

XX век – это сложное и противоречивое время страшных катаклизмов, время активных цивилизационных процессов, развивающихся на основе небывалого потока научно-технических открытий, которое обусловило радикальные новации и перемены в становлении современного художественного творчества, когда меняются стереотипы, по-новому осмысляются явления, протекающие в мировой музыкальной культуре, оцениваются и понимается специфика их новизны. Искусство XX столетия, как никогда ранее, поражает своей многоаспектностью, необычайной пестротой школ и направлений, небывалым разнообразием индивидуальных стилей.

Разумеется, на новом этапе имеют место и академически-охранительные тенденции, гениально претворенные в творчестве ряда художников, новаторов «эволюционного типа». Но главное в современном искусстве – инновационные процессы (новаторы «революционного типа»), связанные с трансформацией художественно-эстетического опыта, породившие феномен парадокса, который становится его главной атрибуцией. Аннулирую привычные алгоритмы мышления, феномен парадокса подталкивает нас к новизне, необычности, тем самым являясь важным приемом, показательным для эволюции мирового музыкального искусства начала XX века.

Многообразно и ярко феномен парадокса проявил себя в художественной культуре Франции начала XX века. В связи с этим правомерно выделить личность Эрика Сати, самую парадоксальную фигуру во французской музыке рубежа XIX–XX веков, личность, явившуюся катализатором и генератором многих современных идей, определивших надолго пути новой музыки. Мгновенно реагирующий на новые веяния, Э. Сати «удивлял современников своими неожиданными поступками, выступая против того, что еще недавно ревностно защищал» [3, с. 51]. Парадоксальность стала визитной карточкой композитора, его мышлению характерно стремление противопоставить свои идеи общепринятым, традиционным взглядам.

Значительным произведением Э. Сати, принесшим композитору большую известность, явился балет «Парад» (либретто Ж. Кокто, декорации и костюмы – П. Пикассо, хореография – Л. Мясина), премьера которого состоялась 18 мая 1917 года в Театре Шатле в Париже под руководством дирижера Э. Ансерме. Это сочинение вошло в историю искусства как одна из наиболее новаторских композиций автора, которая парадоксально не вписывалась в рамки традиций балетного жанра и, вместе с тем, сыграла важную роль в формировании нового взгляда на художественную культуру в целом. По мнению Ж. Кокто, «Парад» стал своего рода манифестом искусства будущего, проложившим путь молодой музыке Франции [1, с. 32–35].

В балете все необычно и парадоксально: начиная с сюжетной линии и заканчивая мельчайшими «пикантностями», озадачивающими публику. «Освобожденность» от традиционного в пользу нового обнаруживает себя на всех уровнях художественного организма. Она сказывается в разрушении знаковых элементов и форм старого спектакля, классического танца в белой пачке и на пуантах (напомним, что первый шаг на этом пути уже был сделан И. Стравинским), замененного композитором иным типом балета с его характерной монтажной драматургией, в упрощенном «скелетном» стиле с его нарочито лапидарными формами, типами движения, в принципе коллажа, мозаичных структурах, а также на уровне хореографии с ее современной «неформальной» пластикой.

Все эти приметы нового балетного опуса Сати, его «невстроенность» в традиционную культуру не случайно вызвали неоднозначную реакцию при первых премьерных показах. Но в его нарушении привычных норм обнаруживают себя характерные явления социокультурной ситуации рубежного времени, требовавшей иного подхода к искусству.

Несколько неожиданна и, вместе с тем, симптоматична для этой эпохи сама тема спектакля. Слово «парад» (Parade), имеет во французском языке два значения: «смотреть»/«показ» и «балаганное представление». Во втором значении слова определяется сущность и семантическое поле спектакля. Следует отметить, что балаганное представление, тем более ориентированное на цирковую тематику – явление, в большой мере характерное для французской культуры.

В балете как в спектакле синтетического типа, имеют место два параллельных процесса, резонирующих друг другу: хоре-

УДК 782(44):792.82(44)

#### ЭСТЕТИКА ПАРАДОКСА В БАЛЕТЕ «ПАРАД» Э. САТИ

Вахтина Екатерина Юрьевна  
преподаватель ЦК «Музыкально-теоретические дисциплины»  
учреждения образования «Могилевский государственный  
музыкальный колледж имени Н.А. Римского-Корсакова»  
(г. Могилев, Беларусь)

*Статья посвящена актуальной для нашего времени проблематике, связанной с парадоксальностью балетного творчества Эрика Сати. Внимание уделяется балету «Парад» композитора с позиции ключевого принципа, главной детерминанты «вечного оппозиционера» Сати – парадокса. Его модус видения, эстетическая позиция – озадачить, шокировать – проявляется себя в данном сочинении, которое демонстрирует отвержение всякого рода норм и канонов, выработанных предшествующими культурными эпохами. Провозвестник «Нового духа» в искусстве, Сати сумел повернуть к новому, стимулировать находки, дать почву для размышлений и поисков. Эрик Сати – композитор, без которого немислимо развитие современного искусства.*

ографическое, танцевальное начало и – музыкальное оформление, образующие «параллельную драматургию» (термин В. Холоповой). Подобный синтез ощутим в гармоничном слиянии жанров: когда классический танец соединяется с цирковым искусством, разветвленным на акробатику и художественную гимнастику, а в свою очередь цирковое искусство сливается с классическим танцем (академический балет). Артисты балета мастерски исполняют не только танцевальные балетные движения, но и элементы цирковой гимнастической пластики, подчеркнутые порой монотонными механистическими движениями, строящимися на почти точном воспроизведении танцорами профессиональных движений фокусника, акробата, велосипедистки.

Озадачивающая тематика балета, эксцентричные нововведения, как то: «кубистическая сценография, абстрактные геометрические формы костюмов, внемузыкальные приемы в музыке, акробатичность хореографии» [2, с. 32] — шокировали зрителей, вызвали неоднозначные отклики и критическую оценку прессы.

Справедливая оценка балета была дана И. Стравинским, который прозорливо писал: «Спектакль...поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью. «Парад» как раз подтвердил мне, что я был прав, когда так высоко ставил достоинства Сати и роль, которую он сыграл во французской музыке...» [3, с. 72]. Его слова со всей очевидностью подтвердила очередная премьера «Парада» в 1920 году, ставшая для Э. Сати настоящим триумфом.

Относительная событийность спектакля обусловила и характерный принцип «подачи» содержания, экспонируя, как и в цирке, отдельные антрепризы, клоунады и т.д. Все номера спектакля следуют (как и в цирковом представлении) друг за другом без цезур – здесь экспонируются, самостоятельные в смысловом отношении, контрастные эпизоды. В «Параде», как следствие, преобладает функция экспонирования. Такой тип Ю. Пакконен определяет как «экспонирующий балет» [2, с. 34–36].

Необычно построение балета. Он начинается вводным по функции «Хоралом» и обрамляется «Прелюдией» на открытие и закрытие Красного занавеса. Присутствие трех Менеджеров (рекламных агентов) еще раз подчеркивает парадоксальность и нестандартность мышления композитора. Подобно «зазывалам» странствующего цирка, они наперебой пытаются зазвать публику внутрь балаганчика, где должно разворачиваться представление.

Основное действие балета сосредоточено в трех номерах, герои которых — типичные цирковые персонажи: «Китайский фокусник», «Маленькая американская танцовщица» и «Акробаты». Среди танцоров особенно выделяется Китайский фокусник, которого танцевал сам Мясин, демонстрируя специфические фокусы.

«Пароходный рэгтайм», где появляется пара персонажей – Китайский фокусник и Маленькая американская танцовщица, – наиболее яркий номер балета, являющийся его центром. «Рэгтайм» разворачивается как характерный номер, в котором используется стилистика афроамериканского танца, непривычная для классического европейского балета.

Бесцезурное следование номеров балета сказывается на особенностях тематизма балета, представляющего децентрализованный бескульминационный поток музыкально-тематического движения, составленный из мелодических фраз. Каждый номер не связан с предыдущим и с последующим, музыка подчеркнута направлена на восприятие, как это обычно имеет место в театральных представлениях, особенно цирковых, и поэтому нарочито проста. В характерных особенностях балета на уровне построения целого можно усмотреть, помимо «циркового элемента», также еще одну «отправную точку», связанную с мюзик-холльной эстетикой. По замечанию Кокто, «искусство ведет себя слишком медлительно и осмотрительно в своих революциях, продвигающихся исключительно ощупью. А на сцене мюзик-холла – никаких колебаний – сплошные прыжки через ступеньки» [1, с. 21]. Подобные «прыжки через ступеньки», как их называет Кокто, проявляются в приеме монтажа быстро сменяющихся контрастных построений и в большой мере реализуют в музыке прием коллажа, характерный для кубистической манеры сценографического оформления спектакля, выполненного Пикассо. Геометрия кубизма, характерная мозаичность

в декорациях Пикассо была претворена Мясиним в пластике движений, а также экстраполирована на музыку композитором, обусловив коллажный тип драматургии, кадровую мозаичную композицию. Особенно наглядно этот принцип обнаруживает себя в финальной сцене, в которой все участники представления торжественно выходят на арену, соответствуя заключительному цирковому «параду-алле», который воплощен посредством ускоренного монтажа.

Обратившись к балетному жанру, Э. Сати, как «разведчик нового», представил свой модус видения, соответствующий процессам, актуальным для современного художественного творчества. Ключевой прием балета «Парад» и ведущий принцип музыкальной поэтики композитора в целом – парадокс – стал в более позднее время знаковым элементом музыкальной культуры XX века.

#### Список использованной литературы

1. Кокто, Жан. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / Жан Кокто. – М., 2000. – 223 с.
2. Пакконен, Ю. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века / Ю. Пакконен // Музыковедение. – 2005. – №1. – С. 26–36.
3. Филенко, Г. Французская музыка первой половины XX века: очерки / Г. Филенко. – Л., 1983. – 231 с.