь этой авантюрой» [281, р. 167].

Атмосфера конкуренции между двумя труппами сохранялась и в день премьеры «Салата». Балет оценили тогда достаточно высоко, но из-за присутствия в зале «людей дягилевского круга», считавших Мясина предателем «Русского балета», значительная часть публики стеснялась громко аплодировать [343, р. 95]. «Салат», несмотря на сдержанный прием в премьерный вечер, приобрел популярность и впоследствии часто исполнялся в Европе.

<sup>217</sup> Точнее, уволенного из антрепризы.

<sup>218</sup> По свидетельству Л. Гарафолы, в своих спектаклях-концертах де Бомон опирался на дягилевские «рецепты» [46, с. 226].

<sup>219</sup> «Месье из Монте-Карло» — С. П. Дягилев.

Название балета точно отражает его содержательную специфику, выраженную в нагромождении запутанностей и интриг, одновременном развитии сразу нескольких сюжетных линий, выстроенном по законам комедии дель арте. Мийо добавил к названию подзаголовок «хореографический контрапункт», подчеркнув многослойность произведения, проявившуюся не только в сюжете, но и характере художественного воплощения. Включение вокала в сочинение напоминает о барочной традиции французского балета: здесь танец разделяет свою драматургическую роль с пением и речью. Благодаря словесным комментариям становится возможным донесение до зрителя всех многочисленных деталей и нюансов сюжета, которые было бы непросто передать только языком танца и музыки. С другой стороны, смысл подзаголовка «хореографический контрапункт» можно понять, как параллельное развертывание содержательной линии сочинения, воплощенной средствами танца и пантомимы, поскольку в спектакле принимают участие и вокалисты, и балетные танцовщики.

В качестве главных героев балета выступают все основные персонажи комедии дель арте с сохранением их типических характерных черт: традиционный мужской квартет масок (неаполитанский южный тип): Тарталья, Ковьелло, Полишинель, Капитан. Также присутствует Доктор (из северного венецианского квартета масок). Контрастом к названным действующим лицам выступают Влюбленные или *amorosi* (Чинтио и Изабелла<sup>220</sup>), относящиеся к другой группе масок. Из итальянского театра привнесен и образ Розетты<sup>221</sup> — веселой и находчивой дочери одного из персонажей-масок — ученого Доктора.

Сюжет спектакля содержит основные «шаблонные» перипетии. Старый Тарталья задумывает выгодно выдать замуж свою дочь Розетту за богатого капитана Картуччио, но она тайно влюблена в молодого и изобретательного Полишинеля. Тарталья, в свою очередь, намерен жениться на Изабелле, приемной дочери его друга Доктора, которая, однако, любит юношу Чинтио, приходящегося Доктору родным сыном. С помощью ряда хитроумных уловок, включающих, по

<sup>220</sup> Имена Влюбленных также распространены в традиции комедии дель арте.

<sup>221</sup> Также традиционное имя.

канонам дель арте, сценки с переодеваниями-перевоплощениями, молодым людям удастся проучить несносных стариков и получить от них согласие вступить в брак по любви.

В балете «Салат» действие происходит на деревенской площади, неподалеку от Неаполя. Декорационный фон спектакля был наполнен прозрачным колоритом акварельных красок. Уже на полотне занавеса Брака был изображен идиллический пейзаж южной природы с «выступающим» из нее итальянским домиком<sup>222</sup>. На страницах своей автобиографии «Моя жизнь в балете» Мясин отмечал, что в «Салате» задумал воплотить скульптурно-хореографическую живую картину, чему, по его мнению, способствовало размещение танцовщиками фонарей вдоль рампы [164, с. 168]. Эта картина должна была напоминать работы Донателло и других мастеров Ренессанса. На хореографию «Салата» косвенное влияние оказала картина Пикассо «Женщины, бегущие по пляжу», созданная в 1922 году, украсившая занавес постановки балета-близнеца «Голубой экспресс»: Мясин, по его собственному признанию, вдохновлялся цветными поверхностями кубистических произведений художника [164, с. 168]. Энергия свободы, динамизм сопоставления красок, выразительность грубоватой, но привлекательной женской «телесности», присущие картине, проникли в пластическое решение балета.

«Салат» представляет собой некий театральный спектакль прошлого, в котором переплелись черты итальянской комедии масок, фарса и барочного балета<sup>223</sup>. Одновременно, в «Салате» ощущается особый дух беззаботного веселья и праздничности, который был свойствен развлекательным представлениям

---

<sup>222</sup> Дом был изображен достаточно схематично, а в его окнах и дверных проемах появлялись и исчезали персонажи.

<sup>223</sup> Близость указанным жанрам возникает благодаря стилистике музыки, типу вокального высказывания, сочетанию разговорных, певческих и хореографических эпизодов, а также характеру персонажей «Салата». На связь со старинным барочным балетом указывает не только соединение вокального и танцевального рядов в художественном тексте сочинения, но и характерное название некоторых сцен — «выход (*entrée*)». В то же время, данным словом обозначается появление актера (персонажа) на сцене в драматическом театре.



1920-х годов<sup>224</sup>. Музыкальный язык балета стилистически неоднороден: классицистские мелодико-ритмические и фактурные элементы свободно сочетаются с выразительными средствами национальной бразильской музыки, современными интонациями танго, матчиша, французских бытовых песенок. Воссоздан и итальянский колорит: кроме оригинальных латиноамериканских мелодий звуковую ткань балета пронизывают мотивы сардинских напевов и песен Сальватора Розы (1615–1673) — живописца, поэта, музыканта и лицедея<sup>225</sup>. Таким образом, музыка «Салата» выстроилась на специфичном синтезе французского изящества, легкости и беззаботности итальянцев с бразильской страстностью и энергией<sup>226</sup>. «Салат» состоит из двух актов, разделенных музыкальным Антрактом, включающих ряд коротких сцен: в первом — 14, во втором — 17<sup>227</sup>. Балет открывается Маршем-Увертюрой. Все сцены миниатюрны по размеру и представляют собой, скорее, «зарисовки из жизни». Музыкальный текст «Салата» снабжен указаниями по сценическому действию: появлению и уходу героев, характеру их поведения. Отметим, что балету присуща некоторая резкость в смене музыкально-пластических характеристик персонажей, создаваемая динамичным чередованием инструментально-танцевальных, вокально-хореографических и танцевально-речевых эпизодов, что отражает спонтанность живой импровизации, свойственной комедии дель арте.

Авторы обозначили «Салат» как «поющий» балет (*ballet chanté*), что нашло реальное воплощение во включении в партитуру вокальных номеров, представляющих собой сольные выступления персонажей, ансамбли, хоры

<sup>224</sup> Р. Косачева отмечает, что дух мюзик-холла в балете «Салат» сказался «не столько в самой природе материала ..., сколько в особенностях его “подачи”, подчеркнута развлекательной, с нарочитым уклонением в область бездумного веселья» [118, с. 254–255].

<sup>225</sup> Возможно, что эти мелодии были привлечены Мийо символически: Сальватор Роза создал в комедии дель арте свой вариант дзанни, носивший имя «синьор Формика».

<sup>226</sup> Культура прошлого и современности, а также разных национальностей органично переплетаются не только в музыкальном языке. Известно, что выбор композитором персонажей-масок был сформирован впечатлением от цирковых выступлений братьев Фрателлини, их внешним обликом.

<sup>227</sup> Содержание балета отражено в Приложении II.

в чередовании с разговорными диалогами<sup>228</sup> и инструментальными эпизодами. Большинство сцен балета следует друг за другом без цезур, не прерывая театральное действие. Их основная часть включает в себя вокальный и оркестровый ряды. Лишь треть сцен произведения решены чисто инструментальными средствами: III, V (первый акт) и V, VIII, X, XIII, XVI (второй). Инструментальные эпизоды встречаются в других сценах балета — II (выход Полишинеля), XIII (первый акт), II (второй акт). Увертюра сочинения и антракт, разделяющий действия балета, поддерживают «оркестровую» линию спектакля, силами которой отчасти представлены действующие лица, а также предваряются, оттеняются или комментируются события, происходящие на сцене. Например, исключительно инструментальными средствами решена сцена VIII из второго акта, когда Тарталья, хлопая в ладоши, зовет Розетту, чтобы представить ей капитана Картуччио (на самом деле — переодетого Полишинеля); или начало сцены XIII из первого акта: Тарталья бьет Полишинеля, разыгрывавшего «безумного» Доктора и возвращается в дом, а наблюдающий это Ковьелло корчится от смеха.

Драматургическое назначение вокальных номеров (певческих и речевых) также разнообразно, что связано с параллельным развертыванием хореографического действия и вокальной линии «Салата». Разговорными диалогами первоначально характеризуются отрицательные персонажи (Доктор и Тарталья), выход центрального комического героя — Полишинеля — показан в коротком инструментальном фрагменте (*пример 8*), а образ его возлюбленной Розетты экспонируется в инструментальном эпизоде сцены V (*пример 9*) и следующей за ним ее вокальной Арии, в которую «вклиниваются» реплики Полишинеля.

Влюбленные Чинтио и Изабелла трактованы согласно канонам дель арте как лирические персонажи. Сначала их образы характеризуются совместно при

---

<sup>228</sup> На «разговорных» участках вокальных партий композитор выписывает ритмический рисунок и стрелочками указывает направление интонации (восходящее и нисходящее), а также характер произнесения (отрывисто или плавно).

помощи средств инструментальной музыки в сцене III (*пример 10*), а затем по отдельности в вокальных эпизодах третьей и четвертой сцен второго акта.

Показательно, что действенные сцены балета, — три эпизода с переодеваниями и мистификациями Полишинеля, требующие словесных пояснений, — решены с привлечением вокальных средств. В качестве примера назовем один из наиболее ярких музыкальных номеров «Салата» — сцену XV из второго акта, в которой Полишинель и его помощник Ковьелло перевоплощаются в перуанцев, а Изабелла предстает в образе их рабыни. Для музыкальной характеристики иностранцев композитор использует здесь жанры танго и матчиша, на которых основаны чередующиеся эпизоды вокально-инструментальной сцены (*примеры 6, 7*).

**Mouv<sup>t</sup> de Tango** (♩ = ♩)

ISABELLE  
Tra la la la — tra la la la — tra la la

COVIELLO

POLICHINELLE  
Tra la la la — tra la la la — tra la la

**Mouv<sup>t</sup> de Tango** (♩ = ♩)

I.  
la — tra la la la — tra la la la —

Co.  
D'un ton mé . lan . co . li . que

P.  
la — tra la la la — tra la la la —

*Пример 6. Действие II. Сцена 15. «Танго»*

**Mouvt de Maxixe (le double plus vif)**

I. la \_\_\_\_\_

Co. la \_\_\_\_\_

P. La vou.lez-vous pour vo.tre fils, Pour vo.tre fils la vou.lez - vous, Docteur?

**Mouvt de Maxixe (le double plus vif)**

*pp*

*Пример 7. Действие II. Сцена 15. «Матчиш»*

Традиционно комическая ситуация, связанная с «одурачиванием», здесь усилена, благодаря темпераментным ритмоинтонациям в музыке, несущим выраженный хореографический «заряд». Впоследствии этот номер будет введен Мийо в концертную сюиту-фантазию «Карнавал в Эксе» (1926, ор. 83b) под названием «Воспоминание о Рио», основанную на фрагментах балета.

В музыке балета выявляются две образные сферы. К первой относятся скерцозные, приподнятые по настроению, бравурные темы, преимущественно построенные на круговом движении коротких двудольных фраз с острым ритмическим рисунком. Ведущим в этой сфере становится музыкальный материал, характеризующий образ Полишинеля (*пример 8*). Этот герой не имеет сквозной темы, но его появление всегда сопровождается схожей по интонациям музыкой (за исключением сцен, где он выступает в роли другого персонажа).

**Un peu plus vif** (♩=116)

Пример 8. Действие I. Сцена 2. «Выход Полишинеля»

Примечательно, что образ Розетты по настроению примыкает к образу ее возлюбленного (пример 9).

**Animé** (♩=112)

*PIANO* *p*

Пример 9. Действие I. Сцена 5. «Выход Розетты»

Для второй сферы, связанной с образом Изабеллы и любовной линией (Изабелла и Чинтио), свойствен лирический возвышенный характер музыки, напевность, проявляющиеся и в вокальной, и в инструментальной партиях (пример 10).



Пример 10. Действие I. Сцена 3. «Выход Изабеллы и Чинтио»

Эпизодическое включение в музыкальную ткань партитуры интонаций матчиша и танго вносит в произведение «нотку» экзотики, и, одновременно, придает колорит современности.

Произведение Мийо, в котором «прочитывается» опора на традицию старинного комического театрального жанра<sup>229</sup>, а музыка, включающая в свою материю фрагменты фольклорных и авторских старинных мелодий, сочетает ритмоинтонации латино-американских танцев со звуковыми элементами европейского классицистского «словаря», вызывает в памяти другой композиторский опус, воплощенный на сцене силами дягилевской антрепризы при участии Леонида Мясина — балет М. де Фальи «Треуголка» (1919). Два сочинения объединяет комическая проблематика<sup>230</sup>, обогащение балетной партитуры вокальными партиями<sup>231</sup>, включение в звуковую ткань фольклорного материала, а также мастерская музыкальная стилизация, позволившая совместить прошлое и современность, национальное и универсальное.

<sup>229</sup> Органичность включения в «Салат» драматургических приемов комедии дель арте проистекает, на наш взгляд, из жанровых особенностей последней. Как отмечает П. Пави, в театре комедии дель арте «акцент ставится на пластическом мастерстве, искусстве замены длинных речей несколькими жестами-знаками, а также “хореографической” организации игры, то есть игры, зависимой от группы исполнителей, с использованием пространства сообразно мизансцене до произнесения текста» [177, с. 154].

<sup>230</sup> Сюжет с одурачиванием «солидных» господ, имеющих необоснованные претензии в любви.

<sup>231</sup> В балете Д. Мийо драматургическое значение вокальной «линии» более весомо.

Пение и рассказ в балете идут параллельно хореографическому актерскому высказыванию<sup>232</sup>, сохраняя образно-драматургическую целостность постановки, но певцы находятся как бы «за кадром», в оркестровой яме, что создает разграничение между различными пластами художественного текста спектакля. Благодаря этому в «Салате», образовавшемся на пересечении жанров комедии дель арте и барочного балета с пением, акцентируется именно хореографический образно-выразительный ряд.

Специфика театрально-сценического и музыкального облика «Салата» перекликается с художественным решением так называемого балета-близнеца «Голубой экспресс»<sup>233</sup>, обращенного к совершенно другой эпохе, о чем более подробно пойдет речь в следующем параграфе.

#### *«Голубой экспресс»*

«Голубой экспресс» был представлен двадцатого июня 1924 года антрепризой «Русского балета» в Театре на Елисейских полях. В круг авторов балета вошли Бронислава Нижинская (балетмейстер), Жан Кокто (либретто), Анри Лоран (декорации), Габриель Шанель (костюмы) и Пабло Пикассо (занавес).

Замысел «Голубого экспресса» изначально принадлежал Кокто. Увидев одну из репетиций английского танцовщика труппы «Русского балета» Патрика Хили-Кея (сценическое имя — Антон Долин), драматург задумал создать хореографический спектакль со спортивными и акробатическими элементами. Дягилев, болезненно воспринявший уход из антрепризы Мясина и его творческую деятельность с новой труппой, впервые и единственный раз заказал Мийо балетное сочинение — «Голубой экспресс», — в тот момент, когда композитор дорабатывал «Салат».

---

<sup>232</sup> Заметим, что в обновленной версии спектакля, поставленной значительно позже, в 1935 году с хореографией Сержа Лифаря и сценическим оформлением Андре Дерена, певцы поднимались из оркестровой ямы на сцену, чтобы дублировать каждого из восьми главных персонажей, а также сопровождать солдат и Полишинелей, появляющихся в ходе развертывания пьесы.

<sup>233</sup> Художественные «линии» внутреннего родства балетов, параллельно создававшихся композитором, были специально рассмотрены автором настоящей диссертации [54].

Нужно заметить, что еще до сочинения «Голубого экспресса» Мийо сотрудничал с «Русским балетом», воссоздавая и редактируя вместе с другими музыкантами «Шестерки» некоторые театральные сочинения французских композиторов XIX века<sup>234</sup>.

Балет «Голубой экспресс» наполнен атмосферой беззаботности и веселья, что, в известной степени, сближает его с «Салатом». Однако сюжет и персонажи этого театрально-хореографического опуса целиком и полностью принадлежат современности: балет представляет собой серию картинок из жизни отдыхающих на Лазурном берегу<sup>235</sup>. Они купаются, загорают и флиртуют.

Известно, что в процессе создания спектакля между драматургом и балетмейстером возникли серьезные разногласия. Кокто создал легкое по содержанию, фривольное либретто, в котором иронично и не без цинизма были показаны любители роскошных пляжей. Не все идеи либреттиста были приняты Нижинской, которая по-своему представила в хореографии провокационные, юмористические ситуации, включающие элементы флирта, что вызвало недовольство со стороны Кокто<sup>236</sup>. Хореографию, созданную балетмейстером для спектакля «Голубой экспресс», автор либретто находил «чересчур сентиментальной, незначительной и заурядной» [266, р. 131]. Добавим, что для драматурга, стремившегося всецело руководить художественными проектами, встреченное сопротивление в работе над «Голубым экспрессом» стало «последней каплей», после чего он больше не обращался к Дягилеву с замыслами новых балетов, а «Голубой экспресс» исключил из списка своих произведений. Тем не менее, Бронислава Нижинская поддержала «дух современности», сочинив хореографию, наполненную спортивными и акробатическими движениями, а также пластическими элементами, имитирующими замедленную или ускоренную киносъемку.

<sup>234</sup> Мийо делал обработку оперетты «Неудачное воспитание» Э. Шабрие.

<sup>235</sup> Существует предположение, что Кокто имел в виду курортный городок Жуан ле Пен, который его знакомые — супружеская пара Джей Гоулдов (Френк Джей Гоулд — сын американского железнодорожного магната) — превратили в одно из любимых мест отдыха представителей высшего общества.

<sup>236</sup> Отношение Кокто к постановкам Нижинской, всегда было неоднозначным: он открыто критиковал «Свадебку», но восторженно отзывался о «Ланях».



Ритмическая рельефность хореографических фраз, нередко построенных на контрастных по стилю элементах движения, подчеркивалась метрическими акцентами в музыке и придавала особый танцевальный шарм балету.

Несмотря на возникший конфликт, премьера балета прошла очень успешно и получила широкое освещение в прессе. По утверждению Э. Ашенгрина, «*весь Париж был обрадован идеей дерзкого приморского балета, и весь Париж присутствовал на премьере 20 июня в Театре на Елисейских полях; спектакль был заявлен как благотворительное мероприятие, и в зале было полно знаменитостей. Дягилев имел возможность создать свою аудиторию*» [266, p. 124].

В «Голубом экспрессе» взору зрителя предстают молодые, красивые, спортивные герои, а их непринужденное общение, традиционное для пляжного отдыха, составляет сюжет балета. В центре внимания оказываются взаимоотношения атлетически сложенного Красавчика — типичного жиголо — и очарованной им Прекрасной купальщицы<sup>237</sup>, а также Игрока в гольф и Теннисистки. Остальные персонажи периодически включаются в действие по ходу событий того или иного эпизода. Каждый из составляющих компонентов постановки призван передать модные тенденции 1920-х годов<sup>238</sup>. Здесь же мелькают фигуры кумиров того времени. Так, прообразом Теннисистки явилась чемпионка Франции Сюзанна Леглен, а герой Игрока в гольф был «списан» с фотографий принца Уэльского. Все персонажи, благодаря Коко Шанель, были одеты по последней моде<sup>239</sup>, а их одежда в основном представляла собой различные вариации на тему спортивных и купальных костюмов. В спектакле также была сделана попытка отобразить новинки, порожденные техническим прогрессом. Герои определяли время по своим наручным часам-браслетам, смотрели ввысь,

<sup>237</sup> В процессе создания, у балета имелось несколько вариантов названия, связанных с главными персонажами: “Beau Gosse” («Красавчик»), подчеркивающее характер и образ героя А. Долина; “Les Poules” («Курочки»).

<sup>238</sup> Ш. Схейен называет «Голубой экспресс» самым модным балетом антрепризы Дягилева [224, с. 480].

<sup>239</sup> Наряд Прекрасной купальщицы, как образец вкуса и элегантности 1920-х годов, экспонируется в лондонском Музее Виктории и Альберта и по сегодняшний день.

наблюдая за пролетающим самолетом<sup>240</sup>, «разбрасывающим» рекламные проспекты. Название «Голубой экспресс» произошло от наименования поезда дальнего следования класса люкс, являвшегося своеобразным символом «хорошей жизни», самого богатого слоя общества<sup>241</sup>.

Несмотря на разительный контраст в проблематике и хореографическом воплощении, между «балетами-близнецами» Мийо все же обнаруживается родство помимо авторства музыки. Некоторое сходство присутствует в характере согласованности хореографии с элементами сценического оформления. В обоих сочинениях авторы стремились изобразить персонажей на фоне минималистичных декораций так, чтобы они отчасти походили на скульптурные изваяния или вызывали с ними ассоциации. Декорации «Голубого экспресса» создавали современную картину побережья, выполненную в кубистской манере. Интрига между персонажами развивалась на фоне кабинок для переодевания. В «Голубом экспрессе» по-своему обыграны и присущая оформлению «Салата» идея скульптур — здесь она была воплощена в неожиданных для бытового оформления фигурах двух рыб, расположенных по бокам от сцены. По замыслу либреттиста, герои периодически застывают в определенных позах, словно на фотокарточке или открытке<sup>242</sup>. Так, не смотря на бытовой реалистичный сюжет, «живые» образы персонажей и динамичный танцевально-хореографический ряд в художественном пространстве балетов-ровесников обыгрывается скульптурно-пластическая идея, момент фиксированного, «эмблематического» образа.

«Голубой экспресс» представляет собой одноактный балет из десяти номеров с интродукцией:

#### Интродукция

I. Хор девушек и жиголо. Полька. Общая сцена с отдыхающими на пляже;

<sup>240</sup> Возможно, здесь получила воплощение нереализованная в «Играх» идея с дельтапланом.

<sup>241</sup> *Голубые экспрессы* привлекали внимание многих мастеров искусств того времени, среди которых писательница Агата Кристи.

<sup>242</sup> Прием, знакомый по спектаклю шведской антрепризы «Новобрачные на Эйфелевой башне».

- II. Выход Красавчика. Встреченный восторженными возгласами девушек, он бросается в воду;
- III. Выход Купальщицы;
- IV. Возвращение Красавчика;
- V. Хор девушек и жиголо. Сцена у запертых кабинок с Красавчиком и с Купальщицей (отдыхающие пытаются проникнуть в кабинки главных героев, а те в негодовании наблюдают за ними из окон). Сцена с самолетом (герои, застыв, провожают его взглядом);
- VI. Выход Чемпионки-теннисистки. Куплеты с Красавчиком;
- VII. Выход Игрока в гольф. Вальс с Купальщицей;
- VIII. Интродукция и Дуэт Красавчика и Купальщицы;
- IX. Хор девушек и жиголо. Фуга ссорящихся (собирается вся компания отдыхающих. Обвешанные фотоаппаратами и кинокамерами, они торжественно, под звуки марша проходят по сцене, изображающей пляж. Среди героев начинается суматоха: кто-то в толпе затевает драку)<sup>243</sup>;
- X. Финал (по указанию либреттиста, номер напоминает сцену из приключенческого фильма): ветер срывает с Красавчика шляпу; он бросается за ней, прыгая с трамплина в воду; за ним следует Купальщица.

Сценки, заключенные в номера, следующие друг за другом, образуют вполне традиционную для балета структуру, а специфическое название «Выход...» подчеркивают жанровую принадлежность сочинения. Дискретность эпизодов «Голубого экспресса», сближающая его с другими мюзик-холльными балетами и развлекательными ревю, преодолевается единой логикой чередования энергично-радостных, характеристических и лирических фрагментов. Красавчик-спортсмен в балете является центральным образом, к его музыкальной сфере принадлежат бравурные, энергичные дансатные эпизоды. Персонаж показан

<sup>243</sup> Напомним, что прием уже был применен в «Фуге избияения гостей» в балете «Новобрачные на Эйфелевой башне».

недалеким, красующимся перед другими; в темах, посвященных его образу, преобладает активное чеканное движение на основе звуковых повторов, секвенций, постепенных мелодических ходов, отданных духовым и ударным инструментами. Предварением его тем становятся «сигнальные» призывные аккорды Интродукции (*пример 11*):

*Пример 11.* Интродукция

Темы Красавчика звучат в трехдольных размерах 3/4 (№ 2) и 6/8 (№ 4, 8), что придает его героизму искусственный, отчасти нелепый характер (*пример 12*). Этот «пустой» образ можно сравнить с образом Генерала Бума из оперетты «Герцогиня Герольштейнская» Ж. Оффенбаха.



Пример 12. № 2 «Выход Красавчика»

В спортивном, как следует из текста либретто, дуэте Красавчика и Чемпионки-Теннисистки (№ 6) образы обоих персонажей сближены: музыка передает их самоуверенность. Теннисистка — не лирическая героиня, ее спортивный, несколько угловатый облик «рисует» композитором, с помощью восходящей по звукам аккорда двухдольной мелодии, пунктирного ритма, «банальных» автентических оборотов (пример 13).

**Très décidé**

PIANO

The image shows three systems of a musical score for piano. The first system has a treble staff with a melody of eighth notes and a bass staff with a rhythmic accompaniment of quarter notes. The second system continues the melody in the treble staff, which includes slurs and accents, while the bass staff continues with a similar rhythmic pattern. The third system continues the melody in the treble staff, which includes slurs and accents, while the bass staff continues with a similar rhythmic pattern. The key signature has two flats and the time signature is 3/4. Dynamics markings include *f*, *mp*, and *mf*.

Пример 13. № 6. «Выход Теннисистки-чемпионки и Куплеты с Красавчиком»

Девушка предстает такой же простой и несколько недалекой как и главный персонаж балета. Во втором разделе номера ее образ немного «романтизируется» с появлением напевной мелодии, звучащей, правда, в нижнем регистре: Теннисистка начинает кокетничать с Красавчиком.

Музыкальный ряд постановки своеобразно претворяет диалог прошлого и современности. В сущности, «Голубой экспресс» — это спортивный балет, ставший, как уже говорилось, в свое время одним из самых модных театральных сочинений. Однако спортивные танцы в нем сопровождалась ритмами польки, кадрили, chanson. Как будто их ритмоинтонации должны были внести легкую ретро-нотку в звуковую ауру балета, придать оттенок шика молодым, энергичным и честолюбивым отдыхающим (*примеры 14, 15*).

**Modérément animé**

PIANO

*Пример 14. № 1 «Хор девушек и жиголо»*

*COUPLET*

*p très chanté*

*REFRAIN*

*mf*

Пример 15. № 6 «Выход Теннисистки-чемпионки и Куплеты с Красавчиком» (фрагмент «Куплет»)

«Голубой экспресс» имеет и дополнительное жанровое определение — «танцевальная оперетта» (*opérette dansée*), перекликающееся с обозначением «Салата» — «поющий балет». В обоих случаях подразумевается присутствие вокального элемента. Пение присуще как музыкальной комедии, так и оперетте, не говоря уже о том, что исторически оно долгое время сопровождало балетный

жанр. Между тем, вокальная «составляющая» в балетах-близнецах получила различное воплощение. «Салат» представляет вокальные номера в натуральном виде, тогда как в «Голубом экспрессе» влияние оперетты — жанра, непосредственно связанного с пением, воплотилось несколько иначе. Воздействие оперетты выражено, прежде всего, в общем радостно-приподнятом настроении произведения. Пение как вид музыкального исполнительства здесь *отсутствует*, но вокальная опереточная стихия проникает в интонационное поле балета. Она угадывается в строении некоторых сцен<sup>244</sup>, проступает в трактовке отдельных эпизодов. Первый, пятый и девятый номера «Голубого экспресса» Мийо сделал массовыми и обозначил их как «хоры», что напоминает композиторские решения «узловых» опереточных сцен, расположенных в начале, середине и финале сочинения. Также в балете встречаются характерные для оперетты номера под названием «Куплеты», «Дуэт» и «Вальс».

Само взаимодействие вокальной и танцевальной стихий, нашедшее отражение в «Голубом экспрессе», является типичной чертой «легкого жанра». Это соединение особенно заметно в номерах-дуэтах «Голубого экспресса», в частности, уже упомянутом № 6 под названием «Выход Чемпионки-теннисистки. Куплеты с Красавчиком» и № 7 «Выход Игрока в гольф. Вальс с Купальщицей». В основе мелодического движения первой из этих сцен лежит идея кружения, постоянного возвращения материала — куплеты построены на повторении певучих фраз вопросо-ответной структуры. Они чередуются с рефреном, благодаря чему, как и задумывалось либреттистом, создается впечатление обмена репликами, диалога. Певучесть и простота лирической мелодии Вальса №7, повторность ее фраз, сближает эту сцену с любовными дуэтами оперетт (*пример 16*).

<sup>244</sup> Сходство с опереттой по замыслу Кокто должно было «прочитываться» даже в театрально-постановочном облике некоторых эпизодов — группировке и расположении персонажей на сцене, моментах подачи возможных вокальных реплик. Так, в самом начале спектакля либреттист не без иронии пишет следующее: «При поднятии занавеса нужно посредством совокупности забавных, нелепых жестов создать иллюзию опереточного хора. (Не бояться некоторой помпезности, которая подчеркнёт стиль). В общем, создается впечатление, что персонажи поют: “Мы жиголо, ... и т.д.”. Но эту глуповатую сцену должен дополнять эффект прекрасных статуй» [336. Перевод О. Прощёнок ].



Mouv<sup>t</sup> de Valse

Пример 16. № 7. «Вальс с Купальщицей»

Сходство выступает сильнее в конце номера, когда мелодия его основной темы, сопровождаемая остинатным аккомпанементом, появляется не с начала, а с середины музыкальной фразы, звуча как продолжение предыдущей реплики партнера или выразительный комментарий персонажа к сценической ситуации (пример 17).

Пример 17. № 7. «Вальс с Купальщицей» (окончание)

Представляется, что оперетта воспринималась авторами балета как рожденный и утвердившийся во Франции развлекательный жанр, составивший идейный и стилистический противовес опере. Таким же дерзким отступлением от «серьезного» балета глава русской антрепризы видел «Голубой экспресс». Дягилев, по словам композитора, заказал ему сочинение в духе спектаклей Ж. Оффенбаха и композитора-современника Мориса Ивена<sup>245</sup>. Режиссер антрепризы «Русского балета» Сергей Григорьев в своих воспоминаниях отмечает, что «партитуре Мийо, по-своему привлекательной, не хватило легкости и фривольности, присущих “танцевальной оперетте”» [64, с. 161]. Вероятно, безупречный вкус, чувство меры и нежелание подстраиваться под конкретный авторский стиль не позволили композитору приблизить мелодику его «Голубого экспресса» к «затертым», «избитым» оборотам оперетты. Мийо создал материал балета на основе характерных звучаний современной популярной музыки; лишь иногда в нем угадывается звуковая манера оперетты.

Несмотря на сюжетные, стилистические, драматургические различия, «балеты-близнецы», созданные в содружестве русско-французских авторов, объединены динамичным ощущением современности, порой принимающим характер игры или легкой пародии. В известной мере обоим балетам можно предпослать слова Дягилева, которые он произнес, обращаясь к исполнителям «Голубого экспресса»: «Вы уже постигли поэзию машин и небоскребов. <...> Теперь вы должны постичь поэзию улиц, принять всерьез банальность этих мелодий. Не надо бояться банальности. Пусть ваше внимание будет направлено к музыке завтрашнего дня. “Русский балет” не может пройти мимо своего времени» [169, с. 165]. Два родственных балета получили неодинаковую жанровую трактовку. В «Салате» соединяются черты балета с комедией масок, а его хореографическая «история» разворачивается вместе и параллельно с певческой. «Голубой экспресс» более традиционен, но испытывает на себе тонкие проекции оперетты, исподволь вовлекающей балет в процесс жанрового синтеза.

---

<sup>245</sup> См. письмо Д. Мийо — П. Коллару от 17.02.1924 года [281, р. 167]. Морис Ивен (1891–1965) — французский композитор, прославившийся своими опереттами.

Балеты Д. Мийо, рассмотренные в обозначенном исследовательском ракурсе и временном периоде, отличаются среди аналогичных произведений коллег из группы «Шести» наибольшей численностью — пять, и вариантами творческого партнерства. Композитору довелось работать с русской и скандинавской антрепризами, а также близкими к ним в разное время мастерами: Л. Мясиним и Ж. Кокто. Оригинальным сюжетным и театральнo-сценическим замыслам спектаклей отвечает разнообразие художественных решений партитур, обнаруживающих композиционно-драматургические закономерности, не только хореографического, но и иных театральных, инструментально-симфонических жанров, а также проявления структурных и выразительных приемов кинематографического искусства.

#### *2.4. Балет «Скетинг-ринг» А. Онеггера*

Премьера балета «Скетинг-ринг» состоялась двадцатого января 1922 года в Театре на Елисейских полях. Вместе с новым спектаклем труппа «Шведских балетов» представила уже знакомые публике «Ночь Святого Жана» и «Эль Греко». Все три произведения по эстетическому направлению кардинально различались между собой. «Скетинг-ринг» являл собой выразительную зарисовку начала двадцатых годов, выполненную в «ревущих», энергично-агрессивных тонах. Действие происходит на роликовом катке или скетинг-ринге, ставшем в Европе и России одним из самых популярных развлечений в первые десятилетия XX века. Все артисты в этом спектакле действительно танцевали на роликах, а сам он получил соответствующий подзаголовок — «роликовый балет».

Создание спектакля осуществлялось по аналогии со многими другими балетами антрепризы: либреттист делился своим замыслом с антрепренером и предлагал уже заранее намеченную кандидатуру сценографа, затем выбирался композитор, что, чаще всего, происходило долго и не без трудностей. По этой причине для создания музыки оставался довольно короткий срок. Сценарий «Скетинг-ринга» принадлежит итальянскому писателю и искусствоведу Риччото

Канудо. В мае 1920 года в литературном журнале «Меркурий Франции» он опубликовал достаточно объемное аллегорическое стихотворение под названием «Скетинг-Ринг в Табарене. Балет» (“Skating-Ring á Tabarin. Ballet”), сюжет которого строился на любовном «треугольнике» — взаимоотношениях молодой женщины с двумя юношами, первый из которых именовался Поэт или Сумасшедший, второй — Мужчина или Хулиган. Название «Табарен» принадлежало одному из популярнейших парижских баров на Монмартре, в помещении которого был оборудован каток. Как отмечает в своей статье Дж. Дотоли, либретто балета появилось еще в 1918 году, то есть еще до появления труппы Бёрлина и де Маре. Семнадцатого ноября 1920 года де Маре отправил письмо Канудо: «Этот балет будет объявлен Обществу Авторов следующим образом: «Скетинг-ринг», балет в одном акте Р. Канудо, с хореографией Жана Бёрлина, музыкой А. Онеггера. <...> М. Жан Бёрлин хочет прикоснуться на 33%. Не могли бы Вы связаться непосредственно с Онеггером, чтобы распределить между вами оставшиеся 77%» [289, p. 118]<sup>246</sup>.

Письмо с аналогичным содержанием де Маре отправил и сценографу Ф. Леже. Четырьмя днями позже, двадцать первого ноября, художник дал ответ: «Посылаю Вам акварели костюмов. <...> Видел Онеггера, которому мои эскизы понравились. <...> Думаю, что Бёрлин видит хореографию в том же духе немного хрупкой и острой...» [289, p. 118].

Р. Канудо и Р. Де Маре почти сразу остановились на кандидатуре Ф. Леже, выбранного в качестве декоратора и художника по костюмам для «Скетинг-ринга», но с композитором дело обстояло сложнее — его долго не могли окончательно определить. Автором музыки к балету одно время значились Д. Ф. Малипьеро и В. Давико<sup>247</sup>. Первого декабря 1921 года Артур Онеггер,

<sup>246</sup> Вероятно увлекшись, де Маре неверно посчитал процентное соотношение, указав 77 % вместо 67.

<sup>247</sup> Второго июля 1920 года в журнале «Непреклонный» была заметка о том, что «итальянский композитор Малипьеро работает над балетом, вдохновленным стихотворением Канудо “Скетинг-ринг”. С другой стороны, экземпляр сценария, сохраненный в Музее Танца Стокгольма, по которому работали де Маре и Бёрлин, открывается рукописной аннотацией, где

незадолго до этого уже сотрудничавший с труппой «Шведские балеты», дал свое согласие на создание музыки, пообещав партитуру, которая составит сто пятьдесят страниц. Композитор готовил по десять оркестрованных страниц в сутки и представил партитуру балета незадолго до премьеры.

Для Канудо одним из главных увлечений в жизни являлось исследование мира киноискусства. И стихотворение, и балет создавались под впечатлением от выпущенной в 1916 году одноименной картины<sup>248</sup> Ч. Чаплина, также связанной с популярным городским развлечением. Произведения сближает акцент на социальных мотивах и личных отношениях персонажей. Кроме того, в постановке проявились характерные черты синтетической пластики или «синеластики»<sup>249</sup>, «киноластики» чаплинского героя.

Несложный, на первый взгляд, сюжет балета имеет несколько смысловых граней. Начало истории «рисует» вихрь конькобежцев, работников, мальчиков, продавщиц. Пары и группы связываются и разъединяются. Один из мужчин — Поэт (Сумасшедший)<sup>250</sup> — появляется в центре. Его внимание привлекает молодая дама, с которой он начинает танцевать. Кружась, двигаясь среди остальных, они увлечены любовным чувством. Другой мужчина (Хулиган), безответно влюбленный в главную героиню, тщетно пытается ее догнать: пара Женщины и Поэта неуловима. Несчастный влюбленный встраивается в общий круг, а Поэт несет на руках свою даму между других равнодушных танцоров. Как отмечает Дж. Дотоли, после премьерного исполнения у критиков сложилось общее мнение: «“Скетинг-ринг” — это символ простого чувственного пульса жизни и коллективного смысла существования. Это не обычный дивертисмент, но абстрактная аллегория борьбы между поэтом и человечеством, через движение современной жизни» [289, р. 121]. Содержание балета точно воспроизводит начальные слова стихотворения Канудо:

---

автором музыки указан [Винченцо] Давико. В экземпляре, который Канудо отправил д'Аннунцио, композитор не указан (на этом месте стоит многоточие).

<sup>248</sup> Фильм имеет несколько вариантов названия, равных по своему значению — Rink, Rolling Around, Waiter, Charlot patine (фр.).

<sup>249</sup> Термин был введен Эли Фор в 1922 году в эссе «О синепластике» [292].

<sup>250</sup> Роль была исполнена Жаном Бёрлиным.

## Они вращаются. Вращаются. ВРАЩАЮТСЯ.

Как отмечает Ж. Чамкертен, движение катающихся символизирует волнующее и непреодолимое плотское влечение [314, p. 29], но оно же представляется нам и как агрессивная живая материя, преследующая влюбленных, стремящаяся поглотить их эмоциональные порывы. Неслучайно в содержании «Скетинг-ринга» современники усматривали черты эстетико-философской поэмы.

Сценографическое оформление, которым занимался Леже, было продумано в балете до мелочей. Среди необычных деталей сценографии, воссоздававших «дух современности», был огромный мраморный стол, три маски («Бетховен» Бурделя, «Наполеон» Полески, «Бодлер» Дюшана-Вийона) и шпилька для волос, забытая на пьедестале. Творческое решение художнику «подказали» название и содержание стихотворения Канудо, а также полотно «Динамические иероглифы бала Табарена» (“Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin”, 1912), размещенное в том самом популярном парижском баре «Табарен»<sup>251</sup>. Сценография балета перекликается с картиной интенсивностью и красочностью чистых тонов, идеей суетливого мелькания персонажей, чьи изображения будто разорваны на отдельные элементы в стремительном движении. Леже разработал кубистские костюмы, сделанные, словно из картона, и имевшие оригинальную раскраску. Разноцветные в верхней части и монохромные в нижней, костюмы создавали визуальную «перекличку» с колористическими мотивами декораций, которые впервые должны были двигаться подобно персонажам. Пластика героев, в свою очередь, наоборот, становилась механической. «Оживляли» персонажей только цвета костюмов, в остальном же они походили на бездушные автоматы, что отвечало современным идеям нового динамизма. Особое значение имел занавес, на котором по принципу динамического монтажа эффектно смешивались геометрические элементы. Белая стрелка слева давала импульс композиции, большая арка образовывала иллюзию глубины пространства. При воссоздании облика персонажей и очертаний современного города Леже использовал общие

<sup>251</sup> Картина принадлежала художнику-футуристу Джино Северини, другу Канудо.

приемы и средства, тем самым воспроизводя эффект единого механизма. Круги, диски, параллелограммы, лестницы передавали атмосферу и энергию современного города, о котором мечтали Леже, де Маре и Канудо. По предположению Дж. Дотоли, на занавесе можно различить портреты Канудо (по центру), Поэта, Мужчины, Женщины и, вероятно, де Маре и Леже.

«Скетинг-ринг» оказал влияние на обновление технологий мизансцены балета, поскольку в этой постановке, как и в более поздней — «Сотворение мира» Мийо, декорации и танцоры, цвет и пластика вступали в активное взаимодействие.

Сценическая судьба «Скетинг-ринга» в антрепризе «Шведские балеты» оказалась успешной. За время своего существования труппа исполняла его пятьдесят раз. Одним из подтверждений популярности произведения стало появление керамической скульптуры Жана и Жоэля Мартелей, изображающей Жана Бёрлина в «Скетинг-ринге» (1924)<sup>252</sup>. Примечательно, что оригинальный опус шведской антрепризы стал своеобразной художественной рифмой к одному из спектаклей «Русского балета». «Либретто Канудо, возможно, немного напоминает “Игры”, — пишет Г. Хальбрайх, — поскольку от бесконечно кружащейся массы конькобежцев отделяются женщина и двое мужчин (на самом деле в “Играх” происходит все наоборот), и здесь, так же, как и там, спорт служит поводом для жестоких эротических игр» [304, p. 574].

В первых критических статьях, появившихся после премьеры балета, отмечались заложенные в нем философские идеи, отражение бурного водоворота жизни, оригинальность и смелость нововведений. Однако, среди журналистов развернулась полемика по поводу соотношения компонентов спектакля: некоторые указывали на недостаточную творческую координацию между авторами балетной постановки.

Критики охарактеризовали музыку «Скетинг-ринга» как тривиальную, не содержащую ничего нового и не согласующуюся ни с творением Леже, ни с текстом Канудо. В творчестве Онеггера данный балет одновременно относится

<sup>252</sup> В настоящее время скульптура находится в Библиотеке-Музее Оперы Гарнье.

к двум сферам — музыкального театра и симфонической музыки: «Скетинг-ринг» изначально задумывался как смешанный жанр. Помимо указанного выше подзаголовка, балет был также определен авторами как «хореографическая симфония», что сообщает об особенностях его партитуры. Композитор сочинял программное симфоническое произведение, основываясь на конкретном сюжете и образах персонажей<sup>253</sup>, отталкиваясь от исходного соединения музыки и танца<sup>254</sup>. В организации звукового ряда балета прочитывается сюитный принцип — появление различных действующих лиц обозначено композитором в партитуре, но при этом все сочинение пронизано сквозным симфоническим развитием, основанном на разработке ведущих музыкальных тем произведения<sup>255</sup>. Как отмечает Г. Хальбрайх, «написанная приблизительно через год после мимической симфонии “Гораций-победитель”, хореографическая симфония “Скетинг-ринг” противостоит ей по своей впечатляющей целостности (другие скажут, что по своему однообразию, но этого требует сюжет!)» [304, р. 574].

Композицию «Скетинг-ринга» составляют восемь номеров (разделов), следующих друг за другом без перерыва и связанных с представлением конкретных образов Поэта, Девушки, Мужчины, групп катающихся женщин и мужчин:

- I. *Animé*<sup>256</sup>;
- II. Поэт (*Le Fou*);
- III. Женщина (*La Femme*);

<sup>253</sup> Напомним, что по утверждению самого композитора, при сочинении киномузыки или произведения музыкального театра он всегда исходил из литературных или зрительно-наглядных посылок [176, с.100].

<sup>254</sup> Нужно отметить, что музыкально-театральный жанр хореографической симфонии, получивший развитие в XX веке, был не нов для французского искусства, так как первые музыкальные партитуры с таким названием, представляющие собой инструментальные композиции для танцевального исполнения, появились в начале XVIII столетия в творчестве французского композитора Ж.-Ф. Ребеля («Характеры танца» (1715), «Терпсихора» (1720)). См. об этом: [16, с. 42–50].

<sup>255</sup> Концептуально-художественная цельность «Скетинг-ринга», возникающая благодаря сквозному симфоническому движению в музыке и единому, взаимодополняющему действию сценических и танцевально-пластических элементов, рассмотрена автором настоящей диссертации в статье, посвященной балетной музыке композиторов группы «Шести»: [53, с. 85–88].

<sup>256</sup> Слово переводится с французского как «живой», «оживленный», «людный».



- IV. Мужчина (*L'Homme*);
- V. Женщины (*Les Femmes*);
- VI. Мужчины. Немного тяжелее (*L'Hommes. Un peu plus lourd*);
- VII. Мужчины и Женщины (*Les Hommes et les Femmes*);
- VIII. Танец Поэта (*Danse de Fou*).

В музыке «Скетинг-ринга» четко определяется несколько образных сфер, представляемых различными персонажами и характерным музыкальным материалом. Ведущими в балете выступают образы катающейся по кругу толпы и главного героя — Поэта, что, в соответствии с общим авторским замыслом, воплощает идею противопоставления художника и массы людей, человека и машины. Экспозиции образа толпы, ее нескончаемому движению по кругу посвящен первый номер “Animé”, включающий три лейттемы. Первая из них появляется во вступлении к номеру и «рисует» картину энергичного «шестереночного» вращения (пример 18).



Пример 18. I. “Animé”

Данная тема, звучит на протяжении почти всего балета, временно отступая лишь в шестом эпизоде. Образ непрерывно движущихся конькобежцев создан и благодаря сохранению на протяжении всего произведения размера  $6/4$ <sup>257</sup>.

<sup>257</sup> Повторяющееся моторное движение служит воплощению одной из основополагающих идей балета — идее круга (катка), которая реализуется, в том числе, благодаря построению эпизодов по принципу динамической волны — нагнетанию и последующему затуханию, а также постоянному возобновлению этих волн.

Две другие темы “Animé”, характеризующие толпу, несколько различаются по облику. Первая, мелодия которой также имеет кругообразный абрис<sup>258</sup>, звучит в низком регистре у фаготов и струнных (ц. 3) и создает образ будничного, немного «вязкого» движения людей в гигантской городской «воронке». Напевная мелодия второй темы, порученная валторне (ц. 4), воплощает кинетику иного типа: более живую и целеустремленную<sup>259</sup>, но также не лишенную оттенка рутинной обыденности.

Тема Поэта, впервые появляющаяся во втором разделе балета, звучит чувственно и немного завораживающе, благодаря певучей мелодии, исполняемой саксофоном и английским рожком<sup>260</sup>. Появление темы этого персонажа всегда сопровождается «волшебным» приемом *glissando* арфы, а фоном служит парящий холодный свист скрипок в верхнем регистре, имитирующий скольжение по льду (пример 19).

Два других основных персонажа балета — Мужчина (Хулиган) и Женщина — в музыке представлены как часть общей толпы. Образу Женщины посвящен третий раздел, но ее тема, «наиболее запоминающаяся, лирическая и хроматическая» [304, р. 574]<sup>261</sup>, впоследствии появится в номере-выходе всех героинь (V). Музыкальная характеристика Мужчины (IV раздел) основана на материале первого эпизода. У образа мужчин из толпы (VI раздел) свой материал — воинственный маршевый, однако по настроению очень близкий темам “Animé”<sup>262</sup>.

<sup>258</sup> Это подчеркнуто нисходящим ходом на уменьшенную кварту и его хроматическим заполнением.

<sup>259</sup> Иной образ создается благодаря, преимущественно, диатоническому поступенному движению мелодии и тембру валторны, привносящему в звучание семантику открытого пространства.

<sup>260</sup> Интересно, что рисунок интонационно-мелодической линии этой темы соединяет некоторые характерные особенности двух предыдущих тем толпы: нисходящие терции и кварты с последующим хроматическим заполнением (кругообразность), и последующий гаммообразный «спад» движения, уравновешивающий экспрессивный восходящий скачок.

<sup>261</sup> «Зовущие» интонации, хроматическое мелодическое «скольжение» и тембр струнных, ведущих данную тему в высоком регистре, вызывают ассоциации с лейтмотивом Девушки из балета Б. Бартока «Чудесный мандарин». Также ощутима ее интонационная связь с темой Поэта.

<sup>262</sup> Особенно очевидные параллели возникают между разделом «Мужчины» (ц. 23) «Скетинг-ринга» и «Песней-танцем» (№ 3) и «Ланей» Пуленка. В обоих фрагментах мужские образы

Пример 19. II. «Поэт»

Образно-звуковую рельефность, необходимую для музыкально-театральных произведений, партитура Онеггера обретает с помощью выразительной оркестровки. Как и в других произведениях, предназначенных для сценического воплощения, Онеггер экспериментирует с составом исполнителей, меняя его в зависимости от нужного образа. Некоторые тембры закреплены за отдельными персонажами. К примеру, образ Поэта сопровождается звучанием саксофона (любимого инструмента композитора) и арфы, Женщины — альты, затем флейты, Влюбленного мужчины — валторны, трубы и большого барабана.

Театральная характеристичность в музыке «Скетинг-ринга» укреплена активной тематической работой — интонационной, тембровой, фактурной, создающей единый поток симфонического развертывания. Партитура балета являет собой крупную инструментальную форму, которую Г. Хальбрайх определяет как сонатную, причем одну из «самых строгих у Онеггера» [304, р. 574]. Вслед за вступлением, основанном на «мотиве вращения», открывается экспозиция,

---

воплощены маршевым, бравурным, «солдафонным» звучанием с главенствующей ролью тембров медных духовых.

образуемая первыми тремя разделами — “Animé”, «Поэт», «Женщина»<sup>263</sup>. Разработка охватывает IV и V разделы балета, начинаясь материалом вступления. Появляются все темы экспозиции, которые словно мелькая, проносятся друг за другом у различных инструментов, сопровождаемые маниакально-упорным «мотивом вращения». Сначала звучат мелодии толпы, затем в разработку вступает тема Поэта, яркое проведение которой у струнных (ц. 20, т. 6) является лирическим пиком балета. Далее приходят новые образы — женщин из толпы, основанные на теме главной героини (ц. 21). Развитие в разработке, как и во всем произведении, построено на динамических нарастаниях и спадах, воплощающих кружение, приближение и удаление персонажей от наблюдателей. Шестой раздел, определяемый Хальбрайхом как эпизод в разработке, наполнен тяжелым, медленным движением, резкими акцентами и жесткими диссонирующими созвучиями медных инструментов в духе Стравинского, чередующимися с извилистой мелодией у низких струнных. Не смотря на название — «Мужчины», представляется, что он воплощает заторможенность «механизма» толпы, вызванную живой эмоциональностью влюбленных. Именно здесь, как уже отмечалось ранее, исчезает «мотив вращения»<sup>264</sup>, который вернется только в репризе. Последняя — разделы VII и VIII — представляет образы «Скетинг-ринга» на новом витке развития. Толпа как будто становится еще активней и больше, о чем говорит богатство полифонической и оркестрово-тембровой работы композитора. Темы Поэта и Женщины образуют единый блок, звуча поочередно, а затем одновременно (раздел «Танец Поэта»)<sup>265</sup>, а «жесткие ямбы медных» [304, р. 574] из

<sup>263</sup> Г. Хальбрайх не уточняет формообразующие функции этих музыкальных тем. В соответствии с идеей противопоставления художника и толпы, тематический комплекс катающихся людей образует сферу главной, а мелодии Поэта и Женщины — побочной партий (музыкальная характеристика дамы, связанной с Поэтом любовным чувством, принимает на себя роль заключительной темы сонатной формы). Правда, ладовое соотношение этих тем вступает в некоторое противоречие с подобным композиционно-драматургическим распределением. Ладовым центром в темах антагонистов — толпы и Поэта определяется звук *ре*, а теме Женщины — *ля*.

<sup>264</sup> Остинатный «мотив вращения» исчезает, но музыка наполняется образностью иного механического движения: медленного, обрывающегося, но агрессивно-настойчивого в своем стремлении к возобновлению активности.

<sup>265</sup> Примечательно, что первоначальное сочетание тональностей всех тем экспозиции сохраняется и в сонатной репризе, вопреки традиционной логике тонального подчинения

раздела «Мужчины» вторгаются в их чувственную сферу. Возвращение музыки толпы знаменует начало коды, которая резко завершается после двух проведений темы Поэта: последнее слово в «Скетинг-ринге» остается за Безумцем 1920-х!

В известной мере балет «Скетинг-ринг» является «симфоническим движением», что указывает на его двойственную жанровую природу: инструментальную и хореографическую. Постоянство кинетического пульсирования в балете<sup>266</sup>, то усиливающегося, то ослабляющегося, словно передает звуковой сюжет о человеке, наполненном страстями и переживаниями, пытающемся встроиться в непрерывный круговорот жизни, и, одновременно, стремящемся его преодолеть. Возможно, что возникающие в музыке лирические эпизоды, намекают на бессмыслицу бесконечного круга земного бытия, если в нем нет места любви и теплоты отношений: неслучайно при появлении главных персонажей, характеризующих лирическими темами, механическое звучание приостанавливается, либо отступает на второй план, скрываясь в глубине фактуры. «Симфоничность» в музыке «Скетинг-ринга» выступает не только как основа формообразования, но и в качестве носителя концептуальной идеи балета. Оригинальное соединение балета и спорта в постановочном решении Ж. Бёрлина отозвалось жанровым синтезом в партитуре Онеггера.

Балеты, рассмотренные во второй главе, созданные различными творческими командами и контрастирующие по проблематике, обнаруживают своеобразное родство. Значительное проникновение в музыку, пластический язык, сценографию этих произведений художественных закономерностей и выразительных приемов, характерных для других жанров искусства, теснейшим образом связано со спецификой авторского замысла, в котором изначально заложено не только отступление от традиций классического балета, но и выход «за пределы» хореографического жанра.

---

(сближения). На наш взгляд, в этом также просматривается круговая идея сочинения. А темы Поэта и Женщины даже при одновременном звучании имеют свой собственный тональный центр (*ре* и *ля*), воплощая диалектическое единство любви.

<sup>266</sup> Моторность музыки «Скетинг-ринга» вызывает ассоциации с новыми «урбанистическими» произведениями 1920-х годов, основанными на имитации механического движения. Своим автоматизированным характером, заложенным в музыкальном материале, «Скетинг-ринг» предвосхитил сочинение Онеггера, ставшее ярчайшим выражением индустриальной темы — оркестровую пьесу «Pacific 231» (1923).

### Глава 3. Музыкальный диалог с жанровыми традициями в балетах Ф. Пуленка, Ж. Орика, Ж. Тайфер

#### 3.1. Балеты Ф. Пуленка

##### «Лани»<sup>267</sup>

«Лани» Пуленка являются одним из наиболее значительных произведений среди постановок «Русского балета». Премьера спектакля состоялась шестого января 1924 года в театре Монте-Карло, а двадцать шестого мая того же года с балетом познакомилась парижская публика. Постановка оказалась удачной, и «Лани» прочно вошли в репертуар дягилевской антрепризы. В качестве балетмейстера снова выступила Б. Нижинская. Над либретто Пуленк работал совместно с Ж. Кокто. Мари Лорансен, модная в тот период художница, создала занавес, интерьер спектакля, а также костюмы героев.

Сложилась традиция переводить оригинальное название балета — “Les Viches”, как «Лани». Однако во французском языке смысл слова “biches” многозначен. “Les Viches” можно перевести и как «Милочки», «Кокетки», «Козочки» и т. п. Именно двойственность образа героинь и пытались подчеркнуть создатели спектакля. Композитор говорил: «Я искал название, подобное “Сильфидам”, и вдруг меня осенило: “Почему бы не Les Viches”? Можно сыграть на близости животным некоторых героинь Мари Лорансен, и на двойном значении слова biche во французском языке» [295, р. 179]. Между собой же, еще до появления основного названия (Пуленк сообщил его Дягилеву в сентябре 1922 года), авторы называли произведение более скромно (или иронично) — “Les Demoiselles” («Мадемуазели»).

Кто такие “les biches” для француза двадцатых годов XX века? По предположению Манфреда Келькеля, это «те, кого раньше называли *cocotte* и кого в 24-м году называют *poules*»<sup>268</sup> [318, р. 135]. Другими словами, это пренебрежительное обозначение женщин, не отличающихся строгостью нравов

<sup>267</sup> В данном параграфе использованы результаты научных работ, выполненных и опубликованных автором диссертации лично: [53, 58].

<sup>268</sup> Оба слова можно перевести как «цыпочки», «курочки».

и живущих по собственным, отрицающим социальные нормы законам. Для послевоенной эпохи «безумных двадцатых» такой вызывающе-раскрепощенный стиль поведения был явлением весьма распространенным.

В основе сюжета «Ланей» лежит зарисовка вечеринки — типичной сценки из жизни «золотой молодежи» 1920-х годов. Подобные встречи в салонах самого обеспеченного из слоев общества, на наш взгляд, можно наглядно выразить определением Ф. С. Фицджеральда — «дорогостоящая оргия». Как пишет Р. Косачёва, балет задумывался Ж. Кокто как «сатирический комментарий на моду бессмысленных вечеринок», а Дягилев предполагал, что это произведение станет «своего рода “Сильфидой” XX века» [118, с. 217]. Салоны такого рода и их героев в своих романах иронически описал И. Во<sup>269</sup>. В «Ланях» всё соответствовало эстетическим и нравственным вкусам времени. Сцена была оформлена в минималистском стиле: белоснежная комната с окном, выходящим в сад, посреди которой одиноко стоял огромный голубой диван. Сюжет балета отличается простотой и предельной лаконичностью, минимальной детализацией<sup>270</sup>. Театральный критик Н. Аловерт определила «Лани» как «первый феминистский балет» [3], поскольку главная роль в этом спектакле принадлежит только женщинам. В сущности, этот балет стал олицетворением нравов эпохи 1920-х годов, а значит, ультрамодным для своего времени. Грациозные девушки и мускулистые парни в костюмах гребцов заигрывают друг с другом. Четыре героини — Хозяйка салона, Девушка в синем, две Девушки в сером — наделены индивидуальными характеристиками, раскрывающимися в отдельных номерах. Хозяйка и Девушка в синем являются собирательными образами. Первая олицетворяла новую, эмансипированную даму с агрессивными, явно не женствен-

<sup>269</sup> Фрагмент из романа Во «Мерзкая плоть»: «Костюмированные вечера, дикарские вечера, викторианские вечера, <...> вечера в квартирах и студиях, в домах и на кораблях, в отелях и ночных клубах <...> скучные балы в Англии, нелепые балы в Шотландии и отвратные танцульки в Париже — все эти сменяющиеся и повторяющиеся друг друга людские скопища... Эта мерзкая плоть...» [40, с. 175].

<sup>270</sup> На волне сюрреализма и дадаизма присутствие сюжетной линии, классической структуры с завязкой, описанием места действия и персонажей считалось в это время ходом «вправо», давно вышедшим из моды. Сюжет «Ланей» можно обозначить как встречу шестнадцати девушек с тремя юношами в некоем салоне, где проходят их игры и забавы.

ными манерами. Внешний облик Девушки в синем, вызвавший бурную восторженную реакцию у зрителей, воплощал черты модного в то время направления под названием стиль “la garçonne”<sup>271</sup>, на который указывала характерная короткая стрижка, получившая одноименное название, и одежда<sup>272</sup>. В конце действия на первый план «выдвигалась» ещё одна пара — две Девушки в сером, интересовавшиеся не стройными атлетами, а друг другом. Взаимоотношения этих юных особ демонстрировали подрыв гендерных поведенческих стереотипов. Образы трех атлетов, воплощающих мужественность, являются типичными для постановок антрепризы «Русского балета»<sup>273</sup>. В «Ланях» у героев подчиненная роль, они «идут на поводу» у девушек.

Создание балета началось с заказа, который Дягилев сделал Пуленку весной 1921 года. Первое упоминание о произведении можно найти в письме композитора Полю Коллару от шестого марта 1921 года: «В ближайшее время я собираюсь создать для Дягилева свое первое Большое произведение: оперу-балет буфф (в стиле Дон-Жуана)» [347, р. 120]. Одиннадцатого апреля того же года Кокто пишет Пуленку: «Балет для Дягилева будет довольно незатейливым ребенком. Мы вместе сочиним его после моего возвращения» [347, р. 124]. Известно, что на начальном этапе в создании спектакля принимала участие Жермена Бонгар — модельер, организатор выставок и концертных вечеров, сотрудничавшая со многими представителями артистической богемы Парижа.

Идея балета исходила от Кокто и как представляется, замысел сочинения сформировался у поэта задолго до обсуждений с Дягилевым. Доказательством этому служит посвященное художнице стихотворение «Мари Лорансен» из его раннего сборника “Escale. Poesies (1917–1920)”, изданного в 1921 году:

<sup>271</sup> Воплощением стиля “la garçonne” является знаменитая натурщица «Кики с Монпарнаса», прославившая Париж 1920-х годов своими скандально известными мемуарами.

<sup>272</sup> Вместо платья, как у остальных девушек, на героине был эффектный, вызывающе короткий, но закрытый бархатный костюм синего цвета (трико, жакет, туника или куртка), дополненный белыми перчатками.

<sup>273</sup> Мужским образам «Ланей» близки Красавчик из «Голубого экспресса» Д. Мийо, юноши из «Кошки» А. Соге.



*Между фовистами и кубистами*  
*Лань попала в ловушку, быстрая*  
*Лесная лужайка, анемия*  
*Лица друзей бледнеют немые*  
*Сколько пролито девичьих слёз*  
*Клара д'Эльбёз*  
*Софи Фишини*  
*Вот и проходят военные дни*  
*Зато твой веер вздыблен теперь*  
*Как нежный зверь*  
*Да здравствует Франция!*<sup>274</sup>

Уже здесь появляется образ резвой лани, — с этим животным сравнивается художница, — и тут же возникают «созвучные» ему образы молодых грациозных девушек<sup>275</sup>. Так Кокто несколькими фразами характеризует женственный и лирический стиль Лорансен, чью живопись отличали мягкость и округлость линий, использование светлых пастельных тонов. В своих картинах Лорансен любила изображать утонченных и хрупких ясноглазых девушек, рядом с которыми часто помещала столь же плавно очерченных животных, — собак, кошек, лошадей и ланей, кротко и спокойно глядящих с полотен. Такими они предстают и на занавесе балета «Лани»<sup>276</sup>.

Кокто, хорошо знавший к этому времени творческий метод Пуленка<sup>277</sup>, предложил его кандидатуру Дягилеву, заметив, правда, что у Пуленка всегда

<sup>274</sup> Художественный перевод стихотворения принадлежит М. Яснову [111, с. 55].

<sup>275</sup> Возможно, образ «девушки-лани», связанный с художницей, сложился у Кокто значительно раньше 1920 года, так как поэт был знаком с Лорансен и ее работами уже с начала 1910-х годов.

<sup>276</sup> На данный момент полотно занавеса «Ланей» находится в парижском музее Оранжеви вместе с некоторыми другими произведениями Лорансен. Интересно, что годом позже (1925) художница создала картину «Нимфа и Лань», явно навеянную дягилевской постановкой.

<sup>277</sup> В 1918 году они вместе работали над вокальным циклом «Кокарды» и оба были удовлетворены результатом этого сотрудничества, а затем встретились при создании спектакля «Новобрачные на Эйфелевой башне». Композитор и поэт оставались друзьями на протяжении всей жизни, Пуленк в своем творчестве не раз обращался к сочинениям Кокто.

проблемы со сроками<sup>278</sup>. Бронислава Нижинская, ставшая автором хореографии «Ланей», была в тот период ведущим балетмейстером дягилевской труппы. В письме от пятнадцатого ноября 1921 года Дягилев сообщает Пуленку: «Рад тебя оповестить о том, что теперь у меня есть замечательный балетмейстер — Нижинская, сестра Нижинского — она творит чудеса» [347, р. 138]. Совместно с ней Пуленк разработал общий сценарный план балета: композитору были известны количество и состав исполнителей в каждом номере, а также его (номера) драматургическая функция. Окончательный же вариант хореографии Пуленк увидел только в декабре 1923 года, то есть незадолго до премьеры спектакля. Известна его восторженная реакция — композитору всё понравилось, из чего следует, что идеи Нижинской, воплощенные в балете, не противоречили собственному замыслу Пуленка, а в определенной степени раскрывали его. Кокто писал о яркости и экстравагантности хореографии «Ланей»: «...Номер [Немчиновой — Девушки в синем] производит сенсацию, его трудно описать, так он нов и странен. Она <...> как-то особенно на носках марширует по сцене, одну руку прижимая к сердцу, другую, вывернутую держа на отлете. <...> Девушки в розовых платьях мечутся по сцене, прыгают на диване, хохочут и вообще беснуются. Нижинская [Хозяйка салона] пляшет соло очень странное и страшно неприличное...» [Цит. по: 81, с. 203].

В рецензии к спектаклю, представленной в газете “La Revue de Paris” от пятнадцатого июня 1924 года, Кокто дал следующую оценку хореографии Нижинской: «В “Ланях” мадам Нижинская непреднамеренно достигла величия. Это ей удалось благодаря отсутствию сюжета и легкости музыкального стиля. <...> Она не пытается следовать за идеями Пуленка и Лорансен. Она руководствуется только своей интуицией. Без каких-либо расчетов, просто, с помощью опоры на ритмические схемы <...> она создала шедевр. Галантные празднества своего времени» [Цит. по: 369, р. 9–10].

---

<sup>278</sup> См. об этом: [46, с. 124].

Первое исполнение «Ланей» в Монте-Карло, которое Пуленк оценил как безупречное, состоялось под управлением Эдуарда Фламана<sup>279</sup>. Композитор, влюбившийся в свой балет за период его создания, стал еще больше восхищаться им после премьеры и на протяжении всей жизни заботился о концертной и сценической жизни своего детища.

Важнейшей особенностью балета является многозначность его содержания. В «Ланях», помимо духа беспокойных 1920-х годов, ощутимо влияние культуры прошлого: своеобразным контрапунктом выстроены связи с эпохами барокко, классицизма, романтизма, а также с французскими национальными традициями. Пасторальный колорит, присущий балету, тонко «подкрашивающий» динамичные, современные образы, напоминает о барочной культуре, ее поэтической и театрально-сценической сфере. В галантных играх между девушками и юношами нетрудно найти сходство с сюжетами полотен Ватто. Можно предположить, что близость персонажей нежным, грациозным ланям, резвящимся на природе, возникла не только благодаря картинам Ватто и Лорансен, но и мотивам старинной барочной сказки Мари-Катрин д'Онуа<sup>280</sup> «Лесная лань», с детства знакомой каждому французу.

Ассоциации с эпохой барокко вызывает и обращение к образу салона, ставшему одним из важнейших для «Ланей». В светской практике XVII века были широко распространены салоны, где изначально собирались для ведения интеллектуальных бесед<sup>281</sup> и утонченных любовных игр, что позволило характеризовать подобные собрания как «прециозные»<sup>282</sup>. Возглавляли их в основном дамы, а мужчинам отводилась достаточно скромная роль, что было

<sup>279</sup> В парижской постановке дирижировал Андре Мессаже.

<sup>280</sup> Мари-Катрин д'Онуа (1651–1705) — французская писательница, внесшая значительный вклад в жанр классической сказки. В основе произведения «Лесная лань» лежит история о доброй и прекрасной принцессе, которая под действием чар злой волшебницы превращается в лань.

<sup>281</sup> См. об этом: [181, С. 70–74].

<sup>282</sup> Понятие «прециозный» означает «утонченный», «изысканный», но в то же время оно может указывать и на негативные черты: манерничанье, жеманство. Применение данного определения к барочным салонам указывает на содержательную неоднозначность подобных мероприятий.

связано с изменением положения женщины в обществе, ее возвышением<sup>283</sup>. Мотив социально-гендерных преобразований создает в художественном пространстве балета дополнительную «рифму» далеких друг от друга эпох.

Диалог с культурой прошлых веков возникает в «Ланях» и благодаря идее Пуленка ввести в сочинение вокальные номера<sup>284</sup>. Взаимопроникновение, совмещение оперных и балетных выразительных средств в одном спектакле было весьма характерно для французской музыкально-театральной практики XVI–XVIII столетий. Благодаря данному приему в «Ланях» возникают аналогии с сочинениями Ж.-Б. Люлли, А. Кампра<sup>285</sup>, Ж. Ф. Рамо. Малый объем сочинения, чередование инструментальных и вокальных номеров, общая тематика «Ланей», напоминают и о более раннем барочном жанре *бутада*, представляющем собой «укороченный балет, парадокс воображения, в нескольких выходах малыми средствами рассказывающем о приятном, известном и легком предмете. <...> Обычно состоит из четырех выходов, поющего монолога и гран-балета» [25, с. 67].

Помимо барочных, в балете обыгрываются и романтические художественные традиции. Авторы «Ланей» стремились создать «Сильфид» XX века [156, с. 58]. Так, прототипом для второстепенных героинь, (помимо отмеченных главных), стал образ Марии Тальони — первой исполнительницы Сильфиды из одноименного романтического балета. Воздействие образа, созданного Тальони, выразилось в «невесомой», «летающей» грации и изяществе героинь «Ланей». Образ сильфид был далеко не нов для «Русского балета»: начиная с 1909 года и до

<sup>283</sup> Нравы эпохи нашли отражение, к примеру, в «Балете нимф священного леса» (“Ballet des Nymphes Vocagères de la Forest Sacrée”) на музыку А. Боэссе и либретто Ф. де Буаробера (1627). Действие спектакля происходит на волшебном острове, где царствует главная волшебница, притягивающая к себе сбившихся с пути рыцарей и дарящая им гармонию и наслаждения. Этот остров подобен салону, в котором Хозяйка руководит любовными играми [25, с. 72]. При обращении к балету Пуленка невольно возникают ассоциации и с этим произведением.

<sup>284</sup> В своем исследовании К. Мур указывает, что идея балета с пением пришла в голову также и Ж. Бонгар (См. об этом: [338, р. 98]).

<sup>285</sup> Упомянутое в рецензии Кокто название «Галантные празднества» указывает, прежде всего, на картину А. Ватто. Представляется, что ассоциации с одноименной оперой-балетом А. Демаре (1698) и сочинением того же жанра «Галантная Европа» (1697) А. Кампра также допустимы в силу общности проблематики сочинений.

1922 года, а затем в течение нескольких лет уже после премьеры «Ланей» дягилевская труппа успешно ставила спектакль Фокина «Шопениана» под названием «Сильфиды». Интересно, что в костюме для данного образа в разных постановках, как и в премьерной, сохранялись первоначальный покрой и цветовая гамма, но в то же время наряд всегда соответствовал требованиям моды. В одной из ранних его версий шею Сильфиды обвивал тройной ряд жемчужин вокруг шеи (этот элемент затем будет использован в наряде Хозяйки салона «Ланей»).

Множественные смысловые нюансы, проявляющиеся в трактовке женских образов, возникли благодаря оригинальной поэтике балета, наполнившей не только его сюжетную, пластическую, живописную, но и музыкальную сферу. Органично соединяясь с танцем и сценографией балета, музыка Пуленка образует весьма насыщенный художественный ряд.

Подобно остальным слагаемым балетного синтеза, музыка в «Ланях» пронизана идеей игры<sup>286</sup>, воплощаемой в затейливом стилевом переплетении, неоднозначной трактовке жанра, нетривиальном воплощении любовного сюжета.

Композицию произведения составляют увертюра и восемь номеров.

#### Увертюра

I. «Рондо» (Rondeau). Происходит первое знакомство с героинями: на сцене появляются двенадцать грациозных девушек<sup>287</sup>. Они все похожи друг на друга, представляют собой единый коллективный образ, поэтому им дается общая характеристика — экспонируется женская сфера балета.

II. «Песня-танец» (Chanson dansée). Девушки скрываются за сценой, им на смену выходят трое мускулистых юношей в костюмах гребцов и начинают красоваться друг перед другом — в музыке воплощаются мужские образы балета, также не разделяющиеся на индивидуальные типы. Героини возвращаются в комнату и заинтересовываются атлетами. Соблазненные возможностью

<sup>286</sup> Примечательно, что центральная часть балета носит название «Игра».

<sup>287</sup> Здесь и далее описание сценария балета основано на материале либретто в изложении Ю. А. Розановой [13, с. 119].

продемонстрировать свою привлекательность, персонажи начинают флиртовать друг с другом. Девушки увлекают двух юношей за сцену.

III. «Adagietto». Впервые появляется Девушка в синем — номер посвящен характеристике ее образа, чрезвычайно неоднозначного, так как в музыке героиня представлена нежной и романтической, на сцене же мы видим ее дерзкой и вызывающей [См. о хореографии: 46, с. 145–146]. Оставшийся в комнате атлет очарован девушкой. Они знакомятся.

IV. «Игра» (Jeu). Самый эффектный и чувственный номер. К Девушке в синем и ее ухажеру присоединяются остальные персонажи. Их флирт больше похож на своеобразное преследование — будто охотники пытаются поймать убегающих от них ланей.

V. «Рэг-мазурка» (Rag-mazurka). Герои удаляются за сцену; появляется энергичная и экстравагантная Хозяйка салона, образу которой посвящен данный номер. В момент, когда она в соблазнительной позе усаживается на диване, двое юношей возвращаются. Дама приглашает обоих на танец.

VI. «Andantino». Сцена снова пустеет; появляется уже знакомая нам Девушка в синем со своим кавалером. «Они располагаются напротив друг друга и танцуют адажио в стиле модерн» [197, с. 119]. Интересно, что это уже второй номер, посвященный женскому образу *la garçonne*. Лиричный, искренний, музыкально он противопоставлен властной и агрессивно-раскованной Хозяйке салона и является одним из ведущих в балете.

VII. «Маленькая песня-танец» (*Petite chanson dansée*). Номер обращен к двум новым персонажам — Девушкам в сером. Они не участвуют в общем флирте, так как заняты только друг другом.

Крайние части — Увертюра (*Ouverture*) и Финал (*Final*, VIII) — имеют обобщенный характер, в них создается атмосфера вечеринки, праздника. Царит всеобщее веселье. В Финале собираются практически все персонажи.

Пуленк выстраивает драматургию балета, следуя линии обозначенных событий. Композиция «Ланей», опирающаяся на сюитный принцип, образованная чередованием тематически самостоятельных и законченных по форме номеров,

объединяется последовательным развитием сквозных драматургических идей — динамики жизни и игры в любовь. Одна из них (любовно-игровая) реализуется в многоплановом взаимодействии двух контрастных образных начал — диалоге, сопоставлении, переплетении женственных и мужественных образов. С каждой из этих сфер, имеющих богатый спектр эмоциональных оттенков, связан и определенный «набор» выразительных средств — интонационных, ритмических, тембровых. Так, для передачи воинственности, ассоциирующейся с мужским началом, применяется звучание медных и ударных инструментов, а в строении мелодической линии господствует прием репетиций, движение по звукам аккордов; тематизму лирического плана, близкому женской сфере, сопутствует легкий, прозрачный тембровый колорит, мелодика, основанная на плавных, «покачивающихся» оборотах, гибком хроматическом рисунке. Энергичная, игровая стихия, вовлекающая в свой круг и мужественную, и женственную образность, характеризуется стремительностью движения, быстротой метроритмического, темброво-динамического «переключения», интонационными и жанровыми «перепадами» в музыке. Композиционное единство произведения усиливают и короткие пасторальные вставки — связки-переходы между номерами (перед «Рондо», «Песней-танцем», «Рэг-мазуркой», «Andantino»).

Композиция и драматургия балета скреплены системой образных, тематических и тональных арок<sup>288</sup>, логикой распределения кульминаций. Так, близки по настроению и обобщающей функции крайние части балета — «Увертюра» и «Финал». Между соседними контрастными номерами также можно обнаружить внутренние связи, например, в энергичную, активную «Песню-танец» проникает мягкое, спокойное начало, характерное для среднего раздела

---

<sup>288</sup> Подробный анализ музыки балета был выполнен автором настоящей диссертации в дипломной работе «Балет *Les Biches* в контексте эстетических устремлений Ф. Пуленка 1920-х годов» [52]. Поскольку проблематика данного исследования не позволяет приводить выполненный анализ в полном объеме, особенности интонационно-тематической, тональной, композиционной и оркестрово-тембровой драматургии «Ланей» представлены здесь в более лаконичном варианте.

«Рондо» — номера, наполненного атмосферой веселья и игры<sup>289</sup>. Образная «арка» двух лирических частей — «Adagietto» и «Andantino», подкреплённая также тематическими переключками, — окружает два центральных кульминационных номера балета — «Игру» и «Рэг-мазурку». «Игру» Пуленк представлял себе как воплощение сцены охоты времен Людовика XIV: «участники разделяются на два лагеря, и Игра начинается» [347, р. 178]. Данный номер занимает особое положение: здесь единственный раз в балете мужественное и женственное начала сталкиваются в конфликтном взаимодействии<sup>290</sup>. В масштабной, яркой и экстравагантной по жанрово-интонационному облику «Рэг-мазурке» активизируются скрепляющие начала композиции «Ланей»: тональное родство с первой частью (обе части написаны в F-dur), интонационные связи (с «Рондо», «Увертюрой» и «Финалом»). В нежном, лирическом «Andantino», помимо отмеченной тематической близости с «Adagietto», можно обнаружить интонации одной из тем «Рондо», что позволяет сохранить преемственные связи и с общей игровой атмосферой балета. В предфинальной части — «Маленькая песня-танец» — завершает свое развитие и достигает высшего уровня лирическая линия балета, относящаяся к любовно-игровой сфере произведения. Наконец, в заключительной части произведения воплощается традиция шумных массовых финалов. Словно в калейдоскопе, здесь мелькают интонации разных тем из предшествующих номеров. Финал своей тональностью (D-dur) связан со второй частью, а в заключительных тактах он тонально объединяется и с «Увертюрой», основная тональность которой E-dur: музыкальное развитие завершается аккордом, в котором соединяются две тоники (D и E).

Объединяющую роль играет тембровая драматургия, закреплённость образного амплуа за группами инструментов. Различными приемами передается манера «беседы» — с помощью диалога между группами или отдельными

<sup>289</sup> Задор, веселая соревновательность, быстрота движения наполняют крайние разделы «Рондо».

<sup>290</sup> Это отразилось и в выборе тональности: «Игра» — единственная минорная часть в «Ланях». Общий тональный план балета: Увертюра — E-dur, I. F-dur, II. D-dur, III. B-dur, IV. g-moll, V. F-dur, VI. C-dur, VII. As-dur – C-dur, VIII. D-dur.



инструментами, внезапных сопоставлений, «игры» тембровыми контрастами. Непрерывно сменяется звучание солирующих инструментов и отдельных групп; *tutti* вводятся преимущественно в кульминациях.

Как было отмечено, оригинальность композиционно-драматургического решения «Ланей» заключается в привлечении вокала: несколько номеров балета, исполняемых хором или ансамблем за сценой в сопровождении оркестра, чередуются с чисто инструментальными. Несмотря на то, что общая композиция произведения обладает цельностью и внутренним единством, в ней все же обнаруживается определенная автономия линий развития вокальных и инструментальных частей<sup>291</sup>. Их драматургические функции также не одинаковы: большинство инструментальных номеров посвящено индивидуальной характеристике образов, а вокальные наполнены действием<sup>292</sup>.

Достаточно сильно они различаются и по музыкальному языку: инструментальные номера обнаруживают бóльшую связь со стилистикой мюзик-холла и современными танцевальными жанрами, тогда как вокальные приближаются к хоровой манере раннего Пуленка, с характерной для нее терпкостью гармонического языка. В музыке инструментальных частей угадывается опора на интонации «мелодий улицы». Их темам свойственны квадратность строения, четкость ритмических рисунков, ясные гармонические краски, преобладание автентических оборотов. Цельность «инструментальной линии» балета создается благодаря различным аркам, реминисценциям, связкам между номерами. Этому способствует и общность формообразующих принципов: каждая часть, словно мозаика состоит из множества фрагментов, но в то же время в конце части всегда возвращается начальный материал в качестве репризы или небольшого обрамления.

---

<sup>291</sup> Это подтверждается и фактом существования сюиты из музыки «Ланей», созданной композитором в 1940 году. Сюита представляет собой цикл, отличающийся стройностью и органичностью драматургии. Пуленк включил в нее все инструментальные номера кроме «Увертюры».

<sup>292</sup> Рассуждая об образно-драматургической значимости вокальных номеров в балете «Лани», автор настоящей диссертации опирается на материал собственной статьи, посвященной данному вопросу (см.: 58).

В музыке «Увертюры» дается сводная картина различных образных граней «Ланей». Бытовые танцевальные мелодии переплетаются с пастушьими наигрышами и охотничьими валторновыми сигналами. На сопоставлении элементов, связанных с различными образными сферами, основана композиция всего номера, в котором сочетаются черты рондо и трехчастности. Открывается «Увертюра» достаточно продолжительным, по сравнению с остальным материалом части, медленным пасторальным вступлением, порученным дуэту деревянных духовых<sup>293</sup>. Это введение в пасторальную атмосферу, к которой музыкальное развитие будет постоянно возвращаться в процессе развертывания «Ланей»: из материала вступления впоследствии вырастут все связки между номерами. Тема-рефрен, имеющая форму периода<sup>294</sup>, экспонирует фанфарные образы, подобные охотничьим сигналам. Ее основой является энергичная, приподнятая по настроению фраза медных духовых (трубы и валторны) в сопровождении ударных инструментов, изложенная в компактной аккордовой фактуре<sup>295</sup>. Эпизоды более сжаты по размерам, но тематически яркие и играют роль своего рода масок, мелькающих на балу. В «Увертюре» происходит интонационное предвосхищение ряда будущих тем балета. Присутствует и практически прямое «цитирование», так, к примеру, материал одного из эпизодов (ц. 8) подготавливает одну из тем «Рэг-мазурки» (ц. 93).

В блестящем «Рондо» господствует игровой тон, что проявляется и в приемах изложения материала: часть состоит из ряда разнохарактерных эпизодов, которые сменяют друг друга, словно кадры на киноплёнке. Название номера больше отражает его характер, чем форму, которую можно определить как сложную трехчастную с контрастной серединой, состоящей из двух разделов<sup>296</sup>. В материале крайних скерцозных частей ясно выражен дансанный характер.

<sup>293</sup> Состав тембровой пары периодически варьируется.

<sup>294</sup> Рефрен будет проводиться в различных тональностях полностью и в сокращенных вариантах. Схема части: Вступл.-a-b-a1-c-d-a2-b-Coda.

<sup>295</sup> Триольное движение, характерное для этой темы, впоследствии проявится в ритмическом рисунке первой темы «Финала».

<sup>296</sup> Схема части: A (aba1) — B (cd) — A1 (a2b) — Coda.

Середину «Рондо» (ц. 27–33) отличает контрастное настроение, она играет роль лирического отступления<sup>297</sup>.

На протяжении всего номера темы проводятся по несколько раз, преображаясь, благодаря смене регистров и тембров, что подчеркивает игровую атмосферу сочинения<sup>298</sup>.

Два лирических номера балета, «Adagietto» и «Andantino», посвященные одной героине, объединены друг с другом и благодаря своим названиям, в основе которых лежат темповые обозначения<sup>299</sup>. В «Adagietto» главенствует нежный, женственный образ, периодически вступающий в диалог с образом жестким, агрессивным и напористым. На основе этого противопоставления выстроена композиция номера<sup>300</sup>, в котором уже начальные разделы демонстрируют «соседство» двух разнохарактерных тем. Первое проведение лирической темы, порученное ансамблю деревянных духовых, обладает пасторальным колоритом, благодаря чему начальные такты «Adagietto» сближаются по настроению со связками между номерами балета. Основу лирической темы, которая, как утверждает композитор, была навеяна вариациями из «Спящей красавицы» Чайковского<sup>301</sup>, составляет начальный мотив покачивающихся шестнадцатых со скачком на широкий интервал<sup>302</sup>. Вторая, воинственная тема вызывает ассоциации

<sup>297</sup> Уже материал, обозначенный буквой *c* (ц. 27), отличается большей, по сравнению с предыдущими темами, напевностью и теплотой, а тематизм раздела *d* (ц. 32) отмечен особой лиричностью, которая, однако, не препятствует возвращению резвого, динамичного движения.

<sup>298</sup> Этому способствует и постепенное усложнение гармонического облика музыкальных тем.

<sup>299</sup> Примечательно, что композитор выбирает два «производных» от основного варианта обозначения темпа. Возможно, причиной этому явилось желание передать легкость, лиричность образа, а в содержании номера подчеркнуть черты романтической сценки, в то время как *Adagio* либо *Andante* предполагали бы более серьезный тон повествования, большую сдержанность и сосредоточенность состояния.

<sup>300</sup> Форма «Adagietto» близка сложной трехчастной.

Схема части: Вступл. А (aa1) — В (bb1a2c) — А1 (a3c1).

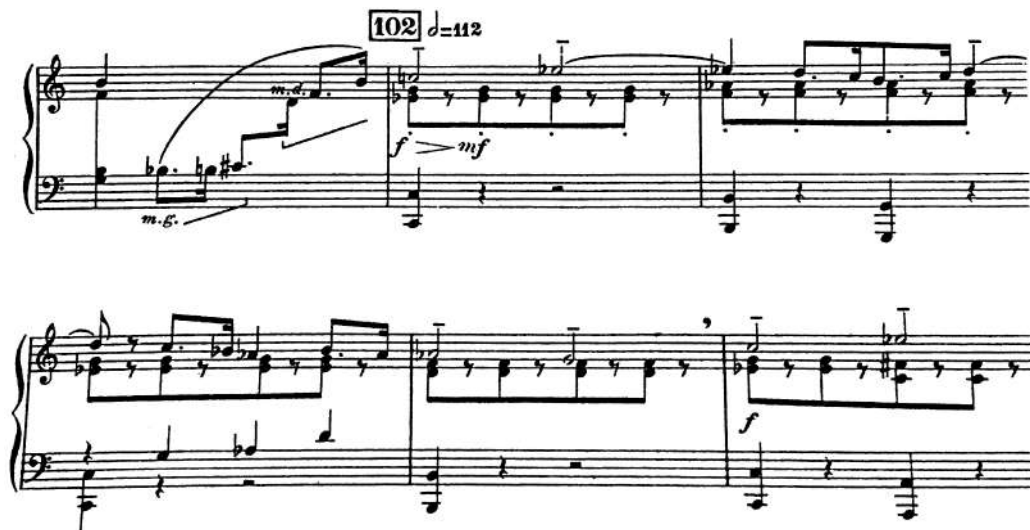
Фрагменты каждой из тем проникают в другие разделы, что придает композиции номера черты сквозной формы.

<sup>301</sup> Интонационно близкие фрагменты из балетов Пуленка и Чайковского сопоставлены в монографии И. Медведевой [156, с. 63–64]. Ассоциация с произведением балетной классики, созданное в эпоху музыкального романтизма, так же, как и «Сильфида», выявила художественную корреляцию «Ланей» с XIX веком.

<sup>302</sup> Этот элемент подготовлен темой среднего раздела «Рондо» (ц. 27). Данный мотив будет звучать в средней части «Adagietto», а затем перейдет в «Andantino».

с основным музыкальным образом «Увертюры», благодаря маршевому ритму, движению равными длительностями, призывным, сигнальным интонациям. Лирическая тема постепенно утверждает свое главенство в «Adagietto», однако под воздействием контрастной образной сферы она приобретает внешний «блеск» и некоторую театральность.

«Рэг-мазурка» представляет собой один из центральных номеров «Ланей» и выделяется масштабностью. Впервые в партитуре появляется активный, дерзкий образ, который, несмотря на пестроту и разнообразие материала, сохраняется на протяжении всего номера. «Рэг-мазурка» построена на проведении ряда тем, некоторые из которых повторяются, образуя опорные точки формы<sup>303</sup>. Одной из примечательных черт «Рэг-мазурки» стало причудливое сочетание в данном номере двух танцев, принадлежащих к разным эпохам, воплощенных опосредованно. Приметой модного в 1910-е — 1920-е годы американского рэгтайма, слышимого в средней части номера и коде (от ц. 102), можно считать характерный «рваный ритм» мелодии, создаваемый синкопами и острым пунктирным ритмом, иногда сочетающимся с двухдольным пульсом аккомпанемента; сходство усиливают также симметричность построения фраз, опора на ясную функциональную гармонию (пример 20):



Пример 20. V. «Рэг-мазурка»

<sup>303</sup> При активном тематическом движении, в этом номере явно обозначаются экспозиционный, развивающий и замыкающий разделы. Форма «Рэг-мазурки» близка сложной трехчастной. Схема части: A (aba1b1) — B (cdc1e) — A1 (a2) Coda.

Ассоциации с мазурками, в частности, «картинками» (*obrázky*), имеющие более завуалированный характер, в музыке номера рождает активное применение остинатных приемов, органных пунктов, чередование двутактов-«колен» в отдельных эпизодах крайних частей. Возможно, смешанным обозначением «Рэг-мазурка» Пуленк хотел всего лишь подчеркнуть связь старого салонного жанра с интернациональной бытовой музыкальной культурой современного города. Благодаря своей танцевальности, господствующей во всех эпизодах, подчас нарочитой «популярности» мелодики, соединяющимися со зрелищностью и провокационностью сценического содержания, этот номер представляет собой яркое воплощение мюзик-холльного начала.

В «*Andantino*» продолжается развитие романтического образа, представленного в «*Adagietto*». Номеру присущи камерность, светлый, слегка меланхоличный характер. Одновременно, также как и в «*Adagietto*», лирика дополнена включениями другой образности — наступательно-энергичной (мужской) и скерцозной, которые «отметили» уже начальную тему номера<sup>304</sup>. В композиции «*Andantino*» прослеживаются рондальные принципы, совмещенные с чертами крупной трехчастности<sup>305</sup>. Главные образные сферы балета воплощены с помощью разнообразных танцевальных и маршевых интонационно-ритмических элементов, а скерцозность можно услышать во внезапных переменах мелодического движения<sup>306</sup>, гармонических и тембровых красок<sup>307</sup>. Доминирование лирики в «*Andantino*» подчеркнуто активным использованием звучания смычковых и деревянных духовых инструментов, включением в оркестр арфы<sup>308</sup>, диалогичностью мелодических реплик, усиленной тембровой персонифи-

<sup>304</sup> Примечательно интонационное и тембровое сходство первой темы «*Andantino*» с началом медленного эпизода «Рондо» (ц. 32).

<sup>305</sup> Схема части: A (*abhalicd*) — B (*a2efg*) — A1 (*a3*) Coda. Основная тема, которую условно можно назвать рефреном (*a*), проводится четыре раза, из них первый и четвертый — целиком.

<sup>306</sup> Например, переключение от изящного опевания к «семящему» движению (ц. 122), от диатоники к хроматическому «соскальзыванию» звуков (ц. 127).

<sup>307</sup> Последний аккорд полностью разрушает преобладающее в пьесе романтическое настроение, и своим звучанием, скорее, напоминает завершение буффонного представления, благодаря главенству тембров медных духовых, хроматическому форшлагу, низкому регистру и *sff*.

<sup>308</sup> В балете арфа предстает и в ином амплуа: в среднем разделе «*Adagietto*» она выполняет функцию сигнального, почти военного инструмента.

кацией<sup>309</sup>, активным использованием главной музыкальной темы «Adagietto». Шестой номер «Ланей», находящийся «под знаком» любовной игры, являет собой лирическую кульминацию в инструментальной линии балета.

В «Финале», возвращающем праздничное настроение, один за другим сменяются яркие танцевальные эпизоды. Пестротой и разнообразием материала «Финал» близок «Рэг-мазурке». Их связь упрочивается и благодаря появлению в заключительном разделе балета остро ритмичной темы из номера V<sup>310</sup>. В строении «Финала», как и большинства предыдущих частей балета, заметна опора на трехчастность, сочетающуюся с тематической калейдоскопичностью и постоянным развитием уже прозвучавших интонационных элементов<sup>311</sup>. Материал первой части по своему характеру и ритмическому рисунку напоминает тарантеллу, что отмечает в своей монографии И. Медведева [156, с. 63]. Музыка средней части, вступающая практически без цезуры<sup>312</sup>, пестрит различными контрастными эпизодами, создавая атмосферу карнавала. «Финал» обращен и к вокальной линии балета: в самом конце произведения появляется фрагмент из «Маленькой песни-танца», в основе которого лежит повторяющееся, кружащееся движение. Кульминационное значение заключительной пьесы подчеркивается и инструментальными средствами. Оркестр в «Финале» значительно богаче, преобладают эпизоды с использованием всех групп. В самом конце части и всего балета, под занавес (*Rideau*), Пуленк добавляет к блестящему звучанию *tutti* колокольчики и цимбалы, а в последних трех тактах произведения (предназначенных только для сценической версии) неожиданно звучит *tremolo* барабана (впервые в музыке балета!), что создает яркий театральный эффект. Темброво выделяется и медленный лирический эпизод «Финала», напоминающий о главном лирическом образе — Девушке в синем. Снова, как и в ее номерах, выделен тембр арфы, впервые звучит челеста. В заключительном эпизоде средней

<sup>309</sup> «Разговор» инструментов словно воссоздает диалог между персонажами.

<sup>310</sup> Материал *g* (см. схему финала) — третий такт после цифры 149 — основан на «рваном ритме» мотивов «Рэг-мазурки».

<sup>311</sup> Схема «Финала»: A (a) — B (bcdefgh) — A1 (a) Coda.

<sup>312</sup> Начало нового раздела обозначено тональным сдвигом (из F-dur в A-dur) и переменной метра с трехдольного на двухдольный.

части (*h*, ц. 153) незаметно замолкает весь оркестр, на фоне струнных остаются только два соло — кларнета и гобоя. Так возвращаются пасторальные образы, с которых начиналось развитие всего произведения.

В целом, номера инструментальной линии «Ланей» передают атмосферу праздника, веселья и развлекательности, которая иногда оттеняется светлой, изящной лирикой. Калейдоскопичность образов, общая приподнятость настроения, современные танцевальные ритмы в инструментальных частях балета напоминают о представлениях мюзик-холла. Игровая динамичность этих частей, обилие изящных, женственных музыкальных тем, указывает и на образ *прециозного* салона, перенесенного уже в «новую эпоху».

К вокальной линии балета принадлежат три номера, образующие своеобразный микроцикл: «Песня-танец» (II), «Игра» (IV), «Маленькая песня-танец» (VII). Наименования «Песня-танец» и «Маленькая песня-танец» указывают не только на наличие вербального компонента в этих частях, но и на их микстовый характер, предполагающий соединение элементов танцевального и песенного жанров.

Для вокально-инструментальных номеров балета были использованы подлинные поэтические тексты из французского фольклора, тщательно отобранные композитором<sup>313</sup>. Сочетание стихотворений с музыкой, пантомимой и танцем придало балету комический эффект, и даже привнесло некоторые черты фарса. Пуленк нашел, по его словам, «прекрасные, немного непристойные тексты XVIII века» [347, р. 174], которые он слегка видоизменил согласно своему замыслу<sup>314</sup>: «Что есть любовь?» (“Qu’est-ce qu’Amour?”) — текст, ставший основой для номера «Песня-танец»; «У меня четыре незамужние дочери» (“J’ai quatre filles á marier”) — номер «Игра»; «У меня есть прекрасный лавр» (“J’ai en

<sup>313</sup> С подобными текстами Пуленк уже работал: они использовались в «Застольной песне» и вокальном цикле «Озорные песни», что указывает на интерес композитора к французской поэзии и воплощению национального колорита в произведениях.

<sup>314</sup> Композитор перекомпоновал имеющиеся поэтические строки стихов, а также присочинил новые.

beau laurier”) — «Маленькая песня-танец»<sup>315</sup>. В каждом из трех стихотворений запечатлена определенная жизненная сценка. Вместе же они складываются в единую любовную историю, обозначая основные этапы сюжета: первый текст выполняет функцию экспозиции и завязки действия, которое активно развивается и приходит к кульминации во втором стихотворении; в третьем наступает счастливая развязка. Тексты вокальных номеров «Игра» и «Маленькая песня-танец» даже близки между собой композиционно, так как построены в форме диалога: в «Игре» девушка разговаривает с отцом и молодыми людьми; «Маленькая песня-танец» представляет беседу двух влюбленных, перерастающую во всеобщее восхваление мая — «месяца любви и вина»<sup>316</sup>.

Композитор обратился к календарно-обрядовым и лирическим любовным текстам, наполненным характерной для французского фольклора образностью и лексикой. Одна из главных примет французской любовной песни — господствующая роль женского образа, что соответствовало содержанию «Ланей». Любовные тексты пронизаны игривым, ироничным тоном. Вместе с шутливостью, манере поэтического изложения стихов присуща чувственность, нередко облакаемая в грубоватую форму:

*Опуститесь на колено,  
А затем поднимитесь*

*Я на коленях перед вами,  
Мое сердце наполнено любовью.*

*Вернитесь к нам,  
Вернитесь еще раз.*

*Любимый, посмотрите,  
Как мои поцелуи сладки.*

<sup>315</sup> Варианты текстов второй и третьей песен встречаются в коллекции популярных песен и рондо Ж.-Б. Векерлена [373, р. 102, 108].

<sup>316</sup> Поэтический текст вокальных номеров балета и их перевод, выполненный автором настоящей диссертации, приведен в Приложении III.



*Ах, как прекрасны ваши глаза*

*И как округла грудь.*

*Это тот брюнет,*

*Которого вы выбрали?*

*Дорогая, если я вам понравился,*

*Нужно еще раз меня поцеловать.*

(«Игра»)

Любовная проблематика балета подчеркнута и мотивом календарного майского праздника, проявившемся в текстах «Игры» и особенно «Маленькой песни-танца»<sup>317</sup>. «Обрядовый» характер текстов подчеркнут композитором особенностями исполнительского состава — партии персонажей не индивидуализированы, все вокальные номера «Ланей» исполняются трехголосным хором, состоящим из сопрано, теноров и баритонов.

Несколько особняком от «стихотворений-сценок» из «Игры» и «Маленькой песни-танца» стоит текст первой «Песни-танца». Содержание номера связано с философско-бытийным постижением любви, которая определяется в игровом, гротескно-гедонистическом плане<sup>318</sup>. «Песня-танец» совмещает в себе две функции — символическую (определение смысла любви) и конкретно-сюжетную, так как именно в ней начинается действие. Для экспозиции двух антагонистичных начал — мужского и женского — композитор вводит контрастные по своей природе маршевые и напевные интонационные элементы. В последних слышатся романсные жанровые черты, что придает интонациям характер любовного томления, с едва уловимым ироничным оттенком. Музыкальную форму «Песни-танца» нельзя определить однозначно. Она имеет черты трехчастной репризной, где средняя часть организована по монтажному

<sup>317</sup> В этих же номерах яснее всего проявляется и свадебная тематика, особенно последнем из отмеченных, где на первый план выступает образ девушки-невесты, одариваемой символическими свадебными цветами.

<sup>318</sup> В частности, возникают следующие определения: «Любовь — это кот, который тебя поймает». Далее появляется метафорический образ пьяницы — человека, «наслаждающегося любовью» (или «бегущего от любви?»): «Я знаю, как пить, ты можешь пить».

принципу<sup>319</sup>. В целом, форма составляется из нескольких разномасштабных строф, каждая из которых появляется словно бы внезапно<sup>320</sup>. Своими незначительными размерами крайние части «Песни-танца» значительно уступают насыщенной событиями середине, композиционно они играют роль обрамления. Однако в музыкально-драматургическом и в сценарном планах они не менее важны, так как в них экспонируются мужские образы балета. Необходимо отметить, что вокальные партии в «Песне-танце» поручены только мужским голосам.

Любовь, по одному из метких определений, — это «игра без предустановленных правил» [5, с. 146]. Она является и символическим действием, и формой общения. Представляется, что именно на такое понимание любви опирался Пуленк при сочинении центрального номера балета, а его название — «Игра» — обозначило главную идею сочинения. Композитор собирает разнообразные приемы, которые подчинены одной цели — воплотить любовную игру или же игру в любовь.

Согласно стихам, отец, желающий поскорее выдать свою дочь замуж, раскрывает ей приемы обольщения. Девушка, усвоив «урок» родителя, знакомится с юношами и выбирает среди них понравившегося ей брюнета. После непродолжительного разговора-флирта влюбленные приходят к согласию, которое отец девушки спешит узаконить. Поэтический текст «Игры» содержит яркие элементы французской народной песни, что проявилось не только в проблематике, поэтической лексике, но и структуре текста данного номера, имеющей концентрическую композицию<sup>321</sup>. Подобное строение не находит отражения в музыкальном материале номера: композиция песни строится из двух крупных разделов со вступлением и заключением. Музыкальную форму можно было бы

<sup>319</sup> В начальной теме среднего раздела (ц. 44), из которой «вырастает» весь его последующий материал, заметна связь с материалом «Увертюры»: характерный секстовый оборот (2 тт. до ц. 13).

<sup>320</sup> Схема части: Вступл. А (а) — В (bcdef) — А1 (а1) Coda.

<sup>321</sup> Схема поэтического текста: АВСВ1СВ2А. Разделы А и В (+В1, В2) — это характерные для любовных песен вводная строфа обобщающего характера (зачин) и центральный, основной элемент номера (любовный диалог). Разделы С построены на строфах, посвященных прославлению мая.

определить как двухчастную с обрамлением, которая усложнена более мелкими фрагментами и вставками-выкриками “*Ah*” и “*Ai*” в качестве своеобразного лейтмотива, что придает ей черты контрастно-составной формы<sup>322</sup>.

Весь номер окутан дымкой магического, заклинательного действия, вновь представляющего проявление «мужского» и «женского» начал, поочередно доминирующих в каждом разделе. Музыка первой части — буйная, энергичная<sup>323</sup>, второй — нежная, мечтательная и немного колдовская. Своеобразие их музыкального материала и особенности строения соответствуют идее любовной игры: оба участника играют по своим собственным правилам. Первая часть этого номера, названного Пуленком «сценой охоты», пронизана духом погони, схватки, наполненной энергией наступления. Данный эффект в музыке достигается благодаря слиянию голосов в единую звуковую массу: индивидуализированные партии персонажей поэтического текста исполняются хоровым составом. «Свежая», дорийская краска лада, постоянная игра внутри фактуры различными ритмическими фигурами, перемены метра подчеркивают охотничий азарт играющих. Именно ритм становится ведущим элементом в языке первой части «Игры», сближая ее образность с музыкальной архаикой балета «Весна священная» Стравинского<sup>324</sup>. Всё большее усиление стихийности звучания, возникающее благодаря гармоническому и ритмическому усложнению ткани, приводит к постепенному наступлению «хаоса». Как представляется, в музыке возникает весьма выразительное воплощение одной из ведущих идей балета: четкость и жесткость постепенно вытесняются «хаотическим смятением», будто мужские образы на протяжении части завоевываются женскими (что согласуется со сценическим действием). Показательно обращение композитора в первом разделе к звучанию хора, усиливающему обрядово-игровой характер. «Дикость»

<sup>322</sup> Схема музыкальной композиции:

Вступл. I часть: A (aa1) — B (b) — C (c) — D (d); II часть: E (e) — F (f-g) — A1 (a2).

<sup>323</sup> Уже в самом начале раздела (вводной строфе) представлены обе важнейшие сферы балета: энергичная, активная первая фраза (отца) и своевольный, по-женски капризный «ответ» (девушки).

<sup>324</sup> Этому способствует и частое применение Пуленком в данном номере оstinatных ритмоформул.

создается при помощи выкриков “Ah” и “Ai”, наслаивающихся на мощные хоровые реплики, словно бы не разделенные на слова и фразы<sup>325</sup> (пример 21):

Пример 21. II. «Песня-танец». Фрагмент эпизода (ц. 74):

Во второй же части, где доминирует женское начало, любовной игре приданы черты таинства, она представлена как вечный ритуал общения полов. Заклинательный характер сохраняется, но выражен иначе, поскольку композитор использует другую манеру письма: оркестрово-тембровые сочетания становятся более изысканными и прозрачными, уменьшается ритмическая активность. Ведущую роль в этой части играет оркестровая партия, пронизанная мелодически развитыми подголосками. В построении вокальных партий возникают характерные остановки, торможения на последней, слабой доле такта, что придает высказыванию мягкость, вкрадчивость и некоторую неопределенность (ц. 82) (пример 22):

<sup>325</sup> Подобные междометия часто встречаются в пасторалях как воплощение непосредственной человеческой реакции. Возможно, они были добавлены самим композитором, чтобы подчеркнуть в тексте открытую эмоциональность, страсть, пробивающуюся сквозь игривость и легкую иронию.

**Subito più quieto**  $\text{♩} = 104-108$   
*con grazia*

Mad'moi.selle en.trez chez nous    Mad'moi.selle ve.nez un peu    a . fin que l'on vous ai.me  
 Mai.den come in to my home    Mai.den come to vi.sit me    I . am lon.ging for you—  
 Fräulein kommen Sie he.rein    Fräulein sei.en Sie doch mein    ich lie.be Sie ja sehr—

**82** **Subito più quieto**  $\text{♩} = 104-108$   
*mp bien lié*  
*cantando*

le cœur tout plein d'a.mour  
 my heart is full of love  
 mein Herz war.tet nicht mehr

Пример 22. II. «Песня-танец»

Флирт героев передан в форме диалога, где их фразы хорошо прослушиваются, продолжая звучать в «обобщенном», — хоровом изложении. В целом, фактурно-тембровое, интонационно-ритмическое и композиционное решение «Игры» вызывает довольно широкие ассоциации: от весеннего ритуального действия до обрядовой оперной сцены<sup>326</sup>. Необходимо также отметить, что связь с генеральной линией балета — любовной игрой, флиртом, предстающими в контексте ироничного и стремительного двадцатого века — не теряется. В музыку номера то и дело «врезаются» мотивы из веселого инструментального «Рондо» балета.

В «Маленькой песне-танце», завершающей триаду вокально-танцевальных номеров балета, любовное настроение царит и в тексте, и в музыке. Содержание поэтического фрагмента этой пьесы — предсвадебные ухаживания. Беседа трех

<sup>326</sup> Отдельные фрагменты крайних разделов очень напоминают эпизоды «Адского коло» из «Млады» Н. А. Римского-Корсакова.

персонажей — девушки и двух юношей (их партии исполняются сопрано, тенорами и баритонами<sup>327</sup>) — разворачивается в три этапа: целомудренный разговор; более раскованное общение и прославление дня Св. Матфея, в который они поженятся. К имеющимся в стихотворении поэтическим строфам добавлена двухстрочная строфа-вставка:

*Да здравствует прекрасный май,  
месяц левкоев!*

Возможно эта строфа присочинена самим композитором и служит связующей аркой к «Игре»<sup>328</sup>, а также эпилогом-выводом в триаде синтетических номеров и всего балета в целом.

Свадебная тематика поэтического текста, его динамичные эмоциональные преобразования совпадают с музыкальным образным строем номера. Эффект весеннего хороводного движения возникает уже в начальной интонации — замкнутым, ритмически остигнутым мотиве, основанном на опевании одного тона<sup>329</sup> (4 тт. ц. 131) (пример 23):

Пример 23. VII. «Маленькая песня-танец»

<sup>327</sup> Каждая партия поручена ансамблю вокалистов, но при необходимости (в зависимости от акустики зала), могла быть исполнена и одним солистом. Существуют примеры постановок балета с трио солистов, среди которых спектакль, поставленный Римским оперным театром в 2009 году.

<sup>328</sup> В «Игре» данная строфа была кульминационной.

<sup>329</sup> В ее основе лежит замкнутый мотив, основанный на опевании тона *b*. Этот мотив играет важную роль в интонационном содержании всего номера, так как он является неотъемлемым элементом тематизма всех трех куплетов «Маленькой песни-танца».

Черты обрядовости, хороводности образуются и благодаря инструментовке: в начале пьесы солирующую роль исполняют деревянные духовые, и в первую очередь, флейты и английский рожок, что вызывает ассоциации не только с пасторальной образностью, но и фольклорным музицированием. Затем впервые (и единственный раз в балете) используется звучание бубна.

Важно, что в «Маленькой песне-танце» господствует искреннее любовное чувство. Музыкальный «сюжет» номера опирается на поэтический, он построен на постепенном движении от мирного лирического «терцета согласия» к экстатическому хоровому гимну любви, то есть от личного, частного — к общему. Проводится принцип «солист — хор»: в начале каждой поэтической строфы всегда звучит один голос, затем к нему постепенно присоединяются другие. Это проявляется и в особенностях передачи материала — от солиста — к хору. В номере, как и в предшествующих, реализуется принцип образного сопоставления «мужского» и «женского» начал, но здесь он основан на развитии единой линии, без контрастных переходов. Композитор соподчиняет структуру поэтического и музыкального текстов, выстраивая трехчастную форму с чертами куплетно-вариационной<sup>330</sup>.

«Маленькая песня-танец» выделяется среди других номеров балета своей гармоничностью и единством развития, в котором отсутствуют контрасты и конфликты. В общей композиции данный номер становится главной лирической вершиной балета.

Поэтический текст, тонко интерпретированный Пуленком, вносит в музыкально-хореографическую поэтику «Ланей» колорит народного искусства с ритуальными танцами, массовыми гуляниями и сценами свадебного обряда, возродившимися позднее в музыкальном театре. Тема весеннего обновления, пробуждения чувств и природных устремлений человека, близкая таким сочинениям как «Весна священная» и «Свадебка» Стравинского, кантата «Кармина Бурана» Орфа, получила в «Ланях» оригинальное воплощение.

---

<sup>330</sup> Схема части: A (ab) — A1 (a1b1) — A2 (a2b2).

Необходимо отметить, что балет «Лани» демонстрирует известную свободу составляющих его художественных компонентов, при их несомненной согласованности. Это особенно заметно в вокально-инструментальных номерах, которые по своему хореографическому содержанию отнюдь не близки старинным фольклорным образам. А гимническое прославление мая и любви, с его свадебными мотивами и вовсе приходится на часть, где главными сценическими героями становятся увлеченные друг другом девушки.

В «Ланях» ведется диалог со временем и историей, проявляется влияние романтического балета, выступают жанровые черты иного рода, напоминая то о древнем обряде, то о вокальных сценических жанрах<sup>331</sup>. В музыкальной материи «Ланей» угадываются отголоски чужих композиторских стилей, интонации французских народных песен. Что же касается традиций барочного музыкального театра, то они, на наш взгляд, преломлены здесь весьма изысканно: одноактный балет на любовно-развлекательную тематику построен как чередование собственно танцевальных и вокально-хореографических номеров — организация, напоминающая акты опер-балетов XVIII века. Складывающиеся при этом две отдельные драматургически равные линии, объединенные общей проблематикой спектакля, вызывают ассоциации с барочной интермедией — микроспектаклем, «прослаивающим» другую музыкально-театральную структуру. Данный прием усилил звучание ведущей идеи балета Пуленка и, одновременно, подчеркнул преемственность давних традиций национальной французской школы, поскольку, по выражению А. В. Булычёвой, «...барочная интермедия — это далеко не только богатое, роскошное украшение придворного спектакля... Напротив, в руках настоящего драматурга она становится ядром, смысловым центром спектакля. Интермедия другими словами и на другом языке говорит о главной идее пьесы, и часто говорит ярче и более внятно» [25, с. 46]. Обращение к старинной французской традиции жанра оперы-балета и его предшественника — придвор-

---

<sup>331</sup> В произведении могут возникнуть ассоциации и с кантатно-ораториальным жанром, благодаря значимости мощного хорового звучания, активному сопоставлению отдельных групп поющих, а также дистанцированности вокалистов от танцовщиков, т. е. от сценического действия.



ного балета, в которых пение и танец выступали на равных, не всегда напрямую отражая сценическое действие, значительно расширило жанровые границы «Ланей», подчеркнуло его художественную неординарность.

*«Утренняя серенада»<sup>332</sup>*

Балет «Утренняя серенада» был заказан Пуленку в 1928 году французскими меценатами Мари-Лор и Шарлем Ноай<sup>333</sup> по случаю торжества «Бал материалов» (“Le Bal des matières”) в их старинном особняке, состоявшегося восемнадцатого июня 1929 года<sup>334</sup>. Хореографию балета, как и «Ланей», создавала Бронислава Нижинская. Автором декораций выступил Жан-Мишель Франк — французский дизайнер, позднее вошедший в историю как законодатель минималистического стиля в интерьере. Меценаты Ноай устраивали в собственном отеле-особняке тематические вечера, на которых художники, музыканты и танцоры могли продемонстрировать свое искусство. Премьера «Утренней серенады» проходила на концертном мероприятии, устроенном в саду особняка, когда исполнялись дивертисменты в «старинном духе», а затем, под музыку Жоржа Орика был представлен необычный фонарь с проекцией рисунков Жана Гюго<sup>335</sup>. Балет Пуленка стал кульминацией вечера.

«Утренняя серенада» (или по-французски “Aubade”) явилась произведением, в котором переплелись черты концерта и балета, что следует из композиторского определения: хореографический концерт для фортепиано и восемнадцати инструментов. В сочинении обозначается еще один жанр —

<sup>332</sup> В данном параграфе использованы результаты научных работ, выполненных и опубликованных автором диссертации лично: [53].

<sup>333</sup> Известные во Франции меценаты и коллекционеры — супруги виконт Шарль Ноай (1891–1981) и виконтесса Мари-Лор Ноай (1902–1970) — оказывали покровительство многим видным деятелям искусства в 1920–40-е годы. Среди художественных проектов, которые они спонсировали были сюрреалистическая кинокартина «Золотой век» Л. Бунюэля и С. Дали и первый фильм Кокто «Кровь поэта». Франсису Пуленку меценаты помогали не только при создании «Утренней серенады», но и кантаты «Бал-маскарад».

<sup>334</sup> В разных источниках указываются два варианта даты премьерного исполнения: 18.06 и 19.06. Партитура создавалась композитором в мае — июне 1929 года (См. об этом: [295, р. 41]). Однако известно, что Ноай общались с Пуленком по поводу заказа балета еще летом 1928 года [358, р. 169].

<sup>335</sup> Сведения даны из комментария к письму Ф. Пуленка — супругам Ноай [347, р. 306].

предрассветный гимн любви, который исполняли средневековые музыканты<sup>336</sup>, строившийся как своеобразное любовное прощание. Едва очерченный сюжет балета, напоминающий, скорее, драматическую зарисовку, основан на мифе о римской богине Диане-охотнице, по воле Зевса обреченной на вечное одиночество и жизнь без любви. Акцент в «Утренней серенаде», также как и в «Ланях», сделан на женских образах, ставших единственными в балете: главную героиню окружают только подруги<sup>337</sup>. И если в «Ланях» девушки были подобны воздушным сифидам, то здесь они предстают в образе лесных нимф. Всё действие разворачивается между четырьмя и шестью часами утра (4.00–5.20)<sup>338</sup>. Подруги Дианы, спящие на траве, пробуждаются и пытаются утешить страдающую красавицу-богиню. То забываясь в девичьих играх, то вспоминая о своей безотрадной судьбе, Диана выражает веселость, гнев, печаль, отчаяние и смирение.

Мари-Лор Ноай обратилась к Пуленку с заказом написать камерный балетный спектакль, предназначенный для показа в саду особняка. Она же повлияла и на выбор состава оркестра. Идея и разработка сюжета принадлежали самому композитору. Пуленк, по выражению А. Эля, задумал музыку «в галантном стиле некоторых опер-балетов Рамо» [Цит. по: 256, с. 271].

Представляется весьма вероятным, что на создание образа главной героини Пуленка вдохновила статуя Дианы Версальской или Дианы-охотницы, находящаяся в Фонтенбло. Именно там, к северу от королевского дворца

<sup>336</sup> Жанр *Aubade* (варианты названий: *albe*, *aube*) получил распространение в средневековой лирике. По тематике он был связан с расставанием влюбленных на рассвете после тайного ночного свидания. Наиболее распространенной формой изложения является диалог (один из известнейших образцов в художественном творчестве — сцена у балкона в «Ромео и Джульетте» В. Шекспира). Монологическая форма утренней серенады — жалоба одного из влюбленных, — как это показано в балете Пуленка, встречается реже. На рубеже XIX–XX веков к жанру *Aubade* обращались Э. Шабрие (одноименная пьеса для фортепиано соло, 1883), М. Равель («*Alborada del gracioso*» из фортепианной сюиты «Отражения», 1903) и др.

<sup>337</sup> Двадцать первого января 1930 года «Утреннюю серенаду» поставили в Театре на Елисейских полях с хореографией Дж. Баланчина, в которой он изменил сценарий и добавил мужской персонаж — Актеона, сказав, тем самым, весь замысел произведения. Известно, что Пуленк отрицательно отнесся к этому постановочному варианту.

<sup>338</sup> Любопытно, что точное время в письме Ноаю указал сам композитор. См. комментарии к письму Ф. Пуленка — Ш. Ноаю (март 1929) [347, p. 302].

расположен сад Дианы, центром которого является фонтан со скульптурой богини<sup>339</sup>, изображенной как сильная девушка, уверенно двигающаяся вперед. В облике античной красавицы «прочитываются» активность и напряженное ожидание: левая рука касается головы сопровождающего ее олененка, а правая тянется к колчану со стрелами. Изображения Дианы-охотницы присутствуют в парках и во дворце Фонтенбло повсюду: лес, окружающий весь комплекс, служил охотничьими угождениями короля.

Работа над сочинением «Утренней серенады» проходила в трех местах: в уже упомянутом парижском особняке меценатов на Площади Соединенных штатов Америки (дом 11), где состоялось премьерное исполнение, в деревне Самуа-сюр-Сен и в Фонтенбло<sup>340</sup>.

Жан-Мишель Франк занимался не только сценографией балета, но и оформлением самого легендарного особняка Ноай. Сцену для “Le Bal des matières” расположили в небольшом крытом помещении наподобие веранды, из которого открывался вид на сад, где располагались гости-зрители и музыканты. Сцена, оформленная Франком в минималистском авангардном стиле, гармонично сочеталась с садом. Расположенные вдоль стен ограждения–зеркальные пластины<sup>341</sup>, создавали катоптрический эффект и трансформировали камерный вид внутреннего двора особняка в бесконечное пространство леса, что особенно подходило в качестве живых декораций для «Утренней серенады». Сохранились фотографии сценического оформления с постановки данного балета, выполненной Баланчиным в Театре на Елисейских полях. Основное внимание в декорациях

---

<sup>339</sup> Скульптура Дианы, чье происхождение датируется I–II вв. до н.э. была подарена папой Павлом IV королю Генриху II (с намеком на его отношения с Дианой де Пуатье). Ее установили в саду Фонтенбло. Позже Генрих IV перенес скульптуру в Лувр, а на ее месте поставили копию. Затем Людовик XIV перевез «Диану» к себе, в Версальский дворец, как образец лучшего античного произведения во Франции. В 1798 году статуя вернулась обратно в Лувр и больше не перемещалась.

<sup>340</sup> Одно из писем, адресованное супругам Ноай, Пуленк написал из Фонтенбло на почтовой открытке с изображением фонтана сада Дианы [347, р. 302].

<sup>341</sup> Разработка французского архитектора Жан-Шарля Моро.

привлекал задний фон — лесной пейзаж, выполненный в духе мастеров школы Фонтенбло<sup>342</sup>.

История Дианы-охотницы, в хореографическом видении Б. Нижинской, создававшей на этот раз «абсолютно женский балет», предстает как сцена, воплощенная средствами преимущественно классического танца. Также хореография Нижинской воплощала важнейший принцип концерта — чередование или сочетание сольной партии с коллективным исполнением, что соответствовало сюжету балета, обрисованному Пуленком в нескольких письмах [347, р. 285, 302, 306].

В период создания своего второго балета Пуленк всерьез интересуется жанром концерта, близким его творческой сущности и национальной природе. Композитор приступил к созданию «Утренней серенады» в тот момент, когда была практически завершена работа над опусом «Сельский концерт» (с октября 1927 по сентябрь 1928)<sup>343</sup> — первым его произведением в этом жанре. Совсем немного времени оставалось и до появления одной из вершин творчества Пуленка — Концерта для двух фортепиано с оркестром d-moll (1932), который сам автор считал началом нового, зрелого периода<sup>344</sup>. Два первых концертных сочинения послужили своеобразной лабораторией жанра: «Первые ростки этой эволюции проявились в “Сельском концерте” и “Утренней серенаде”, которые оказались необходимыми ступенями в моем развитии» [192, с. 106]. Уже в обоих начальных звеньях концертной линии были найдены приемы, впоследствии ставшие характерными для Органного концерта, Фортепианного концерта cis-moll и других инструментальных произведений композитора. Появление столь необычного на первый взгляд сочинения как хореографический концерт «Утренняя серенада» закономерно для Пуленка, поскольку игровая логика

<sup>342</sup> Исследовательница Инна Скляревская в своей статье «Русские сезоны в Литве» приводит в пример картину «Диана-охотница», созданную в 1550–1560-е годы художниками первой школы Фонтенбло. Данное полотно явно послужило источником вдохновения для сценографа «Утренней серенады» [213, с. 154–156].

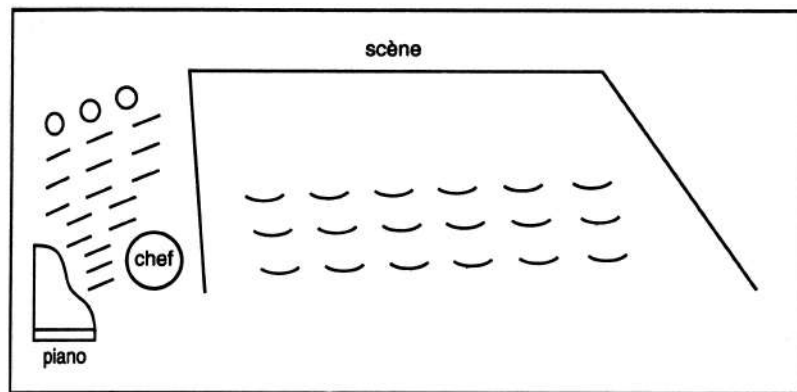
<sup>343</sup> Премьера состоялась тринадцатого мая 1929 года в зале Плейель.

<sup>344</sup> Внимание к концертному жанру у Пуленка возникло в 1926 году, когда он услышал концерт для клавесина с оркестром Мануэля де Фальи.

построения, театральность музыкальных образов весьма характерны для его творческого почерка. Концерт, справедливо называемый «самым театральным жанром в области непрограммной музыки» [121, с. 82], предоставлял простор для фантазии композитора. Жанровую многозначность своего сочинения Пуленк подчеркивал, указывая, что в «Утренней серенаде» есть два главных героя: балерина и пианист [347, р. 302].

Специфичный, концертный по своей сущности оркестровый состав — «пианист и 18 музыкантов» — композитор определил еще в начале работы над произведением. Из письма к Шарлю Ноаю, в котором Пуленк обосновывает свой выбор инструментов, можно заметить, что композитор допускает их частичную замену, но в «вопросе» количества музыкантов он не оставляет вариантов:

*«Я предполагаю оркестр из 18 исполнителей и фортепиано. Не слишком? Учитывая размеры зала, думаю, что это произведет необходимый эффект<sup>345</sup>».*



*Даже если мы не введем в точности все инструменты, Орик<sup>346</sup> и я будем настаивать на данном общем количестве: 18. Думаю, что для создания атмосферы пленэра ...я выберу преимущественно духовые. В принципе, моя армия будет такой: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 1 труба, 1 туба, 2 виолончели, 2 контрабаса, барабаны и фортепиано.*

<sup>345</sup> В данном письме Пуленк также предлагает свой рисунок-схему.

<sup>346</sup> Пуленк упоминает Орика, в связи с тем, что произведения обоих композиторов должны были, по-видимому, исполняться одним и тем же ансамблем.

*Если Вам не нравится какой-либо из перечисленных инструментов, сообщите мне; если я не угадал Ваших предпочтений, скажите. Архиепископ Зальцбурга любил валторну (de basset). Моцарт ввел две в дивертисментах, которые для него сочинял. Так как мне, к сожалению, до Моцарта далеко, Вы легко поймете, что я еще более послушен, чем он» [347, p. 285].*

Звучание ансамбля с доминирующим положением группы духовых создавало пасторальный колорит, наполняя слушателя историческим духом XVII–XVIII веков, согласовываясь с намерением сценографа воссоздать атмосферу леса Фонтенбло. Это было не только звуковым включением в мифопоэтическую сферу спектакля, но и привлечением образности, весьма значимой для творчества Пуленка в целом<sup>347</sup>, отражающей близость природе, стремление композитора к естественности художественного высказывания, и, одновременно, осуществляющей связь с культурой прошлого.

Композицию балета составляют восемь частей-номеров: «Токката», «Речитатив I», «Рондо», «Presto», «Речитатив II», «Andante», «Allegro feroce», «Заключение»<sup>348</sup>. Крайние части («Токката»<sup>349</sup> и «Заключение») играют роль интродукции и смыслового обобщения балета. Композиционной основой произведения, так же, как и в «Ланях», является характерный для балета сюитный

<sup>347</sup> Черты пасторальности уже находили свое воплощение в музыке «Ланей» и «Сельского концерта», а позже они сыграют важную роль в балете «Примерные животные».

<sup>348</sup> Приведем сценарий балета в кратком изложении: Ранний рассвет. Спящие на траве подружки Дианы медленно пробуждаются, охваченные тревожным предчувствием («Речитатив I»). Появляется тяжело страдающая без любви главная героиня. Подруги бросаются к ней, чтобы утешить, отвлечь. Она неохотно им отвечает («Рондо»). Девушки помогают богине собраться, вручают лук и стрелы («Presto»). Диана сжимает в руке лук, всё, что ей остается — это охотиться («Речитатив II»). Затем героиня исполняет лирические вариации, в которых выражает всю свою боль, свои мучения («Andante»). Танец закончился. Диана, обуреваемая эмоциями, в отчаянии бросает свой лук и мечется по сцене, скрывается в лесу, но почти сразу же возвращается («Allegro feroce»). Подруги окружают Диану; она же просит ее оставить. Девушка решает подчиниться воле отца, смиряется со своей участью: внезапно она выстреливает из лука и стремительно бежит в лес, из которого так и не возвращается. Встревоженные девушки машут ей вслед в знак прощания, потом падают на траву и постепенно засыпают. Свет становится всё ярче и ярче. Наступает день (Заключение).

<sup>349</sup> Возможно, что название первого номера — «Токката» — дано в его старинном значении: вступление, открывающее балет.

принцип, подчеркнутый темповым контрастом пьес. Одновременно, сочинение обнаруживает черты крупной одночастной формы, возникающие благодаря непрерывному следованию номеров, интонационно-тематическим связям между ними, и единой драматургической направленности. Своеобразную смысловую арку, помимо первой и заключительной частей образуют два небольших речитатива, похожие на драматические монологи, решенные хореографом как пантомимические сцены.

В интонационном комплексе произведения можно выделить три темы, которые повторяются в разных номерах и играют важную роль в драматургии. К ним относятся грозная, мрачная тема вступления, воплощающая образ непреклонного Зевса-отца (1–4 тт.; см. *пример 24*); танцевальная, легкая, романтическая тема, связанная с образом Дианы (7–10 тт. после *Molto animato*; см. *пример 25*); тема, основанная на покачивающихся интонациях колыбельной, создающая оцепеневший, задумчивый образ, словно Диана смиренно принимает свою судьбу (см. *пример 26*).

**ТОССАТА**  
**Lento e pesante** ♩ = 60

2 FLUTES

(Le 2<sup>e</sup> prenant le Cor Anglais)

2 HAUTOIS

2 CLARINETTES SI<sup>b</sup>

2 BASSONS

2 CORs en FA

1 TROMPETTE

3 TIMBALES

Musical score for Example 24. It consists of three staves: Cors (top), Tromp. (middle), and Piano (bottom). The Cors and Tromp. parts are in treble clef and play a melodic line with a slur over the first two measures. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Пример 24

Musical score for Example 25. It consists of two staves: Piano (top and bottom). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves play a complex, rhythmic passage with many slurs and accents.

Пример 25

Musical score for Example 26. It consists of one staff: Solo (top). The staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The word "SOLO" is written above the staff.

Пример 26

Другие тематические образования интонационно перекликаются с какой-либо из перечисленных тем, как бы примыкая к ее сфере, расширяя круг образов. Все три основные темы появляются уже в «Токкате». Теме Зевса посвящено вступление, теме Дианы — основная часть номера<sup>350</sup>. Между ними звучит фраза, интонационно близкая третьей основной теме, которая появится только в «Andante». Их роднит общий образ оцепенения, убаюкивания, создаваемый

<sup>350</sup> Словно в подтверждение фразы Пуленка о двух главных героях в произведении (солистки-танцовщицы и пианиста) основной раздел «Токкаты» целиком поручен фортепиано. Здесь лиричность, присущая характеристике героини, переплетается с моторностью, а фортепиано трактуется как виртуозный инструмент.



с помощью повторяющегося квинтового оборота. Так, уже в «Токкате», при опущенном занавесе, появляются три основные образные сферы произведения и с первых тактов показан основной конфликт драмы.

В каждой из частей балета выразительно передана гамма чувств, охватывающих героиню. Различные душевные состояния, отношения Дианы с подругами отражены в видоизменениях и взаимодействии перечисленных тем, а также связанных с их образной сферой других мотивных образований. В «Рондо» — сцене Дианы с подругами — материал построен на сопоставлении двух контрастных тем: нежной, лирической и шутливой и энергичной<sup>351</sup>. По образному содержанию, интонациям и композиционным приемам данный номер особенно близок фортепианным концертам Пуленка, в частности, обе темы номера перекликаются с темами первой части концерта для фортепиано с оркестром *cis-moll*. Самым коротким в балете-концерте является «Presto», наполненное скерцозной деловитостью. В этом номере на первый план выдвигается не показ эмоциональных переживаний действующих лиц, а передача их действий — сборов и приготовлений. Оба «Речитатива» основаны на суровых интонациях, близких теме Зевса (рока). Они невелики по размерам и, в сущности, служат вступлением к развернутым сценам — «Рондо» и «Andante».

Лирическим центром «Утренней серенады» является «Andante». Главная тема исполняется ансамблем деревянных духовых, в котором поочередно «высвечиваются» разные тембры, что подчеркивает нерасторжимую связь образа Дианы с лесной природной стихией (*пример 27*).

---

<sup>351</sup> Только в коде номера появляются интонации темы Зевса.

ANDANTE – Variation de Diane

**31** Andante con moto  $\text{♩} = 72$

Hrb. *mp doux* 1<sup>o</sup>

Cl.

Bons *mp doux* 1<sup>o</sup>

Piano *p en accompagnant*

**31** Andante con moto  $\text{♩} = 72$

Alt. *arco* *mp* *pizz*

Vcl<sup>es</sup>

C. B.

Fl.

Hrb.

Cl.

Bons

Cors

Piano

Alt.

Vcl<sup>es</sup>

C. B.

Пример 27. «Andante»

Примечательно, что уже в письмах композитор обозначает эту часть как «лирические вариации», опираясь, казалось бы, на традиционный для балета XIX века жанр музыкально-танцевальной характеристики персонажа. Однако по характеру мелодики, фактуры, общей экспрессии высказывания «Andante»

значительно ближе хореографическому адажио, в чем нашла проявление одна из главных идей произведения: традиционно лирический номер балета, предназначенный «для двоих», Диана танцует без партнера, что подчеркивает ее одиночество. Не случайно в середине данной части появляется изломанный, гротескный образ, привносящий драматическое напряжение, разрешаемое в репризе. В коде же впервые звучит колыбельный напев третьей сквозной темы балета, словно героиня прощается с мечтой о любви, покоряется воле отца<sup>352</sup>. Следующая часть — «Allegro feroce» — самая экспрессивная в балете. Несмотря на свою краткость<sup>353</sup>, она является важным драматургическим этапом в произведении, — кульминацией той образной линии, которая связана с протестом героини, ее душевной борьбой и попытками забыться. «Allegro feroce» наполнено беспокойным, энергичным и даже яростным движением, а его образность была непосредственно подготовлена средним разделом предыдущего номера. Логическим итогом хореографического концерта становится «Заключение». Оно представляет собой обширный, неспешно разворачивающийся номер, — своеобразный «реквием», песнь несбывшейся любви. Мерное, ровное движение, с эффектом постепенного приближения и удаления<sup>354</sup>, набатное звучание в оркестре, создают образ процессии, погребального шествия. Трагическим монологом звучит соло виолончели, единственное во всем сочинении. В конце части появляются все основные темы балета, но доминируют убаюкивающие интонации «оцепенения», которыми завершается произведение.

Концертное решение балетной драмы воплощено, как уже говорилось, хореографическими и музыкальными средствами: модель «соло — tutti» была реализована в танцевальном рисунке Б. Нижинской и драматургической организации инструментальной ткани Пуленка, где фортепиано выступает в роли

<sup>352</sup> Отметим также, что данная часть балета в миниатюрной форме воплощает художественную идею *Aubade*, представляя эмоциональное лирическое высказывание, завершающееся примирением с жестокой судьбой, препятствующей любви.

<sup>353</sup> По размерам эта часть сопоставима с речитативами.

<sup>354</sup> Эффект создается благодаря изменениям громкостной динамики.

индивидуума, переживающего различные эмоциональные состояния<sup>355</sup>. Сюитный принцип, лежащий в основе «Утренней серенады», близок как балетному, так и концертному жанру, что особенно актуально в отношении представителей французской культуры. «Главная особенность сочинений для фортепиано с оркестром французских авторов 20-х годов — дивертисментность опусов, в которой воскрешаются традиции музыки балетных представлений XVII–XVIII веков, и наследия французских клавесинистов того времени, воспринятые через призму классицистских концертов Сен-Санса» [230, с. 177]. Но сочинение Пуленка позволяет не только увидеть «балет в концерте», но и «концерт в балете». Последовательность номеров этого опуса, их образно-драматургическое соотношение, темповые контрасты, напоминает об инструментальном концерте как о сложном жанре, проявляющем себя в виде «полиаффектных ансамблево-оркестровых сочинений, связанных с единством общего замысла» [21, с. 173]. Отсутствие выраженных признаков первичных бытовых жанров, риторическая патетика основных музыкальных тем балета, их интенсивное развитие, сопровождаемое фактурными перемещениями «соло — тугги» также сближает «Утреннюю серенаду» с концертом. Номера произведения по своей драматургической функциональности близки выражению различных состояний-аффектов, переживаемых главной героиней. В «Утренней серенаде» образуется характерная для концертов темповая группировка частей, соответствующая ведущим образным сферам. Фрагменты музыки, выдержанные в умеренном или медленном темпе, концентрируют в себе напряженность размышления, внутреннюю полемичность (вступительный раздел «Токкаты», оба речитативных номера),

---

<sup>355</sup> Интересно, что идея концертного сочетания фортепиано и оркестра в балете была в некоторой степени предвосхищена произведением «Петрушка» Стравинского, которое выросло из небольшой концертной пьесы для оркестра с солирующим роялем. Материал этого сочинения, как известно, стал основой второй картины балета («У Петрушки»), в которой несколько состояний главного героя воплощены звучанием фортепиано, изредка прерываемым или поддержанным оркестром. Рисуя настроения Петрушки, фортепианная партия наполняется то суетливой моторностью, то песенностью, то веселым плясом. Аналогичное явление, при всех концептуальных, содержательных, стилевых различиях двух балетов, можно увидеть и в «Утренней серенаде». Данное обстоятельство обнаруживает еще одну тонкую нить, связывающую хореографический концерт Пуленка – Нижинской с миром художественных идей дягилевской антрепризы.

проникновенное лирическое самовыражение («Andante»), роковую обреченность («Заключение»). Быстрые разделы стали носителем душевного беспокойства, игровой динамики, ярости, гнева и отчаяния (основной раздел «Токкаты», «Рондо», «Presto», «Allegro feroce»). Композиционная устремленность медленных номеров к более быстрым последующим («Речитатив I» — «Рондо», «Речитатив II» — «Andante»), неспешное, величественное начало произведения, напоминает о генделевских концертах. Медленное завершение произведения может вызвать ассоциации с «Рождественским концертом» А. Корелли, как пример отступления от традиционного быстрого финала, вызванного драматическим содержанием. Циклическая логика балетной сюиты и концерта укреплена в «Серенаде» единством инструментальной одночастной формы.

Чутко и тонко Пуленк передает лирические переживания героини, в общих чертах обрисовывая и основной сюжет драмы. При создании произведения композитор действительно оказался «послушнее Моцарта»<sup>356</sup> — он исходил из особенностей места проведения, специфики концерта “Le Bal des matières”, а также предпочтений супругов Ноай. Но музыка «Утренней серенады» пронизана характерной для композитора стилевой игрой, вызывающей множественные, разноуровневые ассоциации, обогащающей содержание произведения. Концертность этого музыкально-хореографического опуса воплотила одну из ключевых идей дягилевской балетной антрепризы: соревновательность и, одновременно, художественное единство соавторов спектакля.

Специфическое смешение жанровых традиций, возникшее в каждом из рассмотренных произведений Пуленка, имеет характерную ретро-направленность, которая обращает слушателя к фольклорным музыкально-поэтическим формам, давним традициям профессиональных жанров, и, одновременно, к их современному переосмыслению в художественном пространстве балета.

---

<sup>356</sup> Едва уловимый «дух» великого классика, о котором вспоминает Пуленк, «витают» в «Утренней серенаде», материализуясь в грациозно-пластичных интонациях мелодий некоторых номеров (особенно в сольных репликах кларнета из «Andante»), отчетливости инструментальных линий, прозрачности фактуры, и характерной для Моцарта быстроте перехода от лирической идиллии к драматизму.

### 3.2. Балеты Ж. Орика «Докучные»<sup>357</sup>

Балет «Докучные» появился в период, когда русская антреприза вела активную деятельность по восстановлению музыкально-театральных спектаклей прошлого, что было связано с возросшим интересом в художественных кругах Парижа к культуре эпохи Людовика XIV. Летом 1923 года Дягилев организовал в Версале празднество под названием «Король-солнце» по случаю окончания реставрационных работ во дворце, а в следующем году осуществил роскошные постановки опер «Голубка» и «Лекарь поневоле»<sup>358</sup> Ш. Гуно, переносящих зрителей во времена Мольера и Лафонтена. Девятнадцатого января 1924 года в Театре Монте-Карло состоялась премьера балета «Докучные»<sup>359</sup>, над постановкой которого работали Борис Кохно (либретто), Бронислава Нижинская (хореография), Жорж Брак (сценография), Жорж Орик (музыка).

Основой балетного либретто стало знаковое для французской культуры произведение, никогда не сходившее с театральной сцены — комедия-балет Мольера с музыкой Ж.-Б. Люлли и П. Бошана, впервые показанная при дворе Людовика XIV<sup>360</sup>. В несложном сюжете «Докучных» переплетаются любовная и бытийно-характеристическая линии: молодой человек (Эраст) спешит на свидание к своей возлюбленной (Орфизе), но ему постоянно мешают добраться до нее различные болтуны-бездельники. Пьеса Мольера представляет собой череду комических портретных зарисовок, среди которых публика эпохи «короля-

<sup>357</sup> В данном параграфе использованы результаты научных работ, выполненных и опубликованных автором диссертации лично: [55].

<sup>358</sup> См. об этом: [169, с. 158–176; 224, с. 476].

<sup>359</sup> В 1926 году балет был поставлен в новой хореографии Мясина.

<sup>360</sup> Напомним, что пьеса «Докучные», созданная драматургом по заказу министра финансов Фуке в честь Людовика XIV, является первым сочинением в жанре комедия-балет. По утверждению Мольера, спектакль был задуман, разработан и разучен всего за две недели. Постановка состоялась в августе 1661 года. Вместе с Мольером в создании балета-комедии принимали участие Жан-Батист Люлли (музыка), Пьер Бошан (музыка, хореография, дирижирование) и Джакомо Торелли (оформление и костюмы). Писатель Поль Пелиссон дополнительно сочинил пролог. Первая комедия-балет сразу получила успех и признание и при жизни Мольера ставилась 106 раз.

солнца» увлеченно находила черты известных личностей. Как и во многих пьесах французского драматурга, сюжет «Докучных» отталкивается от схемы итальянских комедийных спектаклей и строится на незамысловатой интриге, в которой счастью влюбленной пары препятствует сумасбродное общество, и в первую очередь, — отцы или опекуны.

Мольер руководствовался предпочтениями короля Людовика XIV и значительную роль в своей комедии отдал танцевальным номерам, которые из-за малочисленности танцоров были помещены в антракты, чтобы дать возможность исполнителям переодеться для новой роли<sup>361</sup>. Вместе с тем, авторы позаботились о слитности и органичности развития действия, связав балетные интермедии с содержанием самой пьесы.

«Докучные», созданные антрепризой Дягилева, представляли собой своеобразный «балет-буфф XX века» [117, с. 311.] в котором воссоздан колорит французской жизни времен Мольера<sup>362</sup>. Однако аналогия с обстановкой XVII столетия в произведении лишь намечена, его авторы стремились не реконструировать мольеровский спектакль, но передать атмосферу галантной эпохи, с ее бытом и нравами придворной знати. В «Докучных» русская антреприза сохранила присущую театральным постановкам эпохи «короля-солнца» связь с традициями итальянской комедии дель арте и фарсовых спектаклей французских ярмарок. В частности, в сценарии балета встречаются почти все персонажи-маски мольеровского произведения, среди которых: влюбленные Эраст и Орфиза, слуга Эраста Ла Монтань, два болтуна, Лизандр (танцор), Игрок в карты, Игроки в воланы, Игроки в шары, Элегантный, Репетитор, Опекун, два компаньона и Маски<sup>363</sup>.

<sup>361</sup> На премьерной постановке комедии-балета роли сразу нескольких докучных исполнял сам Мольер.

<sup>362</sup> Отметим прямую отсылку к спектаклю Мольера-Люлли-Бошана в сценографическом оформлении балета дягилевской антрепризы: изображение на театральном занавесе Наяды, выплывающей на раковине, выполненной Ж. Браком. В придворной постановке первого комедии-балета Наяда появлялась из каскадов фонтана, чтобы приветствовать Короля Людовика XIV.

<sup>363</sup> Главную роль Эраста в балете исполнял Антон Долин, роль Орфизы досталась Лидии Чернышевой, слуги Эраста — Анатолию Вильтзаку.

Наиболее близкими «Докучным» оказались его балеты-современники «Салат» Д. Мийо и «Пульчинелла» И. Стравинского. Все три произведения «ложно академичны»<sup>364</sup>, представляют образы и идеалы прошлого на современный лад. Вместе с тем, в двух названных сочинениях более очевидна опора на итальянские каноны *дель арте*, а «Докучным» присущ ярко национальный французский колорит. Обращение «Русского балета» к сюжету «Докучных» было связано и с модой на маскарады, распространенной в начале XX века в среде творческой интеллигенции, что также объясняет трактовку персонажей как обезличенных и большей частью безымянных героев-масок.

Воплощение старинного придворного спектакля в реалиях современности виделось участниками проекта по-разному, что отразилось на характере согласованности художественных компонентов балета. Процесс создания «Докучных» был осложнен творческими противоречиями между авторами: балетмейстером, либреттистом и сценографом. Как отмечает И. Нестьев, в хореографии Нижинской, ориентированной на французские танцы XVII столетия, Дягилеву и Кохно не хватало точности стилизации [169, с. 171], а порой и понимания характера персонажа<sup>365</sup>. Прицельное обращение к танцу прошлого в хореографии балета можно наблюдать лишь в его коде [46, с. 138]. Брониславе Нижинской, увлеченной поиском новых форм хореографического «высказывания», успешно воплотившей не один проект дягилевской антрепризы, становилось тесно в рамках ансамблевого соподчинения компонентов балета. Своей главной целью, как отмечает А. Галкин, она видела «утверждение чистого танца, освобождение его от пут сюжета и оформления, отход от стилизации и от типичного для предшественников круга тем» [70, с. 632].

Не вполне органичным было сочетание сценографического и пластического решений спектакля, что отмечал в своих воспоминаниях Кокто [46, с. 136]. По его мнению, в хореографии Нижинской не нашли поддержки смелые и интересные

<sup>364</sup> Определение А. Годейра [313, р. 21].

<sup>365</sup> В качестве примера И. Нестьев указывает на выбор Нижинской пуант для солиста Долина, что, по мнению импресарио и либреттиста, «придавало данному персонажу неуместные черты женственности» [169, с. 171].



находки Брака, для которого работа над «Докучными» стала первым опытом в декораторском театральном искусстве. Художник выстроил сценографию таким образом, что всё внимание зрителей направлялось на героев. Декорации представляли собой изображение прохода в сад, обрамленного густой зеленью и были выполнены в насыщенных темных, преимущественно зеленых и коричневых цветах. Для персонажей балета Брак создал пышные костюмы, стилизованные под наряды времен «короля-солнца», включавшие парики и шляпы. Когда же герои поворачивались спиной, они словно исчезали со сцены и сливались с декорациями, поскольку с другой стороны одеяния танцовщиков представляли собой гладкую коричневую униформу. Представляется, что данный прием подчеркивал временной дуализм персонажей, являвшихся одновременно типажам XVII столетия и, благодаря намеку на униформу, представителями современности. Но изобразительность была чужда балетмейстеру, и потому остроумная идея внезапного «исчезновения» действующих лиц<sup>366</sup> не была пластически обыграна. В то же время костюмы Брака, в том числе шляпы и тяжелые парики, скрывали и во многом сковывали движения артистов.

Элемент стилевой разобщенности в художественном облике спектакля, некоторого эклектизма отмечали и публика, и критики. Музыка же, принеся популярность молодому Жоржу Орику, стала одним из важнейших интегрирующих и смыслообразующих элементов постановки.

В большинстве восстановленных «Русским балетом» спектаклей Дягилев поручал композиторам-современникам обработку музыки оригинала — выполнение новой оркестровки, добавление речитативов и т.д. Несколько схожим образом появился и балет «Докучные». Дягилев не только выбрал популярный сюжет, но и обратился с заказом к Орику, незадолго до этого сочинившему музыку к драматической постановке комедии Мольера, с большим успехом прошедшей в театре «Одеон» в 1921 году<sup>367</sup>. Спектакль весьма впечатлил Дягилева, после чего он предложил композитору переработать готовое

<sup>366</sup> См. об этом: [110, с. 74–76].

<sup>367</sup> Премьера спектакля состоялась седьмого апреля 1921 года.

произведение для балетного спектакля. Новая балетная партитура оказалась почти вдвое больше предыдущего варианта музыки.

Связь с комедией Мольера отчетливо выступает в композиционно-драматургической организации музыки «Докучных», которая, подобно оригиналу, основана на принципах обозрения (*revue*). Орик создал одноактный балет в «выходах» на основе ряда следующих друг за другом сатирических портретных зарисовок, в центре которого находится эпизод свидания молодого человека с возлюбленной<sup>368</sup>. Таким образом, в качестве композиционной основы сочинения была выбрана форма сюиты. Изящные звуковые аналогии с мольеровской эпохой возникали и в самом музыкальном материале: Орик не цитировал мелодии придворных танцев, относящихся к временам «короля-солнца», но использовал приемы их стилизации, в частности, менуэтов, курант. Благодаря легкости и подвижности общего темпа, маскарадной смене музыкальных тем в балете можно обнаружить проявление черт различных комических музыкально-театральных жанров — от уже отмеченного ярмарочного театра — до водевилей, оперетты и других. Ритмичное чередование коротких эпизодов также вызывает ассоциации и со сменой кинокадров. В 1910–20-е годы Орик, как и многие другие его современники, был увлечен искусством кино, что проявилось уже в его ранних произведениях<sup>369</sup>, к числу которых принадлежит и балет «Докучные».

<sup>368</sup> Последовательность номеров балета: 1. Увертюра (*Vif et décidé*). 2. Эраст и Ла Монтань. 3. Проход Орфизы и Элегантного. 4. Медленно и величественно (*Lent et majestueux*). 5. Эраст отправляет Ла Монтаня на поиски Орфизы (*Animez*). 6. Выход и реверансы Лизандра (*Modéré*). 7. Танец Лизандра (*Assez animé*). 8. Возвращение Ла Монтаня (*Subitement animé*). 9. Продолжение танца Лизандра (*Dans un temps plus vif*). 10. Выход Игроков в воланы (*très large*). 11. Танец Игроков в воланы (*Vif et décidé*). 12. Эраст приводит Орфизу. 13. *Cédez un peu*. 14. Выход Орфизы. 15. Танец Орфизы (*Très lent et expressif*). 16. Выход двух Болтунов. Эраст подбегает. Орфиза удаляется (*Vif. Scherzando*). 17. Выход Игроков в шары. Уход Орфизы (*Vif et très rythmé*). 18. Танец Игроков в шары (*Légèrement retenu*). 19. Выход Игрока в карты (*Très animé*). 20. Возвращение Игроков в шары и Игроков в воланы. 21. Появление Орфизы. 22. Орфиза и Эраст (*Légèrement retenu*). 23. Шаги Ла Монтаня. 24. Орфиза и Эраст. 25. Танец Орфизы (*Tempo*). 26. *Assez lent*. 27. Появление Опекуна и его сына Валета (*Peu à peu animez le mouvt.*). 28. Ла Монтань подстерегает Опекуна и созывает своих друзей. 29. Выход всех Докучных. 30. Появление Орфизы в окне. 31. Вмешательство Сержанта. 32. Появление маск. 33. Возвращение Орфизы. 34. Опекун благославляет их. Финал.

<sup>369</sup> Впоследствии Орик много работал в кинематографической сфере и прославился, прежде всего, как кинокомпозитор.

Музыкальный материал произведения построен на принципе чередования контрастных эпизодов, типов движения, жанровых формул, однако фрагментарность преодолевается благодаря возвращению интонаций основной темы, легшей в основу увертюры, а также темы Эраста и его слуги. Таким образом, музыкальная форма балетной партитуры приобретает рондальные черты. В «Докучных», в сущности, нет действия — экспозиционность преобладает над развитием, а пестрота и фрагментарность звукового материала, характеризующего персонажей, сглаживаются отсутствием четких цезур между номерами, что создает пластичный переход от одного эпизода к другому. Опора на устоявшиеся музыкальные структуры проявилась уже в увертюре «Докучных», представляющей собой классическую сонатную форму<sup>370</sup>, а большинство номеров имеет трехчастную композицию.

Музыкальный материал «пронизан» игрой разными стилями. В партитуре проявляется намерение композитора воспроизвести черты музыки времен Людовика XIV, причудливо соединив их с музыкально-выразительными средствами, характерными для XX века. Орик создает современные «галантные» танцы в духе сарабанд, менуэтов, курант, переосмысливая жанрово-стилистические приемы старинной музыки.

Стабильные танцевальные ритмоформулы в «Докучных» соединяются с прихотливыми ритмическими рисунками; изящно стилизованная интонация соседствует с подчеркнута бытовыми мелодиями; типовые автентические обороты чередуются с терпкими, присущими стилю композитора гармониями. А. Рыбальченко отмечает в «Докучных» использование приемов музыкального высказывания, характерных для джаза, к которым автор причисляет ленточное голосоведение и несколько импровизационный характер изложения в некоторых эпизодах сочинения [204, с. 104]. Примером этому может стать сцена игроков в шары (*пример 28*):

---

<sup>370</sup> Вступление проходит в основной тональности D-dur, темы главной и побочной партий не имеют яркого контраста, а заключительная часть основана на тематизме главной партии.



Пример 28. «Игроки в шары»

Добавим, что влияние джаза в балете Орика выразилось опосредованно, не в интонационной и ритмической природе мелодий, а в характерной свободе «поведения» голосов инструментальной ткани: резких «выкриках» медных духовых инструментов, «перебросах» музыкальных фраз от тембра к тембру или из регистра в регистр.

Подобно «Новобрачным на Эйфелевой башне», все музыкальные портреты балета «Докучные» получили ироническую трактовку, но в более сдержанной манере. В музыкальном языке произведения, начиная с увертюры, важную роль играют элементы, которые можно объединить в «комплекс скерцозности»<sup>371</sup>: к ним относятся репетиции, частота использования штриха *staccato*, мелко-интервальные и мелкомотивные фигурации, остинатные ритмы, скачки на широкие интервалы в быстром темпе, мелодическое обыгрывание первой и пятой ступеней и т. д. Кроме эффекта комического снижения образов<sup>372</sup>, суеты и бестолкового снования людей, перечисленные музыкальные средства придают произведению флёр старины, выступая как стилистические приметы прошлого. Привлекаемые для портретной характеристики героев приемы пародии в сочетании с элементами стилизации создают совершенно особенную временную стереофонию в партитуре. Характерные мелодические обороты и танцевальные ритмоформулы, воскрешающие в памяти глюковские хореодрамы, венский классический симфонизм, балеты романтической эпохи, соединяются в «Докучных» с оркестровой и гармонической терпкостью двадцатого века, специфической фоносферой современности. Названные черты относятся, прежде всего, к наиболее значимым персонажам произведения.

<sup>371</sup> Е. Ручьевская обозначает этим понятием набор средств и элементов, присущих произведениям классического искусства (См. об этом: [202, с. 376–432]).

<sup>372</sup> Это относится даже к влюбленной паре.

Эраст, образ которого связан с главной темой балета, вместе со слугой показаны как отважные, решительные герои, готовые преодолеть множество препятствий ради встречи с любимой. Однако навязчивость интонаций маршевой мелодии сообщает их образам черты напускной смелости, подчеркивает излишний, псевдогероический пафос персонажей (*пример 29*):



*Пример 29.* «Эраст и Ла Монтань»

После эпизода появления главной героини — Орфизы, тема Эраста возвращается измененной: она расширена, звучит в замедленном темпе, постепенно раскачиваясь от *Lento* до оживленного *Animez*, и завершается длительным кадансированием, комически передавая самоотверженность героев, их несокрушимый настрой искать «свою любезную».

Словно видение появляется и исчезает образ главной героини Орфизы, которую сопровождает Элегантный. В преувеличенно высоком регистре скрипки ведут короткую мелодическую фразу, гармонически диссонирующую с примитивной фактурой «альбертиевых басов», что изначально искажает образ «прелестной возлюбленной» (*пример 30*).

Passage d'ORPHISE et de l'ÉLÉGANT

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes an 8-measure rest. The second system continues the piece, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a *loco* marking. The third system concludes the piece, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *M.D.* marking. The score features various musical notations such as slurs, rests, and dynamic markings.

*Пример 30. «Появление Орфизы и Элегантного»*

Последующая музыкальная характеристика Орфизы, выполненная в романтической стилистике, близка жанру ноктюрна, на что указывает изящная певучая мелодия, обилие мелизматичности и типичная для жанра фактура (*пример 31*).

Музыке эпизодов, представляющих образы докучных, свойственны ритмическая активность, смещение метрических акцентов, нарушение периодичности структуры, обилие диссонирующих созвучий и резкие перемены тембровых красок. Первым докучным, «не испугавшимся» встать на пути у отважных влюбленных, выступил нежный, утонченный и рафинированный юноша Лизандр. Его образ можно сопоставить с фигуркой «фарфорового пастушка». В посвященном ему эпизоде выхода и реверансов усилен пасторальный колорит (символичен выбор тональностей — A-dur и F-dur), тембр гобоя подражает наигрышу волынки, а интонации и общий чинный, церемониальный характер музыки напоминают немецкий гротеск, однако по-французски украшенный разнообразными форшлагами и трелями (*пример 32*).

*librement* **Très lent et expressif**

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system is marked *librement* and **Très lent et expressif** with a *mf* dynamic. The second system has a *p* dynamic. The third system has an *8* above the treble clef. The fourth system has a *b* below the bass clef. The fifth system has an *8-1* above the treble clef and *6* below the bass clef. The music features complex harmonic structures with many accidentals and slurs.

Пример 31. «Танец Орфизы»

Пример 32. «Выход Лизандра»

В следующем эпизоде — Танце Лизандра — на фоне изящной фактуры разворачивается круговое, в духе сицилианы, движение мелодии, выросшей из маршевой темы балета (пример 33).

Danse de LYSANDRE  
Assez animé

Пример 33. «Танец Лизандра»

Предположим, что включение этой темы или ее отдельных элементов практически во все эпизоды-портреты обусловлено спецификой сценического действия: рядом с надоедливymi персонажами всегда присутствует Эраст (и / или его слуга Ла Монтань). В завершении эпизода характер материала внезапно



меняется: «закрадываются» интонации начальной маршевой мелодии, гармонический язык резко усложняется за счет появления хроматизмов и полифункциональных созвучий. Фактура в этом фрагменте уплотняется, настойчиво выделяется остинатная ритмоформула и образ Лизандра предстает в гротескном освещении, как неприятный и назойливый. Отметим, что подобный эффект образной деформации, создающий впечатление навязчивости, докучности, используется композитором и в последующих эпизодах балета.

Игроки в воланы — радостно-напористые персонажи, образы которых трактованы с элементом гротеска. Тема игроков фактурно уплотнена с помощью октавных удвоений<sup>373</sup> и интонационно связана с темой Эраста. В танце Игроков на первый план выступает короткая остинатная ритмическая фигура, которая напоминает жесты героев, их ритмичные поочередные удары по воланчику (пример 34).

Пример 34. «Танец Игроков в воланы»

<sup>373</sup> В данном случае именно октавное дублирование незамысловатой мелодии, подчеркивающее «высокий эмоциональный тонус» энергичных молодых людей, придает оттенок гротеска. Подобный прием характеристики парных комических персонажей будет встречаться и в дальнейшей балетно-музыкальной практике, например, Добчинский и Бобчинский в балете А. Чайковского «Ревизор».

Эпизод, посвященный образу Игрока в карты, построен на ритмоинтонациях менуэта, сочетающихся с полипластовыми наслоениями в гармонии<sup>374</sup>. Повторное появление героев балета не всегда сопровождается возвращением их тем. Так, например, возникающие еще раз образы Игроков в шары и Игроков в воланы звучат в новом музыкальном облике, но остаются узнаваемыми по характеру. На интонационно-тематических элементах всех героев балета основан праздничный финальный эпизод, а завершением произведения становится маршевая тема увертюры.

Музыка «Докучных», организованная как вереница карнавальных образов, сыграла важную выразительно-смысловую и композиционно-интегрирующую роль в балете. Опора на жанр сюиты в произведении усиливает связь с давними музыкально-хореографическими традициями, а возрожденный и набирающий популярность жанр ревю, «просвечивающий» в партитуре, подчеркивает связь времен в калейдоскопе старых и новых ритмов, интонаций, красок и танцевальных па.

### *«Матросы»<sup>375</sup>*

«Матросы» — второй балет Орика, созданный в содружестве с антрепризой Дягилева. Его премьера состоялась семнадцатого июня 1925 года в парижском театре Гайте-Лирик (La Gaîté Lyrique). Над созданием спектакля работали: Леонид Мясин (хореография)<sup>376</sup>, Борис Кохно (либретто), Педро Прюна (сценография). Балет сразу получил признание у публики, чему в немалой

---

<sup>374</sup> Подобный нюанс музыкальной характеристики заставляет предположить, что карточного игрока композитор трактует как «сомнительную личность», склонную к неблагоприятным поступкам.

<sup>375</sup> В данном параграфе использованы результаты научных работ, выполненных и опубликованных автором диссертации лично: [55].

<sup>376</sup> Орик и Мясин в дальнейшем не раз объединялись в работе над балетными опусами. Результатом их сотрудничества стало появление таких балетов как «Чары Альцины», «Художник и его модель», «Бал воров». Кроме того, в 1927 году Мясин создал и собственную версию «Докучных».

степени способствовало гармоничное сочетание всех художественных компонентов спектакля<sup>377</sup>.

«Матросы» представляют собой балет комедийно-бытового содержания, безыскусность и некоторая грубоватость образов которого были созвучны идеям, выраженным в памфлете «Петух и Арлекин», оказавших воздействие на композиторов группы «Шести». В «Матросах» Орика, также как и «Голубом экспрессе» Мийо, воссоздается прозаическая обстановка: действие происходит в казарме и баре. Матрос, уехав от своей невесты, возвращается и пробует соблазнить ее под видом другого, но попытки остаются тщетными — невеста преодолевает искушение. Сюжет балета напоминает о «*Così fan tutte*» Моцарта, поскольку в его основе лежит испытание верности возлюбленной, осуществляемое с помощью переодевания и псевдозамены одного лица другим.

Композицию балета составляют пять картин, имеющих специальные подзаголовки:

- I. «Помолвка и Отъезд жениха»;
- II. «Одиночество»;
- III. «Возвращение матросов. Трудное испытание» [«Проверка»];
- IV. «Соблазнение невесты»;
- V. Финал.

В балете задействовано пять персонажей: три матроса (американский (Ф. Славинский<sup>378</sup>), французский (С. Лифарь)<sup>379</sup>, испанский (Л. Войцеховский), покинутая невеста (В. Немчинова) и ее подруга (Л. Соколова)). Для каждого героя в соответствии с музыкальным образом были подобраны свои движения, хореография строилась на принципе сочетания классических элементов с бытовыми и характерными танцами. По воспоминаниям современников, «всё

<sup>377</sup> Некоторые критические отзывы о достоинствах музыки, хореографии и сценографического оформления представлены в работе: Нортон Л. «Леонид Мясин и балет XX века» [342, p. 104–105.]

<sup>378</sup> В скобках указаны исполнители на премьерном спектакле 1925 года. Далее по тексту — аналогично.

<sup>379</sup> На премьере в Лондоне двадцать девятого июня 1925 года партию французского матроса исполнил сам Л. Мясин.

движение разворачивается по схемам корабельных работ; вы всё время чувствуете подкладку матросского “ремесла”: какой молот, винт, парус, флаг невидимо принадлежат всей хореографической картине... Мясинская хореография бесконечно разнообразна и полна неисчерпаемой изобретательности. За малыми исключениями юмор заразителен и матросско-кабацкое зрелище ни разу не сквернословит» [Цит. по: 118, с. 132]. Примечательно, что Мясин в создании хореографии опирался на стилевую природу музыкального материала, и в соответствии с ней использовал, помимо академических движений, также мюзик-холльные трюки<sup>380</sup>, элементы джазового танца, фламенко, акробатику, цирковую клоунаду. Классические танцевальные па балетмейстер последовательно применил только в сценах, непосредственно посвященных образу невесты — в сольной картине II и в па-де-де невесты и французского матроса из картины IV. Постановка Мясина получила единодушную похвалу со стороны критиков и стала определяющим фактором в успехе и признании балета у публики<sup>381</sup>. Особенный восторг у современников вызывало па-де-труа матросов из третьей картины, в котором исполнялись сложные и остроумно поставленные акробатические трюки<sup>382</sup>.

Педро Прюна, для которого «Матросы» стали первым опытом работы в театральной сфере, оформил сценическое пространство в виде куба с поворачивающимися гранями, каждая из которых соответствовала определенному эпизоду действия. Красочные декорации передавали очертания летнего портового городка. В начальной картине «Помолвка и Отъезд жениха» на заднем плане изображался парусник, а во второй картине («Одиночество») — задумчивый моряк; в картине III («Возвращение матросов. Трудное испытание») — Амур со стрелами. В картине «Соблазнение невесты» декорации «рисовали» будку с напитками; наконец, в заключительной картине V фоном

<sup>380</sup> В частности, танцевальные движения на стульях и со стульями.

<sup>381</sup> Вероятно, балет «Матросы» вдохновил хореографа Джерома Робинса (ученика М. Фокина и Дж. Баланчина) на создание в 1944 году балета «Матросы на берегу» (“Fancy Free”), близкого спектаклю Мясина общей легкой, веселой атмосферой, характером танцевальной постановки и даже количеством героев-матросов — трое.

<sup>382</sup> См. об этом: [342, р. 104].

послужили крупные силуэты фигур рыбака и его жены. На занавесе, служившем своего рода живописной «увертюрой» спектакля<sup>383</sup>, были изображены моряк с парусником в руках и его возлюбленная. Костюмы персонажей, соответствовавшие своей простотой сюжету и проблематике балета, подчеркивали индивидуальность каждого из персонажей. Так, по нарядам можно было «угадать» национальность матросов и характеры обеих девушек. Нежная, трогательная барышня-невеста появлялась в бело-розовом платье с изящными узорами и голубом платке вокруг головы, а ее дерзкая Подруга — в юбке и блузке ярких контрастных цветов с крупными узорами<sup>384</sup>.

Гармонию и слаженность в театральном-сценическом облике «Матросов» отметил Сергей Прокофьев, присутствовавший на премьере. «Декорации молодого художника Рина, последователя Пикассо, очень приятны и просты. Поставлен балет Мясиним хлестко и весело. Вообще, веселость, была главным качеством и музыки, и всей постановки, и причиной шумного успеха» [190, с. 514].

Основными качествами музыки, «вторящей» веселому сюжету балета, стали простота и ясность<sup>385</sup>. Орик обращается к четким, квадратным построениям, ясным куплетно-вариационным формам, использует «расхожие» жанрово-бытовые интонации, опираясь на музыку площадей, кафе и ярмарок.

По динамике развертывания, жизнерадостности настроения, рожденной молодыми, современными образами, балет «Матросы» сближается с «Голубым экспрессом» и «Ланями» Пуленка. Все три произведения объединяют легкость настроения, общий «приподнятый» характер, сопоставление лирических, напевных эпизодов с бравурными маршевыми, воплощающими женскую и мужскую сферы образов, а также опора на песенно-танцевальные интонации, близкие популярным мелодиям. Правда, в сравнении с двумя названными балетами

<sup>383</sup> Примечательно, что исследователь В. Березкин именно так определяет смысловую и драматургическую сущность театральных занавесов, созданных художниками к спектаклям дягилевских балетных постановок [18, с. 300].

<sup>384</sup> Подруга также щеголяла украшениями и модной прической.

<sup>385</sup> Прокофьев характеризовал балет «Матросы» как музыку, выполненную «в простых линиях, почти эскизно» [190, р. 514].

музыкальный язык «Матросов» представляется более простым и «приземленным», что связано с характером персонажей и атмосферой действия.

Каждая из пяти картин балета представляет собой ряд номеров, соединенных между собой по принципу монтажа и имеющих общий тематизм.

Можно также отметить, что звуковой ряд балета включает в себя и элементы национальной музыки других стран, особенно крайние разделы. Например, начальная сцена представляет тему, близкую русской плясовой, в ее фактуре имитируются гармошечные переборы (*пример 35*).



*Пример 35. I. «Отъезд жениха»*

В первой, довольно развернутой по сравнению с другими картине «Помолвка и Отъезд жениха», экспонируются образы главных героев и происходит завязка действия: жениха-матроса отправляют на службу. Сцена имеет черты куплетно-вариационной формы.

Во второй картине, фокусирующей внимание на образе девушки-невесты, применены принципы формы рондо. Рефреном является певучая «тема одиночества» невесты, основанная на нисходящей секвенции (*пример 36*).



*Пример 36. II. «Одиночество»*

Тема перемежается с эпизодами различного характера, среди которых имеется и бравый, маршеобразный, воплощающий матросскую образную сферу.

Третья картина «Возвращение матросов» — следующий виток интриги. В ней представлены музыкальные портреты трех персонажей. Примечательно, что музыкальная форма данной картины — вариации, что создает аллюзии с балетной классикой<sup>386</sup>. Среди вариаций выделяется та, что посвящена образу матроса-француза, выразительно переданному лирическим, мечтательным вальсом<sup>387</sup> (пример 37).

Пример 37. III. «Возвращение матросов»

<sup>386</sup> Параллели возникают не только с сольными танцевальными пьесами из классических сюит, но и музыкальным вариационным циклом, где каждому персонажу отдана отдельная вариация, как, например, в балете «Коппелия» Л. Делиба — «Славянская тема с вариациями».

<sup>387</sup> Интересно, что только для французского матроса Мясин включил в хореографию классические па. Остальным персонажам поручены комбинации движений, основанные на разнообразных мюзик-холльных трюках.

«Соблазнение невесты» построено по принципу всевозрастающего веселья, что определило последовательность и характер музыкального материала — в нем большую роль играют контрастные сопоставления танцевальных формул. Финал закрепляет настроение счастливой развязки, утверждая господство танца, как символа молодой энергии и любви<sup>388</sup>.

Среди спектаклей русской антрепризы 1920-х годов «Матросы» выделяются наибольшей музыкальной традиционностью в трактовке балетного жанра, простотой и доступностью содержания, выраженными во всех компонентах произведения. На наш взгляд, именно таким его создатели представляли себе «современный, антиромантический балет», передающий любовный сюжет в красках динамичной повседневности.

*«Пастораль»*<sup>389</sup>

Третий балет Орика, созданный по заказу «Русского балета» — «Пастораль». Ее постановка состоялась двадцать девятого мая 1926 года в парижском Театре Сары Бернар. В работе над «Пасторалью» Орик снова сотрудничает с Борисом Кохно (либретто) и Педро Прюна (сценография). Хореографом выступил Джордж Баланчин. От «прозы жизни», воплощенной в «Матросах», создатели «Пасторали» обратились к загадочному для обывателя и скрытому от посторонних глаз миру артистической богемы. М. Келькель отмечает, что этот балет возвращает «в лучшие дни дадаизма» и в атмосферу «Новобрачных на Эйфелевой башне» [318, р. 150]. По утверждению Р. Косачевой, выбор сюжета будущего балета принадлежал композитору [118, с. 136]. Для Жоржа Орика, творчество которого теснейшим образом связано с киноискусством, «Пастораль» стала первым (хотя и опосредованным) контактом с кинематографической художественной средой.

---

<sup>388</sup> Финал построен на основе английской матросской песни, с которой композитора познакомила художница Н. Хамнет (См. об этом: [117, с. 323]).

<sup>389</sup> В данном параграфе использованы результаты научных работ, выполненных и опубликованных автором диссертации лично:



Зрителя знакомят с закулисной жизнью съемочной группы. На сцене появляются Режиссер (Ф. Славинский), его Помощники и Кинозвезда (Ф. Дубровская), а также простые деревенские жители, чей покой был нарушен кинематографистами. Почтальон (С. Лифарь), развозивший на своем велосипеде письма, решает отдохнуть на берегу реки и засыпает. Местные девушки задумали подшутить над ним, спрятав почтовую сумку письмоноосца. В этот момент внезапно появляется съемочная группа, Помощники устанавливают декорации, выходит Кинозвезда. Почтальон просыпается и обнаруживает себя на улице города. Изумленный, словно в полусне он танцует с главной героиней. Но тут прибегают разъяренные деревенские жители, не дождавшиеся своей почты, и разрушают город. Почтальон и Звезда скрываются от них. Завершает балет сцена, в которой, вернувшийся за своим велосипедом Почтальон, уезжает вместе с одной из сельских девушек.

В спектаклях русской антрепризы авторы не раз обращались к сюжетно-тематическому модусу пасторали в рамках балетов неоклассического направления для воссоздания старинной атмосферы, в особенности, — галантной эпохи барокко<sup>390</sup>. Название данного балета отсылает зрителя-слушателя к старинному национальному жанру *pastorale comique*, балетам эпохи Мольера–Люлли и подразумевает возможность свободного сочетания самых разных эпизодов, в том числе — реалистичных, бытовых и фантастических.

Балет «Пастораль» лишь на первый взгляд представляет собой комическую сценку, объединившую атмосферу деревни и условно-кинематографическую городскую среду. Создатели спектакля наполнили произведение чертами разных эпох — прошлого и современности, а также тонкой, едва уловимой игрой смыслов. Художественная материя балета выстроена так, что «реальное» и «вымышленное», «искусственное» и «подлинное», противопоставленные друг другу по сюжету, оказываются присущими одним и тем же персонажам,

---

<sup>390</sup> Жанровое обозначение «пастораль» имеет балетная постановка «Боги-нищие» на музыку Г. Ф. Генделя. Либретто — Б. Кохно, хореография — Дж. Баланчин, декорации и костюмы — Х. Грис. Премьера — 16.07.1928, театр His Majesty (театр Ее Величества), Лондон.

объектам. Подобная дуалистичность образов, придающая «пасторальному» балету двадцатого века оттенок скрытой насмешки, вызывает ассоциации с живописными полотнами Ватто. О выдающемся французском мастере могут напомнить не только место действия и специфическое совмещение мира реального и условно-театрального (в данном случае — кинематографического), но и особый авторский взгляд, в котором светлый, позитивный настрой соединяется с едва уловимой иронией и скептицизмом. Один из самых ярких и выразительных символов современности — кинематограф — в балете «Пастораль» не только контрастирует с полевыми картинами, олицетворяющими старинное, патриархальное, но и воплощает вымышленную реальность с ее нарочитой «праздничностью», многоликостью, излишним пафосом, которые легко разрушаются абсолютно натуральным возмущением деревенских жителей. Одновременно, рустикальные образы балета в некоторые моменты обретают ирреальный оттенок<sup>391</sup>, рисуя «исчезающую сельскую натуру». Действие и обстановка этого балета также заставляет вспомнить мир героев Ватто, в котором «нет ни психологических откровений, ни грандиозных характеров, ни даже просто сколько-нибудь значительных поступков, сюжетов, страстей, но который оказывается олицетворением эпохи, ее драматическим сгустком, скрытым за внешней задумчивой беззаботностью» [84].

Балет был поставлен восходящей звездой русской антрепризы Дж. Баланчиным. В своем тексте хореограф создал микст из танцевальных и акробатических элементов, с «перевесом» в пользу последних. Хореография Баланчина была характеризована как изобретательная, но тяжеловесная и надуманная<sup>392</sup>. По воспоминаниям С. Григорьева, танцующие мешали друг

---

<sup>391</sup> Элемент «ненастоящего», присутствующий в отображении образов реальных и обыденных, является еще одним напоминанием о художественной манере Ж. А. Ватто. Как отмечают исследователи, в произведениях этого мастера театрально-сценическая жизнь гораздо более правдива, чем реальная, с ее разыгрываемыми эмоциями, ритуальными флиртами и псевдо-обидами (См. об этом: [84]).

<sup>392</sup> Именно такими казались *developpe* над головой Почтальона (С. Лифаря), выполняемые Кинозвезд (Ф. Дубровской), ее «посадка» на шею партнеру и многие другие движения.

другу при движении из-за большого количества предметов на сцене<sup>393</sup>. Среди примет «сегодняшнего дня», ставших важным элементом постановки, режиссер отметил наличие велосипеда, с которым Почтальон не расставался даже при исполнении любовного адажио с Кинозвездой, превращавшегося в своеобразное «па-де-труа»<sup>394</sup>. Контраст хореографии Баланчина с музыкой Орика, стал причиной прохладного приема балета у критиков и публики.

«Пастораль» стала примером балетного спектакля, в котором, по выражению Р. Косачевой, создавалась полистилистическая структура, возникавшая вследствие различий хореографии, декорационного оформления<sup>395</sup> и музыки. Данное расхождение во многом было вызвано творческими устремлениями молодого балетмейстера, «оттачивающего» тогда, как пишет С. Наборщикова, любимые выразительные средства, и в частности, контрапункт музыкального и визуального начал. «В данном же случае имеется несоответствие сценическое, отвечающее формуле: “возвысить низкое, опустить высокое”. “Возвышению” или “понижению” подвергалась как музыка, так и хореография» [166, с. 67–68]. Рискнем предположить, что подобная манера молодого Баланчина стала индивидуальным переосмыслением идеи «контрапунктического взаимодействия компонентов в балетном спектакле», рожденной в дягилевской антрепризе. Содержательная двойственность, контраст «высокого», выраженного через обращение к классическим жанрам, формам, лексике, поэтическим мотивам, и приземленного, представленного в опоре на элементы современной

<sup>393</sup> См. об этом: [64, с. 180].

<sup>394</sup> См. об этом: [64, с. 180].

<sup>395</sup> Контрастное, полистилистическое переплетение художественных элементов в балете «Пастораль» нашло также выражение внутри его театральных слагаемых, в частности, сценографии. Декорации П. Прюна, помимо вполне традиционных элементов, включали лестницы и экраны. На занавесе была изображена девушка в довольно короткой юбке, сидящая на велосипеде, символизирующем динамику нового века. Однако, ее посадка говорит, скорее об отдыхе, а не стремительном движении: обе ноги барышни находятся с одной стороны от велосипеда. Подобное положение ног, прямота корпуса и согнутая в локте левая рука напоминает посадку женщин в дамском седле во время верховой езды, отсылая к культуре далекого прошлого. Дизайн одного из женских костюмов, созданных Прюна для «Пасторали», явно указывает на эпоху барокко (См. альбом М. Пожарской «Русские сезоны в Париже: Эскизы декораций и костюмов, 1908–1929» [186, с. 226]).

повседневности, быта, заложены не только в сюжете и хореографическом воплощении «Пасторали», но и ее музыке.

Звуковой ряд балета «Пастораль» в целом имеет ретроспективную направленность. Это выражается в стройности номерной композиции произведения, опоре музыкального материала на танцевальные и моторные жанры, а также его связью с интонационным фондом сочинений классико-романтического периода. Вместе с тем, в музыкальном языке «Пасторали» проявились типичные для Орика терпкость гармоний, острота интонаций и ритмов, которые «выдают» присутствие звукового флера двадцатых годов нового века, его особого временного пульса. Жизнерадостная атмосфера и динамизм в музыке произведения сохраняется до последних нот, когда счастливые герои скрываются из виду.

Двухактный<sup>396</sup> балет представляет собой последовательность из Прелюдии и двенадцати номеров, музыкальное содержание которых связано с действием<sup>397</sup>:

Прелюдия. *Moderato*

- I. *Allegro commodo*. Появление Почтальона на велосипеде. Он останавливается, увидев реку, снимает сумку с письмами и направляется к воде, чтобы искупаться.
- II. *Andantino con moto*. Выход девушек. Они замечают купающегося Почтальона и решают подшутить над ним, спрятав его сумку.
- III. *Moderato*. Почтальон выходит из воды. Ничего не заметив, он засыпает посреди поля.
- IV. *Tempo di Marcia*. Появляются актеры, Режиссер, операторы. Они не замечают спящего.
- V. *Presto con scioltezza*. Режиссер командует.
- VI. *Allegro con brio*. Установка декораций города.

<sup>396</sup> Обозначение «Балет в двух действиях» поставлено на титульном листе клавира [267]. Указание разделения на акты в последующем нотном тексте произведения отсутствует. Повидимому, граница между актами балета проходит в седьмом номере когда меняется обстановка действия. В сущности, «Пастораль» представляет собой одноактное сочинение.

<sup>397</sup> Содержание балета описано в клавира: [267]. Перевод мой — Н.Г.

- VII. Tacet.* Музыкальный перерыв. Операторы включают устройства и проекторы.
- VIII. Lento ma non troppo.* Съемка. Главная актриса получает письмо и, оставшись одна, разрывает его.
- IX. Presto subito.* Пробуждение Почтальона. Он потрясен присутствием незнакомки и возникшими декорациями. Его внезапное появление прерывает процесс съемки.
- X. Tempo di Valz, pacatamente.* Дуэт Кинозвезды и Почтальона. Изумление, интерес, приглашение, танец и уход пары.
- XI. Moderato.* Скандал. Разъяренные деревенские жители, не получив своей почты, ищут Почтальона. Операторы, актеры и Режиссер также разгневаны. Появляется Девушка с сумкой, отнятой у Почтальона. Жители бросаются к ней. Кинозвезда и Почтальон возвращаются на сцену, однако, он, заметив связанную с ним суматоху, скрывается. Декорации сносят и взору зрителя предстают луг и река, но уже под ночным небом. Киногруппа удаляется, вслед за ней — деревенские жители. Девушка остается одна.
- XII. Moderato.* Почтальон, крадучись, возвращается за своим забытым велосипедом, садится на него и пересекает сцену. Девушка его догоняет, запрыгивает рядом, и они быстро удаляются.

Номера-сцены, составляющие балет, ясно обозначают сюжетно-драматургические фазы действия: характеристика безмятежных сельских образов (№1 – №3), затем появление работников кинематографа (№4 – №7<sup>398</sup>), экспозиция нового персонажа (№8), контакты представителей деревни и киномира, сначала данные в комическом и лирическом «освещении» (№9, №10), а позже — как участники конфликта (№11), развязка (№12).

<sup>398</sup> Седьмой номер балета ясно обозначает переход к съемочному процессу: он представляет собой одноктный фрагмент, наполненный тихой дробью малого барабана. Звуковое решение, предложенное композитором, вызывает аналогии с сопровождением циркового трюка или фокуса.

Интересно, что в действии «Пасторали» преломились мотивы, характерные для романтического балета, в частности двоemiрие, парность женских образов, связанных с одним кавалером, который становится объектом действия «волшебных чар». Письмо выступает в качестве атрибута, объединяющего два мира. Внутреннюю связь с балетом прошлого обнаруживает и композиторская жанрово-интонационная трактовка некоторых номеров. Так, девятый номер («Пробуждение Почтальона»), представляющий собой веселую, изящную польку<sup>399</sup>, близок балетной женской вариации второй половины XIX века. Вальс (№10) принимает на себя функции балетного адажио, правда, не лишённого оттенка иронической пародии: после изложения лирической, чуть меланхоличной темы, наполненной терпкими, «равелевскими» гармониями, следует ее помпезный, «громогласный» вариант<sup>400</sup>. Кода неторопливого вальса, благодаря подвижному темпу (*Allegretto con spirito*), многократным варьированным повторам начальной мелодической фразы и характерным репетициям звуков, обретает сходство с финальным номером классической сюиты, обозначающим границу эпизода спектакля<sup>401</sup>. Музыка одиннадцатого номера балета, основанная на энергичных маршевых и танцевальных темах различного интонационного склада<sup>402</sup>, более напоминает поочередный выход всех участников действия, чем их конфликтное столкновение. Последнее подчеркнуто, главным образом в коде пьесы, где ускорение темпа сочетается с контрапунктическим проведением разнохарактерных мелодий, создающем эффект всеобщей сумятицы и неразберихи.

Драматургическим «стержнем» балета является противопоставление образных сфер, относящихся к деревенской размеренной жизни и динамичному

---

<sup>399</sup> Номер имеет простую трехчастную форму, следующую после краткого вступления, и завершается миниатюрной кодой с характерным ускорением темпа — *Accelerando poco a poco*.

<sup>400</sup> Этому способствует значительно более плотная оркестровка и метрическое подчеркивание в аккомпанементе первой и третьей долей такта. Фактурно-динамический контраст между музыкальными фразами, подобный указанному, встречается также и в средней части вальса — трио сложной трехчастной формы.

<sup>401</sup> Таким образом в «Пасторали» возникает неполное *pas de deux* — без мужской вариации.

<sup>402</sup> В музыкальном материале слышны отголоски прозвучавших ранее тем из различных номеров.

миру киноиндустрии, а упомянутая ранее смысловая неоднозначность образов становится общим элементом в их музыкальном отображении. Отметим также, что в балете имеется лейтмотив, заключающий в себе «пасторальную звуковую идею». Это восходящий мелодический ход в объеме ноны<sup>403</sup>, с характерным квартовым скачком (пример 38).



Пример 38. Prélude

Лейтмотив, с которого начинается Прелюдия, становится частью музыкальной характеристики не только сельской природы и деревенских жителей, но и беспокойных «чужаков-киношников», прибывших для съемок фильма. Интонационная общность двух контрастных миров, композитором выстроена тонко, без явного акцентирования. В номерах, непосредственно связанных с деревенскими образами, — Прелюдии, первом, втором, третьем и финальном, — лейтмотив проходит в мелодико-ритмических вариантах, близких к начальному<sup>404</sup>, а изменяются, главным образом, тембр, интонирующий мелодию и ее сопровождение<sup>405</sup>. В пьесах, характеризующих кинодеятелей, лейтмотив появляется с большими преобразованиями, сохраняя лишь общий мелодический контур и направление движения (примеры 39а, 39б):

<sup>403</sup> От пятой ступени лада к шестой через октаву с последующим гаммообразным «спадом» и его неоднократным повторением.

<sup>404</sup> Так, в первых трех номерах балета мелодия обогащается четвертой повышенной ступенью, создающей лидийский, «фольклорный» интонационный облик пьес.

<sup>405</sup> Живописно-изобразительные трели духовых в «Прелюдии» сменяются прозрачными аккордами первого номера, октавной дублировкой мелодии во второй пьесе и «волыночным» органным пунктом в третьей.



Пример 39а. №4



Пример 39б. №6

Интонационное родство с лейтмотивом балета обнаруживает и ведущая тема одиннадцатого, предфинального номера (пример 40):



Пример 40. № 11

Звуковая характеристика мира деревенской природы и сельских жителей опирается на традиционный для этой области комплекс средств: преобладание деревянных духовых и струнных инструментов в тембровой палитре, тонкость



фактурных линий, «воздушные» кварто-квинтовые мелодические ходы и многочисленные звенящие трели. По своему колориту эта музыка близка приключенческим фильмам, популярным в 1920-е годы, что проявилось в ее радостно-позитивном настроении, энергичных интонациях, изредка подчеркнутых тембровыми красками валторны, трубы и ударных инструментов<sup>406</sup>. Но иногда ясная звуковая среда сельского мира меняется, неожиданно наполняясь более сложными гармониями, включающими расщепления тонов и переченья (примеры 41а, 41б):



Пример 41а. №2



Пример 41б. № 3

Указанные гармонические нюансы, безусловно, вызванные сюжетными перипетиями балета<sup>407</sup>, привносят в деревенскую музыку загадочность и даже эфемерность, свойственные нереальным объектам.

Номера «Пасторали», обращенные к сфере кинодеятелей, характеризуются бóльшим интонационным и фактурным разнообразием, масштабом, внутренней динамикой, что делает их музыкальные образы энергичными и, на первый взгляд,

<sup>406</sup> Например, зычные реплики трубы во втором номере (от пятого такта после ц. 20), или решительная мелодия, интонируемая валторнами в одиннадцатом номере (от пятого такта после ц. 100).

<sup>407</sup> Изменения в гармонии сопряжены с озорной затеей девушек и судьбой главного героя, который, погружаясь в сон, оказывается в измененной реальности.

реалистическими. Активнее проступает связь с танцевальными жанрами<sup>408</sup>, например, крайние разделы пятого номера, посвященного бурной деятельности режиссера, основаны на движении в ритме тарантеллы, а главная тема шестого номера близка мазурке. Марш, неоднократно встречающийся в жанровом облике тематизма из «кинономеров», заметно отличается от своего «деревенского» воплощения: веселый и легкий в первом номере, характеризующем молодого Почтальона, он становится далее помпезным, нарочито торжественным, а иногда обретает комические черты, приближаясь к пародии. Подобное можно наблюдать в начале четвертого номера, где решительная, по-игрушечному звонкая мелодия «накладывается» на гудящее сопровождение<sup>409</sup> (пример 42):

Пример 42. № 4. *Tempo di Marcia*

Авторская ирония, связанная с условностью кинореальности, проявляется, на наш взгляд, и в резких, буквально кадровых сопоставлениях интонационно-тематического материала, темпов и тональностей внутри пьес: между различными разделами формы и в пределах одного из них. Особенно часто подобный прием встречается в шестом номере, где музыка «рисует» не только разнообразные

<sup>408</sup> О чертах польки и вальса в №№9, 10 уже упоминалось.

<sup>409</sup> Повторяющееся кругообразное движение в басу, интонируемое валторнами, вызывает некоторые ассоциации с пьесой «Корильон» из «Арлезианки» Бизе, рисующей картину народного праздника. Однако контраст между мелодией и сопровождением, облегченность фактуры в рассматриваемом фрагменте и дальнейшем музыкальном изложении четвертого номера создает эффект энергичного, чуть карикатурного «снования» людей, в сравнении с настоящим массовым действием у Бизе.

декорации домов и активных монтировщиков, но и, возможно, самих жителей картонного города (пример 43):



Пример 43. № 6

Лирическая сфера «Пасторали», в наибольшей степени связанная с образом Кинозвезды<sup>410</sup>, также предстает в несколько ироническом освещении, о чем говорят рельефные, как будто специально «сконструированные» эмоциональные подъемы в музыке десятого номера и немного утрированное изящество интонаций, слышимое в звуковой характеристике кинодивы. Музыка восьмого номера балета впервые представляет главную героиню как кинематографически идеальный, положительный женский персонаж, создавая образ милый и спокойный, почти кроткий<sup>411</sup>. В процессе развертывания пьеса наполняется имитационным фактурным развитием и хроматическими подголосками, что несколько

<sup>410</sup> Лирический характер музыки присущ некоторым темам пятого и шестого номеров, а также заметен в сцене с сельскими девушками. Интересно, что некоторые лирические интонации из шестой пьесы имеют нарочито томный, экспрессивный характер, словно они воплощают преувеличенные «экранные» эмоции будущих киногероев, выражаемые через страстные взгляды или жесты (см. с девятого такта от ц. 55).

<sup>411</sup> Примечательно, что мелодические интонации темы, а также ритмическая пульсация на каждую долю в начальных тактах пьесы, делает ее близкой по звучанию и характеру к вариации «Фей искренности» из «Спящей красавицы» Чайковского.

усложняет ее музыкальный облик и обнаруживает родство с аналогичными эпизодами из пасторальных картин балета — вторым и третьим номерами<sup>412</sup>. Представляется, что таким образом Орик подчеркнул элемент мистификации в затеях девушек, женском кинообразе актрисы, и сне Почтальона.

Балансирование между реальностью и «фикцией» сохраняется в «Пасторали» вплоть до финального номера, который, не смотря на свою простоту, также допускает двойственную смысловую трактовку. Повторяющиеся интонации пасторального лейтмотива словно бы утверждают незыблемую силу природы и живых человеческих эмоций, сохраняющихся вопреки прогрессу цивилизации. Однако почти полное проведение всей пьесы в высоком регистре<sup>413</sup>, кроме заключительного унисона<sup>414</sup>, может символизировать и исчезающий мир деревенских ландшафтов, людей, времени.

Выразительную характеристику, подчеркивающую «непустячную» сущность музыкального ряда «Пасторали», дал Б. Шлецер. «Самый музыкальный материал кажется слишком незначительным; акцент в этой вещи не на “что”, а на “как”. Но если вслушаться в эту партитуру . . . ее достоинства, чисто музыкальные, становятся несомненными и тогда обнаруживается и мелодическое ее очарование, и единство этих как будто разрозненных танцевальных номеров, осуществленное благодаря скрытому монотематизму, и изящество и легкость контрапунктических разработок» [Цит. по: 118, с. 138].

Завуалированный диалог эпох в спектакле «Пастораль» соединяется с авторской мыслью о близости и «взаимопроницаемости» двух измерений современной жизни: кинематографической и реальной действительности. Мир обыденности и сфера искусства, художественные символы прошлого и современности, представлены создателями балета с легким оттенком иронии,

<sup>412</sup> Этому также способствует использование в репризе тембра челесты и многочисленные трели в коде номера.

<sup>413</sup> В сравнении с Прелюдией, открывающей балет, складывается зеркальная логика регистрового расположения материала: там начало музыкального изложения захватывало все регистры, включая низкий, а затем переходило исключительно в высокий.

<sup>414</sup> Характерно, что заключительные октавные унисоны располагаются не на тонике пьесы, а на верхней медианте (звук *си* в соль мажоре) — композиторский штрих, близкий по смыслу знаку вопроса.

словно указывающим на «преходящую» сущность отображенных ими явлений, преодолеваемую течением времени.

Три балета, созданные молодым композитором для дягилевской антрепризы, образуют своего рода хореографический цикл, посвященный любовной тематике, воплощенной с тонким юмором. Партитуры Орика опираются на давние композиционно-драматургические, интонационно-лексические закономерности балетной музыки. Одновременно, в звуковом решении композитора, ощутимо воздействие современной ему эпохи джаза и кино, придающее барочным танцам и классическим балетным формам характер непринужденной игры с жанровыми традициями.

### ***3.3. Балет «Продавец птиц» Ж. Тайфер<sup>415</sup>***

Балет «Продавец птиц» принадлежит к числу наиболее успешных постановок труппы «Шведские балеты». Премьера сочинения состоялась двадцать пятого мая 1923 года в Театре на Елисейских полях в один вечер со «Скетинг-рингом» Онеггера и менее популярной по сравнению с остальными спектаклями скандинавского коллектива «Священной рощей» А. Хакиниуса. В течение трех сезонов (1923–1925 годы) балет был показан девяносто пять раз. Помимо Парижа его показали в других французских городах, а также в странах Европы и США<sup>416</sup>. С завершением деятельности «Шведских балетов» в 1926 году прекратилась и сценическая жизнь «Продавца птиц». К. Л. Хил в своей диссертации приводит всего две даты последующих исполнений балета — 2 декабря 1950 года в Муниципальном оперном театре г. Клермона-Феррана (Франция) и в концертном варианте в мае 2002 года (“Ambache Chamber Orchestra”). О других постановках произведения информация отсутствует.

«Продавец птиц» был создан тремя авторами: Элен Пердриат (либретто, костюмы и декорации), Жермен Тайфер (музыка), Жан Бёрлин (хореография). Как

<sup>415</sup> В данном параграфе использованы результаты научных работ, выполненных и опубликованных автором диссертации лично: [55].

<sup>416</sup> См. об этом: [311, р. 133–135].

отмечает Хил, об истории создания балета практически нет сведений. В частности, неизвестно, как началось сотрудничество Пердриат с де Маре и труппой, на какой стадии в этот момент находилась разработка сценария, а также оформления. Неизвестна также причина обращения импресарио «Шведских балетов» с заказом к Ж. Тайфер. Вместе с тем, напомним, что композитор уже имела опыт сотрудничества с коллективом в период работы над «Новобрачными на Эйфелевой башне».

«Продавец птиц» миниатюрен как и многие другие балеты той эпохи, но выделяется среди них традиционностью художественного решения, особенно на фоне эпатажных, дерзких спектаклей скандинавской антрепризы, например, «Скетинг-ринга» или «Сотворения мира». Вместо скандала «Продавец птиц» вызвал почти всеобщее одобрение. Работа трех соавторов была высоко оценена критиками, а Жермен Тайфер приобрела благодаря этому произведению широкую известность и признание. Многие критики заявляли, что такой изящный и игривый балет мог быть сочинен только женщинами. Данное обстоятельство побудило некоторых исследователей рассматривать «Продавца птиц» именно в данном ракурсе [311, р. 113–120; 352]. Хореография балета была отмечена как традиционная. Андре Мессаже заметил, что в «Продавце птиц» «слишком много пуант, словно это класс балета» [Цит. по: 297, р. 55].

Центральной фигурой в разработке спектакля «Продавец птиц» стала Элен Пердриат, слывшая в двадцатые годы одной из наиболее популярных парижских художниц и иллюстраторов. Подобно своим коллегам-современницам — Тамаре де Лемпицка, Мари Лорансен, Ирен Лагу, она освещала в своем творчестве животрепещущую тему женской эмансипации, что определило тематику и образность полотен художницы. В балете «Продавец птиц» также встречается несколько женских образов, которые соотносятся по контрастному принципу.

Согласно сюжету, две сестры, живущие в маленьком доме на берегу моря, однажды обнаруживают у своих дверей цветочные букеты. Младшая — кроткая и милая — выбрала для себя скромные полевые цветы, а старшая, слывшая надменной кокеткой, предпочла красные розы. Появляются, идущие из церкви

послушницы в белых платьях и коронах из цветов (“Enfants de Marie”). Бегущие навстречу озорные школьницы, высмеивают их благочестие и смирение. С лейками и фруктами в руках проходят одетые в передники Садовницы. Неожиданно, балансируя двумя клетками, появляется Продавец птиц и обращается к сестрам. Младшая радостно заговаривает с ним, но старшая с презрением отворачивается. Несколько позже к девушкам подходит богато одетый незнакомец и пытается очаровать высокомерную сестру. Богач имеет успех у гордячки, но одна из школьниц-хулиганок срывает с него маску, под которой все узнают старого портового чернокожего Торговца. Старшая сестра с позором и стыдом скрывается, а молодой Продавец птиц танцует с младшей, приглянувшейся ему своим дружелюбием и веселым нравом.

Сюжет балета, в котором присутствует элемент нравоучительности, перекликается со средневековыми моралите и притчами. Один из критиков сравнил либретто «Продавца птиц» со сказками Г. Х. Андерсена, указывая на общность скандинавского происхождения писателя и художественного коллектива де Марэ<sup>417</sup>. Моральную сторону фабулы в прессе трактовали неодинаково: «гордость наказана, а скромность вознаграждена» (Ж. Пуэ), «не всё то золото, что блестит», «довольствуйся малым» (неизвестный автор), «под прекрасными украшениями столько уродства» (Ж. Орик) [Цит. по: 311, р. 145]. Одновременно с этим в «Продавце птиц» ярко выражен легкий, развлекательный характер. Критик С.-Г. Колетт так оценивает сценарий балета: «Сюжет? Вам нужен сюжет? Зачем? Очаровательный молодой человек, продающий птиц, обнимает одну из прекрасных девушек, и этого достаточно» [Цит. по: 311, р. 143]<sup>418</sup>.

Главенство женской сферы проявилось в составе действующих лиц: две сестры, служанка, девушки в белых платьях, школьницы, садовницы; к мужским

<sup>417</sup> См. об этом: [311, р. 145].

<sup>418</sup> Любовный сюжет, включающий мотивы нравственного испытания, переодевания, в купе со сценическими атрибутами современности создает тонкую образно-тематическую арку с балетом «Матросы» Ж. Орика, поставленным позже. Примечательно, что в одном спектакле акцентированы женские образы, а в другом количественный перевес оказывается на стороне мужчин.

образам принадлежат только продавец птиц и старый портовый торговец. Оба они выделяются колоритностью и приносят в балет известные сюжетно-театральные мотивы. Продавец птиц — персонаж явно французского происхождения — перекликается с образом Папагено из «Волшебной флейты» Моцарта, а черный портовый торговец напоминает о таких героях как Арап из «Петрушки» Стравинского, Моностатос из «Волшебной флейты». Образ торговца резко контрастирует со всеми остальными персонажами, и, в первую очередь, с гордой старшей сестрой. Для создания мгновенного впечатления отчужденности этого героя от остальных (после срыва маски) он выделен авторами по критериям пола, возраста, расы, национальности, социального положения и профессии.

Живописная манера и образность сценографического оформления в этом балете сочетала детское, сказочное, даже экзотическое с пасторальными мотивами галантных сцен времен Людовика XIV. Занавес и задний фон декораций воплощали умиротворенный пейзаж сельской местности (море и небольшой дом, окруженный огромными растениями и животными), близкий по колориту и манере изображения эпинальским картинкам<sup>419</sup>. Костюмы, придуманные Пердриат для исполнителей, выявляли их контрастное образное разделение. Первую группу персонажей составляют младшая сестра, садовницы, девушки в белых платьях, торговец птиц и служанка. Их добрый, мягкий характер был отражен в округлых формах и светлом нежном колорите нарядов. Образ главной героини (младшей сестры) содержит элементы, типичные для персонажей полотен Пердриат: женственность, темные волосы и глаза, румяные щеки. Ко второй группе, по характеру противоположной первой, принадлежат старшая сестра, школьницы и незнакомец в маске. Их костюмы были решены в кричаще-ярких, темных цветах и имели резкую угловатую форму. Наряд гордой девушки, также как у ее скромной младшей сестры, включал красный цвет, но сочетался не с белым, а с черным, что в сочетании с прозрачностью юбки и отк-

<sup>419</sup> «Наивность и простота» в духе национальных французских картинок, отмечаемая исследователями в декорациях «Продавца птиц», напоминает об аналогичном стиле в оформлении балета скандинавской труппы «Неразумные девы», основанного на библейском сюжете и мотивах шведского фольклора.



рытыми руками придавало облику героини соблазнительность и кокетливость. Эффект усиливался благодаря огненно рыжим волосам девушки. В вызывающие, почти провокационные наряды тех же черно-красных цветов были одеты и озорные школьницы: чулки, короткие платья<sup>420</sup>.

У незнакомца в маске два костюма. Плащ, шляпа с кружевом и шейный платок полностью скрывали галантного «богача». После снятия маскировки зритель видел мускулистого мужчину в бандане, рубашке и штанах, указывающих на его морскую профессию и положение рабочего. Главное же его отличие от других героев — цвет кожи.

О хореографии балета сохранились только косвенные свидетельства. В критических обзорах, посвященных произведению<sup>421</sup>, указано, что Бёрлин использовал лексику классического балета. Возможно, именно поэтому работа балетмейстера не вызвала споров в прессе, и была мало освещена, в отличие, например, от спектаклей «Скетинг-ринг» или «Человек и его желание». Р. Батвски описывает хореографию Бёрлина как «умную», «продуманную» (“intelligente”) [Цит. по: 311, р. 162]. В пластике персонажей, также как в оформлении костюмов, проявился принцип разделения на две контрастные образные сферы. Балетмейстер противопоставил всем остальным группу школьниц, наделив их гротескными несуразными манерами, предпочтя бурлеск классическим балетным па. В своем решении Бёрлин подчинился общему замыслу Пердриат и отчасти Тайфер, которая придумала хореографию финальной сцены балета<sup>422</sup>.

Музыка «Продавца птиц», которую многие нашли тогда «по-женски очаровательной и лукавой»<sup>423</sup> находится в образно-драматургическом согласии с остальными компонентами спектакля. Стилевой облик партитуры Тайфер, ее строение и трактовка балетных эпизодов заставляют вспомнить о неоклас-

<sup>420</sup> Именно школьницы стали символом дерзких, свободолюбивых настроений молодого поколения.

<sup>421</sup> См. об этом: [311, р. 163].

<sup>422</sup> См. об этом: [311, р. 294].

<sup>423</sup> Не остался к ней равнодушным и Дягилев, использовавший музыку увертюры балета в качестве интерлюдии для постановок собственной антрепризы, а через некоторое время, как уже было сказано, запланировавший отдельный балет на музыку Тайфер.

сицизме. Звуковая материя балета наполнена многочисленными тонкими аллюзиями на произведения прошлого, а иногда встречаются и цитаты. Музыка «бликует» стилями Ф. Куперена, Д. Скарлатти, И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, Г. Форе, М. Равеля, Н. А. Римского-Корсакова, Ж. Массне, И. Ф. Стравинского. Сочинения последнего из названных авторов, в частности «Петрушка», оказали заметное влияние на музыкальный язык «Продавца птиц». Одновременно, музыка балета, также как хореография и костюмы, обращена и к звуковой сфере современности: ритмические, мелодические обороты из словаря далеких эпох сочетаются с полипластовыми фактурно-гармоническими наложениями.

Балет представлен десятью номерами, большая часть которых основана на старинных танцевальных жанрах (исключение составляет венский вальс):

- I Увертюра (Контрапункт);
- II. Обнаружение букетов (*À la Pétrouchka*);
- III. Танец сестер (Старшая сестра: Вальс Шопена; младшая сестра: форлана);
- IV. *Enfants de Marie* (Хорал);
- V. Школьницы (Повтор материала Увертюры);
- VI. Садовницы (Паспье);
- VII. Продавец птиц (Павана);
- VIII. Продавец птиц и младшая сестра (Продолжение паваны);
- IX. Незнакомец («Венский» вальс);
- X. Финал (Жига).

С первых тактов увертюры балета о себе дает знать дух «старины», благодаря контрапунктическим приемам, простоте и диатоничности основной мелодии. Этот номер, как указывает К. Хил, близок ритурнелю, он имеет три эпизода, обрамленные вступлением и кодой [311, p. 172]. Исследователи отмечают проявление в увертюре влияния стиля Д. Скарлатти, а также И. С. Баха, в частности, его Бранденбургских концертов — № 1: I ч. (BWV 1046); № 2:

I и III ч. (BWV 1047)<sup>424</sup>. В последующих сценах мелодии и жанры прошлых эпох соединяются с резкими, диссонирующими звучаниями, что придает музыке колорит современности. Сцена «Обнаружение букетов» выявляет проникновение характерных особенностей произведений Стравинского, к примеру, «Петрушки», в музыку Тайфер. К. Л. Хил приводит наглядный пример данного влияния (примеры 44, 45):



Пример 44. «Продавец птиц» (такты 50–52)

Пример 45. «Петрушка». Сцена 4

Неизвестно, преднамеренно ли Тайфер обратилась к аналогичной конструкции, но оба представленных музыкальных фрагмента в балетах характеризуют выступление слуг (в «Продавце птиц» — служанки; в «Петрушке» — кучеров, конюхов).

Третий номер — «Танец сестер» — посвящен экспозиции образов главных героинь. Старшую характеризует вальс (пример 46), написанный в простой трехчастной форме со вступлением. Традиционный фактурный рисунок — мелодия с сопровождением, характерные мелодические украшения придают ему сходство с сочинениями Шопена, однако музыкальный образ дополняется

<sup>424</sup> См. об этом: [311, р. 174 ].

созвучиями с тритонами и секундами. Простота фактуры, сочетающаяся с напряженным гармоническим звучанием привносит иронический оттенок в пьесу, напоминая вальс Балерины и Мавра из упомянутого выше балета Стравинского.



Пример 46. «Танец сестер» (такты 102–110)

Образ младшей сестры воплощен с помощью легкой и оживленной форланы<sup>425</sup>, усложненной нетипичными для танца красочными гармониями. В конце номера сестры исполняют совместный танец, что нашло отражение и в музыке: оба танца звучат одновременно — тема форланы исполняется в верхнем регистре, вальсовая мелодия, несколько трансформированная в условиях размера 6/8, проводится в среднем регистре<sup>426</sup>.

В балете краткие сцены следуют друг за другом практически без перерыва. Третий и четвертый номера соединяются между собой с помощью небольшой

<sup>425</sup> Форлана, а также другие жанры старинной танцевальной сюиты, явились источником вдохновения для композиторов XIX–XX веков, в частности, форлана была введена в третью часть «Гробницы Куперена» М. Равеля, одного из кумиров Тайфер.

<sup>426</sup> Одновременное проведение мелодий двух персонажей также вызывает воспоминания о сцене Арапа и Балерины из «Петрушки».

связки — цитаты из «Вальса-минутки» Шопена op. 64 № 1. Следующие две пьесы построены на контрастном сопоставлении характеристик образов Послушниц (№ 4) и Школьниц (№ 5). Образы Послушниц создаются на основе хорального жанра, фактурно-мелодический облик которого сообщает музыке кроткий и благочестивый характер. Музыкальный портрет озорных и непоседливых Школьник «рисуют» короткие мелодические мотивы, проходящие в быстром секвенционном движении. Повторяемый материал Увертюры причудливо соединяется с темой из известной французской детской песенки — “Il court le furet” («Он бежит, хорёк»), обращение к которой расширяет образную и интонационную сферу произведения. Сцена, посвященная образу Садовниц основана на стилизации танца паспье, в котором, согласно характеру героинь, усилены пасторальные черты. В соединении со следующим номером авторы преодолели дискретность, благодаря совмещению характеристик персонажей соседних номеров: во время исполнения танца Садовниц появляется Продавец птиц, что было отмечено усложнением гармонического языка, однако героини не останавливаются и уже при нем заканчивают свое выступление. Далее, без цезуры следует Танец Продавца птиц, решенный как величественная и спокойная павана. В музыкальной характеристике героя присутствует имитация птичьего щебетания, проявленная в резких секундовых звуковых наложениях, а затем — контрапунктическом проведении мелодии в двух голосах, напоминающем «птичий диалог». Завершая свой танец, Продавец птиц приближается по очереди к каждой из сестер, что сопровождается интонационно-тематическими включениями форланы и вальса. Образ Незнакомца представлен пышными, помпезными фанфарами и венским вальсом<sup>427</sup>, намекающими на «богатство» и особый статус героя. Однако последующее искажение простой, диатоничной темы широкими скачками и интонационными сдвигами, выявляют фальшивую

---

<sup>427</sup> Отметим общность жанровой характеристики Незнакомца и старшей сестры: этот кавалер «в ее вкусе».

сущность персонажа<sup>428</sup>. Разоблачение Незнакомца и падение его маски выразительно показаны с помощью широкого нисходящего мелодического спуска. В финальной сцене гротеск предыдущего номера сменяется искренним шумным весельем, выраженном с помощью музыкальных ритмов жиги: собираются все герои балета, чтобы отпраздновать любовный союз Продавца птиц и младшей сестры. В авторском переложении балета для двух фортепиано существенное значение имеет ремарка композитора о том, что на заключительном аккорде все участники балета должны низко поклониться публике — этот жест являлся частью французской традиции XVIII века и соответствует духу Финала балета.

Весь спектакль и музыка Тайфер пронизаны грацией и лукавством, облаченными в формы старинных танцев и классических балетных па. В сочинении «Продавец птиц» Тайфер обратилась к истокам балетной традиции, реализовала давнюю музыкально-хореографическую идею, трактуя танцевальный жанр как характер персонажа<sup>429</sup>. Эта не лишенная поучительного оттенка забавная история, была решена как современный балетный кунштштюк, выдержанный в изящной неоклассической манере.

Своеобразие художественных решений рассмотренных в третьей главе произведений заключается в опоре авторов спектаклей на сложившиеся в различные эпохи традиции балетного жанра, которые были воплощены в контексте культуры 1920-х годов.

---

<sup>428</sup> К. Л. Хил указывает, что в одной из рукописей переложения балета для двух фортепиано этот номер указан как «Гротескный и сентиментальный танец», что передает заложенный в музыке принцип искажения, уродования изначально прекрасного [311, p. 193].

<sup>429</sup> За «пределами» барочной эпохи аналогичный прием применил П. Чайковский во втором акте «Спящей красавицы», где обобщенный характер придворных дам — маркиз, графинь, герцогинь и баронесс — был воплощен с помощью старинных танцев.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Активное взаимодействие между различными видами искусств, поиск новых форм художественного выражения, характерные для первых десятилетий XX века, нашли оригинальное воплощение в балете. Хореографический жанр обнаружил универсальность своих выразительных возможностей и широту образно-тематического круга, проявил наибольшую восприимчивость к характерным тенденциям времени. Находившийся на пике своей культурно-жанровой актуальности, балет стал полем для экспериментов, затронувших все его компоненты: сюжет, стиль и лексику хореографии, музыку, сценографическое оформление. В 1920-е годы это нашло яркое воплощение в деятельности двух ведущих антреприз — «Русский балет» Дягилева и «Шведские балеты» де Маре, привлечших к работе молодых композиторов группы «Шести». Каждый из названных коллективов поставил пять балетных спектаклей на музыку, созданную членами французского музыкального объединения. Первоначальным импульсом к творческому сотрудничеству с этими музыкантами стал эпатажный проект дягилевской труппы — балет «Парад», а его важнейшие участники — Ж. Кокто и Л. Мясин, как и Б. Нижинская, работавшая на других проектах «Русского балета», встречались в совместных спектаклях с композиторами «Шестерки» в тот же период уже вне русской антрепризы. Тринадцать балетов, возникших в результате творческого общения мастеров, можно рассматривать как своего рода масштабный «вариационный цикл» — серию сочинений, основанных на новом понимании хореографического жанра.

Все указанные балеты обладают индивидуальным театральнo-хореографическим обликом и музыкальным решением. Ориентированность на своеобразие и неповторимость произведения была свойственна представителям каждого творческого коллектива, готовившего спектакль. Художественное воплощение балетов позволяет говорить о стремлении их создателей к равноценному драматургическому участию в спектакле всех слагаемых, направленных на реализацию

единого замысла. Характер авторского взаимодействия, способствующего его осуществлению, позволяет выделить два типа. Первый из них неоднократно воплощался в работе русской антрепризы: Дягилев, определявший генеральную идею спектакля, жестко контролировал ее тотальное проведение на всех художественных уровнях, и, одновременно, поощрял творческую инициативу всех соавторов, координируя их деятельность. Во втором варианте доминантной фигурой выступал один из авторов, в то время как остальные создатели спектакля развивали его идеи, следовали технологическим рекомендациям, или опирались на особенности созданного им художественного текста (постановки «Шведских балетов»<sup>430</sup>, спектакли «Бык на крыше», «Салат» и «Утренняя серенада»).

Разнообразие постановочных решений, вызывающих аналогии с кинематографом и мюзик-холлом, старинными и современными театральными представлениями, живописными полотнами и джазовыми импровизациями, в немалой степени связано с широким тематическим кругом балетов, смысловой многозначностью их художественного текста, проявляющейся в большинстве сочинений. Часто мотивы современного бытия «безумных двадцатых» в постановках соединялись с ретро-идеями, обращением к образам прошлого. Желание авторов отобразить колорит современности, с ее бытом, нравами и техническими достижениями выступает на первый план в спектаклях «Матросы», «Голубой экспресс», «Скетинг-ринг», «Бык на крыше», «Новобрачные на Эйфелевой башне», «Пастораль», что было подчеркнуто характерными выразительными приемами, заимствованными из кинематографа, искусства фотографии, мюзик-холла, спорта. Балеты «Докучные», «Продавец птиц», «Салат», обращенные к сюжетам фольклора и литературной классики, стали своеобразной театральной реконструкцией старинных спектаклей, включающих также постановочные

---

<sup>430</sup> В рассмотренных балетах труппы де Маре ведущей фигурой оказывался драматург (либреттист), часто определявший художника-сценографа, чьи идеи помогали раскрыть его концептуальный замысел. Хореограф в своих решениях скорее «достраивал» намеченную сценическую картину, а кандидатуру композитора, действовавшего в соответствии с общей задачей и особенностями своего дарования, определяли последней. Данная особенность отличает «художественно-производственный» цикл скандинавской антрепризы от русского коллектива: для Дягилева музыка в балете была не только важной образно-драматургической стороной спектакля, но и одним из его концептуальных оснований.



элементы из бурной эпохи 1920-х. Черты классического балетного спектакля с динамикой современного хореографического действия оригинально соединились в «Ланях» и «Пасторали». История античной богини получила изысканное сценическое воплощение в спектакле «Утренняя серенада», благодаря жанровому «переплетению» балетной сюиты и старинной *Aubade*. Спектакли «Человек и его желание», «Сотворение мира», основанные на представлениях о мироздании древнего человека, близки «живым картинам». Индивидуальные подзаголовки, предпосланные авторами некоторым произведениям, уточняют специфику жанрового прочтения и образность балетов, но не всегда всесторонне отражают жанровые взаимодействия.

Жанровый «профиль» музыкальных партитур названных балетов также позволяет говорить о многообразии решений, в котором выделяются два направления. Первое представляют сочинения, композиционно-драматургическая организация которых близка традиционной, но обнаруживает элементы новизны, привносимые различными художественными и жанровыми влияниями. Одним из вариантов данного направления является ретроспекция в область балета или других музыкально-театральных жанров, включающих хореографию. Музыка «Продавца птиц» напоминает о давней, восходящей к ренессансной эпохе, трактовке балета как музыкально-хореографического последования характеров (портретов), что подчеркнуто использованием старинных танцевальных жанров. Присутствие *вокальных* номеров в партитурах Пуленка и Мийо, их драматургическая весомость, говорит о связи сочинений с традициями барочного балета («Лани»<sup>431</sup>, «Салат»), с итальянской комедией дель арте («Салат»). «Голубой экспресс», во многом сохраняющий традиционный характер музыкального решения, изнутри преобразен жанром оперетты, свойственным ей типом интонаций, композицией сцен. Другой вариант обновления в рамках традиции жанра сопряжен с воздействиями современной культуры и искусства, когда

---

<sup>431</sup> В «Ланях», как уже было отмечено, вокальный элемент указывает также и на связь со старинными фольклорными обрядами. Глубинная связь с древним синкретическим (вокально-пластическим) самовыражением человека, на наш взгляд, проявилась и в тембровом решении балета «Человек и его желание» Мийо.

мгновенная, «кадровая» смена музыкального материала, специфическое «сжатие» и «расширение» времени, смысловой контрапункт визуального и аудиального рядов напоминают об искусстве фотографии и кинематографе («Новобрачные на Эйфелевой башне», «Бык на крыше», «Пастораль»), а интонационно-ритмический комплекс, тембровые краски и композиция — спектакль мюзик-холла, джаз («Новобрачные на Эйфелевой башне», «Матросы», «Бык на крыше»). На пересечении двух обозначенных вариантов оказывается музыка балета «Докучные», восходящая по своей структурной логике к одноименной комедии-балету Мольера, и, в то же время, к современному ревю. В музыкальном материале балета также соединяются ритмоинтонации минувших эпох и звуковые «приметы» XX века.

Второе направление индивидуализации композиторского решения представлено четырьмя балетами, партитуры которых приближаются к жанрам инструментальной музыки. Данная устремленность, отчетливо проявляющаяся в развитии музыкального материала, драматургии сочинений, подчеркнута авторскими подзаголовками: *хореографический концерт для фортепиано и восемнадцати инструментов* («Утренняя серенада»), *концерт-симфония* («Сотворение мира»), *хореографическая симфония* («Скетинг-ринг»), *пластическая поэма* («Человек и его желание»). В каждом случае связь с инструментальным жанром имела специфическое преломление, вызванное не только общим замыслом балета, но также особенностями композиторского почерка. Опус Пуленка «Утренняя серенада» несет в себе черты концертного жанра, музыкальное воплощение которого указывает на связь с барочной и более поздними эпохами<sup>432</sup>. В «Сотворении мира» Мийо сквозное мотивное развитие, сочетающееся с множественными инструментальными соло, близкими джазовым импровизациям и образно-драматургическое единство контрастных частей наполнило партитуру чертами концерта и симфонии. Поэмность балета «Человек и его желание» нашла выражение в организации и разворачивании музыкального

<sup>432</sup> Последнее подчеркнуто главенствующей ролью фортепиано в сочинении, а также единством его крупной одночастной формы, вызывающей аналогии с романтическим концертом.

текста, и была вызвана, прежде всего, философско-поэтическим строем сочинения Клоделя, экстраполированным также на сценографию и хореографическую пластику. «Скетинг-ринг» Онеггера — композитора, тяготеющего к синтезу музыкально-театральных и инструментальных жанров, близок по характеру внутреннего развития программной симфонической пьесе и также связан с главной содержательной идеей постановки — «вращением», роликовым хореографическим движением.

Драматургическая весомость музыкального ряда в рассмотренных балетах несомненна. Кроме индивидуального жанрового преломления, в различной степени отметившего эти партитуры, связанного с «эксклюзивностью» хореографического проекта, ей способствовал богатый комплекс использованных музыкально-выразительных средств. Интонационно-мелодический фонд, гармонические краски, разнообразие в трактовке оркестровых и вокальных голосов, приемы формообразования указывают на ведущие художественные направления того времени — новый динамизм, неоклассицизм, неофольклоризм, представленных в чистом виде и различных комбинациях. Стилизовое «раскрепощение» балетной музыки, ее сближение с другими жанрами не только усиливает связь между художественными слагаемыми спектакля, но и обогащает собственно музыкальное содержание, в некоторых случаях давая возможность балету «жить вне хореографической постановки»<sup>433</sup>, представлять в другой жанровой ипостаси.

Явления жанровых преобразований, синтеза или жанровой «многоликости» в произведении — не редкость для искусства XX века, особенно его второй половины. «Разнообразие окружающего мира, отношений между явлениями и процессами выдвигали в качестве альтернативы канону гибкость и изменчивость художественного мышления, ставя на место жесткой типизации принцип индивидуализированного решения» [7, с. 10]. В немалой степени этому способствовал активный взаимообмен между различными сферами художественного творчества, а также жанровый синтез внутри одной из них.

---

<sup>433</sup> Почти половина из рассмотренных балетов исполняются как концертные музыкальные сочинения.

Важную роль сыграло и «усиление власти автора над жанром» [113, с. 5], смещение доминанты в сторону творящего. Рассмотренные балеты композиторов группы «Шести», созданные выдающимися авторскими коллективами, отчетливо обнаруживают эту важнейшую особенность, проявленную как в собственно музыкальном решении, так и в целостном постановочном облике спектаклей. Многие художественные приемы, композиционно-драматургические «находки» этих сочинений отзываются в творческой практике музыкантов и хореографов — современников и представителей последующих десятилетий.

Воздействие «парижского стиля», по собственному признанию автора, ощутимо в балете «Трапедия» (1925) С. Прокофьева, создававшемся одновременно как струнный квинтет<sup>434</sup>, что подчеркивает возможность существования музыки произведения независимо от сценического ряда — качество, характерное для целого ряда опусов композиторов группы «Шести», рассмотренных в настоящей работе. Балет, поставленный Б. Романовым, с успехом шедший в нескольких городах Германии и Италии, судя по заметкам *Gothaisches Tageblatt*<sup>435</sup>, походил на цирковое представление и был «смешным, фантастическим, клоунским» [231]. Цирковая образность, воплощенная в спектакле, напоминает об эпатажности «Новобрачных ...» Кокто – «Шестерки», а развитые инструментальные формы в частях прокофьевского балета, близки аналогичным работам Онеггера и Мийо («Скетинг-ринг», «Сотворение мира»). Примечательно, что по просьбе балетмейстера для сценической версии «Трапедии» Прокофьев досочинил еще две части: «Увертюру» и «Матлот» (матросский танец)<sup>436</sup>. Последний, созданный Прокофьевым по образцу аналогичного танца Б. Асафьева из балета «Дар феи» (1911)<sup>437</sup>, заставляет также

---

<sup>434</sup> «По существу незамысловатый сюжет из цирковой жизни под заглавием «Трапедия» был для меня предлогом сочинить камерную пьесу, которая могла бы исполняться без всякого сюжета» [205, с. 173].

<sup>435</sup> Премьера балета прошла в немецком городе Гота шестого ноября 1925 года.

<sup>436</sup> Данные части не вошли в квинтет.

<sup>437</sup> Матлот Асафьева в качестве музыкально-танцевального образца Прокофьеву предложил балетмейстер Б. Романов (См. об этом: [191, с. 512]).

вспомнить «Матросов» Орика — спектакль, премьера которого прошла в июне того же 1925 года.

Среди композиторов-современников группы «Шести», отозвавшихся на эксперименты трупп Дягилева и де Маре, воспринявших характерные тенденции искусства, связанные с жанровым взаимопроникновением, заметной фигурой стал Богуслав Мартину. Балетные опыты чешского музыканта, наряду с усилением симфонического развития, обнаруживают стремление включить в музыкальную ткань произведения вокал или речевую декламацию. Начиная с ранних балетов, созданных под впечатлением от дягилевских постановок — «Тень» (1916), «Коляда» (1917), «Иштар» (1917–1921), и в последующих, проникнутых художественной атмосферой Парижа 1920-х, — «Мотылек, который топнул ногой» (1925–26), «Мятеж» (1925), — хоровой и сольный вокал становится частым драматургическим приемом, порой сообщающим хореографическому произведению черты ораториальности («Иштар») или синтетического обрядового действия («Коляда»). Более поздние балеты Мартину также отмечены оригинальной жанровой трактовкой, причем в некоторых случаях наблюдается неординарность постановочного решения, разработанного *самим композитором*. «Сочинением, в котором также “проступают” мотивы театральных экспериментов второй половины XX века, можно назвать и одноактный балет «Внимание, съемка!» (1927) с рисованным мультипликационным фильмом и куклами-марионетками. Здесь эксперименты в области сценического пространства соединяются с чертами кукольного представления» [62, с. 96]. В пространственной «игре», объединении средств марионеточного театра и мультипликации (кинематографа) прослеживается влияние балетов «Новобрачные на Эйфелевой башне» и «Бык на крыше»<sup>438</sup>. Художественное воплощение балета Мартину «Шах королю» (1930) предполагает включение приемов не только музыкального, но и драматического театра: в произведении имеется партия чтеца и альты-солиста

---

<sup>438</sup> К балетам, оказавших воздействие на задуманный, но сценически не реализованный опус Мартину, безусловно относится и «Спектакль отменяется» Э. Сати, поставленный танцевальным коллективом де Маре.

(по желанию). Самый известный балетный опус Мартину — «Шпаличек» (1932), названный автором «балет с пением», некоторые исследователи определяют как балет-кантату, поскольку в нем участвует женский хор и певцы-солисты — сопрано, тенор [43, с. 42]. Опосредованное воздействие необычного музыкально-сценического облика балетов «Шестерки» представляется вероятным и в последнем хореографическом опусе Мартину «Душитель» (1948), заказанного композитору Мартой Грэм. Произведение, имеющее подзаголовок «A Rite of Passage»<sup>439</sup>, предназначенное для нестандартного инструментального состава, хора, чтецов, двух чтецов-солистов и трех танцоров, «воплотило “триединую хорею” древнегреческого искусства и, одновременно, устремленность композитора к синтетическим, нестандартным театральным формам» [62, с. 98]. Избирательность в отношении оркестровых тембров, теснейшая связь вокальной и инструментальной составляющих музыки с пластическим рядом этого спектакля напоминают об аналогичных художественных методах, примененных и реализованных представителями группы «Шести».

Можно отметить, что в музыке европейских балетов, отступающих от традиционного жанрового прочтения, заметна вокально-драматическая «устремленность», заявленная еще в ранних постановках дягилевской антрепризы, поддержанная балетами 1920-х годов французской «Шестерки», и получившая различное воплощение в творчестве других авторов. Это нашло проявление в балетах-пантомимах с пением К. Шимановского, из которых «Мандрагора» (1920) — интермедия в постановке комедии-балета «Мещанин во дворянстве», а «Харнаси» (1931) воплотил вокально-хореографическую традицию гуральского обряда. Певческий «ряд» включают балеты современника композиторов группы «Шести» Ж. Ибера «Диана де Пуатье» (1934) и «Странствующий рыцарь» (1936).

Тенденция к смешению жанров в балете проявилась и за океаном, в частности США, где академические жанровые традиции не были столь давними как в Европе. Воздействие драматического искусства на балетный театр «прочитывается» в хореографической драме с «говорящим» хором «Четыре

---

<sup>439</sup> Посвящение, обряд инициации (фр.).

стены» (1944) Дж. Кейджа, а также опусах Дж. Беккера: «Танцевальной фигуре» для голоса, танцовщиков и оркестра на стихи Э. Паунда и незаконченной работе «Сценическая пьеса №4» по драме Л. Андреева «Жизнь человека» для оркестра, цветового освещения, драматического актера соло и танцевального ансамбля с солистами.

Значительную идейно-драматургическую роль играют певческие номера в балете К. Вайля «Семь смертных грехов мелкого буржуа» (1933)<sup>440</sup>, представляющем собой спектакль смешанного типа, где наряду с танцовщиками участвуют певцы-солисты, вокальные ансамбли, чтецы. Новый тип музыкально-сценического синтеза, как отмечает Г. Филенко, создает А. Руссель в балете с пением «Эней» (1935), соединяющем элементы балета-пантомимы, античной трагедии и оратории [93, с. 124]. Идея взаимопроникновения хореографического и ораториального жанров воплотилась в опусе А. Онеггера «Песнь песней» (1938), «фактически являющем собой балет-ораторию» [195, с. 47]<sup>441</sup>. Вокально-симфоническое музыкальное решение получил балет В. Эгга «Иоанн из Зариссы» (1940)<sup>442</sup>. Оригинальным претворением вокально-речевого интонирования в произведении, предназначенном для хореографической постановки, стала оркестровая речитация «Иродиада» (1944) П. Хиндемита, в которой автор, стремясь передать драматическую выразительность поэзии С. Малларме, намеренно отказывается от певческих голосов<sup>443</sup>.

«Тяготение» балета к инструментальным жанрам, слияние с которыми было воплощено в некоторых рассмотренных партитурах группы «Шести», заметно проявляется в композиторской практике с конца 1950-х годов, и порой не исключает воздействия, исходящего от вокально-сценической и хоровой музыки.

<sup>440</sup> Балет, созданный в содружестве с Б. Брехтом и Дж. Баланчиним, отразил эстетические позиции драматурга в области театрального искусства.

<sup>441</sup> По замечанию Л. Раппопорт, «непрерывное симфоническое развитие основано на чередовании коротких номеров с развернутыми ораториальными сценами; особенно величественна финальная сцена (славление Суламифи, возвращающейся из царского дворца): своей широтой и размахом она напоминает “Аллилуйю” из “Царя Давида”» [195, с. 47].

<sup>442</sup> Состав исполнителей: чтец, хор, сопрано, баритон и оркестр.

<sup>443</sup> Музыкальное решение, опирающееся на вокальный жанр, но при этом исключаящее пение, напоминает о «Голубом экспрессе» Д. Мийо.

Несколько ранее — во второй половине сороковых годов, в авторских опусах можно наблюдать художественное переосмысление музыкально-хореографических форм классического балета. Таковы хореографическая поэма Х. В. Хенце «Балет-вариации» (1949), балетная пьеса «Вокальное полотно камерной певицы Розы Зильбер»<sup>444</sup>.

Примечательно, что образно-драматургические закономерности, свойственные классическим хореографическим формам, проникают в сугубо инструментальные сочинения, где «балет» выступает как дополнительная жанровая основа. Среди подобных произведений отметим концерт для фортепиано с оркестром №1 (1950) Х. В. Хенце, три части которого обозначены как «Entrée», «Pas de deux» и «Coda». Аналогичный художественный прием прочитывается в концерте для виолончели и оркестра в форме “Pas de trois” (1965–66) Б. А. Циммермана<sup>445</sup>.

Появлением целой серии «балетов-симфоний», «хореографических симфоний»<sup>446</sup> в европейском искусстве ознаменован период с 1957 по 1970 год и характерно, что ведущие позиции по данному направлению занимают именно французы. М. Михаловичи<sup>447</sup>, создает балет «Тезей в лабиринте» (1957), который, как пишет Н. Симакова, «во многом соответствует жанру “хореографической симфонии”»<sup>448</sup> [210, с. 280]. Ровесник композиторов группы «Шести», Ж. Э. Миго

<sup>444</sup> Произведение сочетает в себе классические балетные упражнения, вариации на французскую народную песню и композиторские штрихи, напоминающие об И. Стравинском и Б. Блахере, которым посвящена пьеса [344, р. 387].

<sup>445</sup> Сочинение изначально предполагает существование в двух жанровых амплуа: балет и концерт.

<sup>446</sup> В упомянутых жанровых обозначениях, близких по сущности, имеются различия. «Балет-симфония» являет собой синтез двух жанров, в котором базовым элементом является первый из названных. Наименование «хореографическая симфония» акцентирует инструментальную жанровую природу сочинения, обогащенного танцевально-пластическими музыкальными идеями. «Пожалуй, одно из главных свойств хореографической симфонии заключается в том, что она представляет собой по сути дела уже жанр сценический, — пишет Н. Симакова, — и даже, если такая симфония звучит в концертном исполнении . . . законы сценических жанров, выражающиеся, прежде всего, в создании ярких, индивидуализированных музыкальных характеристик, в их особой подаче, способе развития — являются основополагающими» [210, с. 281].

<sup>447</sup> Французский композитор румынского происхождения.

<sup>448</sup> «Тезей в лабиринте» представляет собой четырехчастную композицию, включающую фугу (на четыре голоса), пассакалию, сонатную форму и скерцо.



(1891–1976), представил несколько сценических произведений подобного рода. «Хагоромо» — хореографическая и лирическая симфония (1921) для большого оркестра и хора была создана еще в период активной деятельности балетных антреприз Дягилева и де Маре с их оригинальными художественными поисками, а сочинение «Зодиак», обозначенное как «лирическая хореография для солистов, хора и оркестра», появилось в 1960 году<sup>449</sup>. Хореографические симфонии представили Э. Бондевиль (1961), чешский композитор Ч. Грегор (1963)<sup>450</sup>. Соотечественник последнего — С. Гавелка — создал симфонию-балет «Пирр» (1970).

Слиянию балета с крупным симфоническим жанром в тот же период сопутствовали работы, в которых «оживали» иные музыкально-хореографические идеи, знакомые по балетам молодых французов из далеких 1920-х годов. Сочинение «Гравюры Везалиуса» для танцовщика, виолончели соло и небольшого инструментального ансамбля (1969), созданное П. М. Дейвисом своей концертной логикой вызывает параллели с «Утренней серенадой» Пуленка. Своеобразным продолжением линии вокальных балетов, в том числе произведений авторов из группы «Шести», стала кантата-балет «Дальше, чем день и ночь» (1960) А. Соге.

Воздействие на балет других художественных жанров в отечественном искусстве 1920-х — 1940-х годов было обусловлено спецификой исторических условий и имело значительно меньшее количество индивидуализированных, неординарных решений. В двадцатые годы балетный спектакль, в том числе его звуковой ряд, обнаруживает влияние агиттеатра, танцевальных эстрадных обзрений, что нашло проявление в интерактивных формах взаимодействия артистов и зрителей, включении разговорной речи и вокала в постановки, приемах музыкального монтажа, часто соединяющем фрагменты произведений

---

<sup>449</sup> Хореографическая стихия, привлекавшая Ж. Э. Миго, получала в произведениях композитора различное воплощение, приводя к жанровому синтезу или необычному композиционному решению. Кроме опусов, названных ранее, можно отметить оперу-балет «Сказка» (1938), «Сиротскую тайну» (хореографическая полифония, 1948) и оркестровое сочинение «Книга танцовщиков» (1929).

<sup>450</sup> Симфония №3 (хореографическая) имеет название «Головокружение».

различных авторов<sup>451</sup>. Утвердившаяся в тридцатые годы эстетика драмбалета (хореодрамы)<sup>452</sup> определила общие композиционно-драматургические принципы построения хореографического произведения, которых придерживались создатели балетных спектаклей на протяжении почти трех десятилетий.

В наследии отечественных композиторов второй половины двадцатого — начале двадцать первого века встречаются примеры балетных партитур, имеющих неординарный жанровый облик, что сопряжено с особенностями художественных концепций сочинений. Среди наиболее значительных и известных работ — «Балет-симфония» (1960) Э. Тамберга, вокально-хореографическая симфония «Пушкин. Размышления о поэте» (1980) А. Петрова, объединившая в себе жанровые черты балета, симфонии и оратории; «Данте-симфонии I–V»: хореосимфоническая циклиада Б. Тищенко (1997–2005), балеты-поэмы «Берег надежды» (1959) А. Петрова и «Геологи»<sup>453</sup> (1964) Н. Каретникова. Определение «хореографическая симфония в двух частях» получило сочинение «Медея» («Колхидская волшебница», 1969) А. Кнайфеля<sup>454</sup>. Концентрация симфонического развития в балете А. Эшпая «Круг» (1980) привела к его естественному «перевоплощению» в одночастную Четвертую симфонию, обозначенную автором как «Симфония-балет». Ораториальные черты присущи балетам «Ярославна» Б. Тищенко и «Икар» С. Слонимского, благодаря весомой композиционно-драматургической роли хоровых партий; «Чайка» (1980) Р. Щедрина близка к циклу малых инструментальных форм (прелюдий). Оригинальным соединением

<sup>451</sup> Это нашло проявление в характерных жанровых подзаголовках некоторых балетов. В частности, «Красный вихрь» В. Дешевова, обозначен как «синтетическая поэма в двух процессах с прологом и эпилогом».

<sup>452</sup> Напомним, что эстетика данного направления свидетельствует о сильном воздействии на отечественное хореографическое искусство литературы и драматического театра. Показательны авторские определения некоторых балетов, например «Пламя Парижа» Б. Асафьева — В. Вайнонена — «музыкально-исторический роман».

<sup>453</sup> Произведение задумывалось изначально композитором как «симфония-балет» в технике серийной додекафонии.

<sup>454</sup> Представляется, что к экспериментальной линии дягилевских постановок, связанной с синтезом жанров, генетически восходит и оперное сочинение композитора «Алиса в Стране Чудес», обозначенная автором как «24 картинки с антрактом для театра играющих, поющих и танцующих» (1994–2002). В творчестве Кнайфеля имеется также пример иронической проекции хореографического жанра на камерно-инструментальную пьесу — «Петя и фолк (Петя и долг)», антре с контрабасом для четырех исполнителей (2001).

двух театральнo-сценических жанров является балет «Опера» (2013) Л. Десятникова.

Балетная музыка образует синтез с инструментальными, вокальными жанрами, испытывает опосредованное воздействие кинематографа, драматического театра, литературы, а порой и сама определяет тип художественной композиции<sup>455</sup> спектакля. Вариативность прочтения балетного жанра, проявившаяся в рассмотренных сочинениях французской группы «Шести», является воплощением одной из характерных особенностей искусства XX века: стремления к построению индивидуальной эстетической и художественной систем в каждом новом произведении.

---

<sup>455</sup> Например, балеты «Перспективы», «Контрасты» Б. А. Циммермана.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Абдоков, Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Абдоков Юрий Борисович ; Рос. акад. театр. искусства. — Москва, 2009. — 26 с.
2. Авангард и театр, 1910–1920-х годов / Рос. акад. наук [и др.] ; [отв. ред. Г.Ф. Коваленко]. — Москва : Наука, 2008. — 686, [1] с. : ил., [8] л. цв. ил. — (Искусство авангарда 1910–1920-х годов).
3. Аловерт, Н.Н. Все флаги в гости будут к нам // RussianBazaar : Культура. — 2009. — № 41. — URL: <http://russian-bazaar.com/en/content/15817.htm> (дата обращения: 10.05.2014).
4. Анализ художественного произведения : учеб. пособие / сост. Е.Н. Байгузина ; Акад. Рус. балета им. А.Я. Вагановой. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2011. — 86 с.
5. Апинян, Т.А. Игра в пространстве серьезного: игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Т.А. Апинян ; С.-Петерб. гос. консерватория [и др.]. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербургского университета, 2003. — 398, [1] с.
6. Аппиньянези, Л. Кабаре / Лиза Аппиньянези ; пер. с англ. Н. Калошиной, Е. Канищевой. — Москва : Новое литературное обозрение, 2010. — 287 с. : ил., цв. ил., портр. — (Культура повседневности / ред.: А. Красникова).
7. Арановский, М.Г. Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке, 1960–1975 гг. : исслед. очерки / М.Г. Арановский. — Ленинград : Советский композитор, 1979. — 287 с.
8. Арановский, М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 6 / Комис. муз. критики Союза композиторов СССР ; сост. С. С. Зив, ред. В. В. Задерацкий. Москва : Советский композитор, 1987. — С. 5–44.

9. Бабич, Н.Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бабич Николай Федорович ; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2012. — 196 с.
10. Баева, А.А. «Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского : монография / А.А. Баева ; Гос. ин-т искусствознания. — Москва : Государственный институт искусствознания, 2015. — 133 с. : ил., портр.
11. Баева, А.А. Оперный театр И.Ф. Стравинского / А.А. Баева ; Рос. акад. наук [и др.]. — Москва : URSS : Красанд, 2009. — 298 с. : нот.
12. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. — Москва : Советская энциклопедия, 1981. — 623 с. : ил., цв. ил.
13. Балетные либретто : крат. излож. содерж. балетов / сост. Ю.А. Розанова, С.М. Разумова ; общ. ред. и вступ. ст. Ю.А. Розановой. — Москва : Музыка, 2002. — 205, [1] с.
14. Басманова, Т.Н. Хореографическая симфония М. Равеля «Дафнис и Хлоя»: симфонические принципы как основа музыкальной драматургии французского балетного спектакля // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2019. — № 4 (31). — С. 55–57.
15. Батракова, С.П. Театр-Мир и Мир-Театр: творческий метод художника XX века : драма о драме / С.П. Батракова ; М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. — Москва : Памятники исторической мысли, 2010. — 261, [2] с. : ил., [24] л. цв. ил.
16. Безуглая, Г.А. Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2018. — № 1 (54). — С. 42–50.
17. Бенуа, А.Н. Беседа о балете // Театр. Книга о новом театре : сб. ст. / [Рос. ун-т театр. искусства, Гос. ин-т театр. искусства]. — [Переизд. сб. 1908 г. изд-ва «Шиповник»]. — Москва : РАТИ–ГИТИС, 2008. — С. 79–100.

18. Березкин, В.И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX в. / В.И. Березкин ; Гос. ин-т искусствознания. — Москва : Эдиториал УРСС, 1997. — 541 с. : ил.
19. Беспредметность и абстракция : [сб. ст.] / Рос. акад. наук [и др.] ; [отв. ред. Г.Ф. Коваленко]. — Москва : Наука, 2011. — 629, [1] с. : ил., [8] л. цв. ил. — (Искусство авангарда 1910–1920-х годов).
20. Бобылева, А.Л. Стиль и ритмика Эмиля Жака-Далькроза, (1865–1950) // Культура, эпоха и стиль: классическое искусство Запада : сб. в честь 70-летия д-ра искусствоведения, проф. М.И. Свидерской / М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствоведения. — Москва : Галарт, 2010. — С. 207–234.
21. Бочаров, Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко : учеб. пособие / Ю.С. Бочаров ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва : Московская консерватория, 2016. — 230, [1] с. : нот.
22. Брайловская, М.А. Русский балет в контексте традиции синтеза искусств: на примере первой послеоктябрьской эмиграционной волны : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Брайловская Маргарита Андреевна ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — Ярославль, 2006. — 220 с. — Место защиты : Яросл. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского.
23. Брантом, П. де Б. де Галантные дамы / Пьер де Бурдей де Брантом ; [пер. с фр. И. Я. Волевич, Г. Р. Зингера]. — Москва : Азбука-Классика, 2007. — 523, [2] с. — (Азбука-классика).
24. Буданов, В.Г. Методологические принципы синергетики // Новое в синергетике : новая реальность, новые проблемы, новое поколение / Рос. акад. наук ; отв. ред. Г.Г. Малинецкий. — Москва : Наука, 2007. — С. 311–332.
25. Булычёва, А.В. Сады Армиды: музыкальный театр французского барокко / Анна Булычева. — Москва : Аграф, 2004. — 444, [3] с., [8] л. ил. — (Волшебная флейта) (Из кладовой истории).
26. Бунина, Т. Забытые имена XX века: Жермена Тайефер // PIANO DUO: альманах молодых ученых. Вып. 3 / Петрозаводская государственная

- консерватория им. А.К. Глазунова ; [ред. С.В. Синцова]. — Петрозаводск : ПГК им. А.К. Глазунова, 2005. — С. 43–57.
27. Буренина-Петрова, О.Д. Цирк в пространстве культуры / О.Д. Буренина-Петрова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014. — 426 с. : ил., [16] с. ил. — (Очерки визуальности).
28. В круге Дягилевом. Пересечение судеб : альбом к выставке / С.-Петербур. гос. музей театр. и муз. искусства. — Санкт-Петербург : [б. и.], 2020. — 455 с.
29. Ваксмахер, М.Н. Французская литература наших дней : кн. очерков / М.Н. Ваксмахер. — Москва : Художественная литература, 1967. — 214 с., 4 л. ил.
30. Ванслов, В. Статьи о балете: музыкально-эстетические проблемы балета / В. Ванслов. — Ленинград : Музыка, 1980. — 191 с. : нот. ил.
31. Варакина, Г.В. Сергей Дягилев: феномен русского балета // Вопросы культурологии. — 2008. — № 10. — С. 23–25.
32. Варакина, Г.В. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века: (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. — 2019. — Т. 51. — С. 243–256.
33. Вершинина, И. Музыка в балетном театре // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века, (1895–1907) : [сб. ст.]. Кн. 3 : Зрелищные искусства. Музыка, (1908–1917) / Акад. наук СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР. — Москва : Наука, 1977. — С. 365–381.
34. Вершинина, И. Балетная музыка // Музыка XX века, 1890–1945 : очерки. В 2 ч. Ч. 1 : 1890–1917. Кн. 1 / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания ; отв. ред. Д.В. Житомирский. — Москва : Музыка, 1976. — С. 187–231.
35. Взаимодействие искусств в современном художественном процессе : сб. по учеб.-метод. вопр. / Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина ; науч. ред. Н.С. Кутейникова. — Ленинград : Институт живописи, скульптуры и архитектуры, 1988. — 81, [2] с.

36. Видение танца: Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны : [каталог выставки] / под ред. Джона Э. Боулта, Зельфиры Трегуловой, Натали Р. Джордано. — Милан : Skira ; Москва : Фонд культуры «Екатерина», 2009. — 319 с. : ил., цв. ил.
37. Виниченко, А.А. Внеевропейские факторы в музыкальном искусстве начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Виниченко Андрей Анатольевич ; Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. — Саратов, 2006. — 21 с.
38. Вишпер, Ю.Б. Лафонтен // История всемирной литературы. В 8 т. Т. 4 / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — Москва : Наука, 1987. — С. 152–159.
39. Владимирова, А.И. Франция на рубеже XIX и XX веков : литература, живопись, музыка, театр / А.И. Владимирова ; С.-Петербур. гос. ун-т. — Санкт-Петербург : [б. и.], 2004. — 147, [1] с.
40. Во, И. Мерзкая плоть : роман / Ивлин Во ; [пер. с англ. М. Лорие]. — Москва : Текст, 2005. — 316, [1] с. — (Классическая и современная проза).
41. Волков, Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков ; [Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР]. — Москва : Искусство, 1977. — 263 с. : портр.
42. Волошин, М.А. Лики творчества / М.А. Волошин ; изд. подгот. В.А. Мануйлов [и др.]. — Ленинград : Наука, 1988. — 848 с., [7] л. ил. — (Литературные памятники).
43. Гаврилова, Н.А. Богуслав Мартину / Н.А. Гаврилова. — Москва : Музыка, 1974. — 261 с. : нот. ил., 4 л. ил.
44. Гагарина, О.А. Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Гагарина Оксана Александровна ; Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2018. — 246 с. : ил. — Место защиты: Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки.



45. Гальцова, Е.Д. Театральность в художественной системе французского сюрреализма : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Гальцова Елена Дмитриевна ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — Москва, 2008. — 38 с.
46. Гарафола, Л. Русский балет Дягилева / Линн Гарафола ; пер.: М. Ивонина, О. Левенков ; науч. ред. О. Левенков. — Пермь : Книжный мир, 2009. — 477, [2] с., [16] л. ил.
47. Герман, М.Ю. Модернизм : искусство первой половины XX в. / М.Ю. Герман. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. — 476, [2] с. : ил. — (Новая история искусства).
48. Гладкова, О.И. XXI век. Начало. Музыка : силуэты петербургских композиторов / О.И. Гладкова. — Санкт-Петербург : Музыка, 2007. — 283 с., нот.
49. Гладкова, О.И. Балет «Лани» Ф. Пуленка: к вопросу о взаимовлиянии джаза и европейской музыкальной стилистики первой половины XX в. / О.И. Гладкова, А.Н. Рыбальченко // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2014. — № 3 (39). — С. 121–124.
50. Гладкова, О.И. Ранний джаз и его влияние на музыкальную стилистику Франции первой половины XX в.: на примере балета «Лани» Ф. Пуленка / О.И. Гладкова, А.Н. Рыбальченко // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2014. — № 3 (20). — С. 95–97.
51. Голикова, Л.Ф. Белорусская симфоническая поэма: к проблеме программности в музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Голикова Лариса Федоровна ; Гос. консерватория ЛитССР. — Вильнюс, 1987. — 24 с.
52. Головнина, Н.А. Балет Les Viches в контексте эстетических устремлений Ф. Пуленка 1920-х годов : диплом. работа / Головнина Наталия Анатольевна ; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург : [б. и.], 2014. — 165 с.

53. Головнина, Н.А. Балетная музыка композиторов группы «Шести» : (1920-е годы) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2020. — № 1 (66). — С. 74–90.
54. Головнина, Н.А. Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» Д. Мийо в диалоге со временем // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2018. — № 2 (55). — С. 6–16.
55. Головнина, Н.А. Вариации на тему «балет» композиторов группы «Шести» : (1920-е годы) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2019. — № 6 (65). — С. 65–77.
56. Головнина, Н.А. Вокальный цикл «Кокарды» Ф. Пуленка и Ж. Кокто // Музыка и время. — 2014. — № 4. — С. 58–64.
57. Головнина, Н.А. Кинематографические идеи в балетах «Бык на крыше» и «Сотворение мира» Д. Мийо // Метаморфозы художественных форм и смыслов : сб. ст. / Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой ; сост. и науч. ред. Э.В. Махрова. — Санкт-Петербург, 2017. — С. 115–122.
58. Головнина, Н.А. «Лани» Ф. Пуленка: вокальная линия в контексте воплощения концепционных идей балета // Музыковедение. — 2016. — № 12. — С. 9–15.
59. Головнина, Н.А. Скандинавские национальные мотивы в спектаклях антрепризы «Шведские балеты» Р. де Марэ // Musicus: вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. — 2019. — № 1 (57). — С. 30–35.
60. Гончаренко, С.С. О поэтике оперы : учеб. пособие / С.С. Гончаренко ; Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки. — Новосибирск : Талер-Пресс, 2010. — 259 с. : ил., нот. ил. — (Учебная библиотека).
61. Горн, А.В. Балетный жанр в комментариях С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2016. — № 6 (47). — С. 116–126.
62. Горн, А.В. Хореографическая версия И. Килиана «Полевой мессы» Б. Мартину в контексте балетного наследия композитора // Вестник

- Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2020. — № 1 (66). — С. 91–107.
63. Грекова, Л.В. Жан Кокто – «поэт-оркестр» // Музыкальное искусство: вопросы теории, истории, практики : сб. ст. / Моск. гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке ; отв. ред. И.А. Корсакова. — Москва : Согласие, 2018. — С. 185–191.
64. Григорьев, С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929 / С.Л. Григорьев ; пер. с англ. В.В. Чистяковой. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1993. — 382, [1] с. : ил. — (Balets russes).
65. Груцынова, А.П. Романтический балет : учеб. пособие / А.П. Груцынова ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва : [б. и.], 2009. — 95 с. : табл.
66. Давыдов, С.В. Об интонационном анализе музыкально-хореографического образа: (к вопросу о комплексном изучении хореографического произведения) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Давыдов Сергей Васильевич ; Гос. ин-т театр. искусства им. А.В. Луначарского. — Москва, 1984. — 23 с.
67. Давыдова, М.В. Художник в театре начала XX века / М.В. Давыдова ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. — Москва : Наука, 1999. — 148, [2] с., [24] л. ил.
68. Дажина, В.Д. «Великая война» (1914–1918) и судьбы европейского искусства / В.Д. Дажина. — Москва : БУКСМАРТ, 2014. — 227 с. : ил.
69. Даниэль, С.М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С.М. Даниэль. — Ленинград : Искусство, 1990. — 221, [2] с. : ил., цв. ил.
70. «Две любви. Записки ненужных „огорчений“» : дневники Б.Ф. Нижинской (1924–1930) / публ., вступ. ст. и коммент. А.С. Галкина // Мнемозина: документы и факты из истории отечественного театра XX века : ист. альм. / ред.-сост. В.В. Иванов. — Москва : Индрик, 2019. — С. 627–706.

71. Дебюсси, К.А. Статьи, рецензии, беседы / Клод А. Дебюсси ; пер. с фр. А. Бушен ; ред. Ю. Кремлева. — Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. — 278 с., 4 л. ил.
72. Деген, А.Б. Балет. 120 либретто : словарь / А.Б. Деген, И.В. Ступников. — Санкт-Петербург : Композитор, 2008. — 559 с. : ил., [16] л. ил.
73. Денисов, А.В. Миниоперы Д. Мийо – игра смыслов / А.В. Денисов // Музыкальная академия. — 2011. — № 3. — С. 153–159.
74. Добровольская, Г.Н. Михаил Фокин : русский период / Г.Н. Добровольская ; С.-Петерб. гос. театр. б-ка, Рос. ин-т истории искусств. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2004. — 493, [2] с. : ил., [9] л. ил.
75. Добровольская, Г.Н. Танец. Пантомима. Балет / Г.Н. Добровольская ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : Искусство, 1975. — 125 с., 16 л. ил.
76. Добровольская, Г.Н. С.П. Дягилев и эволюция балетного театра // Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; отв. ред. А. Л. Порфирьева. — Ленинград : [б. и.], 1986. — С. 83–101.
77. Дулова, Е.Н. Балетный жанр как музыкальный феномен : русская традиция конца XVIII – начала XX века : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Дулова Екатерина Николаевна ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2000. — 320 с. : ил.
78. Дунаева, Н.Л. Из истории русского балета : избранные сюжеты / Н.Л. Дунаева ; М-во культуры Рос. Федерации, Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2010. — 398, [1] с., [8] л. ил.
79. Дюлак, Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли : немое кино, 1911–1933 гг. : [пер. с фр.] / сост. М.Б. Ямпольский, общ. ред. и предисл. С.И. Юткевича. — Москва : Искусство, 1988. — С. 161–170.

80. Дюмениль, Р. Современные французские композиторы группы «Шести» / Рене Дюмениль ; пер. с фр. И. Зубкова ; ред. и вступ. ст. М. Друскина. — Ленинград : Музыка, 1964. — 132 с. : нот. ил.
81. Дягилев, С.П. Сергей Дягилев и русское искусство : статьи, открытые письма, интервью : переписка : современники о Дягилеве / сост., авт. вступ. ст., коммент. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. — Москва : Изобразительное искусство, 1982. — 2 т.
82. Епишин, А.В. Дж. Баланчин и С.С. Прокофьев: история несостоявшегося сотрудничества, или Рождение балетного шедевра по принципу дополнительности : (Ч. I) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2015. — № 5 (40). — С. 38–45.
83. Ерёмченко, Г.А. «Новобрачные с Эйфелевой башни»: идея «нового театра» Жана Кокто // Вестник музыкальной науки. — 2017. — № 2 (16). — С. 5–15.
84. Жан Антуан Ватто : XVIII век – Европа/Франция : изобразительное искусство, 1684–1721: французская школа // Биографии мастеров искусств. — [2001–2021]. — URL: <http://biography.artyx.ru/biography/item/f00/s00/e0000070/> (дата обращения: 10.12.2021).
85. Жидель, А. Коко Шанель = Coco Chanel / Анри Жидель ; пер. с фр. С. Лосева. — Москва : Эксмо, 2008. — 445, [2] с., [4] л. ил. — (Женщина-Богиня).
86. Журдан-Моранж, Э. Мои друзья музыканты / Элен Журдан-Моранж ; ред. Г.М. Шнеерсон. — Москва : Музыка, 1966. — 266 с.
87. Завгородняя, Г.Ф. Драматургическая роль полисочетаний в современной музыке : (на материале симфоний А. Онеггера) / Г.Ф. Завгородняя ; отв. ред. М.С. Скребкова-Филатова. — Кишинёв : Штиинца, 1983. — 87 с. : ил, схем., нот.
88. Занкова, А.В. Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Занкова Анна Валентиновна ; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2008. — 30 с.

89. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы : учеб. пособие / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского ; сост. И.В. Нестьев. — Москва : Музыка, 1975. — 255 с.
90. Илюхина, Е. Текст и иллюстрации. Михаил Ларионов и Сергей Дягилев: как художник Михаил Ларионов воплотил свой театральный проект в антрепризе Сергея Дягилева // Arzamas. — [2021]. — URL: <https://arzamas.academy/materials/1649> (дата обращения: 10.12.2021).
91. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / науч. ред.: Е. Суриц, Г. Поспелов]. — Москва : Интерроса, 2009. — 431 с. : ил., цв. — (Серия «Первая публикация») (Издательская программа «Интерроса»).
92. История зарубежного театра : учеб. для студентов вузов / [А.В. Бартошевич, Л.И. Гительман, Е.И. Горфункель и др.] ; отв ред. Л.И. Гительман ; М-во культуры и массовых коммуникаций [и др.]. — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. — 573, [1] с. — (Academia XXI : учебники и учебные пособия по культуре и искусству).
93. История зарубежной музыки : учеб. для муз. вузов. Вып. 6: Начало XX века – середина XX века / С.Н. Богоявленский, Н.И. Дегтярева, А.К. Кенигсберг [и др.] ; ред. В.В. Смирнов ; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова [и др.]. — Санкт-Петербург : Композитор, 2001. — 626, [4] с. : ноты.
94. История современной отечественной музыки : учебник для студентов муз. вузов. Вып. 3 : (1960–1990) / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского ; ред.-сост. Е.Б. Долинская. — Москва : Музыка, 2001. — 652, [2] с. : нот.
95. Калошина, Г.Е. «Второй эшелон» группы «Шести» : Жермена Тайефер и Луи Дюрей // Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе : сб. ст. / М-во культуры России, Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова ; ред.-сост. А.М. Цукер. — Москва : Композитор, 2010. — С. 189–201.
96. Калошина, Г.Е. Актуализация понятий «сакральное» и «профанное» в контексте современного музыкознания : на примере сочинений Д. Мийо

- 20-х гг. XX века // Гуманитарные и социально-экономические науки. — 2014. — № 1 (74). — С. 53–59.
97. Калошина, Г.Е. Особенности симфонизации монументальных вокальных жанров А. Онеггера : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Калошина Галина Евгеньевна ; Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова. — Ленинград, 1987. — 19 с.
98. Канудо, Р. Манифест семи искусств [1911] // Из истории французской киномысли : немое кино, 1911–1933 гг. / сост. М.Б. Ямпольского ; общ. ред. С.И. Юткевича. — Москва : Искусство, 1988. — С. 20–24.
99. Кашекова, И.Э. Изобразительное искусство : [учебник] / И.Э. Кашекова. — Москва : Академический проект, 2009. — 852, [1] с. : ил., [56] цв. ил., портр. — (Gaudeamus) (Учебник для вузов) (Фундаментальный учебник).
100. Кащенко, Е.С. История западного кинематографа: классический и современный периоды : учеб. пособие / Е.С. Кащенко ; Федер. агентство по образованию, Сев.-Зап. акад. гос. службы. — Санкт-Петербург : [б. и.], 2009. — 124 с.
101. Кершите, А. Й. Поэтический мир Поля Валери. Художественная практика и эстетические взгляды : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Кершите Анеле Йоновна ; Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — Москва, 1984. — 17 с.
102. Кики. Мемуары Кики / Кики [Алиса Э. Прен] ; предисл. Э. Хемингуэя, Фуджиты ; пер. с англ. и фр. Н. Семонифф. — [б. м.] : Salamandra P.V.V., 2011. — 243 с. : ил. — URL: [https://imwerden.de/pdf/kiki\\_memuary\\_2011.pdf](https://imwerden.de/pdf/kiki_memuary_2011.pdf) (дата обращения: 10.12.2021).
103. Киндюхина, Е.А. Музыкальный театр Пуленка // Музыковедение. — 2011. — № 3. — С. 39–45.
104. Киндюхина, Е.А. Музыкальный театр Франсиса Пуленка : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киндюхина Елена Александровна ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — Москва, 2011. — 313 с. : ил.

105. Кириллина, Л.В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века // Гётевские чтения, 2003 / Рос. акад. наук, Гетевская комиссия. — Москва : Наука, 2003. — С. 9–26.
106. Киссельгоф, А. Наследие Дягилева // Пермский ежегодник, 1996. Хореография: история, документы, исследования. Вып. 2 / Перм. о-во «Арабеск» ; сост. О.Р. Левенков, Н.Ю. Чернова. — Пермь : Арабеск, 1996. — С. 12–16.
107. Кобзева, М.С. Синтез балета и сюиты в творчестве Дариуса Мийо // Проблемы музыкальной науки. — 2016. — № 4. — С. 151–156.
108. Кокорева, Л.М. Дариус Мийо: жизнь и творчество / Л.М. Кокорева. — Москва : Советский композитор, 1986. — 334, [1] с. : нот. ил., [9] л. ил. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
109. Кокто, Ж. Parade : документы и комментарии / Жан Кокто ; подгот. М.А. Сапонов ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва : [Прест], 1999. — 39 с. : ил.
110. Кокто, Ж. Петух и Арлекин : либретто, воспоминания, ст. о музыке и театре / Жан Кокто ; изд. подгот. М.А. Сапонов ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва : Прест, 2000. — 223 с. : ил. — (Литературные памятники музыкального авангарда ; Вып. 1).
111. Кокто, Ж. Стихотворения = Poésies / Жан Кокто ; пер. с фр., сост. послесл. коммент. М. Яснова. — Москва : Текст, 2012. — 252, [1] с. — (Programme A. Pouchkine).
112. Колпецкая, О.Ю. Особенности освоения современной темы в антрепризе С.П. Дягилева: (на примере балета «Голубой экспресс» Д. Мийо – Ж. Кокто – Б. Нижинской) // 21 век: фундаментальная наука и технологии : материалы XIII Междунар. науч.-практ. конф., North Charleston, 08–09 авг. 2017 г. — North Charleston: CreateSpace, 2017. — С. 10–13.
113. Колядич, Т.В. [Рецензия] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. — 2003. — № 1. — С. 66–72. — Рец. на кн. : Авторские жанровые формы



- в русской прозе конца XX в. / М.Ю. Звягина. Астрахань : Изд-во Астрахан. пед. ун-та, 2001. 180 с.
114. Коробова, А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Коробова Алла Германовна ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2008. — 40, [1] с.
115. Коробова, А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : исследование / А.Г. Коробова ; Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. — Екатеринбург : [б. и.], 2007. — 639 с. : нот., [9] л. цв. ил.
116. Корыхалова, Н.П. Музыкально-исполнительские термины : возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н.П. Корыхалова. — Санкт-Петербург : Композитор, 2000. — 271, [1] с. : нот.
117. Косачёва, Р.Г. Балеты французских композиторов в «Русской антрепризе» С. Дягилева // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 2 / сост. С.С. Зив ; ред. Л.В. Данилевич. — Москва : Советский композитор, 1977. — С. 286–334.
118. Косачёва, Р.Г. О музыке зарубежного балета, 1917–1939 : опыт исследования / Р.Г. Косачёва. — Москва : Музыка, 1984. — 301 с. : нот. ил.
119. Косачёва, Р.Г. О некоторых художественно-эстетических противоречиях антиромантизма в зарубежном балетном театре 1917–1939 годов // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. Вып. 4 / сост. Ю.А. Розанова, Р.Г. Косачева. — Москва : Музыка, 1982. — С. 105–139.
120. Краснощок, К.Ю. Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького модернізму XX століття : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Краснощок Катерина Юріївна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. — Харків, 2012. — 17 с.
121. Красовская, В.М. Западно-европейский балетный театр. Романтизм / В.М. Красовская. — [2-е изд., испр.]. — Санкт-Петербург : Лань ; Москва :

- Лань-пресс ; Краснодар : Лань-Юг, 2008. — 510, [1] с. : ил. — (Мир культуры, истории и философии).
122. Красовская, В.М. Нижинский / В.М. Красовская. — Ленинград : Искусство, 1974. — 206 с., 20 л. ил., портр.
123. Кривицкая, Е.Д. Музыка Франции: век двадцатый : эстетика, стиль, жанр / Е.Д. Кривицкая ; Гос. ин-т искусствознания. — Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 334 с. : ил., нот.
124. Крючкова, В.А. Пикассо: от «Парада» до «Герники», 1917–1937 / В.А. Крючкова ; Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств. — Москва : Прогресс-Традиция, 2003. — 388, [1] с. : ил., цв. ил., портр.
125. Кудрявцева, Т.А. Объединение балетных жанров начала XX века: академизм и новации: (постановка проблемы) // Вестник Академии Русского балета. — 2010. — № 2 (24). — С. 178–188.
126. Кузовчикова, Т.И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Кузовчикова Татьяна Игоревна ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. — Санкт-Петербург, 2014. — 223 с. : ил.
127. Кузуб, Т.И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации : автореф. дис. ... канд. культурологи : 24.00.01 / Кузуб Татьяна Игоревна ; Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. — Екатеринбург, 2010. — 24 с.
128. Кулаков, В.А. 2500 хореографических премьер XX века, 1900–1945 : энцикл. словарь / В.А. Кулаков, В.М. Паппе ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки. — Москва : Дека-ВС, 2008. — 333, [2] с. : ил.
129. Кумукова, Д.Д. Музыкальная структура «последних сонат» А. Стриндберга // Август Стриндберг и мировая культура : материалы Межвуз. науч. конф., Санкт-Петербург, 17–19 марта 1999 г. : ст., сообщ. / ред.-сост. Л.И. Гительман, В.М. Дианова. — Санкт-Петербург : Левша, 1999. — С. 42–50.

130. Куницкая, Р.И. Французские композиторы XX века : Э. Варез, А. Жоливе, О. Мессиан, П. Булез, А. Дютийе / Р.И. Куницкая. — Москва : Советский композитор, 1990. — 207, [1] с.
131. Куриленко, Е.Н. Балет-драма и балет-симфония // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы : [сб. ст.] / ред.-сост. А.А. Баева, Е.Н. Куриленко. — Москва : УРСС, 2004. — С. 250–264.
132. Куриленко, Е.Н. Жанровая классификация современного балета // Теория и история искусства. — 2016. — № 3/4. — С. 190–209.
133. Куриленко, Е.Н. Музыка и драма в современном балете // Музыкальный театр: надежды и действительность: сб. ст. В 2 ч. Ч. 2 / Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. Е.Н. Куриленко]. — Москва : Государственный институт искусствознания, 1996. — С. 3–36.
134. Куриленко, Е.Н. Музыка и хореография. Вопросы взаимодействия // Теория и история искусства. — 2021. — № 1/2. — С. 181–210.
135. Куриленко, Е.Н. Понятие жанра современного балета // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. Вып. 4 / [сост. Ю.А. Розанова, Р.Г. Косачева]. — Москва : Искусство, 1982. — С. 87–105.
136. Куриленко, Е.Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле / Е.Н. Куриленко ; Рос. акад. наук [и др.]. — Москва : Государственный институт искусствознания, 2003. — 308 [1] с.
137. Куриленко, Е.Н. Самобытность балетного жанра. Начало // Вестник Магнитогорской консерватории. — 2020. — № 3. — С. 65–71.
138. Курышева, Т.А. Театральность в музыке / Т.А. Курышева. — Москва : Советский композитор, 1984. — 201 с. : нот. ил.
139. Ласкин, А.С. Русский период деятельности С.П. Дягилева: формирование новаторских художественных принципов / А.С. Ласкин ; М-во культуры Рос. Федерации, С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. — Санкт-Петербург : [СПбГУКИ], 2002. — 236 с.

140. Левая, Т.Н. «Русские сезоны» в Париже: к 100-летию культурного альянса // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2011. — № 3 (19). — С. 6–10.
141. Левая, Т.Н. Русское и европейское в практике «Парижских сезонов»: Рефлексии и интерпретации // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т истории искусств ; [отв. ред. и сост. Н.А. Огаркова]. — Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2014. — С. 190–201.
142. Левая, Т.Н. Скрябин и художественные искания XX века / Т.Н. Левая. — Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2007. — 183 с., [4] л. ил. : ноты.
143. Левенков, О.Р. Джордж Баланчин. Ч. 1 / О.Р. Левенков. — Пермь : Книжный мир, 2007. — 382, [1] с., [8] л. ил., портр.
144. Левинсон, А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета / А.Я. Левинсон. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2008. — 560 с. : ил. — (Мир науки, культуры и философии).
145. Левская, Е.В. Фортепианные концерты Франсиса Пуленка и их значение в творческой эволюции композитора : диплом. работа / Е.В. Левская ; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург : [б. и.], 2002. — 113 с.
146. Левская, Е.В. Франсис Пуленк и русская музыкальная культура // Русско-французские музыкальные связи : сб. науч. ст. / М-во культуры Рос. Федерации, С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова ; [ред.-сост. В.В. Смирнов]. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2003. — С. 255–273.
147. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман ; предисл. А. Васильева ; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. — Москва : ABCdesign, 2013. — 311 с.
148. Лившиц, Н.А. Французское искусство XV–XVIII веков : очерки / Н.А. Лившиц. — Ленинград : Советский художник, 1967. — 167 с., 6 л. ил.

149. Лифарь, С.М. Дягилев и с Дягилевым / С.М. Лифарь ; [послел. и коммент. В.М. Гаевского]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр : Проф. фонд «Русский театр», 1994. — 474, [2] с. : ил. — (Ballets Russes).
150. Лотман, Ю.М. Семиотика текста / Ю.М. Лотман. — Москва : Академический проект, 2013. — 460, [1] с. : схем. — (Философские технологии / редкол. А.А. Гусейнов [и др.]).
151. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. — 542 с., [4] л. ил., факс. — (Мир искусств).
152. Максимов, В.И. Беспредельный Стриндберг // Стриндберг А. Жестокий театр : пьесы / Август Стриндберг. — Москва : Совпадение, 2005. — С. 6–28.
153. Максимов, В.И. Театр и балет дада: (к столетию дадазима) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2016. — № 6 (47). — С. 69–79.
154. Максимов, В.И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм / В.И. Максимов. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2013. — 367 с.
155. Максимов, В.И. Французский символизм – вступление в двадцатый век // Французский символизм : драматургия и театр : пьесы, ст., воспоминания, письма / сост., вступ. ст., коммент. В. Максимова. — Санкт-Петербург : Гиперион : Гуманитарная академия, 2000. — С. 5–52.
156. Медведева, И.А. Франсис Пуленк / И.А. Медведева. — Москва : Советский композитор, 1969. — 240 с., 8 л. ил. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
157. Мейлах, Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие : комплексный подход: опыт, поиски, перспективы / Б.С. Мейлах. — Москва : Искусство, 1985. — 318 с.
158. Мийо, Д. Моя счастливая жизнь / Дариус Мийо ; пер. с фр. Л. Кокоревой. — Москва : Композитор, 1999. — 398 с., [8] л. ил., портр.
159. Мильнер-Иринин, Я.А. Женственность: о роли женского начала в нравственной жизни человечества / Я.А. Мильнер-Иринин ; отв. ред.

- Н. Я. Кованова. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. — 317 [2] с. : цв. ил., портр., [17] л. ил. — (Гендерные исследования).
160. Минералова, И.Г. Идеи синтеза и интеграции в истории русской литературы // Синтез в русской и мировой художественной культуре : материалы X науч.-практ. конф., посв. памяти Алексея Федоровича Лосева, Москва, 19–20 нояб. 2009 г. / редкол. И.Г. Минералова [и др.]. — Москва : Московский педагогический государственный университет, 2010. — С. 23–24.
161. Мирошникова, Е.В. Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920-1930-х годов // Художественная культура. — 2021. — № 3 (38). — С. 522–541.
162. Морозова, Е.Н. Маскарад в творчестве и жизни художественной интеллигенции России начала XX века: социокультурный аспект // Бремя развлечений : Otium в Европе, XVIII – XX вв. / Рос. акад. наук [и др.]. ; ред.-сост. Е.В. Дуков — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2006. — С. 189–205.
163. Музыкальный театр в меняющемся обществе. Воздействие технологий СМИ : [сб.] / под ред. Д. Борноффа, пер. с англ. Е. Приходовской // Проза.ру : лит. портал. — 2000–2021. — URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854> (дата обращения: 31.10.2020).
164. Мясин, Л.Ф. Моя жизнь в балете / Л.Ф. Мясин ; [пер. с англ. М.М. Сингал ; предисл. Е.Я. Суриц ; коммент. Е. Яковлевой]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 366 с. : ил., портр. — (Balets russes).
165. Наборщикова, С.В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Наборщикова Светлана Витальевна ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 2010. — 49 с.
166. Наборщикова, С.В. Музыкальный мир Джорджа Баланчина: дягилевский калейдоскоп // Культурология. — 2016. — № 4 (79). — С. 64–68.

167. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. Пособие / Е.В. Назайкинский. — Москва : Владос, 2003. — 248 с. : нот.
168. Некрасова, И.А. Поль Клодель и европейская сцена XX века : монография / И.А. Некрасова ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2009. — 460, [2] с.
169. Нестьев, И.В. Дягилев и музыкальный театр XX века / И.В. Нестьев. — Москва : Музыка, 1994. — 222, [2] с., [8] л. ил.
170. Нижинская, Б.Ф. Ранние воспоминания. В 2 ч. Ч. 2. / Б.Ф. Нижинская ; [пер. с англ. И.В. Груздевой ; коммент. Е.Я. Суриц]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. — 320 с. : ил. — (Balets Russes).
171. Нижинская, Р. Вацлав Нижинский / Ромола Нижинская ; [пер. с англ. Н. Кролик]. — Москва : ТЕРРА-Книжный клуб, 2004. — 389, [2] с., [4] л. ил. : портр. — (Мастера : жизнеописания великих мастеров кисти, ваяния, зодчества, театра и музыки).
172. Никонова, А.В. Формирование стиля рококо во французской архитектуре и салонная культура Франции первой половины XVIII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 18.00.01 / Никонова Алина Викторовна ; Гос. ин-т искусствознания. — Москва, 2000. — 23 с.
173. Обухова-Зелинская, И.В. Модерн и кич: от салона до открытки // Модерн и европейская художественная интеграция : материалы Междунар. конф., Москва, 2003 г. / М-во культуры Рос. Федерации ; сост. и отв. ред. И. Светлов. — Москва : [б. и.], 2004. — С. 90–99.
174. Онеггер, А. О музыкальном искусстве : сб. : пер. с фр / Артур Онеггер ; [коммент. В.Н. Александровой, В.И. Быкова]. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, 1985. — 215 с.
175. Онеггер, А. Примерные животные // О музыкальном искусстве : пер. с фр. / Артур Онеггер ; [коммент. В.Н. Александровой, В.И. Быкова]. — Ленинград : Музыка, 1979. — С. 44–46.

176. Онеггер, А. Я – композитор / Артур Онеггер ; [пер. с фр., ред., вступ. ст. и коммент. В.Н. Александровой]. — Ленинград : Музгиз, 1963. — 207 с., 1 л. портр.
177. Пави, П. Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. — Москва : Прогресс, 1991. — 480, [1] с. : ил.
178. Павчинский, С.Э. Симфоническое творчество А. Онеггера / С.Э. Павчинский. — Москва : Советский композитор, 1972. — 225 с. : ил., нот. ил.
179. Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем : материалы Третьего науч. регион. семинара «Литература в системе культуры» : сб. науч. тр / редкол. Ю.Г. Круглов [и др.]. — Москва : Альфа, 1999. — 143, [3] с. : ил.
180. Пастори, Ж.-П. Ренессанс Русского балета / Жан-Пьер Пастори ; [пер. с фр. И. Стафф]. — Москва : Paulsen, 2014. — 150 с. : ил., портр., факс.
181. Пахсарьян, Н.Т. Прециозность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук [и др.] ; гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. — Москва : Интелвак, 2001. — Стб. 802–804.
182. Петров, М.А. Язык искусства и картина мира : из истории художественной культуры Франции начала XX века : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 09.00.04 / Петров Максим Анатольевич ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. — Москва, 2002. — 18 с.
183. Петухов, А.В. Ар деко и некоторые аспекты художественной жизни Франции первой четверти XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Петухов Алексей Валерьевич ; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. — Москва, 2003. — 24 с.
184. Пикассо и Брак в Дягилевских сезонах : из собрания Бориса Фридмана : [эскизы декораций, костюмов : каталог выставки], Москва, 05–30 сент. 2012 г. / [сост. В.В. Пацюков ; авт. текста Б.М. Фридман, В.В. Пацюков]. — Москва : Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2012. — 60 с. : ил., цв. ил., портр.



185. Пиотровский, А.И. Кинофикация искусств / А.И. Пиотровский. — Ленинград : Автор, 1929. — 48 с.
186. Пожарская, М.Н. Русские сезоны в Париже = The Russian seasons in Paris : эскизы декораций и костюмов, 1908–1929 / М.Н. Пожарская. — Москва : Искусство, 1988. — 291 с. : ил., цв. ил.
187. Полисадова, О.Н. Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства : учеб. пособие / О.Н. Полисадова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Владимир. гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. — Владимир : Изд-во Владимирского государственного университета, 2013. — 200, [1] с. : портр.
188. Полисадова, О.Н. Театр С. Дягилева «Русский балет», 1912–1929 гг.: эстетические открытия и значение для сценического искусства XX века : дис. ... канд. искусствоведения / Полисадова Ольга Николаевна ; Рос. ин-т истории искусств. — Санкт-Петербург, 2017. — 273 с.
189. Попова, Т.В. Симфоническая поэма / Т.В. Попова. — 3-е изд., перераб. — Москва : Музгиз, 1963. — 32 с. : нот. ил. — (Музыкальные формы и жанры).
190. Прокофьев, С.С. Дневник, 1907–1933. В 3 т. Т. 2 : 1916–1925 / С.С. Прокофьев ; [отв. ред. Н. Хондо ; предисл. С. Прокофьев]. — Москва : Классика XXI, 2017. — 547, [1] с., [8] л. портр.
191. Прокофьев, С.С. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский : переписка / [сост. и подгот. текста М.Г. Козловой и Н.Р. Яценко ; вступ. ст. Д.Б. Кабалецкого ; предисл. М.Г. Козловой ; коммент. В.А. Киселева]. — Москва : Советский композитор, 1977. — 599 с., 1 л. портр.
192. Пуленк, Ф. Письма / Франсис Пуленк ; пер. с фр. Е. Гвоздевой и Г. Филенко ; [ред., вступ. ст., коммент. Г. Филенко]. — Ленинград ; Москва : Советский композитор. Ленингр. отд-ние, 1970. — 311 с.
193. Пуленк, Ф. Утренняя серенада : концерт для фп. и 18 инструментов / перелож. для 2-х фп. автора ; предисл. Р. Берберова. — Москва : Музыка, 1966. — 51 с.

194. Пуленк, Ф. Я и мои друзья : [пер. с фр.] / Франсис Пуленк ; предисл. С. Оделя ; вступ. ст., примеч., общ. ред. Г. Филенко. — Ленинград : Музыка, 1977. — 158 с. : нот., ил.
195. Раппопорт, Л.Г. Артур Онеггер / Л.Г. Раппопорт. — Ленинград : Музыка, 1967. — 304 с. : нот. ил., 4 л. ил.
196. Расторгуев, А. В. Эстетика Г. Аполлинера и искусство кубизма : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Расторгуев Александр Владимирович ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. — Москва, 2003. — 26 с.
197. Рахманова, М. Сергей Дягилев и «экспансия» русского искусства // Русская музыка и XX век : рус. муз. искусство в истории художеств. культуры XX в. / ред.-сост. М. Арановский ; Гос. ин-т искусствознания, М-во культуры Рос. Федерации. — Москва : Изд-во Государственного института искусствознания, 1997. — С. 623–654.
198. Романовская, М.Б. История костюма и гендерные сюжеты моды : история костюма со времен Французской революции до наших дней / М.Б. Романовская. — Санкт-Петербург : Алетейя : Историческая книга, 2010. — 442 с. : ил., портр., [8] л. цв. ил. — (Гендерные исследования = Gender studies / ред. совет: Ирина Жеребкина, пред. [и др.]).
199. Росс, А. Дальше – шум: слушая XX век / Алекс Росс ; пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. — Москва : Астрель : CORPUS, 2012. — 558, [1] с.
200. Рубан, А.А. Образ Парижа во французской литературе конца XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Рубан Алла Александровна ; Моск. пед. гос. ун-т. — Москва, 2004. — 15 с.
201. Руденко, Ю.К. Художественная культура : вопросы истории и теории / Ю.К. Руденко ; С.-Петерб. гос. ун-т. — Санкт-Петербург : Наука, 2006. — 246, [1] с.
202. Ручьевская, Е.А. «Дон-Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского // Е.А. Ручьевская Работы разных лет : сб. ст. В 2 т. Т. 2 : О вокальной музыке /

- Ручьевская Е.А. — Санкт-Петербург : Композитор–Санкт-Петербург, 2011. — С. 376–432.
203. Рыбальченко, А.Н. Балеты французских композиторов группы «Шести»: синкретизм жанров // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2010. — № 2 (24). — С. 93–106.
204. Рыбальченко, А.Н. Жорж Орик и его балет «Докучные» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2014. — № 4 (21). — С. 103–104.
205. С.С. Прокофьев : материалы, документы, воспоминания / [сост., ред., примеч. и вступ. статьи С.И. Шлифштейна]. — 2-е изд., доп. — Москва : Музгиз, 1961. — 707 с. : нот. ил., 29 л. ил.
206. Сабашникова, А.А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905–1924 г. : (проблема жанра) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Сабашникова Анна Ароновна ; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. — Москва, 1989. — 24 с.
207. Сагалович, М.В. По следам Фернана Леже / М.В. Сагалович. — Москва : Советский художник, 1983. — 319 с., 16 л. ил. — (Рассказы о художниках).
208. Сандрар, Б. Азбука кино // Из истории французской киномысли : немое кино, 1911–1933 гг. : [сб. : пер. с фр / сост., пер., вступ. ст. к разделам, справки об авт. и коммент. М.Б. Ямпольского ; общ. ред. и предисл. С.И. Юткевича]. — Москва : Искусство, 1988. — С. 37–45.
209. Сесюнина, Е. Балет Les Viches Ф. Пуленка – Б. Нижинской : к вопросу о русско-французских творческих связях // Искусство глазами молодых : материалы IV Междунар. (VIII Всерос.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, Красноярск, 26–27 апр. 2012 г. / Красноярск. гос. ин-т искусств. — Красноярск : Литера-Принт, 2013. — С. 217–221.
210. Симакова, Н.А. К вопросу о разновидностях жанра симфонии // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. В 4 т. Т. 2 / под ред. В.В. Протопопова. — Москва : Музыка, 1972. — С. 261–285.

211. Синельникова, О.В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета. — 2009. — № 319. — С. 68–72.
212. Синергия культуры : тр. Всерос. конф. «Синергетика культуры», Саратов, 14–15 дек. 2001 г. / под ред. А.В. Волошинова. — Саратов : Саратовский государственный технический университет, 2002. — 351 с. : ил.
213. Складьяревская, И.Р. Русские сезоны в Литве // Театр. — 2007. — № 30. — С. 154–156.
214. Слепнев-Ходкевич, И.А. Онеггер. Мийо. Пуленк : очерки / И.А. Слепнёв-Ходкевич. — Москва : Nota bene, 2005. — 101, [1] с., [6] л. цв. ил.
215. Смирнов, В.В. Морис Равель и его творчество / В.В. Смирнов. — Ленинград : Музыка, 1981. — 222 с. : нот. ил.
216. Соколов-Каминский, А.А. Фольклорная тема в Дягилевской антрепризе // Пермский ежегодник, 1996. Хореография : история, документы, исследования / Пермск. о-во «Арабеск» ; сост. О.Р. Левенков, Н.Ю. Чернова. — Пермь : Арабеск, 1996. — С. 97–100.
217. Сохор, А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. ст. В 3 т. Т. 2 : Статьи и исследования / А.Н. Сохор. — Ленинград : Советский композитор, 1981. — 295 с.
218. Сохор, А.Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / [сост. и авт. предисл. Л.Г. Раппопорт] ; Ленингр. орг. Союза композиторов РСФСР. Секция критики и музыкознания. — Москва : Музыка, 1971. — С. 292–309.
219. Стравинский, И.Ф. Хроника. Поэтика / И.Ф. Стравинский ; [сост., ред. пер., коммент., указ. и заключит. ст. С.И. Савенко] ; [пер. с фр. Л.В. Яковлевой-Шапориной [и др.]]. — Москва : РОССПЭН, 2004. — 365, [2] с., [12] л. ил.
220. Стусова, М.С. Жанровый синтез в творчестве Д. Мийо // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре : сб. тр. Междунар. науч. конф., Ростов-на-Дону, 11–15 апр. 2019 г. Т. 3 / М-во культуры Рос. Федерации [и др.] ; гл. ред. А.В. Крылова. — Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2019. — С. 43–49.

221. Стусова, М.С. Принципы сюитности в оркестровой музыке Дариуса Мийо // Культурная жизнь Юга России. — 2019. — № 2 (73). — С. 21–24.
222. Стусова, М.С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Стусова Мария Сергеевна ; Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2019. — 25 с.
223. Суриц, Е.Я. Леонид Мясин и Пикассо // Пикассо и окрестности : сб. ст. / Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств ; [редкол. М.А. Бусев [и др.]]. — Москва : Прогресс-Традиция, 2006. — С. 257–277.
224. Схейен, Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / Шенг Схейен ; пер. с нидерланд. Н. Возненко, С. Князьковой. — Москва : КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2020. — 604, [2] с. : ил., фото.
225. Сысоева, Е.В. Симфонии А. Онеггера / Е.В. Сысоева. — Москва : Музыка, 1975. — 239 с. : нот. ил.
226. Сысоева, Е.В. Симфонии А. Онеггера : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Сысоева Елена Васильевна ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — Москва, 1977. — 26 с.
227. Твердовская, Т.И. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Твердовская Тамара Игоревна ; С.-Петербур. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2003. — 22 с.
228. Теляковский, В.А. Дневники директора Императорских театров, 1898–1901. Москва / В.А. Теляковский ; [подгот. текста С.Я. Шихман и М.Г. Светаевой ; вступ. ст. О.М. Фельдмана ; коммент. О.М. Фельдмана [и др.] ; Рос. акад. наук [и др.]]. — Москва : Артист. Режиссер. Театр : АО «Астра семь», 1998. — 749 с. : портр.
229. Теплиц, Е. История киноискусства, 1895–1927 : пер. [сокр.] с пол. / Ежи Теплиц ; предисл. Н.П. Абрамова. — Москва : Прогресс, 1968. — 336 с., 36 л. ил.

230. Толстых, Н. Произведения для фортепиано с оркестром во французской музыке, (1919–1930) // Музыкальное исполнительство : проблемы современной музыки / ред.-сост. проф. А.Д. Алексеев. — Москва : [б. и.], 1975. — С. 150–177. — (Труды / М-во культуры РСФСР, Упр. учеб. заведений, Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных ; Вып. 17).
231. Трапеция (балет) // Википедия, свободная энциклопедия. — 2021. — URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Трапеция\\_\(балет\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Трапеция_(балет)) (дата обращения: 07.02.2021).
232. Трещев, В.В. Экзистенциализм : репрезентация в художественной культуре Франции и Германии, 1900–1970 гг. / В.В. Трещев ; С.-Петербург. науч. центр Рос. акад. наук, Курск. гос. ун-т. — Санкт-Петербург : Алетейя : Историческая книга, 2008. — 154 с. — (Тела мысли / ред. совет Т.В. Артемьева [и др.]) (In profundum).
233. Турчин, В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем : художники и их концепции : произведения и теории / В.С. Турчин. — Москва : Прогресс-Традиция, 2003. — 644, [3] с. : ил., портр.
234. Тьерсо, Ж. История народной песни во Франции : [пер. с фр.] / Жульен Тьерсо. — Москва : Советский композитор, 1975. — 463 с. : нот. ил.
235. Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. — Москва : Агар, 2000. — 280 с. : ил.
236. Федотова, Л.А. Индивидуальные принципы структурности гармонического материала в современной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Федотова Лидия Алексеевна ; Казан. гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова. — Казань, 2003. — 21 с.
237. Фетисова, Н.Ю. Женщины Франции в межвоенный период: культурные представления и социальные практики : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.03 / Фетисова Наталья Юрьевна ; Ин-т всеобщ. истории Рос. акад. наук. — Москва, 2008. — 30 с.
238. Филенко, Г.Т. Музыка Франции // Музыка XX века : очерки. В 2 ч. : 1890–1945. Ч. 2. 1917–1945. Кн. 4 / ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. — Москва : Музыка, 1984. — С. 288–299.

239. Филенко, Г.Т. Французская музыка первой половины XX века : очерки / Г. Т. Филенко. — Ленинград : Музыка, 1983. — 232 с.
240. Фокин, М.М. Против течения : воспоминания балетмейстера : статьи, письма / [ред.-сост. и авт. вступ. ст. Ю.И. Слонимский] ; [коммент. П.С. Линде [и др.]] ; Гос. театр. б-ка им. А.В. Луначарского. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1962. — 639 с., 8 л. ил.
241. Хейзинга, Й. Homo ludens : статьи по истории культуры / Йохан Хейзинга ; сост., пер. и авт. вступ. ст. Д.В. Сильвестров ; науч. коммент. Д.Э. Харитоновича. — Москва : Прогресс-Традиция, 1997. — [1], 413 с. : ил., портр.
242. Холопова, В.Н. Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. Вып. 4 / [сост. Ю. Розанова, Р. Косачева ; вступ. ст. Ю. Розановой]. — Москва : Музыка, 1982. — С. 57–72.
243. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений : учеб. Пособие / В.Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Лань, 2001. — 489, [1] с. : нот., схем.
244. Цивьян, Ю.О. Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве // Новое литературное обозрение. — 2006. — № 5 (81). — С. 99–142.
245. Цукер, А.М. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов // Искусство на рубежах веков : материалы Междунар. науч. конф., Ростов-на-Дону, 16–21 нояб. 1998 г. / ред. А.М. Цукер ; Ростов. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория, 1999. — С. 107–124.
246. Цукер, А.М. Композитор в меняющемся жанрово-звуковом мире // Единый мир музыки : избр. ст. / А.М. Цукер ; [ред. А. Я. Селицкий]. — Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория, 2003. — С. 237–254.
247. Цукер, А.М. Теория музыкальных жанров А.Н. Сохора: сорок лет спустя // II Болховитиновские чтения. Стиль и жанр в искусстве и традиционной

- культуре: современные аспекты исследования : материалы Всерос. науч-практ. конф., Воронеж, 10–12 нояб. 2008 г. / М-во культуры Рос. Федерации, Воронеж. гос. ин-т искусств ; [отв. ред. О.А. Скрынникова]. — Воронеж : Воронежский государственный институт искусств, 2016. — С. 5–10.
248. Шанцева, К.Г. «Жизнь после смерти» : Жермен Тайфер в музыкальной науке конца XX – начала XXI века / Ломоносов : науч. портал. — URL: [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2017/data/10769/uid140461\\_report.pdf](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2017/data/10769/uid140461_report.pdf) (дата обращения: 15.12.2021).
249. Шанцева, К.Г. Балет Ж. Тайфер «le Marchand d'oiseaux». Забытое сокровище французского неоклассицизма // Исследования молодых музыковедов : сб. ст. по материалам X Междунар. науч. конф., Москва, 11–12 апр. 2017 г. / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. музыки им. Гнесиных ; [отв. ред. Т.Н. Науменко]. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 2017. — С. 122–127.
250. Шевляков, Е.Г. Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры // Искусство на рубежах веков : материалы Междунар. науч. конф., Ростов-на-Дону, 16–21 нояб. 1998 г. / ред. А.М. Цукер ; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория, 1999. — С. 82–93.
251. Шесть : [Мило, Онеггер, Орик, Пуланк, Дюррей, Тайефер] : сб. ст. Игоря Глебова, С. Гинзбурга и Дариуса Мило. — Ленинград : Academia, 1926. — 56 с. — (Новая французская музыка).
252. Шехтер, Т.Е. Искусство как реальность: очерки метафизики художественного / Т.Е. Шехтер. — Санкт-Петербург : Астерион, 2005. — 256, [1] с. : цв. ил.
253. Шехтер, Т.Е. Реализм в измерении «гипер» / Т.Е. Шехтер ; [вступ. ст. А.А. Асоян]. — Санкт-Петербург : Астерион, 2011. — 179 с. : ил., цв. ил.
254. Ширалиева, Н.О. кызы Культурные связи Франции и России в XX веке : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.03 / Ширалиева Нармин Октай кызы ; Моск. гос. ин-т междунар. отношений. — Москва, 2004. — 23 с.



255. Шмакова, О.В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита, (1930–1950 годы) : монография / О.В. Шмакова ; М-во образования и науки Рос. Федерации [и др.]. — Волгоград : МИРИА, 2009. — 231 с. : ноты, табл.
256. Шнеерсон, Г.М. Французская музыка XX века / Г.М. Шнеерсон. — Москва : Музыка, 1964. — 403 с. : нот. ил., 18 л. ил.
257. Эйзенштейн, С.М. С заранее обдуманном намерением «Монтаж аттракционов» // Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1 : Grundproblem / С.М. Эйзенштейн ; [сост., авт. предисл. и коммент. Н.И. Клейман]. — Москва : Музей кино : Эйзенштейн-центр, 2002. — С. 49–63.
258. Юшкова, Е.В. Пластический театр XX века в России : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 24.00.01 / Юшкова Елена Владимировна ; Яросл. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского. — Ярославль, 2004. — 23 с.
259. Якимович, А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда / А.К. Якимович ; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств. — Москва : Искусство, 2003. — 490, [1] с. : ил., цв. ил.
260. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия : интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский. — Москва : РИК «Культура», 1993. — 456 с. : ил. — (Философия по краям : Международная коллекция современной мысли : Литература. Искусство. Политика).
261. Ямпольский, М.Б. Сандрар и Леже. К генезису кубистического монтажа // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино / сост. М.Б. Ямпольский. — Москва : Наука, 1988. — С. 47–77.
262. Яроцинский, С. Дебюсси, импрессионизм и символизм : пер. с пол. / Стефан Яроцинский ; пер. С.С. Попкова. — Москва : Прогресс, 1978. — 232 с. : нот., нот. ил.
263. Antoine, G. Paul Claudel ou l'Enfer du génie / G. Antoine. — Paris : Laffont, 1988. — 475 p.

264. Appleby, D.P. *Music of Brazil / D.P. Appleby.* — Austin : University of Texas Press, 1989. — 209 p. : ill., music.
265. Arnaud, C. *Jean Cocteau / C. Arnaud.* — Paris : Gallimard, 2003. — 864 p. — (NRF biographies).
266. Aschengreen, E. *Jean Cocteau and the dance / E. Aschengreen.* —Copenhagen : Gyldendal, 1986. — 302 p. : ill.
267. Auric, G. *La pastorale: ballet en deux actes de Boris Kochno / G. Auric.* — Paris : Heugel, 1926. — 75 p.
268. Auric, G. *Les fâcheux / G. Auric.* — Paris : Éditions Salabert, 1923. — 86 p.
269. Auric, G. *Les matelots / G. Auric.* — Paris : Heugel, 1925. — 101 p.
270. Barjon, L. *Paul Claudel / L. Barjon.* — Paris : Éditions Universitaires, 1958. — 139 p. — (Classiques du XXe siècle ; N 9).
271. Batson, C.R. *Borlin, masculinity, and L'Homme et son désir // Dance chronicle.* — 1999. — Vol. 22, N 2. — P. 239–249.
272. Batson, C.R. *Dance, desire, and anxiety in early twentieth-century French theater: playing identities / C.R. Batson.* — London : Routledge, 2005. — 288 p.
273. Bauer, M. *Darius Milhaud // The musical quarterly.* — 1942. —Vol. 28, N 2. — P. 139–159.
274. Bémol, M. *Paul Valéry / M. Bémol.* — Paris : Les belles lettres, 1949. — 454 p.
275. Béraud, H. *Théâtre des Champs-Élysées: les maries de la tour Eiffel ou un enfant terrible massacre ses parents terribles // Mercure de France.* — 1921. — Vol. CXLIX, N 554. — P. 449–451.
276. Briselance, M.-F. *Grammaire du cinéma / M.-F. Briselance, J.-C. Morin.* —Paris : Nouveau monde, 2010. —588 p.
277. Buckland, S. *Francis Poulenc: music, art, and literature / S. Buckland, M. Chimènes.* — Aldershot : Aschgate, 1999. — XIX, 409 p. : ill., music.
278. Buckle, R. *Diaghilev / R. Buckle.* — London : Weidenfeld and Nicolson, 1979. — 616 p. : ill.
279. Caron, S. *Musique et modernité en France / S. Caron, F. Medicis, M. Duchesneau.* — Québec : Presses de l'Université de Montréal, 2006. — 431 p.

280. Cocteau, J. Les Mariés de la Tour Eiffel. Préface de 1922 / J. Cocteau. — [Paris] : Éditions Gallimard, 1948. — 270 p.
281. Collaer, P. Correspondance avec des amis musiciens / P. Collaer, R. Wangermée. — Sprimont : Mardaga, 1996. — 479 p. : ill.
282. Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud, 1912–1953 / ed. H. Hoppenot. — Paris : Gallimard, 1961. — 369 p. — (Cahiers Paul Claudel ; N 3).
283. Damase, J. Georges Braque / J. Damase. — London : Blandford Press, 1963. — 90 p. : ill. — (Blandford art series).
284. Danse à Paris: ballet des Champs-Élysées / M. Schneider, M. Michel, J. Robin [et al.]. — Paris : Dell'arte, 1983. — 136 p. : ill.
285. Davis, M. The world of ballet and dance / M. Davis, F. Hall. — London : Hamlyn, 1972. — 138 p. : ill.
286. Delannoy, M. Arthur Honegger: [sa vie et son oeuvre] / M. Delannoy. — Genève-Paris : Slatkine, 1986. — 232 p.
287. Depaulis, J. Ida Rubinstein: une inconnue jadis célèbre / J. Depaulis. — Paris : Champion, 1995. — 657 p. — (Dimension ; N 5).
288. Descargues, P. Fernand Léger / P. Descargues. — Paris : Cercle d'art, 1955. — 174 p. : ill.
289. Dotoli, G. Riciotto Canudo et les ballets suédois: skating rink / G. Dotoli // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré, Paris 1920–1925 / J. Mas. — Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. — P. 117–136.
290. Engdahl, H. Swedish ballet and dance: a contemporary view / H. Engdahl. — Stockholm : Swedish Institute, 1984. — 32 p. : ill.
291. Engdahl, H. Swedish ballet and dance: a critic's view / H. Engdahl. — Stockholm : Swedish Institute, 1992. — 40 p. : ill.
292. Faure, É. De la cinéplastique: suivi de le cinéma, langue universelle / É. Faure. — Paris : Séguier, 1995. — 44 p. — (Carré ciné ; N 12).
293. Feschotte, J. Arthur Honegger / J. Feschotte. — Paris : Seghers, 1966. — 187 p. : ill. — (Musiciens de tous les temps ; N 30).

294. Fleischer, M. Embodied texts: symbolist playwright-dancer collaborations / M. Fleischer. — Amsterdam : Rodopi, 2007. — XXI, 346 p. : ill. — (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft ; N 113).
295. Francis Poulenc : articles and interviews. Notes from the heart / ed. N. Southon. — Aldershot : Ashgate Publishing, 2014. — 253 p.
296. Green, C. Leger and the avant-garde / C. Green. — London : Yale University Press, 1976. — XV, 350 p. : ill.
297. Groote, P. de Ballets Suédois / P. de Groote. — Ghent : Academia Press, 2002. — 122 p. : ill. — (Studies in performing arts and film ; N 4).
298. Guilbert, Y. Arthur Honegger / Y. Guilbert. — Paris : Apostolat de la presse, 1959. — 123 p. : tab., portr., music. — (Caritas).
299. Gutsche-Miller, S. Parisian music-hall ballet, 1871–1913 / S. Gutsche-Miller. — Rochester : University of Rochester Press, 2015. — 373 p. — (Eastman studies in music ; N 123).
300. Hacquard, G. Germaine Tailleferre: la dame des six / G. Hacquard. — Paris : L'Harmattan, 1998. — 287 p. : ill. — (Collection Univers musical).
301. Hagener, M. The emergence of film culture: knowledge production, institution building, and the fate of the avant-garde in Europe, 1919–1945 / M. Hagener. — New York : Berghahn, 2014. — VIII, 380 p. : ill. — (Film Europa ; N 16).
302. Häger, B. Ballets Suédois / B. Häger. — New York : Abrams, 1990. — 303 p.
303. Haine, M. Les Mariés de la Tour Eiffel, ou Cocteau à la recherche d'un genre / M. Haine // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré, Paris 1920–1925 / J. Mas. — Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. — P. 105–116. — (Collection carrée).
304. Halbreich, H. Arthur Honegger, un musicien dans la cité des hommes / H. Halbreich. — Paris : Fayard/Sacem, 1992. — 816 p. : ill.
305. Hamer, L. Germaine Tailleferre and Hélène Perdriat's *Le Marchand d'oiseaux* (1923): French feminist ballet? — DOI 10.1386/smt.4.1.113\_1 // Studies in musical theatre. — 2010. — Vol. 4, N 1. — P. 113–120.

306. Harbec, J. Géométrisme et mouvement dans *La Création du monde* : une étude interdisciplinaire / J. Harbec // *Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré*, Paris 1920–1925 / J. Mas. — Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. — P. 153–173. — (Collection carrée).
307. Harbec, J. *La musique dans les ballets et les spectacles de Jean Cocteau* // Jean Cocteau : textes et musique / eds. : D. Gullentops, M. Haine. — Sprimont : Mardaga, 2005. — P. 33–60. — (Musique, musicology).
308. Harbec, J. *Le ballet chez Cocteau: vers une manifestation avant-gardiste en compagnie du Groupe des Six et des Ballets suédois* // *Canadian university music review*. — 2001. — Vol. 22, N 1. — P. 40–67.
309. Harbec, J. *Le Train bleu: déraillement stylistique entre danse et musique?* // *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*. — 2012. — Vol. 13, N 1/2. — P. 51–60.
310. Harbec, J. *Temporalité, spatialité et modernité dans le ballet «L'Homme et son désir» de Claudel et Milhaud* / J. Harbec // *Musique et modernité en France (1900–1945)* / ed. M. Duchesneau. — Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2006. — P. 193–219. — (Paramètres).
311. Heel, K.L. *Germaine Tailleferre beyond les six, gynocentrism and Le Marchand d'oiseaux and The Six chansons françaises* : dis. ... Phd / Heel Kiri Louise ; Stanford Univ. — [Stanford], 2011. — 317 p.
312. Hell, H. *Francis Poulenc: musician français* / H. Hell. — Paris : Fayard, 1978. — 391 p. : ill., portr., music, facs.
313. Hodeir, A. *La musique depuis Debussy* / A. Hodeir. — Paris : Presses universitaires de France, 1961. — 222 p. : ill.
314. *Honegger et la musique de ballet* / *Bulletin de l'Association Arthur Honegger*. — 2003. — N 9. — 38 p.
315. Honegger, A. *Skating rink : symphonie chorégraphique* / A. Honegger. — Wien ; New York : Universal, 2002. — 129 p. — (Repertoire explorer).
316. Hope, H.R. *Georges Braque* / H.R. Hope. — New York : Museum of Modern Art, 1949. — 170 p. : ill.

317. Jost, P. Arthur Honegger : Werk und Rezeption / P. Jost. — Bern : Peter Lang, 2009. — 354 p. : ill., music. — (Publications de la société suisse de musicology).
318. Kelkel, M. La musique de ballet en France de la Belle Époque aux années folles / M. Kelkel. — Paris : Vrin, 1992. — 328 p. : ill. — (Musique et esthétique).
319. Kelly, B.L. Tradition and style in the works of Darius Milhaud, 1912–1939 / B.L. Kelly. — Aldershot : Ashgate, 2003. — XV, 212 p. : music.
320. Kochno, B. Diaghilev and the Ballet russes / B. Kochno. — New York ; Evanston : Harper and Row, 1970. — 293 p. : ill.
321. Lago, M.A. C. Brazilian sources in Milhaud's «Le boeuf sur le toit» : a discussion and a musical analysis // Latin American music review. — 2002. — Vol. 23, N 1. — P. 1–59.
322. Laplace-Claverie, H. Les ballets Suédois sont-ils des ballets? Petit dictionnaire des idées reçues en matière d'art chorégraphique / H. Laplace-Claverie // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré, Paris 1920–1925 / J. Mas. — Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. — P. 21–33. — (Collection carrée).
323. Larbodière, J.M. Paris art déco: l'architecture des années 20 / J.M. Larbodière. — Paris : Massin, 2008. — 157 p. : ill. — (Reconnaître).
324. Lécroart, P. Ida Rubinstein : une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène / P. Lécroart. — Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2008. — 280 p. : ill., music.
325. Lopes, S.S. da L'aspect brésilien dans l'oeuvre de Darius Milhaud : memoire de maitrise / S.S. da Lopes. — Paris : Université Paris-Sorbonne, 1982. — P. 61–68. — (Musique, musicology ; N 4).
326. Marsan, E. Critique des Mariés de la tour Eiffel // Paris-Journal. — 1921. — 26 June.
327. Mawer, D. Darius Milhaud : modality and structure in music of the 1920s / D. Mawer. — Aldershot : Ashgate, 2000. — XXIII, 408 p.

328. McCarren, F.M. *Dancing machines: choreographies of the age of mechanical reproduction* / F.M. McCarren. — Stanford : Stanford University Press, 2003. — VII, 254 p.
329. Mellers, W. *Francis Poulenc* / W. Mellers. — Oxford : Oxford University Press, 1995. — XVII, 186 p. : music. — (Oxford studies of composers).
330. Mignon, P. L. *Préface de 1922 pour les Mariées de la tour Eiffel – Les chevaliers de la table ronde de Jean Cocteau* // *L'avant-scène Théâtre*. — 1966. — Vol. 365/366. — P. 7–59.
331. Milhaud, D. *Francis Poulenc et Les Biches* // *Etudes*. — Paris : Editions Claude Aveline, 1927. — P. 61–68. — (La musique moderne sous la direction de André Coeuroy ; N 3).
332. Milhaud, D. *La creation du monde : partition & materiel d'orchestre* / D. Milhaud. — Paris : Editions Max Eschig, 1929. — 56 p.
333. Milhaud, D. *Le boeuf sur le toit* / D. Milhaud. — Paris : Eschig, 1950. — 72 p.
334. Milhaud, D. *L'homme et son désir* / D. Milhaud. — Vienna : Universal-Edition, 1924. — 96 p.
335. Milhaud, D. *Salade : ballet chanté en deux actes* / D. Milhaud. — Paris : Heugel, 1924. — 101 p.
336. Milhaud, D. *Le train bleu : opérette dansée de Jean Cocteau* / D. Milhaud. — Paris : Heugel, 1924. — 65 p.
337. Mitgang, L. *Germaine Tailleferre: before, during, and after Les six* // *Musical woman*. — 1984/1985. — Vol. 2. — P. 177–221.
338. Moore, C. *A perfect accord: music and gesture in Francis Poulenc's Les Biches* // *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*. — 2012. — Vol. 13, N 1/2. — P. 97–104.
339. Moraly, Y. *Claudél metteur en scène: la frontière entre les deux mondes* / Y. Moraly. — Paris : Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1998. — 359 p. : ill.
340. Näslund, E. *Rolf de Maré: fondateur des Ballets suédois, collectionneur d'art, créateur de musée* / E. Näslund. — Arles : Actes Sud, 2009. — 615 p. : ill.

341. Nichols, R. *The harlequin years: music in Paris, 1917–1929* / R. Nichols. — Berkeley : University of California Press, 2003. — 288 p. : ill.
342. Norton, L. *Léonide Massine and the 20th century ballet* / L. Norton. — Jefferson : McFarland & Co., 2004. — 374 p. : ill.
343. Oxenhandler, N. *Scandal and parade: the theater of Jean Cocteau* / N. Oxenhandler. — New Brunswick : Rutgers University Press, 1957. — 284 p. : ill.
344. Palmer-Füchsel, V. *Hans Werner Henze* / V. Palmer-Füchsel // *The new Grove dictionary of music and musicians* / eds. : S. Sadie, J. Tyrrell. — 2-nd ed. — London : Macmillan ; New York : Grove's Dictionaries, 2001. — Vol. 11. — P. 387.
345. París, C. *Diccionario biográfico de la danza* / C. París, J. Bayo. — Madrid : Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997. — 394 p.
346. Potter, C. *Germaine Tailleferre (1892–1983): a centenary appraisal* // *Muziek and Wetenschap*. — 1992. — Vol. 2, N 2. — P. 109–128.
347. Poulenc, F. *Correspondance, 1910–1963* / ed. M. Chimènes. — Paris : Fayard, 1994. — 1128 p. : ill.
348. Poulenc, F. *Entretiens avec Claude Rostand* / F. Poulenc, C. Rostand. — Paris : Julliard, 1954. — 225 p.
349. Poulenc, F. *J'écris ce qui me chante* / F. Poulenc, N. Southon. — Paris : Fayard. — 979 p. — (Musique).
350. Poulenc, F. *Les biches: ballet avec chant en un acte* / F. Poulenc. — Paris : Heugel, 1924. — 96 p.
351. Pritchard, J. *Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes, 1909–1929* / J. Pritchard. — London : V & A Publishing, 2010. — 240 p. : ill., map.
352. Roust, C. *Georges Auric: a life in music and politics* / C. Roust. — New York : Oxford University Press, 2020. — XVII, 290 p. : ill., maps.
353. Roux, M. *Rolf de Maré et les Ballets Suédois* // *La danse et les danseurs*. — 1923. — 1 June.



354. Roy, J. Francis Poulenc: l'homme et son oeuvre / J. Roy. — Paris : Seghers, 1964. — 190 p. : portr., pl., music, facs. — (Musiciens de tous les temps ; N 7).
355. Roy, J. Le groupe des six / J. Roy. — Paris : Seuil, 1994. — 222 p. : ill. — (Solfèges).
356. Saint-Amour, P.K. Modernism and copyright / P. K. Saint-Amour. — Oxford : Oxford University Press, 2010. — XV, 381 p. : ill. — (Modernist literature & culture).
357. Schenck, C. La danse inhumaine, fonctions de la chorégraphie dans l'oeuvre d'art totale des ballets Suédois / C. Schenck // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré, Paris 1920–1925 / J. Mas. — Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. — P. 49–63.
358. Schmidt, C.B. Entrancing muse : a documented biography of Francis Poulenc / C.B. Schmidt. — Hillsdale : Pendragon Press, 2001. — XX, 621 p. : ill.
359. Schmidt, C.B. The music of Francis Poulenc (1899–1963) : a catalogue / C.B. Schmidt. — Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1995. — XXIV, 608 p. : ill.
360. Selby-Lowndes, J. The blue train: the story of Anton Dolin / J. Selby-Lowndes. — London ; New York : Abelard-Schuman. — 253 p.
361. Shapiro, R. Germaine Tailleferre : a bio-bibliography / R. Shapiro. — Westport : Greenwood Press, 1994. — XIV, 280 p. : portr. — (Bio-bibliographies in music ; N 48).
362. Skeaping, M. Ballet under the Three crowns / M. Skeaping. — New York : Dance perspectives Foundation, 1967. — 62 p. : ill. — (Dance perspectives ; N 32).
363. Smith, F.K. Nordic art music: from the Middle Ages to the third millennium / F. K. Smith. — Westport : Praeger, 2002. — XVIII, 193 p.
364. Smith, S.H. Masks in modern drama / S. H. Smith. — Berkeley : University of California Press. — IX, 237 p. : ill.
365. Spratt, G.K. The music of Arthur Honegger / G. K. Spratt. — Cork : Cork University Press, 1987. — XIX, 651 p.

366. Tailleferre, G. *Mémoires à l'emporte-pièce* / G. Tailleferre. — Paris : Champion-Slatkine, 1986. — P. 7–82. — (Revue internationale de musique française ; N 19).
367. Tappolet, W. *Arthur Honegger* / W. Tappolet. — Zürich : Atlantis Verlag, 1954. — 253 p.
368. Taruskin, R. *The Oxford history of western music. In 5 vol. Vol. 4 : The early twentieth century* / R. Taruskin. — New York : Oxford University Press, 2005. — 826 p.
369. *Théâtre Serge de Diaghilew: Les Biches: [in 2 vol.]* / [ed. D. Milhaud]. — Paris : Éditions des Quatre chemins, 1924. — 2 vol.
370. Thompson, D. *The Boeuf chronicles* / D. Thompson // *Musica Brasiliensis* : [website]. — 2002–2016. — URL: [http://daniellathompson.com/Texts/Le\\_Boeuf/boeuf\\_chronicles.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/boeuf_chronicles.htm) (access: 10.12.2021).
371. Townsend, C. «A new dictionary of gestures»: Chaplin's *The Rink* and Ricciotto Canudo's *Skating Rink* // *Avant-Garde Critical Studies*. — 2010. — Vol. 25. — P. 153–173.
372. Waters, K. *Rhythmic and contrapuntal structures in the music of Arthur Honegger* / K. Waters. — Aldershot : Ashgate, 2002. — VIII, 191 p. : music.
373. Weckerlin, J.-B. *Chansons et rondes enfantines* / J.-B. Weckerlin. — Paris : Garnier Frères, 1870. — VI, 116 p. : ill., music.
374. Whiting, S.M. *Satie the bohemian: from cabaret to concert hall* / S.M. Whiting. — New York : Oxford University Press, 1999. — 596 p. — (Oxford monographs on music).
375. Wild, J. *The Parisian avant-garde in the age of cinema, 1900–1923* / J. Wild. — Oakland : University of California, 2015. — 344p.
376. Wild, N. *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris: répertoire 1762–1972* / N. Wild, D. Charlton. — Sprimont : Mardaga, 2005. — 552 p. — (Musique, musicology).

## ПРИЛОЖЕНИЕ I

### Спектакли, поставленные антрепризой «Шведские балеты» (коллектив авторов, дата премьер)

**1920**

1. **«Негритянская скульптура» (“Sculpture nègre”)**

Ф. Пуленк (музыка), П. Колен (костюмы)

25.03.1920

2. **«Игры» (“Jeux”)**

К. Дебюсси (музыка), П. Боннар (сценография)

25.10.1920

3. **«Иберия» (“Iberia”)**

И. Альбенис (музыка), Т.-А. Стейнлен (сценография)

25.10.1920

4. **«Ночь святого Жана» (“Nuit de Saint Jean” / “Midsommarvaka”)**

На музыку «Шведской рапсодии №1» для симфонического оркестра

Х. Альвена, Н. Дардель (декорации, занавес, костюмы)

25.10.1920

5. **«Сумасшедший дом» (“Maison de fous / Dårhuset”)**. Балет-драма

В. Даль (музыка), Н. Дардель (сценография)

08.11.1920

6. **«Гробница Куперена» (“Le Tombeau de Couperin”)**

М. Равель (музыка) П. Лапрад (сценография)

08.11.1920

7. **«Дервиши» (“Derviches”)**

А. Глазунов (музыка), Ж. Муво (сценография)

13.11.1920

8. **«Эль Греко» (“El Greco”)**. Балет, «живая картинка»

Ж. Бёрлин (либретто), Д.-Э. Ингельбрехт (музыка), Ж. Муво (сценография)

18.11.1920

9. **«Неразумные девы» (“Les Vierges folles” / “De fåvitska jungfrurna”)**

Балет-пантомима. К. Аттерберг (музыка, либретто), Э. Нерман (либретто, декорации и костюмы)

18.11.1920

10. **«Па-де-де» (“Pas de deux”)**

Ф. Шопен (музыка). Оркестровка Э. Биго

После переработки в 1921 году постановка получила название «Дивертисмент» (“Divertissement”) и указывалась в программках также под названием «Шопен» (“Chopin”)

18.11.1920

**1921**11. **«Ящик с игрушками» (“La Boîte à Joujoux”)**

К. Дебюсси (музыка), А. Элле (либретто, сценография)

15.02.1921

12. **«Человек и его желание» (“L’Homme et son Désir”)**. Пластическая поэма. Д. Мийо (музыка), П. Клодель (либретто), О. Парр (сценография)

06.06.1921

13. **«Новобрачные на Эйфелевой башне» (“Les Mariés de la Tour Eiffel”)**

Ф. Пуленк, Ж. Орик, А. Онеггер, Ж. Тайфер, Д. Мийо (музыка),

Ж. Кокто (либретто), И. Лагу (декорации), Ж. Гюго (костюмы)

18.06.1921

14. **«Деревенские танцы» (“Dansgille” / “Danses paysannes”)**

Э. Биго (музыка; создана на основе шведских народных мелодий),

декорации выполнены по мотивам картины “Lyskohjulet” («Колесо фортуны») М. О. Андерсона, шведские национальные костюмы. Либретто

Ж. Бёрлина

20.11.1921

**1922**15. **«Скетинг-ринг» (“Skating-Rink”)**. Хореографическая симфония,

роликовый балет. А. Онеггер (музыка), Р. Канудо (либретто), Ф. Леже (сценография)

20.01.1922

**1923**16. **«Продавец птиц» (“Le Marchand d’Oiseaux”)**

Ж. Тайфер (музыка), Э. Пердриат (либретто, сценография)

25.05.1923

17. **«Священная роща» («Жертвенная роща» / “Offerlunden”)**. Ж. Бёрлин (либретто; на основе романа Ж. Рони-старшего «Борьба за огонь»), А. Хакиниус (музыка), Г. Хальштрём (сценография)  
25.05.1923

18. **«Сотворение мира» (“La Creation du monde”)**. Негритянский балет  
Д. Мийо (музыка), Б. Сандрар (либретто), Ф. Леже (сценография)  
25.10.1923

19. **«В пределах квоты» (“Within the Quota”)**. Балет-кино-скетч  
К. Портер (музыка), Дж. Мёрфи (либретто, сценография)  
25.10.1923

### **1924**

20. **«Тростник» (“Le Roseau”)**  
Д. Лазарюс (музыка), А. Алексеев (сценография)  
19.11.1924

21. **«Свинопас» (“Le Porcher”)**  
П.-О. Ферро (музыка). Либретто Ж. Бёрлина на основе произведения Г.-Х. Андерсена, А. Алексеев (сценография)  
19.11.1924

22. **«Одиночный турнир» (“Le Tornoï Singulier”)**. «Живые картинки», «замедленные движения». А. Ролан-Мануэль (музыка), либретто на основе произведения Л. Лабэ, Ц. Фудзита (сценография)  
19.11.1924

23. **«Кувшин» (“La Jarre”)** пасторальная комедия. А. Казелла (музыка), Л. Пиранделло (либретто), Дж. Ди Кирико (сценография)  
19.11.1924

24. **«Спектакль отменяется» (“Relâche”)**. «Мгновенная танцевальная пьеса». Э. Сати (музыка), Ф. Пикабия (либретто, сценография)  
04.12.1924

## ПРИЛОЖЕНИЕ II

### Балет Д. Мийо «Салат» (схема с указанием типа сцен)

#### Марш-увертюра

#### Акт I

Сцена 1 (Ковьелло, Тарталья) — речевая-певческая.

Сцена 2 (те же, Розетта) — певческая, завершающаяся выходом Полишинеля (инструментальный эпизод).

Сцена 3 (выход Изабеллы и Чинтио) — инструментальная.

Сцена 4 (те же и Доктор) — речевая.

Сцена 5 (выход Розетты) — инструментальная.

Сцена 6 (ария Розетты; Розетта и Полишинель) — вокальная.

Сцена 7 (Изабелла, Ковьелло, Полишинель) — речевая-певческая. В конце имеется очень лаконичный инструментальный «Выход Чинтио».

Сцена 8 (Доктор, Полишинель) — вокальная.

Сцена 9 (Полишинель, Ковьелло) — речевая.

Сцена 10 (выход Тартальи) — вокальная

Сцена 11 (выход Изабеллы) — вокальная

Сцена 12 (выход Ковьелло с Полишинелем) — вокальная

Сцена 13 (Тарталья, Полишинель, Ковьелло) — вокальная с небольшими инструментальными эпизодами в начале и конце.

Сцена 14 (Изабелла, Полишинель, Тарталья) — вокальная (терцет).

#### Антракт

#### Акт II

Сцена 1 (выход капитана Картучча и солдат) — вокальная; хор (теноры, басы) и солист (Капитан).

Сцена 2 (Тарталья, Полишинель) — преимущественно инструментальная с вокальным высказыванием Тартальи в начале сцены.

Сцена 3 (Выход Чинтио) — вокальная.

Сцена 4 (Выход Изабеллы и дуэт с Чинтио) — вокальная.

Сцена 5 (Возвращение Полишинеля, затем Ковьелло) — инструментальная.

Сцена 6 (Выход Тартальи) — речевая.

Сцена 7 (Полишинель и хор Полишинелей) — вокальная (соло с хором).

Сцена 8 (Ковьелло, Полишинель, Тарталья) — инструментальная.

Сцена 9 (Выход Розетты. Все персонажи находятся на сцене) — вокальная, с хором.

Сцена 10 (капитан Картучча, Полишинель, Тарталья) — инструментальная.

Сцена 11 (выход Чинтио и Ковьелло) — вокальная.

Сцена 12 (выход Полишинеля. Чинтио, Изабелла /из окна/) — вокальная.

Сцена 13 (выход Изабеллы) — инструментальная.

Сцена 14 (выход Доктора и Тартальи) — речевая.

Сцена 15 (выход Изабеллы, Полишинеля, Ковьелло). Здесь же присутствуют Доктор и Тарталья. Вокальная ансамблевая.

Сцена 16 (Тарталья и Доктор остались одни) — инструментальная.

Сцена 17 (Полишинель, Розетта, Ковьелло). Также присутствуют Изабелла, Чинтио, Доктор, Тарталья. Вокальная, ансамблевая.

### ПРИЛОЖЕНИЕ III

#### Поэтические тексты балета «Лани» с переводом

##### *Chanson dansée*

Qu'est-ce qu'Amour ?  
Le connais-tu Gregoire ?  
Qu'est-ce qu'Amour ?  
Dis-moi le connais-tu ?

Что такое любовь?  
Ты знаешь, Грегуар?  
Что такое любовь?  
Ты можешь о ней рассказать?

L'Amour est un chat  
Qui te guette  
Et t'attrapera  
Ingrate scelerat

Любовь — это кот,  
Который тебя выследит  
И поймает,  
Неблагодарный негодяй.

A bon chat bon rat  
Je sais boire  
Tu peux boire

Каждой кошке своя мышка.  
Я знаю, как пить,  
Ты можешь пить.

Les chats et les Amours  
Aiment à folatrer  
Et sitot qu'on les flatte  
Font patte de velours

Коты и Любовь  
Любят играть.  
А если их приласкать,  
Их лапы станут мягкими, как бархат.

Qu'est-ce qu'Amour ?  
Le connais-tu Gregoire ?  
Qu'est-ce qu'Amour ?  
Dis-moi le connais-tu ?

Что такое любовь?  
Ты знаешь, Грегуар?  
Что такое любовь?  
Ты можешь о ней рассказать?

Buveurs gardez-vous  
De la patte de l'Amour  
L'Amour est un chat  
Qui t'attrapera

Пьяницы, берегитесь  
Лап Любви.  
Любовь — это кот,  
Который тебя поймает.

##### *Jeu*

**I.**  
J'ai quatre filles à marier  
J'en ai rempli tout mon grenier  
Grand Dieu je ne sais comments  
Marier tous ces enfants

У меня четыре незамужние дочери,  
Они заполнили мой дом до самого чердака  
Боже мой, не представляю,  
Как их всех выдать замуж.

Ah! J'aimerai qui m'aime  
J'aimerai qui m'aimera

Ах! Я полюблю того, кто меня любит,  
Я полюблю того, кто меня полюбит.

**B.**  
Ma fille je parle à vous  
Ma fille m'entendez-vous ?

Дочь, вот что я вам скажу.  
Дочь, вы меня слушаете?

**S.**  
Mon pere que ditez-vous ?

Отец мой, о чем вы говорите?



**T., B.**

Je dis que si vous etes sage  
Vous ferez un beau mariage  
La belle m'entendez-vous ?

**S.**

Mon pere que dites-vous ?

**T., B.**

La Belle je parle à vous!  
Puis parcourant toute la dans  
Faites trois fois la reverence

**S.**

Puis parcourant toute la dans  
Faites trios fois la reverence

**T., B.**

Et vous aurez de beaux atours  
Si du rond vous faites le tour

**S.**

Ah! J'aimerai qui m'aimera

**T., B.**

Et vous embrasserez  
Celui que vous voudrez

**T., B.**

Et vous embrasserez  
Celui que vous aimez

Vive le mois de Mai  
Mai, le Mai joli  
Vive le joli mois de Mai  
Vive le beau mois de Mai  
Vive l'Amour vive le vin  
Vive le vin et le tabac

**S.**

C'est le brun que j'aime  
Et qui m'aura  
C'est lui que je choisirai!

**T.**

La Belle est-ce vrai  
Que vous m'aimez ?  
Est-ce moi que vous prendrez ?

**B.**

Ma fille il vous faut  
Vous marier  
Choisissez qui vous aimez

Vive le joli mois de Mai  
Vive le Mai le mois d'Amour

**II.**

**B.**

Mad'moiselle entrez chez nous  
Mad'moiselle venez un peu  
Afin que l'on vous aime

Я говорю, что если вы умны  
Вы успешно выйдете замуж.  
Красавица, вы меня слушаете?

Отец мой, о чем вы говорите?

Красавица, вот что я вам скажу!  
После танца  
Сделайте тройной реверанс.

После танца  
Сделайте тройной реверанс.

Вы украсите себя,  
Если сделаете повторный круг.

Ах! Я полюблю того, кто меня полюбит.

И вы поцелуетесь  
С тем, с кем хотите.

И вы поцелуетесь  
С тем, кто вам понравится.

Да здравствует месяц май,  
Май, прекрасный май!  
Да здравствует прекрасный месяц май!  
Да здравствует чудесный месяц май!  
Да здравствуют Любовь и вино!  
Да здравствуют вино и табак!

Этот брюнет мне нравится  
И он будет со мной.  
Я выберу его!

Красавица, правда,  
Что я вам нравлюсь?  
Вы выбираете меня?

Дочь, вам нужно  
Выйти замуж.  
Выбирайте, кто вам нравится

Да здравствует прекрасный месяц май!  
Да здравствует май — месяц Любви!

Мадемуазель, подойдите к нам.  
Мадемуазель, еще поближе.  
Для того, чтобы отдать вам

Le Coeur tout plein d'amour

**T.**

Un mari choisirez-vous  
Choisissez donc un bon coup

**S.**

Faites-moi les yeux doux,  
Embressez-moi dans le cou

**S.**

Mettez-vous à genoux  
Et puis relevez-vous

**T.**

Me voici à genoux  
Tout plein d'amour pour vous

**B.**

Revenez parmi-nous  
Revenez encore un coup

**S.**

Mon bien aime, voyez  
Combien mes baisers sont doux

**T.**

Ah que vos yeux sont beaux  
Et que votre sein est rond

**B.**

Si c'est le brun  
Que vous avez choisi ?

**T.**

Ma Cherie si vous m'aimez  
Il faut encore m'embrasser

**B.**

Ma fille il faut l'épouser  
Et cela sans plus tarder

J'ai quatre filles à marier  
J'en ai rempli tout mon grenier  
Grand Dieu je ne sais comments  
Marier tous ces enfants

Ah! J'aimerai qui m'aime  
J'aimerai qui m'aimera

Сердце, полное любви.

Выбирайте мужа,  
Только выбирайте наверняка.

Посмотрите на меня нежным взглядом,  
Поцелуйте мою шею.

Опуститесь на колено,  
А затем поднимитесь

Я на коленях перед вами,  
Мое сердце наполнено любовью.

Вернитесь к нам,  
Вернитесь еще раз.

Любимый, посмотрите,  
Как мои поцелуи сладки.

Ах, как прекрасны ваши глаза  
И как округла грудь.

Это тот брюнет,  
Которого вы выбрали?

Дорогая, если я вам понравился,  
Нужно еще раз меня поцеловать.

Дочь, вам нужно срочно выйти замуж,  
И без всякого промедления

У меня четыре незамужние дочери,  
Они заполнили мой дом до самого чердака  
Боже мой, не представляю,  
Как их всех выдать замуж.

Ах! Я люблю того, кто меня любит,  
Я люблю того, кто меня полюбит.

### *Petite Chanson dansée*

**T.**

J'ai un beau laurier  
Un joli laurier de France  
Qui veut de mon laurier  
A qui faut-il le donner ?

**S.**

Je préférerais  
Un bouquet de giroflees

У меня есть чудесный лавр,  
Прекрасный лавр Франции  
Кто хочет мой лавр,  
Кому его отдать?

Я предпочла бы  
Букет левкоев,

Un bouquet tout frais cueilli

**B.**

Est-ce un bouquet d'oranger ?

**T.**

Je n'ai qu'un beau laurier

**B.**

Je n'ai pas de girofrees

**S.**

Tout couvert de rosee

**T.**

Et c'est ce laurier

Que je veux vous donner

**B.**

Prenez mon beau laurier

**S.**

Ah donnez-moi un beau bouquet

**T.**

Helas je n'ai pas de girofrees

**B.**

Mon joli laurier

**B.**

Eh bien voulez-vous

Un collier de capucines

Un joli collier blond

Que j'ai couvert de baisers

**S.**

Si vous me donnez

Le bouquet que je demande

Je verrai si je peux

Me marier avec vous

**T.**

Et si je vous donne

Un bouquet de girofrees,

Me promettez-vous

De m'embrasser sur la joue

**S.**

C'est a la Saint Mathieu que nous nous marierons

**T.**

Je vous donnerai ce que vous me demandez

**S.**

Si vous me donnez le bouquet de girofrees

**T.**

Puis qu'a la Saint Mathieu nous serons maries

Vive le beau Mai

Le mois de la girofrees

Букет из свежесобранных...

Это букет из цветов флердоранжа?

У меня есть только прекрасный лавр.

У меня нет левкоев.

Весь покрытый росой.

Именно этот лавр

Я хочу вам отдать.

Возьмите мой чудесный лавр.

Ах, подарите мне прекрасный букет.

Увы, у меня нет левкоев.

Мой прекрасный лавр.

А, может быть, вы хотите

Венок из настурций,

Прекрасный белый венок,

Который я покрыл поцелуями...

Если вы дадите мне букет

Который я прошу,

Я посмотрю, смогу ли

Выйти за вас замуж.

А если я вам дам

букет левкоев,

Вы обещаете мне

Поцеловать меня в щеку

Мы поженимся в день Св. Матфея.

Я дам вам то, о чем вы просите.

Если вы мне дадите букет левкоев.

Тогда в день Св. Матфея нас обвенчают.

Да здравствует прекрасный май,

Месяц левкоев!