

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ «БАЛЕТ» КОМПОЗИТОРОВ ГРУППЫ «ШЕСТИ» (1920-Е ГОДЫ)

Головнина Н. А.¹

¹ Медиацентр Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья обращена к балетам композиторов группы «Шести», созданным ими в сотворчестве с представителями двух ведущих антреприз — «Русского балета» С. П. Дягилева и «Шведских балетов» Р. де Маре. В тринадцати произведениях на музыку Д. Мийо, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Ж. Орика и Ж. Тайфер выявляются различные варианты трактовки балетного жанра, связанные с его активными преобразованиями первых десятилетий XX века. Особенности дарования композиторов, а также нестандартные, порой далекие от академического балета сценографические и танцевально-пластические решения перечисленных спектаклей стали творческим импульсом для экспериментов с балетной музыкой. По характеру преобразований автор делит рассматриваемые произведения на две категории: балетные партитуры, близкие к сложившимся жанровым традициям, и опусы, содержащие приметы различных жанровых взаимодействий.

Ключевые слова: балет, Мийо, Пуленк, Тайфер, Онеггер, Орик, хореографический концерт, хореографическая симфония, танцевальная оперетта, «Шведские балеты», «Русские балеты».

VARIATIONS ON THE THEME OF «BALLET» BY THE COMPOSERS OF THE SIX GROUP (1920S)

Golovnina N. A.¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatralnaya square, 3, St. Petersburg, 190000, Russian Federation

The article is referring to the «Les Six» group composers' ballets, created in collaboration with representatives of two main combination companies – S. P. Diaghilev's *Ballets Russes* and R. de Mare's *Ballets Suedois*. In the thirteen pieces of music by D. Milhaud, J. Poulenc, A. Honegger, G. Auric and G. Tailleferre are exposed varied treatments of the ballet genre, related with its active transformation in the first decades of the twentieth century. Talent's characteristics of the mentioned above composers along with nontypical, sometimes far-off academic ballet scenographic and dance-plastic performances' solutions have become creative impulse for experiments with ballet music. By the nature of transformations, the author splits the reviewed compositions into two categories: ballet scores closed to the established traditions and opuses, containing remarkable features of various genres' interaction.

Keywords: ballet, D. Milhaud, J. Poulenc, A. Honegger, G. Auric, G. Tailleferre, *Ballets Russes*, *Ballets Suedois*.

Минувшее XX столетие стало для балетного жанра временем концептуального перелома как в театрально-сценическом, хореографическом, так и музыкальном аспектах. Активное воздействие изобразительного искусства, музыки, литературы на хореографическое сочинение сделало его открытым для более интенсивного контакта с другими жанрами и художественными системами, привело к «многоликости» балета, выраженной в сопряженности последнего с другими сферами творчества, причастности к высокому (академическому) и низкому (бытовому, развлекательному) слоям культуры.

Одним из самых ярких проявлений подобной вариабельности жанра в первой половине XX века стало балетное творчество французских композиторов группы «Шести», развернувшееся в 1920-е годы под непосредственным воздействием сотрудничавших с ними ведущих балетных антреприз Европы: «Русских балетов» Сергея Дягилева и «Шведских балетов» Рольфа де Маре. Эти произведения образовали целую серию спектаклей, отмеченных индивидуальностью не только хореографического, театрально-сценического, но и музыкального решения. Смелые эксперименты и блестательные достижения предшествующего десятилетия, воплощенные в хореографии Фокина, Нижинского, Мясина, музыке Стравинского, Прокофьева, Дебюсси, Равеля и де Фальи, живописи Бакста, Бенуа, Пикассо, нашли свое продолжение в балетах, созданных на музыку молодых французов, объе-

диненных особым мировосприятием и характерными творческими устремлениями. Многообразие жанрового взаимодействия, богатый комплекс художественных приемов, неоднозначность поэтико-содержательной основы в балетах «Шестерки» воплотили дух того времени, желание художников «транслировать» настоящее и прошлое, сиюминутное и вечное.

Тринадцать балетов, созданных на протяжении десятилетия (с 1919 по 1929 годы), образовали своего рода вариационный цикл на тему нового, универсального хореографического спектакля. Этот ряд представлен сочинениями Д. Мийо («Человек и его желание», «Бык на крыше», «Сотворение мира», «Салат», «Голубой экспресс»), Ф. Пуленка («Лани», «Утренняя серенада»), А. Онеггера («Скетинг-ринг»), Ж. Орика («Докучные», «Матросы», «Пастораль»), Ж. Тайфера («Продавец птиц») и совместным произведением композиторов — балетом «Новобрачные на Эйфелевой башне».

Музыкальный ряд каждого из названных балетов представляет собой индивидуальное творческое решение, инспирированное характером общей идеи спектакля, спецификой ее хореографического и сценографического воплощения. Вместе с тем, в данной группе выявляются две категории сочинений. К первой относятся произведения, музыкальная основа которых близка сложившимся жанровым традициям, а отступления от них имеют поверхностный характер. Обогащение содержательно-ассоциативной, жанровой сферы балета в этом случае происходит за счет других художественных компонентов. Вторую составляют постановки, чей музыкальный облик не столь однозначен в жанровом отношении. В них ощутимо воздействие других видов искусства, что привносит значительную свободу в трактовку балета.

Наиболее традиционными по прочтению балетного жанра являются партитуры балетов Ж. Орика, поставленных русской антрепризой: «Докучные» (19 января 1924 года)¹, «Матросы» (17 июня 1925 года), «Пастораль» (19 мая 1926 года). В этих произведениях, представляющих различные художественно-эстетические направления², отчетливо проступают принципы организации материала, знакомые по балетным спектаклям предшествующих эпох: сюитность, дивертизментность.

¹ Здесь и далее в скобках указываются даты премьер балетов.

² «Докучные» можно причислить к направлению неоклассицизма, «Матросы» — к новому динанизму, «Пастораль» ближе к романтическому балету.

В «Докучных» авторы³ взяли за основу знаковое для французской культуры произведение (одноименную комедию-балет Мольера), стремясь отобразить национальный колорит времен Людовика XIV, но без эффекта реконструкции. Несмотря на некоторые разногласия между создателями балета, возникшие по поводу художественного решения каждого из компонентов и характера их взаимодействия между собой (см. об этом: [1, с. 74–76.]), в произведении удалось воплотить сущность замысла — передать комическую «докучливость». Этому во многом способствовала музыка Орика⁴. В партитуре балета⁵ композитор не стремился в точности воссоздать облик комического придворного спектакля эпохи Короля-Солнца⁶, не цитировал мелодии старинных галантных танцев (менуэтов, курант), но использовал приемы их стилизации. Орик перенес из первоисточника Мольера в свое сочинение драматургическую опору на принципы обозрения (*revue*) и создал «балет в выходах», практически лишенный действия, на основе ряда следующих друг за другом сатирических портретных зарисовок. Вместе с тем, пестрота и фрагментарность музыкального материала «Докучных» сглаживаются отсутствием в композиции четких и глубоких цезур, деления на номера. Это позволяет облегчить процесс восприятия слушателем/зрителем «бесконечную» череду выходов персонажей и подчеркнуть идею драматурга. Легкие и подвижные музыкальные темпы, преобладающие в сочинении, а также характер интонационного облика некоторых тем, позволяют обнаружить в балете черты комических музыкально-театральных жанров — от ярмарочного театра до водевилей и оперетты. Ритмичное чередование коротких эпизодов, в свою очередь, вызывает дополнительные ассоциации со сменой кинокадров⁷.

³ Авторы балета: Б. Кохно (либретто), Б. Нижинская (хореография), Ж. Брак (сценография), Ж. Орик (музыка).

⁴ Музыкально-драматургическое решение было усилено сценографическим оформлением. Ж. Брак создал пышные костюмы, стилизованные под наряды времен Короля-Солнца (использовались также парики и шляпы). Когда герои поворачивались спиной, они словно исчезали со сцены, сливались с декорациями, из-за того, что костюмы представляли собой гладкую коричневую униформу. Представляется, что данный прием позволял одновременно «спрятать» и объединить персонажей несносной «докучностью».

⁵ Композитором была использована собственная музыка к одноименной драматической постановке.

⁶ В хореографии Б. Нижинской также не было стилизации.

⁷ В 1910–1920-е годы Орик, как и многие другие его современники, был увлечен искусством кино, что проявилось уже в ранних произведениях композитора, к числу которых принадлежит балет «Докучные».

Бытовой комический балет «Матросы»⁸ сразу завоевал успех у публики благодаря простоте, безыскусности, даже некоторой грубоватости характера, переданного во всех компонентах спектакля, а также их гармоничному естественному сочетанию. В балете воссоздается прозаическая обстановка: действие происходит в казарме и в баре. Сюжетной основой «Матросов» является мотив переодевания с целью проверки на верность⁹: матрос, уехав от своей невесты, возвращается и старается соблазнить ее под видом другого, но попытки юноши остаются тщетными, поскольку невеста преодолевает искушение. В балете участвуют всего пять персонажей: три матроса (американский, французский, испанский), покинутая невеста и ее подруга. Для каждого героя, в соответствии с музыкальным образом, были подобраны свои движения. Хореография строилась на принципе сочетания классических элементов с бытовым и характерным танцами. Примечательно, что Мясин в создании хореографии опирался на природу музыкального материала, и в соответствии с последней использовал либо академические движения, либо мюзик-холльные трюки¹⁰. Веселому, незатейливому сюжету вторит музыка балета, основными качествами которой является языковая и синтаксическая простота, ясность. Орик опирается на четкие, квадратные построения, ясные куплетно-вариационные формы, использует жанрово-бытовые «расхожие» интонации, обращаясь к музыке площадей, кафе и ярмарок. Композицию балета составляют два акта, или пять крупных разделов-картин. Каждый акт состоит из серии тематически объединенных между собой номеров, скрепленных по принципу монтажа¹¹. Чередование танцевально-действенных картин, соответствующих различным этапам сюжета (приметы сюитного построения у некоторых эпизодов¹²), включение в музыку под-

⁸ Авторы: Л. Мясин (хореография), Б. Кохно (декорации), П. Прюна (декорации).

⁹ Сюжет балета напоминает о «Così fan tutte» В. А. Моцарта.

¹⁰ По воспоминаниям современников, «всё движение развертывается по схемам корабельных работ... Мясинская хореография бесконечно разнообразна и полна неисчерпаемой изобретательности. За малыми исключениями юмор заразителен и матросско-кабацкое зрелище ни разу не сквернословит» [2, с. 132].

¹¹ Этапам действия соответствовали определенные декорации. Педро Прюна оформил сцену в виде куба с поворачивающимися гранями, каждая из которых соответствовала определенному эпизоду действия.

¹² В третьей картине «Возвращение матросов» музыкальные портреты кавалеров даны в вариационной форме, напоминая и об идее хореографической вариации, столь характерной для балета XIX века. В других картинах сюитность проплывает благодаря последовательности танцев.

линного фольклорного материала (английской матрёсской песни¹³), напоминает музыкально-драматургическую организацию балетов эпохи романтизма. Из спектаклей русской антрепризы 1920-х годов «Матросы», на наш взгляд, выделяются наибольшей традиционностью в трактовке балетного жанра, простотой и доступностью содержания, выраженными во всех художественных составляющих произведения.

Если балет «Матросы» был обращен к реалиям жизни, то «Пастораль» вводит зрителя в загадочный мир артистической богемы¹⁴, знакомит его с закулисной жизнью съемочной группы¹⁵. В названии балета отражено намерение авторов воссоздать рустикальную атмосферу (действие происходит на лоне природы). Действительно, в балете показаны два контрастных мира — реалистический, бытовой (мир деревенских жителей) и фантастический, создаваемый киноиндустрией, символизирующей динамику современной городской жизни¹⁶.

В отличие от большинства балетов композиторов группы «Шести», основанных на своеобразном сочетании узнаваемых мелодических или жанровых моделей прошлых эпох с современными принципами организации, в «Пасторали» отсутствует прямая связь с атмосферой «эпохи 1920-х»; в музыке сильна ретроспективная тенденция. Это выражается в строгости и стройности композиции произведения, в особенностях мелодики, основанной на изящных, певучих темах, стилизованных под классицизм. Орик привлекает и классические балетные формы, представляя сольные вариации Режиссера и Кинозвезды, па-де-де Кинозвезды и Почтальона. Вместе с тем, как и в предшествующих балетах композитора, музыкальный материал сочинения наполнен типичным для Орика внутренним динамизмом, интонационной и ритмической терпкостью, остротой. «Пастораль» представляет собой

¹³ На этой мелодии построена финальная картина балета.

¹⁴ Либретто — Б. Кохно; хореография — Дж. Баланчин; сценография — П. Прюна.

¹⁵ Покой жителей деревни нарушен кинематографистами, избравшими эту местность для съемок. Деревенский почтальон, заснувший на берегу реки, пробудившись, обнаруживает себя на улице города, созданного с помощью декораций. Изумленный, словно в полусне, он танцует со Звездой — главной героиней снимаемого кинофильма. Разъяренные деревенские жители, не дождавшиеся своей почты, прибегают и разрушают город. Почтальон и Звезда скрываются от них.

¹⁶ Контраст двух сфер не нашел отражения в хореографии. Балет был поставлен восходящей звездой русской антрепризы Джорджем Баланчином и по пластическому решению приблизился к экспериментальным спектаклям шведской труппы. Баланчин создал микст из танцевальных и акробатических элементов, баланс между которыми был нарушен в пользу последних.

сюиту номеров, музыкальное содержание которых связано с действием¹⁷. Музыка балета разделена на две сферы. К первой относится характеристика мирной жизни деревни. В этом музыкальном материале проявлены пасторальные черты, связанные, прежде всего, с экспонированием образа Почтальона и создающиеся благодаря наигрышам флейты и мелодическим фразам, напоминающим птичье пение. Образной сфере, отражающей жизнь деревенских жителей, противопоставляется сфера киноискусства — энергичные и суетливые актеры, операторы, режиссеры, декораторы. В номерах, посвященных этим персонажам, применены более прихотливые ритмические рисунки, преимущественно маршевые, а также уплотненная фактура, полипластовые гармонические наложения.

Более каноничным по жанровому прочтению является балет «Продавец птиц» (25 мая 1923 года) Ж. Тайфер. Среди постановок «Шведских балетов» это произведение стало одним из самых успешных¹⁸, снискавших высокую оценку критиков. Также оно выделялось гармоничностью, традиционностью художественного решения на фоне эпатажных и дерзких спектаклей антрепризы, например, «Скетинг-ринга» или «Сотворения мира». «Продавец птиц» вместо скандала вызвал почти всеобщее одобрение. Авторы¹⁹ создали произведение, воплощающее жанровую «чистоту» балета, отсутствие в нем инородных элементов. Весь спектакль, включая музыку Тайфер, пронизан изяществом, грацией и лукавством, облаченными в формы старинных танцев и классических балетных па. Сюжет балета основан на незамысловатой истории, решенной как современный балетный кунстштюк, выдержаный в неоклассической манере.

Центральной фигурой в разработке спектакля «Продавец птиц» стала Элен Пердриат, слившая в те годы одной из наиболее популярных парижских художниц и иллюстраторов. Пердриат построила либретто на основе нравоучительной истории в духе средневековых притч и моралите²⁰.

¹⁷ Структура представляет собой два акта или тринадцать камерных номеров.

¹⁸ В течение трех сезонов (1923–1925 годы) балет был поставлен девяносто пять раз и, помимо Парижа, его показали в других французских городах, в странах Европы и США.

¹⁹ Элен Пердриат — либретто, костюмы и декорации; Жан Бёрлин — хореография.

²⁰ Содержание балета: «В маленьком доме у моря живут две сестры. Младшая — кроткая и милая, старшая — надменная кокетка. Однажды после сна они обнаруживают у дверей своего дома два букета. Младшая выбрала для себя скромные полевые цветы, а старшая предпочла красные розы. Появляются, идущие из церкви послушницы в белых платьях и коронах из цветов («*Enfants de Marie*»). Бегущие навстречу озорные школьницы,

Живописная манера и образность сценографического оформления в этом балете сочетает детское, сказочное, даже экзотическое с пасторальными мотивами галантных сцен времен Людовика XIV²¹. О хореографии балета сохранились только косвенных свидетельств. В критических обзорах, посвященных произведению (см. об этом: [3, р. 162–163]), указано, что Бёрлин использовал движения классического балета. Возможно, поэтому работа балетмейстера в прессе не вызвала споров, и была мало освещена, в отличие, например, от спектаклей «Скетинг-ринг», или «Человек и его желание». Р. Батвски описывает хореографию Бёрлина как «интеллектуальную» (*intelligente*) [3, р. 162]. Как и в оформлении костюмов, в пластике персонажей проявился принцип разделения на две контрастные образные сферы. Балетмейстер противопоставил всем остальным группу школьниц, наделив их гротескными несуразными манерами, предпочтя бурлеск классическим балетным па. Бёрлин подчинился общему замыслу Пердриат и отчасти Тайфер, которая придумала хореографию финальной сцены балета [3, р. 294].

Музыка «Продавца птиц» не противоречит остальным художественным компонентам спектакля и может быть отнесена к неоклассическому направлению как в отношении музыкального искусства в целом, так и применительно к балетному жанру. В ней рассредоточены многочисленные тонкие звуковые аллюзии, а иногда встречаются и цитаты. В интонациях и гармониях «бликуют» стили 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, И. Ф. Стравинского Ж. Массне. Композицию балета составляют десять номеров, в основе каждого из которых лежит определенный старинный жанр (хорал, жига, форлана, паспье, павана, венский вальс).

Особое положение среди балетов, созданных композиторами группы «Шести», занимают произведения Д. Мийо. Композитор, обра-

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 портowego чернокожего Торговца. Старшая сестра с позором и стыдом скрывается, а молодой Продавец птиц танцует со своей возлюбленной».

²¹Умиротворенный пейзаж (небольшой домик на фоне моря), изображенный на занавесе и заднем фоне декораций, по колориту близок эпинальским картинкам.

щавшийся к данному жанру довольно часто²², в 1920-е создал пять балетов, далеких друг от друга по эстетической программе и жанровому решению. Только один из них («Голубой экспресс»²³, 20 июня 1924 года), поставленный дягилевской антрепризой, можно охарактеризовать как балетную партитуру в традиционном понимании. Замысел «Голубого экспресса» изначально принадлежал Кокто. Посещение одной из репетиций английского танцовщика труппы «Русский балет» Патрика Хили-Кея²⁴ вдохновило драматурга на создание хореографического спектакля со спортивными и акробатическими элементами, выражающего особую эстетику, сочетающую развлекательность и новую духовно-телесную динамику человека. Это нашло воплощение не столько в пластике балета²⁵, сколько в его в либретто, сценографии и музыке. Несмотря на конфликт, возникший между авторами, премьера балета прошла очень успешно и получила широкое освещение в прессе²⁶.

«Голубой экспресс» по своему содержанию сближается с «Матросами» Орика. Балет Мийо представляет собой спектакль легкого, беззаботного характера с незамысловатым сюжетом, в основе которого — ироничное представление образа жизни современной богемы, насмешливое обличение человеческих слабостей²⁷. Все элементы художественной ткани произведения передавали модные тенденции 1920-х

²² С 1918 по 1959 годы Мийо создал девятнадцать балетов, два из которых являются коллективными сочинениями.

²³ Авторы «Голубого экспресса»: Ж. Кокто — либретто; Б. Нижинская — хореография; А. Лоран — декорации; П. Пикассо — занавес; Г. Шанель — костюмы.

²⁴ Сценическое имя — Антон Долин.

²⁵ Известно, что идеи, возникшие у Кокто относительно хореографии балета, не встретили понимания со стороны Нижинской. Балетмейстер отказалась воплощать провокационные, юмористические и несколько экстравагантные пластические комбинации, создающие атмосферу отдыха и флирта. Кокто, в свою очередь, находил постановку Нижинской «чересчур сентиментальной, незначительной и заурядной» [4, р. 131].

²⁶ 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» [4, р. 124].

²⁷ В «Голубом экспрессе» показана сценка на курорте Лазурного берега, где взору зрителя предстают молодые, спортивные герои, красота которых и традиционное для пляжного отдыха общение составляют внутренний сюжет балета. В центре внимания оказываются взаимоотношения атлетически сложенного Красавчика — типичного жиголо — и очарованной им Прекрасной купальщицы. Остальные персонажи периодически включаются в действие, сообразно событиям того или иного эпизода.

годов²⁸. 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 моде²⁹. В спектакле также была сделана попытка отобразить новинки технического прогресса: по своим наручным часам-браслетам герои определяли время, смотрели ввысь, наблюдая за пролетающим самолетом³⁰. Само название балета произошло от наименования поезда дальнего следования класса люкс: «Голубой экспресс» являлся своего рода символом «хорошей жизни», принадлежностью самому богатому слою общества³¹.

Между художественными составляющими «Голубого экспресса» образуется сложная взаимосвязь. В сущности, это спортивный балет, ставший в свое время одним из самых модных театральных сочинений. Однако спортивные танцы сопровождаются ритмами польки, кадрили, шансона, в чем можно увидеть диалог недавнего прошлого и современности. Музыка балета напрямую не отражает перипетии сюжета, акробатические трюки и спортивные движения в хореографии сами по себе образуют контраст музыкальному содержанию, но в некоторые моменты они утрированно замедлены либо ускорены³², что приводит к разрушению их временной синхронности.

Построение звукового материала данного балета близко дивертисментной логике: одноактный балет состоит из десяти номеров, большинство из которых является портретами или характеристическими сценками. Музыкальный облик «Голубого экспресса» несколько «выступает» за пределы жанра благодаря дополнительному определению «танцевальная оперетта» (*operetta dansée*), казалось бы, подразумевающего присутствие в произведении вокального элемента. В «Голубом экспрессе» влияние оперетты воплотилось несколько иначе. Оно, прежде всего, проявляется в общем радостно-приподнятом настроении сочинения, рожденным атмосферой «легкого жанра». Пение, как вид

²⁸ Ш. Схейн называет «Голубой экспресс» самым модным балетом антрепризы Дягилева [5, с. 480].

²⁹ Наряд Прекрасной купальщицы, как образец вкуса и элегантности 1920-х годов, экспонируется в лондонском Музее Виктории и Альберта и сегодня.

³⁰ Возможно, здесь получила воплощение не реализованная в «Играх» идея с дельтапланом.

³¹ Голубые экспрессы привлекали внимание многих художников, среди которых Агата Кристи.

³² Возможно, под влиянием кинематографических эффектов.

музыкального исполнения, здесь отсутствует, но вокальная опереточная стихия проникает в интонационное поле балета. Стихия оперетты угадывается в строении некоторых сцен, пропадает 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 finale произведения. Также в спектакле встречаются характерные для оперетты номера под названием «Вальс», «Дуэт» и «Куплеты».

Почти одновременно с «Голубым экспрессом» Мийо создавал другой балет — «Салат» (17 мая 1924 года), заказанный ему Л. Мясиным, к тому времени покинувшим труппу «Русский балет». Именно балетмейстеру принадлежала идея создать произведение в «духе «Пульчинеллы» Стравинского». Авторы³³ предпослали произведению два подзаголовка: «поющийся балет» и «хореографический контрапункт». В «Салате» танец действительно разделяет свою драматургическую роль с пением и речью: в балет включены вокальные номера (сольные выступления героев, ансамбли, хоры), чередующиеся с разговорными диалогами и инструментальными эпизодами³⁴. «Салат» представляет собой некий театральный спектакль прошлого, в котором переплелись черты итальянской комедии дель арте, а также фарса и французской комической оперы. Пение и рассказ в балете контрапунктически сочетаются с хореографией³⁵. Певцы находятся как бы «за кадром», в оркестровой яме. Таким способом разграничиваются танцевальный и вокальный пласти спектакля. Благодаря этому в «Салате» акцентируется именно хореографический ряд и его балетная природа, в то время как в музыкальной комедии или оперетте выступления артистов носят универсальный характер, совмещающий пение с речевыми репликами и танцем. В образовавшемся жанровом миксте «Салата» победу все-таки одерживает балет.

³³ Кроме Мясина и Мийо над постановкой «Салата» работали Жорж Брак (сценография) и Альберт Фламан (либретто).

³⁴ Это делает более органичным восприятие многочисленных нюансов сюжета. Содержание балета, его композиция близки комедии дель арте, ее «шаблонным» сюжетным перипетиям с участием типических персонажей-масок.

³⁵ Комментарии певцов и чтецов проясняли сложные перипетии сюжета. 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.

«Балансирование» между вокалом, разговорными диалогами и хореографией стало одним из проявлений игровой стихии этого балета, в котором черты стационарных театральных жанров соединяется с современной ритмо-интонационной средой. Музыкальный язык в «Салате» также пестрит разнообразными стилями: неоклассицистские приемы свободно сочетаются с выразительными средствами национальной бразильской музыки, ритмами танго и матчиша, французскими уличными песенками. Необходимый спектаклю итальянский дух передан, благодаря включению песен итальянского композитора Сальвадора Розы (1615–1673) и фрагментов сардинских напевов, звучащих в сочетании с оригинальными латиноамериканскими мелодиями. Именно музыка в балете «Салат» подчеркивает жанровую и стилистическую неоднородность спектакля.

Продолжение следует.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кокто Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре* / Издание подготовил М. Сапонов. М.: Прест, 2000. 224 с.
2. *Косачёва Р. О музыке зарубежного балета (1917–1939): Опыт исследования*. М.: Музыка, 1984. 301 с.
3. *Heel K. L. Germaine Tailleferre beyond les six: gynocentrism and Le Marchand d'oiseaux and The Six chansons françaises*. Stanford University, 2011. 317 p.
4. *Aschengreen E. Cocteau and the dance*. Kobenhavn: Gylendal, 1986. 302 p.
5. *Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда*. М.: КоЛибри, Азбука-Ат-тикус, 2012. 608 с.

REFERENCES

1. *Kokto Zh. Petux i Arlekin. Libretto. Vospominaniya. Stat'i o muzy'ke i teatre / Izdanie podgotovil M. Saponov*. M.: Prest, 2000. 224 s.
2. *Kosachyova R. O muzy'ke zarubezhnogo baleta (1917–1939): Opy't issledovaniya*. M.: Muzy'ka, 1984. 301 c.

3. *Heel K. L. Germaine Tailleferre beyond les six: gynocentrism and Le Marchand d'oiseaux and The Six chansons francaises*. Stanford University, 2011. 317 p.
4. *Aschengreen E. Cocteau and the dance*. Kobenhavn: Gylendal, 1986. 302 p.
5. *Sxejen Sh. Dyagilev. «Russkie sezony`» navsegda*. M.: KoLibri, Azbuka-At-tikus, 2012. 608 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Головнина Н. А. – rouk07@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Golovnina N. A. – rouk07@mail.ru