Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

На правах рукописи

Порубина Марина Владимировна

ТВОРЧЕСТВО ЭРИКА САТИ: КОНСТАНТЫ И МЕТАМОРФОЗЫ СТИЛЯ

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доцент, кандидат искусствоведения
Лобзакова Елена Эдуардовна

Ростов-на-Дону – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……..…... 3

Глава 1. Стилевые искания Эрика Сати: параллели и парадоксы .. 15
1.1. Творчество композитора в контексте культуры рубежа XIX–XX веков ….....……. 15
1.2. Эрик Сати и музыкальное искусство будущего ……..…..…..……. 29

Глава 2. Поэтика малых фортепианных форм …….. 38
2.1. Специфика претворения жанра миниатюры …… 38
2.2. Ранние фортепианные сочинения: между традицией и эпатажем .. 46
2.3. Пародийные опусы: музыкальное произведение или критический памфлет …….. 60
2.4. Неоклассические рефлексии ……..…. 71

Глава 3. Жанрово-стилевые преобразования в области камерно-вокальной музыки …..……..…….. 81
3.1. Песни Эрика Сати в контексте бытования вокальной миниатюры во французской музыке рубежа XIX–XX веков …..……..…. 81
3.2. Жанровая модель *chanson*: между пародией и абсурдом ……..… 91
3.3. Поэтические миры и стилистика жанра *mèlodie* …….…... 101

Глава 4. Эрик Сати и театр конца XIX – начала XX века …… 120
4.1. В поисках новых музыкально-сценических форм…….. 120
4.2. Вариации на тему «балет» ……..……. 136

Заключение…….……. 157
Список литературы…….…… 162
Приложение 1. Нотные примеры и схемы…….…… 190
Приложение 2. Переводы вокальных сочинений……. 226
Приложение 3. Иллюстрации……. 237

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Эрик Сати – один из самых экстравагантных и непредсказуемых французских композиторов рубежа XIX–XX века, чей авторский почерк ярко индивидуален даже на фоне тех существенных новаций, которыми наполнена музыкальная культура этого времени. С одной стороны, его творчество созвучно художественным тенденциям эпохи, с другой – именно Эрик Сати своими идеями и экспериментами зачастую определял траекторию этих поисков и выступал их мощнейшим катализатором. При этом сегодня достаточно распространено мнение о том, что результатом деятельности мастера становились произведения странные, несовершенные, с налетом дилетантизма, а его практика, расшатывающая основы композиторского творчества как такового и низвергающая высокий статус музыкального опуса, была скорее провокативна, чем нацелена на достижение истинного художественного результата. В то же время Эрик Сати признан предтечей музыкального мейнстрима XX века и основоположником едва ли не всех его основных направлений: импрессионизма, примитивизма, конструктивизма, неоклассицизма, минимализма. Перечень многочисленных «прозрений» композитора в музыку XX столетия очень широк и делает фигуру их автора весьма значимым явлением в контексте эпохи постмодерна, несмотря на бытующее в академической среде скептическое отношение к его творческим достижениям.

Будучи одним из самых прогрессивных деятелей национальной культуры этого периода, Эрик Сати был активным глашатаем идеи обновления французской музыки, осуществляя поиски вместе с другими ее представителями в области формирования новой образной системы и нового музыкального языка. Наиболее масштабно они представлены в сочинениях для фортепиано, которые стали основным пространством воплощения его творческих экспериментов. Не менее интересны и заслуживают исследовательского внимания новации композитора в камерно-вокальной жанровой сфере, а также в

немногочисленных сценических сочинениях. В то же время научный интерес к музыке Эрика Сати только начинает активизироваться[1] в отечественном музыкознании. На данный момент библиография трудов об этом авторе не содержит крупных аналитических работ, посвященных детальному анализу творчества в целом и его эволюции, выявлению специфики индивидуального почерка, жанровой поэтики, роли внемузыкальной сферы, связанной со словом, и др. Существующие русскоязычные источники, в основном статьи, затрагивают лишь отдельные аспекты изучения сочинений композитора и не формируют целостной картины его композиторской деятельности. Сложившаяся ситуация свидетельствует о необходимости расширения научных представлений о творчестве французского мастера как об одном из ярких культурных явлений конца XIX – начала XX столетия. Стремлением восполнить существующий дефицит информации определяется актуальность избранной темы.

Объектом исследования выступает творчество Эрика Сати в социокультурном контексте конца XIX – начала XX века, а **предметом** – стилевые особенности его сочинений разных жанров.

Целью работы является создание целостного представления о стиле композитора, рассматриваемом в его константных качествах и в эволюции, связанной с художественными новациями обозначенного периода.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

– осветить ретроспективные связи творческого мышления Эрика Сати, составляющие своеобразный «код» его индивидуального почерка;

– выявить новаторские принципы композиторского метода, которые корреспондируют с социокультурными тенденциями рубежа столетий и определяют активную динамику творчества;

---

[1] Заметному оживлению исследовательской мысли способствовали проведенные в 2016 году в МГК им. П. И. Чайковского научные чтения «Эрик Сати и его время»; в том же году в РАМ им. Гнесиных состоялся «Музыковедческий форум – 2016», одним из основных тем которого стала тема «Феномен анти-академического бунта в музыкальном искусстве (к 150-летию Эрика Сати)».

– проанализировать произведения разных жанровых групп – фортепианные, камерно-вокальные, музыкально-театральные – во-первых, с точки зрения воплощения традиций западноевропейской музыкальной культуры, во-вторых – проявления радикального новаторства и экспериментирования (как в образно-смысловой, так и в музыкально-языковой областях);

– на основе анализа опусов Эрика Сати сформировать представление о специфике образного мира, определяющей содержание его произведений, особенностях жанровой стилистики, композиции, языковых закономерностей, обусловливающих оригинальность музыкального «высказывания» автора;

– рассмотреть и ввести в научный обиход не изученные произведения композитора в ракурсе избранной проблематики.

Степень научной разработанности проблемы. Обращение к исследованию композиторской деятельности Эрика Сати потребовало внимания к разнородным по своей тематике трудам, охватывающим, помимо его творчества, характеристику французской музыки XIX–XX веков и традиции жанров, в которых автором создавались сочинения, а также разнообразные исторические и теоретические аспекты. В целом ряде работ, составивших теоретическую базу диссертации, освещаются особенности культуры рубежа веков, в том числе французской, а также процессы, связанные с выработкой новой философии искусства, интенсивным развитием разнообразных художественных направлений. Продуктивными в этом отношении являются исследования Б. Асафьева [12], А. Бойе [22], М. Друскина [51], Г. Калошиной [64; 65], Р. Куницкой [96], А. Росс [153], Г. Филенко [182; 183], Г. Шнеерсона [205], а также монография Е. Кривицкой [87], в которой прослеживается эстетическая и стилевая эволюция музыки этой страны на примере творчества некоторых мастеров прошлого столетия. Среди зарубежных работ важным является труд Д. Фульхер, рассматривающей национальные художественные достижения в качестве идеального средства для продвижения концепции «французской идентичности», а также анализирующей влияние политического аспекта на развитие музыки Франции в этот период [226].

Раскрытию специфики художественного метода Эрика Сати способствовало изучение источников, непосредственно посвященных творчеству композитора. Поскольку, как уже упоминалось ранее, его наследие никогда ранее не становилось объектом крупного отечественного музыковедческого исследования, внимание было сконцентрировано на работах зарубежных авторов. Это прежде всего монографии (М. Дэвис, переведенная на русский язык [53], и иноязычные, содержащие не только биографические факты, но и анализ некоторых сочинений – С. Вайтинга [254], О. Вольта [250; 251; 252], Р. Орледжа [234; 235; 236], А. Рея [242], А. Хэнлон [228]), а также многочисленные статьи (П. Даяна [222], С. Дорфа [224], Б. Донателли [223], С. Колкинс [218] и др.).

В российском музыкознании имя Эрика Сати впервые прозвучало благодаря опубликованным во второй половине 1960-х годов воспоминаниям современников Р. Дюмениль [54] и Э. Журдан-Моранж [56], статье Г. Филенко [184], а также изданной уже в 80-е его же монографии «Французская музыка первой половины XX века», в которой творчество композитора рассматривается с критических позиций и как сугубо локальное явление французской музыкальной культуры. Новый этап интереса к личности и художественным поискам Эрика Сати был открыт в 2005 году выходом статьи Ю. Пакконен [127], в которой впервые по достоинству оценен прогрессивный вклад композитора в музыкальное искусство будущего. В 2010 году была издана книга Ю. Ханона «Воспоминания задним числом», включающая переводы всех литературных произведений, записных книжек и большей части писем Эрика Сати, на основе которых, в весьма нетривиальной и эксцентричной манере, автор пытается воссоздать его творческий облик [187]. В последнее десятилетие интерес к фигуре и сочинениям композитора неуклонно растет, что отражается в значительном количестве публикаций. Пониманию специфики его парадоксального облика, формирующегося в резонансе жизненного пути и деятельности в общественно-публицистической и композиторской сферах, способствуют работы Л. Кокоревой – об Эрике Сати и

Д. Мийо [71], а также С. Эллиот [208], раскрывающей неизвестные страницы дружбы композитора с К. Дебюсси. В статьях Е. Мирошниковой и А. Зенина [107], З. Слановой [165], Н. Хрущевой [194] продемонстрирован параллелизм творческих методов Эрика Сати и И. Стравинского. Поисками ответа на вопрос о значении достижений композитора в мировой культуре, их влиянии на музыкальную эстетику будущего пронизан целый ряд публикаций – К. Костив [82], А. Кром [89; 90; 91], А. Кужелевой [94], Е. Купровской [97], К. Роули [154], Л. Синявер [162], И. Соколова [167]. В других – в центре внимания музыковедов оказываются отдельные жанровые группы его сочинений, прежде всего фортепианные (О. Алексеевой-Ежински [5], Л. Баркалая [16], Ю. Никифоровой [124]) и театральные (М. Ариас-Вихиль [8], Л. Бондаренко [23], Е. Вахтиной [31], Е. Михайловой [111], А. Рыбальченко [156], А. Селивановой [161], Н. Ташлыковой [180], Г. Шикиной [202; 203]).

В связи с тем, что в диссертации предпринимается попытка выявить стилевые особенности музыки Эрика Сати на примере произведений разных жанровых групп – фортепианных, камерно-вокальных, музыкально-сценических, в процессе исследования был привлечен значительный массив источников как по теории названных жанров, так и выявляющих закономерности их развития на конкретном этапе (рубеже XIX и XX столетия). С точки зрения поиска инструментов анализа жанра фортепианной миниатюры, а также освещения ее исторической эволюции ценными являются работы Л. Гаккеля [35], Н. Говар [37; 38], К. Зенкина [61], Е. Назайкинского [117] и др. Обнаружению специфики реализации камерно-вокального жанра способствовали труды В. Васиной-Гроссман [30], К. Бергерон [212], И. Дабаевой [45], А. Крыловой [92], И. Лаврентьевой [100], В. Медушевского [106], А. Михайлова [108], Е. Ручьевской [155], Г. Рымко [157], И. Степановой [173], а также исследования о развитии этой сферы в творчестве композиторов-современников Эрика Сати – А. Асатурян о К. Дебюсси [10], Е. Девятко о А. Дипенброке [47], В. Жарковой о

М. Равеле [55], Е. Корниенко о М. Равеле и Э. Шоссоне [75; 77], С. Луковской о К. Дебюсси [103], О. Михайловой о Ф. Пуленке [112], В. Нечепуренко [121] и М. Обер [233] о Г. Форе. При изучении музыкально-сценических сочинений теоретическую и методологическую базу составили труды Н. Адамянц [1] и Т. Кузовчиковой [95], в которых содержатся общие положения трансформации театральных жанров в контексте культуры рубежного периода. Балеты Эрика Сати проанализированы в опоре на работы Г. Базарбаевой [14], Г. Безуглой [17], А. Бенуа [19], О. Гагариной [34], Н. Головниной [40; 41], А. Груцыновой [44], В. Красовской [85], Е. Куриленко [98], а также Е. Кисеевой, диссертация которой, посвященная музыке в танце постмодерн, позволяет выявить перспективные связи подхода композитора к созданию музыкально-хореографического спектакля [68].

Непрерывные стилевые поиски, художественно-эстетические и композиционно-технологические эксперименты Эрика Сати невозможно осмыслить без погружения в целый ряд научно-исследовательских направлений, представленных как работами музыковедов, так и представителей других гуманитарных профессий. Это труды, посвященные изучению неоклассицизма и шире – любых стилемоделирующих тенденций (В. Варунца [29], В. Грачева [43], Л. Кокоревой [70], М. Михайлова [109], Л. Раабена [151], Е. Шевлякова [198; 199; 200]), минимализма и фоновой музыки (А. Кром [88], Ю. Михеевой [113], П. Поспелова [147], Ю. Стракович [174], Т. Франтовой [185]), дадаизма (А. Бобрикова [20], В. Петрова [133], Г. Шикиной [201], М. Щегловой [206]), явлений массовой культуры, и, в частности, эстетики кабаре (Л. Аппиньянези [6], М. Бонч-Томашевского [25], Т. Кузовчиковой [95], Н. Петровой [134], А. Цукера [196], Г. Эрисмана [210]).

Немалое значение в освоении парадоксального образно-семантического пространства сочинений композитора имели исследования, в которых анализируются разные проявления комического начала – в искусстве в целом (А. Вулис [33], О. Телятникова [181]), и в музыке в частности (Н. Бекетова [18], М. Бонфельд [24], Б. Бородин [26], Т. Горячева [42],

А. Денисов [49], А. Коробова [78], А. Цукер [195]), а также поэтики абсурда (А. Денисов [50], О. Соломонова [170]).

В связи с тем, что основным предметом внимания является категория авторского стиля, а также изучение индивидуальной жанровой системы Эрика Сати, в диссертации были использованы подходы и методы, разработанные в трудах Г. Даунораичене [46], А. Коробовой [79; 80], М. Лобановой [101], М. Михайлова [110], Е. Назайкинского [118], С. Скребкова [163], О. Соколова [168], А. Сохора [171; 172], В. Сырова [179]. Отдельные аспекты, существенные в плане характеристики содержательно-смыслового, композиционно-драматургического и музыкально-языкового уровней художественного целого, а также их соотношения между собой, потребовали внимания к исследованиям, отражающим проблематику: циклизации и композиционно-драматургических закономерностей сюитного жанра (Ю. Бочарова [27], Г. Демченко [48], М. Калашник [63], С. Маслий [105], Ю. Неклюдова [119], М. Стусовой [175], К. Сунь [176] и др.), программности и роли слова в инструментальной композиции (Л. Казанцевой [62], Г. Крауклиса [86], В. Петрова [131; 132]), фонетических особенностей французского языка и характера их преломления в песенном жанре (Е. Корниенко [76], Л. Пылаева [149]).

Анализ существующих источников демонстрирует, что перелом в отечественном музыкознании в осознании роли французского композитора Эрика Сати в развитии музыки не только конца XIX – начала XX столетия, но и всего ушедшего века уже произошел. Однако, несмотря на обилие публикаций, умножающихся с каждым годом, целый ряд аспектов его композиторской деятельности как в отношении отдельных сочинений, так и особенностей стиля и музыкального мышления по-прежнему остается малоисследованным. Представляется необходимым совершить попытку целостного осмысления его творчества в широком историко-культурном контексте.

Материалом исследования послужили наиболее показательные с точки зрения изучения авторской стилевой системы фортепианные, камерно-

вокальные и музыкально-сценические произведения Эрика Сати, созданные в разные периоды творческого пути. Значительную роль в формировании представлений об оригинальной личности композитора, эстетических позициях и используемых им специфических художественных методах сыграли его литературно-критические работы и письма, а также многочисленные воспоминания и отзывы современников.

Методологическая основа исследования определяется спецификой научной проблемы, целью и задачами работы, а также традициями отечественного музыкознания в области изучения авторского стиля. В качестве основополагающего применяется комплексный подход, в рамках которого сочетаются следующие взаимодополняющие методы: *культурно-исторический*, позволяющий установить генетические истоки стилевой системы Эрика Сати и проследить пути ее формирования и эволюции в контексте художественных процессов конца XIX – начала XX столетия; *сравнительный*, который находит применение в сопоставлении сочинений различных жанров, написанных в разные периоды творчества, а также в соотнесении творческих достижений композитора с музыкальными новациями его современников; *теоретико-аналитический*, способствующий проведению системного анализа музыкальных произведений с целью выявления специфики авторской стилевой системы.

Научная новизна настоящей диссертации заключается прежде всего в исследовании индивидуального композиторского стиля Эрика Сати как уникального явления в академической музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков. Данная работа – один из первых значительных опытов в отечественном музыкознании, который в рамках комплексного и всестороннего анализа художественно-эстетического, содержательного, композиционно-структурного и историко-стилистического параметров выявляет единство и специфику внутренней динамики творчества композитора, а также вводит в научных обиход целый ряд его ранее неизученных сочинений, важных с точки зрения понимания авторского стиля.

Теоретическая значимость исследования. Положения, методы анализа и выводы настоящей работы позволяют значительно расширить научные представления о сущности рассматриваемого феномена. В отечественное музыкознание вводится информация о ранее неизученных особенностях почерка композитора, которая может способствовать более детальному осмыслению многообразия музыкального искусства рубежа веков, а также объективной оценке роли зародившихся в творчестве Эрика Сати стилевых тенденций, сыгравших значительную роль в формировании облика культуры XX столетия.

Практическая значимость исследования. Диссертация может быть использована при разработке курсов истории зарубежной музыки, анализа музыкальных произведений, истории и теории фортепианного и вокального искусства в высших и средних профессиональных учебных заведениях, а также послужит важным источником информации для широкого круга профессионалов и любителей музыки, стремящихся к разносторонней и сбалансированной оценке художественных явлений рубежа XIX–XX веков.

Положения, выносимые на защиту:

1. Эволюция авторского стиля французского композитора Эрика Сати есть следствие непрекращающегося на протяжении всей творческой жизни диалога с окружавшими его стилевыми пространствами, который, в то же время, не приводит к потере оригинальной композиторской индивидуальности.

2. Константными качествами его художественного метода, проявляющимися вне зависимости от эволюционных и жанрово-стилевых факторов, являются: парадоксальность и пародийность – как ведущие принципы образно-смысловой организации, миниатюризация и комбинаторность – как основа композиционного мышления, а также упрощение и гибридность музыкального языка, в котором свободно соединяются знаки разных эпох и стилей, жанры как «высокие», академические, так и «низкие», связанные с цирковой, мюзик-холльной, кабаре-эстетикой, а также джазом.

3. В целом ряде опусов Эрик Сати «формулирует» художественные идеи, которые станут основой особой разновидности музыки, обозначенной им как *musique d'ameublement,* и окажут огромное влияние на композиторов последующих поколений. Минималистичность средств, отказ от традиционных драматургических закономерностей в пользу статики и бесконечности, экспериментальные опыты со структурной и временной организацией текста, формирование способов психофизиологического воздействия музыки на слушателя приводят к формированию в его творчестве музыкальной композиции нового типа.

4. Технологическая «мастерская» композитора в области фортепианной миниатюры определяется двумя векторами, первый из которых демонстрирует перспективные связи поисков Эрика Сати с музыкальной культурой XX века, второй – обусловлен проявлением разного рода неотенденций, воплощение которых балансирует на грани идеализации «старой музыки» и переосмысления ее в духе пародийной стилизации. При этом константными факторами являются специфический метод программности, способствующий расслоению смыслового пространства пьесы, каталогоподобный принцип циклизации, упрощение элементов музыкальной ткани и формульность их изложения, повторность как основной способ развития материала.

5. Вокальные сочинения отражают внутренний ритм преобразований стилевых интересов Эрика Сати. Для каждого из жанров – *melodie* и *chanson*, избираемых автором в качестве основных форм музыкально-поэтического высказывания, характерна индивидуальная система художественных приемов. Если жанрово-стилистический «портрет» *melodie* свидетельствует о ее принадлежности к академической традиции и отражает общеевропейские тенденции песенно-романсового творчества, то своеобразие *chanson* образовано в соответствии с эстетикой кабаре-культуры и характеризуется процессами ассимиляции индивидуально-стилевых качеств языка композитора и логоса комического.

6. Сущность музыкально-сценических поисков Эрика Сати определяет эстетический и жанровый эклектизм, связанный с активным освоением альтернативных театральных форм – оперетты, музыки к религиозно-эзотерическим действам, театру теней, цирковым постановкам. В этих опытах формируется новое видение роли музыкальной составляющей спектакля, заключающейся в отстранении от фабульно-драматургического развития и формировании своеобразных звуковых декораций к происходящему на сцене.

7. Создание Эриком Сати обновленного «художественного формата» балета обусловлено индивидуализацией жанрового облика спектакля, композиционной логикой, опирающейся на калейдоскопическое нанизывание разделов в условиях ослабления процессуальных качеств формы, а также формированием звукового пространства с помощью многократного повторения непротяженных структурных образований. Характерная в целом для творчества композитора гетерогенность музыкального языка, а также тенденция к его упрощению и обытовлению оказались созвучны поискам новой танцевальной лексики в начале XX века.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Для достижения поставленной цели работы и решения ее задач привлекается значительный массив научных источников теоретического и исторического музыкознания, фундаментальные труды и современные разработки, в том числе, на иностранных языках. Достоверность выводов обеспечивается сочетанием аналитических наблюдений над музыкальной практикой и теоретических обобщений, полученных с применением апробированных в музыковедении общенаучных и специальных методов.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Основные ее положения нашли отражение в 11 статьях, в том числе 3 – в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ для публикации научных результатов исследований. Проблемы, поднятые в работе, освещались в докладах автора

на 8 всероссийских и международных конференциях в Ростове-на-Дону (Студенческая научно-практическая конференция «Проблемы отечественной музыкальной науки», 2018; Международная конференция «Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития», 2020; Международная конференция «Современное музыкознание в пространстве музыкальной культуры: проблемы теории, исполнительства и педагогики», 2020; Третья всероссийская научная конференция «Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития», 2021), Краснодаре (Всероссийская научно-практическая конференция «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство, 2021, VI Всероссийская научно-практическая конференция «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство», 2024), Новосибирске (Международная конференция «Музыкальная культура России и Франции: история и современность», 2021), Москве (13 Международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке», 2021).

Структура работы включает введение, основную часть, состоящую из четырех глав, разделенных на параграфы, заключение, список литературы и приложение.

ГЛАВА 1.
СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ ЭРИКА САТИ: ПАРАЛЛЕЛИ И ПАРАДОКСЫ

«У Сати никогда не известно, куда он нас заведет…»
(Жан Кокто)

1.1. Творчество композитора в контексте культуры рубежа XIX–XX веков

Конец XIX века становится особым этапом для культуры Франции. Академические традиции, отдававшие приоритет четкости рисунка, ясности очертаний, изысканности форм, легкости узора и определенности плана композиции, утонченной декоративности и, в тоже время, торжественной величавости, пышности и помпезности, перестали отвечать интересам французской общественности, а у молодых авторов – художников, композиторов, поэтов – и вовсе породили отчуждение. Реакция была вызвана теми жесткими рамками и стереотипами, которые сковывали, по их мнению, свободное течение творческой мысли, формировали ощущения застоя и потребность в существенной модификации устоявшихся форм и средств выразительности. Это переломное время французы окрестили эффектным выражением *fin de siècle*, ярко описывающим происходящие культурные перемены: «Жизнь устремлялась в противоположном направлении: повсюду царила общая атмосфера кризиса, среди писателей и интеллектуалов распространялась мода на пессимизм Шопенгауэра, литературная молодежь провокативно поднимала на свои знамена слово "декаданс", а новая элита республики оказалась неспособна создать положительный образ своих действий, несмотря на все предпринятые реформы», – пишет исследователь [197].

Бурление художественной жизни Франции в этот период, открывший миру имена С. Малларме, П. Верлена, Ш. Бодлера, А. Рембо, Э. Мане,

К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега, К. Писсаро, О. Родена, П. Гогена, В. Ван-Гога, Г. Форе, Э. Шоссона, К. Сен-Санса, Э. Сати, К. Дебюсси, М. Равеля и многих других, способствовало формированию новаторских тенденций в области образности и языка. В то же время, накопленные столетиями принципы художественной композиции значительно трансформируются, однако не теряют своей актуальности. Даже наиболее радикальные эвристические импульсы связаны с опытом прошлого, вступают с ним в непосредственный диалог, ища опору в период стилевой неустойчивости и переходности.

В этой крайне противоречивой и эклектичной в стилевом отношении социально-культурной среде начинал свою карьеру молодой композитор Эрик Сати (1866–1925), творчество которого далеко от стилевой монохромности и напоминает скорее энциклопедию, в которой представлены самые значительные музыкальные и, шире, художественные тенденции того времени. Множественность творческих импульсов, воспринимаемых им, постоянные стилевые модуляции и отстранение авторского «я», скрывающегося под маской иронии или моделируемого стиля, делают уникальную индивидуальность Эрика Сати трудноуловимой на поверхностный взгляд. Именно по этой причине изучение вопроса о проявлении в его сочинениях тех разнообразных течений, которыми был отмечен конец XIX века и первая треть XX столетия, а также освещение новаторских импульсов, которые были заданы композитором, но в полной мере проявились уже в творчестве авторов будущих поколений, позволит глубже понять сущность его поисков.

Эрик Сати и импрессионизм. Роль автора и созданных им произведений в генеалогии музыкального импрессионизма оценивается исследователями, в основном зарубежными[2], достаточно противоречиво. Однако, на основании целого ряда фактов большинство из них сходятся во мнении, что уникальный творческий почерк К. Дебюсси, создавший ему славу родона-

[2] До последнего времени в отечественном музыкознании роль К. Дебюсси как «отца-основателя» этого направления в музыкальном искусстве рубежа XIX и XX столетий была неоспоримой. И только в некоторых исследованиях последних десятилетий (Ю. Ханон [187], С. Эллиот [208]) в контексте изучения творчества Эрика Сати озвучивается иная точка зрения.

чальника этого направления в музыке, сформировался под непосредственным влиянием Эрика Сати и его ранних сочинений. Написанные и опубликованные в конце 1880-х – 1890-е годы фортепианные циклы «Три сарабанды» («Trois Sarabandes», 1887), («Gymnopedies», 1888), «Гносиенны» («Gnossiennes», 1891), а также некоторые вокальные миниатюры и музыкально-сценические произведения отражают существенную долю тех новых эстетических представлений и технологических приемов, которые впоследствии будут определять неповторимый облик импрессионистской музыки. В первую очередь это противопоставление академизму, устремленность к композиционной свободе и разрушению стереотипов письма эпохи романтизма. Не менее значимы и эффект «динамики в статике» (позднее превратившийся у Эрика Сати в идею антиразвития), склонность к медитативности, а также программность с акцентом на символичность отображаемого, интерес к экзотике, мистицизму, античным и средневековым образам. Наконец, самое главное – стремление к созданию «нового» звучания, определяющее значение в котором имели ладогармонические средства, тяготеющие к диатоничности и модальности, особая – фоническая – роль аккорда, утрачивание мелодией своего доминирующего значения и выдвижение на первый план прежде «фоновых» компонентов музыкальной ткани.

Созданный Дебюсси в 1894 году[3] и признанный манифестом нового течения «Послеполуденный отдых Фавна», судя по словам самого Эрика Сати, возник на основе сформулированной им идеи о потенциальном параллелизме – эстетическом и языковом – импрессионизма в живописи и в музыке. «Когда мы впервые встретились, – в 1922 году напишет он о своей первой встрече с

[3] Знакомство Эрика Сати с Дебюсси, положившее начало их многолетней дружбе-соперничеству и, временами, творческому сотрудничеству, происходит в 1891 году. История отношений двух композиторов достаточно сложна и не единожды переживала взлеты и падения, колеблясь от большой дружбы и привязанности до взаимного неприятия. По свидетельству современников, трещина между ними пролегла в тот момент, когда у Эрика Сати настали трудные финансовые времена, и чтобы как-то подбодрить друга Дебюсси оркестровал один из самых известных циклов композитора «Гимнопедии» и продирижировал его на концерте. Сочинение Эрика Сати было принято слушателями с гораздо большим энтузиазмом, чем произведения самого Дебюсси, что и вызвало всплеск творческой ревности по отношению к его автору. Более подробно об истории взаимоотношений композиторов см.: [208].

Дебюсси, – он был как промокашка, насквозь пропитан Мусоргским и кропотливо искал свой путь, который ему никак не удавалось нащупать и отыскать. … В тот момент я писал "Сына звезд"[4] и много раз объяснял Дебюсси необходимость для нас, французов, наконец, освободиться от подавляющего влияния Вагнера, которое совершенно не соответствует нашим природным наклонностям. Но почему бы для этих целей не воспользоваться такими же изобразительными средствами, которые мы уже давно видим у Клода Моне, Сезанна, Тулуз-Лотрека и прочих? Почему бы не перенести эти средства на музыку? Нет ничего проще. Не это ли есть настоящая выразительность?» [208, с. 27].

«Духовное» влияние Эрика Сати на другого выдающегося импрессиониста – М. Равеля – прослеживается в меньшей степени, однако охотно признавалось, в отличие от Дебюсси, им самим. Известно, что обучаясь в консерватории он представил «Три сарабанды» и «Гимнопедии» своего старшего современника в классе по гармонии, а позднее, в речи, прочитанной в Техасском университете в 1928 году, дал ему следующую характеристику: «Он обладал изобретательским умом *par excellence*. Он был великим экспериментатором. Просто и гениально Сати указывал путь, но как только другой музыкант вступал на указанную им тропу, Сати тут же менял свою ориентацию и без колебаний открывал еще один путь в новые области экспериментов; таким образом, он становился вдохновителем бесчисленных прогрессивных тенденций» [211, с. 167].

Это высказывание Равеля примечательно не только высокой оценкой роли композитора в музыкальном искусстве, но и фиксирует одну их самых ярких особенностей его художественного мышления – своего рода стилевой протеизм, желание говорить разными голосами. Как и в целом ряде других аналогичных случаев, придав необходимые импульсы созданию чего-то нового, композитор теряет к нему интерес и вдохновляется другими идеями, в то время как его начинания активно развиваются в сочинениях современников,

[4] «Сын звезд» («Le fils des étoiles», 1892) – музыка к драматическому спектаклю Ж. Пеладана в 3 актах.

принося им мировую славу. Утратив пристрастие к инициированной им импрессионистической манере и увлекшись новыми поисками, Эрик Сати иронизирует над художественными принципами Дебюсси. С присущим ему юмором, он создает цикл под названием «Дряблые прелюдии (для собаки)» («Préludes flasques (pour un chien)», 1912) как пародию на такие поэтически сложные названия произведений своего современника, как, например, «Развалины храма при свете луны». Не менее острому осмеянию подвергаются и формообразующие закономерности сочинений Дебюсси в цикле «Три пьесы в форме груши с чем-то вроде Начала, Продолжением того же самого и Добавлением, за которым следует Заключение» («Trois morceaux en forme de poire avec une Manière de commencement et une Prolongation du Même, un En Plus et une Redite», 1903). Апогеем отрицания художественных принципов и достижений импрессионизма становится деятельность Эрика Сати и композиторов группы «Шести», настроенных весьма воинственно по отношению к этому стилю.

Эрик Сати и композиторы группы «Шести». Самое непосредственное влияние автора прослеживается и в сочинениях представителей одного из ведущих творческих объединений Франции – так называемой группы «Шести», в которую вошли Л. Дюрей, Ф. Пуленк, Д. Мийо, Ж. Орик, А. Онеггер, Ж. Тайфер. Несмотря на разность художественных позиций названных композиторов, все они восхищались творчеством и взглядами на искусство Эрика Сати, ставшего одним из духовных наставников союза[5]: «Сати был нашим талисманом, – пишет Д. Мийо, – Чистота его искусства, ужас перед любыми уступками, презрение к деньгам и безжалостное отношение к критикам были для всех нас чудесными примерами» [цит. по 239, с. 40].

Влияние Эрика Сати, к тому моменту автора признанного манифестом нового искусства одиозного балета «Парад», на базовую идею эстетической

[5] Вторым принято считать Ж. Кокто – одного из самых ярких глашатаев французской культуры, идеолога модернистских течений (кубизм, сюрреализм, модернизм и др.), эстетическая программа которого, изложенная в эссе «Петух и Арлекин», послужила теоретическим фундаментом многих художественных новаций начала XX века. Первоначально именно Эрик Сати стоял у истоков союза, а затем покинул его, оставив под руководством Ж. Кокто.

программы «Шестерки», заключающуюся в противопоставлении музыкального искусства молодых музыкантов переусложненным импрессионистическому стилю и позднему романтизму, очевидно. Создание «новой музыки», доступной каждому слушателю и не превозносящей ее творца, стало одной из основных целей объединения: «..."Шестерка" символизирует новый тип композитора XX века, – писал в своей книге "Our New Music's" А. Копленд. – Они навсегда (я надеюсь) покончили с устаревшим представлением о композиторе как о субъекте с гривой длинных волос, проживающем и умирающем с голода на чердаке. Для "Шестерки" творец музыки вовсе не верховный жрец искусства, но обыкновенный парень, который не прочь посетить ночной клуб, как и всякий другой человек. Что они хотят – это создавать "музыку повседневности". Не того рода музыку, которую принято слушать, опустив голову на руку, музыку мечтаний и эмоциональных туманностей. С этим навсегда покончено. Отныне мы будем слушать музыку с широко открытыми глазами, музыку "земную"...» [цит. по 204, с. 169]. Простота как сознательно культивируемый эстетический принцип, посредством которого академическое искусство приближалось к обыденности, склонность к миниатюрным формам и лаконичным средствам, гибридность музыкального языка за счет привлечения в ткань произведения «низовых» музыкальных стилей и жанров (кабаре, цирка, мюзик-холла, джаза) и внемузыкальных компонентов (звуков и шумов окружающей городской среды), а также активное воплощение тех тенденций в музыкальном искусстве, которые определяются различными терминами с приставками «нео-» и «поли-», – вот те интегрирующие моменты, что объединяли столь разных в художественно-стилистическом отношении композиторов группы «Шести» и их идейного вдохновителя Эрика Сати.

Эрик Сати и неоклассицизм. Вопреки устремленности ко всему принципиально новаторскому многие страницы творчества Эрика Сати связаны с ретроспективными тенденциями и актуализацией в современной культуре моделей музыки прошлого. Неоднородность стилистической основы его со-

чинений во многом обусловлена тем, что композитор одним из первых в европейской музыкальной культуре начинает прибегать к технике иностилевых заимствований и сознательному стилевому моделированию – методам, впоследствии во многом определившим облик музыкальной культуры XX века и новое качество того художественного стиля, который в музыковедении принято сопровождать эпитетами «рефлексирующий», «ассоциативный», «интерпретирующий», а также устоявшимся термином «неоклассицизм». Опередив пик популярности этого направления, захлестнувшего музыкальную культуру в 20 – 30-е годы, Эрик Сати формирует свое противодвижение по отношению как к романтизму, так и другим стилевым явлениям, связанным с ним, – импрессионизму и экспрессионизму. Как писал критик А. Колле, «в своем отвращении ко всяким туманностям: расплывчатостям, прикрасам, убранствам, к современным трюкам, часто увеличенным техникой, тончайшие средства которой прекрасно знал, Сати сознательно от всего отказывался, чтобы иметь возможность как бы резать из цельного куска дерева, оставаться простым, чистым и ясным» [цит. по 97, с. 37].

Несмотря на непременную установку Эрика Сати на экспериментаторство, его главную детерминанту как «вечного оппозиционера», творчество композитора, тем не менее, остается крепко спаянным с национальными французскими и общеевропейскими музыкальными традициями. Это проявляется не только в произведениях раннего периода, в которых ненормативный стиль автора еще не столь отчетлив, но и значительно позже, когда в своих неоклассических опусах, в основном фортепианных пьесах и циклах, а также в симфонической драме «Сократ» – звуковом проекте «новой античной музыки» – композитор обращается к «ушедшему», пытаясь осознать его составной частью «сегодняшнего» и современного и включить в свой творческий арсенал. Думается, что несмотря на декларативное публичное отрицание достижений музыкальной культуры классицизма и романтизма, демонстрацию своего противодвижения по отношению к традиции, а также постоянную по-

лемику с представителями прошлого, внутренне композитор эту связь ощущал в значительной степени.

Действительно, в ряде случаев критическая по отношению к канонам академического искусства направленность творчества Эрика Сати определяет использование принципа пародийной стилизации при создании композиций, аппелирующих к жанрам, формам, стилистически-языковым особенностям музыки средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма. Так, вторя в своей «Бюрократической сонатине» стилистике Сонатины C-dur op. 36 № 1 М. Клементи и сохраняя ее внешние композиционные признаки (три части: Allegro, Andante, Vivace), он утрирует и гиперболизирует динамические, штриховые, фактурные стереотипы, характеризующие клементиевский почерк, а также подменяет тематическое развитие своего рода псевдоразвитием на основе комбинаторики элементов, при которой мотивы, фразы и предложения перестраиваются в различных последовательностях. Одновременно, его творчество дает достаточное количество примеров апелляции к музыкальным моделям прошлого вне характерного для него эффекта «снижения». Одухотворенно-бесплотные античные реминисценции в «Гимнопедиях» и «Гносиеннах», «переинтонирование» в современных условиях жанров хорала – в «Готические танцах» («Danses gothiques», 1893), «Огивах» («Ogives», 1888) и «Назарейских прелюдиях» («Préludes du Nazaréen», 1892), фуги – в циклах «Неприятные суждения» («Aperçus désagréables», 1908–1912) и «В лошадиной шкуре» («En habit de cheval», 1911–1912) и даже мессы – в «Мессе бедняков» («Messe des pauvres», 1893–1895) подтверждают отмеченную тенденцию ретроспективности.

Впрочем, многие из названных произведений определяются еще одной – религиозно-мистической – направленностью творческих устремлений Эрика Сати, связанной с его погружением в определенный жизненный период в мир эзотерических учений и доктрин[6]. Здесь, как и в других случаях, компо-

[6] В 1891–1892 годы Эрик Сати занимает пост официального композитора в каббалистическом ордене «Роза+Крест» Ж. Пеладана, который позиционировался как «братство

зитор оказывается в средостении тех тенденций, которые стали еще одним «живительным источником» для французской музыки XX века[7]. Расширение влияния католицизма, а также выдвижение религиозно окрашенных философских учений (персонализма, тейярдизма, спиритуализма и т. п.), активное функционирование теологических обществ и орденов имели и свои музыкальные «последствия». Как пишет Е. Кривицкая, потребность в «сверхъестественном» как новом ценностном ориентире стимулировало «интерес к исконным музыкальным формам и жанрам культа и, прежде всего, к григорианскому хоралу, который является не просто "строительным" музыкальным материалом, но эстетическим символом» [87, с. 76]. Как созданные Эриком Сати для собраний розенкрейцеров фортепианный цикл «Перезвоны Розы и Креста» («Trois sonneries de la Rose+Croix», 1892), мистериально-окрашенные театральные драмы «Принц Византии» («Le Prince du Byzance», 1891) и «Сын звезд» («Le fils des étoiles», 1892), так и написанные позже, после разрыва с Пеладаном, музыка к эзотерической драме Ж. Буа «Героические врата неба» («La porte héroïque du ciel», 1894), христианский балет «Успуд» («Uspud», 1892) и «Месса бедняков» свидетельствуют об интересе к хоралу, стремлении композитора адаптировать литургическую музыку к современности в своеобразных «квазилитургических» формах монодии и многоголосия.

интеллектуального милосердия, посвященного исполнению сострадательных творений, отвечающих Святому Духу, Славу которого должно возвеличивать и Царствие которого должно приуготавливать» [164, с. 159]. Однако, вероятнее всего, автора привлекали не столько «установки» данного «сообщества», пропагандировавшего уничтожение дилетантизма в искусстве, противопоставления искусства и ремесла, «прекрасного против уродливого, мечты против реальности, прошлого против постыдного настоящего, традиции против пустоты!» [53, с. 56], сколько увлеченность культурой прошлых столетий, особенно средневековыми католическими традициями. После разрыва с Пеладаном уже в 1893 Эрик Сати основал свою собственную ложную религиозную секту, «Église Métropolitaine del'Artde Jésus Conducteur». («Архиепископская церковь искусств Иисуса-дирижера»)[6], при этом он был Первосвященником, хормейстером и единственным членом названной секты.

[7] Обновление духовной жизни на основе утверждения теологический идей по-разному воплощено в музыкально-театральных, кантатно-ораториальных, инструментальных сочинениях как современников Эрика Сати – К. Дебюсси, Ф. Пуленка, Д. Мийо, В. д’Энди, А. Онеггера, так и представителей более молодого поколения – О. Мессиана, М. Дюруфле, А. Жоливе и др.

Так, интерпретируя в «Мессе бедняков» жанр, который имеет богатейшие традиции своего воплощения в музыкальной культуре, Эрик Сати использует канонические тексты[8] и формирует свою авторскую концепцию в резонировании прошлого собственным художественным установкам. Как пишет исследователь У. Меллерс, «... технически они связаны с григорианикой и органумом ... не в каком-то антикварном духе, а скорее потому, что Сати видел в их безличности, отчужденности отдаленность от всего субъективного драматического. Акцент этих музыкальных качеств может с соответствующими изменениями приближаться к его уникальному и индивидуальному способу высказывания» [232, с. 212]. Признаки григорианики, преломляющиеся сквозь призму авторской стилистики Эрика Сати, проявляются, во-первых, в опоре на интонационный фонд хорала вплоть до возникновения конкретных аллюзий (начальная фраза в партии сопрано первой части – «Hymnusin Ioannem» X века), а также в активном применении старинных диатонических ладов в сочетании с хроматической расширенной тональностью. Во-вторых, принципиальное отсутствие тактовой ритмики, а также параллельное (квартами, квинтами, трезвучиями, секстаккордами и даже септаккордами) и моноритмическое движение голосов напоминает практику параллельного органума или фобурдона.

Многочисленные опыты подобного рода, сконцентрированные в раннем творчестве, впоследствии сменяются более осознанным воспроизведением музыкальных форм прошлого с целью достичь профессионального мастерства. Ощущая потребность завершить свое неоконченное образование[9], уже будучи сформировавшимся композитором, в 1905 году Эрик Сати поступает в Schola cantorum – важнейший центр изучения и пропаганды искусства

[8] В первой части «Kyrie eleison» содержится полное воспроизведение канонического текста в последовательности, соответствующей структуре первой музыкальной части ординария мессы. Текстовая основа ряда других частей также восходит к церковным традициям. Так, во второй части «Dixit Domine» Эрик Сати использует фрагмент 109-го Псалома из книги «Псалтирь» – одного из самых популярных текстов для григорианских хоралов и композиторской духовной музыки в Западной Европе от Средних веков вплоть до XVIII века.

[9] Эрик Сати безразлично относился к учебе в Парижской консерватории, часто не выполнял задания, за что в 1882 году был исключен из числа ее студентов.

старинных полифонистов в Париже, где изучает полифонию и композицию под руководством А. Русселя и В. д′Энди. Очевидно, что конечной целью его обучения была реализация амбициозной идеи создания новой полифонической техники: «В музыке я вижу четыре важные фазы, – писал он, – Контрапункт: простая форма; Гармония: регулирование сонорности; Резонанс – музыкальный импрессионизм; Неоконтрапункт: новая форма. Каждая из этих фаз соответствует эволюции человеческого духа» [237, с. 52]. Отчасти попытками создания этого неоконтрапункта можно считать появившиеся в период обучения циклы «Двенадцать маленьких хоралов» («Douz petit Chorals», 1906–1909), «Неприятные суждения», «В лошадиной шкуре». Тяготение к полифонической технике проявляется в творчестве Эрика Сати и в дальнейшем – в «Неаппетитном хорале» из цикла «Спорт и развлечения» («Choral inappétisant» de «Sports and Divertissements», 1914), цикле «Вещи видимые справа и слева (без очков)» («Choses vues a droite et a gauche (sans lunettes)», 1914), Хорале и прелюдии к «Красному занавесу» из балета «Парад» (Choral et prelude du «Rideau rouge», movimentos iniciais de «Parade», 1917), сочинении для двух труб «Звоны, чтобы разбудить большого Короля Обезьян» («Sonnerie pour reveiller le bon gros Roi des Singes», 1921).

Все названные ретроспекции в область серьезной ученой музыки прошлого парадоксальным образом соединялись с вовлеченностью в совсем иные сферы.

Эрик Сати и кабаре. Активное взаимодействие с эстетикой кабаре, получившее многомерное воплощение в его творчестве, с одной стороны, обусловлено биографическим фактором и связано с работой композитора в качестве аккомпаниатора в «Le Chat Noir» – кафе, ставшего символом художественной свободы и взаимодействия творческих сил «высокой» и «низовой» культуры. И хотя аккомпанирование явно не было работой мечты для Эрика Сати, оно в существенной степени повлияло на его «серьезную» музыкальную карьеру. Он научился пародировать самые разные стили – от кафе-концерта до оперы – и позже цитировал и стилизовал этот обширный репер-

туар в своих произведениях – фортепианных, вокальных, музыкально-театральных, пропитанных жанрово-интонационной сферой кабаре, мюзик-холлов, цирковых представлений и джаза.

С другой стороны, интерес к этой альтернативной форме спровоцирован тем удивительным резонансом, в который попали бунтарский дух кабаре-культуры и художественное мироощущение композитора. Ведь при кажущейся примитивности и часто осуждаемой легкости она несла в себе свежий, современный способ художественной трансформации действительности: «В атмосфере нарастающего ощущения неизбежного коллапса, представители художественных и интеллектуальных сил становились все более смелыми... в своем отрицании авторитетов, в желании оспорить существующие нормы и традиции. <...> В преддверии грядущего авангарда, кабаре возникает как центр экспериментов и новаторства», – пишет исследователь Г. Сегель [цит. по 247, с. 29]. Другими словами, это была прекрасная питательная среда для формирования тех эстетических черт, которые в определенной мере можно считать базисными для творчества Эрика Сати: антиномичность, алогичность, неожиданность, ненормативность.

Творческие контакты, завязавшиеся в период работы в «Le Chat Noir», также во многом определили целый ряд составляющих оригинальной поэтики, делающей сочинения автора легко узнаваемыми в художественном пространстве. Журналист и писатель А. Алле, отличавшийся не меньшей эксцентричностью почерка, чем у Эрика Сати, только проявившейся преимущественно в литературе, а также в живописи, во многом повлиял на рождение идеи ненормативных словесных комментариев и экстравагантных заголовков, направленных на деавтоматизацию восприятия, в обилии содержащихся в сочинениях композитора. Наименования его монохромных полотен, написанных за три десятилетия до появления «Черного квадрата» К. Малевича – «Анемичные девушки, идущие на причастие в снежную бурю», «Битва негров в пещере глубокой ночью», «Уборка урожая помидоров на берегу Красного моря апоплексическими кардиналами», а также созданного за пять

десятилетий до «4’33» Дж. Кейджа музыкального опуса, не содержащего ни одной ноты – «Траурный марш для похорон великого глухого» – в существенной степени определили интерес Эрика Сати к такого рода экспериментам.

Здесь же, не без влияния В. Испа, выдающегося французского шансонье, которому аккомпанировал Эрик Сати, складывается столь ярко проявляющаяся в его сочинениях тяга к использованию приемов пародийной стилизации, «сниженного» цитирования, а также интерес к всяческого рода стилевым, жанровым и текстовым полинаслоениям. Как вспоминают современники, зачастую Испа «жонглировал» несколькими пародиями одновременно, создавая многослойную сатирическую ткань, которая требовала определенных знаний, чтобы полностью «считать» и оценить ее, а Эрик Сати сопровождал это действо пестрым музыкальным полотном, соединяя и аранжируя цитаты из популярных сочинений академической и популярной музыки. В целом, установка на упрощение и деконструкцию традиционных форм и стилей, характерная для культуры кабаре и других ей родственных, была частью общей тенденции к созданию новых форм искусства, которые отвечали духу времени и отражали изменения в обществе. В этом контексте произведения Эрика Сати стали ярким примером того, как искусство может быть не только эстетически привлекательным, но и социально значимым, способным влиять на общественное сознание и изменять культурные нормы.

Эрик Сати и дадаизм. Увлечение композитора идеями дада-движения, специфика которого заключается не только в отказе от устоявшихся эстетических норм вплоть до формирования анти-эстетики, но и, прежде всего, в переосмыслении самой сущности искусства, которое стало восприниматься как пространство для провокативного апробирования всевозможных оригинальных идей и подходов – еще один стилевой поворот в творчестве Эрика Сати. «Законы» дадаизма очень точно отражены в высказывании одного из его идеологов, известного французского художника-авангардиста Ф. Пикабиа: «Каждая страница должна взрываться – либо чем-то серьезным,

глубоким и тяжелым, либо мятежом, либо дурнотой, новым, вечным, или уничтожительной бессмысленностью, энтузиазмом принципов или тем способом, каким она напечатана. Искусство должно стать кульминацией неэстетического, бесполезной и не оправданной» [206, с. 61].

В большей или меньшей степени влияние этого течения прослеживается в сочинениях разных композиторов начала XX века, но только Эрик Сати, последовательно воплощая манифест «протест – ирония – абсурд», оказался в полном резонансе с его идеями. До французского автора ни у одного другого композитора протестная практика и критика основ европейского музыкального искусства не носили столь открытого и радикального характера. Вершиной отражения тенденций дада-движения становится своего рода «два в одном»-произведение, соединяющее в едином художественном пространстве балет «Спектакль отменяется» («Relâche») и фильм «Антракт» («Entr'acte»), который по задумке авторов[10] должен был демонстрироваться вместо увертюры и между актами. Абсолютно новаторская сценическая форма, во многом соответствующая духу постмодернистского искусства не только своей интермедиальностью, но и предвидением тех явлений, которые впоследствии будут обозначены как хэппенинг и перформанс, вызвала грандиозный скандал, во многом сознательно подготовленный его авторами. Художественно-прорывная функция этого «музыкального банкротства» и «музыкального самоубийства» (А. Ролан-Мануэль), «тяжеловесного двухактного ничтожества» (Ж. Орик) была осознана значительно позднее. Размывание видовых границ и жанровых структур, разрушение барьера между академическим каноном и непосредственным высказыванием, между сценой и реальностью, а также провоцирование зрителя к соучастию и вовлечение в поле искусства нехудожественных объектов – все это и многое другое имело про-

[10] Р. Клер (1898–1981) – французский кинорежиссер, продюсер и сценарист, стоявший у истоков музыкального кинематографа; Ф. Пикабиа (1879–1953) – французский художник-авангардист, режиссер, сценарист и актер; М. Дюшан (1887–1968) – французский художник, один из основоположников дадаизма и сюрреализма в искусстве; Ж. Бьорлен (1893–1930) – шведский танцор, балетмейстер.

лонгированное влияние на искусство XX века. Из собственно музыкальных открытий композитора наиболее существенным будет признан не столько сам балет, сколько партитура к фильму «Антракт», названная Дж. Кейджем «идеальной моделью киномузыки» [215, с. 313] и являющаяся первым примером концептуального произведения, формирующегося как результат синтеза с кинематографическим видеорядом[11].

Совершая этот новый в своей творческой биографии стилевой поворот, Эрик Сати, вместе с другими художниками этого поколения, но первый в композиторском цехе, закладывает совершенно новую систему эстетических координат, которой суждено будет играть ведущую роль в эпоху постмодерна.

1.2. Эрик Сати и музыкальное искусство будущего

Вопрос о влиянии музыкальных открытий и эстетики Эрика Сати – «пожизненного предтечи» по меткому определению Ю. Ханона – на облик музыки XX столетия по обе стороны Атлантического океана красной нитью проходит через многие работы, посвященные исследованию его творчества. Неустанное генерирование автором новых художественных идей, пусть не до конца четко сформулированных, привело к тому, что сегодня воздействие Эрика Сати обнаруживают практически во всех актуальных тенденциях и стилях. И хотя, возможно, дух его музыки, пропитанный эпатажем и отрицанием традиционных устоев, оказал б*о*льшее влияние на современность, чем какие-либо конкретные разработанные им приемы, в произведениях композиторов разных направлений – как академической, так и неакадемической направленности – можно найти закономерности, берущие начало в музыке Великого французского эксцентрика. Пожалуй, одним из самых провокаци-

[11] Более подробно о кинопартитуре «Антракта» см. работы М. Маркса [231], С. Шоу-Миллера [248], Г. Шикиной [202].

онных жестов композитора, неоцененных при жизни, но имевших значительное воздействие на дальнейшее течение художественных процессов, является его концепция *musique d'ameublement,* разрушающая репрезентативную модель исполнения музыки и открывающая ее новые роли. По сути, это первый существенный шаг на пути к *деконструкции идеи абсолютной музыки, деперсонификации автора-творца,* характерных для индустриального и постиндустриального общества.

Многообразие понятий – «меблировочная», «фоновая», «функциональная», «индустриальная», «музак»[12] и др. – с помощью которых описывается та разновидность музыки, которая не требует особенного сосредоточения, анализирования и вслушивания, звучит на фоне какой-либо деятельности и предполагает пассивный тип восприятия, без участия слушателя в распознавании различных элементов средств музыкальной выразительности, – складывается в процессе теоретического осмысления этого явления. Термин «меблировочная» имеет локальное значение, вышел из употребления после смерти Эрика Сати, затем вернулся в научный обиход вместе с возрождением интереса к его творчеству во второй половине XX века и в основном применяется по отношению к опытам композитора. Обозначения же «фоновая» и «функциональная», равно как и «промышленная», «индустриальная», «торговая музыка», «музыка для лифтов» и др. характерны для современного этапа изучения этого явления, часто используются как термины-синонимы и пока не приобрели однозначной трактовки[13]. Как правило, в интерпретации этих понятий акцент делается на целевой установке сочинения (отбора, компиляции) такого рода музыки, которой может быть управление настроением воспринимающего ее ради решения прагматических задач (маркетинговых, повышения производительности, мотивации к определенным действиям и пр.). Справедливости ради необходимо согласиться с мнением Ю. Стракович, что

[12] Изначально «Музак» – название американской компании, созданной в 1934 году. Основой ее деятельности было создание фоновой музыки для общественных мест. Эта деятельность осуществлялась в массовом масштабе, поэтому неудивительно, что со временем слово «музак» стало использоваться для описания любой фоновой музыки.

[13] См., например, об этом работу Т. Франтовой: [185].

это остросовременное явление, получившее тотальное распространение в конце XX века, имеет глубокие исторические корни. Отличие нынешней ситуации – в эмансипации этого музыкального направления. «Музыка не просто веками – тысячелетиями – не была автономной, существуя в самых различных пространствах и ситуациях, – пишет автор. – Она была частью повседневности, бытуя во множестве жанров – от рабочих песен до колыбельных. Отсюда следует, что сама по себе фоновость – вовсе не новация, не черта цифровой эпохи. Это "классический" тип слушания, который мы противопоставляем ей, в свою очередь вовсе не есть нечто естественное, соприродное музыке и разумеющееся само собой» [174].

Идея создания музыки, не предназначенной для сознательного прослушивания, музыки, которая бы стала частью окружающей среды, была весьма эпатажной для начала XX века. Декларированные в середине 1910-х годов Эриком Сати и его единомышленниками концепция *musique d'ameublement*, равно как и сам термин, стали теоретическим обоснованием и конкретизацией того, что в композиторской деятельности им было уже неоднократно апробировано. Излагая в одном из писем к Ж. Кокто свою идею, он пишет: «"Меблировочная музыка", по сути, музыка промышленная. Существует привычка – обычай – делать музыку для обстоятельств, при которых музыке нечего делать. Так, например, играют "Вальсы", оперные "Фантазии" и прочие похожие вещи, написанные для иного применения. Мы же хотим учредить музыку, которая бы делалась для удовлетворения "полезных" нужд. В число этих нужд искусство не входит. "Музыка для меблировки" создает вибрацию; у нее нет другой цели, она играет такую же роль, как свет, тепло и комфорт во всех его формах» [160, с. 205]. И в продолжении: «Думаю, такая музыка должна быть мелодичной, но при этом не слишком навязчивой: она приглушит стук столовых приборов, не перекрывая его. Она заполнит неловкие паузы в разговорах. Она избавит собеседников от необходимости произносить пустые, избитые фразы. К тому же она скроет бесцеремонно вторгающийся в разговоры уличный шум» [там же, с. 298].

Новации композитора были отвергнуты критиками и современниками, а слушатели не смогли выйти за рамки привычной модели восприятия музыкального сочинения. Об этом свидетельствуют воспоминания современника и друга Эрика Сати Д. Мийо (одного из немногих, кто оценил прогрессивность этой идеи) об одной из попыток исполнения меблировочного сочинения в антракте пьесы М. Жакоба в 1920 году: «Для того, чтобы создать ощущение, что музыка звучит со всех сторон, мы разместили кларнетистов в трех разных углах зала, пианиста в четвертом, а тромбониста в ложе первого яруса. К тому же специальное замечание в программке предупреждало публику о том, что придавать значение музыкальным ритурнелям, которые будут исполняться в антрактах, следует не больше, чем люстрам или стульям на галерке. Однако, несмотря на наши усилия, едва только зазвучала музыка, публика устремилась обратно к своим креслам. Напрасно Сати кричал им: "Да разговаривайте же! Гуляйте! Не слушайте!" Они слушали, они молчали. Все было испорчено!» [цит. по 174].

Идея ограничения, сведения к минимуму стилистических средств при их многократной повторности, которая привела Эрика Сати к формированию *musique d'ameublement* и позволяет считать его открытия своеобразным прото-минимализмом, на самом деле пронизывает все его творчество от самых ранних произведений независимо от их жанрово-стилевой принадлежности. Лабораторией нового художественного метода стали опусы для фортепиано, создаваемые Эриком Сати на протяжении всей его композиторской биографии. Большинство сочинений автора не содержат контрастов на уровне музыкального материала как на уровне пьесы, так и в рамках цикла, где все составляющие представляют собой «варианты» одной и той же модели и направлены на раскрытие одного эмоционального состояния. Их музыкальная реализация опирается на эффект повторности, призванной создать тот самый незатейливый орнамент, художественный фон, который мог бы украсить быт, при этом особенно не притягивая внимания. Как пишет исследователь, это должна была быть форма, которая «состоит из одинаковых

ячеек, не способна к развитию, исключает разработочность – главную особенность романтического музыкального языка с его копящимся напряжением, изменением образов, связками, кульминациями и разрядками. Узор на обоях не может иметь драматургии с пиками и падениями: в нем нет развивающего материала, приводящего нас к главному, он весь – непрерывная информация [66, с. 163].

В числе самых ранних образцов такого рода – пьеса «Раздражения» («Vexations», 1893), после десятилетий забвения поднятая на щит Дж. Кейджем и минималистами[14] как манифест новых технологических приемов в построении музыкальной композиции. Этот опус, построенный на бесконечной цикличной повторности одной темы в отсутствии развития и без стремления к конечной цели, можно считать непосредственным предшественником *musique d'ameublement.* В других, более поздних фортепианных сочинениях принцип остинатности хоть и не имеет такого тотального значения, однако становится одним из важнейших композиционно-смысловых элементов, сосредотачивая на себе основные выразительные свойства. Постепенно гипертрофируя идею типологизации – как на уровне композиции, в излюбленной форме сюитного цикла, в котором каждая пьеса – это грань единой художественной идеи, так и на уровне музыкального языка, в конструировании музыкальной ткани из стилистически однородных «формул» – Эрик Сати «предсказывает» и еще одну тенденцию, характерную для художественной практики XX века – *идею «открытой формы», имеющей в своей основе сознательную установку на неоконченность, принципиальную незавершенность.*

Выстраивая зачастую конструктивистки-рациональные концепции фортепианных пьес, в которых сам «жест», «событие» оказывается ценнее «произведения», Эрик Сати постепенно вырабатывает те методы, которые более

[14] Это сочинение не было опубликовано и, вероятнее всего, ни разу не исполнялось при жизни Эрика Сати, по крайней мере об этом нет никаких сведений. Премьера состоялась лишь в 1963 году благодаря Дж. Кейджу, увидевшему в этой пьесе новую концепцию музыкально композиции. Так, в «Pocket Theatre» композитор-минималист устроил 18-часовой перформанс, в котором миниатюра повторялась все 840 раз, как и задумывал ее автор.

последовательно и точно будут «сформулированы» в его театральных и камерно-оркестровых экспериментах. Апогеем их использования в сценических опусах станет симфоническая драма «Сократ», концепцию оркестровой ткани которой А. Селиванова называет «репетитивной музыкой» [161], а также звуковое сопровождение к фильму «Антракт», построенное на многократном повторении простейших функционально равноправных структур. Последний опыт открывает еще одну связь французского композитора и минималистов – создание киномузыки. Его эстетика моделируемых звуковых фонов в будущем зарекомендует себя как одна из ключевых в этой сфере[15], так как отвечает складывающимся ко второй половине XX века в кинематографе режиссерским предпочтениям того сопровождения визуального ряда, которое лишено риторичности и яркой авторской стилистической оригинальности.

Образцами *musique d'ameublement* в чистом виде можно считать только немногочисленные камерно-инструментальные сочинения Эрика Сати, созданные в поздний период творчества (1917–1923). Не ориентированные на концертное исполнение и интегрируемые по замыслу автора в фоносферу окружающей среды, эти пьесы написаны для определенных пространств и событий, что отражено в их названиях: «Звуковые плиты (для ланча или свадебного контракта)» («Carrelage phonique», 1917) для флейты, кларнета и струнного квартета, «В бистро» («Chez un bistrot», 1920) и «Гостиная» («Un salon»,1920) для трех кларнетов, тромбона и фортепиано в 4 руки, «Обои в кабинете префекта» («Tenture de Cabinet préfectora», 1923) для флейты, кларнета, фагота, валторны, трубы, ударных, первых и вторых скрипок, альта, виолончели и контрабаса, «Железный гобелен (для приема гостей)» («Tapisserie en Fer forgé», 1923) для флейты, кларнета, трубы и струнного квартета. Все они предельно лаконичны (размеры колеблются от четырех до двадцати четырех тактов) и рассчитаны на многократное круговое повторение таким

[15] Отметим, что творчество Эрика Сати сыграло немаловажную роль в развитии киномузыки. Подробнее об этом см. статью А. Кром «Репетитивная техника в киномузыке: от Эрика Сати к Филипу Глассу» [89].

образом, что условное окончание миниатюры соотносится с ее началом. Эти примитивные с традиционной точки зрения произведения навряд ли стоит воспринимать и анализировать на основе привычных для академического музыковедения конвенциональных установок, так как они являются продуктом для иного функционального назначения. Будучи рассчитаны на удовлетворение потребностей наибольшей аудитории, которую могут охватить, на удовлетворение масс, эти опусы не являются «культурно» и «художественно» высокопродуктивными. Основная идея *musique d'ameublement* Эрика Сати – идея озвучивания социума – проросла в основном впоследствии в разных направлениях массовой музыки второй половины XX века, но прежде всего в эмбиенте, инициированном британским композитором Б. Ино. В своем высказывании о причинах, побудивших его к созданию этой новой звуковой концепции, он не только апеллирует к Эрику Сати как к своему предтече, но фактически на новом витке музыкально-исторического процесса повторяет его тезис: «Я пытался создать произведение, которое можно было бы слушать и в то же время игнорировать... Я подумал – наверное, тут есть какая-то косвенная связь с композитором Эриком Сати, желавшим создавать "музыку-обстановку", которая могла бы "смешиваться со звуком ножей и вилок за обедом"» [249, с. 128].

Неприятие и непонимание современниками этой эпатажной и экспериментальной линии творчества Эрика Сати, как уже отмечалось, с лихвой окупилось той огромной волной внимания, импульс которой был задан минималистами, и, прежде всего Дж. Кейджем, который, как пишет А. Кром, заново «открыл» французского мастера и «явил своим современникам образ гениального провидца, предвосхитившего многие открытия XX века и тем самым превратил его в символ прогрессивного искусства» [90, с. 43]. Называя композитора источником вдохновения своих инноваций и делая его центральной

фигурой своих ранних теоретических работ[16], Кейдж отстраивает от творчества предшественника свое представление о структуре, методе и материале музыки, обнаруживая в сочинениях Эрика Сати аналогии собственным представлениям.

Вопрос о влиянии открытий французского композитора на европейских и американских минималистов и формирование репетитивности – дискуссионный, однако базовые характеристики этой техники в его сочинениях обнаруживаются. Как пишет П. Поспелов, «1 – повторение кратких структур и 2 – статическая музыкальная форма – вот два взаимосвязанных условия, которые одновременно с двух противоположных сторон характеризуют репетитивный метод. Присутствие этих двух признаков необходимо именно в их совокупности. Повторение структур может встретиться и в динамической форме, где присутствует развитие и качественное изменение музыкальных образов. Тогда репетитивность не достигнет тотальности, характеризующей метод, а будет носить внешний или локальный характер, ибо равноправие и самодостаточность структур будут ущемлены установлением между ними функционально-иерархических связей» [147, с. 76]. В таком качестве в целом ряде опусов Эрика Сати зачатки этот метода присутствуют, способствуя вовлечению слушателя в разворачивающийся процесс, который протекает без достижения нового смыслового качества, вне характерной для музыки того времени формулы «от – через – к».

Эта ситуация ставит вопрос о том, как композиторы, разделенные более чем полстолетием, пришли к формированию схожих технологических методов. Ответ может быть отчасти в том, что и Эрик Сати, и минималисты находились в схожих условиях, можно сказать, в схожих фазах музыкально-исторического процесса. Они чувствовали себя ограниченными общепринятыми практиками и испытывали потребность в дистанцировании от музыкального истэблишмента: первый – от идиом вагнеровского романтизма, тра-

[16] В частности, в своем манифесте «Защита Сати» [216], некоторые теоретические труды Дж. Кейджа, посвященные Эрику Сати были опубликованы в книге «Молчание: Лекции и Сочинения» [217].

диционных форм развития и чрезмерной эмоциональной экспрессии, вторые – искали в новых приемах способ освобождения из «тюрьмы» сериализма[17]. Эрик Сати, так же минималисты, как и минималисты, в каком-то смысле «обнулил» историю развития европейского музыкального искусства, сформировав вместе со своими современниками – представителями радикальных направлений – концепцию, задавшую вектор эволюции искусства в XX столетии. Это концепция *художественного текста как теоретического проекта*, в котором идея оказывается важнее конкретного произведения, его этической и эстетической значимости в культуре.

[17] Британский композитор-минималист М. Найман писал: «Мне было совершенно ясно, что если ты не пишешь серийную музыку, то ты просто полный дурак, и если ты хочешь писать музыку, как Бриттен, ты с таким же успехом можешь не дышать. Я сел и попытался написать двенадцатитоновую пьесу, но получилось просто ужасно и искаженно, и это не имело никакого отношения к тому, кем я был как композитор. Так я отправился в добровольную ссылку» [244].

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА МАЛЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ФОРМ

2.1. Специфика претворения жанра миниатюры[18]

При обращении к фортепианному наследию Эрика Сати, насчитывающему свыше сотни произведений, становится очевидным особое место в нем миниатюры[19], наиболее показательной в отношении специфики и эволюции композиторского стиля. Определяя ведущие жанрово-стилевые особенности, характеризующие трактовку жанра в его творчестве, невозможно обойти вниманием вопрос о причинах столь устойчивого и всепоглощающего интереса автора к этой сфере. С одной стороны, фортепианные пьесы Эрика Сати как образцы ювелирно отточенной формы творческого самовыражения во многом свидетельствуют об отражении общеевропейских тенденций, доминирующих в этот период. С другой, культивирование миниатюры, а также, как следствие, стремление к объединению пьес в циклы – яркий отблеск национальных музыкальных традиций и, прежде всего, творчества французских клавесинистов XVIII века. Наконец, миниатюризм, как уже отмечалось в первой главе, специфическое свойство индивидуального творческого мышления Эрика Сати, его манеры письма, тяготеющей к лаконизму и афористичности высказывания.

Немеркнущая на протяжении более чем двух столетий востребованность фортепианной миниатюры у композиторов, исполнителей и слушателей свидетельствует о ее мощнейшем художественном и коммуникативном потенциале, позволяющем отражать идеи, стилевые тенденции, композиционные техники в различные исторические периоды эволюции отечественной и западноевропейской музыки. Особенности поэтики этого жанра, детально

[18] Материалы данного параграфа были впервые опубликованы в статье автора: [146].

[19] В 1917 году Эрик Сати создает единственное сочинение для фортепиано, которое может считаться произведением крупной формы, – «Бюрократическую сонатину» в трех частях.

исследованные в работах многих отечественных музыковедов, среди которых выделяются труды Н. Говар [38], К. Зенкина [61] и Е. Назайкинского [117], позволяют ему, с одной стороны, сохранять свои атрибутивные признаки, с другой – легко становиться пространством творческого экспериментирования. Отмечаемые авторами событийность и образно-эмоциональная яркость, символичность и метафоричность художественного пространства, смысловая нагруженность интонирования, зачастую приводящая к «скрытой программности», и, при этом, лаконичность музыкальной формы, гибкость композиционного плана, позволяют фортепианной миниатюре быть высоко адаптивной, свободно отвечать запросам каждой новой эпохи и предоставлять возможность каждому новому автору выстраивать на ее основе неповторимую индивидуально-стилевую концепцию.

Как известно, рубеж XIX–XX столетий отмечен господством малых форм, причем не только в области музыки для фортепиано, но и в целом ряде других жанров, прежде бытовавших в культуре в виде крупных и сложных композиционных структур. Однако, именно в фортепианной миниатюре авторы разных национальных школ раскрывают свой творческий потенциал особенно ярко, отражая многополярность стилевых исканий эпохи и презентуя огромное количество ее авторских прочтений. Композиторам Франции – Г. Форе, Э. Шабрие, К. Дебюсси, М. Равелю, членам «Шестерки» и ряду других – принадлежит ведущая роль в этом отношении не только в связи со значительным количественным показателем образцов рассматриваемого жанра, но и его качественного многообразия, проявляющегося в различии стилевых решений, а также структурных и языковых свойств.

В этом отношении сочинения Эрика Сати, представляющие собой весьма оригинальные образцы преломления фортепианной миниатюры, существенно выделяются даже на фоне тех активных новаторских поисков, которыми было поглощено французское искусство начала XX века. Специфика преломления жанра в его образно-содержательном и стилистическом планах во многом определяется тем фактором, что на протяжении всей жизни ком-

позитор находился на пересечении двух мощных тенденций, определявших звуковое пространство музыкальной культуры Франции *fin de sicle*. Его фортепианное творчество испытало влияние как мощной волны идейно-стилевых и музыкально-языковых преобразований, охвативших академическую традицию, так и не менее бурно развивавшейся популярно-развлекательной традиции, постепенно складывающейся в самостоятельное социокультурное явление. Последняя, наиболее активно проявлявшая себя в формах синтетических музыкально-театральных постановок в артистических кабаре, мюзик-холлах, цирках, обладала иными эстетическими установками, характерными для массовой культуры: это доступность для широкой аудитории, непосредственность восприятия, актуальность, прикладной характер, малая форма, открытость. Влиянием данных принципов в сочетании с закономерностями академической музыкальной культуры определяется зачастую парадоксальный жанрово-стилистический «портрет» миниатюры в творчестве композитора.

Избирая в качестве основы для творческих экспериментов этот жанр, Эрик Сати идет по пути радикального обновления его облика, создавая своего рода *аллюзию,* а зачастую и *пародию* на него. Во-первых, у композитора миниатюра мигрирует в зону, чуждую лирической образности XIX века, в ней отчетливо выявляются новые содержательно-смысловые грани, ранее почти ей не свойственные. Активное воплощение разных форм комического – сатиры, иронии, сарказма, пародии, гротеска, карикатуры – позволяют автору абстрагироваться от длительного романтического опыта жанра. Во-вторых, простота – как сознательно культивируемый Эриком Сати художественный и стилистический принцип – еще одно свидетельство той тенденции в развитии жанра, о которой пишет К. Зенкин: «романтический импульс "рассеивается" со временем, проявляется в той или иной степени и все больше входит в синтез с силами, ограничивающими и даже отрицающими этот импульс» [61, с. 22]. В этой мнимой простоте и заключается основная сложность анализа сочинений композитора, часто провоцирующая исследователей и слушателей на недостаточно высокую оценку художественных досто-

инств его музыки: «Внешний, лежащий на поверхности, текстовый уровень доступен и начинающему пианисту, – пишет музыковед, – но сущность его музыки постепенно начинает раскрываться лишь только после серьезного и вдумчивого подхода к ней» [97, с. 33].

Простота как определенное выразительное средство, технологический прием, входит в противоречие с одним из основополагающих принципов миниатюры – принципом воплощения «большого в малом», реализующимся в функциональной весомости и многоплановости всех деталей. Как отмечает Е. Назайкинский, «основой создания эффекта миниатюрности является осуществляемая мысленно художественная операция сжатия, концентрация больших объемов или энергий в малой сфере», что достигается благодаря использованию принципа «совмещения функций, приводящее к функциональной весомости и многоплановости всех деталей» [117]. Стремление же Эрика Сати к максимальному упрощению всех компонентов музыкальной ткани, статической композиции, отсутствию ярко выраженного драматургического рельефа, напротив, приводит зачастую к разреженности смыслового пространства его произведений. И несмотря на то, что иные базовые для миниатюры критерии – «ее особо многообразные и сильные связи с большим миром: программные названия, ассоциации с жизненным контекстом бытования отображаемых музыкой первичных жанров, связи с крупномасштабной формой цикла, объединяющего миниатюры в единое целое» [там же] – в полной мере реализованы в сочинениях Эрика Сати, нивелирование нормативной для романтической миниатюры высокой степени смысловой плотности развития становится существенным основанием для отнесения пьес французского композитора к следующему этапу развития малых форм в европейской фортепианной культуре. Этот новый – постромантический – этап выдвигает новые принципы организации музыкального материала, перестраивает привычные конвенциональные установки, а также стимулирует поиск иных аналитических подходов к его изучению.

Подход композитора к вопросу *циклизации* также заслуживает отдельного внимания. Двигаясь в русле характерной для музыки начала XX века тенденции активизации несонатного циклообразования, Эрик Сати объединяет отдельные миниатюры в циклы, организованные по сюитному принципу[20], интерпретированному, однако, достаточно широко, с учетом тех изменений, которые произошли с этим жанром на рубеже XIX и XX веков. Исследователь М. Стусова отмечает, что в этот период сюита развивается по двум направлениям: «С одной стороны, это обращение к традициям старинных мастеров, вплоть до возрождения барочной модели жанра, с другой – обновление семантико-драматургической сути жанра. Так, в одном историко-временном срезе сосуществуют "Сюита в старинном стиле" А. Шнитке, "Птицы" О. Респиги, где используются и стилевые аллюзии музыки прошлых столетий и "1922" П. Хиндемита, сюита ор. 25 А. Шенберга или "Лирическая сюита" А. Берга, где от традиционных образцов жанра, практически, ничего не остается» [175, с. 38]. Циклы Эрика Сати зачастую бывают не только утрированно миниатюрны, но и «монохромны» за счет отсутствия контрастов на жанрово-тематическом уровне, в темповом или метроритмическом отношении[21]. Составляющие их части нередко не обладают ярко выраженной самостоятельностью, тематический материал перетекает из одной пьесы в другую, подвер-

---

[20] О сложности дифференциации фортепианного цикла и сюиты пишет Е. Назайкинский [117]. Пытаясь разрешить ту же проблему Н. Говар замечает, что «в рамках фортепианного цикла, обладающего своеобразным эффектом незавершенности, возможен свободный выбор пьес (что в действительности и демонстрирует педагогическая и концертная практика). В сюите же существует более тесная связь между пьесами, обуславливающая исполнение произведения целиком, поскольку фрагментарный подход способен нарушить органичное единство художественного замысла» [38, с. 22–23].

[21] В работах большинства исследователей в области музыкальной формы, среди которых могут быть названы труды Б. Асафьева, В. Бобровского, Е. Ручьевской, Ю. Тюлина, Т. Кюрегян и др., в качестве определяющих жанр сюиты признаков называются контрастное в темповом, метроритмическом отношении сопоставление разнохарактерных, преимущественно танцевальных пьес, объединенных единым художественным замыслом. Тем не менее, как пишет Ю. Бочаров, далеко на все барочные сюитные циклы вписываются в данный стереотип [27]. Ярким подтверждением этого является целый ряд произведений, среди которых клавирные сюитные циклы И. Фробергера, который мыслит их не как набор разножанровых танцевальных частей, а как определенный круг танцев, сходных по характеру и смысловому наполнению, Д. Фрескобальди, разрабатывающего черты вариационной сюиты, в которой пьесы имеют интонационные связи и др. Циклы Эрика Сати оказываются достаточно близки именно такой модели жанра.

гаясь различным модификациям. В таких циклах характерными чертами становится наличие ритмоинтонационных перекличек, единого тонального плана и схожего решения гармонической основы пьес, хотя и предполагается определенная их обособленность, что подтверждается самостоятельным их бытием в музыкальной практике. Этот подход, опирающийся на объединение однопорядковых структурно-смысловых элементов, обращает к *принципу каталога* как способу композиционной организации целого. Он фиксирует внимание на разном в сопоставлении «подобного» и именно этот принцип в отсутствии ярко выраженной каузальной логики структурирует и направляет восприятие произведений. Объединяющей же художественной идеей в таком случае оказывается либо жанровая общность, либо программность.

Реализация последней – еще один характерный признак индивидуального подхода Эрика Сати к интерпретации фортепианной миниатюры. Вернее, не столько само присутствие внемузыкального компонента, который является имманентным свойством жанра, сколько оригинальность трактовки *программности*. В этом смысле он не только яркий представитель тенденций постромантической эпохи, знак которой – «страсть к надписям, к литературному пояснению музыки, к словесному пафосу» [11, с. 51], но и наследник богатейших традиций национальной музыкальной культуры, всегда тяготевшей к привлечению вербального компонента в структуру инструментального произведения[22]. Следуя за предшественниками (французские клавесинисты, Г. Берлиоз, К. Сен-Санс, К. Дебюсси, М. Равель и др.), композитор совершает новый шаг в развитии программы, делая ее неотъемлемой частью фортепианных пьес, концепция которых задумана в неразрывном единстве музыки и текста, предполагающем, что дешифровка одного слоя возможна только через другой.

[22] Характерно в этой связи мнение Б. Асафьева, который пишет, что все французские музыканты имели «склонность к изобразительной конкретности – к дескриптивному. Душевное движение характеризуется ими через "описание характера" (или среды, или природы) [12, с. 30].

Программное оформление большинства циклов организовано автором в многослойную структуру, являющуюся чрезвычайно интересной для анализа. Зачастую она включает не только общее название цикла, наименования частей, но и эпиграфы к ним, описания фабул пьес, заключенные между нотными строками и, наконец, исполнительские ремарки. Но самое главное – функционально все названные вербальные компоненты программы не редко играют нехарактерную роль: вопреки традиции, действие имманентно-музыкального и внемузыкального планов оказывается абсолютно раскоординированным. По сути, у Эрика Сати мы сталкиваемся с явлением *«антипрограммы»* (термин Л. Казанцевой), в результате действия которой художественная концепция произведения, соединяющая взаимоисключающие компоненты, обретает дискуссионность и провокационность – «идея произведения становится неоднозначной, балансирующей между заданными словом и музыкой полюсами» [62]. Такой активизирующий диалогическую природу творчества подход – доказательство включенности Эрика Сати в общие происходящие в этот период в культуре процессы разработки новых механизмов художественного мышления и восприятия с сознательной установкой на усиление прагматических и коммуникативных функций музыкального произведения.

Приведенные выше закономерности интерпретации малых фортепианных форм в творчестве Эрика Сати обусловлены во многом авангардистской направленностью его творчества, проявляющейся в деструкции сложившейся системы ценностей и языковых норм, в том числе музыкальных, и в пересмотре – а часто, трансформации содержательных устоев художественного творчества. Однако, задавая парадигму актуального искусства и размывая границы между высоким и низким, композитор, тем не менее, отдает дань и классицизирующим тенденциям. Эти два разнонаправленных вектора, преобладая в разные периоды эволюции его творчества, определяют смену стилевых ориентиров в области фортепианной музыки.

Так, ранний этап (с 1886 по 1897 годы) связан с созданием фортепианных пьес, в которых автор пока только формирует свою оригинальную манеру, в дальнейшем принесшую ему славу эксцентрика и ниспровергателя всех традиционных музыкальных устоев. Своеобразной данью общеевропейской культурной традиции в целом и французской музыке в частности становятся программность этих сочинений, яркая зрелищность и театральность художественных образов, опора на устоявшиеся танцевальные модели и принцип организации пьес в циклы. В то же время, уже в миниатюрах этого периода проявляются характерные для творчества Эрика Сати в дальнейшем черты: предельная лаконичность; упрощение мелодического и гармонического языка, фактурного изложения; фиксация внимания на однородности материала, повторности, которые вкупе с отсутствием ярко выраженного драматургического рельефа способствуют медитативности; ладогармонические новации, среди которых и децентрализация лада, и отказ от тонально-функциональных закономерностей в пользу модальности.

Начальный этап оказывается «плавильным котлом» тех тенденций – ярко новаторских и классицизирующих – которые в последующие годы будут определять своеобразную стилевую дихотомию фортепианных сочинений Эрика Сати. Первые ярче и отчетливее, как в содержательном плане, так и в области используемых принципов композиции и средств музыкальной выразительности, обнаруживаются в тех опусах, образный мир которых связан с проявлением комического начала. Пародия, ирония, гротеск, дискредитация традиции становятся основными методами композитора в фортепианных пьесах, созданных вопреки всем сложившимся принципам изложения и развития тематизма, взаимоотношений между программным рядом и имманентно-музыкальным и пр. Миниатюра становится пространством эксперимента в области индивидуально-авторских решений тематики, драматургии и формообразования, а также принципов организации цикла. В то же время, по «закону маятника» сторонник художественных (и не вполне художественных) провокаций и дерзостей Эрик Сати чувствовал тягу к иному эстетическому по-

люсу – неоклассическому, который реализуется в использовании жанровых моделей и стилистических принципов барочной, классической, романтической музыки. Эстетика отрицания, с которой выступило новое искусство на сцену истории, расцвечивается в произведениях композитора множеством оттенков и обнаруживает точки соприкосновения между старым и новым, устремленным в будущее и интерпретирующим прошлое.

2.2. Ранние фортепианные сочинения: между традицией и эпатажем[23]

Все обозначенные тенденции, касающиеся трактовки жанровых, структурно-композиционных и образно-содержательных особенностей фортепианной миниатюры, равно как и ее стилевая многоликость обнаруживаются уже в ранних сочинениях композитора, написанных 1880-е – 1890-е годы. Созданные как отражение романтической традиции, первые миниатюры еще не содержат того пафоса отрицания, который характерен для его последующих опусов. При всей оригинальности исканий в этой области, делая только первые «шаги» как профессиональный композитор, в качестве *жанрового фундамента* Эрик Сати использует устоявшиеся в европейской культуре модели, в основном танцевальные, что указывает на близость композитора к романтической традиции претворения жанра[24]. Его «Вальс-балет» («Valse-ballet», 1885) и «Фантазия-вальс» («Fantaisie-Valse», 1885) максимально отражают фактурные, метроритмические, темповые и структурные закономерности миниатюры и аллюзийно восходят к сочинениям Ф. Шопена.

---

[23] Материалы данного параграфа были впервые опубликованы в статьях автора: [144; 146].

[24] Как пишет К. Зенкин, «сама ситуация танца с ее бессловесно-пластическим, “музыкальным” выражением многозначного стала квинтэссенцией романтизма: реальным, живым вторжением поэзии в действительность. Для композитора-романтика музыка танца – это тончайшая, исчезающая подчас грань между игрой и глубокой лирикой, интимной сценой и стихийно-массовым “действом”, внутренним и внешним, праздничным и прозаически-бытовым» [61, с. 10].

Наиболее показательным с точки зрения обращения композитора к жанрам, прошедшим длительную историческую эволюцию, становится цикл «Три сарабанды» («Trois Sarabandes», 1887). На протяжении опуса Эрик Сати совершает своеобразную жанровую модуляцию, от пьесы к пьесе нейтрализуя проявление первичных признаков этого танца и поэтизируя его. Постепенное усиление мелодического начала, отказ от утяжеления второй доли и нарастание штрихового разнообразия, смена хорально-аккордового изложения на гармонические фигурации «зарождаются» во второй пьесе, чтобы в третьей окончательно вытеснить на стилистическую периферию старинный прототип (пример 1). Формирующиеся в результате вариации на жанр – сарабанда-шествие, сарабанда-гимн, сарабанда-лирическая зарисовка – позволяют слушателю воспринимать пьесы в контексте многомерного шлейфа историко-стилевых ассоциаций.

В дальнейшем Эрик Сати практически не обращается к воплощению исторически устоявшихся бытовых моделей, преломляя те или иные жанрово-структурные инварианты в ткани фортепианных пьес сквозь призму индивидуального стиля и вырабатывая свою авторскую систему жанров. Однако, в отличие от романтиков, инициировавших бурный рост числа уникальных жанров, судьба которых в большей или меньшей степени проявлена в дальнейшем в музыкальной культуре, Эрик Сати формирует такие, которые «в силу своей специфичности и трудноуловимой “эфемерности” своей художественной функции … не утвердили порождающей структурной закономерности, остались потенциальными жанрами» [168, с. 35]. Такой жанровой потенциальностью среди ранних произведений обладают пьесы циклов «Гимнопедии» («Gymnopedies», 1888), «Гносиенны» («Gnossiennes», 1891), апеллирующие к античной традиции, а также «Огивы» («Ogives», 1888) и «Готические танцы» («Danses gothiques», 1893), интерпретирующие культурно-музыкальный код средневековья.

Аргументом в пользу этого утверждения служит типизированное интонационно-семантическое наполнение пьес внутри каждого из циклов, форми-

рующее определенную жанровую идентичность. Так, стилистика «античных» циклов определяется модифицированной вальсовостью, ритмоформула которой «затеняется» благодаря неквадратности построений, слиянию второй и третьей долей, образующих внутритактовую синкопу, залиговывания на гранях тактов[25]. В «средневековых» основой стилизации ожидаемо становится хорал, звучащий то в дублированном двухголосии квази-органума, то в мощных аккордовых вертикалях, воссоздающих фонизм соборного органа. Однако, мелодика этого хорала, весьма удаленная от вариантно-попевочного принципа организации, опирающаяся на тематическую и структурную повторность, говорит о том, что он используется лишь как «средство воплощения авторской концепции, ищущей в категории жанра определенных семантических и коммуникативных полей» [60, с. 5]. Таким образом, между жанровым «именем», данным композитором, и интонационно-семантическими признаками пьес наблюдается устойчивое соотношение, что позволяет говорить о чертах авторской стратегии порождения жанра.

Очевидно, что яркие и оригинальные названия циклов могут быть трактованы и в качестве программных – как вербализированная композитором часть замысла, которая составляет прочную основу для его постижения. Несмотря на то, что в ранних сочинениях Эрика Сати *программность* пока еще выполняет свои привычные содержательно-смысловые функции, напрямую соотносясь с имманентно-музыкальным слоем, уже здесь композитор проявляет свою склонность к мистификациям. Требующие определенного интеллектуального напряжения и дешифровки наименования (за исключением «Готических танцев») – «Гимнопедии»[26], «Гносиенны»[27], «Огивы»[28] – в

[25] Интересно, что вальс – своеобразный лейтжанр творчества Эрика Сати – в тех случаях, когда он воплощается опосредованно, приобретает особый метафорический смысл как знак чего-то ушедшего, ностальгии по прошлому. В тех же ситуациях, когда он номинирован в названии, его реализация подчеркнуто бытовая и упрощенная.

[26] По версии Словаря иностранных слов, гимнопедиями в Древней Греции назывались состязания нагих юношей в силе и ловкости, состоявшие из плясок, музыкальных и гимнастических упражнений [166, с. 242]. Значительно проливают свет на значение термина статьи исследователей В. Зайкова и Ф. Рассохина [58, 59], а также работа В. Зайкова [57], которые указывают на то, что Гимнопедиями в Спарте назывался праздник, устраивавшийся в честь Аполлона, учреждение которого произошло в результате поражения лакедемонян в битве при Гисиях. «На этом празднике,

силу своей семантической неочевидности для широкого слушателя вряд ли могут служить более ли менее точным смысловым ориентиром в восприятии содержания художественного целого.

Многоуровневость программного ряда – еще одна черта, свидетельствующая об особой роли внемузыкального начала – также проявляется в опусах, созданных в 1880-е – 1890-е годы. Наиболее показательный пример в этом отношении – «Готические танцы», которые помимо общего заголовка цикла содержат:

– пояснение – «Новена[29] для величайшего спокойствия и сильного умиротворения моей души»;

– эпиграф-посвящение – «К трансцендентному, торжественному и представительному экстазу Святого Бенедикта, подготовительное и методическое отделение Ордена Бенедиктинцев. 21 марта 1893, Париж, Солнце находится на Земле»;

– наименования частей цикла[30] – 1. «По случаю великой скорби»; 2. «В котором призываются Отцы Истинной и Святой Церкви»; 3. «В пользу несчастного»; 4. «О Святом Бернарде и Святой Люси»; 5. «За бедных усопших»; 6. «О прощении полученных обид»; 7. «Из жалости к пьяным, опозоренным, развращенным, ущербным, непривлекательным и мошенникам»;

как показывает его имя, мальчики состязались в обнаженном виде. Они пели хоровые песни в честь Аполлона и павших героев <…>. Гвоздем программы этого фестиваля было состязание в специальном танце, где имитировались военные движения» [57].

[27] Существует несколько гипотез происхождения этого названия. Первая опирается на явную производность слова «гносиенны» от греческого «гносис» («познание»), которое, учитывая склонность композитора к мистификациям, может быть расшифровано как что-то понятное только посвящённым в тайное знание. Другой версией в дешифровке заголовка цикла, придуманного автором на «греческий лад», становится, то, что оно происходит от слова «Кносс» (ранее воспроизводилось как «Гносс или Гноссос») – названия крупнейшего памятника минойской культуры, располагавшегося на острове Крит. Так, можно предполагать, что Эрик Сати хотел не только воссоздать прообраз монументального строения древней цивилизации, но и пробудить воспоминания в области мифологии, в частности, о лабиринте Минотавра, построенного Дедалом для царя Миноса, а также легенду о Минотавре и Тесее.

[28] Огива (или ожива) – это «стрельчатая арка, остроконечный свод в средневековой готической архитектуре» [135].

[29] Новена – «молитвы, совершаемые ежедневно на протяжении 9 дней по образу девятидневного ожидания апостолами по вознесении Иисуса Христа» [209].

[30] Некоторые из исследователей, например, Р. Орледж, охарактеризовавший цикл «квазирелигиозным и вызывающим жалость к себе своими названиями», считает, что разделение на части произошло искусственным путем уже после создания всего музыкального материала [236, с. 157].

8. «В честь почитаемого Святого Михаила, грациозного Архангела»,
9. «Получив отпущение грехов».

В процессе анализа представленного программного ряда становится очевидным, что своеобразным «сюжетом» цикла управляет оппозиция двух миров – мира Святых (образы Св. Бенедикта, Св. Бернарда, Св. Люси, Архангела Михаила) и мира смертных, через апелляцию к которым реализован целый ряд духовно-религиозных констант: облегчение участи бедных, сирых и убогих, отпущение грехов, поддержка находящихся в испытании, прощение обид и не помышление о мщении; память о судном дне и пр. Информационная наполненность сопровождающего вербального компонента оказывается значительно объемнее смысловой нагруженности собственно музыкального ряда, в котором не находят отражение действующие и сменяющие друг друга в детализированной программе идеи, образы, персонажи, сюжетные мотивы и который представляет собой повторение во всех девяти пьесах типизированной хорально-аккордовой формулы. Этот дисбаланс в пользу слова ведет к истокам ритуальной музыки, основной функцией которой является создание особой медитативной атмосферы, характерной для культовых практик. Таким образом, для Эрика Сати важна не столько координация между программой цикла и ее музыкальной реализацией, ее «опредмечивание» в сознании слушателя, сколько создание необходимого эмоционально-психологического настроя для восприятия этой программы на основе повтора единого по характеру модуса настроения, в рамках которого осуществляется суггестирующее влияние на слушателя.

Обыкновение сопровождать ноты своих сочинений всевозможными письменными замечаниями становится своеобразной визитной карточкой композитора, породив традицию зачитывания авторских комментариев во время исполнения пьес[31]. Ярким примером, иллюстрирующим данное поло-

[31] Однако, судя по реакции самого Эрика Сати, автором это вовсе не предполагалось. В первом издании трех пьес для фортепиано «Часы вековые и многовековые» («Heures séculaires et instantanées»), созданном в последнем периоде творческого пути, он писал: «Я запрещаю кому бы то ни было читать текст вслух во время музыкального представления. Незнание моих инструкций

жение, служит цикл «Гносиенн», где значительно возрастает роль словесных ремарок, данных автором в нотном тексте, которые формируют своего рода «партитуру роли»[32]. Так, в № 1: *Lent* («медленно»), *tres luisant* («сверка»), *questionnez* («спросите»), *du bout de la pansee* («завершая мысль»), *postulez en vous-meme* («заглянув внутрь самого себя»), *pas a pas* («шаг за шагом»), *sur la langue* («на кончике языка»); или в № 6: *Avec conviction et avec une tristesse rigoureuse* («с осуждением и с грустной печалью»), *dans une saine supériorité* («в здравом превосходстве»); *hàve de corps* («изможденным телом»), *savamment* («искуссно»). Таким образом, уже в ранних циклах вербальный ряд становится важным средством для создания специфической атмосферы игры между композитором, исполнителем и слушателем. Как видно из приведенных примеров, авторские комментарии, равно как и темповые обозначения (например, в «Гимнопедиях» № 1 – *Lent et douloureux* («Медленно и болезненно»); № 2 – *Lent et triste* («Медленно с грустью»); № 3 – *Lent et grave* («Медленно и серьезно»), зачастую не выполняют своей основной функции – служить исполнителю ориентиром в интерпретации замысла композитора. Впоследствии это приведет к тому, что такие комментарии практически потеряют логическую связь с музыкальным текстом и станут самостоятельными участниками в формировании образно-смыслового пространства фортепианных опусов Эрика Сати, определяя его в не меньшей степени, чем мелодия, гармония и ритм.

Сложноорганизованный программный ряд, а также непривычные способы его взаимодействия с музыкой демонстрируют специфику подхода композитора к созданию фортепианной миниатюры. Однако, в не меньшей степени новаторство определяется собственно музыкальными закономерностями, в том числе в области *процессов циклизации*. Особое внимание привлека-

---

вызовет мое праведное негодование против самонадеянного преступника. Никаких исключений не допускается» [255, с. 176].

[32] Определение Н. Баркалая [16, с. 57].

ет преобладающее количество циклов-триад[33]. Однако, эта троичность не образует в цикле трехфазный композиционный ритм («вступление – изложение – завершение», «начало – середина – конец», «тезис – антитезис – синтез») или множественный, «сюитный» на основе контраста, а скорее тяготеет к моноритмической организации, опирающейся на последование вариантов той структурной и музыкально-языковой модели, которая была сформирована в первой пьесе цикла[34]. Так, в «Огивах», «Перезвонах Розы и Креста» («Trois sonneries de la Rose+Croix», 1892), «Назарейских прелюдиях» («Préludes du Nazaréen», 1892) такой моделью становится стилизация традиции респонсорного пения, реализующейся через чередование сольных монодиийных проведений темы с изложением ее же многоголосными аккордовыми вертикалями, имитирующими звучание хора; в «Готических танцах» в качестве «скрепляющего» элемента выступает единообразное фактурное решение в виде аккордов (с редкими переключениями на монодию в октавной дублировке), размеренно перетекающих друг в друга с небольшими ритмическими изменениями (появление пунктира, а также группы две шестнадцатых и восьмая); в «Гимнопедиях» за основу композитором избирается вальсовая ритмоформула, сопровождающая витиеватую мелодическую линию. Остальные пьесы, входящие в состав каждого из опусов, по сути представляют собой видоизмененные «реплики» первоначальной модели, в большей или меньшей степени подвергающие ее трансформации; каждая последующая пьеса словно «договаривает» предыдущую.

---

[33] В раннем периоде – «Три сарабанды», три «Гимнопедии», «Три танца навыворот», «Три пьесы в форме груши», в среднем – три «Новые холодные пьесы», три «Старые цехины, старые кирасы», «Три детские новости», три «Засушенных эмбриона» и др.; в позднем – «Три вальса пресыщенного щеголя», три пьесы «Часы вековые и мгновенные» и др. Более развернутые циклы также часто содержат количество пьес кратное трем: шесть «Гносиенн», 21 пьеса цикла «Спорт и развлечения», шесть «Ноктюрнов». Справедливости ради стоит отметить, что эта троичность прослеживается и в сочинениях других жанров: «Три мелодии 1886 года» на стихи К. де Латура (1886) для голоса и фортепиано; «Три мелодии без слов» (1905) для голоса и фортепиано; «Три детские новости» (1913) для фортепиано; «Вещи видимые справа и слева (без очков)» сюита для скрипки и фортепиано в трёх частях (1914); «Три поэмы любви» (1914) для голоса и фортепиано; «Три мелодии 1916 года» для голоса и фортепиано; симфоническая драма «Сократ» (на тексты диалогов Платона) в трех частях (1917–1919) и другие.

[34] Данная тенденция может быть прослежена на основе теории функциональности музыкальной формы, разработанной В. Бобровским [21].

Более сложная версия организации представлена в «Гносиеннах», в которых во второй половине цикла, состоящего из семи миниатюр, происходит своеобразный отход от жанрово-структурного образца, сформированного в первой пьесе. Если первые три пьесы представляют собой варианты «исходной» модели, в качестве которой выступает уже знакомая по «Гимнопедиям» фактурная формула вальсового сопровождения в сочетании с ориентальной мелодической линией, то в № 4 и в № 5 композитор совершает жанрово-стилистическое отклонение в область ноктюрна. Последние миниатюры (№ 6 и № 7) возвращают к исходному типу изложения и, по сути, являются не столько резюмирующим финалом, сколько еще одним вариантом преломляемой в начальных пьесах модели.

Таким образом, в ранних опусах складываются принципы объединения миниатюр в цикл, которые станут основополагающими для последующих сочинений Эрика Сати разных периодов творчества. Типологическими выступают такие параметры, как:

- объединение за счет единой программной идеи (как правило) или же на основе определенной жанровой модели (в редких случаях);
- представленность в программе цикла однородных, рядоположенных образов формирует определенную структурообразующую логику – принцип каталога, суть которого в корреляции «однопорядковых структурно-смысловых элементов с иерархически более высоким уровнем (обобщающий образ, идея, концепция)», где вербальный ряд вкупе с иными средствами направлены на «раскрытие идеи как особой закономерности или через множество закономерностей» [123, с. 66–67];
- выдвижение в качестве основного формирующего структурно-драматургическую общность принципа монодраматургии (термин В. Бобровского), базирующейся на развитии одной музыкальной идеи, «без непосредственного воздействия на этот процесс других противопоставляемых ей идей» [там же, с. 60];

- применение принципа организации музыкального материала в пьесах «из подобного», за счет вариантного повторения и развития жанрово-стилистических и структурных закономерностей, заложенных в первой пьесе; в результате формируется основной «маркер» циклов – это не контраст, а повторность.

Та же вариантная повторность, «монохромность» используемых выразительных средств определяет не только логику организации цикла в целом, но и *композиционные закономерности отдельных пьес*, как составляющих многочастную структуру, так и самостоятельных. Например, каждая из миниатюр «Огив» построена по следующему принципу: одноголосное проведение основной темы в октавной дублировке и ее гармонизация, повторяющаяся три раза, причем первая и третья идентичные, а вторая содержит незначительные изменения в расположении аккордов и их тесситуры. Не менее ярким примером в этом плане является «Гносиенна» № 5, тематический материал которой состоит из трех сходных фраз, постоянно повторяющихся на различной высоте при сохранении ритмической и фактурной организации. Выстраивая музыкальный материал таким способом, Эрик Сати отказывается от привычного драматургического рельефа внутри отдельной миниатюры и цикла в целом, связанного с целенаправленным движением к кульминационной зоне в пользу статики, «застывшего мгновения», наполненного тревожным внутренним ожиданием. Внимание фиксируется на однородности музыкального материала, не предполагающего яркого тематического контраста и вообще тематизма в привычном понимании. Благодаря этому еще более ярко проявляется суггестивность сочинения, реализующаяся посредством возвращения какого-либо музыкально-выразительного комплекса с целью утверждения заданного содержания. Как пишет исследователь А. Молчанов, «использование повтора в таком качестве является психологическим средством, способным усилить эмоциональный отклик на произведение искусства у воспринимающих его слушателей. В этих условиях эмоциональное воздействие должно отличаться повышенной степенью устойчивости, длительным преоб-

ладанием того или иного настроения. Другая особенность "внушающей" силы повторения связана с тем, что не всегда она предстает в отчетливом, объективизированном плане, а раскрывается преимущественно на бессознательном уровне восприятия» [114, с. 10].

Апогеем этих экспериментов с повторностью становится пьеса «Раздражения»[35] («Vexations», 1893), основным композиционным принципом которой является повторность музыкального материала, рождавшая ощущение бесконечного дления, своего рода «динамики в статике». Оно заменяло идею развития и трансформации, доминирующую в западноевропейской музыкальной культуре на протяжении веков. Это сочинение не было «интересным» с традиционной точки зрения, и оно не должно было быть таким и привлекать к себе внимание, иначе слушатель (или исполнитель) мог попытаться обнаружить в нем смысл, экспрессию, тематическое развитие или любые другие качества, которые интеллект привык искать в музыке. «Раздражения» основываются на басовой линии из восемнадцати нот, включающей все звуки хроматической гаммы, кроме *gis* (некоторые ноты повторяются), звучащей на протяжении тринадцати тактов (пример 2). Структурно Эрик Сати разделил материал на три фазы: одноголосное проведение басовой темы – гармонизация *A* (путем добавления двух голосов в правой руке, образующих последовательность трехзвучных аккордов, состоящих в основном из уменьшенных трезвучий) – басовая тема одноголосно – и затем снова ее гармонизация *B*, в которой меняется расположение аккордов. Нотация, однако, осложняется тем, что Эрик Сати намеренно использует энгармонические замены, из-за которых относительно простая басовая линия «шифруется» использованием странных интервалов, таких как дважды увеличенная секунда, увеличенная терция, дважды увеличенная кварта и увеличенная квинта. Версии басовой линии с гармонизациями еще более запутанные, с причудливыми мелодическими последовательностями в верхних голосах (пример 3). Таким образом, «Раздражения» столь же озадачивают глаз и интеллект, как и слух. Это объясняет тот

[35] В некоторых исследованиях переводится также как «Досады».

феномен, что исполнители – даже после многократного повторения произведения – с трудом запоминают пьесу и должны сохранять напряженную концентрацию, чтобы избежать ошибок. Намеренная нотная запутанность заставляет пианиста «знакомиться» с произведением заново при каждом повторении: опыт, который сам Эрик Сати называл «формой паралича», здесь мало помогает. Такая нотация окутывает музыку мистицизмом, придавая ей вид музыкальной «тайной доктрины», магического заклинания или алхимической формулы, доступной лишь избранным, способным найти путь через лабиринт.

Все отмеченные разделы в указанном порядке должны были повторяться «840 раз, но не более», как указывает сам автор. Эрик Сати точно рассчитал размеры своей музыкальной *tabula rasa*; исполненные в темпе 52 четверти в минуту, «Раздражения» длятся ровно 1 минуту, а 840 (14х60) повторений дают общую продолжительность ровно 14 часов. В качестве альтернативы пьесу можно исполнить в два раза медленнее – 52 восьмых в минуту – в этом случае она будет длиться 28 часов. В качестве аргумента, доказывающего степень психологического воздействия этого произведения на исполнителя и слушателей, приведем воспоминание К. Роули о том, что пианист, предпринявший попытку в одиночку исполнить опус вместо исполнения его несколькими пианистами, перестал играть на 595 повторе, потому что «почувствовал, как его разум стирается…» и увидел «животных и "вещи"… выглядывающих на него из партитуры» [154, с. 151].

Другим важным композиционным приемом, который обнаруживается в сочинениях раннего периода, является использование монтажного принципа, впоследствии получившего более широкое развитие в театральных экспериментах мастера. Проявление его заметно в цикле «Назарейские прелюдии» и пьесе «Праздник, устроенный нормандским кавалером в честь некоей юной дамы» («Fête donnée par les chevaliers normands en l’honneur d’une jeune demoiselle», 1892). Здесь автор сопоставляет одноголосные фрагменты, в которых проводится тематический материал, с фрагментами, содержащими ва-

рианты его гармонизации (пример 5). Протяженность каждого из условных блоков и количество их повторений различны и, ко всему, не содержат логических связей, как и «переключения» монодии и многоголосия.

Не менее перспективными в отношении эволюции техники композиции оказались поиски Эрика Сати в области *ритмической организации музыкальной ткани* сочинений. Примером, демонстрирующим новаторский подход автора к этой сфере, являются фортепианные пьесы «Праздник, устроенный нормандским кавалером в честь некоей юной дамы», «Огивы», «Молитва» («Prière», 1893), «Готические танцы». Отказываясь от тактовой организации, метрической пульсации и акцентности, Эрик Сати подчиняет временную структуру музыкального текста законам квантитативной ритмики, при которой на первый план выдвигается соразмерность временных отрезков. Выстраивая всю музыкальную ткань на основе скудной палитры постоянно возвращающихся ритмических формул, он формирует ток непрерывного движения без промежуточной и конечной целей.

Особого внимания в ранних циклах композитора заслуживает анализ его поисков в области *ладогармонических средств*, которые во многом предвосхитили не только импрессионистские находки, но и многие более поздние авангардные тенденции XX века: децентрализация лада, отказ от тонально-функциональных закономерностей, нетерцовая структура аккорда, обращение к натуральным ладам, чистым гармоническим краскам и другие. Первые опыты композитора не содержат новаций в области гармонии и достаточно примитивны. Так, его вальсы преимущественно опираются на чередование тонических и доминантовых функций, в миниатюре «Аллегро», помимо указанных, добавляется гармония VII ступени, используемая преимущественно в отклонениях в тональности первой степени родства (пример 4). Однако постепенно эта тенденция нивелируется в его опусах. Ярким подтверждающим примером становится цикл «Гносиенн», где развитие аккомпанемента подчиняется логике тонально-функциональных отношений мажоро-минорной системы, а ориентальная мелодия, содержащая признаки дорийского минора и

ладов с увеличенными секундами, развивается по принципу модального лада. Как пишет исследователь Ю. Пакконен, «в цикле почти каждая фраза неизменно заканчивается продленным звуком, чаще это устой лада; такие преимущественно нисходящие повторяясь, создают эффект медитативного состояния и ощущение безграничности развития» [127, с. 30]. Таким образом композитор стремится к ладовой децентрализации: в некоторых случаях путем ослабления доминантовости (доминанта всегда минорна, а в средней «Гносиенне» отсутствует вообще) или избегания тоники.

Цикл «Трех сарабанд» также демонстрирует зарождение нового импрессионистического понимания этого выразительного средства: параллельные последования неприготовленных и неразрешенных септаккордов и нонаккордов, сцепленных параллельными квартами и квинтами[36] – удивительно красочные гармонические сочетания. Уже начальные аккорды второй пьесы внутренне контрастны: T – II_2^{b1} – T – II_2^{b1} – V_7→ VII_{dur} (*Cis-dur*) – довольно мрачный начальный оборот противопоставляется светлому мажорному окончанию, вносящему элемент созерцательности (пример 6). Завершается вторая сарабанда тем же оборотом (T – II_2^{b1} – T - II_2^{b1} - V_7→ (VII_{dur}), но вместо мажорной седьмой ступени появляется t dis-moll (пример 7). Тем самым при полном отсутствии мелодической линии на первый план выдвигается красочность палитры используемых созвучий в условиях активной гармонической вариантности.

Акцент на колористических свойствах аккордовой вертикали ставится во многих миниатюрах композитора, среди которых выделим циклы «Огивы», «Назарейские прелюдии», «Перезвоны Розы и Креста», а также пьесу «Праздник, устроенный нормандским юношей в честь прекрасной дамы» и др. Стоит отметить, что в данных примерах этот принцип проявляется наиболее ярко благодаря сопоставлению монодийных тематических проведений и их гармонизаций, где аккорды оказываются функционально разобщенными и не имеют общей принадлежности к единому тональному центру (пример 8).

[36] Что во многом предвосхищает будущий стиль К. Дебюсси.

При отказе от классических тонально-функциональных закономерностей на первый план выходят колористические качества созвучий и, как следствие, в таких сочинениях нередко «может быть принят критерий основной звучности (своего рода «центральный элемент» в области колористики) и разного рода ее колебаний и видоизменений (как производных и контрастных звучностей) с целью достижения красочной экспрессии» [191, с. 358]. Так, в цикле «Три сарабанды» роль такого центрального элемента системы выполняет малый мажорный нонаккорд. На различной высоте на протяжении цикла он повторяется более ста раз, будучи помещенным в особые метроритмические условия: на сильном времени в изложении крупной длительностью или продленный на два такта в залигованном виде (пример 9). Кроме того, от него либо начинается развитие мелодико-гармонических фраз, либо к нему, напротив, устремляется (пример 1а).

В поле гармонических исканий композитора, связанных с фоническим аспектом как отдельных созвучий, так и аккордовых сочетаний, попадают также и актуализирующиеся в музыке XX столетия «дисгармонические» тенденции. Особую роль в «Готических танцах» Эрик Сати отводит уменьшенному секстаккорду, в расположении которого подчеркивается тритон (пример 10). В контексте этого цикла можно говорить о функциональной инверсии, поскольку обилие диссонантных созвучий, следующих друг за другом без разрешений, указывают на один из основных аспектов этого явления, который был выражен Ю. Холоповым следующим образом: «О функциональной инверсии может идти речь только, если направленность к неустою составляет основу мысли или если такая направленность последовательно выдерживается, подменяя собой нормативную» [191, с. 404]. Стоит отметить и то, что соединение моноструктурных аккордов здесь нередко происходит в условиях плавного голосоведения, что по мнению музыковеда считается оптимальным для данной техники.

Итак, исследование ранних сочинений Эрика Сати позволило составить представление о процессе формирования авторского почерка французского

композитора в рамках начального периода творчества. При всей оригинальности исканий в области фортепианной миниатюры прослеживается устойчивая опора на традиции, сложившиеся как в национальной французской музыкальной культуре (программность, а также яркость, характеристичность и театральность создаваемых образов), так и в фортепианной романтической литературе в целом. Принципы объединения пьес в циклы на основе фактурной, мелодической, гармонической, метроритмической вариантности также имеют свои истоки в фортепианной романтической традиции и, прежде всего, в творчестве Шумана. В то же время уже в ранних циклах формируется почерк Эрика Сати – ироничного гения, изобретателя и новатора музыкальной культуры конца XIX – начала XX века.

2.3. Пародийные опусы: музыкальное произведение или критический памфлет[37]

Как в начале XX века, так и век спустя, в современной ситуации, выработка критериев, которые могли бы быть применены к оценке достижений Эрика Сати, осложняется отсутствием четкой категоризации приемов комического в музыке и внятной определенности в соотношении целого ряда дефиниций, таких как «юмор», «ирония», «сатира», «гротеск», «пародия». Последняя из обозначенных форм комического – пародия – интересующая нас в связи с проблематикой работы более всего, привлекает внимание ученых в разных областях гуманитарного знания – литературоведении, театроведении, психологии, эстетики и др. Среди наиболее значительных работ, способствующих раскрытию специфики комического, выделим труды Н. Бекетовой [18], М. Бонфельда [24], Б. Бородина [26], Т. Горячевой [42], А. Цукера [195] и др. Особенно важными в связи с этой проблематикой являются целенаправлен-

[37] Материалы данного параграфа были впервые опубликованы в статье Е. Лобзаковой и автора [102].

ные исследования в области музыкальной пародии А. Денисова [49], а также О. Соломоновой, определяющей это явление как жанровую систему имитационного свойства, «многовероятностная природа которой определена дисбалансом имманентно-музыкальных и содержательных параметров, стилистической двуплановостью интонационной сферы, смешением верхне-низовых культурных координат, дизъюнктивным синтезом элементов, преимущественно комической установкой» [170]. В чем же специфика художественного метода композитора, создающего сочинения на грани собственно художественного опуса и омузыкаленного критического памфлета?

Как полагают многие зарубежные исследователи, комическое в сочинениях Эрика Сати, функционируя на эстетико-идеологическом и структурно-семантическом уровнях, проявляет себя преимущественно в двух формах: иронии, которая судит, и пародии, которая насмехается. Вторая из названных форм, приобретая значение художественного метода, тонко балансирующего на грани саркастичности и серьезности, достигает своего апогея в серии фортепианных циклов второго периода творчества – «Засушенные эмбрионы» («Embryons dessechés»), «Подлинные вялые прелюдии (для собаки)» («Veritables préludes flasques (pour un chien)»), «Наброски и приставания деревянного толстячка» («Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois»), «Главы, которые вертят во все стороны; понятия в разных смыслах» («Chapitres tournés en tous sens»), написанных французским мастером между 1912 и 1915 годами. Симптоматично, что эта фаза в композиторском творчестве совпала с началом его не менее экстравагантной карьеры музыкального журналиста, ознаменовавшейся публикацией серии заметок, афоризмов, критических отзывов и эстетических воззваний под заголовком «Записки млекопитающего» («Mémoires d'un Amnésique»). Тонкое, изящное, и, в то же время, достаточно саркастичное и злое оспаривание и высмеивание идей и авторитетов музыкального мира того времени ясно обозначило идеологическую позицию композитора, направленную на дестабилизацию канонов академического искус-

ства и тех оценочных критериев, которым не соответствовали ни его произведения, ни многих его современников.

Фортепианные пьесы, написанные в этот период, становятся для Эрика Сати не только формой творческого и интеллектуального самовыражения, но и своеобразного противодействия «старому» музыкальному миру. В частности, о цикле «Засушенные эмбрионы» сам автор красноречиво писал следующее: «Эта работа абсолютно непостижима даже для меня. Его исключительная глубина до сих пор поражает меня. Я написал ее вопреки себе, движимый Судьбой. Возможно, я хотел посмеяться? Это не было бы для меня неожиданностью; в самом деле, это было бы очень похоже на меня. *Однако я не буду проявлять снисходительности к тем, кто задирает нос при этом. Пусть они будут предупреждены*» [160, с. 368; курсив мой. – М. П.]. В этом внутренне противоречивом и местами сумбурном высказывании бесспорно привлекает внимание его финальная часть, содержащая открытый вызов к многочисленным антагонистам Эрика Сати, которые дискредитируются композитором в этом произведении с помощью широко привлекаемого им инструментария пародии, используемой как «... общий художественный принцип, проявляющийся в семантическом и структурном переосмыслении пародируемого оригинала» [49].

Прежде чем рассмотреть структуры и механизмы функционирования пародии на уровне музыкального ряда сочинений французского мастера обратим внимание на некоторые внемузыкальные параметры циклов – ***экстрамузыкальный уровень***, который существенно обогащает понимание происходящего в них и, самое главное, *провоцирует слушателя к особой активности восприятия и задает тот комический контекст, в котором собственно музыкальный материал обретает новые содержательные акценты*.

Как уже отмечалось, зачастую программное оформление циклов организовано автором в многослойную структуру и включает общее название, наименования частей, эпиграфы к частям, описания фабул пьес, заключенных между нотными строками и, наконец, исполнительские ремарки. Так, напри-

мер, заголовок цикла – «Засушенные эмбрионы» – вместо того, чтобы дать слушателю содержательно-смысловые ориентиры, напротив, совершенно сбивает с толку. Название произведения – определенно пародийное выражение, наталкивающее на анатомо-биологический ассоциативный ряд – имеет яркую критико-обличительную направленность: «эмбрион» как нечто недоразвившееся и, в то же время, «засушенный», как не имеющий никакой потенции к дальнейшему развитию и жизни. Один из зарубежных исследователей творчества композитора Д. Фульхер предполагает, что с помощью названия этой работы французский мастер высмеивает условности музыкального академизма и всячески подчеркивает историко-культурную дистанцию между своей музыкой и музыкой классико-романтического периода[38]: «для Сати классики, задуманные как таковые, сами являются засохшими эмбрионами» [226, с. 203].

«Критическая» составляющая управляет созданием пародийного контекста, а также умножает всевозможные двусмысленности и неоднозначности и в другом цикле Эрика Сати, написанном в тот же период. «Подлинные вялые прелюдии (для собаки)», со слов композитора, «… были написаны для собаки...[39] Они посвящены этому животному. Это три фортепианные пьесы, короткие и без предисловий. <…> *Тех, кто не поймет, я прошу соблюдать самое почтительное молчание и демонстрировать полную покорность и неполноценность. Именно в этом заключается их истинная роль*» [160, с. 375–376; курсив мой. – М. П.]. Высочайшая степень критического осмеяния, которую позволяет себе автор, во многом определяет и выбор в качестве

[38] Однако, представляется, что антипатии Эрика Сати скорее концентрируются не столько на представителях этого периода и их сочинениях, профанации их выдающихся достижений, сколько на слепой преданности канонам этого искусства своих современников.

[39] В статье для местной газеты «L'Avenir d'Arcueil Cachan» в 1913 году Эрик Сати описывает уступчивых композиторов и педагогов, придерживающихся «инструкций» музыкальных учреждений, в которых преподают, метафорически называя их собаками, имея ввиду, видимо безграничную преданность этого животного. С присущим ему сарказмом он объясняет, что музыкальные критики являются членами «Общества поощрения, занимающееся улучшением жизни собак, тем самым обращая их в свою веру». По мнению композитора, с помощью таких «прозелитирующих» критиков «несколько дворняг» очень быстро и успешно переходят «из псарни на сцену» [246, с. 147].

формы этого осмеяния пародии, как пишет А. Коробова, – комического подражания, передразнивания, «при котором сочетаются планы "чужое – свое", причем второй план дискредитирует первый» [78, с. 136].

Эффект пародийного диссонанса возникает не только в результате парадоксального воплощения уничтожающей оппонентов критики в высокой форме академического музыкального произведения, но и за счет *смыслового рассогласования внутри многоуровневого вербального ряда* – между общим названием цикла и заголовками отдельных частей. Так, например, второй программный слой цикла «Засушенные эмбрионы» имеет не менее ярко выраженную внемузыкальную семантику, но совсем иного, на этот раз зоологического плана. Части носят изощренные наименования, заимствованные из зоологии беспозвоночных обитателей морского дна – «Голотурия» («D'Holothuria») (иглокожий моллюск), «Эдриофтальма» («D'Edriophthalma») и «Подофтальма» («De Podophthalma») (разновидности ракообразных). Допускаем, что в них, как и в содержании этих пьес, кроется насмешка над милой сердцу музыкального обывателя творческой продукцией малоодаренных, но воинственных эпигонов классико-романтических традиций, гнездящихся «на дне» музыкального академизма. Достигнутый градус комического заметно повышается в эпиграфах к каждой миниатюре, выполненных в виде квазинаучных справочных заметок, повествующих то о жизни беспозвоночного (в первой части[40]), то о его внешнем виде и образе жизни (во второй[41] и третьей частях[42]).

На максимальную дезориентацию слушателя и исполнителя нацелены и последние уровни вербальной структуры цикла – разговорные и исполнительские комментарии, организованные по принципу нарушения логической

[40] «Называемая невеждами морским огурцом, голотурия имеет обыкновение карабкаться на камни или скалы. Она умеет мурлыкать как кошка; кроме того, она прядет шелк отвратительного вида. Воздействие света, кажется, не нравится ей. Я наблюдал голотурий в бухте Сен-Мало».

[41] «Ракообразные с неподвижными глазами, как говорится, без стержня и неподвижные. Очень грустные и обиженные природой, эти ракообразные живут в отдалении, оторванные от мира, на который они могут смотреть только через отверстия в скале».

[42] «Эти ракообразные с глазами на стебельках очень подвижны. Они умелые, неутомимые охотники. Их можно встретить во всех морях. Мясо Подофалмы является очень питательным и вкусным».

взаимосвязи, несовместимости, непредсказуемости и бессмысленности, лишенные даже того смыслового якоря – полемического начала, который присутствовал в названиях целого, пьес и эпиграфов к ним. Они еще более усиливают пародийный эффект, который опирается на все тот же *принцип отклонения от нормы и раскоординации*, который определял своеобразие программных заголовков цикла, частей, описание фабул пьес.

Образно-смысловое наполнение разговорных комментариев колеблется от описания погодных условий, состояний, эмоций и переживаний человека, которые хоть и условно, но могут быть сопоставлены исполнителем или слушателем с музыкальным рядом[43], до абсурдных внехудожественных реплик – фрагментов разговорной речи, повествований и отступлений личного характера[44]. Не менее экстраординарными, приписывающими пианисту выполнение манипуляций, которые он навряд ли сможет реализовать, являются и исполнительские ремарки, среди которых: «Ne me faîtes pas rire, (brin de mousse)» / «Не смешите меня (немного пены)», «Comme un rossignol qui aurait mal aux dents» / «Играйте, как соловей, у которого болят зубы» в цикле «Засушенные эмбрионы» или «Du bout des yeux et retenu d'avance» / «краем глаза и заранее вперед», «Peu saignant» / «Слегка окровавленно», «Remuez en dedans» / «Пошевелите внутри», «dans rougir du doigt» / «в румянце пальца», «Sec comme un coucou» / «Сухой, как кукушка» – в цикле «Подлинные дряблые прелюдии (для собаки)». Бессмысленные с исполнительской точки зрения латинизированные ремарки (например, «Caeremoniosus» или «Paedagogus») в цикле «Дряблые прелюдии (для собаки)» являются пародийными элементами, обличающими омертвелые формы музыкального академизма и скуку, навеваемую его апологетами.

---

[43] Например, в «Засушенных эмбрионах»: «Il pleut» / «Идет дождь», «Le soleil est dans les nuages» / «Солнце спряталось в облаках», «Assez froid» / «Достаточно холодно», «Que c'est triste!» / «Что за тоска!», «Ils se mettent tous à pleurer» / «Все начинают плакать» и др.

[44] В том же цикле: «Il a raison!» / «Он умен!», «Comme il a bien parlé!» / «Как хорошо он сказал!», «Qu'est-ce? Le conseilleur» / «Кто это? Советник», «Je n'ai pas de tabac» / «У меня нет табака», «Heureusement que je ne fume pas» / «К счастью, я не курю» и др.

Вербальный и музыкальный ряды, функционирующие в анализируемых сочинениях, зачастую *обнаруживают автономную логику* и характер их семантического диалога *регулируется принципом совмещения несовместимого или парадокса*. Так, вторая пьеса «На уличном фонаре» («Sur une lanterne») цикла «Автоматические описания» написана в жанре ноктюрна и, как могло бы показаться из органичного сочетания программного названия и формы его воплощения, слушателя ждет лирическая зарисовка. Однако, цитирование в таком программно-жанровом контексте французской революционной песни «La Carmagnole», слова которой призывают «повесить правящие классы на *уличных фонарях*» ("Les aristocrats à la lanterne!"), создает тот самый алогизм, который обеспечивает работу механизма пародии.

Как видно из представленного анализа на уровне соотношения многослойного программного ряда и музыкального текста пародийный эффект возникает в результате действия принципа рассогласования двух смысловых систем, а также использования нехудожественного материала в художественном пространстве, следствием чего становится профанирование таинства высокого искусства. Умножение разнообразных пародийных стратегий, опирающихся на сложную систему внутри и межтекстовых отношений, происходит и на ***интрамузыкальном уровне***. Основными инструментами Эрика Сати, применяемыми для достижения необходимого эффекта снижения, становятся *жанрово-стилистический дисбаланс, введение цитаты или аллюзии в непривычный контекст или / и ее деформация*, *гиперболизация или примитивизация свойств музыкального прообраза*.

Так, в первой части «Засушенных эмбрионов» – «Голотурия» – объектом жанровой-стилистической пародии становится классическая сонатная форма[45], в которой обнаруживается намеренная деформация ее традиционной композиционной, тематической и тональной организации. По мнению

[45] Интересно, что на протяжении всей композиторской карьеры Эрик Сати отказывался сочинять в любом из стандартизированных музыкальных жанров и форм, и в этом редком примере его «неоклассический» подход спровоцирован исключительно желанием реализовать пародийно-обличительную концепцию своего произведения.

А. Денисова, такое «трансформированное отражение объекта», предполагающее не только воссоздание оригинала, но и его переосмысление, что и создает в подобных случаях эффект пародии [49]. Отрицание фундаментальных принципов сонатной формы у Эрика Сати происходит и через миниатюризацию ее структурных элементов, и через скудность тематического материала, который в основном представлен разнообразными фактурными клише классической эпохи (например, в квази-главной партии – это альбертиевы басы), и через отсутствие сколько-нибудь заметного развития экспозиционного материала в небольшой разработке. Однако наиболее значительный эффект производит нарушение тонально-функциональной логики, которая у классиков была одним из ведущих принципов формообразования. Ломает сложившиеся стереотипы слухового восприятия, например, наступление репризы в основной тональности C-dur после доминантсептаккорда тональности побочной партии (G-dur), к тому же усиленного ферматой. Не менее ошеломительным оказывается разрешение характерного для сонатной формы тонального контраста главной и побочной партии в пользу тональности побочной: грандиозный апофеоз на протяжении целых двух строчек этого миниатюрного сочинения тонического трезвучия G-dur в массивной аккордовой фактуре с октавными перебросами оставляет слушателя в некотором недоумении (пример 11).

Пародию на типизированность структурно-функциональных и образно-смысловых закономерностей классического трехчастного цикла обнаруживаем в «Подлинных дряблых прелюдиях (для собаки)», повествующих о непростых реалиях жизни домашнего питомца. Последовательность драматической первой части («Строгий выговор»), лирической второй («Один в доме») и скерцозной третьей («Играют») формирует своеобразную подделку под классическую сонату. Объектом пародии в заключительной пьесе «Испаньяна» цикла «Наброски и приставания деревянного толстячка»[46] становится жанр

[46] Произведение включает три части: первая часть – «Турецкая тирольенна» (что само по себе парадокс!), вторая часть – «Тощий танец (во вкусе этих господ)», третья – «Испаньяна».

вальса, «в виде» которого, в соответствии с ремаркой композитора, она должна звучать[47]. Однако, нарушив ожидания слушателя в первый раз, предлагая ему вместо зажигательного испанского танца что-то вроде вальса, Эрик Сати нарушает их и во второй раз: деформация стереотипной вальсовой метроритмической формулы (пауза на сильной доле и дробление восьмыми второй) окончательно лишают надежды услышать что-либо определенное в жанровом отношении (пример 12).

Еще одна пародийная стратегия, используемая Эриком Сати, это *преобразованное цитирование,* в результате которого происходит ироническое снижение текста-первоисточника в следствие помещения его в пародийный контекст и деформации музыкальной структуры. Характерный пример – «Траурный марш» из Сонаты b-moll Ф. Шопена, используемый во второй части «Засушенных эмбрионов» – «Эдриофтальме». Спектр причин, по которым выбор композитора пал именно на это сочинение, может быть достаточно широким. Это и знаковость текста для пародируемой романтической эпохи, и универсальность культурной аллюзии, хорошо распознаваемой каждым представителем сообщества, и смысловая координация первоисточника с программным замыслом пьесы (по сюжету глава семейства ракообразных произносит печальную речь, от которой все вздыхают и плачут), и, конечно же, легко выявляемый иронический подтекст: плач над уходящей в последний путь «узаконенной» музыкальной академической культурой, с догмами которой так яростно сражался Эрик Сати.

Основные инструменты, которые использует композитор, создавая пародийный вариант шопеновского траурного марша – это *редукция и упрощение* на разных уровнях музыкального текста. В результате преобразований развернутая сложная трехчастная форма первоисточника сжимается до двух страниц текста в простой трехчастной форме; трагически окрашенный b-moll

---

[47] Ароматы палящего солнца Испании во французской музыкальной культуре здесь ощущаются с явным сарказмом, направленным на композиторов, таких, например, как М. де Фалья и И. Альбенис, которые приехали в Париж, чтобы создавать национальные испанские произведения за французские деньги.

и романтический Des-dur заменяются на белоклавишные и «прямолинейные» a-moll и C-dur; редуцируется фактура (широкие шопеновские арпеджио аккомпанемента темы второй части оказываются замкнутыми в тесном объеме одной октавы), упрощается гармоническое решение. Но самые существенные преобразования касаются основных тем первоисточника, цитированных очень вольно. «Маршевая» тема первого раздела лишена своего самого узнаваемого начального декламационного элемента, вместо которого звучат восемь арпеджированных аккордов, словно рисующих водную среду обитания эдриофтальм. Следующий за ними цитируемый фрагмент первой темы сохраняет только абрис своего мелодико-ритмического наполнения (пример 13). Меньшей деформации подвергается кантиленная тема второго раздела шопеновского марша, появляющаяся с абсурдным текстовым комментарием «цитата из знаменитой мазурки Шуберта». Несмотря на уже отмечавшуюся редукцию фактуры, гармоническое упрощение и изменение окончания первой мелодической фразы (с восходящего на нисходящее), тема остается абсолютно узнаваемой (пример 14).

Деформации музыкальной структуры подвергается и тема «Rondo alla Turca» Сонаты В. А. Моцарта A-dur, цитируемая в «Турецкой тирольенне» (именно поэтому она турецкая!) из цикла «Наброски и назойливые приставания деревянного толстячка». Объектом трансформации становится рефрен рондо, который композитор пытается вписать в новые жанровые условия – вальс, тем самым осуществив операцию своеобразного «двойного кодирования» использованного Моцартом янычарского марша в австрийской музыкальной культуре. Энергично-напористая моцартовская мелодия варьируется интонационно, однако оставаясь при этом достаточно узнаваемой; ее первоначальное октавное изложение, придающее теме императивность, заменяется на ломанные октавы, создающие эффект эха, а сопровождение, имитирующее в первоисточнике батарею ударных янычар, преображается в вальсовую формулу аккомпанемента «бас – два аккорда» (пример 15). Таким образом, устойчивыми признаками этого приема музыкального пародирования у

Эрика Сати становятся аналогия и контраст-отрицание, наличие уровней воспроизведения и модификации: с одной стороны, цитируя первоисточник он сохраняет его узнаваемость и ассоциативность, с другой, деформирует его, чтобы подвергнуть осмеянию.

Следующим приемом, формирующим пародийный диссонанс в цикле «Засушенные эмбрионы», оказывается *гиперболизация* – метод, при котором какие-то признаки оригинала «раскрываются в "преувеличенном", утрированном виде» [49]. Например, завершающие первую и третью часть «Засушенных эмбрионов» масштабные каденции, пародирующие пафосные завершения симфоний венских классиков (прежде всего, Бетховена) как определенную условность, не оправданную с художественной точки зрения, вызывают комический эффект. Во-первых, из-за несоответствия стилистическому контексту всего цикла, во-вторых, из-за навязчивого многократного повторения (в первой части – 18 раз, в третьей – 27!) тонического трезвучия, в-третьих, за счет ритмического решения: длина пауз между повторениями аккордов постепенно увеличивается, вследствие чего происходит обман слуховых ожиданий (кажется, что пьеса уже закончилась, однако повторение возобновляется) (пример 16).

Таким образом, играя с музыкальными и внемузыкальными смыслами, видоизмененными цитатами и аллюзиями, Эрик Сати в своих фортепианных циклах создает пародийный текст, предоставляя слушателю и исследователю возможность погрузиться в увлекательный процесс их чтения и разгадывания. Апробированные композитором художественные приемы – создание явлений, отклоняющихся от логической нормы, их рассогласованность и несоразмерность на разных уровнях текста, деформация музыкально-выразительных средств и другие – будут впоследствии использоваться многими композиторами XX – начала XXI веков.

2.4. Неоклассические рефлексии[48]

Аппеляции к культуре античности, средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма проявляются у Эрика Сати на разных уровнях художественного целого создаваемых им сочинений – содержательно-смысловом, жанровом, формообразующем, музыкально-языковом. Некоторые из них могут быть интерпретированы как полноценные образцы стилевого моделирования, поскольку этот принцип является в них определяющим, иные – служить лишь примером рассредоточенного проявления ретроспективных тенденций в его творчестве. Наиболее многомерно рефлексии музыки прошлого отражены в сочинениях для фортепиано Эрика Сати, подавляющее большинство из которых составляют миниатюры, объединяемые композитором в циклы. Здесь и аппеляции к античному культурному наследию: как уже было отмечено, в своих «Гимнопедиях» он осуществляет одну из первых попыток противопоставить угловатую и примитивную четкость формы, обнаженную простоту гомофонно-гармонического, однообразность ритмики и ясность пандиатоники художественным изыскам предшествующей романтической эпохи. Средневековыми рефлексиями – образно-смысловыми и музыкальными – пропитаны его «Двенадцать маленьких хоралов» для фортепиано, а также циклы «Готические танцы», «Стрельчатые своды», написанные в григорианских ладах с характерной мелодикой псалмодийного характера. «Переинтонирование» жанровых моделей барокко, раннеклассического и классического этапов также становится непременным атрибутом фортепианного творчества Эрика Сати: многочисленные фуги и каноны, пассакалии, менуэты, сарабанды демонстрируют широту обращения композитора к музыкальной культуре прошлого. Заявляя о своих интерпретирующих намерениях открыто, в названии сочинения, или скрывая жанровый прототип под маской программности,

[48] Материалы данного параграфа были впервые опубликованы в статье автора: [141].

композитор устремляется к воссозданию их ритмо-интонационно-фактурных формул, приемов голосоведения, стилизации элементов музыкальной речи.

Интересным примером с точки зрения преломления не столько «буквы», сколько «духа» старинного жанра, является «Пассакалия» («Passacaille», 1906), в которой Эрик Сати отказывается от вариаций на *basso ostinato* как основного формообразующего принципа в пользу другой структуры, также создающей многомерные исторические ассоциации – трехчастной *Da capo*. В то же время, такие факторы, как опора на повторяемость и вариантность мелодических ячеек, сопряжение неизменной темы и развивающихся голосов, расслоение фактуры на пласты, один из которых – условно «над-остинатный» – более насыщен мелодическим развитием, чем другой – аккордовый, полифонические приемы развития (каноническая секвенция из трех звеньев в трио) – транслируют «память жанра» (пример 17). Однако, «пассакалийность» в этом опусе проявляется прежде всего в сохранении образно-смысловых функций: приподнятый характер, строго-логическое развитие, четкая метроритмическая основа вкупе с аккордовым изложением являются проводниками семантической первоосновы жанра.

Еще одним частым объектом моделирования в фортепианном творчестве композитора становится такой сложноорганизованный и богатый по своим выразительным возможностям жанр как фуга[49]. В цикле «Неприятные суждения» («Aperçus désagréables», 1908–1912), созданном по модели барочного триптиха (включает «Пастораль», «Хорал» и «Фугу»), финальная пьеса при всей индивидуализированности интонационного материала, новизне фактурно-звуковых моментов, базируется на типизированных параметрах жанра. Фуга четырехголосна, опирается на традиционную трехфазную структуру и содержит: экспозицию, в которой тема проходит поочередно во всех голосах в тональностях тонико-доминантового соотношения, а также проявляет себя в интермедии, основанной на ее тематических элементах; развива-

[49] Этот и следующий цикл, анализируемый в параграфе, созданы в период обучения в Schola Cantorum.

ющий раздел, насыщенный проведениями темы в разных тональностях; заключительный.

Другой цикл – «В лошадиной шкуре» («En habit de cheval», 1911–1912)[50], включающий четыре пьесы («Хорал», «Литаническая фуга», «Еще хорал», «Бумажная фуга») и задуманный во многом в духе предыдущего, дает два новых авторских прочтения этого жанра. В обоих случаях сохраняются незыблемый диктат темы, в том числе и в интермедиях, трехфазность общей структуры, полифонические регламенты и приемы, в частности многочисленные стретты. При этом все названные закономерности погружаются автором в совершенно новые ладогармонические условия – традиционная форма говорит со слушателем на языке музыки XX века. Остановимся более подробно сначала на фугах цикла, в каждой из которых Эрик Сати демонстрирует мастерство владения контрапунктической техникой.

«Литаническая фуга» представляет собой образец двойной четырехголосной фуги с совместной экспозицией контрастных тем: первая – спокойно-рассудительная – основана на выдержанном звуке «ре» с его последующим опеванием и напоминает псалмодическую речитацию; вторая – охватывает широкий диапазон, мелодически развита и воспринимается как более подвижная за счет движения восьмыми (пример 18). Каждая тема по протяженности занимает три такта. Для совместной экспозиции в многотемной фуге характерно начало с многоголосия, однако Эрик Сати выстраивает этот раздел по-другому: изначально возникает только первая тема, а затем, после ее проведения, включается второй голос с новой темой. Только после этого обе темы звучат во всех четырех голосах. Еще одна примечательная находка Эрика Сати в этой фуге – выбор модальной ладовой основы, в качестве которой выступает ре-дорийский лад. Эта идея получит своеобразное преломление и в следующем образце.

[50] Опус, созданный первоначально для фортепиано в 4 руки, был оркестрован Эриком Сати в 1912 году.

«Бумажная фуга» дает вариант прочтения жанра с удержанным противосложением, где главным средством развития становится вертикально-подвижной контрапункт: Эрик Сати использует I^{v} октавы, децимы и дуодецимы. В экспозиции композитор по сути переворачивает традиционную тональную диспозицию темы и ответа: первоначально излагая тему в тональности субдоминанты (*F-dur* при основной *C-dur*) по звукам тонического трезвучия, он затем уводит ее в сторону доминанты, подготавливая вступление реального ответа в основной тональности (пример 19). Если интерпретировать такое решение в русле идеи с использованием модальных ладов, которую Эрик Сати уже воплотил в первой фуге, то можно сказать, что тема фуги звучит в фа-лидийском ладу, а ее ответ в до-лидийском. Сам автор, высоко оценивая свои эксперименты в полифоническом жанре, писал, что в процессе многолетних поисков он «изобрел новую современную фугу» [53, с. 92].

Оценивая весь опус «В лошадиной шкуре», состоящий их двух подциклов хоралов и фуг, как единое целое, нельзя обойти вниманием вопрос о соположении их между собой, а также образно-смысловой координации внутри малого полифонического цикла «хорал – фуга». Если в диалоге двух циклов («Хорал» и «Литаническая фуга» / «Еще хорал» и «Бумажная фуга») на первый план выходит принцип подобия, то внутри каждого подцикла действует принцип контраста, который проявляется на уровне ладогармонических средств (хроматическая расширенная тональность хоралов – диатоника фуг), на уровне масштабов (лаконичные хоралы – развернутые фуги), а также на уровне типа изложения (аккордовые вертикали в хоралах – линеарность полифонического изложения в фугах). На этой сложной системе «притяжения – отталкивания» и строится драматургия всего четырехчастного цикла, в котором композитор представляет слушателю новые звуковые образы знакомых жанров.

Как видно из предыдущих примеров, хорал у Эрика Сати неоднократно становился частью более крупных циклов барочного типа. Написанные в 1906–1909 годах «Двенадцать маленьких хоралов» («Douz petit Chorals») –

пример моножанрового цикла, в котором композитор не стремится представить обработки традиционных гимнов римско-католической или протестантской церкви. Скорее, его более интересует опыт работы с тем типом фактуры, который стал знаковым в европейской музыкальной культуре. Изобретательность в воплощении хоральности, продемонстрированная Эриком Сати в этом цикле, выявляет степень гибкости этого жанра в условиях современного историко-культурного контекста, «растяжимость» его смысловых и музыкально-языковых границ. Как было отмечено, все пьесы, размер которых колеблется от 5 до 24 тактов (запись хоралов №№ 9, 10, 11 безтактовая), выдержаны в аккордовой фактуре. Однако, в каждом отдельном случае автор представляет новый вариант ее разработки: первый хорал моноритмический и изложен аккордовыми вертикалями, остальные (кроме №№ 10 и 11) – преимущественно с мелодизированием голосов, чья степень в разных хоралах отличается и создает то биение плотности и разреженности, которое способствует ощущению всего произведения как единого целого (примеры 20–22). Циклизацию организует и другой фактор: направленность развития к кульминационной зоне – своего рода точке золотого сечения, которой становятся четыре хорала с восьмого по одиннадцатый, суммирующие ведущие типы фактуры: в №№ 8 и 9 преобладает аккордовая с мелодизированными голосами, в №№ 10 и 11 – изложение аккордовыми вертикалями. Еще один системообразующий компонент – тональная драматургия: интерпретация ее логики существенно осложняется тем, что некоторые хоралы, начинаясь в одной тональности, впоследствии модулируют в другую. Представленная схема (схема 1) показывает, что соотношение тональностей как между пьесами, так и внутри них встречается двух типов – кварто-квинтовое и медиантовое (с учетом энгармонических замен).

Стилевое моделирование полифонических барочных жанров занимает важнейшее место в той части наследия Эрика Сати, которое отмечено ретроспективными тенденциями. Не менее интересно обращение композитора к старинной танцевальной музыке, например, жанру менуэта, выступившему

объектом стилизации в одном из последних сочинений автора «Первый менуэт» («Premier menuet», 1920). Он содержит все традиционные внешние атрибуты этого танца, сложившиеся в западноевропейском профессиональном композиторском творчестве: трехчастная форма *Da capo* с трио, четкими гранями формы и квадратностью построений, в размере ¾, с полифонизированной фактурой, отражающей диалог партнеров во время танца, «говорящими» пластическими интонациями, повторяемостью фигур и танцевальностью, ощущаемой, правда, достаточно опосредованно. Однако наиболее примечательным становится тот «диалог», который ведут между собой условные «дама» и «кавалер» – главные герои этого театрализованного менуэта: они знакомятся или обольщают друг друга, обмениваются репликами и взглядами. На это указывает чередование «женских» и «мужских» этикетных формул – реверанса и поклона, которые пронизывают всю музыкальную ткань пьесы. Контрастность движений партнеров и их характеров – лирического, женственного и императивного, мужественного – подчеркивается Эриком Сати разными средствами. Во-первых, разностью пространственных рисунков движений героев – округлых, построенных на опевании, рисующих грациозные приседания и пластику, – у дамы и прямолинейных, изложенных жесткими октавными ходами, – у кавалера (пример 23); во-вторых, артикуляционно: *legato* и *portamento* со *staccato* соответственно. Продемонстрированная в первом разделе пластическая выразительность движений двух героев в трио перерастает в речевую, еще ярче передавая эмоционально-чувственный диалог двух героев (пример 24), а в репризе вновь возвращается в галантное «этикетное» пространство.

Стили, жанры, языковые особенности музыкальной практики классической и романтической эпох не менее часто становились объектом внимания Эрика Сати, чем барочные, однако их интерпретация в основном реализовывалась автором в духе пародийной стилизации, становящейся орудием борьбы с отжившими, по его мнению, стереотипами академической музыкальной культуры (рассмотрению этой группы произведений был посвящен предыду-

щий параграф). Одним из немногих опусов, интерпретирующих музыкальные модели прошлого без иронического подтекста, оказывается цикл из пяти «Ноктюрнов»[51] («Nocturnes», 1919): «Я становлюсь очень серьезным ... слишком серьезным даже», – писал Эрик Сати о создании этого опуса [236, с. 356]. Действительно, эти пьесы, навеянные фильдовско-шопеновскими прототипами, а также, возможно, опытами в этом жанре К. Дебюсси, которые были хорошо знакомы автору, кажутся очень серьезными и далекими от той кабаре-атмосферы, эпатажа и абсурда, которые окрашивают такую значительную часть его творчества.

Видимо по инерции этот цикл также первоначально задумывался автором в сопровождении причудливых сатирических названий и комментариев: первый ноктюрн был назван «фальшивым» и снабжен одной из тех историй, которые неизменно были направлены на создание эффекта снижения значимости происходящего. Однако впоследствии Эрик Сати отказался от своего традиционного подхода, сделав «Ноктюрны» чистой музыкой, не осложненной программностью. Позаимствовав у жанрового прообраза трехчастность, певучесть и широкое дыхание мелодий, сопровождающихся волнообразными «дышащими» фигурациями аккомпанемента, композитор создает столь несвойственный его творчеству со времен «Гимнопедий» и «Гносиенн» меланхоличный мир, полный загадок и тайн. С названными ранними сочинениями сближает «Ноктюрны» и тип сюитного цикла, в котором каждая следующая пьеса воспринимается как продолжение предыдущей, как еще один вариант той модели, которая представлена в первой миниатюре опуса. Общность многих компонентов музыкальной ткани (размер 12/8, тональность D-dur для № 1–3, составляющих первый подцикл[52], фактурное решение, темп,

[51] Как считает Р. Орледж, Эрик Сати планировал создать не менее семи ноктюрнов в едином цикле, где № 4 был бы своего рода интерлюдией между двумя подциклами из трех пьес [236, с. 318].

[52] Ноктюрн № 4 (интерлюдия между двумя триадами ноктюрнов) написан в A-dur / fis-moll, № 5 – в F-dur. В каких тональностях задумывались № 6 и 7 определить не представляется возможным, так как «Ноктюрны» не были дописаны композитором, а достоверность существующих реконструкций пьес, сделанных по его записным книжкам, нуждается в отдельной проверке.

сглаженная динамика и др.) способствует восприятию всех пяти пьес как единого образа, мерцающего разнообразными оттенками и раскрывающегося новыми гранями.

Немаловажным фактором, формирующим ощущение целостности, является и единый подход к ладогармоническому решению пьес, в основе которого не тонально-функциональные соотношения, а красочно-колористический принцип – это образует еще одну параллель с ранними циклами. Однако в этом случае Эрик Сати уже осознанно приходит к созданию своей собственной гармонической системы, планы и формулы которой сохранились в рукописях «Ноктюрнов»[53]. Вот ее основное зерно – «Гармония: по большим секундам, чистым квартам и квинтам; иногда эти интервалы могут быть увеличены или уменьшены; никогда не используйте октаву, особенно чистую октаву». Ниже, прямо рядом с планом: «Используйте кварту как вариант вместо квинты» (пример 25). Именно такой строго-логический принцип лежит в основе организации вертикалей в этом цикле (примеры 26–28). Можно было бы предположить, что такая рационализация гармонии должна была бы облегчить сочинение миниатюр, однако композитору приходилось нарушать свои же правила, добавляя аккорды терцовой структуры, используя сексты и октавные унисоны для создания консонантного баланса мелодии (пример 29).

Подводя итог анализу проявлению нео-тенденций в фортепианных сочинениях Эрика Сати хочется отметить, что пересказывая авторским языком стили, жанры, формы музыкального прошлого, композитор балансирует на грани идеализации «старой музыки» как воплощения вечного, гармоничного и возвышенного, и, в то же время, ее переосмысления в духе стилизации, современной «перекраски» устойчивых смыслов и значений, музыкально-языковых закономерностей.

[53] Описаны Р. Орледжем в книге «Satie the Composer» [236].

В целом наблюдения над авторским подходом к реализации фортепианной миниатюры позволяют прийти к выводу о том, что циклы Эрика Сати и составляющие их пьесы представляют собой новый этап развития жанра и являются показательными с точки зрения изучения его композиторской поэтики. В этом жанровом пространстве в полной мере получили отражение две разнонаправленные тенденции творчества автора. Первая из них связана с ярким проявлением эвристического начала, утверждения своего оригинального почерка, и демонстрирует перспективные связи стилевых поисков композитора с музыкальной культурой XX века. Вторая, напротив, ретроспективные – через отсылку к экс-стилевым явлениям: жанрово-композиционные модели средневековья, барокко, классицизма, романтизма Эрик Сати осмысливает «беспафосно», через отстранение, а порой осуществляя «переакцентуацию» в пародийном ключе.

Программный метод Эрика Сати на разных этапах творчества акцентирует три образные сферы – жанровую, мистико-созерцательную и пародийную. Если для раннего периода характерно использование обобщенной жанровой программности, а также жанровое инвенторство, то впоследствии он отдает предпочтение созданию особого игрового пространства, реализующегося с помощью многослойной «контрапунктической» программности. Она способствует расслоению смыслового наполнения пьесы и зачастую пародирует само явление смысла.

Ведущей для авторского метода жанровой формой становится сюита, оказывающаяся пространством пересечения, с одной стороны, глубинных национальных музыкальных традиций, уходящих своими корнями в творчество французских клавесинистов, с другой – чрезвычайно актуальной для музыки минувшего столетия структурой, позволяющей реализовать новые представления о пространственно-временных отношениях музыкальной композиции (дискретность, дробность, калейдоскопичность и т. п.). Как было показано, Эрик Сати зачастую реализует монообразный характер цикла с отсутствием контраста в жанрово-эмоциональной сфере, единым интонационно-

фактурным комплексом, проявляющимся в каждой пьесе, экстенсивностью развития. Технологическая «мастерская» композитора определяется тем, что в большинстве миниатюр он ориентирован на простоту слагаемых элементов, тематизирует фон, делая «периферийное» и в высокой степени семантически нейтральное средство выразительности – фактуру – ведущим, поглощающим остальные элементы музыкального языка. В условиях гипертрофии повторности и формульности изложения это в значительной мере ослабляет внешнее эмоциональное музыкальное воздействие, уводя его к скрытым процессам психологического порядка и создавая эффект медитативности.

ГЛАВА 3.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

3.1. Песни Эрика Сати в контексте бытования вокальной миниатюры во французской музыке рубежа XIX–XX веков[54]

В творческом наследии Эрика Сати, включающем б*о*льшей частью фортепианные произведения, а также музыкально-сценические, инструментальные опусы, музыку к кинофильмам и спектаклям, особое место занимает камерно-вокальная лирика. При всей немногочисленности сочинений этой жанровой группы они, тем не менее, как и прочие сферы творчества композитора, дают возможность исследователю осмыслить неординарность его мышления, а также выявить художественные позиции автора в контексте тех существенных стилевых новаций, которыми наполнена культура рубежа XIX и XX веков. Кроме того, данная жанровая сфера ярко проявляет эволюционные изменения эстетических принципов композитора, а также значительно углубляет понимание процессов становления его стилевой системы.

Формирование полноценной картины этой области творчества Эрика Сати невозможно без четкого представления об общих путях развития камерно-вокальной лирики во Франции последней трети XIX – начала XX столетия, а также понимания того социально-культурного фона, который в значительной мере определил облик вокальных опусов автора. В отечественном музыкознании на сегодняшний день история развития французской вокальной музыки в профессиональном композиторском творчестве представлена скорее пунктиром, чем единой линией: достаточно точная картина искусства трубадуров и труверов средневековья и *Ars nova*, а также полифонического

[54] Материалы данного параграфа были впервые опубликованы в статье автора [139].

многоголосного *chanson* эпохи Ренессанса сменяется весьма скромным пониманием поэтики камерно-вокального жанра в промежутке от правления Людовика XIV Короля-солнце и до окончания Второй республики (1852 г.). В исследованиях о жизни и творчестве французских композиторов-романтиков Г. Берлиоза, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Л. Делиба, работавших в жанре лирического романса, достижения в этой области закономерно оказываются в тени музыкально-театральных и симфонических исканий. И только в отношении вокальной музыки рубежа XIX и XX столетий, широко представленной в творчестве К. Сен-Санса, Л. Лало, С. Франка, Э. Шоссона, А. Дюпарка, Г. Форе, К. Дебюсси, М. Равеля, благодаря появившимся в отечественном музыкознании последние годы диссертациям и многочисленным публикациям [10; 55; 75; 77; 121; 122], намечается положительная динамика в изучении. В отличие от музыкально-поэтических сочинений названных композиторов, песни Эрика Сати пока не становились предметом музыковедческого исследования[55], их традиционно не принято включать в ряд реформаторских явлений камерно-вокальной области. Тем не менее они являются показательным примером «новой жизни» вокальной миниатюры, отмеченной формированием тех закономерностей в отношении характера концепционности, музыкально-поэтического диалога, ролевых функций голоса и фортепиано, которые ранее были не свойственны этому жанру.

Всплеск бурного интереса к камерно-вокальной лирике во французской музыкальной культуре конца XIX – начала XX века обусловлен многими причинами и подготовлен рядом *предпосылок*. Одна из основных – это те эволюционные изменения внутри самой жанровой сферы, которые активно начинают происходить с 1850-х годов. Спустя несколько десятилетий после небы-

[55] В зарубежном музыковедении картина иная. Разным аспектам вокальной лирики композитора посвящены работы таких музыковедов, как: Д. Бернардини [213], М. Обер [233], М. Равель [241], С. Вайтинг [253], П. Даян [222], К. Поттер [240], Дж. Джонсон, Р. Стокс [230], С. Чиеза [219].

валого расцвета песни в Германии[56] в качестве ведущего жанра такого рода во французской романтической культуре утверждается лирический романс. Поэты Франции, откликнувшиеся на художественно-эстетические веяния нового века, в том числе А. Ламартин, А. де Виньи, А. де Мюссе, Т. Готье, В. Гюго и другие, наконец-то дождались конгениального музыкального воплощения своих стихов в сочинениях Г. Берлиоза, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Л. Делиба и других. Однако, при всех достижениях названных авторов в области камерно-вокальной композиции, французский лирический романс не стал подлинно национальным явлением и достаточно быстро уступил свое место более прогрессивным и молодым ответвлениям, соответствовавшим идее утверждения национальной самобытности и представлениям об «истинно французском». Жанры *mélodie*[57] и *chanson* стали теми формами музыкально-поэтического высказывания, которые, с одной стороны, позволили выдвинуть вокальную музыку Франции в авангард общеевропейских академических достижений в этой сфере, с другой – разрешить многолетние поиски подлинно национального пути развития «французской песенности», приведшего к результатам столь же существенным и оригинальным, что и в области оркестровой, ораториальной и театральной музыки.

Как и в Германии начала XIX века, значительным импульсом к творческому взлету камерно-вокальных жанров во Франции последней трети того же века послужил подлинный расцвет французской литературной и, прежде всего, поэтической школы, составивший целую эпоху – эпоху поиска оригинального художественного языка, способного воплотить и трагическое ощущение *fin de siècle,* и предчувствие иного времени, иной реальности. Богатейшее наследие всеми признанной национальной литературы, помноженное на исключительный социально-исторический опыт, насыщенный потрясени-

[56] Период, предшествовавший расцвету вокальной миниатюры во Франции XIX века, совпал со смутной эпохой и 1789 года, Республики, Империи, Реставрации и революций 1830 и 1848 годов.

[57] Необходимо отметить, что с французского слово *mélodie* переводится как «мелодия» – термин, имеющий устоявшееся значение в музыкознании. В связи с данным обстоятельством в отношении наименования жанра в работе будет использоваться написание на французском языке.

ями революционных событий и поражением во франко-прусской войне 1870–1871 года, стало основой «новой поэтики», нашедшей отражение в творчестве представителей импрессионизма (П. Верлен), символизма (А. Рембо, С. Малларме, П. Валери), «парнасской» школы (Т. Готье, Т. де Банвиль, Ж.-М. де Эрредиа, Л. де Лиль), сюрреализма (Г. Аполлинер, А. Бретон, Л. Арагон).

Композиторы Франции при создании своих сочинений обращались к стихотворным опусам, первоначально написанным или переведенным на родной язык: «звучание и интонационное воплощение структур родной речи, – как пишет Е. Корниенко, – способствовали тому, что именно вокально-песенное искусство стало символом французской культуры» [76, с. 54]. В связи с этим путь развития и трансформации вокальных жанров во многом был обусловлен эволюционными процессами национального стихосложения. Важны также в этом аспекте и те бурные полемические дискуссии, которые разгорались по поводу самой возможности адаптации французской просодии в кантилене[58].

Классическая версификация во Франции, сложившаяся в XVI–XVII веках, опирается на силлабический (в отличие, например, от русского силлаботонического) принцип, в котором текст как поэтический может быть воспринят только в том случае, когда он синтаксически распадается на строки, равные по количеству слогов. При этом каждая строка представляет собой смысловую целостность и завершенность, а на первый план по значимости в организации стиха выходит не словесное ударение (и, соответственно чередование ударных и безударных слогов), а фразовое, которое, как правило, приходится на последний или предпоследний слог, или ударение в ритмической группе, состоящей из нескольких слов. Еще одно требование французского классического стихосложения – это чередование так называемых мужских (ударных односложных) и женских (двусложных с ударением на предпоследнем слоге) рифм.

[58] См. подробнее об этом: [233].

На исходе XIX века, как пишет литературовед и филолог М. Гаспаров, появляется представление об исчерпанности традиционных средств стиха: «вновь и вновь применяясь внутри однородной культуры, они слишком тесно срастаются с содержанием, рифма позволяет безошибочно предугадывать слово, ритм – предугадывать синтаксический оборот; предсказуемость в стихе становится слишком высокой. Начинается полоса исканий иных средств, завершающаяся освоением основной формы стиха XX в. – международного верлибра» [36, с. 219]. Идя от традиционного силлабического текста, французские поэты «расшатывали» его принципы с помощью сдвигов и пропусков цезур, опущения немого *-e*, нетрадиционных рифм, нарушения их правильного чередования и т. п.

Незыблемость классического французского стихосложения была впервые подвергнута сомнению в творчестве Ш. Бодлера, проложившего своими экспериментами в области так называемой поэтической прозы – «музыкальной, помимо ритма и рифмы, достаточно гибкой и скандированной, чтобы адаптироваться к лирическим движениям души, к прихотливости мечтаний и к скачкам мыслей» [32] – дорогу к более активным новациям представителей «новой поэтики» – П. Верлена, в своих стихах создавшего «симфонию звучащего слова» (Л. Андреев), а также символистов. В их творчестве свободная организация стиха, а также его приближение к разговорной бытовой речи, использование особых приемов организации текста (таких, например, как аллитерация, ассонанс, звукопись) способствовали созданию оригинальных поэтических опусов, получивших необычайный резонанс в камерно-вокальной музыке и, прежде всего, в жанре *mélodie,* чутко реагировавшем на звуковую форму слова.

Другой вид музыкально-поэтического высказывания – *chanson* – хоть и подпитывался иными художественно-эстетическими импульсами, но также был неотрывно связан с общим процессом обновления и самоопределения французской культуры. В противовес смысловой и технической сложности, изысканности «новой поэтики» парнассцев, символистов, сюрреалистов ак-

тивизируется тенденция поиска простоты и жизненности, не гнушающейся к тому же бытовизмов и приземленности. Ее идеологом в стане академического искусства стал поэт и драматург Ж. Кокто, который «иронизировал над всякой элитарностью и пытался заставить публику заново обрести в театре и в концертном зале непосредственность детского созерцания, избавиться от многословия, развеять импрессионистские и вагнерианские туманы и бросить незамутненный взгляд на первоэлементы искусства, на мелос графики и линию мелодии, на переосмысленные отзвуки мюзик-холла, на эстетику кабаре, на новую простоту» [73, с. 179]. Такая смена содержательной парадигмы повлекла высвобождение от оков академизма и элитарности многих жанров – высвобождение, зачастую осуществлявшееся в форме осмеяния, пародирования, а также привлечения средств городской низовой традиции, из которой, по мнению исследователя «рождается – в фарсовых, шутовских формах, предвещающих формы контркультурные, – современное искусство: дадаизм, минимализм, концептуализм» [20, с. 43–44].

Главной особенностью кабаретных музыкальных спектаклей, проходивших в кафе-концертах, мюзик-холлах и артистических кабаре, стала, пожалуй, их синтетичность, включающая наряду с пением шансонье различные театрализованные действа, танцевальные номера, игру на музыкальных инструментах, чтение юмористических текстов, пантомиму и многое другое. Благодаря объединению в кабаре-культуре усилий творцов различных направлений, она становится мощным эпицентром влияния, распространившегося далеко за границы этого явления, в том числе и географически, прорастая в разных европейских странах. Однако кабаре не исчерпывается развлекательной сферой; в переломную эпоху оно становится местом, где поднимаются и обсуждаются остросоциальные и политические вопросы, выплескивается общественное недовольство, в основном в сатирической форме. Французский *chanson* занимает особое место в его эстетике, обозначая новый этап развития жанра, постепенно завоевывавшего уважение интеллектуальной элиты, в том числе и наиболее академических ее представителей. Он ока-

зался одной из тех малых форм, которые традиционно воспринимались как второстепенные и незначительные по отношению к высокой культуре, но получили новый статус и новый всплеск популярности в активно развивающейся индустрии развлечений.

Несмотря на ведущую роль описанных тенденций в формировании новых форм французского песенного искусства было бы ошибочным воспринимать *mélodie* как жанр исключительно высокий, а *chanson*, соответственно, низкий, и говорить о них как о характерных или не характерных для определенных типов исполнителей или аудиторий. Скорее, французской песне этого периода свойственна гибридность, позволяющая ей преодолевать границы класса, статуса и сферы исполнения. В вокальных миниатюрах Эрика Сати это качество проявляется с наибольшей отчетливостью, позволяя его вокальным сочинениям балансировать на грани высокого и низкого, элитарного и массового, интеллектуального и примитивного.

Интерес к обозначенным формам французской песенности своеобразно пульсирует в его творчестве, определяя границы трех периодов, которые отчасти соответствуют закономерностям эволюции его стиля и в других жанровых сферах. Так, *первый этап* (1884–1897), в значительной степени отмеченный освоением национальных традиций французской музыкальной культуры, обращением к образам прошлых эпох, а также выработкой собственного стиля, близкого импрессионистической манере письма, в основном связан с работой в жанре *mèlodie*. В этот период композитором были созданы «Три мелодии 1886 года» («Trois mélodies de 1886») и «Цветы» («Les Fleurs», 1886) на стихи К. де Латура, а также «Средневековая песня» («Chanson médiévale», 1886, К. Мендес), написанная в качестве упражнения в период обучения в Schola Cantorum. Единственным исключением в этой жанровой группе становится «Шансон» («Chanson», 1887, К. де Латур), предвещающий те тенденции, которые более ярко проявятся в следующем периоде творчества.

Второй этап (1897–1918) характеризуется обращением Эрика Сати к *chanson*, интерес к которому во многом обусловлен вовлеченностью компози-

тора в активно развивающуюся культуру кабаре. В этот период он обращается к стихотворениям разных авторов, эстетические установки которых, нацеленные либо на сатирическое обличение устоявшейся системы ценностей через травестию, гротеск, гиперболизацию, излишнюю детализацию (в процессе пародирования), либо на полную дезинтеграцию рационально-логических связей на семантическом и языковом уровнях (в процессе абсурдизации), провоцируют композитора на поиск адекватных методов их музыкальной интерпретации. Это такие опусы, как: «Вдовец» («Le Veuf», 1899, слова В. Испа), «Дива Империи» («La diva de l'Empire», 1900, Д. Боно и Н. Блес), «Обед в Елисейском» («Un dîner à l'Élysée», 1900, В. Испа), «Маленький праздничный сборник» («Petit Recueil des Fêtes», 1903–1904, В. Испа), «У меня был друг» («J'avais un ami», 1904, Э. Сати), «У доктора» («Chez le docteur», 1905, В. Испа), «Ну давай, Шошóтта (или Чокóтта)» («Allons-y Chochotte», 1905, Д. Дуранте), «Омнибус автомобиль» («L'Omnibus automobile», 1905, В. Испа), «Сорочка» («La Chemise», 1909, Ж. Депак). Немногочисленны в этой группе примеры *chanson* с лирическим или лирико-эротическим содержанием: «Нежность» («Tendrement», 1897, В. Испа), «Я тебя хочу» («Je te veux», 1902, А. Пакори).

Поздний, *третий период* (1914–1924) своего вокального творчества Эрик Сати вновь связывает с жанром *mèlodie*, интерпретация которого, однако, во многом модифицируется под влиянием пародийно-абсурдистской поэтической и музыкальной стилистики прошлых лет. Характерное для жанра утонченно-лирическое содержание опосредуется комическим модусом, создавая нетривиальное взаимодействие контрастных образов как на уровне всего сборника, так и на уровне поэтики отдельных сочинений. Эти закономерности достаточно ярко проявляются в циклах «Три поэмы любви» («Poémes d'amour», 1914, Э. Сати), «Три мелодии 1916 года» («Trois Mélodies de 1916», Л. Фарг, М. Годебски, Р. Шалупт), «Четыре маленьких мелодии» («Quatre petites mélodies», 1920, А. де Ламартин, Ж. Кокто, аноним, Р. Радиге). Цикл «Лудионы» («Ludions», 1923, Л. Фарг), обобщающий и развивающий

тенденции пародийно-абсурдистской линии камерно-вокального лирики Эрика Сати, становится последним произведением этой жанровой сферы в творчестве композитора.

Как известно, жанровый облик вокальной миниатюры, в силу ее синтетической природы, определяется характером воздействия литературных образов, стилевого своеобразия стихотворной речи, художественного содержания вербального текста. *Поэтические пристрастия* Эрика Сати демонстрируют его интерес к современным явлениям рубежа XIX и XX веков, обнаруживают широту его взглядов и устремлений и составляют достаточно сложный конгломерат стилей, манер, направлений. В центре внимания оказываются сочинения современников, чьи идеи модернизации академического искусства созвучны собственным представлениям композитора. При этом для Эрика Сати, испытывавшего безразличие по отношению к признанным авторитетам, не имеет значения статус или известность авторов первоисточников в художественной среде. Среди них поэты, широко известные публике (А. де Ламартин[59], Ж. Кокто[60], К. Мендес[61], М. де Фероди[62], Л. П. Фарг[63]), и, в

[59]Альфонс де Ламартин (1790–1869) – один из крупнейших представителей поэтов эпохи романтизма, который также получил известность как историк, публицист и политический деятель. Как поэт получил известность благодаря своим ранним сборникам, в которых преобладают молитвенные размышления, христианские мотивы, элегические зарисовки. Мелодичность, мастерство звукописи, философская меланхолия снискали поэту славу в разных странах, в том числе и в России.

[60]Жан Кокто (1889–1963) – французский поэт, писатель, драматург, режиссер и художник, работавший в различным авангардных течениях, наполнявших культуру и искусство XX века. Творческую карьеру начал в 1906 году и впервые дебютировал в прессе как поэт в 1908, издав сборник стихов «Лампа Аладина». Считал поэзию основой любого искусства. После знакомства с М. Прустом и С. Дягилевым начинает писать либретто. Впоследствии одним из самых скандальных станет балет «Парад», исполненный с музыкой Э. Сати и с декорациями П. Пикассо. Одной из самых знаменитых работ является его книга «Петух и Арлекин», в которой автор излагает некоторые аспекты своей эстетики. Вскоре становится идеологом французской группы «Шести», а в 1926 году публикует сборник эссе «Призыв к порядку», где проявляется разочарование в принципах авангардного искусства. После чего обращается к изучению античной мифологии.

[61]Катюль Мендес (1841–1909) – французский поэт, писатель, драматург, один из основателей парнасской школы. Основные идеи парнасского течения в искусстве излагает в книге «La legend du Parnasse contemporain» («Легенда о современном Парнасе»). Его творчество пользовалось популярностью среди композиторов, на его стихи писали музыку Ж. Ибер, Ж. Бизе, К. Сен-Санс и многие другие.

[62]Морис де Фероди (1859–1932) – французский актер, режиссер театра и кино. Написал тексты ко многим песням для Полетт Дарти – известной певицы и актрисы.

то же время, – абсолютно незнакомые, информация о жизни и деятельности которых либо отсутствует вовсе, либо очень мала (К. де Латур, А. Пакори, Р. Радиге, М. Годебска, В. Испа[64]); встречаются произведения, авторы стихов которых вообще не указаны, а также сочинения на собственные тексты[65].

Складывается впечатление, что порой Эрик Сати сознательно избегает известных имен, в отношении творчества которых уже сложилось определенное мнение и стереотипы восприятия. Они могли бы стать сдерживающим фактором при реализации оригинальных художественных замыслов композитора, порой нарушающих границы допустимого с традиционной точки зрения. Чуть ли не единственным исключением, когда композитор создает музыкально-поэтическое произведение на текст авторитетного представителя французской литературной традиции становится миниатюра «Elegie» («Элегия») на стихи А. Ламартина. По всей вероятности, ее появление обусловлено внешними факторами – в 1918 году скончался близкий друг Эрика Сати К. Дебюсси, которому и посвящено сочинение.

Второй важной причиной выбора тех или иных первоисточников, а также преобразований композиторских интересов к избираемой поэзии, очевидно являются личные связи Эрика Сати с их авторами[66], а также его худо-

---

[63]Леон Поль Фарг (1876–1947) – французский поэт-символист, был членом литературно-художественного «Общества апашей», а в 1924 году совместно с П. Валери и В. Ларбо основал журнал «Коммерс», благодаря чему сблизился с сюрреалистами. В 1937 году его избирают членом «Академии Малларме». В своих сочинениях органично соединял лиризм и иронию.

[64]Венсан Испа (1865–1938) – французский актер, писатель, композитор и певец, приехавший в Париж осенью 1887 года по желанию своей семьи, чтобы он изучал право. В первый же вечер своего пребывания в городе он появился в Chat Noir. Его уже знали в кабаре, поскольку он писал стихи для издания «Chat Noir», задолго до того, как ступил на порог знаменитого заведения. Хотя он продолжал публиковать свои стихи в «Le Chat Noir», первые выступления Испа в кабаре состояли не из его собственных сочинений, а из репертуара юмориста М. Мак-Наба. С 1892 года выступал в этом кабаре со своим собственным репертуаром и прославился сатирой на текущие и политические события, а также пародией на сентиментальный шансон.

[65] В приложении 2 представлены переводы текстов всех анализируемых вокальных сочинений Эрика Сати.

[66]Обращение Эрика Сати к творчеству некоторых поэтов было обусловлено общностью взглядов относительно реформ художественной культуры Франции, нередко подкрепленные еще и теплыми дружескими отношениями. Так, например, с юным Р. Радиге, ассоциировавшим себя с кружком модернистов, композитор познакомился и сдружился благодаря Ж. Кокто, ставшему наставником молодого поэта. Теплые товарищеские отношения связывали Эрика Сати и с Ж. Кокто, в значительной мере воздействовавшего на становление творческого почерка композитора. В лице К. де Латура Сати нашел единомышленника, готового бороться за

жественные интересы в конкретный период творческой эволюции. Так, увлечение поэзией К. де Латура[67] (1886–1887) сменяется интересом к кафешантанной поэтической традиции (1899–1907), на третьем этапе интереса к вокальному жанру (1914–1923) происходит значительное обогащение круга поэтических пристрастий, расширение образно-тематического спектра.

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что трехфазное деление камерно-вокального творчества Эрика Сати, отчасти совпадающее с эволюцией его стиля и внутренней логикой творческого процесса в других жанровых сферах, имеет в этой области свою специфику. Она обусловлена эстетическими, жанровыми и поэтическими пристрастиями композитора, а также влиянием на них общих тенденций развития как песенного жанра, так и музыкальной культуры Франции в целом. Так, первый и второй демонстрируют динамику увлеченности Эрика Сати средствами жанров *mélodie* и *chanson*, а третий, в свою очередь, отмечен процессами синтеза, а также своеобразными реминисценциями, что связывает в единый узел весь творческий процесс создания камерно-вокальной миниатюры.

3.2. Жанровая модель *chanson*: между пародией и абсурдом[68]

Как уже отмечалось ранее, одной из показательных тенденций французской музыкальной культуры конца XIX века стало сближение высокой

обновление искусства, хотя его тексты оставались по-прежнему отражением позднеромантической или импрессионистской традиций. Однако, несмотря на данное обстоятельство, композитор с радостью перекладывал стихотворения своего товарища на музыку. С В. Испа, творческий союз с которым привел к созданию значительного количества chanson, автора сблизила работа в кабаре.

[67]Первые опыты в области камерно-вокальной миниатюры связаны именно с поэзией К. де Латура. Впоследствии Эрик Сати не раз вдохновлялся творчеством автора, создавая не только вокальные сочинения, но и инструментальные. Так, например, прочтя его поэму «Вечные муки», композитор пишет цикл «Три сарабанды» («Trois Sarabandes», 1887); благодаря поэме «Античность» на свет появляются знаменитые «Гимнопедии» («Gimnopedies», 1888). В сотрудничестве с поэтом был написан христианский балет «Успуд» («Uspud», 1892), пьеса для театра теней «Женевьева Брабантская» («Genevieve de Brabante», 1899).

[68] Материалы данного параграфа были использованы в статье автора: [140].

элитарной и массовой культур. Атмосфера творческой неудовлетворенности и всеобщего поиска стимулировала рождение совершенно новых форм. Одной из таких становится кабаре: эта важная часть французской модернистской развлекательной культуры создала свою эстетику и стилистику, что обусловило появление новых и преобразование старых жанров, в частности, французской сольной бытовой песни *chanson,* соединяющей в одном художественном пространстве черты, принадлежащие разным культурным пластам – академической традиции и фольклорной, салону и балагану.

Песенному творчеству Эрика Сати в значительной степени присущи черты этой эстетики и он был не единственным представителем академической музыки, который оказался участником процесса преобразования культурной среды, стремительно попадающей под процессы массовизации. Среди тех, кто обращался к созданию *chanson,* были Ф. Пуленк, А. Шенберг, К. Вайль, Б. Бриттен и другие, в той или иной степени взаимодействовавшие со стилистикой кабаре в своих вокальных сочинениях. Происходившее в рамках данной развлекательной культуры разрушение академических традиций, по выражению А. Бобрикова, «сопровождалось эйфорическим смехом» [20, с. 50]: ирония кабаре давала возможность отстранения, взгляда на себя со стороны. Эта эстетическая и содержательная парадигма, как уже отмечалось в первой главе, прекрасно резонировала с характером сложно-замысловатого образного мира Эрика Сати с превалированием в нем разных модификаций комического – иронии, сатиры, гротеска, «черного юмора» и, как следствие, использованием специфических художественных приемов пародирования и абсурдизации для создания музыкально-поэтического целого. Отрицание и осмеяние как основа эстетики кабаре, гротеск как одна из важнейших составляющих исполнительского стиля, смешение жанровых и видовых границ – вот те ведущие признаки, которые позволяли Эрику Сати органично ощущать себя в этом пространстве и создавать в нем сочинения, в которых повседневный трагизм преломлялся через иронию и грубый смех. Рассмотрим меха-

низмы функционирования пародии и абсурда в тех песнях Эрика Сати, которые представляют собой воплощение жанровой модели *chanson*.

Коррелирующие между собой явления пародии и абсурда исторически возникли на стыке алогичного и логического, комического и трагического, высокого и сниженного мировосприятия. Каждое из них, обладая специфическими закономерностями и принципами реализации в тексте, тем не менее реализует общее для обоих явлений художественно-критическое и художественно-манифестирующее значение. Наиболее активно оно проявляется в кризисные моменты, отмеченные конфронтацией идеологических и стилевых течений, «становясь в литературе и в истории культуры трансформационным механизмом преобразования и перехода из обыденной сферы в сферу новую и неожиданную, из привычных формы и смысла – в инновационные» [28, с. 5]. Представляется, что пафос отрицания, утверждение нового через критику старого, столь характерные для творческого почерка Эрика Сати, желание композитора оригинально и ярко декларировать нетрадиционные принципы художественного мышления, определяют выбор приемов пародирования и абсурдизации в качестве основных для создания сочинений в разных жанровых сферах.

Вопрос о том, что такое абсурд и пародия как элементы поэтики, когда они возникают и как проявляются в произведениях искусства и литературы, является достаточно разработанным в литературоведческом и культурологическом дискурсах (например, труды О. Бурениной-Петровой [28], Е. Клюева [69] и др. – о феномене абсурда, О. Телятниковой [181], О. Фрейденберг [186] и др. – о феномене пародии). Исследователи-музыковеды к интересующим нас категориям и их функционированию в тексте сочинений обращаются достаточно редко: наиболее целенаправленным вниманием к изучению абсурдистских тенденций отмечены работа А. Денисова [50], пародийной эстетики – А. Денисова [49] и О. Соломоновой [170]. Все они создают необходимую теоретико-методологическую базу как для установления сущностных основ этих явле-

ний, так и для анализа их конкретных воплощений в музыкальном искусстве, в том числе и в творчестве Эрика Сати.

Как известно, жанровый облик вокальной миниатюры, в силу ее синтетической природы, определяется характером взаимодействия поэтических образов, стилевого своеобразия стихотворной речи с музыкальной реализацией заложенной в вербальном тексте художественной идеи. Обращение композитора к первоисточникам поэтов-современников – В. Испа, Л. П. Фарга, Р. Радиге, Р. Шалупта, М. Годебски и др., в которых гротескное начало, бурлеск, нонсенс, языковая игра становятся важными факторами семантической и лингвистической организации, открывало для Эрика Сати широкие возможности для проявления творческой инициативы, которые продиктованы принципиально иными характеристиками поэтического текста – свободой в расстановке цезур, неравнозначным слоговым составом строк, отсутствием признаков метрической стабильности и т. п. Представляется, что именно соприкосновение с таким типом текстов определило запуск креативных механизмов пародии и абсурда, которыми оперирует композитор при создании *chanson*.

Пародийные стратегии в песнях Эрика Сати связаны, прежде всего, с сатирическим внемузыкальным планом, который обусловливает восприятие целого. Методы, используемые авторами поэтических первоисточников – игра слов, гиперболизация, совмещение несовместимого и пр., формируют обличительный модус в процессе художественного осмысления явлений. *Приемами травестии и создания эффекта обманутого ожидания* пользуется неизвестный автор XVIII века в «Шансон» («Chanson»), открывая повествование, казалось бы, портретом своей прекрасной дамы, описываемой с помощью пафосно-романтических эпитетов («это мое сокровище, моя жемчужина»). Развенчание сложившегося образа происходит в последней трети текста, где выясняется, что объектом обожания является не возлюбленная, а бутылка, французское «trou par» – вовсе не «источник» любви и вдохновения, а

«отверстие» ее горлышка, которое изначально и было главной драгоценностью для героя.

Текстовая основа одной из известнейших кабаретных песен Эрика Сати «Дива Империи» («La diva de l'Empire», 1900), принадлежащая Д. Боно и Н. Блес, представляет еще один вариант создания комического пространства. Здесь результат достигается с помощью приема *гротеска*, возникающего в следствие *интегрирования на смысловом уровне амбивалентных образов* – невинности и кокетства, циничности и романтизма. Эта сложная комбинация призвана сформировать портрет певицы Полетт Дарти, выступавшей в театре «Эмпайр» (популярном мюзик-холле 1880–1890-х годов). На вербальном уровне в рамках единой семантической парадигмы объединяется несоотносимое: «удивленный ребенок» – «дива империи», «скромно, невинно» – «соблазнительно» и пр.

Еще одним пародийным маркером в стихотворении становится *прием поэтического билингвизма*, отражающий высокомерное отношение французов к британским туристам и тому, насколько они наивны: ведь они верят каждому слову артистки, «не замечая издевательской улыбки на ее губах». Вплетаемые во французскую речь английские слова – «un chapeau *Greenaway*», «*Little girl* aux yeux veloutés», «les *gentlemen*», «Dans un seul *yes*» и «De *baby*», будучи употребленными вне привычной фонетической среды обитания, усиливают комизм ситуации. В этой песне, как это и свойственно кабаре-культуре, тема взаимоотношений мужчины и женщины представлена в весьма необычном ракурсе: в противовес романтической идеализации она предстает в сниженном и даже неприглядном ракурсе, с подчеркиванием чувственно-эротического начала. Провокативный пафос песни и господствующий в ней дух фривольности направлен на травестию возвышенного чувства и осмеяние норм морали.

В песне на стихи В. Испа «Омнибус-автомобиль[69]» («L'Omnibus automobile», 1905) страх перед пугающим детищем научно-технического прогресса выражается в использовании приемов *гиперболизации* (омнибус как «монстр», «с зелеными и красными совиными глазами» и маршрутом, начертанным «семью огненными буквами») и *гротеска* – неожиданно вместо пассажиров («женщин, детей, собак, полицейских, депутатов законодательного собрания и других животных») автор видит мешки с гипсом, чье нахождение в омнибусе оправдано тем, что они точно не пострадают в случае аварии. С помощью уже названной оптики травестии, гиперболы, примитивизации в песне «У доктора» («Chez le Docteur», 1905), написанной на стихи того же автора, обличается некомпетентность и стяжательство врача, который вскрывает брюшную полость пациента, перед этим потренировавшись на устрицах, и ставит несуществующие диагнозы («чахотка несется галопом», в бронхах «дует северный ветер», а кишка «не улыбается и не развлекается»).

Музыкальный язык песен Эрика Сати на пародийные тексты во многом определяется стилистикой кабаретной *chanson* с ее куплетным строением, повторностью и квадратностью структур, простотой тематизма, приоритетным положением вокальной партии по сравнению с сопровождением и его яркой жанровостью, идущей от бытовой музыкальной культуры. Однако, работая с этой жанровой моделью, композитор использует специфические приемы в связи с необычным характером текста.

Наиболее частый из таких приемов формирования пародийного пространства – нарочитая простота и индифферентность вокальной партии и фортепианного сопровождения при очевидной сложности текста, наполненного намеками, каламбурами, языковой игрой. Таков музыкальный склад в песнях «У доктора» и «Омнибус-автомобиль», где тривиальные закругленные мелодические линии на фоне многократно повторенной формулы гармонической каденции (T-S-D-T) служат своего рода маской для перегруженного в

[69] Омнибус-автомобиль – название автобуса в первый период его существования; первоначально омнибус – вид общественного транспорта на конной тяге.

лексическом и семантическом отношениях текста (пример 30). Еще один метод – поляризация образного наполнения вербального и музыкального рядов, когда «название и сюжет настраивают слушателей на определенные жанровые ассоциации, с которыми сама музыка не совпадает» [49]: энергичная и чеканная ритмика марша в темпе *Assez vif* («Очень живо») и вокальная скороговорка, создающие квазигероический образ, находятся в смысловом диссонансе с образом больного в песне «У доктора», где уместнее были бы совсем иные средства (пример 31). Эффект гиперболизации создается, во-первых, благодаря назойливо повторяющимся через каждые четыре такта кадансовым оборотам, «вдалбливающим» в сознание слушателя рифмованные окончания двустиший (пример 30), во-вторых, в результате использования куплетной формы с точным повторением музыкальной структуры и большим количеством куплетов («У доктора» – одиннадцать, в «Омнибусе» – шесть). Особенно острой приправой к этому сатирическому «блюду» становится специфическая эксцентричная вокальная манера интонирования, используемая при исполнении кабаретных песен.

В той же стилистике кабаре-культуры решен и миниатюрный, одинадцатитактовый «Chanson» с уже описанным выше сюжетом «переодевания» романтического влюбленного в развязного пьяницу. Здесь музыкальная интерпретация оказывается в полном со-звучании поэтическому сюжету: момент развенчания героя, травестии, приходящийся на слова «из-за отверстия в моей бутылке» подчеркивается сменой динамики (с *p* на *f*), замедлением темпа (*Tres retenu*), переключением в одноименный минор, подтверждая на музыкальном уровне реализацию принципа обманутого ожидания (пример 32). Еще одним приемом пародирования становится звукоизобразительность: «ползучие» интонации хроматического вступления, примитивная робкая декламация на двух нотах и «прихрамывающий» аккомпанемент с первых тактов песни выдают неуверенную походку и шаткость намерений мнимого любовника (пример 33).

В «La diva de l'Empire» пародийный эффект достигается благодаря очевидной семантической раскоординации вербального и музыкального рядов – портрет кокетливой дивы-шаньсоньетки решен в жанре марша, не соответствующем легкому женскому образу. Второй прием – расшатывание исходной жанровой модели, которое осуществляется через насыщение маршевой основы регтаймовыми синкопами, акцентированием слабых долей, насыщением вокальной партии танцевальными фигурами кружения и интонациями опевания (пример 34).

Абсурдирование у Эрика Сати опирается на иные содержательно-смысловые основания: здесь уже не функционирует логика осмеяния-обличения, нет и ее объекта; на первый план выходит разрыв любых рационально-логических связей. Притягательность стихов Л. П. Фарга, избранных композитором в качестве поэтической основы своего последнего вокального произведения – цикла «Лудионы»[70] («Ludions», 1923), кроется в особой форме высказывания, абсурдного по своей сути. Оно отражает «тотальную дезинтеграцию ожидаемых отношений» [50] как на уровне смыслообразования – в «смещении в шкале релевантности событий, степени их предсказуемости» [там же], так и на уровне лингвистики – в использовании языковых конструкций, не вписывающихся в привычные лексические и грамматические параметры поэтической речи. Стихи Фарга более важны звукоизобразительностью и игрой слов, чем их буквальным смыслом; насыщенные каламбурами, искаженными словами, непонятными намеками и детской болтовней, они сложно переводимы. Очевидно, что именно нелогичность и «несчитываемость» образов, сменяющих друг друга в калейдоскопе стихотворений, неожиданность «словотворческих» структур привели их автора к столь любопытной ассоциации с хаотичным поведением в воде маленькой игрушеч-

[70] Ludions – крошечные фигурки-игрушки, которые помещаются в заполненный водой герметичный контейнер; их можно заставить подниматься, опускаться или вращаться, прикладывая к жидкости внешнее давление. Французское выражение être ludion означает «быть игрушкой судьбы, обстоятельств». О знаковости этого цикла Фарга свидетельствует факт издания с 1996 года под названием «Ludions» журнала, в котором публикуются тематические материалы, неопубликованные произведения и исследования о поэте.

ной фигурки, название которой фигурирует в заглавии цикла и прекрасно выражает сверхидею происходящего.

Взяв оригинальные тексты цикла Фарга, опубликованные в мартовском номере 1923 года домашнего журнала Адриенны Монье «Intentions», Эрик Сати опускает три из восьми и меняет порядок остальных следующим образом: «Крысиная ария» («Air du Rat»), «Сплин» («Spleen»), «Американская лягушка» («La Grenouille Américaine»), «Ария поэта» («Air du Poète»), «Кошачья песня» («Chanson du Chat»). Избранная композитором последовательность песен не связана с содержанием текстов: возникающие образы крысы, лягушки, кота (первая, третья и пятая песни), девушки-кокотки и поэта (вторая и четвертая) семантически не сопрягаются в сознании воспринимающего и остаются конгломератом абсолютно разнородных явлений. Логика и единство целого скорее определяются музыкально-композиционными закономерностями и восходят к сюитному чередованию быстрой и медленной моторики движения с прогрессирующей поляризацией темпов, а также ладового контраста мажора и минора.

Отсутствие организующего смыслового начала в цикле в целом умножается и на уровне составляющих его единиц: нарушение «естественного» представления о предмете или явлении, игру с аспектами разных измерений (реальное / ирреальное) обнаруживаем в каждой из пяти песен. В «Крысиной арии» – имитация панихиды по любимой белой крысе, сравниваемой с амебой; более лиричная миниатюра «Сплин» посвящена грустной белокурой французской кокотке, которая, сидя на скамейке в старом сквере, погружена в философские размышления о бессмысленности жизни; в «Американской лягушке» описывается мифическое существо с огромными глазами и золотыми очками в ситуации, напоминающей любовную сцену; действие «Арии поэта» происходит в Папуа и раскрывает еще один странный лирический сюжет; «Кошачья песня» рассказывает о крошечном пушистом существе – коте Потассоне, который столь же любим, как и белая крыса, открывающая цикл. Вся эта бессмыслица рождена тонкой языковой игрой, которую ведут Фарг и

Эрик Сати со своим слушателем с помощью стилистико-фонетических приемов: ономатопеи (звукоподражания), ассонанса (повторения гласных звуков), анафоры (повторения одних и тех же слов), каламбура (использование сходно звучащих, но разных по значению слов), авторской ономастики (использование «говорящих» имен) и других средств, создающих эффект нарушения семантической сочетаемости слов.

Отрицание рационально-логических закономерностей – важнейшая черта абсурдистских текстов – проявляется в цикле, прежде всего, на уровне музыкально-поэтического диалога в рассогласовании планов содержания и выражения. Настраивая слушателя в песнях «Сплин» и «Ария поэта» на некий возвышенный романтизированный образ, композитор закономерно опирается на романсовый тип интонации в вокальном высказывании в сопровождении пафосно-строгой хоральной фактуры в аккомпанементе. Однако, претензия на высокий стиль опровергается приниженной ценностной окраской самих главных персонажей разворачивающихся двух мини-сюжетов – девушки легкого поведения и папуаса. Обнаруживаемая в соотношении песен подвижность жанровых границ, унификация разных дискурсов – в данном случае академической и массовой культуры – также является одним из способом абсурдизации, используемых Эриком Сати. Вокальный цикл становится полем для своего рода квазисинтеза жанрово-стилистических закономерностей кабаретной песни («Крысиная ария»), кейкуока («Американская лягушка»), наивного детского фольклора[71] («Кошачья песня»), с одной стороны, и романса с хоралом («Сплин», «Ария поэта») – с другой. Последние два жанровых архетипа в таком окружении теряют интонацию «возвышенности» и звучат банально, тем самым лишая слушателя привычных смысловых координат, унифицируя аксиологический статус «высокой» и «низкой» культур.

Еще одним нарушением постулатов коммуникации становится преувеличение меры информативности, что выражается в нарочитой повторности,

[71] Для вокальной партии Эрик Сати заимствует мелодию традиционной французской детской песни «Приятель Гильери» («Compère Guilleri»).

охватывающей различные композиционные уровни песен. Такая склонность к нагнетанию перечислений, по словам С. Савенко, восходит к приему каламбура; при этом «тавтология представляет собой его абсурдистское развенчание; фраза, построенная на тавтологии, движется как белка в колесе, констатируя абсолютное единообразие бытия» [158, с. 362]. Предлагаемые Фаргом «словотворческие конструкции», которые легко формируются благодаря наличию во французском языке одинаково звучащих слов различного значения (например, в первой песне: Un jo / Un joli goulifon / Un oeil / Un oeil à son pépère / Un jo / Un joli goulifon[72]), воплощаются Эриком Сати в вокальной партии сходным образом за счет вариантного многократного обыгрывания определенного интонационного сегмента (пример 35).

Подводя итог наблюдениям за характером музыкально-поэтического диалога в *chanson* Эрика Сати, хочется отметить, что их изучение имеет определенную специфику. Достаточно просто устроенные на поверхностный взгляд, особенно по сравнению с вокальными опусами композиторов-романтиков, они, тем не менее, чутко отражают все движения формирующейся новой художественной реальности и являются показательным примером иного этапа жизни жанра в меняющихся культурных реалиях. Порожденные эстетикой сатирических и абсурдистских литературных течений, стилистикой кабаре-культуры эти песни сформировались в результате ассимиляции логоса комического с индивидуально-стилистическими качествами языка Эрика Сати, использовавшего оригинальные художественные приемы в координации плана содержания и плана выражения.

3.3. Поэтические миры и стилистика жанра *mèlodie*[73]

Mélodie – особый вид французской камерно-вокальной лирики, так же как и *chanson* возникший в результате поиска самобытной и национально-

[72] В переводе с французского: «Кра / Красивый обжора / Глаз / Глазом следящий за ним / Кра / Красивый обжора».

[73] Материалы данного параграфа были впервые опубликованы в статье автора: [139].

характерной формы музыкально-поэтического высказывания – в творчестве Эрика Сати преломляется сквозь призму типичных для композитора поэтико-стилистических закономерностей. Чтобы в полной мере выявить специфику решения этого жанра в творчестве автора прежде необходимо определить те особенности формирования, а, главное, характерные черты этого явления, которые составляют его «генетический код» (Е. Назайкинский).

Впервые сочинения с таким обозначением появились в творчестве Г. Берлиоза, затем у Ш. Гуно, Ж. Бизе, С. Франка, Ж. Массне, К. Сен-Санса[74], однако, наибольшего расцвета *mélodie* достигли в вокальных миниатюрах А. Дюпарка, Э. Шабрие, Э. Шоссона, К. Дебюсси, М. Равеля[75]. Если говорить о собственно музыкальных предпосылках его происхождения, то, во-первых, появление жанра связывается с романсом[76] – излюбленной формой бытового музицирования во французских салонах XIX века, во многом актуализировавших камерную музыку и способствовавших ее развитию. Достаточно непритязательные в образно-содержательном и музыкальном наполнении салонные романсы долгое время представляли собой интерес исключительно как форма светского общения представителей аристократических кругов Франции, не притязающих на покорение высот музыкального профессиона-

---

[74]«Ирландские мелодии» ор. 2 (1829–1830) на текст Т. Мура и «Летние ночи» ор.7 (1834–1856) на текст Т. Готье Г. Берлиоза; «La leune fille et la fauvette» на слова Б. ла Шавиньера (1852), «Примевера» на слова Т. Готье (1868) Ш. Гуно; «La sirene» на слова К. Мендеса (1868) Ж Бизе; множество сочинений в данном жанре было создано С. Франком, среди которых назовем «Воспоминание» на сл. Р. Шатобриана (1842–1843), «Ангел и дитя» на текст Ж. Ребуля (1846) и др.; ряд melodie, в том числе и «Четыре мелодии для голоса и фортепиано» ор. 12 на слова П. Ронсара, «Элегия» на слова Л. Галле (1872) принадлежат перу Ж. Массне; «Персидские мелодии» ор. 26 (1870) на текст А. Рено К. Сен-Санса.

[75]«Волна и колокол» на слова Ф. Коппе (1871), «Грустная песня» на текст Ж. Лаора (1868) А. Дюпарка; «Любовное кредо» на слова А. Сильвестра (1883), «Твои голубые глаза» на слова М. Роллината (1883), «Все цветы» на текст Э. Ростана (1889), «Цикады» на слова Р. Жерара (1889) Э. Шабрие; «Семь мелодий» ор. 2 на стихотворения Т. Готье, А. Сильвестра, П. Бурже и Л. Аккерман (1879–1882), «Четыре мелодии» ор. 13 на слова П. Верлена, Ж. Лоара, В. Де Лиль-Адан, Л. де Лиля Э. Шоссона; «Прекрасный вечер» на текст П. Бурже (1880), «Aimons-nous et Dormons» на текст Т. де Банвиля (1881), «На сурдине» и «Лунный свет» на стихи П. Верлена, вышедшие в свет в 1882 года, а также цикл на слова того же автора «Три мелодии» (1891) и мн. другие сочинения в данном жанре К. Дебюсси; множество сочинений данного жанра было создано М. Равелем, среди которых назовем «Большой черный сон» на слова П. Верлена (1895), «Святая» на сл. С. Малларме (1896), «Песня прялки» на сл. Л. де Лиля (1898), «Мечты» на сл. Л. Фарга (1927) и др.

[76] Такую точку зрения можно встретить в работах отечественных и зарубежных исследователей, таких как: Е. Девятко [47], Е. Корниенко [76], Е. Нечепуренко [120] и др.

лизма: «…романс прост по стилю, – пишет В. Вивэ, – и не нуждается в грандиозной вокальной или пианистической технике, таким образом, он не нуждается в профессиональном музыканте...» [245, с. 35].

Однако, к середине XIX века французский салон, обособляясь от королевского двора и теряя налет элитарности, меняет вектор – публика становится более требовательной к уровню не только профессионализма творца, но и к уровню исполнительства. Выходя за рамки салонной культуры, он сближается с разными концертными формами, становится средой формирования творческой личности и новых художественных взглядов и, самое главное, местом апробации самых современных идей. Именно здесь формируется та благоприятная для рождения и дальнейшего развития жанра *mélodie* ситуация активного взаимодействия музыкантов и поэтов, которая способствовала сближению двух видов искусств в поисках «истинно французского» вокального жанра. Его связи с предшественником – романсом – в первую очередь выявляются в характере содержания, воплощающего разные аспекты лирики, а также в особом отношении к взаимодействию вокальной и фортепианной партий, в котором художественный приоритет всегда остается за первой, а вторая деликатно и чутко следует за характером вокально-поэтического высказывания. Однако, несмотря на их близость, главным отличием нового жанра стало стремление к простоте, но не к упрощенности, к изысканности, но не к изощренности.

В этом аспекте, а также в опоре на французские истоки в поэзии и музыке, *mélodie* сближается с немецкой *lied*, о чем пишут многие музыковеды[77]. Однако это влияние прослеживается не столько на уровне музыкально-поэтической реализации, сколько на уровне самой идеи такого жанра, который концентрирует в своей поэтике национальную специфику и чутко следует особенностям родной речи. Практически во всех исследованиях подчеркивается разница между этими двумя явлениями в стилистическом плане. Во-

[77] Об этом свидетельствуют изыскания таких музыковедов, как: Е. Жарков [55], К. Бергерон [212] и др.

первых, большая рафинированность и изысканность *mélodie* по сравнению с немецкой песней, в чем опять-таки прослеживается влияние салонной культуры: «В то время как *lied* Шуберта, Шумана или Брамса связывает слушателя с неким немецким культурным миром, пронизанным пейзажами, сверхъестественным и народными легендами, французская *mélodie* – это "учёное" творение (une création "savante")», – пишет Ж. Некту [цит. по 55, с. 205]. Во-вторых, иной характер музыкально-поэтического диалога: *lied* «более чувствительна к сознательному, более далека от поэтической экспрессии и более музыкальна, тогда как *mélodie* более связана с письмом и поэтическими схемами, которым она сурово и чутко служит» [там же].

Несмотря на то, что впервые наименование *mélodie* фигурирует у Г. Берлиоза (скорее всего таким образом он старался эмансипировать свои вокальные опусы от романса), и в его творчестве зарождаются первые образцы жанра, пальма первенства в формировании основ жанра приписывается разным композиторам. Так, М. Равель пишет о Ш. Гуно, как о «настоящем основателе *mélodie* во Франции» [241, с. 215]. А. Фелло, исследуя вопрос о перенесении немецкой традиции *lied* на французскую почву, отмечает, что другой композитор – Г. Форе – является «мастером и неоспоримым создателем» данного жанра, а также «самым изысканным из наших современных миннезингеров» [цит. по 212]. Сходная позиция прослеживается в высказывании Р. Брюсселя, считающего, что основная заслуга Форе заключается в «восстановлении, если не в изобретении» запоздалого жанра *lied* во Франции [цит. по 212]. К ним присоединяется и украинский музыковед Е. Нечепуренко, полагающая, что по его вокальным миниатюрам «можно проследить и саму "историю жанра" (переход от романса к *mélodie*), и становление индивидуального стиля композитора, и четко представить основу для вокальных поисков его младших современников – А. Дюпарка, К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка и др.» [122]. В творчестве названных авторов рубежа XIX и XX веков, а также неназванных автором цитаты Э. Шоссона, Э. Шабрие, *mélodie* формируется в окончательном виде и достигает своего расцвета.

При всем разнообразии художественного воплощения жанра в творчестве разных авторов можно выявить определенные типологические черты, позволяющие выделить это явление в ряду камерно-вокальных жанров. Прежде всего, это *новые отношения между музыкой и поэзией*: их специфика заключается в поиске новых музыкальных закономерностей, рожденных поэтическим текстом. Он не просто озвучивается: выявляется его внутренняя многомерная структура (семантическая, фонетическая, синтаксическая, ритмическая), а затем воплощается музыкальными средствами. Именно это качество *mélodie* во многом обуславливает ее стилистический облик.

Так, *характер мелодической линии* вокальной партии определяется требованием интонационной выразительности и при этом должен полностью следовать особенностям стиха, воплощая «музыку стихотворения». В связи с этим специальное внимание авторы уделяли просодии, то есть системе фонетических средств (высотных, силовых, временны́х), реализующейся на всех уровнях речевых сегментов (слог, слово, фраза, строка и пр.). Через точное подчинение вокальной партии структуре стиха с сохранением всех особенностей ударений в словах (так, например, ударный слог в мелодической линии обязательно выделяется более крупной длительностью) и речевых оборотах, а также преобладание силлабической организации, композиторами соблюдались просодические признаки французской речи. Вторым фактором, определяющим характер мелодики, оказывается лирическое содержание стиха, не требующее от слушателя серьезной работы мысли, а призванное вызвать у него внутренне волнение, трепет, созерцание. В связи с этим вокальная партия *mélodie* должна быть рафинированной, очищенной от всякого рода технических сложностей в пользу простоты и ясности, а также пластичной и динамичной. Именно в области вокальной партии наблюдается яркая авторская индивидуализация, которая полностью зависит от почерка композитора.

Партия фортепиано в *mélodie* может быть выражена в качестве гармонического сопровождения, поддерживающего мелодическую линию (порой дублируя ее), либо же обладать своей собственной выразительностью, высту-

пая более активным участником творческого диалога. Фактурный рисунок, в котором преобладают арпеджированные гармонические фигурации или аккордовый склад, зачастую остается неизменным на протяжении всего сочинения, и вкупе с иными средствами музыкальной выразительности способствует сохранению единой образной атмосферы стихотворения. При этом нередки случаи использования звукоизобразительности, иллюстрирующей поэтические образы и символы. Такая трактовка инструментальной партии прежде всего связана с содержательной стороной *mélodie* – лирической миниатюры-эмоции, что способствует отказу от сложной драматургии и театрализованности, господствовавшей в вокальных опусах композиторов эпохи романтизма. При этом *гармонический язык* сочинений, как правило, отражает все красочно-колористические возможности гармонии этого периода, расширяющей тональную систему и способствующей созданию разнообразнейшего ряда художественных образов. *Композиция* же *mélodie*, соответствующая структуре первоисточника, в значительной степени свободна и индивидуализирована в рамках логики поэтического целого.

Все обозначенные закономерности в крупном плане характерны для интерпретации этой жанровой модели в творчестве Эрика Сати, но в деталях в существенной степени опосредованы его неповторимым художественно-эстетическим видением. Всего автором было создано четырнадцать *mèlodies*, сконцентрированных двумя группами в разных периодах его творческого пути: первая включает цикл под названием «Три мелодии» («Trois mélodies»), а также отдельную песню «Цветы» («Les fleurs»), созданные в 1886 году на стихи К. де Латура; вторая группа – циклы «Поэмы любви» («Poémes d'amour», 1914), «Три мелодии 1916 года» («Trois mélodies de 1916»), «Четыре маленькие мелодии» («Quatre petites mélodies», 1920), написанные на рубеже центрального и позднего периода творчества на стихи разных поэтов. Если *mèlodies* раннего периода близки традиционной позднеромантической и импрессионистской модели жанра, и в этом могут быть соотнесены с сочинениями этой жанровой группы в творчестве современников Эрика Сати, то более

поздние – 1914–1920-х годов – опосредованы пародийно-иронической манерой письма центрального периода, наиболее ярко проявившейся в фортепианных миниатюрах.

Сочинения К. де Латура[78], положенные в основу первых четырех *mèlodies,* стали во многом знаковыми в творчестве Эрика Сати. Все вокальные миниатюры на его стихи связывает особая лиричность воплощения любовной тематики, загадочность и утонченность – то есть та образная сфера, которую трудно назвать характерной для творчества композитора. Одновременно каждая из них обладает неповторимым своеобразием, не только идущим от творческой фантазии композитора, но и заложенным в поэзии К. де Латура.

Строки, во многом рожденные под влиянием Ш. Бодлера и символистов, наполненные сентиментальностью и декаденством, содержат множество красочных и пышных метафор, эпитетов и аллегорий, способствующих созданию атмосферы чувственности. Так, в первом номере цикла «Три мелодии» «Ангелы» («Les Anges») перед слушателями предстают образы бесплотных крылатых существ, парящих в эфире «как лилии среди звезд», играющих на лютнях, создающих «божественную гармонию», поющих голосами, звучащими как фимиам. Во втором – «Элегия» («Elegie») – поэтизируются боль и страдания героя, потерявшего надежду на счастье и обреченного на мучения. В третьем – «Сильвия» («Sylvie») – обрисован образ прекрасной возлюбленной, возвышенный облик которой создается благодаря использованию автором всевозможных метафорических выражений в описании внешно-

[78] Как пишет в своей монографии М. Дэвис, Эрик Сати и К. де Латур встретились в 1885 году, скорее всего на Монмартре, и, как де Латур впоследствии вспоминал, с самого начала «слились в братской любви»: «Мы были неразлучны, проводили дни и частично ночи вместе, обменивались идеями, обдумывали амбициозные проекты, грезили о невероятных успехах, напивались, мечтая о несбыточном, и смеялись над нашей бедностью. Можно сказать, что мы проживали последние сцены из "Богемы" Мюрже, перенесенные из Латинского квартала на Монмартр. Ели мы не каждый день, но зато никогда не пропускали аперитив; я помню, у нас была одна парадная пара брюк и одна парадная пара туфель, которые мы надевали по очереди и которые практически каждый день приходилось чинить ‹…› Это была счастливая жизнь» [53, с. 24].

сти девушки: «ее душа – зенит без вуали», «ее волосы – черные как тень». Таким образом поэт возводит Красоту на пьедестал, преклоняясь перед ней, стараясь уловить малейшее ее проявление. Несмотря на то, что самим композитором эти *mèlodies* не были объединены в единый опус, на уровне вербального ряда явно проступают черты цикличности: божественная гармония и земная красота – в крайних песнях (создающие своеобразную тематическую арку) и страдание об утраченной любви – в центральной. Те же словесная живопись, синестетичность, декоративность характерны и для поэтической миниатюры «Цветы»: образ распускающегося бутона как символа любви призван запечатлеть ее зыбкость и недолговечность.

Метод претворения поэзии К. де Латура, избранный Эриком Сати, полностью отвечает поэтике стиха и един во всех четырех вокальных миниатюрах. Учитывая, что в «Цветах» композитор использует сходные принципы музыкально-поэтического диалога, построения мелодики вокальной партии и ее фактурно-гармонического обрамления, сосредоточимся на проявлении их в «Трех мелодиях». В этом вокальном цикле Эрик Сати использует тот же способ вариантного преобразования некой общей модели, характерной для всех трех номеров цикла, который неоднократно применял и в фортепианных циклах. Композиционно все три *mèlodies* представляют собой куплетно-вариантную («Ангелы») или куплетную («Элегия», «Сильвия») форму, в которой синтаксическая организация внутри каждого куплета полностью соответствует фразовому делению поэтического текста. При общем ариозно-декламационном стиле вокальной партии Эрик Сати четко следует силлабическому принципу соотношения текста и музыки, избегая распевов. Возникающая повторность мелодических структур обусловлена четкой рифмованностью строк, а изменения мелодической линии в куплетах всегда вызваны потребностями просодии: так, например, в песне «Ангелы» метроритмические сдвиги вокальной партии обусловлены изменением силлабической структуры стиха (окончание начальной стихотворной фразы первого и второго куплета построены на разном количестве слогов –

четыре в первом случае и три во втором; слоговые модификации производятся композитором и во вторых строках четверостиший – в первом куплете «Laisant déployer leurs long voiles» делится на 9 слогов, в то время как вторая строфа последующего куплета «Luths à la divine harmonie» включает в себя лишь 8 слогов и др.). Учитывая особенности французской речи, где трудно уловить границу между словами благодаря приемам сцепления (enchaînement) и связывания (liaison), Эрик Сати выстраивает вокальную линию в плавном движении от паузы к паузе.

Используемые композитором в вокальной партии ритмические структуры отражают принципы фразового ударения, характерного для дореформаторской французской поэзии, – в большинстве случаев ударный слог выделен более продолжительной длительностью. Если конец ритмической группы не связан с окончанием предложения или фразы, то остановка может быть не столь продолжительной, но все равно ощутимой в сравнении с предшествующим ритмическим движением. Когда же ударный слог завершает фразу, последняя длительность выделяется существенно. Заданность этих принципов позволила Эрику Сати в последней песне цикла – «Сильвия» – отказаться от обозначения темпа, метра и тактовой системы, при этом не утеряв метрической формы музыкально-поэтического целого.

Во всех трех *mèlodies* облик интонационного рисунка вокальной партии, организованной по волнообразному принципу, формируется в результате комбинирования более длинных ариозных мелодических синтагм и более речитативных. Характер чередования различных по вокальному стилю фраз в первую очередь обусловлен длиной поэтической фразы: протяженные – распевные, короткие – декламационные (пример 36). При этом преобладающий характер движения мелодии в пределах неширокой интервалики позволяет воспринимать скачок на широкий, а тем более диссонирующий интервал как своеобразное «художественное событие», связанное с подчеркиванием смысловой значимости отдельных слов. Так, например, в «Ангелах» во фразе «Ангелы парят в эфире», выраженной с помощью витиеватой мелодии, вкупе с

ходом на $ч_{8,}$ отражаются образы кружащихся в небе ангелов (пример 37), в «Сильвии» скачком сначала на $ч_4$, а затем на $м_7$ выделяется слово «любовь» (пример 38), тот же ход – во втором куплете выделяет слово «печаль» (пример 39), в «Элегии» нисходящий скачок на тритон подчеркивает слова в одном куплете «я страдаю» (пример 40), а в другом – «боль» (пример 41) и т. п. Особое значение в мелодической линии приобретают квартовые ходы – наиболее часто встречающиеся в мелодике французской речи[79] (пример 42).

Все три *mèlodies* связаны единой формулой фортепианного сопровождения, чья функция не выходит за рамки аккомпанемента: четырехголосная хоральная фактура, выдерживаемая половинными длительностями на протяжении каждой миниатюры, своей статичностью и бесстрастностью оттеняет динамику вокальной партии и смены многообразных эмоциональных состояний. Единственным ресурсом обновления в этих условиях становится тонально-гармоническая логика, обозначающая смысловые повороты текста. Так, например, в «Ангелах» полный функциональный оборот SII_9-D_7, использованный для отклонения в G-Dur (S), транслируется композитором на протяжении четырех тактов и разрешается лишь при появлении «главных персонажей» миниатюры – ангелов (пример 42а). Подобный прием гармонического повторения был использован Эриком Сати в «Элегии» при разработке доминантовой функции параллельной тональности, которая прерывается изысканной фригийской неаполитанской гармонией основной тональности (c-moll), возникающей в начале новой текстовой строфы (пример 43). С одной стороны, аккорд я подчеркивает содержательный аспект, с другой, как и предыдущие примеры иллюстрирует «зацикленность» на определенных оборотах. Ощущение зыбкости и эфемерности, намеченное в стихотворениях автора, достигается композитором и за счет ослабления тонального центра, в том числе благодаря использованию линеарных функций гармонии (пример 44).

[79] Эта особенность отмечена в статье Е. Корниенко [75]. О значимости данного интервала в сочинениях французских композиторов можно также судить по исследованиям А. Асатурян [10], Е. Девятко [47], Е. Корниенко [76].

Таким образом, в ранний период творчества поэтический и звуковой мир *mèlodie* Эрика Сати достаточно точно следует закономерностям сложившейся жанровой модели, хотя ее решение в каждом отдельном случае, как было отмечено, не отличается глубокой индивидуализацией.

В отличие от *mèlodies* раннего периода, где в качестве первоисточника используются тексты одного поэта, импрессионистская стилистика которых достаточно монохромна, в вокальных миниатюрах 1914–1920-х годов мир отражаемых поэтических образов гораздо объемнее. В нем синтезируются характерная для жанра лирическая образность с разными гранями комического модуса – иронии, сатиры, пародии, а порой и абсурда, получившими многообразное преломление в фортепианных циклах Эрика Сати 1912–1915 годов, а также в его *chanson*. Практически единственной *mèlodie*, в которой лирико-субъективистское начало представлено не в деформированном виде, является «Элегия» из цикла «Четыре маленькие мелодии» («Quatre petites mélodies», 1920), написанная на стихотворение «Одиночество» А. де Ламартина и продолжающая ту же тему воссоздания внутреннего мира личности, охваченной тоской и ощущением своей потерянности, что и в одноименной песне из ранних «Трех мелодий».

Открывающий еще один «вокальный» период цикл «Три поэмы любви» («Trois poèmes d'amour», 1914) был создан композитором на собственные тексты[80], во многом стилизующие традиции лирики трубадуров[81]. Три коротких восьмистишия единой структуры ABCDEFAB – «Я всего лишь песчинка» («Ne suis que grin de sable»), «Лысый с рождения» («Suis chauve de naissance»), «Твой наряд – секрет» («Ta parure est secrète») – это три мольбы к «далекой возлюбленной», которая в последней песне неожиданно оказывает-

[80] Первоначально цикл назывался «Под волшебные слова самого себя».

[81] Первым сочинением, связанным со средневековой культурой, становится фортепианный цикл «Ogives» («Стрельчатые своды», 1886–1888), написанные в стиле органума. Далее композитор неоднократно обращается к данной тематике, создавая «Chanson médiévale» («Средневековая песня», 1886) для голоса и фортепиано, а также фортепианные циклы «Danses gothiques» («Готические танцы», 1893) и «Douze Petits Chorals» («Двенадцать маленьких хоралов», 1906–1908).

ся в современном мире («Моя прекрасная и жизнерадостная / Выкуривает сигарету»)[82]. Ироничная манера, с которой автор подходит к стилизации, определяется, во-первых, созданием особой атмосферы игры с поэтическими структурами. В конце каждой строки в каждой миниатюре композитором акцентируется с помощью вокализации буква *-e*, на самом деле не произносимая согласно правилам французского языка. Оригинальный способ рифмования, найденный композитором во второй и третьей *mèlodies,* на самом деле воспроизводит принцип монорима[83], характерного для средневековых поэтических традиций (в № 2 все строки заканчиваются на *-ance,* в № 3 – на созвучные *-ette* или *-ète*). Возникает впечатление, что, впадая в крайность регулярного употребления одной и той же рифмы, Эрик Сати словно доводит до абсурда символистскую идею отсутствия рифм как таковых (принцип верлибра).

Еще один способ формирования игрового пространства – это характерные для многих фортепианных сочинений композитора и используемые в этом случае краткие предисловия. Обнаруженный исследователем творчества французского композитора Р. Орледжем эпиграф к «Трем поэмам любви» содержит описание основной идеи цикла, а также указание на неправильную нумерацию песен: «В этих стихах не обсуждается любовь к славе, любовь к Лукреции, любовь к коммерции (торговле) или географии. Нет. Эти стихи – стихи о любви... о Любви. Это простые и искренние страницы, в которых отражена вся нежность добродетельного человека, очень правильного в своих поступках. Вы можете слушать их без опасения. Их три: первая называется Поэма любви № 1»; название второй – чуть менее славное – Поэма любви № 3; что касается третьего стихотворения, то его название еще более

[82] Рассказчик, осознавая недостижимость Прекрасной Дамы и стремясь угодить своей возлюбленной, позиционирует себя в первой песне в уничижительном ключе – лишь песчинкой («Я песочное зерно, я прохладно, я свежо. / Я, зерно, тебя люблю, для тебя смеюсь, пою» и т. д.); во второй – описывает свое несовершенство по сравнению с ней («С детства с лысой головой, с детства я не молодой»); в третьей песне – речь идет о самой возлюбленной. Герой видит в ней загадку, которую не в силах разгадать, что, по-видимому, делает ее еще более привлекательной («Взгляд насмешлив, легок след, / Не раскрыть мне твой секрет»).

[83] Монорим – стихотворение, в котором используется одна рифма.

скромное – Поэма любви № 2. Я собираюсь спеть их Вам, с помощью одной голосовой связки, так, как это было принято в древние времена при дворе наших старых добрых королей XII века» [236, с. 208–209].

Однако, игра с музыкальными структурами, доводящими идею повторности до апогея, является наиболее интересным с художественной точки зрения моментом. Так же, как и в «Трех мелодиях», Эриком Сати используется единая модель, вариантно преломляемая во всех трех песнях. Композиция миниатюр определяется поэтической структурой восьмистишия: каждой строке соответствует один такт, при этом сохраняется принцип обрамления – ABCDEFAB. С помощью исключительно музыкальных закономерностей (смены жанровости, гармонического стиля, фактуры) автором подчеркивается парность строк-тактов, складывающихся в своеобразные перекрестные рифмы. Мелодика вокальной партии, отражающая все фонетические требования французского стихосложения, описанные выше, имеет конкретный жанровый прообраз – григорианский хорал. Нарочитая узкообъемность амбитуса, декламационность, стилизующая литургическое псалмодирование, формульность – все эти черты средневекового жанра, встраиваясь в лирическую концепцию целого, способствуют интерпретации образа куртуазной любви в гротескном поле.

Как и в *mèlodies* раннего периода, аккомпанементу трех поэм, цель которого не заглушить мелодическую линию, а выразительно ее преподнести, присущи легкость, выразительность и прозрачность. Однако, уже знакомая по предыдущим сочинениям преимущественно аккордовая фактура расцвечивается новыми идеями. Эрик Сати выстраивает во всех трех миниатюрах фортепианное сопровождение в опоре на потактовое чередование определенных формул, которые имеют яркие жанровые прообразы. Некой константой в этом чередовании (условно – рефреном) становится формула хорала с соответствующей фактурой, изложенной либо строгими аккордовыми вертикалями, либо – с мелодизированием голосов. Контрастом к ней выступают танцевально-бытовые формулы (пример 45), квази-ноктюрновые в шопеновском сти-

ле (пример 46) или аллюзийно обращающие слушателя к красочно-колористической манере Дебюсси (пример 47), сочленяющиеся между собой без переходов, с четкими «швами» между элементами (совпадающими с тактовыми чертами). Этот насыщенный жанрово-стилевой коллаж с достаточно сложным гармоническим языком (ведущая роль медиантовых аккордов, использование мажорных трезвучий побочных ступеней, отклонений в тональности далекого родства, в том числе в третью и четвертую степени др.), оттеняет незатейливо организованную вокальную партию.

Таким образом, в «Трех поэмах любви» с помощью ироничной стилизации средневековых песенных традиций в форме *mèlodies*, аппелируя к культуре прошлого, Эрик Сати включает лирическую образность в силовое поле неожиданных ассоциаций, тем самым способствуя отстранению от субъективности душевных переживаний. Собственные поэтические речеязыковые эксперименты позволяют композитору создать отправную точку для реализации оригинального интонационно-композиционного решения, опирающегося на взаимозависимость и взаимопроникновение двух языков – музыкального и поэтического.

В двух следующих циклах – «Три мелодии 1916» («Trois mélodies de 1916») и «Четыре маленькие мелодии» («Quatre petites mélodies», 1920) – происходит еще более глубокое проникновение комического модуса при сохранении основных принципов жанра, особенно в отношении «озвучивания» стихотворного текста. Трансформация жанровой модели *mélodie* в первую очередь проявляется на содержательном уровне. Лирическая составляющая в чистом виде присутствует лишь в «Элегии» («Elegie», 1920, текст А. де Ламартина) из цикла «Четыре маленькие мелодии». В избранном фрагменте текста, наполненном меланхолическими настроениями, раскрываемыми сквозь призму пейзажности, центральное место занимает образ страждущего героя, испытывающего чувство опустошенности. Такое образное наполнение – созерцание молчащей природы и душевная боль человека, потерявшего смысл бытия, – обособляет это сочинение в позднем камерно-вокальном

творчестве композитора. В других сочинениях лирическое начало либо присутствует опосредованно, либо постепенно нивелируется, как в заключительной *mélodie* «Прощание» («Adieu», 1920, слова Р. Радиге) из цикла «Четыре маленькие мелодии». При общей лиричности музыкального тона центральным персонажем выступает некий комический Адмирал, вероятнее всего, обеспокоенный своим здоровьем («Не думайте, что вы разваливаетесь на части»). По принципу дезинтеграции ожидаемого, от строки к строке повествование становится все менее логичным и к концу скатывается в абсурд.

Внедрение элементов комического в лирику в большей степени проявляется в песне «Бронзовая статуя» («La Statue de Bronze», 1916, текст Л. Фарга) из цикла «Три мелодии 1916». Пародийное пространство на уровне вербального ряда создается благодаря использованию смысловых алогизмов – вместо человека перед нами предстает неодушевленный предмет (бронзовая статуя), наделенный чувствами и способностью мыслить. Полемика бронзовой лягушки с собой о своей судьбе порождает калейдоскоп образов, отвечающих меняющимся настроениям «героини». Недовольство, мечтательность, задумчивость, обреченность – вот тот спектр эмоций, который пронизывает текст небольшого по протяженности сочинения. Сходным образом погружение в пародийное пространство решается в других *mélodies* позднего периода. В одном случае – с помощью использования персонажа, вызывающего определенные ассоциации, например, эксцентричного Шляпника из сказки Л. Кэролла «Алиса в стране чудес», да и всей сцены безумного чаепития, в которой царит атмосфера алогичности и иррациональности («Шляпник»). В другом – за счет высмеивания академизма в искусстве, как в *mélodie* «Танцовщица» («Danseuse», 1920, текст Ж. Кокто), где балерина отождествляется с крабом. В поле абсурдного находится и текст «Дафенео» («Dapheneo», 1916, слова М. Годебски) из цикла «Три мелодии 1916», представляющий собой диалог между двумя девочками, Дафенео и Кризалиной, лишенный какой бы то ни было смысловой нагрузки. Вербальный ряд состоит из четырех разделов, которые можно обозначить следующим образом: вопрос, ответ, вытека-

ющая из этого путаница и конечная разгадка. При этом каждый раздел содержит слово или словосочетание, взятое из следующего фрагмента текста[84], что создает легкую путаницу значений, основанную на парономазии[85].

Вслед за изменением содержания в поздних *mélodie* значительно трансформируется подход Эрика Сати к музыкальному воплощению текста – он становится более сложноорганизованным и разнообразным. Тотальное господство куплетной формы сменяется более гибким подходом к формообразованию, его большей обусловленностью характером и структурой стиха: сквозной принцип построения, лучше всего подходящий для отражения калейдоскопа состояний героини, – в «Бронзовой статуе», период – в «Элегии» из цикла 1920 года, трехчастная – в «Дафенео» и др.

Свойственный композитору ранее аскетизм в выборе способов организации вокальной партии сменяется более дифференцированным подходом, благодаря которому, характерный для жанра *mélodie* в творчестве других композиторов приоритет мелодического фактора, находит свою реализацию и у Эрика Сати. Большая выразительность вокальной партии во многом обусловлена свободной конструкцией, вне квадратных структур, вне повторений мотивов. «Бытовизмы» уступили место более тщательно продуманной мотивной работе с материалом, расширилось звуковое пространство, усложнилась общая конфигурация мелодического движения и интервальная структура вокальной партии, усилилось влияние семантической окрашенности текста на специфику музыкального решения. Нередко композитор прибегает к использованию приемов звукоизобразительности: при упоминании луны во втором разделе «Бронзовой статуи» вокальная партия устремляется вверх (пример 48); в песне «Шляпник» на словах главного героя «Я уже смазал свои часы маслом» абрис мелодической линии, скользящей по различным интерва-

---

[84] Ключевые слова этой звуковой игры – oiseaux (птицы), oisetiers (птичьи деревья), noisettes (орехи), noisetiers (орешник), которые, к сожалению, не сохраняют тех же звуковых связей при переводе на русский язык.

[85] Парономазия – это форма игры слов, при которой для достижения юмористического или риторического эффекта используются слова, близкие по звучанию, но не совпадающие в значениях.

лам, олицетворяет движение ножа, размазывающего масло (пример 49); волнообразность вокальной партии в *mélodie* «Прощание» рисует взмах носовым платком, о котором идет повествование в тексте (пример 50); фраза в «Элегии» «их прелесть для меня утрачена навек» содержит ход на $ч_8$ и последующее нисходящее движение, а скрытая колокольность воспринимается как символ скорби и утраты (примеры 51).

Все эти изменения, создающие б*о*льший эмоциональный и динамический диапазон, б*о*льшее напряжение мелодико-интонационного выражения, чем в ранних *mélodies,* создают и неожиданный эффект. Во взаимодействии с иной, не-лирической или псевдолирической образной сферой, они приводят к формированию эффекта рассогласования плана содержания и плана выражения – приема, определяющего гротескный характер музыкально-поэтического диалога.

Как и в образцах раннего периода, во взаимодействии вокальной и инструментальной партий в циклах 1916 и 1920-х годов не обнаруживается сложных семантических и фактурных «расхождений». Оба плана музыкального выражения поэтического текста работают, дополняя друг друга и создавая единую линию композиционной формы. Эрик Сати по-прежнему избегает дублирования в партии фортепиано вокальной линии и зачастую избирает для песен определенную фактурную формулу, выдерживая в заданном типе изложения все произведение (например, «Шляпник», «Танцовщица», «Прощание»). Но в ряде композиций автор «перерастает» этот принцип и использует в сопровождении комплекс приемов, которые рисуют инструментальный «портрет» происходящего. Так, в песне «Бронзовая статуя» резкая и алогичная смена эмоциональных состояний героини подчеркивается столь же неожиданной сменой типов фактуры в каждой строфе: всего таких фактурных формул в песне насчитывается семь штук, причем часть из них имеет жанрово-танцевальный прообраз, а часть восходит к импрессионистической стилистике с ее прозрачно-фоническими аккордовыми сочетаниями. Тот же принцип зависимости фортепианного сопровождения от семантической

окрашенности текста Эрик Сати использует в «Элегии». Перекрестная рифма двух образных сфер – пейзажа и одиночества, заложенная в стихотворении Ламартина, на уровне аккомпанемента решается композитором в аналогичном двукратном чередовании трехтактовых «фраз»: одной, решенной в прозрачных красках созвучий в верхнем регистре и динамике *p* (пейзаж), другой – в более плотных структурах альтерированных аккордов в нижнем регистре в динамике от *mf* до *ff* (одиночество). Уравновешивается этот контраст каденциями – первая звучит после второй фразы и устанавливает C-dur, вторая – заключительная в F-dur. Они разрешают психологическое напряжение, накапливаемое во многом благодаря гармонической неустойчивости, но не до конца: в завершающем всю пьесу тоническом трезвучии F-dur повисает неразрешенный *des* (пример 51).

Осуществленное в третьей главе изучение поэтики песен Эрика Сати позволило определить художественные позиции автора в данной жанровой сфере в контексте тех преобразований в области вокальных жанров, которые претерпевала французская музыкальная культура последней трети XIX – начала XX века. Предложенная периодизация дала возможность проследить, как на разных этапах творчества менялся интерес композитора к вокальным жанрам, расширялся круг поэтических пристрастий, обновлялись способы «озвучивания» поэтического текста под влиянием эволюции его художественно-эстетических принципов, а также личных обстоятельств и контактов. Первоначальный интерес к *mélodie,* история формирования, а также образный и жанрово-стилистический «портрет» которой свидетельствует о ее принадлежности к академической традиции, сменяется увлеченностью порождением оригинальной французской кабаре-культуры – жанром *chanson.* Его казалось бы незатейливая образно-смысловая и музыкально-стилистическая сущность, позволила, однако, Эрику Сати воплотить сложнозамысловатый характер пародийно-абсурдной составляющей его художественного мира. В третьей фазе развития интереса композитора к камерно-вокальной лирике происходит на

поверхностный взгляд возвращение к первоначальным жанровым предпочтениями. Но новый этап интерпретации *mélodie* становится синтезирующим и обобщающим – под этой жанровой «оболочкой» сплавляются лирический и комический модусы осмысления художественной действительности и соответствующие приемы их музыкально-поэтического воплощения, а также значительно усложняется жанрово-стилистическое решение всех компонентов вокальных миниатюр, созданных в поздний период творчества.

ГЛАВА 4.
ЭРИК САТИ И ТЕАТР КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

4.1. В поисках новых музыкально-сценических форм[86]

В театральном искусстве рубежа XIX–XX столетий протекает активный процесс преобразования, смены эстетических устоев, борьба академических традиций и новаторских тенденций, консерватизма и модернизма, которые, несомненно, не могли не отразиться в творчестве Эрика Сати. Его сочинения для театра пронизаны духом времени перемен и отмечены деятельным экспериментаторством, апогеем которого становится симфоническая драма «Сократ» («Socrate», 1917–1919) – опус, уникальность которого и «преждевременность» даже для первой волны авангарда неоднократно фиксировалась многими исследователями. Однако прежде, чем осуществить замысел оригинальной концепции своего вершинного творения в данной сфере (и, как многие полагают, – в целом в творчестве), композитор прошел достаточно длинный путь музыкально-театральных поисков в разных жанровых областях, порой достаточно далеких от академической культуры. При этом значительную часть его работ для сцены составляет музыка к различным театральным проектам:

– «Принц Византии» («Le Prince du Byzance», романская драма, в 5 актах, Ж. Пеладан, 1891);

– «Сын звезд» («Le fils des étoiles», халдейская пастораль, в 3 актах, Ж. Пеладан, 1892);

– «Героические врата неба» («La porte héroïque du ciel», эзотерическая драма, в 1 акте, А. Жуль-Буа, 1894);

---

[86] Материалы данного параграфа были впервые опубликованы в статье автора: [145].

– «Женевьева Брабантская» («Geneviève de Brabant», пьеса для театра теней, в 3 актах, К. де Латур, 1899);

– «Смерть Месье Муша» («La mort de Monsieur Mouche», пьеса, в 3 актах, К. де Латур, 1900);

– «Подтолкни любовь» («Pousse l'amour», оперетта, в 1 акте, М. де Фероди / Ж. Колб, 1905–1906);

– 9 речитативов для соло и оркестра к комической опере Ш. Гуно «Le Médecon malgré lui» («Лекарь поневоле», Ж. Барбье, М. Карре / Ж. Б. Мольер, 1923);

– «Ловушка Медузы» («Le Piège de Méduse», лирическая комедия в 1 акте, Э. Сати, 1913);

– «Пять гримас ко "Сну в летнюю ночь"» («Cinq Grimaces pour Le songe d'une nuit d'été» (музыка к цирковой постановке, У. Шекспир, Ж. Кокто, 1915).

Как свидетельствует представленный перечень, Эрик Сати абсолютно не тяготел к реализации своих творческих возможностей в характерных для академического композитора масштабных и сложноконцепционных жанрах оперы и балета[87], а скорее предпочитал им разнообразные альтернативные формы, активно развивавшиеся во Франции рубежа веков. Это подтверждает и его единственный нереализованный оперный замысел: в 1920 году Ж. Кокто и Р. Радиге написали для Эрика Сати либретто комической оперы «Поль и Виржини» по повести французского писателя XVIII века Б. де Сен-Пьера, однако музыка композитором так и не была написана, несмотря на активную работу весной и летом 1922 года. Откликаясь на новые театральные модели, зачастую возникавшие в рамках полупрофессиональных-полулюбительских экспериментов и частных инициатив, Эрик Сати оказался в центре того пласта театральной культуры, в котором созревали такие новаторские формы, которые сначала были противопоставлены традиции, а затем

[87] Как будет продемонстрировано в следующем параграфе, его опыты в области балета весьма далеки от традиционного видения жанра.

начали определять новые задачи искусства, обратившись в свое время в новую традицию. Как пишет Т. Кузовчикова, «Театр во Франции на рубеже веков занимал особое место в ряду других искусств; в саму повседневность жизни была внесена театральность: экстравагантность моды, жизнетворческие акции, поведенческие модели – характерные приметы времени. Экспансия театра привела с одной стороны, к расширению, а в конечном счете, относительности его границ, с другой – к попытке самоопределения, переосмысления основных категорий» [95, с. 13]. В пестрой картине театральной культуры этого периода, в которой не только сосуществовали, но и взаимодействовали академизм, подвергавшийся активным нападкам, натуралистическая, символистская, экспрессионистская, футуристическая, сюрреалистическая театральные концепции, не последнее место занимали те формы, что на протяжении веков развивались в тени академического театра и только теперь – на рубеже XIX и XX столетий – уравнялись с ним в правах и превратились в самостоятельный художественный феномен. Разные виды массовых зрелищных искусств – театр кабаре, мюзик-холл, театр теней, театр кукол, театр ужасов Гран-Гиньоль, ярко и метафорично названные знаменитым критиком А. Адере «театром на обочине», а также оперетта и разнородные частные театральные инициативы во многом повлияли на тот эстетический и жанровый эклектизм, который определяет сущность музыкально-сценических поисков Эрика Сати.

С достаточной условностью в эволюции этой сферы творчества композитора можно выделить два периода: первый связан с активной вовлеченностью в деятельность неосредневекового теологического ордена Розы и Креста, второй – с обращением композитора к разным формам альтернативной театральной культуры, как вследствие его активной работы в кабаре Le Chat Noir, так и многочисленных творческих контактов с яркими представителями парижской богемы. Не вписывается ни в первую, ни во вторую тенденции и знаменует выход Эрика Сати на другой уровень освоения музыкально-театрального жанра драма «Сократ». Она не столько подытоживает предше-

ствующие поиски композитора, сколько определяет новую траекторию экспериментирования в этой области для будущих поколений композиторов.

Первые три опыта Эрика Сати по созданию музыки к драматическим спектаклям – «Принц Византии», «Сын звезд», «Героические врата неба» – сразу же демонстрируют оригинальный подход автора к взаимоотношению музыкальной компоненты со всеми остальными составляющими. Он полностью отказывается как от модели концептуальной театральной музыки, которая в характерных для нее формах создает версию конфликта, не только подкрепляет, но и обогащает мир, рожденный замыслом драматурга и режиссера, так и прикладной – иллюстрирующей действия актеров в песенно-танцевальных эпизодах, в пользу *фоновой*. Такой тип своеобразных звуковых декораций, как правило, сознательно отчуждаемых автором от происходящих на сцене событий, разрушает саму идею театрального синтеза искусств, поскольку в этом случае они не соединяются, а конфронтируют друг с другом и со зрительскими ожиданиями. Происходящая десинхронизация провоцирует зрителя воспринимать музыкальную составляющую как суверенную в звуковом ландшафте сценического текста, но, в то же время без смещения акцента с визуального на акустическое восприятие.

Взаимодействуя в первых двух спектаклях с эстетико-эзотерической концепцией Ж. Пеладана[88], провозглашавшего «реализм должен быть разрушен», и впоследствии, в третьем спектакле, – с мистико-оккультистской системой А. Жуль-Буа[89], композитор оказывается в лоне символистского театра, воплощающего двойственную картину мира и направленного на выявление

[88] Жозеф Пеладан (1858–1918) – ныне почти забытый французский писатель-мистик, оккультист, основатель и руководитель Розенкрейцерского каббалистического общества, Розенкрейцерского общества храма, художественного «Салона Розы + Креста». Значительную часть творческого наследия Пеладана составляют драматические произведения. Они были объединены в серию «Театр Розы и Креста». Помимо «Прометеиды» сюда вошли такие произведения, как «Вавилон», «Сын звезд», «Принц Византии», «Семирамида», «Эдип и Сфинкс». Почти все они относятся к жанру трагедии (исключения – халдейская пастораль «Сын звезд» и романская драма «Принц Византии»). Автором было создано множество философский сочинений, романов, пьес в духе символизма и оккультизма.

[89] Жуль Буа (Анри Антуан Жуль-Буа) – писатель, критик, журналист, стал одним из первых теоретиков феминизма, оккультист, поддерживающий связь с сатанистами и декадентами.

высшей реальности. Все три сюжета – легендарно-мифологического характера, ретроспективно обращенные в далекое историческое прошлое, – «населены» персонажами и наполнены событиями, предполагающими трактовку сквозь призму тех идей, глашатаями которых выступали их авторы[90]. Очевидно, что активно развиваемые Эриком Сати в этот период стилевые приемы, направленные на максимальное снижение образной действенности музыки, а также нейтрализацию музыкальной экспрессии, весьма успешно способствовали созданию абстрактной атмосферы таких мистико-театральных действ. Формированию целостного представления о роли музыки в постановках, о взаимодействии музыкального и сценического текстов препятствует то обстоятельство, что значительный объем нотного материала не сохранился. Однако те фрагменты, которые на сегодняшний день доступны и бытуют в исполнительской практике в разных вариантах переложений для фортепиано и инструментальных составов, позволяют делать определенные выводы о стилистике названных опытов.

В целом, во всех трех случаях Эрик Сати конструирует звуковое пространство с использованием приемов, уже ранее опробованных в ранних фортепианных пьесах, прежде всего в таких как «Гимнопедии», «Гносиенны», а также в квази-хоральных гармонизациях «Огив» и «Готических танцев». Интонационно-тематическая и ритмическая формульность, колористическая роль гармонии в отсутствии функциональных связей и тонального центра, вариантность и повторность как основные факторы формообразования, отсутствие выраженного динамического рельефа – вот те признаки, которые являются объединяющими. Однако в каждом отдельном случае излюб-

[90] Так, в сюжете «Принца Византии» транслируется распространенная в этот период во французском декадансе идея андрогинности как об идеальном состоянии человека, единого и совершенного, высвободившегося из-под власти пола. В «Сыне звезд» развивается еще одна характерная для сочинений Пеладана тема о преодолении героем своей человеческой сущности, отказываясь от инстинктивных удовольствий и пытаясь постичь идеал через искусство. В «Героических вратах неба» в сюжете, повествующем о поэте, которого Христос послал с миссией насильственно свергнуть Деву Марию и заменить ее Исидой, – оккультная идея о Деве Марии как выхолощенной версии древней египетской богини – Мировой Душе, по воле Бога питающей и хранящей весь сотворенный мир.

ленный музыкально-языковой «словарь» Эрика Сати мерцает разными оттенками.

В единственном сохранившемся от музыки к спектаклю «Принц Византии» гимне «Салют флагу!»[91] («Salut Drapeau!») автор полностью игнорирует кульминационность и зрелищность сюжетного момента[92], создавая медитативно-идиллический статичный звуковой декор театрального представления (ремарка «Спокойно и мягко»), обращающий к скрытым процесса психологического порядка и входящий в противоречие со сценической событийностью. Мелодика вокальной партии ариозного склада, опирающаяся на тоны греческой хроматической гептатоники, на протяжении всего произведения гармонизована мажорными, минорными и уменьшенными секстаккордами, что создает особый отстраненно-бесплотный колористический оттенок (пример 52). Эффект постоянной перегармонизации мелодической линии создается благодаря тому сдвигу по горизонтали, который становится следствием структурной раскоординации в решении партии голоса и фортепиано. Границы трех вокально-поэтических строф не совпадают со структурой фортепианной партии, выстраиваемой композитором на основе четырежды повторенного 15-тактового образования, в котором комбинируются 5 фрагментов протяженностью от двух до пяти тактов. В этих фрагментах, в свою очередь, чередуются два типа формул: отличительной приметой первого становится последовательность аккордовых вертикалей, второго – тот же вариант, но с ритмической фигурой восьмая и две шестнадцатые на первой доле такта. Повторяемость этих формул, к тому же в условиях постоянной, почти в каждом такте смены размера в диапазоне от 2/4, 4/4 до 3/4, «затеняет» структурные грани более крупных образований, тем самым лишая всякого смысла задуманную Эриком Сати сложную логику формообразования и определяя парадоксальное сочетание в этом звуковом полотне статического и динамического начал, нейтрализующих действие друг друга (схема 2).

---

[91] Написан для голоса и фортепиано.

[92] Обуреваемый патриотическими чувствами один из героев спектакля Князь Кавальканти выхватывает флаг и призывает народ свергнуть короля Неаполя Фердинанда I.

Сохранившиеся три вступительные прелюдии к трем актам еще одного пеладановского творения «Сын звезд»[93] («Призвание», «Посвящение», «Заклинание») демонстрируют выход композитора к новой логике структурообразования, которая, как будет описано в следующем параграфе, в значительной степени проявится в нескольких балетных постановках. Речь идет об использовании монтажного принципа, опирающегося на «кадровую смену» контрастных по своему жанрово-стилистическому, фактурному, темповому облику фрагментов, сопоставляемых встык, без каких бы то ни было связок и переходов. Так прелюдия к I акту построена на чередовании четырех интонационно-тематических блоков, сопряженных в последовательности A-B-C-D-B-C (пример 53). Схожая логика определяет и форму двух остальных прелюдий. Интересно, что облик каждого раздела определяют некие «фоновые субстанции», нейтральные в семантическом плане: в отсутствие мелодического рельефа на формирование их «портрета» влияет специфика фактурного решения, а также гармонического. В последнем особую роль приобретают колористические функции, активность проявления которых связана с использованием аккордов нетрадиционных структур (например, кварто-тритоновой), созвучий высокой плотности или, напротив, разряженных, техники аккордового ряда и т. п.

В спектаклях религиозно-мистического периода идея фоновости достигает своего апогея в Прелюдии к «Героическим вратам неба», представляющей собой некий бесконечно разворачивающийся музыкальный орнамент, в котором отсутствуют контуры, границы и пропорции. Единственными маркерами, отмечающими определенную стадиальность в развитии, оказываются только словесные исполнительские ремарки – «calme et profondément doux» («спокойно и чрезвычайно мягко»), «superstiteusement» («суеверно»), «avec déférence» («с уважением»), «très sincèrement silencieux» («очень искренне молчаливо»), «en une timide piété» («с робкой преданностью»), «éviter toute exaltation sacrilège» («избегая всякого святотатственного возвеличивания»),

[93] Написаны для фортепиано.

«sans orgueil» («без гордости») – в чьем характере можно уловить связи с текстом эзотерической драмы Жюля Буа, словно проецируемой на инструментальное вступление. Таким образом, в пределах музыкального ряда действуют семантически нейтральные фоновые элементы, а смысловое наполнение оказывается смещенным во внемузыкальное пространство.

Второй период, связанный с вовлеченностью Эрика Сати в различные альтернативные формы театра, характеризуется совершенно иным подходом композитора к решению вопроса взаимодействия музыкальной и сценической компоненты в театральном тексте. Значительная степень эмансипации звукового решения, его необусловленности сюжетно-событийной канвой спектакля сменяется полной подчиненностью музыки драматической фабуле, ее вторичностью, производностью и сводится к выполнению иллюстративных функций. Эта новая фаза связана с погружением Эрика Сати в эстетику кабаре, не являющегося театром в чистом виде, но содержащего высокий градус театральности, который способствовал формированию многих малых форм, в том числе театра шансонье, театра теней, театра кукол. В рамках кабаре Le Chat Noir – творческого пристанища композитора начиная с 1899 года – огромную популярность снискал театр теней, как пишет Т. Кузовчикова, «созданный по инициативе художников-графиков, работавших в стиле модерн, он способствовал разрушению стандартных представлений о сценической реальности. Благодаря дилетантству авторов, их легкости в обращении с традицией, смешению стилей, характерных для кабаре в целом, Ша Нуар удалось модифицировать европейскую традицию театра теней: из зрелища для детей он превратил "китайские тени" в обобщающее, философское искусство, с помощью технических нововведений – добавил в плоскость экранного холста цвет и перспективу» [95, с. 18–19].

Первый и единственный опыт такого рода[94] – музыкальное сопровождение к трехактной комедии К. де Латура «Женевьева Брабантская»[95], основанной на средневековой легенде[96], к тому времени уже многократно интерпретированной в разных театральных и околотеатральных жанрах и формах. Сходство же сюжета спектакля с оперой «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси – М. Метерлинка (которая к этому времени уже была написана, но еще не поставлена), а также явная сатиричность прочтения первоисточника, дает повод задуматься об истинных мотивах Эрика Сати, имевшего обычай иронизировать над своим другом-соперником. «Женевьева» Эрика Сати – Контамин де Латура полностью преодолевает сакрально-мистическое и символическое, отбрасывая многие мифолого-легендарные мотивы и пародируя злоключения дворянки. В свободном чередовании пространных повествований чтеца, комментирующего показ, и музыкальных номеров, как «закадровых», звуково оформляющих действия персонажей, так и «внутрикадровых» – хоровых и сольных номеров, исполняемых непосредственно героями, выстраивается это условно-театральное действо. Несмотря на то, что формирование музыкального ряда преимущественно исходит из логики сюжетно-визуального текста и она имеет дискретный характер, Эрик Сати организовывает ее в самостоятельную рондообразную структуру, которая складывается благодаря рефренному возвращению «Выхода солдат», чередующегося с квази-античными комментирующими хорами и ариями Голо (одной) и Женевьевы (двух) (схема 3).

---

[94] Премьера спектакля состоялась в Театре Елисейских полей в Париже 17 мая 1926 года как «опера для марионеток», что впоследствии и определило употребление в отношении него именно этого жанрового обозначения, несмотря на то, что Национальная библиотека Франции классифицирует произведение как пьесу для театра теней.

[95] Для хора, солистов и фортепиано.

[96] Женевьеву, дочь герцога Брабантского и жена графа Сифруа Тревского, слуга ее супруга Голо пытается соблазнить. После неудачной попытки он мстит, обвиняя ее в супружеской неверности. Сифруа приговаривает Женевьеву и их малолетнего сына к казни, но палачи не могут выполнить задание и оставляют их в лесу. Они находят убежище в пещере, где их кормит и защищает добрая лань. Спустя шесть лет, во время охоты на олениху, Сифруа обнаруживает убежище своей жены и ребенка. Женевьеве удается доказать свою невиновность и восстановить честь, но вскоре она умирает от страданий. Голо получает наказание за свое злодейство.

Пародийной реализации средневекового легендарного сюжета вторит и музыкальная составляющая, где объектом осмеяния оказываются каноны оперного спектакля: об этом свидетельствует и текст двух «монументальных» хоровых сцен[97], не менее комичны и тексты арии Голо в духе aria di bravura и Женевьевы – aria in catene («арии в цепях»), исполняемой несправедливо обвиненным в преступлении персонажем. Значительно повышает градус иронии, снижая статус высокого элитарного искусства, простейшее жанрово-стилистическое решение этих «хоров» и «арий», а также своеобразного ритурнеля «Выхода солдат» в опоре на наивно-примитивные бытовые песенно-танцевальные и маршевые структуры (пример 54), опрощенные простейшими гармоническими оборотами и фактурными формулами. Несколько более сложной оказывается лишь партия Женевьевы, выделяющаяся на общем фоне благодаря минимальным мелодическим и гармоническим «изыскам» (вроде, например, ладовой переменности).

Следующие опыты Эрика Сати в создании сценической музыки, так же, как и «Женевьева Брабантская», полностью являются уже частью той развлекательной культуры артистических кабаре, которая активно развивала зрелищные музыкально-балетные («Мулен Руж», «Фоли Бержер») и театрализованные жанры, уравнявшие в правах театр и жизнь, актера и маску, сцену и зал. Не представляя из себя ничего экстрасущественного в собственно музыкальном плане, сохранившиеся фрагменты из спектаклей «Смерть Месье Муша»[98] и «Ловушка Медузы»[99], тем не менее заявляют о некоторых тенденциях, которые впоследствии будут определять облик музыкальной культуры XX века. Так, с легкой руки Эрика Сати регтайм, положенный в основу прелюдии к первому спектаклю, стал одним из первых примеров использования американских негритянских танцев в интерпретации композиторов, инициировавших целую линию использования музыкальных идиом джаза в ака-

[97] Первый хор: «Мы картонная толпа, которую всегда помещают в первом акте, чтобы придать взгляд и тон» и «хотя мы и картонные вместе все поем о нашем государе». Второй хор: «Дело прошло хорошо. Добродетель вознаграждена, преступление наказано должным образом»

[98] Написана для фортепиано.

[99] Написана для подготовленного фортепиано.

демической музыке и шире – синтезирования двух традиций. Еще одной любопытной находкой была отмечена «Ловушка медузы», которая благодаря своему абсурдному сюжету впоследствии была признана ранним проявлением театрального дадаизма. По замыслу авторов, звучащие между девятью сценами спектакля антракты, написанные в жанрах кадрили, вальса, мазурки, польки, сопровождали движения оживающего и танцующего чучела обезьяны, чья механистичность жестов подчеркивалась необычным звуком приготовленного фортепиано, который достигался Эриком Сати с помощью куска бумаги, помещенного между струнами.

В 1915 году, за два года до постановки «Парада», активно преломляющего эстетику циркового искусства, Эрик Сати вновь расширяет зону творческого экспериментирования в разного рода театрализованных формах благодаря участию в создании музыки к сокращенной и адаптированной для цирка версии шекспировского «Сна в летнюю ночь»[100]. Пять «Гримас» к Шекспиру – пять оркестровых миниатюр («Преамбула», «Болтовня», «Погоня», «Хвастовство», «Для выхода») – Ю. Ханон приобщает к новому витку индивидуального антиимпрессионизма в творчестве Эрика Сати, «предельно жесткого и брутального». И далее продолжает: «Оголенный конструктивизм, полное отсутствие ретуши и полутонов, скупой примитивизм, карикатурная графическая четкость, ожесточенная линеарность, резкий эпатаж, поэзия обыден-

[100] Культура цирка пользовалась популярностью во Франции, в то время как по всей Европе подобные заведения закрывались. Так, на момент начала XX столетия в Великобритании, ранее считавшейся колыбелью циркового искусства, не осталось ни одного постояннодействующего, в Москве и Берлине всего два, и только лишь в Париже было пять стационарных цирков. В одном из самых известных – «Цирке Медрано» – зрители имели честь соприкоснуться с творчеством знаменитых клоунов Фрателлини, впоследствии получивших признание во всем мире. Во времена Первой мировой войны, в связи с большей потребностью публики в некой «отдушине», цирковые представления приобретают большую популярность. Именно в этот период Э. Варез задумывает благотворительную постановку, цель которой заключается в сборе средств для фронта. Варез работал хормейстером в возрожденном в 1913 году «Сне в летнюю ночь» режиссера М. Рейнхардта в Берлине с использованием знаменитой партитуры Ф. Мендельсона; теперь он надеялся устроить аналогичный спектакль в Париже, чтобы доказать, что Шекспир был «союзником» французов, а не немцев. Для создания произведения он собирался привлечь популярных композиторов-современников, среди которых М. Равель, Ф. Шмитт, И. Стравинский, Д. Мийо, Э. Сати и, собственно, сам Э. Варез. В качестве автора либретто был избран Ж. Кокто. Предполагались костюмы и декорации в стиле кубизма, ответственными за создание которых стали А. Глез и А. Лот. Однако представление так и не состоялось.

ного, пошлого и безобразного... – все эти новаторские черты …. законсервировались и нашли свое точное продолжение спустя год (полтора) в балете «Парад» …, не только принесшем Сати скандальную славу и известность, но и открывшем принципиально новый период в европейской музыке, спустя пять-десять лет до неузнаваемости изменивший ее прежнее лицо» [188]. Стилистический облик «Гримас» определяется калейдоскопическим чередованием низовых жанров городского фольклора (галопа, польки, марша), с одной стороны «сниженных» за счет примитивизации мелодического рисунка, часто опирающегося на аккордовые тоны или повторение одного и того же мотива на различной высоте, схематизированности фактурных формул, с другой – усложненных функциональными и ладовыми наложениями (пример 55), сдвигами по горизонтали сопровождения относительно мелодической линии. Не гнушаясь приемов звукоизобразительности (восходящий пассаж, завершающий «Преамбулу», вероятнее всего символизирует момент открытия занавеса, глиссандо из второго номера – кривляния клоуна, фанфары в «Погоне» – призыв к действию) и цитирования («Ronde du Brésilien» Ж. Оффенбаха в № 4 и «Марсельеза» в № 5) композитор подключает все возможные способы музыкального окарикатуривания пьесы-пародии на Шекспира. Воплощенная в этой цирковой буффонаде характерная для Эрика Сати поэтика антихудожественного, резких контрастов, рассогласований смысловых уровней, эксцентрического огротесковывания предвещает многие контркультурные практики, определяющие облик современного искусства.

Вершиной исканий в области музыкально-театральных жанров, парадоксально диссонируя с предыдущим этапом музыкально-театральных поисков, становится симфоническая драма[101] «Сократ»[102], актуализирующая одну из важнейших тенденций французского модерна, связанную с художественной интерпретацией «текстов» греческо-римской цивилизации. «Интерпрета-

[101] В феврале 1919 года в салоне княгини де Полиньяк состоялось первое исполнение «Сократа» в версии для голоса (исп. Ж. Батори) и фортепиано (исп. Э. Сати), поскольку партитура была еще не готова. Премьера оркестровой версии прошла в Национальном обществе музыки 14 февраля 1920 года.

[102] Подробнее об истории создания произведения см. статью А. Селивановой [161].

ции античности, античные реминисценции повсюду встречаются у мастеров живописи, писателей, поэтов и композиторов, принадлежащих к различным школам и направлениям в искусстве. Признание эстетической ценности красоты, восходящее к античности, создавало возможность диалога античной и современной культур; ощущение пересечения временных осей – один из существенных признаков fin de siecle», – пишет В. Азарова [2, с. 17]. Достаточно любопытной представляется и мысль зарубежных авторов, которые ищут причину отклика Эрика Сати на тематику, связанную с фигурой и текстами Сократа, в сходстве типов личностей композитора и философа, характеризуемого ученым-платоником А. Тейлором как «забавного чудака, эксцентрика, сочетавшего в себе педанта, разжигателя парадоксов и вольнодумца» [цит. по 227, с. 105].

Опираясь в построении сюжета драмы «Сократ»[103] на фрагменты философского труда «Диалогов Платона», раскрывающих основные идеи мыслителя, а порой и вовсе повествующих от его имени, Эрик Сати выстраивает структуру произведения в чередовании трех частей. В первой части – «Портрет Сократа» («Portrait De Socrate», текст взят из диалога «Пир») – происходит погружение в мир личности философа, его размышлений о достижении единства физической и духовной красоты (калокагатии) как важной ступени на пути к самопознанию. В рассказе Алкивиада, от лица которого идет основное повествование в этом эпизоде, прослеживаются также и общий настрой общественности по отношению к Сократу и его учениям. Во второй части – «Берега Илисса» («Les bords de l'Ilissus», текст взят из платоновского «Федра») – поднимается вопрос о проблеме познания, а в качестве предмета обсуждения избирается миф о Борее и Орифии. Третья – «Смерть Сократа»

[103] По мнению Н. Ташлыковой помещение в центр сюжета личности философа необычное явление в музыкальной практике: «Композиторами написано много произведений на исторические сюжеты, есть оперы, посвященные отдельным историческим личностям, но не было произведения о философе и его учении. Правда, в “Богеме” Пуччини есть персонаж по имени Коллен, который занимается философией, но это не историческое лицо. Есть симфоническая поэма Рихарда Штрауса “Так говорил Заратустра”, в которой некоторые части называют так же, как и параграфы из работы Ницше, но это инструментальное сочинение. Текст там отсутствует. Поэтому само обращение композитора к философскому тексту как к тексту для вокального сочинения уже интригует» [180, с. 65].

(«Mort de Socrate», текст взят из платоновского «Федона») – представляет собой описание казни философа[104]. Таким образом, в развитии сюжетной линии, ведущей к гибели героя, в значительной степени проявлен драматизм, однако музыкальная ее реализация, выполненная в традициях барочной светской кантаты с одним или несколькими солистами и инструментальным сопровождением, не содержит ни признаков «драматического» (нет коллизий, конфликтов, перипетий), ни тем более «симфонического» в отсутствии какой бы то ни было драматургической процессуальности со всеми свойственными ей атрибутами и этапами.

Создавая свой проект «новой античной музыки» композитор нарушает многочисленные каноны музыкально-театральных действ, «отчуждая» эмоциональную насыщенность спектакля, делая его если не нейтральным в этом отношении, то монохромным. Поскольку единственным «источником» драматического начала в «Сократе» является сюжетная канва, одним из ключевых аспектов в его претворении на уровне музыкальной ткани является вокальная линия как основной способ трансляции вербально-смыслового ряда. «Озвучивание» ролей четырех персонажей предполагает наличие такого же количества певцов, однако композитор поручает все партии одному типу голоса (сопрано) и выстраивает сюжетную линию таким образом, что во взаимодействиях героев отсутствуют моменты пересечений и столкновений. Благодаря такому решению исполнять симфоническую драму может и один вокалист, как это зачастую и происходит на практике. В результате из-за отсутствия контраста в интерпретации образов и общности средств музыкальной выразительности всех партий возникает эффект дезориентации слушателя в процессе развертывания фабулы, разграничить персонажей и их реплики «на слух» оказывается практически невозможным.

Бесстрастно-речитативные вокальные партии, автономно развертывающиеся на фоне прозрачной оркестровой ткани, не детализируют содержательные тонкости текста, а лишь подчеркивают общую атмосферу строгости,

[104] Подробнее о сюжете драмы см. статью Н. Ташлыковой [180].

сдержанности и чистоты, определяющую искомый звуковой образ античности. Узкий диапазон и короткие фразы, подчас близкие интонациям человеческой речи, разреженность динамики, в которой forte становится скорее исключением, преобладание равномерности и «линейности» и самое важное – атематичность – способствуют тому, что музыка не «выражает», а «сопровождает» слово. Максимальной эмоциональной нейтральности должна была способствовать и исполнительская манера: «Репетируя с солистками[105], Эрик Сати настойчиво советовал скрупулёзно "избегать какого-либо выражения или напряжения" в голосе, интонировать ровно и никогда (повторяя это многократно и особо!) не придавать значения эмоциональным деталям» [цит. по 189].

Второй пласт – оркестровая ткань – организован через монтажное сопоставление коротких блоков, организующим началом которых выступает определенный интонационно-ритмический «паттерн»: это, во-первых, непрерывное «покачивающееся» движение восьмыми в первой части (пример 56), фигура четверти и восьмой – во второй (пример 57), восходящее движение четвертными длительностями – в третьей (пример 58), и наконец, восходящий гаммообразный пассаж – во всех частях. Эрик Сати экспериментирует с этим материалом, опираясь на те технологии, которые станут определяющими в дальнейшем для репетитивной музыки: «постоянно повторяются или чередуются заранее отобранные гармонические последовательности, фактурные рисунки, группы мотивов и тематических образований, разделенных на короткие одно-двутактовые ячейки. Как правило, повторы симметричны или почти симметричны на близком и отдаленном расстоянии», – пишет Г. Филенко [182, с. 74–75]. Отмеченные образования с незначительными изменениями интервального состава, а также звуковысотного положения при транспонировании, проявляются не только в рамках указанной части, а проникают и в другие, но для «своей» части являются доминирующими. Последний из

[105] Заказ княгини де Полиньяк написать музыку к «Диалогам» Платона предполагал, что тексты будут читаться ею и ее подругами.

указанных вариантов представляет особый интерес как наиболее часто используемый композитором: он служит слуховым ориентиром «кадровых» смен, логика которых доступна лишь самому композитору из-за неравномерной продолжительности каждого из фрагментов музыкального текста и нерегламентированного количества его повторов.

Кроме того, вопреки негативному отношению Эрика Сати к лейтмотивности, он может музыкально персонифицировать самого Сократа и трансформироваться в соответствии с фабулой драмы: открывая новые грани в характеристике философа, «паттерн» дополняется интервальными дублировками, ускоряется или, напротив, замедляется и к третьему, по сути трагическому эпизоду, уже приходит в виде тетрахорда, гармонизованного чередующимися минорным, уменьшенным и мажорным трезвучиями (пример 59). Фактором, указывающим на принадлежность темы к центральному персонажу, становится его звучание в знаковых для сюжета эпизодах – во время казни, а также в инверсионном виде при оплакивании Сократа. Еще один момент музыкально-сюжетной взаимообусловленности содержат вторая и третья части – мелодическая линия в оркестре, сопровождавшая один из фрагментов беседы Сократа и Федра (пример 60), с небольшими изменениями звучит в самом начале третьей части на словах «Поскольку общественная площадь, на которой выносился приговор, находилась совсем рядом с тюрьмой, мы собирались там по утрам и беседовали друг с другом» (пример 61), служа реминисценцией диалога двух персонажей. Единственный раз, когда композитор позволяет себе вольность иллюстрировать сюжет – трагический момент произнесения приговора[106], «омузыкаленный» резким подъемом динамики до *ff* и мгновенным уходом на p. Эти немногочисленные примеры взаимодействия сюжетного и музыкального (оркестрового) ряда лишь ярче обозначают при-

[106] Сразу после этих слов динамика усиливается «Сократ, – сказал он, – надеюсь, мне не придется упрекать тебя так же, как других: Но что касается тебя, то с тех пор, как ты пришел сюда, ты всегда казался мне самым храбрым, самым мягким и самым лучшим из всех, кто когда-либо находился в этой тюрьме, и сейчас я точно знаю, что ты сердишься не на меня, а на тех, кто является причиной твоего несчастья и кого ты хорошо знаешь. Теперь вы знаете, что я пришел вам сказать; прощайте, постарайтесь смириться с тем, что неизбежно. И в тот же миг он отвернулся, разразившись слезами, и удалился».

верженность Эрика Сати иной – контрапунктической – логике сопряжения двух пластов. Создавая дистанцию между ними, он добивается полной свободы музыки от каких-либо попыток ее внемузыкального объяснения.

Подводя итог анализу «Сократа», нужно отметить, что художественно-эстетические идеи, воплощенные в нем, а также их технологическая реализация одновременно обнажают перспективные и ретроспективные связи. Семантическая и экспрессивная нейтральность музыки, механистичность композиционной формы и фигуро-фоновое строение фактуры, повторность и малоконтрастность открывают путь к минимализму. В то же время именно эти стилистические черты способствуют становлению его концепции «новой античной музыки», возвращающей к классической простоте и ясности стиля, – идее, послужившей изначальным импульсом неоклассиков. Как пишет А. Селиванова, «Сати развивал эту "новую" простоту с самых истоков своего творчества. Уже в "Гимнопедиях" (Gymnopédies, 1886) – первом самостоятельном и индивидуальном сочинении юного автора – видна предельная прозрачность стиля. И композитор проносит эту идею простоты через все свое творчество вплоть до "Сократа", в котором он демонстрирует нечто, дотоле никому не известное» [161, с. 158].

4.2. Вариации на тему «балет»[107]

В первые десятилетия XX века искусство балета во Франции переживает небывалый подъем: он становится жанром активного художественного экспериментирования, стимулировавшего значительные преобразования всех компонентов балетного спектакля, а также пересмотр складывавшейся на протяжении веков системы взаимодействия этих компонентов в едином синтетическом целом. Смещение вектора музыкально-театральных интересов в сторону пластического искусства очень точно выражено в высказывании рус-

[107] Материалы данного параграфа были впервые опубликованы в статье автора: [138].

ского художника, историка искусства и художественного критика А. Бенуа: «После всех искушений нашего мозга, после всех слов, то сбивчивых и нудных, то пошлых и дурацких, то туманных и выспренних, хочется на сцене молчания и зрелища» [19, с. 103] Оригинальные сочинения, созданные усилиями антреприз («Русский балет» С. Дягилева и «Шведские балеты» Р. де Маре, «Парижские вечера» Э. де Бомона и «Балет Иды Рубинштейн»), выдающихся композиторов, балетмейстеров, постановщиков, художников, изменили культурный «ход истории», облик французского, а вместе с ним – и всего европейского балетного искусства. Среди авторов, деятельность которых приводила к художественно-эстетическим, стилевым, композиционно-драматургическим и музыкально-языковым преобразованиям жанра (М. Равель, К. Дебюсси, композиторы группы «Шести», Р. Штраус, И. Стравинский, Н. Черепнин и др.), не последнее место принадлежит Эрику Сати, имя которого прежде всего ассоциируется с эпатажными балетами «Парад» («Parade», 1917) и «Спектакль отменяется» («Relâche», 1924). Однако, помимо этих двух спектаклей, ставших манифестом «нового искусства» со всех возможных точек зрения, автором написаны еще три балета – «Успуд» («Uspud», 1892), «Эксцентричная красавица» («La Belle excentrique», 1921) и «Приключения Меркурия (пластические позы)» («Les Aventures de Mercure (poses plastiques)», 1924), неожиданность и смелость художественных решений которых, провокационность и подчас проявляющаяся установка на перформативность становятся своеобразным «мостом» в искусство второй половины XX века. Практически полное отсутствие данных произведений в парадигме научного знания о творчестве Эрика Сати[108], а также фрагментарная изученность двух наиболее заметных сочинений[109] не позволяют на данный момент в полной мере проследить тенденцию к изменению жанрового облика

[108] В отечественном музыкознании некоторые сведения об этих трех балетах отражены только Ю. Ханоном [187], в зарубежном – содержательным религиозно-мистическим аспектам балета «Успуд» посвящены статьи П. Даяна [221] и Б. Донателли [223].

[109] Отдельные аспекты музыкального и постановочного решения балетов «Парад» и «Спектакль отменяется» изложены в работах отечественных (М. Ариас-Вихиль [8], Е. Михайловой [111], А. Рыбальченко [156], Г. Шикиной [203]) и зарубежных (О. Вольта [250], Д. Дрю [225], Н. Харгров [229], Н. Петеркин [238], С. Колкинс [218]) музыковедов.

балетных спектаклей в его наследии, оценить роль композитора в процессе поиска новых художественных решений, а также выявить те специфические черты, которые впоследствии станут неотъемлемой частью модернистского балета.

Столь стремительный прорыв балетного жанра в 1910-х – 1920-х годах в иное художественно-эстетическое пространство, наполненное идеями соединения мира реальной повседневности и преобразующего ее взгляда художника – новой условности, предполагающей отказ от передачи предмета в его непосредственном виде, поэтического абсурда, антинормативного художественного мышления, смешения ранее антагонистичных культурных явлений, во многом стал своеобразной реакцией на те стагнационные процессы, которые протекали во французском балетном театре в последней четверти XIX века. Закрепощенный академическими рамками жанр более, чем все остальные стремился к обновлению, черпая смыслы для него в изысканности и декоративности модерна и нарочитой простоте культуры повседневности (кафешантанной, мюзик-холльной и цирковой традициях), рациональности и выверенности неоклассического и абсурдности авангардного, в ином понимании пластичности человеческого тела, художественных возможностях кинематографии, фотографии и рекламы. Одной из характерных примет этого обновления становится *индивидуализация жанрового облика спектакля и возрастание образно-драматургической значимости всех его художественных составляющих*: самоценность хореографии и сценографии, взаимодействующих с музыкой и вербально-поэтическим замыслом по контрапунктическому принципу, предоставляет широкие возможности проекций одного вида искусства на другой. Не в последнюю очередь эмансипация компонентов связана с тем, что в отличие от классико-романтического периода, где определяющую роль при создании балета играл композитор, в начале XX века музыкально-хореографическая постановка становится результатом деятельности коллектива авторов, осуществляющего «сборку» произведения. Именно в таких условиях творческого сотрудничества рождались все сочине-

ния Эрика Сати, по сути являвшиеся не индивидуальными проектами композитора, а плодом совместного творчества нескольких «демиургов», обеспечивающих оригинальность эстетической и художественной систем в каждом новом опусе. Показательно, что только первый из пяти балетов – «Успуд» – в полной мере был инспирирован самим автором, к созданию остальных четырех он привлекался уже после формирования первичного замысла, что нисколько не умаляет его заслуг и не снижает роли тех музыкальных открытий, которые в значительной степени определили новаторское звучание этих спектаклей.

Новый «художественный формат» балета активно проявляется в обновлении как собственно *содержательного наполнения спектакля*, так и в ином соотношении сюжета с остальными компонентами художественного целого. Ранний балет Эрика Сати «Успуд», созданный им в сотрудничестве с либреттистом К. де Латуром, по мнению многих исследователей, является пародией на драму Г. Флобера «Искушение Святого Антония», замысел которой, как известно, сложился в результате рецепции одноименной картины П. Брейгеля-младшего. Названный самим автором «христианским», он вместо возвышенных и одухотворенных образов представляет зрителю центрального персонажа – Успуда (с фр. – «урод») – в окружении животных, фантасмагоричных существ и неизвестных религии святых. Сюжетные мотивы веры и неверия, небесной кары, мученичества, явления Христа, видений и визионерства, сконцентрированные в трех действиях[110], преподнесены в балете гротескно утрированно, со значительной долей фантастики, словно своеобразное упражнение, спасающее от опасностей религиозного фанатизма, высмеивая именно те вещи, которые наиболее святы и дороги.

[110] Центральные мотивы I действия – показ преступлений Успуда против веры (казнь христиан, попрание их реликвий, поклонение истукану), последовавшей за это кары (символизированной ударом грома, разбившего истукана), явление ему христианской церкви в образе женщины небесной красоты с кинжалом, вонзенным в грудь, и реакция Успуда, забросавшего ее камнями, превращающимися в огненные шары. II действие концентрирует сюжетные мотивы размышлений Успуда о христианстве и язычестве, превращения его идолов в животных и деревья, жуткую картину крушения его мира и языческое судилище, на смену которому является Христос в сопровождении ангелов и херувимов. В III действии отражены крещение Успуда, процессия святых и мучеников, мученичество Успуда.

Обращение Эрика Сати к воплощению сюжета такого типа в жанре балета уже само по себе является примечательным фактом, поскольку христианская проблематика активно начала укореняться в тематике этого искусства, начиная с XX века[111]. Еще более радикальным является гротескный способ преподнесения, манипулирующий со смыслами религиозных обрядов, метафор и символов в духе обличения, не столько характерном для драмы Флобера и «Искушения Святого Антония» Брейгеля-младшего, сколько скорее для полотен «сюрреалиста XV века» И. Босха, также создавшего триптих на этот сюжет. Не менее важны и композиционно-драматургические пересечения с манерой голландца: у Эрика Сати и К. де Латура все также многофигурно, детализированно (во II действии – 33 зоологических объекта, в III – 16 мучеников)[112], ритмично (благодаря повторности), монтажно (благодаря резкому переключению разных по смыслу эпизодов).

Если «Успуд» написан на достаточно развернутое либретто, даже чрезмерно насыщенное событиями для этого жанра, то в следующих партитурах автор отказывается от данного принципа, постепенно поворачивая в плоскость бессюжетного балета. Так, и «Парад» (либретто Ж. Кокто, декорации и костюмы – П. Пикассо, хореография – Л. Мясина, премьера состоялась 18 мая 1917 года в Théâtre du Châtelet под руководством дирижера Э. Ансерме) и «Приключения Меркурия» (декорации и костюмы – П. Пикассо, хореография – Л. Мясина, премьера состоялась в Théâtre de la Cigale 15 июня 1924 года под руководством Р. Дезормьера)[113] не содержат ни традиционных драматургических ходов, ни ярко выраженной сюжетной линии. Фабула «Парада», как известно, сконцентрирована вокруг показа трех основных обезличенных в духе масок персонажей или их групп – Китайского

---

[111] Так, исследователь Н. Аргамакова пишет, что впервые идея создания балета на подобную тему пришла С. Дягилеву в 1914 году и вылилась в неосуществленный замысел спектакля «Литургия» с хореографией Л. Мясина и костюмами Н. Гончаровой [7].

[112] Некоторые исследователи и, в частности, Р. Орледж полагают, что и числа, и буквы, составляющие замысловатые имена святых и мучеников, представляют собой зашифрованную систему [230].

[113] В отличие от «Парада», ставшего важнейшим достижением интуиции и вкуса С. Дягилева, «Приключения Меркурия» создавались антрепризой графа Э. де Бомона.

фокусника, Малышки-американки, Акробатов и трех Менеджеров-зазывал, которые говорят друг другу, что толпа путает представление на улице с шоу, которое должно состояться внутри, и пытаются самым грубым образом убедить публику прийти и посмотреть на зрелище внутри. Завершающий это мюзикхолльно-цирковое представление «парад-алле» словно в ускоренной перемотке вновь представляет зрителю всех персонажей. Столь скромная событийность, минимальные причинно-следственные связи и процессуальность, концентрация внимания на репрезентации героев формируют совершенно новый тип балетного спектакля – «экспонирующего» (термин Ю. Пакконен [127]).

Наряду с религиозным «Успудом» и банально-повседневным «Парадом» в творчестве Эрика Сати появляется балет, актуализирующий еще одну весьма распространенную во французском искусстве рубежа веков сферу пасторальной тематики, зачастую аппелирующую к ценностным универсалиям античности[114]. В «Приключениях Меркурия» – нехитрой пародии на истории о греческих божествах – изначально отсутствовала установка на сюжетность как таковую, так как главной идеей его вдохновителя графа Э. де Бомона было создание серии «живых картин» на мифологическую тему: «Я не хочу втягивать в это литературу, – писал он, – и не хочу, чтобы композитор или хореограф делал это... делали все, что вы хотите» [243, с. 257–258]. Однако краткие синопсисы к каждой из трех картин, посвященных показу разных граней сущности Меркурия в его взаимодействии с представителями греческой и римской мифологии (Аполлон, Венера, Прозерпина, Плутон, Цербер, Хаос, три грации, знаки зодиака и др.)[115], тем не менее формируют определенную последовательность действий и ситуаций. Они так же, как и в

[114] Более подробно о претворении пасторальных традиций во французском балете начала XX века см. диссертацию О. Гагариной [34].

[115] *I действие:* Ночь. Аполлон и Венера занимаются любовью, а Меркурий окружает их знаками зодиака. Меркурий завидует Аполлону, убивает его, перерезав его нить жизни, а затем оживляет его; *II действие*: Три грации исполняют танец, затем снимают жемчуг, чтобы искупаться. Меркурий крадет жемчуг и убегает, преследуемый Цербером; *III действие:* Во время праздника Вакха Меркурий изобретает алфавит. По приказу Плутона он принимает меры, чтобы Хаос похитил Прозерпину. В финале ее увозят на колеснице.

«Параде», образуют самостоятельные и не зависимые друг от друга в смысловом отношении эпизоды, позволяющие Эрику Сати реализовать в традиционной балетной сюите новаторский – коллажный – тип драматургии и композиции.

В еще двух спектаклях – «Эксцентричная красавица»[116] (идея костюма – Ж. Кокто, хореография – Э. Тулемон, премьера в Théâtre du Colisée 14 июня 1921 года под руководством В. Гольшмана) и «Спектакль отменяется» (художник – Ф. Пикабиа и М. Дюшан, режиссер – Р. Клер, хореограф – Ж. Бьорлен, дирижер – А. Соге, премьера в Théâtre des Champs-Élysées 27 ноября 1924 года) – Эрик Сати полностью отказывается не только от сюжета, но и от хотя бы минимально выраженного сценария. Состоящий из трех танцев («Marche franco-lunaire» – «Франко-лунный марш», «Valse du mysterieux baiser dans l'œil» – «Вальс таинственного поцелуя в глаза», «Cancan Grand-Mondain» – «Светский канкан») и чередующегося с ними инструментального ритурнеля («Grand Ritornello» – «Большой ритурнель») одноактный балет «Эксцентричная красавица» – это дивертисмент, сопровождающий пластические позы авангардной танцовщицы и хореографа Э. Тулемон, заказавшей этот балет композитору. Последний опыт Эрика Сати «Спектакль отменяется», который в полной мере может считаться апогеем в преодолении традиционных закономерностей жанра, по сути представляет собой даже не балет, а интермедиальный проект-перформанс, объединяющий два основных компонента – хореографический (два акта балета) и кинематографический (демонстрируемый до I акта вместо увертюры и в перерыве между I и II актом абсурдистский фильм «Антракт»[117]). В условиях такого сложного образования, где каждый компонент не самодостаточен и «разъедает» границы другого, разрушаются сюжетные и жанровые структуры, практически отсутствует

---

[116] Второй вариант перевода, встречающийся в работах музыковедов, – «Прекрасная истеричка».

[117] На сегодняшний день именно имеющий статус кинематографического музейного экспоната и эмансипировавшийся от балета «Спектакль отменяется» фильм «Антракт» достаточно подробно исследован как с точки зрения видеоряда, так и музыкального ряда, считающегося первым саундтреком в истории кино.

нарративный процесс, равно как и отвергается сама идея произведения искусства как такового, фабула «балетной части»[118] сводится к бессмысленному набору действий персонажей, которых сам Эрик Сати назвал «обсценными» [160, с. 139]. Таким образом композитором и его соавторами в музыкально-хореографической части этого интермедиального зрелища устраняется означаемое, то есть художественная идея, что приводит к отсутствию сквозного смысла, появлению немотивируемых образов и отказу от психологической глубины смыслового пространства, на смену которому приходит ирония.

Ярко проявляющий себя в балетах Эрика Сати *процесс экспериментирования с движением и телесной выразительностью* – еще одно свидетельство включенности композитора в общие процессы движения от «удушающих» канонов традиционного балета в сторону танца модерн или свободного танца, открытого «великой босоножкой» А. Дункан, родоначальницей «серпантинного танца» Л. Фуллер, а также опытами Ф. Дельсарта и Э. Жака-Далькроза. Основная идея нового танца, опирающегося на раскрепощение, выведение из тени естественного «первобытного» начала, а также на отказ от идеализированного и эстетически-прекрасного в пользу реалистичного, подчас уродливого, безобразного и антиэстетического оказывается максимально соответствующей пародийно-парадоксальному художественному миру Эрика Сати и созвучной его музыкально-языковым поискам. Если в отсутствии сколько-нибудь достоверной информации о хореографическом решении «Успуда» невозможно судить о реализации этого компонента спектакля, то о пластическом эксперименте «Парада», реализованном хореографом-постановщиком и исполнителем одной из ролей Л. Мясиным, сохранились

---

[118] Балетная сюита выстраивается следующим образом: I действие – Проекция. Занавес. Выход женщины. / Женщина останавливается посреди сцены и рассматривает декор. / Музыка между выходом Женщины и ее «Танцем без музыки»: она сидит, курит сигарету и слушает произведение. / Женский танец без музыки. / Выход мужчины. / Танец вращающейся двери (мужчина и женщина). / Вальс. / Пауза. / Выход мужчин. / Мужской танец. /Танец Женщины. / Финал.; II действие – Музыка возвращения. / Возвращение Мужчин. / Возвращение Женщины. Мужчины раздеваются (Женщина одевается). Танец Мужчины и Женщины. Мужчины возвращаются на свои места и находят свои шинели. Танец на тачке (Женщина и танцор). Танец с короной (Женщина одна). Танцор возлагает корону на голову зрительницы. Женщина садится в свое кресло. Финальный маленький танец (имитация песни).

достаточно подробные комментарии как его самого[119], так и современников, наблюдавших это зрелище. В крупном плане он представлял собой *кинестетический контрапункт* повседневного бытового, элементов присущих академическим балетным формам, пантомимных движений и стилизаторских в духе немого кино, клоунады, акробатики и цирковых трюков. Возникшая в результате смешения высокого и низкого гибридность танцевальных форм обладала новой стилевой и художественной выразительностью и имела потенциал бесконечного разнообразия музыкально-пластических форм. В двадцати двух миниатюрных номерах последнего балета «Спектакль отменяется» лексика пластического решения выглядит еще более нарочито небрежной, непонятной и запутанной: обезличенные мужчины и женщины танцуют и двигаются по сцене, курят, раздеваются и одеваются, переливают воду из одного ведра в другое и совершают еще массу банальных, каждодневных действий под музыку, сопровождаемую выкриками, хохотом и бранью. Тем самым происходит отвержение в балете танцевального начала и жанр, по сути, подвергается деконструкции, модулируя в плоскость шоу или акционно-перформативных практик.

«Эксцентричная красавица» представляет несколько иную линию экспериментирования в рамках танца модерн, связанную с именем А. Дункан, разрушавшей классическую парадигму построения балетной постановки, решавшей задачу отражения человеческой эмоции средствами небалетной техники[120]. Автор идеи и исполнительница единственной роли в этом спектакле Э. Тулемон выстраивала свою движенческую палитру из замысловатых поз и жестов, которые представляли собой «скорее немые картины, пантомима, а не танцы, сюиту статических поз, переходящих друг в друга шутовских

[119] «Занавес поднимается, и, как в типичном мюзик-холле, появляется плакат, возвещающий начало первого номера. Это был сигнал для моего выхода в виде китайского фокусника, одетого в оранжевый жакет и широкие брюки – костюм, пародирующий псевдоориентальный. Я маршировал вокруг сцены, дергая головой при каждом шаге, затем кланялся публике и начинал действовать. Я должен был демонстрировать разные фокусы – заглатывать яйцо и вынимать его из туфли, глотать огонь – все это в позе акробата» [81, с. 109]

[120] Как пишет В. Редя, «Своими экспериментами Дункан указала дорогу тем, кто искал новые формы телесной выразительности, и открыла своеобразную эру "мелохореографии" в искусстве танца» [152, с. 216].

положений и сомнамбулических заклинаний… от франко-лунного марша веет какой-то особенной болезненной меланхолией. Кажется, что перед нашими глазами развёртывается не балет, а одно из кошмарных видений Бодлера или Эдгара По…» [цит. по 251, с. 115]. Следующий спектакль – «Меркурий», названный самим автором не балетом, а «пластическими сценами» – должен был стать стартовой площадкой для нового (после «Парада») взлета карьеры Л. Мясина[121]. Судя по высказываниям современников, все усилия хореографа направлялись на создание своего рода «живых картин» – статических поз, через которые летал Меркурий – «яркая фигура в белой тунике и алом пальто, которую Мясин с энтузиазмом танцевал» [цит по. 227, с. 110].

Сценография спектаклей, насыщенная новыми художественно-эстетическими идеями благодаря сотрудничеству с ярчайшими представителями художественного авангарда и, прежде всего, с П. Пикассо, в не меньшей степени, чем остальные компоненты *воплощала новое понимание балета Эриком Сати и его соавторами и стала существенной структурой, выявляющей семантику спектакля*. Отсутствие документальной информации о постановочном решении балета «Успуд», а также явно скромная роль сценографии в «Эксцентричной красавице», которая сводится к решению костюма героини[122], вынуждают прежде всего сконцентрироваться на остальных трех балетах. В «Параде», в котором, как писал Г. Аполлинер, «впервые создателям балетного спектакля удалось добиться полного союза живописи и танца, пластики и мимики, и это предвещает рождение нового, более совершенного искусства» [178, с. 261.], Пикассо впервые заявляет о себе как театральный художник. Занавес, выполненный в стиле «розового периода» художника, «объединил многих героев картин Пикассо, постоянно с сочувствием и любо-

[121] После продолжительного сотрудничества с С. Дягилевым Л. Мясин в 1921 году разрывает с ним отношения и переходит под крыло другого балетного импресарио – Э. де Бомона, своими «Парижскими вечерами» пытавшегося создать конкуренцию «Русским сезонам». Парадоксально, но впоследствии права на постановку этого балета купил Дягилев, и в 1927 году он был поставлен в новом варианте, но также с участием Мясина в качестве балетмейстера и исполнителя главной роли.

[122] Э. Тулемон вышла на сцену в тяжеловесном, словно бы даже деревянном костюме П. Пуаре, выполненном по эскизу Ж. Кокто [245, с. 700-701].

вью писавшего акробатов, Арлекинов и наездниц. «… Что же касается Пегаса, то он символизировал высоты, доступные самым скромным труженикам искусства» (илл. 1) [177, с. 293]. Созданию атмосферы способствовало и присутствие характерного для цирка инвентаря: шаров, барабана, лестницы для упражнений. «Однако восхитительным надеждам, рождавшимся в сердцах публики благодаря занавесу, предстояло рассеяться, как только занавес взмыл вверх», – пишет исследователь [там же], так как все остальное оформление спектакля было выполнено в иной – кубистической манере. Городской пейзаж со смещенной перспективой, разложенный на элементы, нагромождение объемов, плоскостей – барочных колонн и классической балюстрады, напластование ракурсов, массивность фигур – вызвали негодование зрителей этого балета-вызова, а кубистическая танцующая лошадь и трехметровые костюмы менеджеров, явно затруднявшие движения актеров (Ж. Кокто называл их «человеко-декорацией»), – ужас. Яркие костюмы других персонажей, выполненные в разных стилистических манерах, еще более усиливали эффект эклектичности в оформлении визуального ряда (илл. 2–7).

На этом фоне художественное оформление следующего спектакля – «Меркурий» – выглядело уже не так провокационно и стилистически более цельно. При подготовке декораций и костюмов Пикассо использовал прием каллиграфической техники, позволяющей создавать художественный образ на полотне единой линией (илл. 8–11). Опускной занавес в серо-коричневых тонах с изображенными на нем двумя музыкантами был вполне традиционным, что позволило современнику Р. Пенроузу впоследствии описывать это так: «При появлении большого опускного занавеса, сопровождавшемся мрачной музыкой, написанной Сати для увертюры, из груди собравшихся вырвался вздох удовлетворения и облегчения. Аудитория, ожидавшая поругания и скандала, вместо этого оказалась изумленной тем фактом, что, как выяснилось, изобретатель кубизма представил им нечто вполне поддававшееся их пониманию» [130]. Тот же эффект линии использовал Пикассо, придумывая самые разнообразные конструкции для героев балета: «Колесница для похи-

щения Персефоны, в которой Плутон разъезжает вместе со своей добычей, и лошадь, запряженная в нее, нарисованы в виде набора железных стержней на больших упрощенных белых формах» [там же].

Закономерно, что наибольшей провокационностью отличались декорации постановки «Спектакль отменяется», которые были скорее призваны шокировать зрителя, а не создать смысловой контрапункт к музыкальному и пластическому рядам. Начиная с занавеса, на котором написано «Проваливайте», задника с зеркалами, ослеплявшими публику, висящими на сцене полотнами с лозунгами «Эрик Сати – величайший музыкант в мире» и заканчивая выезжающими в финале на сцену композитором и Ф. Пикабия в автомобиле Citroën, – все это было сформировано смыслами явно не вполне художественного порядка (илл. 12). Таким образом сценография, как важный компонент «зрелищного» текста, во всех трех анализируемых балетах становится не просто фоновой декорационной картиной, а динамичным средством эмоционально-интеллектуального воздействия на зрителя, насыщенной символами и метафорами, открытой в смысловом отношении средой, обладающей потенцией к многозначному толкованию.

Смелость пластических и сценографических решений, экстравагантность сюжетов ни в коей мере не затеняют значения музыкального решения спектаклей, по-прежнему остающегося «титульным» компонентом в этом мультижанровом комплексе. И несмотря на то, что Эрик Сати не всегда выступал доминантной фигурой, определявшей идею спектакля, его экспериментализм активно способствовал стилевому «раскрепощению» жанра и формировал новые представления о взаимоотношениях музыкального и хореографического языка. В отличие от продолжающей свое активное развитие в этот период тенденции «музыкоцентристских» балетов, пластически осмысливающих симфонизм, в опусах композитора проявляется «особый тип дансантности, сочетающей типичные для балетной музыки контрастно-составные танцевальные структуры с новым мелодико-гармоническим и ритмическим языком» [116, с. 6]. Формирующееся в его творчестве новое по-

нимание пространственно-временных отношений, оригинальная структурообразующая логика, опирающаяся на калейдоскопическое нанизывание разделов, преобладание функции экспонирования над развитием и ослабление процессуальных черт формы, создание звукового пространства с помощью многократного повторения непротяженных структурных образований, метроритмическая вариативность – все это позволяет его музыке быть в высокой степени «дансантной» и обеспечивает ту комбинаторность, которая позволяет хореографу создать бесконечное множество пластических конфигураций. Прослеживая *подход автора к композиционно-драматургическому устройству* сочинений нельзя не отметить, что в целом он отмечен тяготением к сюитности, являющейся базовым принципом организации спектакля и в этом смысле опыты Эрика Сати прочными нитями связаны с традициями французского балетного театра. Однако, наряду с этой, достаточно привычной для балета структурой, начинают созревать те формообразующие закономерности, которые впоследствии будут определять новаторский облик многих сочинений XX века.

Уже в первом балете «Успуд» благодаря «кадровой смене», нанизыванию разнопротяженных эпизодов, каждый из которых незавершен и выступает как часть более продолжительного раздела, складывается новый композиционно-драматургический подход, впоследствии именуемый в музыковедении как монтажный. Вместо симфонизации музыкальной ткани автор опирается на свой излюбленный принцип повторности более десятка видоизменяемых на протяжении трех актов интонационно-тематических образований длиной от одного до одиннадцати тактов, жанрово-стилистически и фактурно контрастных, данных «встык», без переходов и связок. Чередование этого равнофункционального тематизма ослабляет процессуальность и создает дискретность формы. Одновременно формируется особое ощущение течения музыкального времени через деформацию его естественного хода (метроритмическая организация представляет собой «калейдоскоп», так как размер меняется не только в каждой из 13 тем-«паттернов» (пример 62), но и внутри

отдельных из них), дробность и прерывистость, сжатие и расширение (одно и то же тематическое образование колеблется по длине и может то удлиняться, то сокращаться).

С одной стороны, доминирование столь рационально-логического подхода к композиции с использованием непротяженных структур, насыщение этих структур короткими фразами, мотивами, отдельными аккордами, а также повторность в отсутствии развития должны сложно координироваться как с хореографической тканью, так и с сюжетной канвой, что свидетельствует о том, что партитура Эрика Сати – это чистая музыка, обладающая собственными закономерностями, не зависимыми от происходящих на сцене событий. С другой – именно такая разобщенность музыки и действия, необусловленность композиторского решения драматической фабулой предоставляет балетмейстеру полную свободу в пластической интерпретации сюжета и создании всевозможных хореографических конфигураций. Однако в полной мере назвать «фоновым» музыкальное решение спектакля не позволяют отдельные моменты его образно-смысловой синхронизации с событийной канвой. Так один из ведущих «паттернов», появляющихся в ключевых структурных точках, связанных с трансформацией главного героя, – изложенная в октавной дублировке (в первоначальном проведении) стилизация григорианского хорала – может быть аналогизирована лейтмотиву, олицетворяющему дух Успуда (пример 63). Целый ряд сюжетных моментов в балетном спектакле подвергается достаточно прямолинейной звукоизобразительной иллюстрации. Появление во всей его торжествующей и сияющей ясности до-мажорного аккорда, сопровождающего прибытие христианской церкви в кульминации второго акта, воспринимается посреди хроматически активных отрывков как очень символичный и значимый момент (пример 64). Он во многом напоминает реакцию тапера на неожиданную смену сцены в немом кино. Столь же иллюстративно точным оказывается и эпизод, сопутствующий следующему тексту либретто: «Мы слышим хор ангелов, архангелов, серафимов, херувимов, держав, престолов и господств, поющих гимн Всевышнему», опирающийся

на последование в аккордово-хоральной фактуре. В то же время, целый ряд заложенных автором либретто К. де Латуром ярких сюжетных мотивов – громкие раскаты грома, превращение камней в огненные шары, падение статуи и др., не отмечены в партитуре яркими музыкальными «событиями» (сменой фактуры, динамики и т. п.).

Если в «Успуде» монтажность выступает как самостоятельный принцип композиционного мышления, то в следующем балете – «Парад» – он в значительной мере опосредован родовой для балетного спектакля сюитностью с опорой на ключевой для логики этого типа организации контраст, оказывающийся двигателем процесса развития как в балете в целом, так и в каждом номере / эпизоде. Сюитность проявляется, во-первых, в чередовании контрастных в жанрово-стилистическом отношении номеров, большинство из которых имеют ярко-выраженный танцевальный характер, во-вторых, на уровне «парада» портретов разнохарактерных героев, в-третьих, в самом построении балетного сценического действия как в крупном плане – через апелляцию к основам классической балетной сюиты, пусть и представленной в достаточно «размытом» виде («Китайский фокусник», № 2 – мужская вариация), («Малышка-американка», № 3 – женская вариация), («Акробаты», № 4 – парный танец и «Финал», № 5 – кода с выходом всех участников), так и в более мелком – в череде хореографических конфигураций и цирковых трюков в сценах балета. При этом использованный Эриком Сати принцип постепенного выстраивания целого с помощью смены замкнутых, самодостаточных образований с намеренным подчеркиванием «швов», моментов «склейки» кадров-эпизодов и полистилистическими столкновениями, обусловленных пестротой тематического материала, восходит к знаменитому эйзенштейновскому принципу «монтажа аттракционов».

В то же время композитор и его соавторы достигают почти совершенной архитектонической целостности с помощью ряда методов. Большая часть из них лежит в плоскости формообразующих закономерностей инструментальной музыки, обеспечивающих достаточную автономность музыкальному

компоненту балетного спектакля. В результате их воздействия формируется концентрическая зеркальная структура[123] с центром симметрии в эпизоде «Пароходный рэгтайм» из Танца Малышки-американки, в которой основные номера чередуются с выходами Менеджеров-зазывал и обрамляются тематической аркой. Последняя образуется посредством, во-первых, «внутренней рамы» – галопирующего призыва зазывал, звучащего перед Танцем Фокусника и после Танца Малышки-американки, и во-вторых, «внешней рамы» – своеобразного пролога «Прелюдия Красного занавеса» (пример 65) и эпилога, обозначенного как «Продолжение прелюдии Красного занавеса» (пример 66). Эти два номера есть не что иное как фуга, прерванная в момент экспозиции ворвавшимся в ее статично-рациональный мир балаганным хаосом и продолженная уже в коде. Подобное решение оказывается не только важным фактором достижения целостности, приближая монтажную структуру к типовой форме и компенсируя ее мозаичность, но и существенным драматургическим ходом в формировании образно-смысловой логики «Парада», так как обеспечивает и работу принципа «театр в театре», и функционирование целого ряда антиномий – статики / динамики, порядка / хаоса, прошлого / современности, элитарного / массового.

Отмеченная выше коллажность проявляется не только в чередовании номеров балета и эпизодов внутри номеров. Тот же принцип композиционного мышления определяет и движение музыкальной мысли внутри эпизодов, собранных из различных интонационно-тематических «идей», каждая из которых многократно и навязчиво повторена автором. Образующиеся в результате таких повторений музыкальные блоки формируют некоторое подобие репетитивного процесса – столь востребованной во второй половине XX века техники организации музыкальной ткани в творчестве композиторов-минималистов. Наиболее характерный пример такого рода – музыка, сопро-

[123] Структура балета выглядит следующим образом: вступительный «Хорал» / «Прелюдия красного занавеса» / «Китайский фокусник» / «Малышка-американка» [Пароходный регтайм] «Малышка-американка» (продолжение) / «Акробаты» / «Финал» / «Продолжение прелюдии красного занавеса».

вождающая выход первого Менеджера-зазывалы, складывающаяся из пяти таких блоков (повторенного на протяжении 16-ти тактов жигоподобного мотива, на протяжении 9-ти тактов – галопа и т. д.), сшитых в своеобразное лоскутное одеяло (пример 67).

В следующих двух спектаклях Эрик Сати не выходит за рамки закономерностей дивертисмента, выстраивая логику музыкального процесса в четком соответствии с образами мифологически-пасторальной фабулы – в «Приключениях Меркурия», и с задачами создания оригинального звукового оформления для хореографической импровизации – в бессюжетной «Эксцентричной красавице». При этом если композиционное решение «Меркурия» опирается исключительно на сюитные закономерности с характерным жанрово-стилистическим, темповым, метроритмическим и динамическим контрастом между номерами балета и не отягощено образованием формы «второго плана» за счет тематических арок, группировки в более крупные разделы и т. п., то в «Красавице» мозаичность формы преодолевается рондальностью, образующейся в результате возвращения вступительного инструментального ритурнеля после каждого танцевального номера. Последнее вызвано скорее всего исключительно прикладными потребностями: необходимостью времени для отдыха или образного переключения единственной исполнительницы в этом моноспектакле.

Более оригинальным, и в определенной степени возвращающим к монтажным структурам «Успуда» и «Парада», является композиционное устройство последнего балета «Спектакль отменяется». Несмотря на общий авангардный замысел этого интермедиального перформанса его балетная составляющая, в отличие от кинематографической, не воспринимается как столь уж новаторская. Организованная в чередовании выходов мужчин и женщин, их танцев по отдельности и в совместных взаимодействиях структура балета на поверхностный взгляд достаточно традиционна. Более того, в музыкальной ткани спектакля можно наблюдать некое подобие лейтмотивов, не отягощенных, однако, сколько-нибудь достаточной трансформацией, которую можно

было бы связать с развитием условного «сюжета» спектакля и наличием процессов симфонизации. Тем не менее, стоит отметить, что определенные тематические арки формируются проведениями «мужской» темы, впервые заявившей о себе в увертюре (пример 68), в номере «Выход мужчины» (в увеличении и в первоначальном виде) I акта (пример 69), а также в номере «Танцор возлагает корону на голову зрительницы» и Финале – во II-ом. «Женская» тема (пример 70), первый раз прозвучавшая в «Выходе женщины» в I акте, повторяется в «Возвращении женщины» и в номере «Женщина садится в свое кресло» II действия (в первоначальном облике). Общностью жанрово-стилистического решения объединяются номера каждой из представленных сфер: упругими мускульными ритмами галопа с насыщенной динамикой и быстрым темпом определяется коллективный «портрет» мужских эпизодов, вальсовой формульностью и сдержанным темпом – женских, а также некоторых совместных танцев мужчин и женщин. Несмотря на отмеченные сюитные закономерности, достаточно быстрый темп смены миниатюрных номеров-кадров балета на основе не динамического сопряжения, а контрастного сопоставления, тезисность тематического материала, складывающаяся в чередовании различных мотивов, ритмоформул и фактурных рисунков, свидетельствуют о действии еще одного формообразующего фактора – монтажного.

Комбинаторность, активно проявляющая себя в балетах Эрика Сати на уровне пространственно-временной организации художественного целого, в не меньшей степени определяет и *стилистический облик произведений*, в которых автором свободно микшируются «высокие» и «низкие» жанры, знаки разных эпох и стилей, начиная от средневековой монодии и заканчивая многообразной и многонациональной музыкой повседневности начала XX века. Характерная в целом для творчества композитора гетерогенность музыкального языка, а также тенденция к его упрощению и обытовлению оказались чрезвычайно органичными поискам новой танцевальной лексики, созвучной современности. Так же, как и в других жанрах, в балетах Эрика Сати прояв-

ляется связь с цирковой, мюзик-холльной эстетикой, кабаре-культурой, а также джазом, интерес к которому в авангардной творческой среде связан, как считает А. Цукер, «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» [196, с. 122]. Эта тенденция нашла отражение в творчестве многих академических композиторов, среди которых М. Равель, К. Дебюсси, Д. Мийо, И. Стравинский и др., однако, именно Эрик Сати стал одним из первых, кто ввел джаз[124] в балетный спектакль. Так, в «Параде» в качестве музыкальной характеристики Малышки-американки композитор избирает рэгтайм (пример 71), который по замыслу олицетворял ее чувства тоски по Родине. Цитируя популярную песенку И. Берлинга и Т. Снайдера «Этот таинственный рэг», композитор сохраняет тональность и размер оригинала, а также основные ритмические структуры, однако, меняет расположение куплета и припева песни, увеличивает некоторые построения за счет добавления тактов с новым тематическим материалом, усложняет гармоническое решение[125]. Помимо этого, следуя желанию идеолога «Парада» Ж. Кокто создать «реалистический балет», «более подлинный, чем подлинность», Эрик Сати не ограничивается введением в партитуру балета только музыкальных знаков повседневности в нее вплетаются звуковые символы цивилизации нового столетия, реализуемые с помощью различных предметов: печатных машинок, гудков, сирен (пронзительной и низкой), лотерейного колеса, револьвера, бутылофона и т. п. Все эти «слуховые обманки» (термин

[124] «Во время премьеры Parade мы еще понятия не имели о джаз-бандах; а приезды первых таких групп оставили незабываемые впечатления. Парижская публика, уже свыкшаяся с негритянскими ритмами, несомненно, воспримет Parade как нечто весьма далекое от эпатажа. Я очень на это надеюсь, ведь скандалов я никогда не ищу» [72, с. 13].

[125] Более подробно об этом см. статью Е. Михайловой [111].

Ж. Кокто) способствовали имитации шума городской среды и стали одним из ранних проявлений так называемой «конкретной музыки».

Однако не только в этом балете, с его по сути «антиакадемической» концепцией, Эрик Сати многообразно претворяет незамысловатые лексемы городской музыкальной среды. Финальным канканом и цитатами его же собственных кафешантанных песен, написанных в 1900-е годы, «украшена» партитура «Эксцентричной красавицы», популярными песенно-танцевальными мелодиями своего времени – «Спектакль отменяется»: «Музыка для "Relâche"?, – писал сам автор – Я изображал людей "на взводе". Используя популярные темы для этой цели. Эти темы очень вызывающие. Особенные, даже. Слабонервные и прочие моралисты упрекнут меня в том, что я использую эти темы» [254, с. 537–539]. Даже в спектакле «Приключения Меркурия» с его классицизирующими буколическими мотивами в сюжете композитор оперирует антиномичными сценическими традициями, создавая своеобразный эффект взаимоотталкивания. Как пишет сам Эрик Сати, в этом балете его целью «было сделать музыку неотъемлемой частью, так сказать, действий и жестов людей, которые двигаются в этом простом упражнении. Подобные позы можно увидеть на любой ярмарке. Зрелище связано с мюзик-холлом, без стилизации или какого-либо отношения к художественности» [236, с. 232].

Обобщая сделанные наблюдения, необходимо отметить, что каждый из балетных опытов композитора в большей или меньшей степени свидетельствует о новаторском подходе композитора к решению этого жанра. В результате парадоксального и порой взаимоотталкивающего сопряжения образов, смыслов, сюжетов, структур, принципов, жанрово-стилистических «кодов» академического и бытового, традиционного и новаторского, элитарного и массового в творчестве Эрика Сати, как и многих его современников, формировался новый облик балетного спектакля, обусловленного спецификой исканий этого исторического периода.

Глобальные эстетические перемены рубежа XIX и XX столетий, смена идеалов и критериев особенно ярко проявились в театральном искусстве в целом и в музыкальном театре в частности. Однако во многом те новации, ценность которых зачастую определяется в первую очередь заложенными в них идеями, а не уровнем воплощения этих идей, формировались в оппозиции к традиционному театру и академическим опере и балету. В этой связи активное освоение Эриком Сати различных альтернативных театральных форм, а также экспериментирование в сложившихся, направленное на разрушение жанровых стереотипов, весьма закономерно, учитывая внутреннюю установку композитора на антиповедение и отрицание сложившихся эстетических канонов. Общей чертой его поисков, реализующейся независимо от жанрового решения (будь то музыка к драматическому или хореографическому спектаклю, цирковой постановке, театру теней или квази-опера «Сократ»), является новое осмысление музыкальной выразительности, свободное от эмоциональной экспрессии и содержательно-смысловой насыщенности. Это проявляется, во-первых, в формировании новой роли музыки в синтетическом театральном тексте – своеобразного звукового декора, который создан не для того, чтобы что-то «сообщать», а для того, чтобы «быть». Во-вторых, к освоению целого ряда оригинальных новаторских структурных и музыкально-языковых технологий, направленных на нейтрализацию процессуальных качеств формы (монтажность, калейдоскопичность) и экспрессивных – тематизма, фактуры, гармонии (тиражирование, изменение соотношение рельефа и фона и т. п.). Еще один важный фактор музыкально-театральных поисков Эрика Сати – привлечение элементов массовой развлекательной культуры, прежде всего традиций кабаре, определивших установку на «снижение» как основной художественный принцип.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество французского композитора Эрика Сати стало уникальной страницей в истории мировой музыкальной культуры. Навряд ли среди его предшественников или современников можно назвать хотя бы одного художника, чья фигура и деятельность вызывает такие противоречивые отклики и острую полемику, градус которых не снижается на протяжении более века. Присущий композитору антагонизм во взглядах и устремлениях, антиномичность стилевых импульсов, устремленных в будущее и одновременно переосмысливающих прошлое, ненормативность художественного «высказывания» во многом определяются активным влиянием *парадоксальности* его творческого мышления. Выступая и как принцип отражения реальности и как стилистический прием парадокс становится для Эрика Сати идеальным способом разрушения инерции, преодоления культурных стереотипов, автоматизма восприятия и, в итоге, обновления музыкальной культуры. Данное качество поэтики и мировоззрения композитора определяется многоликой и многостилевой эпохой конца XIX – начала XX века с ее неоднородностью, жаждой перемен, сочетанием, казалось бы, несочетаемых реалий, разнообразием жизненных и художественных сценариев. В этом «плавильном котле» парадокс, основанный на противоречии общепринятым нормам, идеологическим и культурным клише, был естественным способом осмысления кризисных явлений в художественной жизни наступающего столетия. Другими словами, в условиях переходности, когда прежняя художественная система утрачена, а новая находится в процессе формирования, парадокс становится для Эрика Сати средством обнажения противоречий, демонстрации алогичности и абсурдности через интеллектуальную игру со слушателем.

Еще одна важная образно-содержательная модальность творчества композитора – это *пародийность*, действие которой выявляется на разных уровнях композиционного целого, начиная от программного замысла и до

многообразных музыкально-стилистических решений. Своеобразие стиля композиторского письма Эрика Сати во многом определяется той особой атмосферой пародийной игры со слушателем, которую автор выстраивает с помощью многих музыкальных и внемузыкальных факторов. Снабжая произведения экзотичными, порой абсурдными названиями, комментариями и ремарками, насыщая их стилизациями или деформированными цитатами из музыки прошлого, он создает особое иронично-пародийное поле восприятия своих опусов. Можно утверждать, что композитор рассчитывает не только на эмоциональное, но, в значительной мере, на рациональное восприятие сочинений – на переходе от «удовольствия восприятия (аффектов радости, веселья) к удовольствию понимания смыслов, которое представлено модификациями иронии, сатиры, гротеска, "черного юмора"» [42, с. 11]. Постоянное использование в произведениях этой интеллектуально-эстетической игры, безусловно, выделяло французского мастера в ряду его современников, что, с одной стороны, достаточно быстро принесло ему большую известность и популярность, с другой, привело к игнорированию его творчества как некоего несерьезного явления, не связанного с прогрессом музыкального искусства.

Парадоксальность и пародийность, игровой дуализм эстетического и рационального словно освобождают Эрика Сати от необходимости искать способы индивидуализации, самовыявления, идентификации своего авторского голоса в окружающем многоголосом художественном пространстве начала XX столетия. Его композиторский стиль сложно определить как ярко индивидуальную риторику, как «систему интонационных постоянств» (Б. Асафьев), он свободно перемещается в обозначенном пространстве, становясь нестабильным, разветвленным. Однако, именно в этом стремлении разомкнуть пределы стиля, приблизиться к контакту с многообразием среды в диалоговом самовыражении, в игре с культурными кодами, как представляется, и заключается сущность художественного метода Эрика Сати – творца другой формации, новой наступающей эпохи. В. Сыров отмечает, что этот тип стиля – «полилексически-разнородный, слабо-централизованный», в от-

личие от «централизованного, с легко угадываемыми инвариантами», сложен для анализа, поскольку методология, сложившаяся в эпоху бытования второго типа стилей, к первому не всегда подходит: «Исходная идея необходимого в данном случае анализа заключается в том, что свободная, лексически разнородная система в режиме претворения в большей степени опирается на метастилевые факторы: идейно-тематический комплекс, монологизм авторских концепций и метод драматургического претворения» [179].

В таких условиях «авторские» стилистические элементы, как это и происходит у Эрика Сати, достаточно трудноуловимы и распознаваемы в широком поле «чужого» и «нейтрального». Тем не менее, при внимательном рассмотрении можно обнаружить целый ряд стабилизирующих факторов, обеспечивающих восприятие стиля композитора как индивидуального и целостного. Вот лишь самые существенные из них:

Во-первых, на протяжении всего творческого пути его стилевая система формируется под влиянием центробежных тенденций, порождающих значительное разнообразие используемых жанровых и стилистических элементов, диалог с которыми выстраивается на позициях отстранения, иронически-пародийного воссоздания, мистификации или игры. Эти методы обусловливают в сочинениях Эрика Сати дистанцирование, а порой и раскоординацию стилистических структур, определяющих специфику парадоксально-пародийного авторского высказывания. При этом лексический круг этого авторского высказывания характеризуется раскрепощенностью и демократичностью за счет смешения в нем жанрово-стилевых элементов оригинальных и банальных, элитарных и массовых, «высоких» и «низких».

Во-вторых, при всей разнородности в определенных точках его творческого пути кристаллизуются своеобразные моно-лексические зоны как, например, импрессионистская, неоклассическая, а также связанная с преломлением кабаре-эстетики. Еще одной стабильной тенденцией можно считать упрощение музыкальной ткани, во многом происходящее за счет усиления

роли «периферийных» (В. Медушевский), нейтральных в смысловом отношении элементов языка.

В-третьих, жанровые предпочтения композитора, в высокой степени обусловленные французской ментальностью, ориентированной на конкретное, зрительное, пластическое, а также влиянием национальных музыкальных традиций, в не меньшей мере определяются важностью вербального компонента в его поэтике. Практически дистанцируясь на протяжении всего творчества от жанров чистого инструментализма и отдавая предпочтение синтетическим, в слове Эрик Сати ищет своеобразную опору для своей «слабо-централизованной» разнородной стилевой системы. Не только камерно-вокальная лирика и театральные формы, в генетический код которых уже «зашит» синтез музыкального и словесного, но и фортепианная миниатюра, насыщение которой текстами разного рода выходит за традиционные рамки, являются подтверждением этой авторской стратегии.

В-четвертых, независимо от эволюционных и жанрово-стилевых факторов, в творчестве Эрика Сати прослеживаются устойчивые композиционные и драматургические закономерности, которые в конечном итоге и обеспечили ему славу первооткрывателя разных направлений в музыкальной практике XX века. Особенность его художественного мышления замкнутыми, непротяженными структурами с дальнейшим конструированием из них на основе повторности (значительно реже – контраста) композиционного целого реализуется, как было показано в диссертации, в музыкальном формообразовании разноуровнево. Она сказывается и в организации музыкального синтаксиса из однородных интонационно-ритмических формул, и в группировке более крупных фрагментов и разделов формы в опоре на каталогообразный принцип (в случае нанизывания однородных в жанрово-стилистическом отношении образований) или монтажный (контрастных эпизодов-кадров), в общей миниатюризации и афористичности авторского высказывания и как следствие ярко проявляющейся тенденции к циклизации. При этом доминирующими драматургическими факторами в таких условиях

выступают разрушение характерной для классико-романтической традиции формулы «от – через – к», ослабление процессуальности и преобладание экспозиционности при почти полном игнорировании развития с целью достижения нового смыслового качества.

В целом, проведенное исследование позволяет прийти к выводу о том, что авторский стиль Эрика Сати раскрывается в диалектике стабильного и изменяемого, а также в динамике становления, которая определяется не столько глубокой внутренней эволюцией художественного мышления, сколько активным влиянием внешних факторов переходного в мировоззренческом и стилевом отношениях рубежа XIX и XX столетий, а также психотипом композитора, который попал в резонанс с этой переходностью. Его подход обусловлен прежде всего ценностью субъективной идеи, свободной от общепринятых, традиционных установлений, нацеленностью на собственную оценку реальности при полнейшем отсутствии заботы о том, как это будет воспринято другими, и, самое главное – подчеркнутой способностью находить нешаблонное решение, часто вопреки законам стандартной логики. Творчество Эрика Сати оказывается исключительно показательным для переходного времени, оно словно выражает эстетическое кредо эпохи, которое можно было бы сформулировать как «создание нового искусства, основанного на непрерывности поиска».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адамянц, Н. Л. Новые формы музыкального театра первой трети XX века на примере творчества И. Стравинского [Текст] / Н. Л. Адамянц // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2013. – № 1 (23). – С. 205–214.

2. Азарова, В. В. Античность во французской опере 1890–1900–х годов: автореф … доктора искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / В. В. Азарова. – СПб: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2006. – 52 с.

3. Алексеев, А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX начала XX веков [Текст] / А. Д. Алексеев. – М.: АН СССР, 1961. – 228 с.

4. Алексеева, М. В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: дис. … канд. философских наук: 09.00.04 [Текст] / М. В. Алексеева. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – 164 с.

5. Алексеева-Ежински, О. Фортепианное творчество Эрика Сати и традиции французской музыкальной анималистики [Текст] / О. Алексеева-Ежински // Dialettica del suono. – 2011. – № 1. – С. 14–28.

6. Аппиньянези, Л. Кабаре [Текст] / Л. Аппиньянези. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 287 с.

7. Аргамакова, Н. В. Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2017. – № 7. – С. 15–26.

8. Ариас-Вихиль, М. А. Парижское открытие С. Дягилева: «Отец авангарда» Эрик Сати и балет-коллаж «Парад» [Текст] / М. А. Ариас-Вихиль // Артикульт. – 2011. – № 4. – С. 13–27.

9. Артемов, М. Ю. «Есть тонкие, властительные связи…» (к вопросу о технологических параллелях между музыкой и поэзией) [Текст] / М. Ю. Артемов // Современные аспекты художественного синтеза в музы-

кальном искусстве: сборник статей. – Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова. – 2009. – С. 61–69.

10. Асатурян, А. С. Камерно–вокальный стиль К. Дебюсси в контексте музыкального символизма: дис…канд. искусствоведения: 17.00.03 [Текст] / А. С. Асатурян. – Харьков: Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, 2017. – 191 с.

11. Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX и начало XX века [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1979. – 341 с.

12. Асафьев, Б. В. Французская музыка и ее современные представители [Текст] / Б. В. Асафьев // «Шесть»: Новая французская музыка. – Л.: Academia, 1926. – С. 25–56.

13. Ашукин, Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения [Текст] / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – М.: Правда, 1986. – 336 с.

14. Базарбаева, Г. Н. Особенности взаимодействия искусств в балете [Текст] / Г. Н. Базарбаева // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – № 11 (70). – С. 356–358.

15. Балашова, Т. В. Французская поэзия XX века [Текст] / Т. В. Балашова. – М.: Издательство «Наука», 1982. – 394 с.

16. Баркалая, Н. О. Музыка и слово в произведениях Эрика Сати [Текст] / Н. О. Баркалая // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2017. – № 2. – С. 55–61.

17. Безуглая, Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая половина XX вв.) [Текст]: дис. … доктора искусствоведения: 17.00.02 / Г. А. Безуглая. – СПб: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. – 442 с.

18. Бекетова, Н. В. Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Н. В. Бекетова. – М.: ВНИИ Искусствознания, 1991. – 22 с.

19. Бенуа, А. Н. Беседа о балете [Электронный ресурс] / А. Н. Бенуа // «Театр». Книга о новом театре: Сборник статей. – СПб.: Шиповник, 1908. – С. 95–122.

20. Бобриков, А. А. Сначала в виде фарса, потом в виде трагедии. Кабаре и рождение модернизма [Текст] / А. А. Бобриков // Временник Зубовского института. – 2014. – Вып. 1 (12). – С. 40–53.

21. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование [Текст] / В. П. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.

22. Бойе, А. А. Проблема выражения анти-эстетики дадаизма и ее классификация [Текст] / А. А. Бойе // Артикульт. – 2016. – № 3 (23). – С. 17–25.

23. Бондаренко, Л. К. Мир античной философии в творчестве Э. Сати (на примере симфонической драмы «Сократ») [Текст] // Л. К. Бондаренко // European journal of humanities and social sceinces. – 2020. – № 5. – С. 15–22.

24. Бонфельд, М. Ш. Пародия в музыке венских классиков [Текст] / М. Ш. Бонфельд// Советская музыка. – 1977. – № 5. – С. 99–102.

25. Бонч-Томашевский, М. Театр пародии и гримасы. (Кабаре) [Текст] / М. Бонч-Томашевский // Маски. – 1912–1913. – № 5. – С. 20–38.

26. Бородин, Б. Б. Комическое в музыке [Текст] / Б. Б. Бородин. – Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, 2002. – 234 с.

27. Бочаров, Ю. С. О сюитах «правильных» и «неправильных» [Текст] / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – 2008. – № 1–2. – С. 2–9.

28. Буренина-Петрова, О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века: дис. … доктора филологических наук: 10.01.08 [Текст] / О. Д. Буренина-Петрова. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 344 с.

29. Варунц, В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 [Электронный ресурс] / В. П. Варунц. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1984. – Режим доступа:

https://www.dissercat.com/content/istoricheskii–aspekt–problemy–neoklassitsizma (дата обращения 15.03.2021).

30. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово: в 3-х частях [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – Ч.1: Ритмика. – М.: Музыка, 1972. – 148 с.; Ч. 2–3: Интонация. Композиция. – М.: Музыка, 1978. – 365 с.

31. Вахтина, Е. Ю. Эстетика парадокса в балете «Парад» Э. Сати [Текст] / Е. Ю. Вахтина // Романовские чтения – 13. – Могилёв: Могилёвский государственный университет им. А. А. Кулешова, 2019. – С. 82–83.

32. Верлибр и другое [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://verlibr.blogspot.com/2011/04/blog–post_3442.html?ysclid=ld5zbd0fc6319752373 (дата обращения 15.02.2022).

33. Вулис, А. З. Метаморфозы комического [Текст] / А. З. Вулис. – М.: Искусство, 1976. – 126 с.

34. Гагарина, О. А. Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / О. А. Гагарина. – Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2018. – 246 с.

35. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки [Текст] / Л. Е. Гаккель. – Л., М.: Советский композитор, 1976. – 295 с.

36. Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха [Текст] / М. Л. Гаспаров. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.

37. Говар, Н. А. Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Н. А. Говар. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. – 249 с.

38. Говар, Н. А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века: монография [Текст] / Н. А. Говар. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 347 с.

39. Голенищев-Кутузов, И. Н. От века классицизма к двадцатому. Реформа французского стихосложения (Свободный стих символистов) [Элек-

тронный ресурс] / И. Н. Голенищев–Кутузов // Романские литературы. – Режим доступа: http://svr–lit.ru/svr–lit/golenischev–kutuzov–romanskie–literatury/reforma–francuzskogo–stiihoslozheniya.htm (дата обращения 15.03.2022).

40. Головнина, Н. А. Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» Д. Мийо в диалоге со временем [Текст] / Н. А. Головнина // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). – С. 6–16.

41. Головнина, Н. А. Балеты композиторов группы «Шести» в постановках ведущих антреприз 1920–х годов: варианты жанрового прочтения: дис. … канд. искусствоведения: 5.10.1 [Текст] / Н. А. Головнина. – СПб: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2022. – 299 с.

42. Горячева, Т. А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры: автореф. дис. … канд. философских наук: 09.00.04 [Текст] / Т. А. Горячева. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2009. – 27 с.

43. Грачев В. Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / В. Н. Грачев. – М: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. – 22 с.

44. Груцынова, А. П. Музыка французского балета конца XIX – начала XX веков. Очерки [Текст] / А. П. Груцынова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2019. – 314 с.

45. Дабаева, И. П. Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокального произведения: дис…канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / И. П. Дабаева. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1985. – 195 с.

46. Дауноравичене, Г. Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов): автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Г. Л. Дауноравичене. – Вильнюс, 1990. – 24 с.

47. Девятко, Е. Д. Альфонс Дипенборк: композитор и эссеист: дис…канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Е. Д. Девятко. – Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2020. – 293 с.

48. Демченко, Г. Ю. Принципы циклизации миниатюр в фортепианных произведениях Шумана [Текст] / Г. Ю. Демченко // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. трудов. – Харьков: Каравелла, 1997. – С. 89–98.

49. Денисов, А. В. О феномене пародии в музыкальном искусстве [Электронный ресурс] / А. В. Денисов // Человек и культура. – 2012. – № 1. – С. 206–227. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=50 (дата обращения 24.10.2021).

50. Денисов, А. В. Поэтика абсурда в музыкальном искусстве XX века [Электронный ресурс] / А. В. Денисов // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2017. – № 1. – С. 1–9. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24970 (дата обращения 25.08.2021).

51. Друскин, М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. Шестое издание [Текст] / М. С. Друскин. – М.: Музыка, 1963. – 528 с.

52. Дьячкова, Л. С. Гармония в музыке XX века: Учебное пособие [Текст] / Л. С. Дьячкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.

53. Дэвис, М. Э. Эрик Сати [Текст] / М. Э. Дэвис. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 184 с.

54. Дюмениль, Р. Современник Дебюсси [Текст] / Р. Дюмениль // Советская музыка. – 1966. – № 10. – С. 101–109.

55. Жаркова, В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках послания Мастера): монография [Текст] / В. Б. Жаркова. – Киев: Автограф, 2009. – 528 с.

56. Журдан-Моранж, Э. Сати и «Шестёрка» [Текст] / Э. Журдан-Моранж; ред., вступ. ст. и примеч. Г. М. Шнеерсона // Мои друзья музыканты. – М.: Музыка, 1966. – С. 91–103.

57. Зайков, А. В. Музыканты в ранней Спарте: создание жанров и противодействие внутренней распре [Текст] / А. В. Зайков // Вестник Удмуртского университета. – 1995. – № 2. – С. 5–15. – Режим доступа: https://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1303406553 (дата обращения 27.12.2023)

58. Зайков, А. В., Рассохин, Ф. В. Гимнопедии в Спарте – праздник в честь проигранного сражения? [Текст] / А. В. Зайков, Ф. В. Рассохин // Античные Реликвии Херсонеса: Открытия, Находки, Терия. Материалы научной конференции, Севастополь, 17–19 сентября 2019 года. – Севастополь: Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический», 2019. – С. 95–100.

59. Зайков, А. В., Рассохин, Ф. В. К вопросу об «учреждении» гимнопедий в Спарте [Текст] / А. В. Зайков, Ф. В. Рассохин // Херсонесский сборник. Выпуск XX. Сборник научных трудов – Севастополь: Альбатрос, 2019. – С. 59–70.

60. Зенкин, К. В. О критерии жанрообразования в музыкально-историческом процессе [Текст] / К. В. Зенкин // Музыкальные жанры: история и современность. Тезисы докладов к научно–теоретической конференции молодых музыковедов. – Горький: ГГК им. М. И. Глинки, 1989. – С. 3–5.

61. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К. В. Зенкин. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 415 с.

62. Казанцева, Л. П. Функции программы в музыке [Электронный ресурс] / Л. П. Казанцева. – Режим доступа: http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie–publicacii/92–kazantseva–funkcii–v–programme.html/ (дата обращения 23.11.2020).

63. Калашник, М. П. Интерпретация сюиты и партиты в композиторской практике XXI века – Четвертый фортепианный концерт, ор. 33 А. Лубченко [Текст] / М. П. Калашник // С. Рахманинов: на переломе столетий. Вып. 2. – Харьков: ХГУИ, 2005. – С. 163–171.

64. Калошина, Г. Е. Музыкальная культура Франции [Текст] / Г. Е. Калошина // Музыкальная литература зарубежных стран: уч. пособие / сост. И. А. Гивенталь, Л. Д. Щукина, Б. С. Ионин. – М.: Музыка, 1994. – Вып. 6. – С. 315–332.

65. Калошина, Г. Е. Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории в XX веке [Текст] / Г. Е. Калошина // Музыкальный театр XIX–XX вв.: вопросы эволюции. – Ростов: Гефест, 1999. – С. 148–162.

66. Кандаурова, Л. Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику [Текст] / Л. Кандаурова. – М.: «Альпина Диджитал», 2018. – 438 с.

67. Карпентьер, А. Э. Сати, пророк и обновитель [Текст] / А. Э. Карпентьер // Советская музыка. – 1990. – № 3. – С.130–132.

68. Кисеева, Е. В. Танец постмодерн как музыкальный феномен [Текст]: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Е. В. Кисеева. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2016. – 338 с.

69. Клюев, Е. В. Теория литературы абсурда [Текст] / Е. В. Клюев. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 102 с.

70. Кокорева, Л. М. Неоклассицизм во французской музыке XX века [Текст] / Л. М. Кокорева // XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования. – М.: Государственный институт искусствознания, 2006. – С. 58–69.

71. Кокорева, Л. М. Сати – Мийо. Неизвестные страницы дружбы [Текст] / Л. М. Кокорева // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2016. – № 4. – С. 39–48.

72. Кокто, Ж. Parade: документы и комментарии [Текст] / Ж. Кокто (подгот. М. А. Сапонов). – Москва: Прест, 1999. – 39 с.

73. Кокто, Ж. Петух и Арлекин [Текст] / Ж. Кокто. – М.: Прест, 2000. – 224 с.

74. Кононенко, Н. Г. «Незаметная» музыка Эрика Сати. К истории кинематографического слышания [Текст] / Н. Г. Кононенко // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 года. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – С. 107–118.

75. Корниенко, Е. Ю. Жанр «Mélodie» в вокальной культуре Франции рубежа XIX–XX веков (на примере цикла «семь мелодий» Э. Шоссона) [Текст] / Е. Ю. Корниенко // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 1 (6). – С. 157–159.

76. Корниенко, Е. Ю. Национальная картина мира в камерно–вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков: дис…канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Е. Ю. Корниенко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова, 2011. – 173 с.

77. Корниенко, Е. Ю. Художественный мир камерно–вокальных произведений М. Равеля [Текст] / Е. Ю. Корниенко // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 213–226.

78. Коробова, А. Г. Комическое как модальность художественного текста и ее проявления в музыке [Текст] / А. Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 2 (5). – С. 135–142.

79. Коробова, А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени [Текст] / А. Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1. – С. 233–237.

80. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность [Текст] / А. Г. Коробова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. – 173 с.

81. Косачёва, Р. Г. О музыке зарубежного балета 1917–1939: Опыт исследования [Текст] / Р. Г. Косачева. – М.: Музыка, 1984. – 301 с.

82. Костив, К. М. Эстетика эпатажа как творческое кредо Эрика Сати [Текст] / К. М. Костив // Искусствознание: история, теория, практика. – 2017. – № 2 (19). – С. 35–50.

83. Кощеева, М. В. Кабаретные песни А. Шенберга [Электронный ресурс] / М. В. Кощеева // Музыкальное образование и наука. – 2015. – № 1 (2) – С. 8–11.

84. Красникова, Т. Н. Фактура в музыке XX века: автореферат дис. … докт. иск.: 17.00.02 [Текст] / Т. Н. Красникова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. – 53 с.

85. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Эпоха Новерра [Текст] / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1981. – 286 с.

86. Крауклис, Г. В. Романтический программный симфонизм: проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века [Текст] / Г. В. Крауклис. – М.: МГК им. Чайковского, 1999. – 312 с.

87. Кривицкая, Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр [Текст] / Е. Д. Кривицкая. – М. – СПб.: Центр Гуманитарных инициатив, 2012. – 336 с.

88. Кром, А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма [Текст]: автореф. дис. … доктора искусствоведения: 17.00.02 / А. Е. Кром. – Саратов, 2011. – 56 с.

89. Кром, А. Е. Репетитивная техника в киномузыке: от Эрика Сати к Филипу Глассу [Текст] / А. Е. Кром // Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник статей по материалам Пятой Международной научно-практической конференции. – Краснодар: КГИК, 2018. – С. 32–36.

90. Кром, А. Е. Эрик Сати в Америке [Текст] / А. Е. Кром // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2017. – № 2. – С. 42–54.

91. Кром, А. Е. Эрик Сати в Америке: от Кейджа к минималистам [Текст] / А. Е. Кром // Музыковедение. – 2016. – № 5. – С. 24–32.

92. Крылова, А. В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» [Текст] / А. В. Крылова. – М.: Гос. музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1988. – 48 с.

93. Крылова, А. В. Камерно-вокальный цикл (вопросы театрализации и симфонизации) [Текст]: сборник статей / А. В. Крылова // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра: сборник трудов Гос. музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. 96. – М.: Гос. музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1988. – С. 67–83.

94. Кужелева, А. А. Феномен «неактуального стиля» в творчестве Эрика Сати [Электронный ресурс] / А. А. Кужелева. – Режим доступа: http://www.mecenat–and–world.ru/33–36/kujeleva.htm (дата обращения 15.07.2020).

95. Кузовчикова, Т. И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.01 [Текст] / Т. И. Кузовчикова – СПб: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2014. – 224 с.

96. Куницкая, Р. И. Французские композиторы XX века [Текст] / Р. И. Куницкая. – М.: Сов. композитор, 1990. – 208 с.

97. Купровская, Е. О. Тот самый Эрик Сати [Текст] / Е. О. Купровская // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2017. – № 2. – С. 31–41.

98. Куриленко, Е. Н. Балет-драма, балет-симфония [Текст] / Е. Н. Куриленко // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 250–264.

99. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков [Текст] / Т. С. Кюрегян Т. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 345 с.

100. Лаврентьева, И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений [Текст] / И. В. Лаврентьева. – М.: Музыка, 1978. – 77 с.

101. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность [Текст] / М. Н. Лобанова. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 208 с.

102. Лобзакова Е. Э., Порубина, М. В. Музыкальный опус или критический памфлет? (о фортепианных циклах Эрика Сати 1912–1915-х годов) [Текст] / Е. Э.Лобзакова, М. В. Порубина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 1. – С. 63–69.

103. Луковская, С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно–вокального творчества композитора: автореф. дис… канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» [Текст]/ С. В. Луковская. – Киев: Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 2005. – 188 с.

104. Мартынов, И. И. Очерки зарубежной музыки первой половины XX века [Текст] / И. И. Мартынов. – М.: Музыка, 1970. – С. 127–129.

105. Маслий, С. Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: автореферат дис. …канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / С. Ю. Маслий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 28 с.

106. Медушевский, В. В. Исторический параллелизм в развитии вербального и музыкального языка [Текст] / В. В. Медушевский // Слово и музыка: научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. – Вып. 36. – С. 51–71.

107. Мирошникова, Е. В., Зенин, А. В. «Механическая» музыка Стравинского – взгляд Эрика Сати [Текст] / Е. В. Мирошникова, А. В. Зенин // «Стравинский жив!»: сб. статей / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. – М.: Композитор, 2019. – С. 171–187.

108. Михайлов, А. В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории слова [Текст] / А. В. Михайлов // Слово и музыка: научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. – Вып. 36. – С. 6–23.

109. Михайлов, М. К. О классических тенденциях в музыке XIX – начала XX века [Текст] / М. К. Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 146–180.

110. Михайлов, М. К. Стиль в музыке [Текст] / М. К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.

111. Михайлова, Е. А. Рэгтайм в балете «Парад» [Текст] / Е. А. Михайлова // Музыкальное образование и наука. – 2019. – № 1 (10). – Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2019. – С. 11–13.

112. Михайлова, О. В. Поэтика камерно–вокальной лирики Франсиса Пуленка: дис…канд. искусствоведения: 17.00.03 [Текст] / О. В. Михайлова. – Харьков: Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского, 2009. – 257 с.

113. Михеева, Ю. В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука [Текст] / Ю. В. Михеева // Вестник ВГИК. – 2013. – № 17. – С. 43–51.

114. Молчанов, А. С. Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении (на материале остинатных форм композиторского творчества XX века): автореферат дис. … канд искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / А. С. Молчанов. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2009. – 23 с.

115. Мясин, Л. Ф. Моя жизнь в балет: [Текст] / Л. Ф. Мясин; пер. англ. М. М. Сингал, предисл. Е. Я. Суриц, коммент. Е. Яковлевой. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 364 с.

116. Наборщикова, С.В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин: к проблеме музыкально-хореографического синтеза [Текст] / С. В. Наборщикова. – М: Издательство МГК им. П. И. Чайковского, 2010. – 342 с.

117. Назайкинский, Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры [Электронный ресурс] / Е. В. Назайкинский // MUSIQI DÜNYASI. – 2016. –

№ 3 (68). – С. 3–12. – Режим доступа: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=27446856 (дата обращения 23.11.2020).

118. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учебных заведений [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – 248 с.

119. Неклюдов, Ю. И. Сюита [Текст] / Ю. И. Неклюдов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 529–530.

120. Нечепуренко В. Ю. Melodie и французская салонная культура второй половины XIX века (о специфике коммуникации жанра) [Текст] / В. Ю. Нечепуренко // Київське музикознавство. – 2015. – № 51. – С. 158–166.

121. Нечепуренко В. Ю. Вокальное творчество Габриеля Форе: пути формирования жанра mélodie: дис… канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» [Текст] / В. Ю. Нечепуренко. – Киев: Национальная музыкальная академия им. П. И. Чайковского, 2015. – 280 с.

122. Нечепуренко В. Ю. Вокальное творчество Габриеля Форе: специфика прочтения поэтических текстов [Электронный ресурс] / В. Ю. Нечепуренко // Universum: Филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. – 2014. – № 7 (9). – Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_21754437_87740304.pdf (дата обращения 14.10.2022).

123. Никитенко, О. Б., Пыстина, Л. Б. Призмы художественного моделирования: классификация и каталог [Текст] / О. Б. Никитенко, Л. Б. Пыстина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2009. – № 4. – С. 65–68.

124. Никифорова, Ю. Фортепианные циклы Эрика Сати в зеркале внутритекстовых авторских комментариев [Текст] / Ю. Никифорова // Исследования молодых музыковедов. Сб. статей по материалам XII Международной научной конференции. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. – С. 134–140.

125. Новогреческо-русский словарь [Текст] / Сост. А. А. Иоаннидис; под ред. А. А. Белецкого. – М.: ГИИНС, 1998. – 808 с.

126. Оголевец, А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах [Текст] / А. С. Оголевец. – М.: Музгиз, 1960. – 523 с.

127. Пакконен, Ю. С. Творчество Эрика Сати*: на* пороге XX века [Текст] / Ю. С. Пакконен // Музыковедение. – 2005. – № 1. – С. 26–36.

128. Панова, Е. В. Балетная музыка «пореформенного периода 60–х годов XIX века в России» [Текст] / Е. В. Панова // Педагогика искусства. – 2017. – № 2. – С. 135–139.

129. Пена, Э. О подходе к комической музыке: анализ и композиция [Текст] / Э. Пена / пер. Т. Цареградской // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2020. – № 3 (34). – С. 27–37.

130. Пенроуз, Р. Пикассо: жизнь и творчество [Электронный ресурс] / Р. Пенроуз. – Режим доступа: http://www.picasso–pablo.ru/library/picasso–zhizn–i–tvorchestvo.html (дата обращения 26.02.2023).

131. Петров, В. О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра [Текст] / В. О. Петров // Музыковедение. – 2011. – № 4. – С. 2–8.

132. Петров, В. О. Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) [Текст] / В. О. Петров // Музыковедение. – 2010. – № 9. – С. 2–7.

133. Петров, В. О. Эстетические позиции дадаизма [Текст] / В. О. Петров // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2016. – № 1 (42). – С. 179–186.

134. Петрова, Н. К. Театральное искусство Монмартра (Формирование театров малых форм во французской культуре конца XIX века): дис. ...канд. искусствоведения 17.00.01 [Текст] / Н. К. Петрова. – М.: ВНИИ Искусствознания, 1985. – 166 с.

135. Попов, М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке [Электронный ресурс] / М. Попов. – Режим досту-

па: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/24111/ОГИВА (дата обращения 29.08.2023).

136. Попова, Т. В. Сюита [Текст] / Т. В. Попова. – М.: Музгиз, 1963. – 21 с.

137. Порубина, М. В. «Засушенные эмбрионы» Эрика Сати: пародийные стратегии [Текст] / М. В. Порубина // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития: сборник трудов всероссийской научной конференции. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2020. – С. 89–97.

138. Порубина, М. В. Вариации на тему «балет» в творчестве Эрика Сати [Текст] / М. В. Порубина // Культура и искусство. – 2024. – № 1. – С. 79–92.

139. Порубина, М. В. Вокальная миниатюра Эрика Сати в контексте художественно-эстетических исканий эпохи [Текст] / М. В. Порубина // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: сборник статей по материалам IV Международной научно-практической конференции. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2023. – С. 49–56.

140. Порубина, М. В. Вокальная миниатюра Эрика Сати: между пародией и абсурдом [Текст] / М. В. Порубина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – № 1. – С. 99–105.

141. Порубина, М. В. Неоклассическое в стилевом пространстве Эрика Сати (на примере фортепианных сочинений) [Текст] / М. В. Порубина // Статьи молодых музыковедов: сб. статей. Вып. 7. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2022. – С. 117–124.

142. Порубина, М. В. Поэтика парадокса в системе музыкальных экспериментов Эрика Сати [Текст] / М. В. Порубина // Музыкальные миры Альфреда Шнитке: сборник научных статей. – М.: МГИМ имени А. Г. Шнитке, 2022. – С. 205–212.

143. Порубина, М. В. Поэтические миры и стилистика жанра melodie в камерно-вокальном творчестве Эрика Сати [Текст] / М. В. Порубина // Музы-

кальная наука: взгляд молодого исследователя: сборник статей по материалам IV Всероссийского конкурса научных работ. – Краснодар: КГИК, 2023. – С. 87–94.

144. Порубина, М. В. Ранние фортепианные сочинения Эрика Сати: между традицией и эпатажем [Текст] / М. В. Порубина // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сборник статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции. – Краснодар: КГИК, 2021. – С. 185–190.

145. Порубина, М. В. Театральные эксперименты Эрика Сати: в поисках новых музыкальных идей [Текст] / М. В. Порубина // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сборник материалов VI Всероссийской научно-практической конференции 13 марта 2024 г.– Краснодар: КГИК, 2024. – С. 120–125.

146. Порубина, М. В. Трактовка жанра фортепианной миниатюры в творчестве Э. Сати [Текст] / М. В. Порубина // Современное музыкознание в пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики: материалы Международной молодежной научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 74–84.

147. Поспелов, П. Г. Минимализм и репетитивная техника [Текст] / П. Г. Поспелов // Музыкальная академия: научно-теоретический и критико-публицистический журнал. – 1992. – № 4. – С. 74–82.

148. Пуленк, Ф. Я и мои друзья (Эрик Сати) [Текст] / Ф. Пуленк // Советская музыка. – 1974. – № 7. – С. 91–94.

149. Пылаева, Л. Д. Клавесинное и камерно-ансамблевое творчество Ф. Куперена как воплощение сюитного мышления: автореф дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Л. Д. Пылаева. – М., 1986. – 26 с.

150. Пылаева, Л. Д. О влиянии закономерностей французской просодии на фразировку французских danses chantees [Текст] / Л. Д. Пылаева // Музыковедение. – 2008. – № 3. – С. 6–14.

151. Раабен, Л. Н. Еще раз о неоклассицизме [Текст] / Л. Н. Раабен // История и современность. Сборник статей / Составление и редакция А. Климовицкого, Л. Ковнацкой, М. Сабининой. – Л.: Советский композитор, 1981. – С. 196–214.

152. Редя, В. В. Російські гастролі Айседори Дункан у контексті хореографічних шукань початку ХХ століття [Текст] / В. В. Редя // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. XVIII. – Київ, 2007. – С. 213–220.

153. Росс, А. Дальше – шум. Слушая XX век [Текст] / А. Росс. – СПб.: Издательство «Астрель», 2012. – 468 с.

154. Роули, К. Сати и минимализм: аналогии и точки соприкосновения [Текст] / К. Роули / пер. И. В. Крапивной // Сибирский музыкальный альманах 2001: Ежегодник. – Новосибирск: НГК, 2002. – С. 148–153.

155. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка [Текст] / Е. А. Ручьевская. – Л.: Музгиз, 1960. – 56 с.

156. Рыбальченко, А. Н. Балеты «Парад» и «Голубой экспресс» в свете эволюции жанра в 20–40-х годах XX века [Текст] / А. Н. Рыбальченко // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2012. – № 1 (27). – С. 378–389.

157. Рымко, Г. А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Г. А. Рымко. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2013. – 375 с.

158. Савенко, С. И. Слово Д. Д. Шостаковича [Текст] / С. И. Савенко // Д. Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию композитора / Сост. Л. Ковнацкая. – СПб.: «Композитор», 1996. – С. 359–363.

159. Санникова, Д. И. Жанр melodie в камерно–вокальном творчестве Ф. Листа, вопросы интерпретации [Текст] / Д. И. Санникова // Музыкальная академия. – 2017. – № 3 (759). – С. 39–42.

160. Сати, Э. Заметки млекопитающего: проза, письма, воспоминания современников [Текст] / Э. Сати; пер. с фр., сост. предисл. и коммент. В. Кислова. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – 416 с.

161. Селиванова, А. Д. «Сократ» Эрика Сати: MUSIQUE D'AMEUBLEMENT или РЕПЕТИТИВНАЯ МУЗЫКА? [Текст] / А. Д. Селиванова // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 1. – С. 152–174.

162. Синявер, Л. С. Эрик Сати [Текст] / Л. С. Синявер // Советская музыка. – 1993. – № 2. – С. 128–129.

163. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. С. Скребков. – СПб.: Лань, 2016. – 448 с.

164. Сланова, З. З. Религия в жизни и творчестве Сати [Текст] / З. З. Сланова // Жизнь религии в музыке. Сборник статей. – СПб.: «Сударыня», 2006. – С. 154–167.

165. Сланова, З. З. Эрик Сати и Игорь Стравинский [Текст] / З. З. Сланова // Русско-французские музыкальные связи: Сборник научных статей. – СПб.: СПбГК, 2003. – С. 193–209.

166. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка [Текст] / Сост. А. Н. Чудинов. – СПб.: Издание книгопродавца В. И. Губинского, 1894. – 1004 с.

167. Соколов, И. Г. Мысли о Сати [Текст] / И. Г. Соколов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2016. – № 3. – С. 77–85.

168. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры [Текст] / О. В. Соколов. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 218 с.

169. Соловьева, Е. Е. Слово и музыка: параллели и пересечения [Текст] / Е. Е. Соловьева // Слово и музыка: Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – С. 29–49.

170. Соломонова, О. Б. Смеховой мир русской музыкальной классики [Электронный ресурс]: автореф. дис. … доктора искусствоведения: 17.00.03 / О. Б. Соломонова. – Киев: Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 2007. – Режим доступа: https://mydisser.com/en/catalog/view/129/131/31668.html (дата обращения 26.02.2020).

171. Сохор, А. Н. Музыка как вид искусства. Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. В 2-х т. Т.2. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 111–294.

172. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы [Текст] / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 292–309.

173. Степанова, И. В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей [Текст] / И. В. Степанова. – М.: Книга и бизнес, 2002. – 288 с.

174. Стракович, Ю. В. Фоновая музыка: вчера сегодня, завтра [Электронный ресурс] / Ю. В. Стракович // Искусствознание. – 2013. – № 4. – Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/2013–4/istoriya–i–sovremennost/687.htm (дата обращения 15.05.2020).

175. Стусова, М. С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / М. С. Стусова. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – 173 с.

176. Сунь, К. Несонатные циклические формы: к проблеме каталога в западноевропейской музыке первой половины XX века [Текст] / К. Сунь // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2011. – № 131. – С. 300–310.

177. Суриц, Е. Я. Балеты-симфонии Л. Ф. Мясина [Текст] / Е. Я. Суриц // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы. – М.: Едиториал УССР, 2004. – С. 295–309.

178. Суриц, Е. Я. Леонид Мясин и Пикассо [Текст] / Е. Я. Суриц // Пикассо и окрестности: сборник статей. – М.: Прогресс Традиция, 2006. – С. 257–277.

179. Сыров, В. Н. Композиторский стиль как динамическая система [Элекстронный ресурс] / В. Н. Сыров // Musiqi dünyası. – 2015. – № 1 (62). – Режим доступа: http://www.musigi-dunya.az/article/62/62_1.htm (дата обращения 15.10.2023).

180. Ташлыкова, Н. Ю. О фрагментах диалогов Платона в опере Эрика Сати «Сократ» [Текст] / Н. Ю. Ташлыкова // Человеческий капитал. – 2016. – № 7 (91). – С. 64–66.

181. Телятникова, О. Н. Комическая модальность: сущность и структура [Текст] / О. Н. Телятникова // Альманах современной науки и образования. – 2013. – № 2 (69). – С. 75–76.

182. Филенко, Г. Т. Композиторы Франции // Музыка XX века. Очерки. Часть 2. 1917–1945. Книга 4 [Текст] / Г. Т. Филенко. – М.: Музыка, 1984. – 510 с.

183. Филенко, Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки [Текст] / Г. Т. Филенко. – Л.: Музыка, 1983. – 232 с.

184. Филенко, Г. Т. Эрик Сати // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5 [Текст] / Г. Т. Филенко. – Л.: Музыка, 1967. – С. 100–111.

185. Франтова, Т. В. Какие музыки мы слушаем сегодня… (музыка в современном культурном контексте) [Текст] / Т. В. Франтова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2007. – № 4. – С. 65–72.

186. Фрейденберг О. М. Происхождение пародии [Электронный ресурс] / О. М. Фрейденберг. – Режим доступа: http://freidenberg.ru/Docs/Научные–труды/Статьи/Происхождение–пародии (дата обращения 07.04.2021).

187. Ханон, Ю. Ф. Воспоминания задним числом [Текст] / Ю. Ф. Ханон. – СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010. – 680 с.

188. Ханон, Ю. Ф. Пять гримас ко «Сну в летнюю ночь» [Электронный ресурс] / Ю. Ф. Ханон. – Режим доступа: https://www.khanograf.ru/arte/Пять_гримас_к_Сну_в_летнюю_ночь_(Эрик_Сати) (дата обращения 23.12.2023).

189. Ханон, Ю. Ф. Сократ [Электронный ресурс] / Ю. Ф. Ханон. – Режим доступа: https://khanograf.ru/arte/Сократ_(Эрик_Сати)#cite_note–Correspondance–7 (дата обращения 23.11.2020).

190. Холопов, Ю. Н. Введение музыкальную форму [Текст] / Ю. Н. Холопов. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.

191. Холопов, Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник [Текст] / Ю. Н. Холопов. – СПб.: «Лань», 2003.– 544 с.

192. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. [Текст] / В. Н. Холопова – СПб.: «Лань», 2001. – 496 с.

193. Холопова, В. Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление [Текст] / В. Н. Холопова // Слово и музыка: научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. – Вып. 36. – С. 33–43.

194. Хрущева, Н. А. Стравинский & Сати: поэтика «совершенного» и «несовершенного» в новой музыке [Текст] / Н. А. Хрущева // «Стравинский жив!»: сб. статей / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. – М.: Композитор, 2019. – С. 161–170.

195. Цукер, А. М. Особенности музыкального гротеска [Текст] / А. М. Цукер // Советская музыка. – 1969. – № 10. – С. 42–45.

196. Цукер, А. М. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов [Текст] / А. М. Цукер // Искусство на рубежах веков: материалы Междунар. науч. конф., Ростов-на-Дону, 16–21 нояб. 1998 г. / ред. А. М. Цукер. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория, 1999. – С. 107–124.

197. Шарль, К. Конец века [Электронный ресурс] / К. Шарль; пер. с франц. Александра Мурашова под ред. Кирилла Корчагина // Новое литературное обозрение. – 2018. – № 1. – Режим доступа:

https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19424/ (дата обращения 23.11.2020).

198. Шевляков, Е. Г. Музыкальный неоклассицизм XX века [Текст] / Е. Г. Шевляков. – М.: Вузовская книга, 2004. – 188 с.

199. Шевляков, Е. Г. Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность [Текст] / Е. Г. Шевляков // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы научных конференций. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 1998. – С. 84–86.

200. Шевляков, Е. Г. Творческие принципы музыкального неоклассицизма: учебное пособие [Текст] / Е. Г. Шевляков. – Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – 68с.

201. Шикина, Г. А. Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и антиискусства: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Г. А. Шикина. – Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2020. – 336 с.

202. Шикина, Г. А. Кинопартитуры Джорджа Антейла и Эрика Сати: к вопросу о стиле [Текст] / Г. А. Шикина // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2019. – № 2 (29). – С. 44–52.

203. Шикина, Г. А. Сати – дадаист: история одного скандала [Текст] / Г. А. Шикина // Музыкальное образование и наука. – 2016. – № 1 (4). – С. 6–9.

204. Шнеерсон, Г. М. О музыке живой и мертвой. 2-е изд. [Текст] / Г. М. Шнеерсон. – Москва: Музыка, 1964. – 435 с.

205. Шнеерсон, Г. М. Французская музыка XX века [Текст] / Г. М. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1970. – 575 с.

206. Щеглова, М. В. Дадаизм – социально-психологический симптом эпохи перемен [Текст] / М. В. Щеглова // Известия Волгоградского пед. университета. – 2005. – № 2. – С. 59–65.

207. Щерба, Л. В. Фонетика французского языка [Текст] / Л. В. Щерба. – М.: Государственное издание «Высшая школа», 1963. – 159 с.

208. Эллиот, С. Сати и Дебюсси. История дружбы-соперничества [Текст] / С. Эллиот // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2016. – № 3. – С. 25–33.

209. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/83964/НОВЕНА (дата обращения 28.08.2023).

210. Эрисман, Г. Французская песня [Текст] / Г. Эрисман. – М.: Советский композитор, 1973. – 152 с.

211. Austin William W. Music in the 20th century from Debussy through Stravinsky. – New York: Norton, 1966. – 708 p.

212. Bergeron, K. Voice Lessons: French melodie in the Belle Epoque. – Oxford: Oxford Unity press, 2010. – 424 p. – URL: https://books.google.ru/books?id=e6q7VjwgipgC&hl=ru (дата обращения 25.10.2022).

213. Bernardini, D. A stylistic guide of Classical Cabaret: a stylistic and historical Glimpe with selected song by Satie, Poulenc, Schonberg, Weil, Britten and Moore. – Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. – 148 p.

214. Boerner, M. S. Intermedial and aesthetic influences on Erik Satie's late compositional practices: submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts. – University Park: The Pennsylvania State University, 2013. – 130 p.

215. Bullerjahn, C. Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm–Originalkompositionen der zwanziger Jahre // Musik der zwanziger Jahre. Georg Olms Verlag. – Hildesheim, Zürich, New York, 1996. – Pp. 281–316.

216. Cage, J. Defense of Satie (1948). – URL: http://www.ayearfrommonday.com/2011/10/defense-of-satie-1948.html (дата обращения 20.03.2024).

217. Cage, J. Silence: Lectures and Writings. – Middletown**:** Wesleyan University Press, 1961. – 312 p.

218. Calkins, S. Modernism in music and Erik Satie's Parade // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. – 2010. – Vol. 41 № 1. – Pp. 3–19.

219. Chiesa, S. French Cabaret Music: Songs of Aristide Bruant, Erik Satie, and Marguerite Monnot (1881–1958). – Tallahassee: Florida State University, 2013. – 70 p.

220. Corbellari, A. Subjectivité et objectivité dans la mélodie française des XIXe et XXe siècles // Rencontres de narrativités: perspectives sur l'intrigue musicale. – 2011. – № 21. – URL: http://journals.openedition.org/narratologie/6485 (дата обращения 12.10.2022).

221. Dayan, P. Erik Satie, Uspud, et la mystification au service de l’art // Romantisme. – 2012. – № 156. – Pp. 101–110.

222. Dayan, P. Erik Satie’s Poetry // Modern language review. – 2014. – № 2. – Pp. 409–423.

223. Donatelli, B. La Tentation de saint Antoine de Flaubert et Uspud d’Erik Satie: affinités secrètes et résonances en filigrane // Flaubert. – 2019. – № 21. – URL: La Tentation de saint Antoine de Flaubert et Uspud d’Erik Satie: affinités secrètes et résonances en filigrane (openedition.org) (дата обращения 12.02.2023).

224. Dorf, S. N. Erik Satie’s Socrate (1918), Myths of Marsyas, and un style dépouillé // Current musicology. – 2014. – № 98. – URL: https://journals.library.columbia.edu/index.php/currentmusicology/article/view/5335 (дата обращения 28.03.2023).

225. Drew, D. The Savage Parade – From Satie, Cocteau, and Picasso to the Britten of «Les Illuminations» and beyond // Tempo. – 2001. – № 217. – Pp. 7–21.

226. Fulcher, D. F. French Cultural Politics and Music: from the Dreyfus affair to the first world war. – New York: Oxford University Press, 1999. – 304 p.

227. Gilmor, A. M. Erik Satie and the Concept of the Avant–Garde // The Musical Quarterly. – 1983. – № 1 (69). – Pp. 104–119.

228. Hanlon, A. M. Satie and the French Musical Canon: A Reception Study. – Newcastle Upon Tyne: University of Newcastle Upon Tyne, 2013. – 393 p.

229. Hargrove, N. D. The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev and T. S. Eliot // Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal. – 1998. – Vol. 31 № 1. – Pp. 83–106.

230. Johnson, G., Stokes R. A French song companion. – Oxford: Oxford University Press, 2002. – 530 p.

231. Marks, M. The Well-Furnished Film: Satie's Score for Entr'acte. Canadian University Music Review // Revue de musique des universités canadiennes. – 1983. – № 4. – Pp. 245–277.

232. Mellers, W. H. Erik Satie and the Problem of Contemporary Music // Music & Letters. – Oxford: Oxford University Press, 1942. – Pp. 210–227.

233. Ober, M. E. Expressive prosody in French solo song: Gabriel Faure's melodies, and their historical antecedents. – Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2012. – 270 p.

234. Orledge, R. Erik Satie's ballet «Uspud»: Prime Numbers and the Creation of a New Language with Only Half the Alphabet // The Musical Times. – 2009. – Vol. 150 № 1908 – Pp. 31–41.

235. Orledge, R. Satie remembered. – Cleckheaton: Amadeus press, 1995. – 272 p.

236. Orledge, R. Satie the Composer. – Cambridge: Cambridge university press, 1990. – 437 p.

237. Pena, E. W. B. Satierik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie: a dis. presented to the Graduate Fac. of the Univ. São Paulo in Candidacy for the Degree of PhD. – São Paulo: Universidad Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», 2017. – 320 p.

238. Peterkin, N. Erik Satie's «Parade» // The Musical Times. – 1919. – Vol. 60 № 918. – Pp. 426–427.

239. Peters, L. Erik Satie and his influence on music in France in the twentieth century. – Richmond: University of Richmond, 1968. – 63 p.

240. Potter, C. Satie as Poet, Playwright and Composer // Erik Satie: music, art and literature. – UK: Kingston University, 2013. – 530 p.

241. Ravel M. Les melodies de Gabriel Fauré // La Revue Musicale, spécial Gabriel Fauré. – Paris: éditions de la nouvelle revue française, 1922. – № 11 – Pp. 214– 225.

242. Rey, A. Erik Satie. – Paris: Seuil, 1974. – 192 p.

243. Richardson, J. A Life of Picasso III: The Triumphant Years 1917–1932. – New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2008. – 608 p.

244. Rowley, C. Satie and minimalism: Parallels & points of contact. – URL: https://minim-media.com/satie/points.htm (дата обращения 27.03.2024).

245. Satie, E. Correspondance presque complete; réunie, établie et présentée par Ornella Volta. – Paris: Fayard / Imec, 2000. – 1260 p.

246. Satie, E. Ecrits reunis par Ornella Volta. – Paris: Editions Champ libre, 1981. – 190 p.

247. Segel, H. B. Turn-of-the-century cabaret (Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich). – New York: Columbia University Press, 1987. – 418 p.

248. Shaw-Miller, S. «The only musician with eyes»: Erik Satie and visual art // Erik Satie: music, art and literature / edited by Caroline Potter. – UK: Kingston University, 2013. – Pp. 85–114.

249. Szabo, V. L. F. Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique: a dis. presented to the Graduate Fac. of the Univ. of Virginia in Candidacy for the Degree of PhD. – Virginia, USA: Univ. of Virginia, 2007. – 397 p.

250. Volta, O. Erik Satie und Dada // Neue Zeitschrift für Musik. – 1994. – Vol. 155. № 3. – Pp. 36–39.

251. Volta, O. L'Imagier d'Erik Satie. – Paris: Edition Francis Van de Velde, 1979. – 124 p.

252. Volta, O. Satie Seen Through His Letters. – New York: Marion Boyars Publishers, 1989. – 292 p.

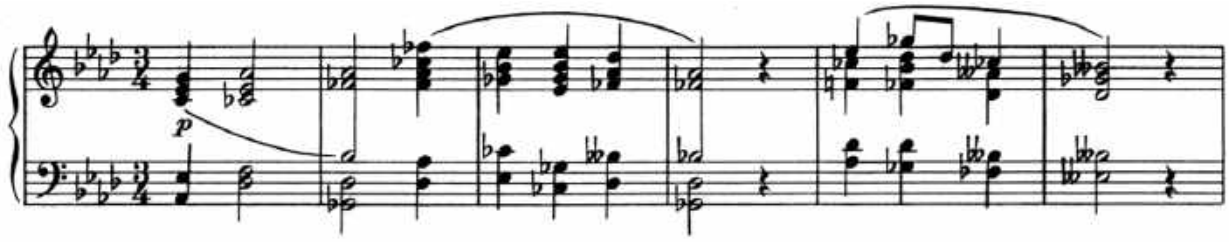
253. Whiting, S. M. Erik Satie and Vincent Hyspa: notes on a collaboration // Music & Letters. – Oxford: Oxford University Press, 1996. – Pp. 64–91.

254. Whiting, S. M. Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall. – New York: Oxford University Press, 1999. – 604 p.

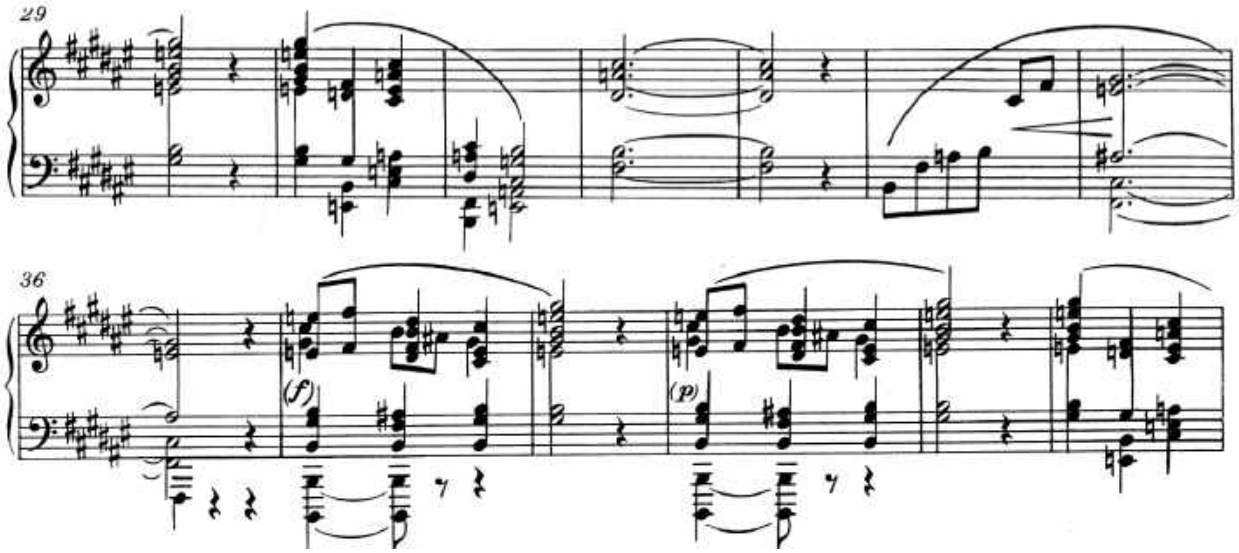
255. Williamson, J. Words and music. – Liverpool: University Press, 2005. – 288 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И СХЕМЫ

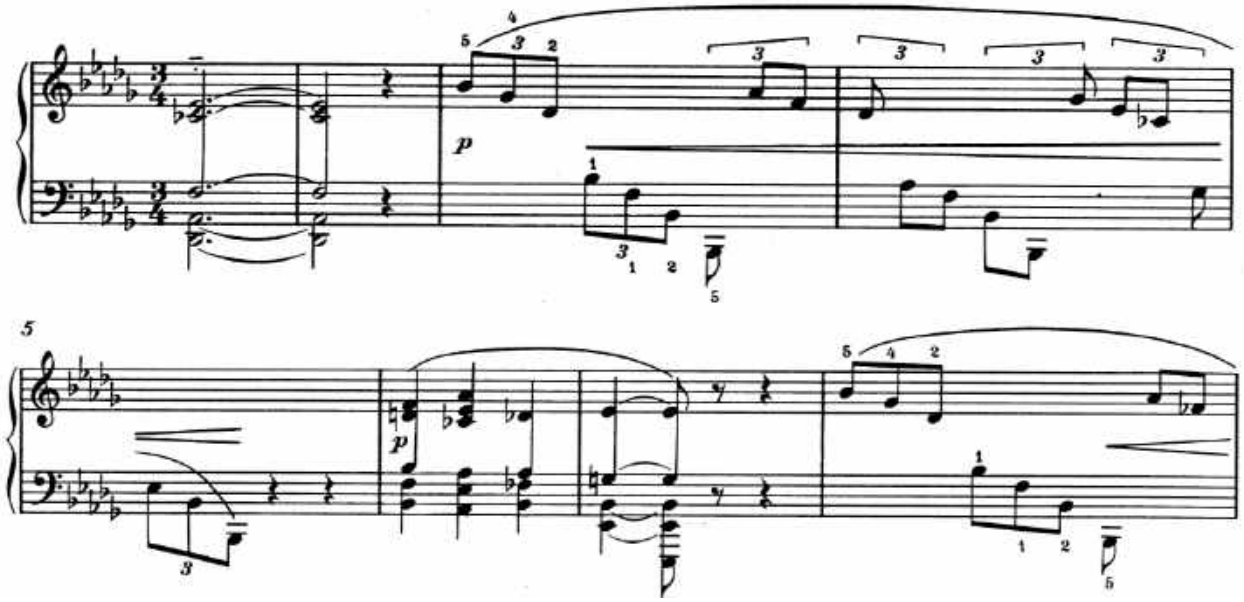
Пример 1а. «Сарабанда» № 1



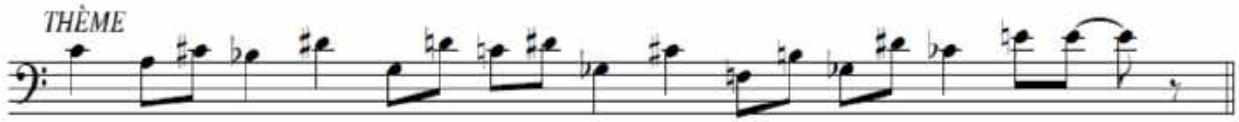
Пример 1б. «Сарабанда» № 2



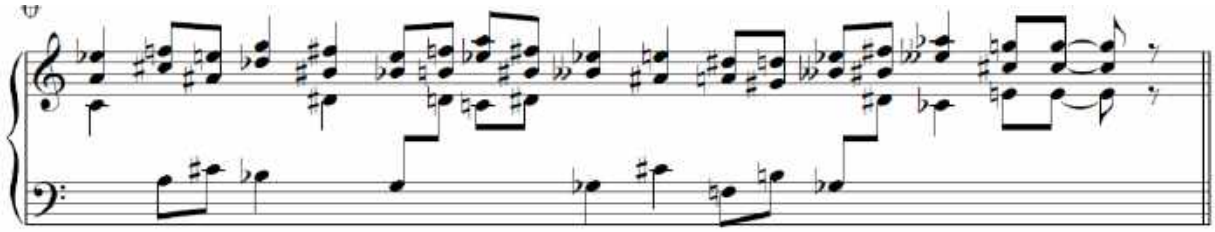
Пример 1в. «Сарабанда» № 3



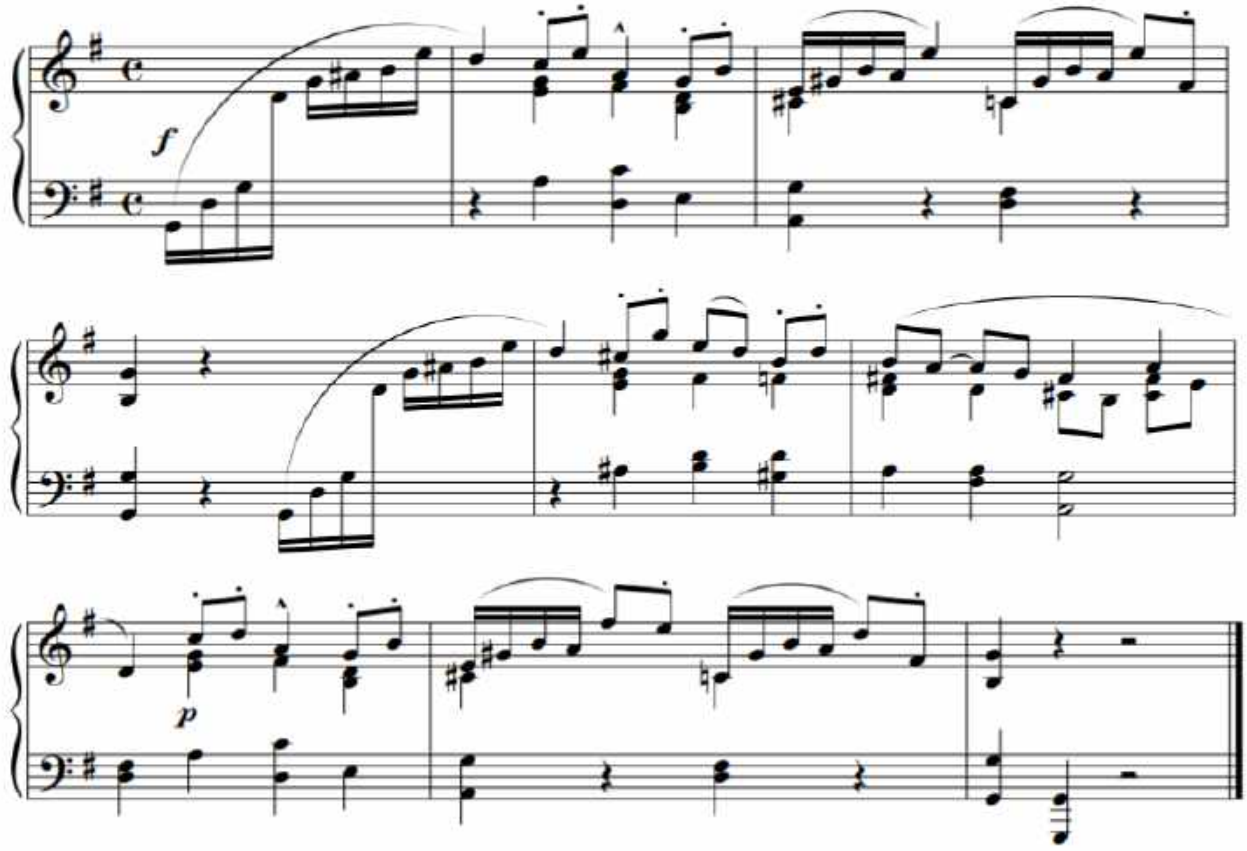
Пример 2. «Раздражения»



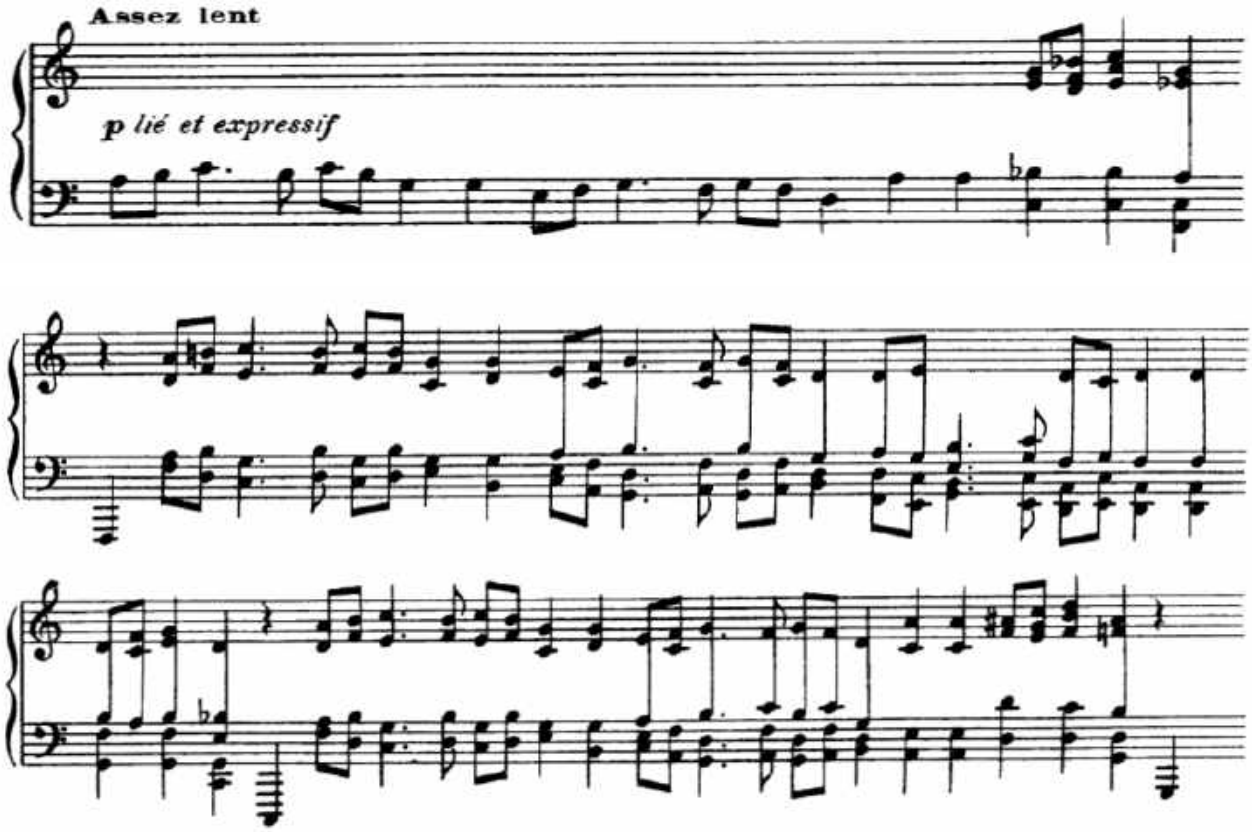
Пример 3. «Раздражения»



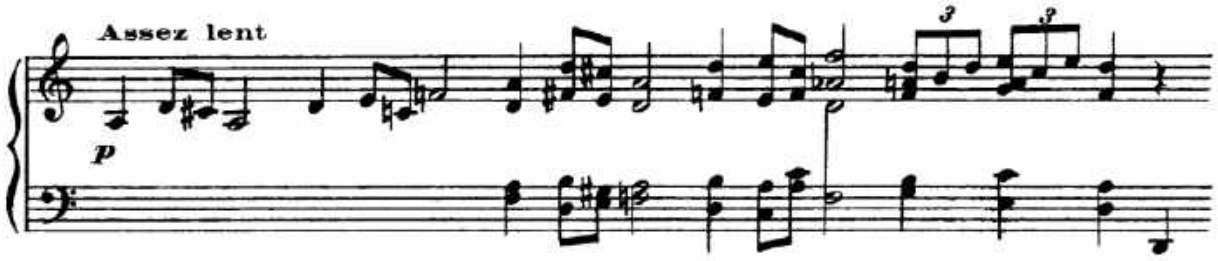
Пример 4. «Аллегро»



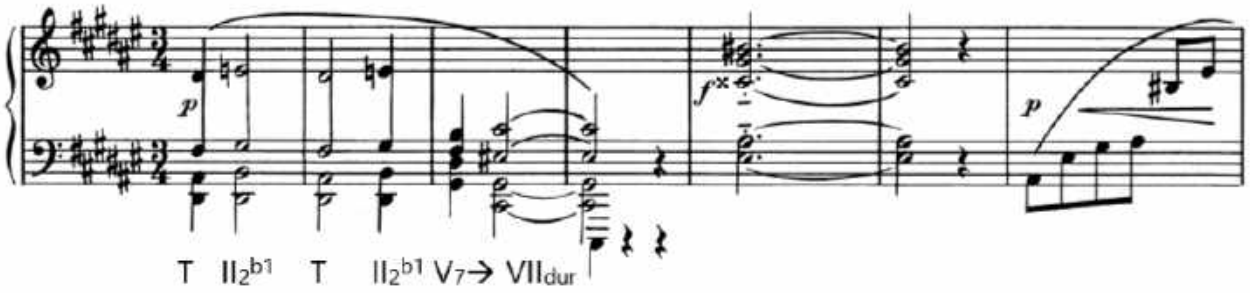
Пример 5 а. «Назарейская прелюдия» № 1



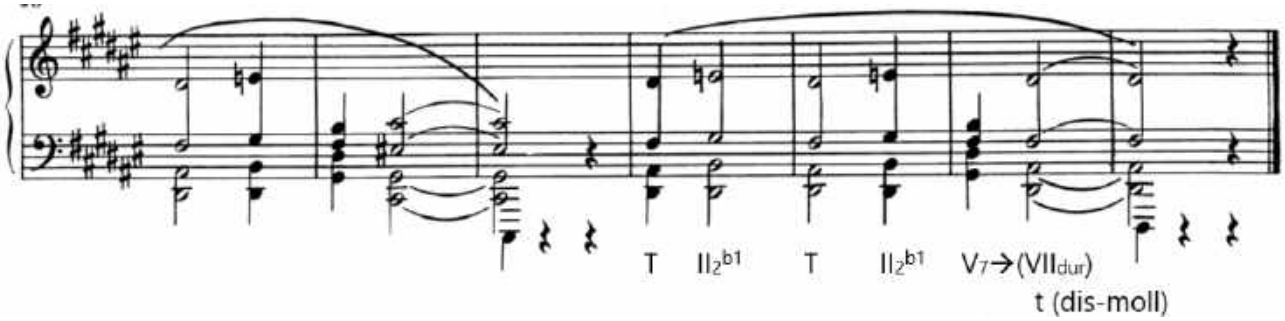
Пример 5б. «Назарейская прелюдия» № 2



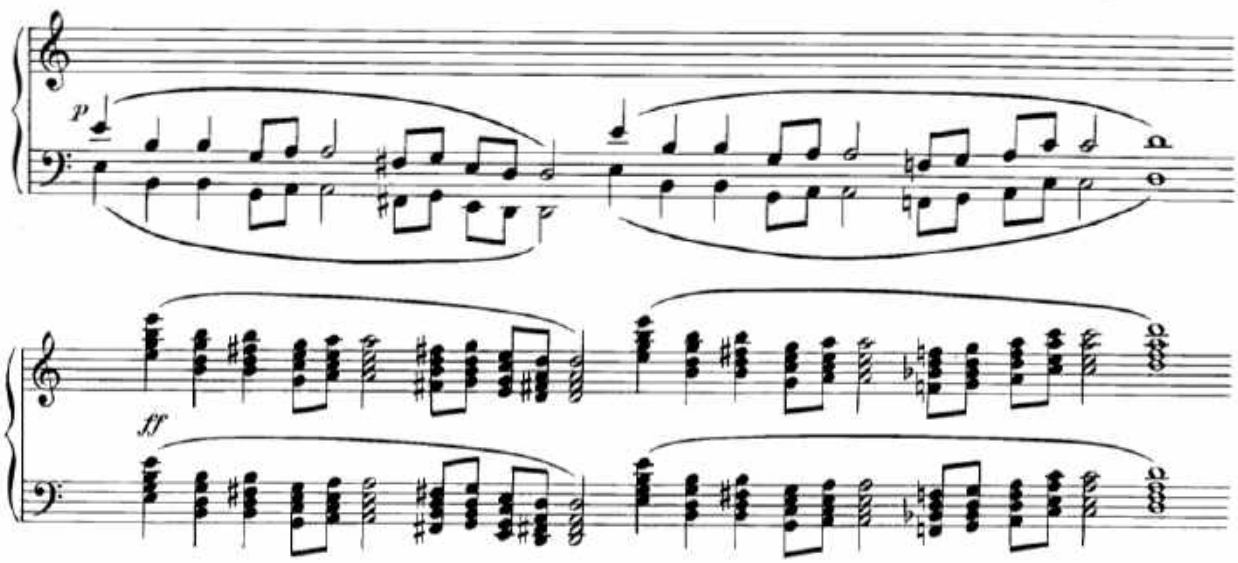
Пример 6. «Сарабанда» № 2



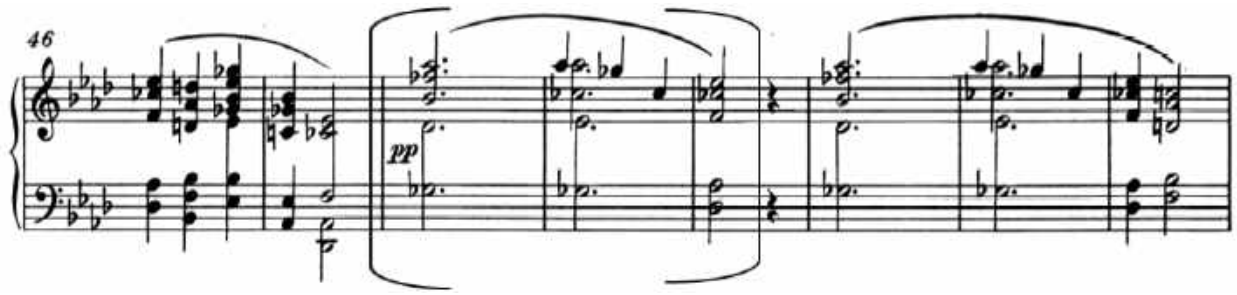
Пример 7. Сарабанда № 2



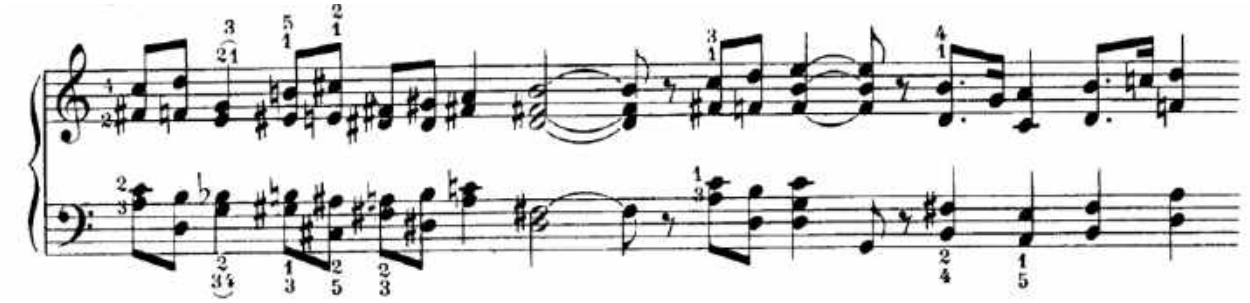
Пример 8. «Огива» № 1



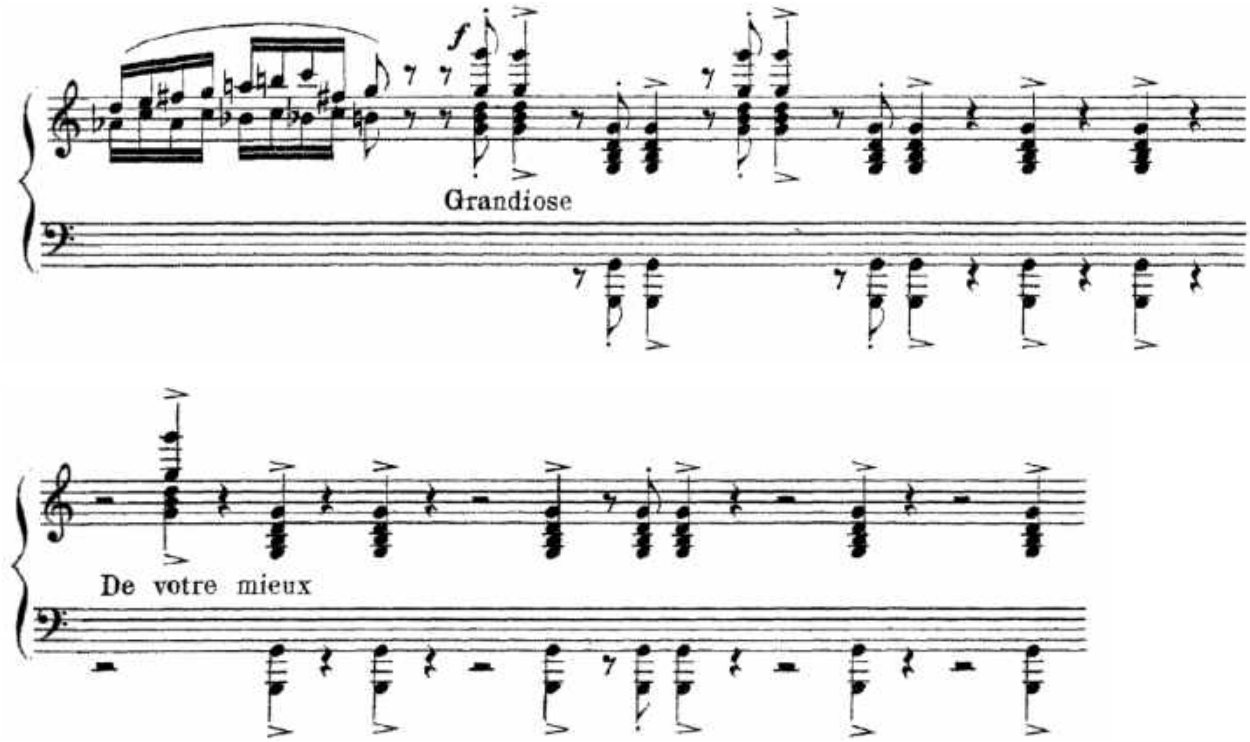
Пример 9. «Сарабанда» № 1



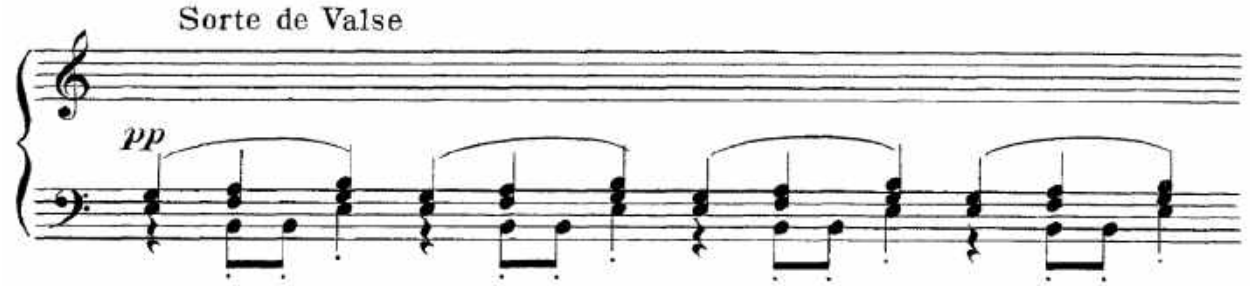
Пример 10. «Готические танцы» № 1



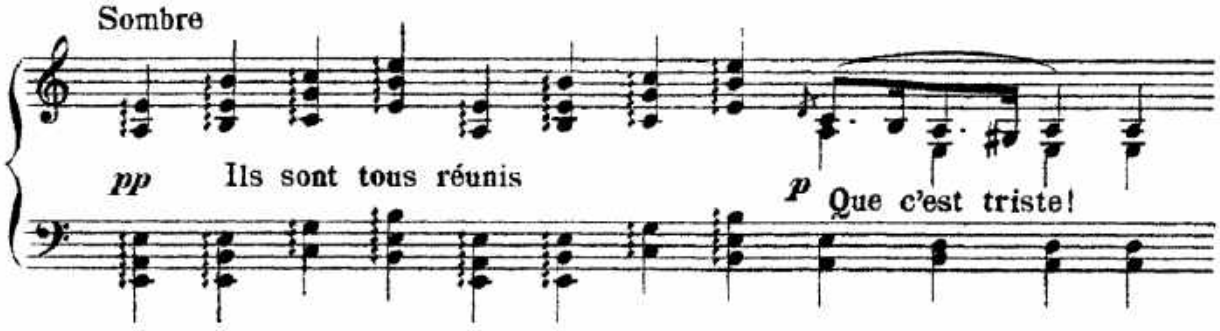
Пример 11. «Голотурия» из цикла «Засушенные эмбрионы»



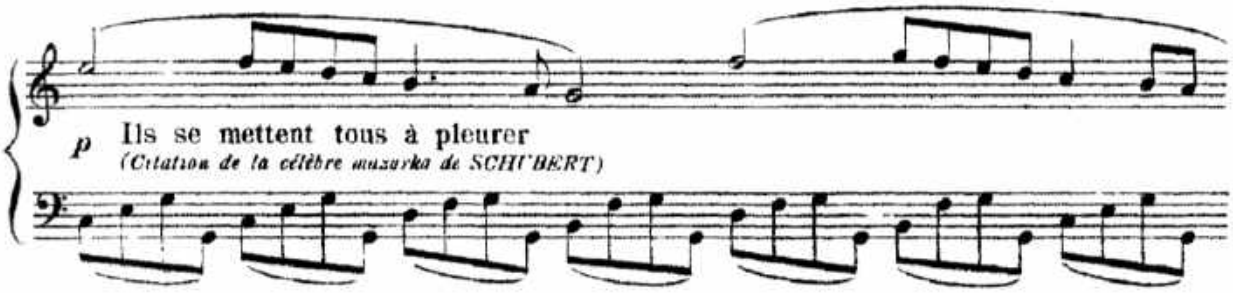
Пример 12. «Испаньяна» цикла «Наброски и приставания деревянного толстячка»



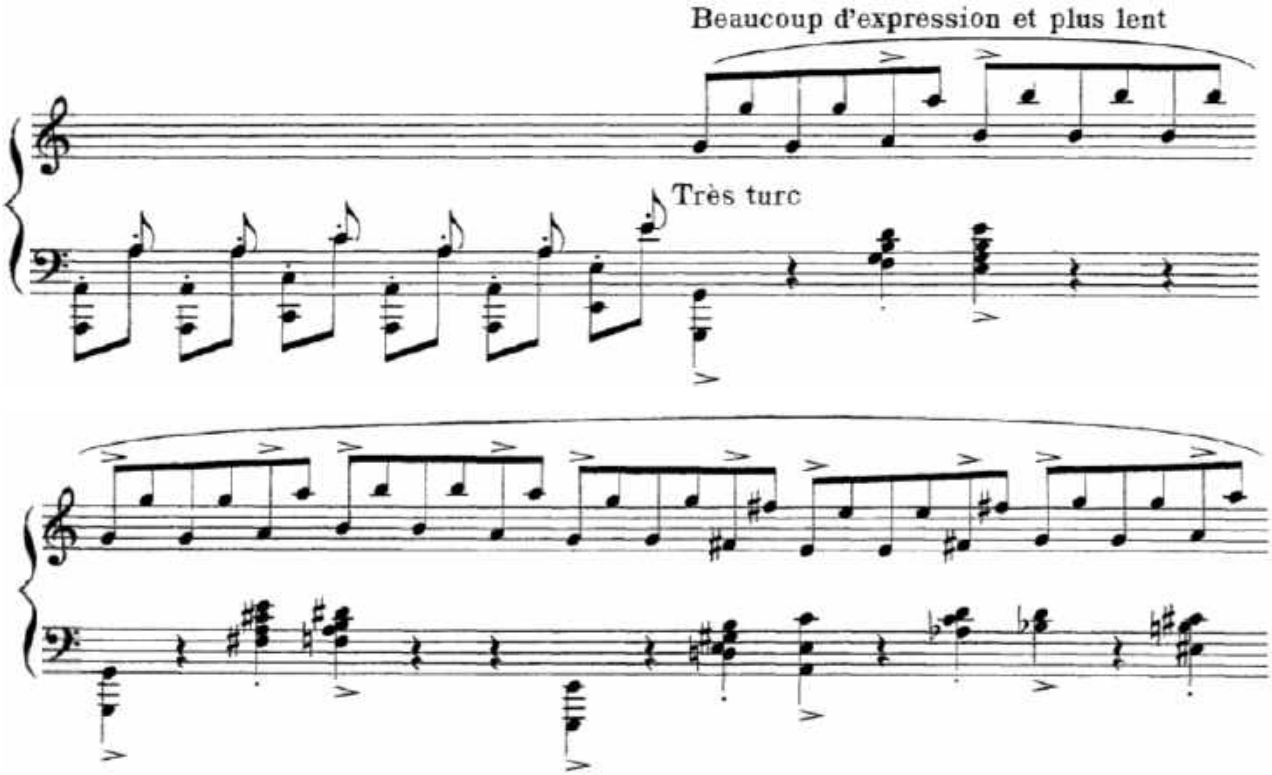
Пример 13. «Эдриофтальма» из цикла «Засушенные эмбрионы»



Пример 14. «Эдриофтальма» из цикла «Засушенные эмбрионы»

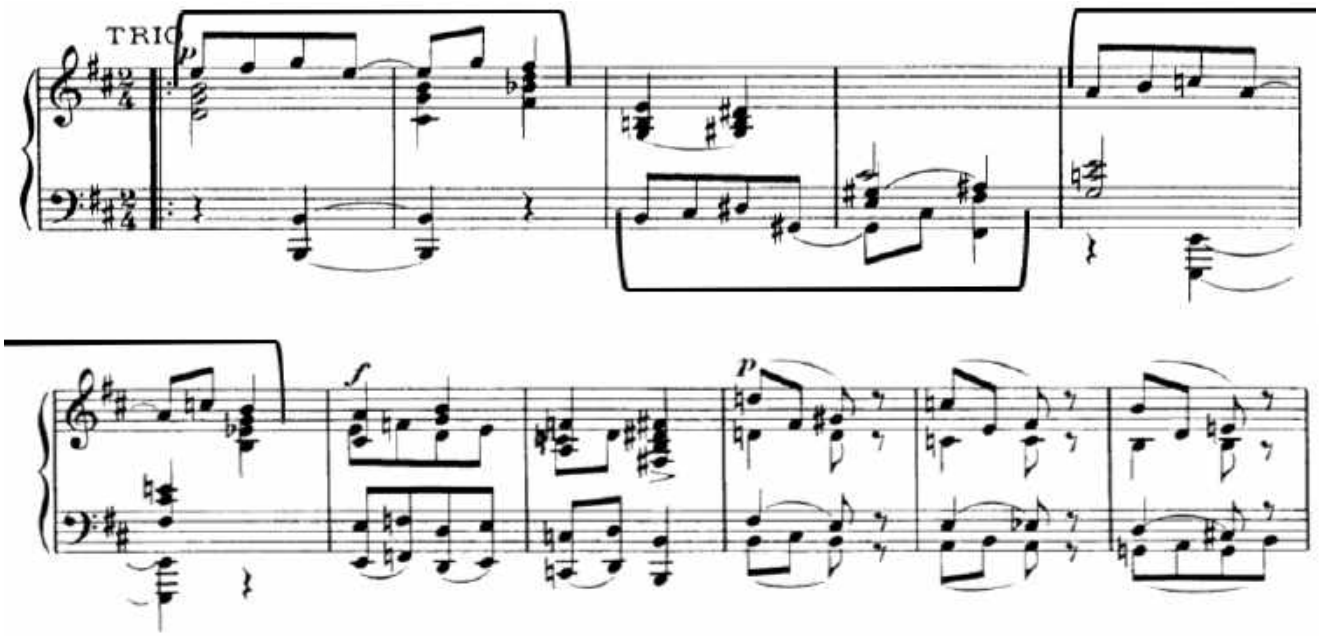


Пример 15. «Турецкой тирольенне» из цикла «Наброски и назойливые приставания деревянного толстячка»

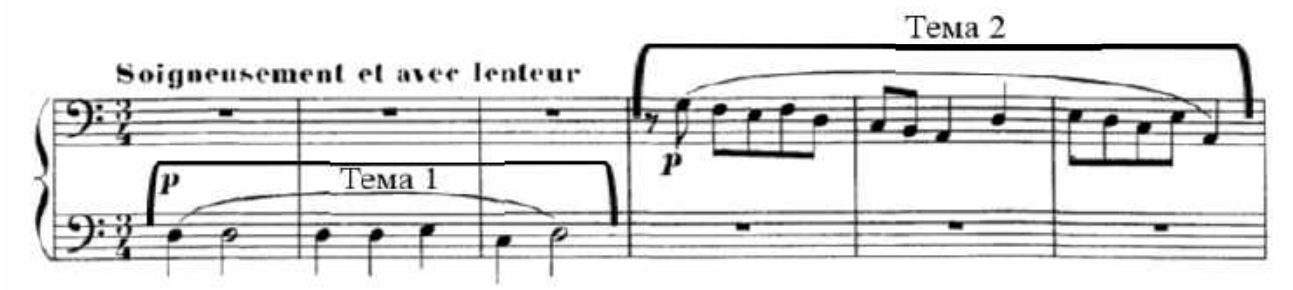


Пример 16. «Подофтальма» из цикла «Засушенные эмбрионы»

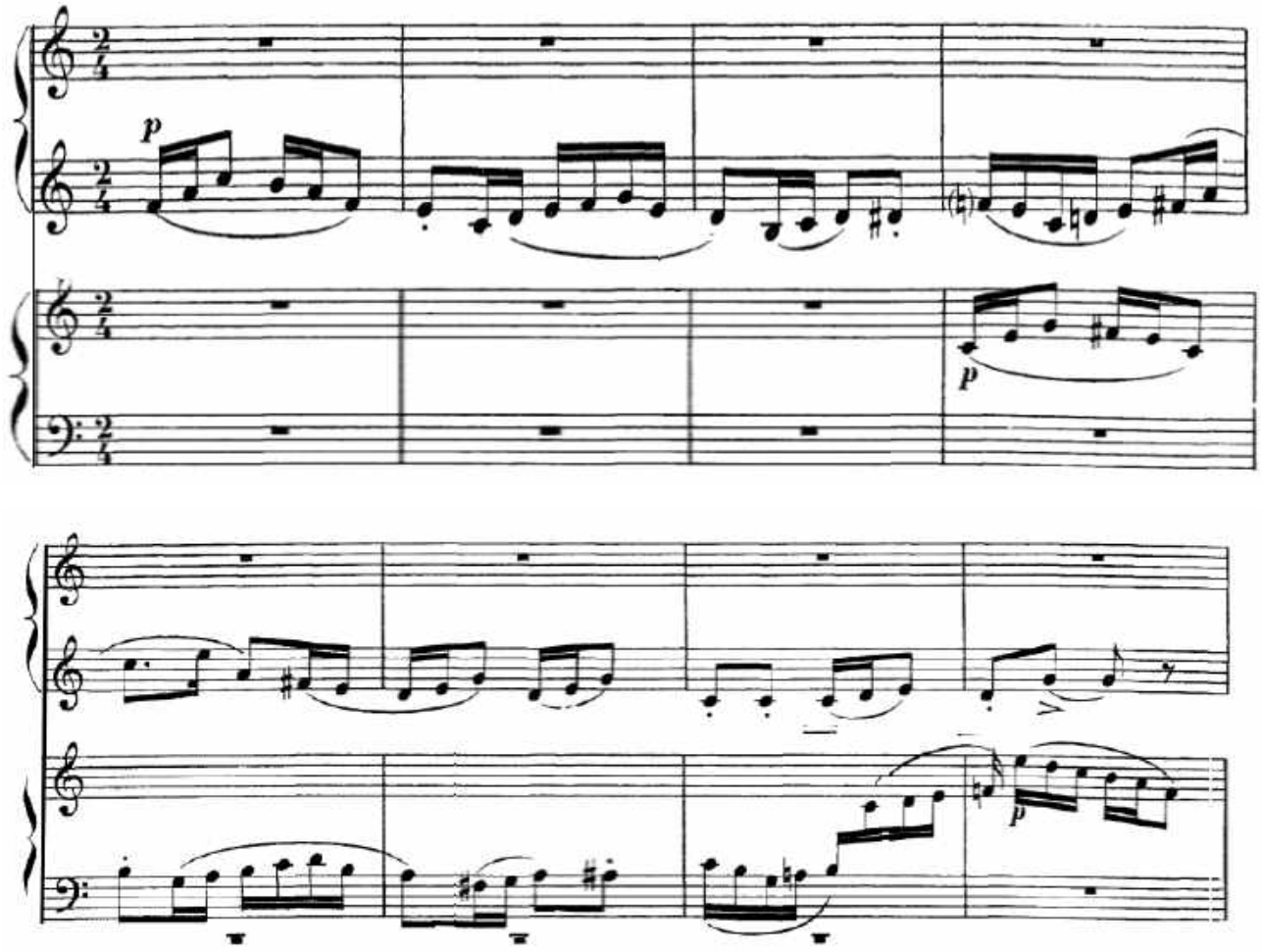
Пример 17. «Пассакалия»



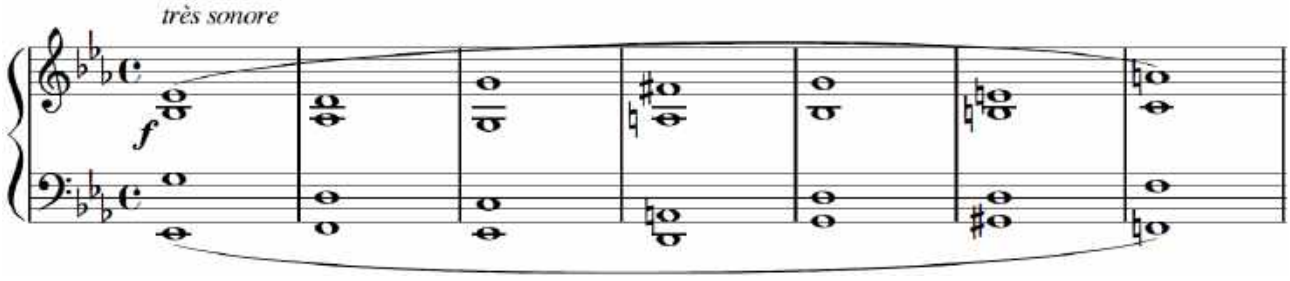
Пример 18. «Литаническая фуга» из цикла «В лошадиной шкуре»



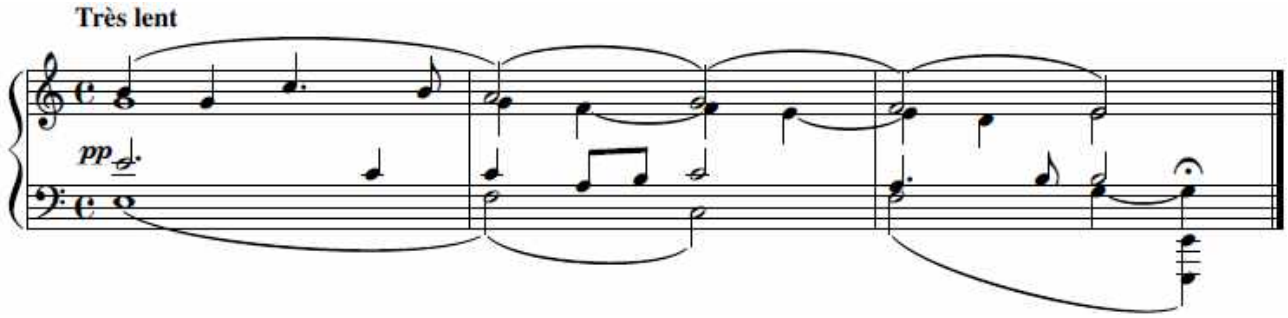
Пример 19. «Бумажная фуга» из цикла «В лошадиной шкуре»



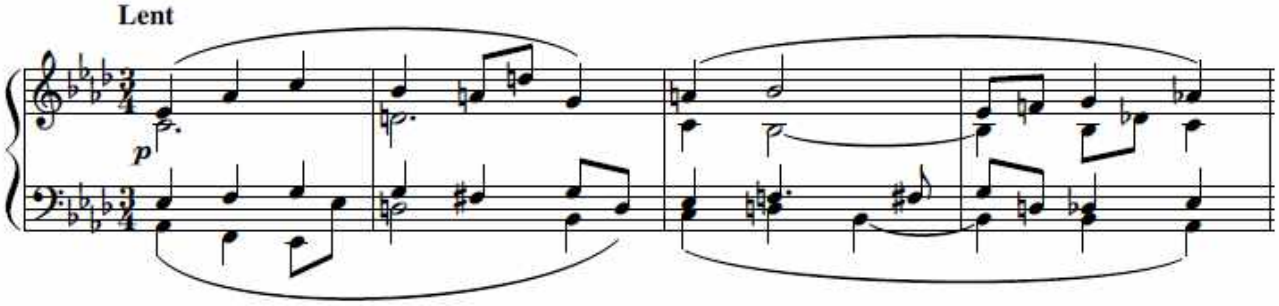
Пример 20. Хорал № 1 из цикла «Двенадцать маленьких хоралов»



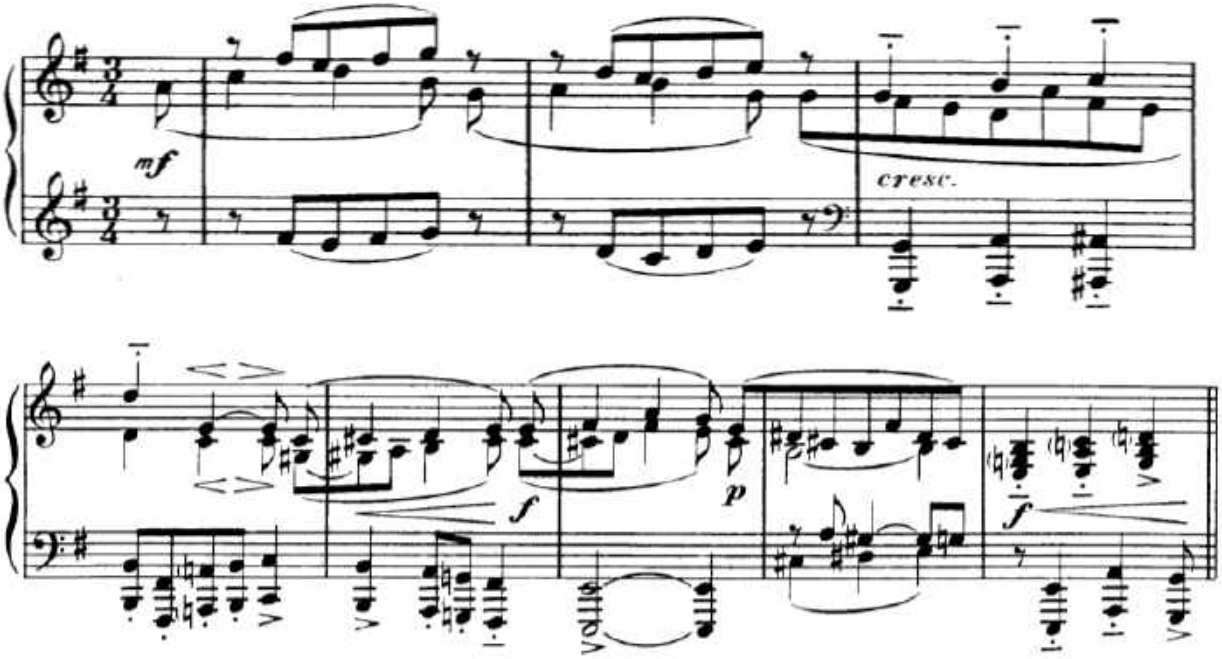
Пример 21. Хорал № 6 из цикла «Двенадцать маленьких хоралов»



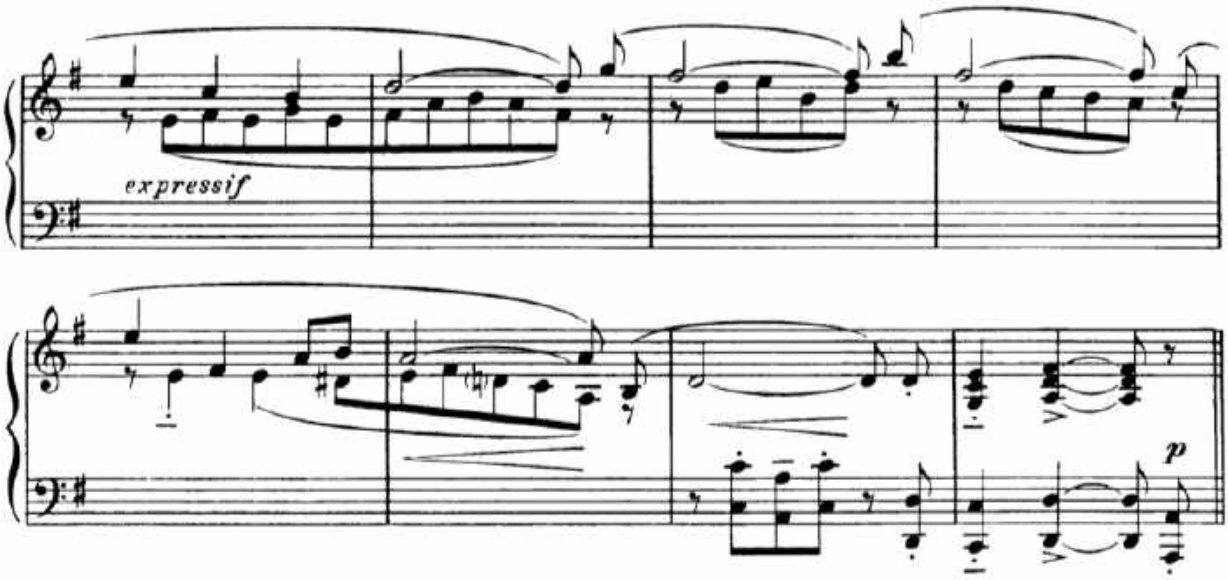
Пример 22. Хорал № 3 из цикла «Двенадцать маленьких хоралов»



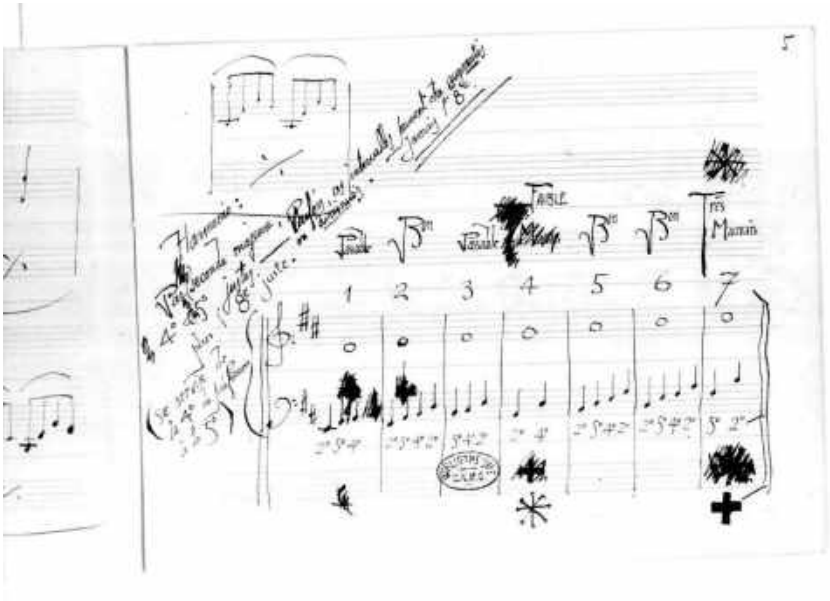
Пример 23. «Первый менуэт»



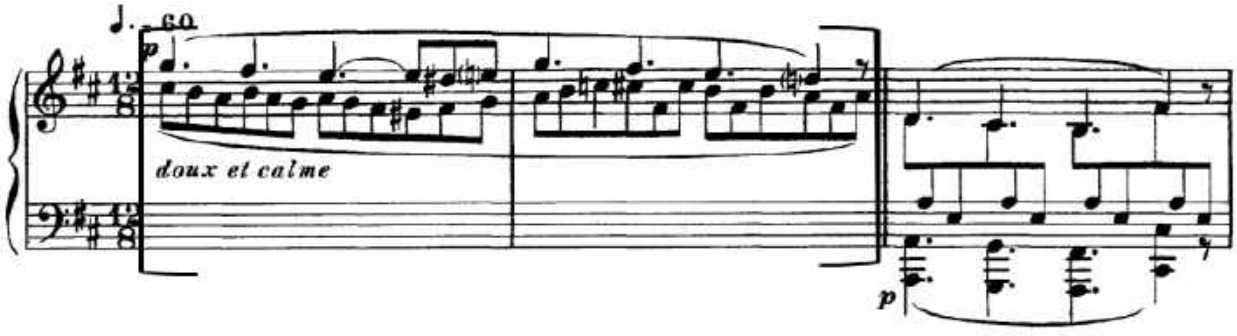
Пример 24. «Первый менуэт»



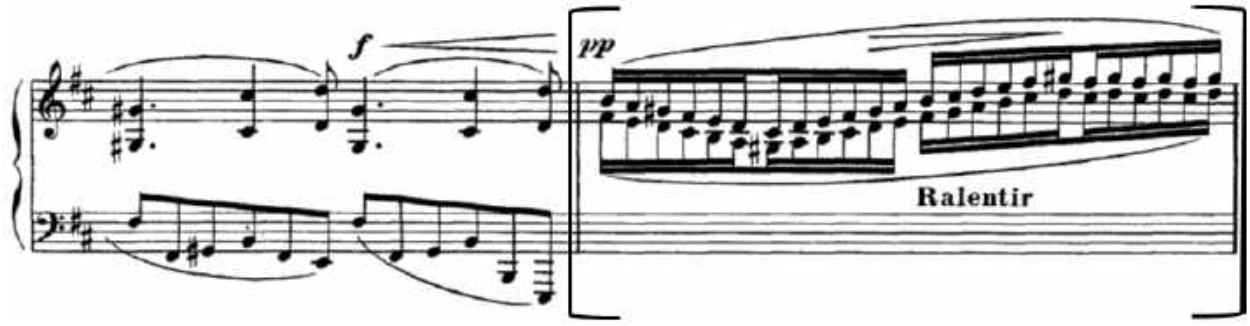
Пример 25. «Руководство» к написанию ноктюрнов (план)



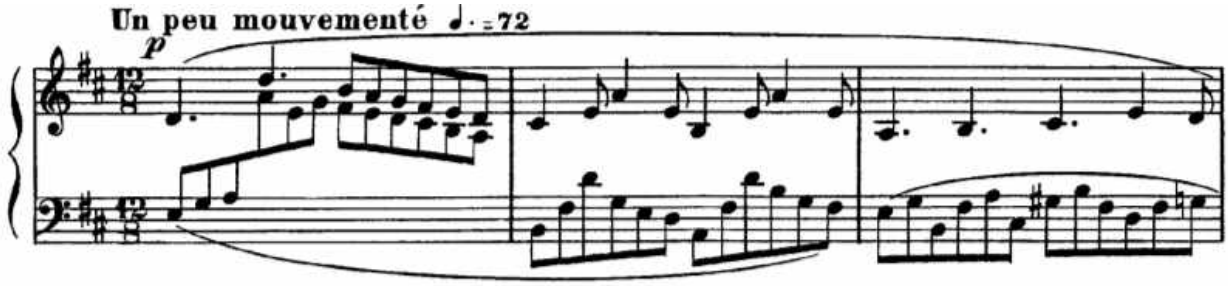
Пример 26. «Ноктюрн» № 1



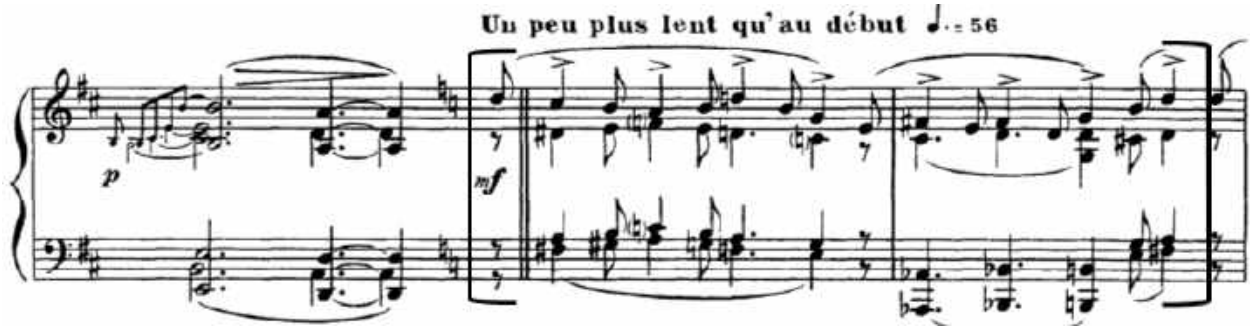
Пример 27. «Ноктюрн» № 2



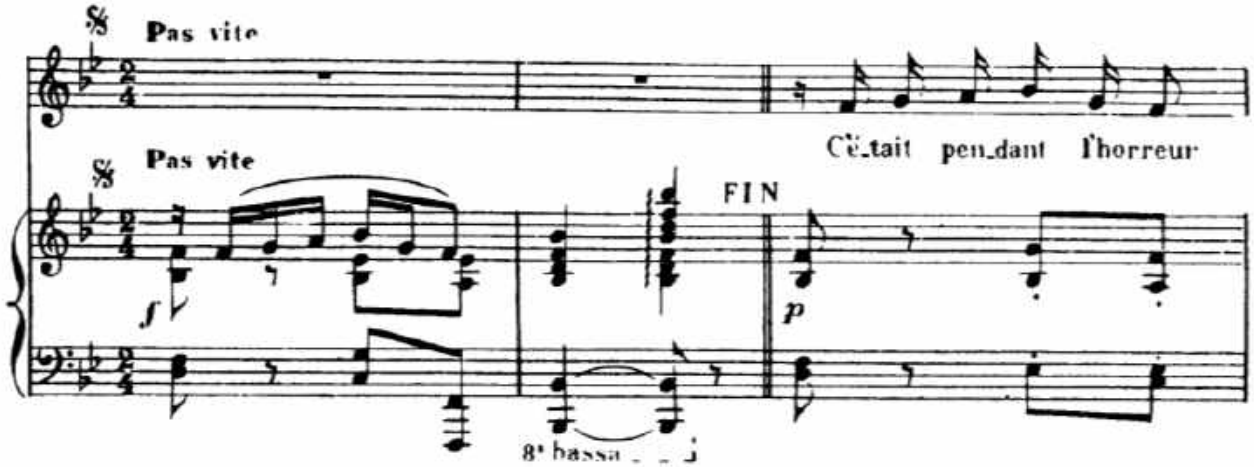
Пример 28. «Ноктюрн» № 3

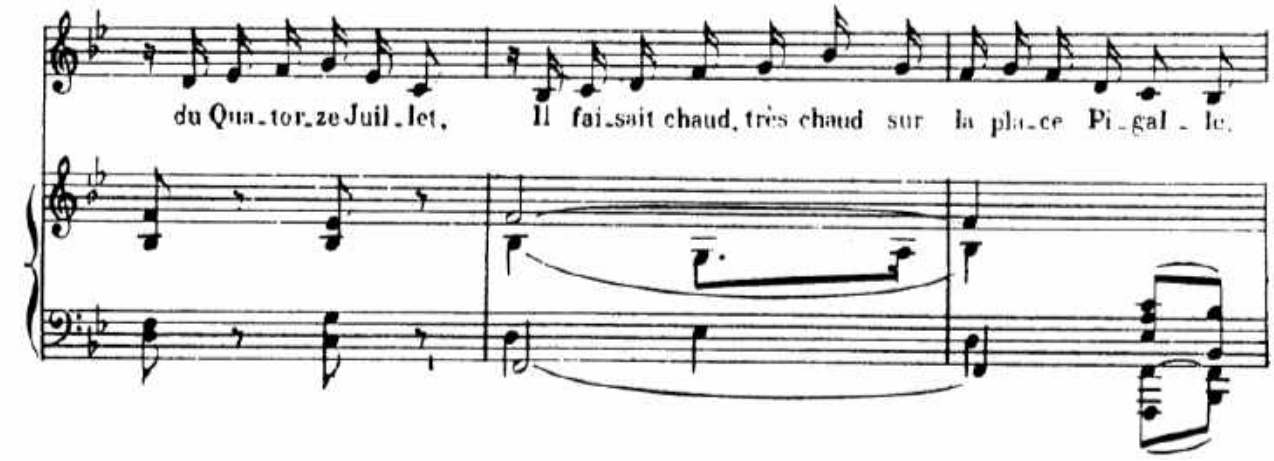


Пример 29. «Ноктюрн» № 1

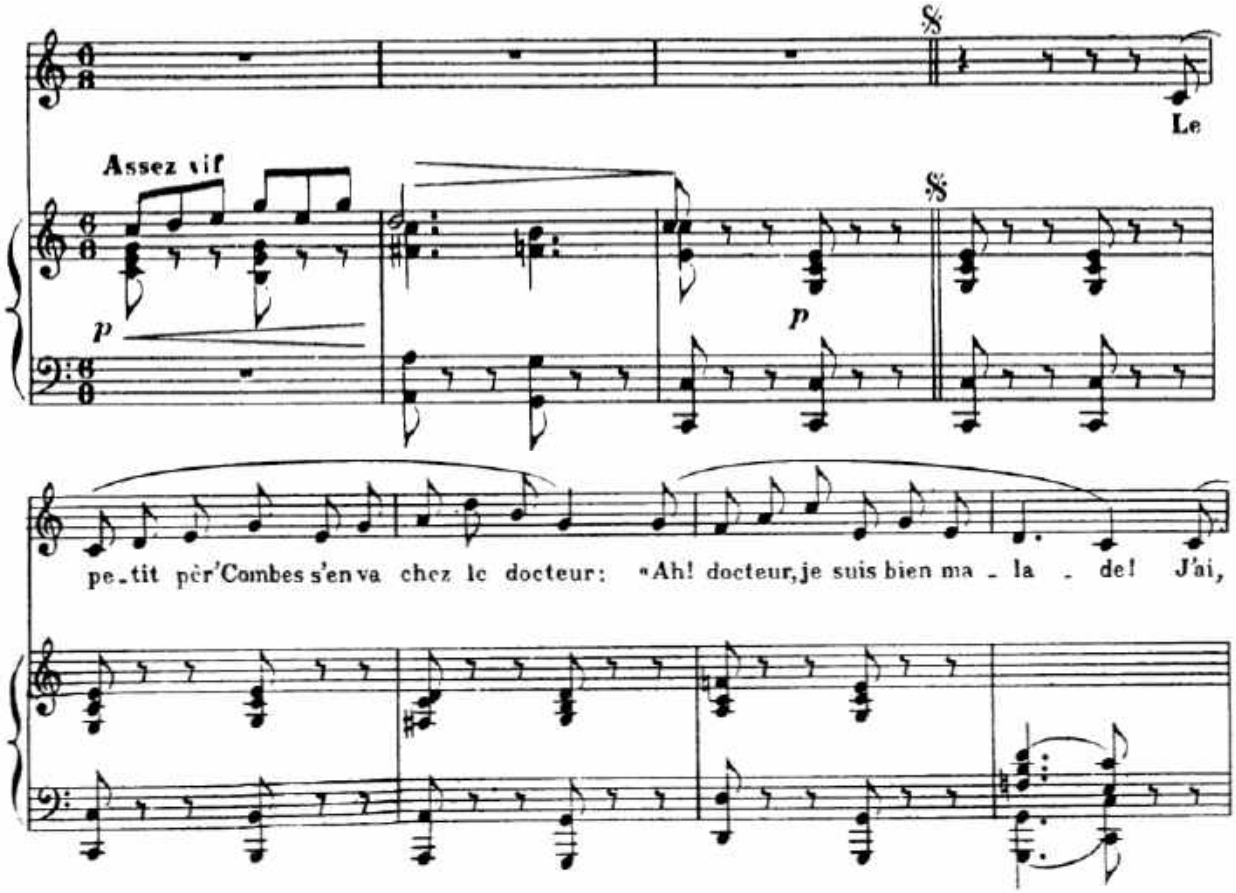


Пример 30. «Омнибус автомобиль»

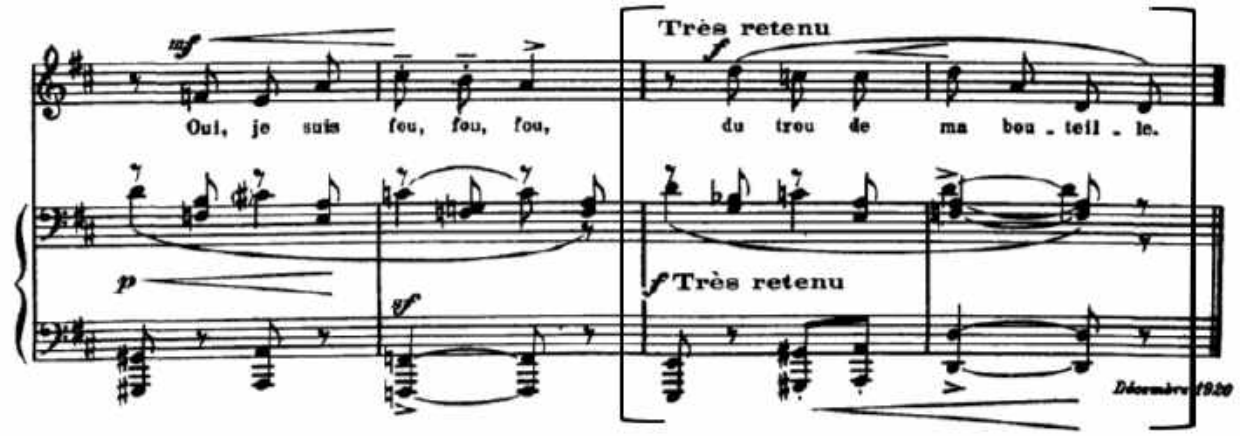




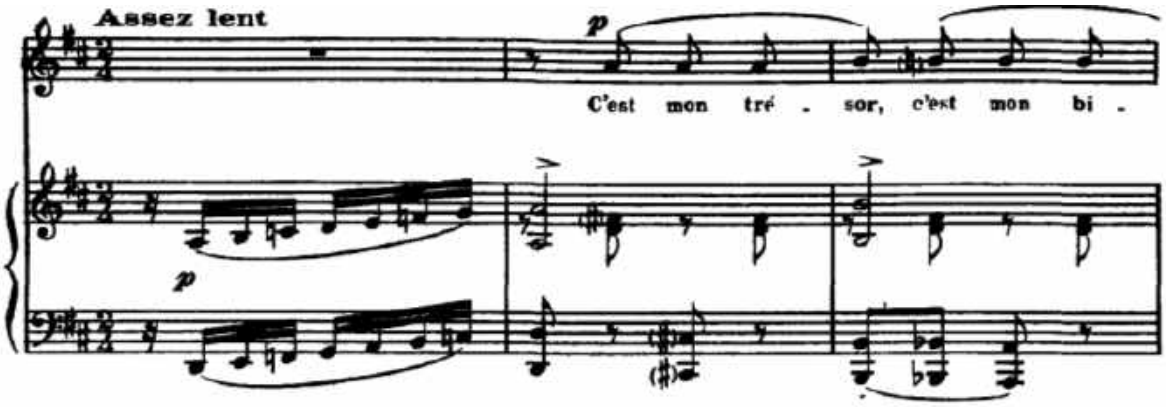
Пример 31. «У доктора»



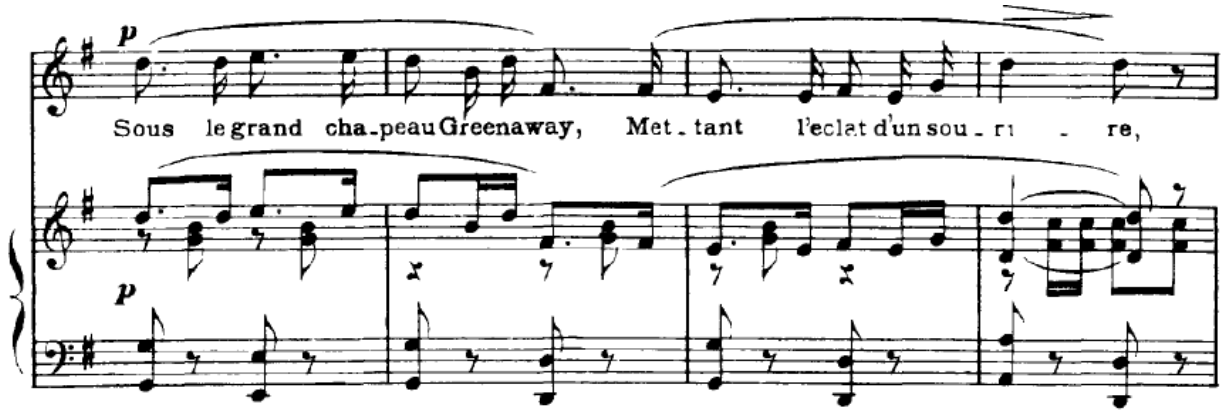
Пример 32. «Шансон»



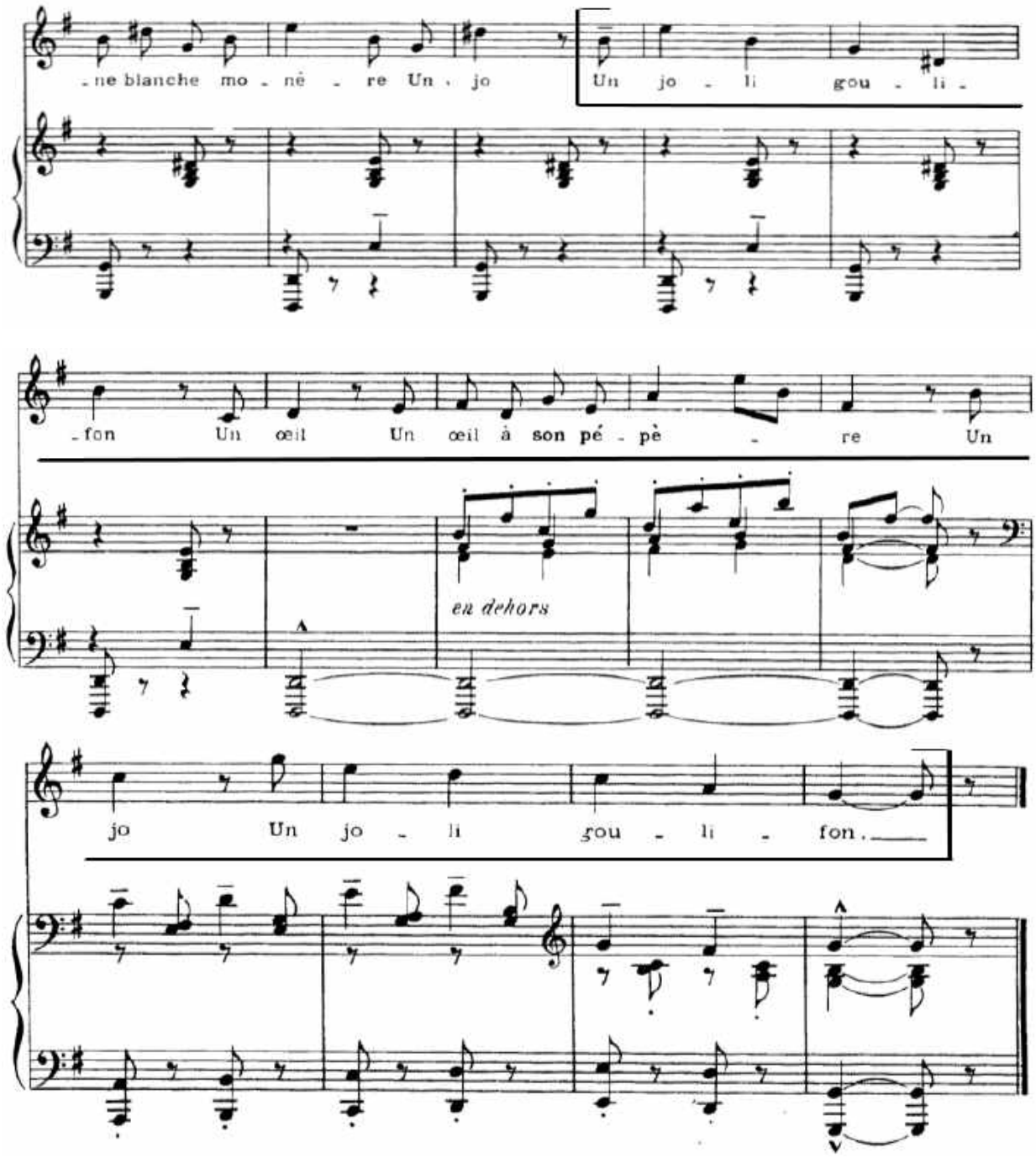
Пример 33. «Шансон»



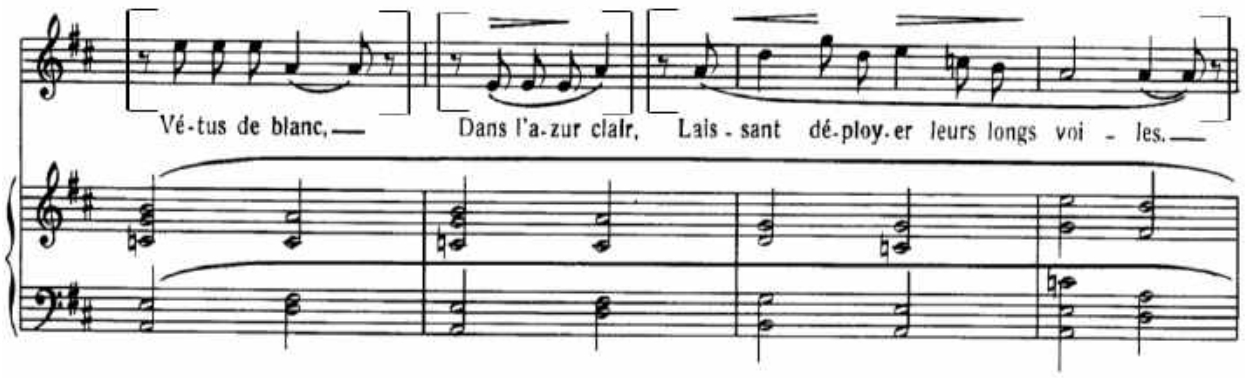
Пример 34. «Дива Империи»



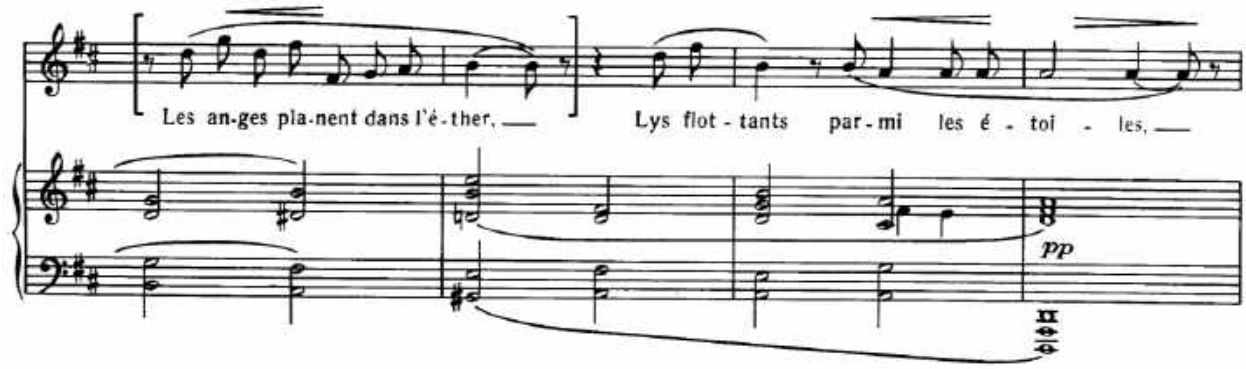
Пример 35. «Air du rat» из цикла «Ludions»



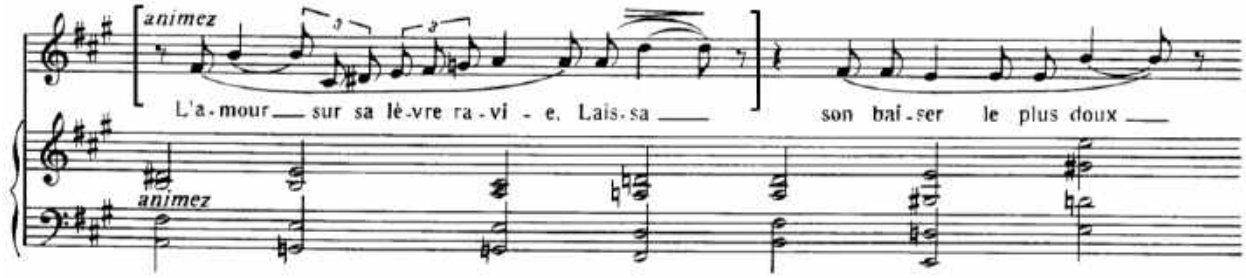
Пример 36. «Ангелы» из цикла «Три мелодии 1886 года»



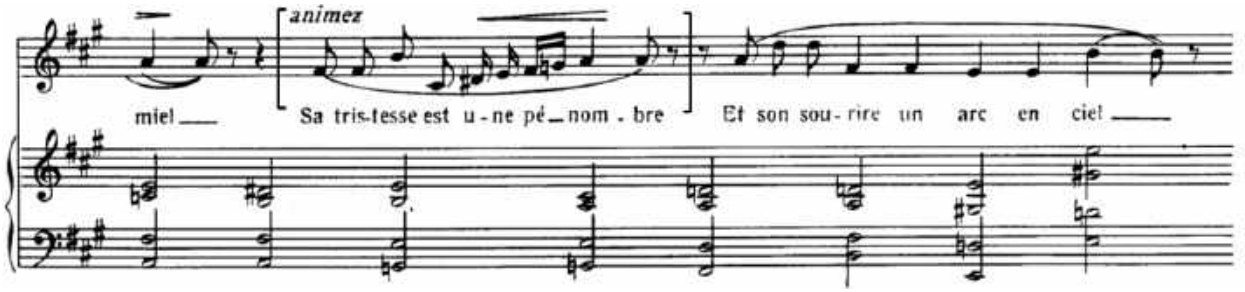
Пример 37. «Ангелы» из цикла «Три мелодии 1886 года»



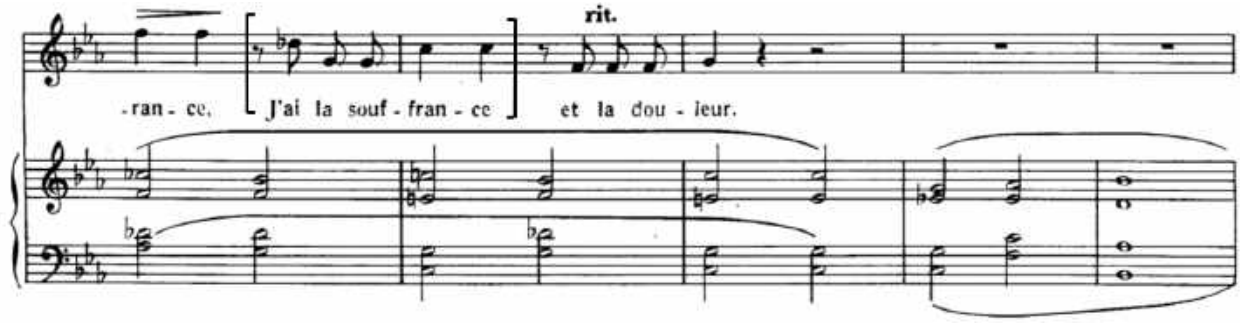
Пример 38. «Сильвия» из цикла «Три мелодии 1886 года»



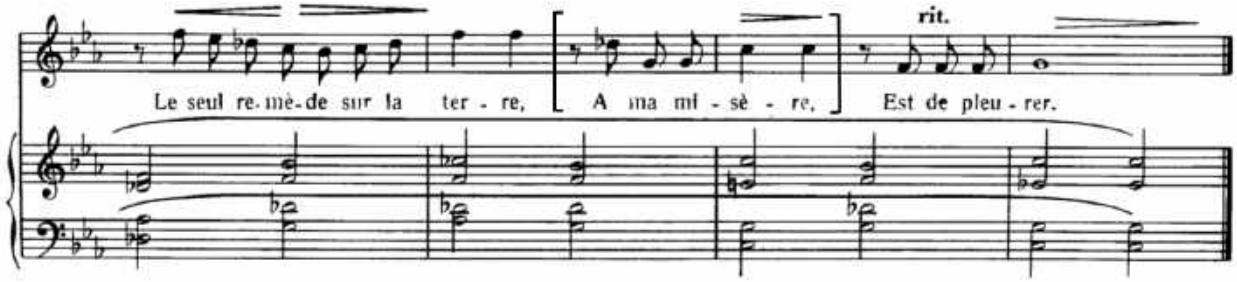
Пример 39. «Сильвия» из цикла «Три мелодии 1886 года»



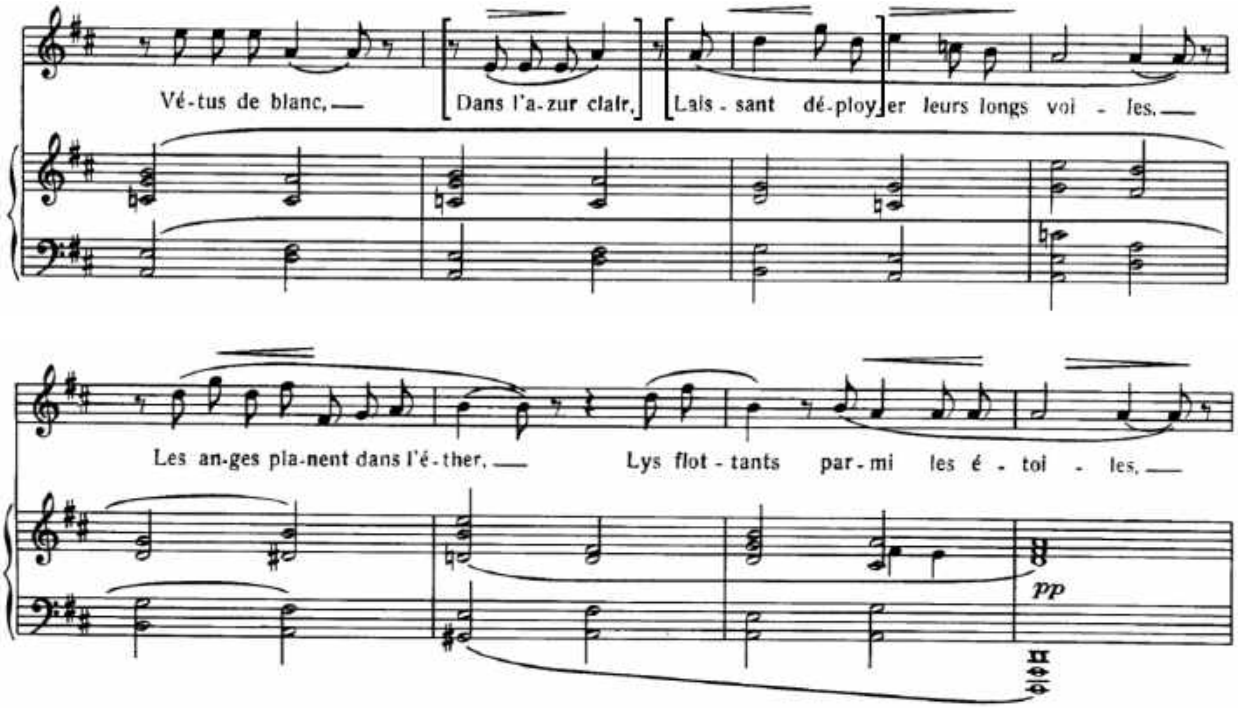
Пример 40. «Элегия» из цикла «Три мелодии 1886 года»



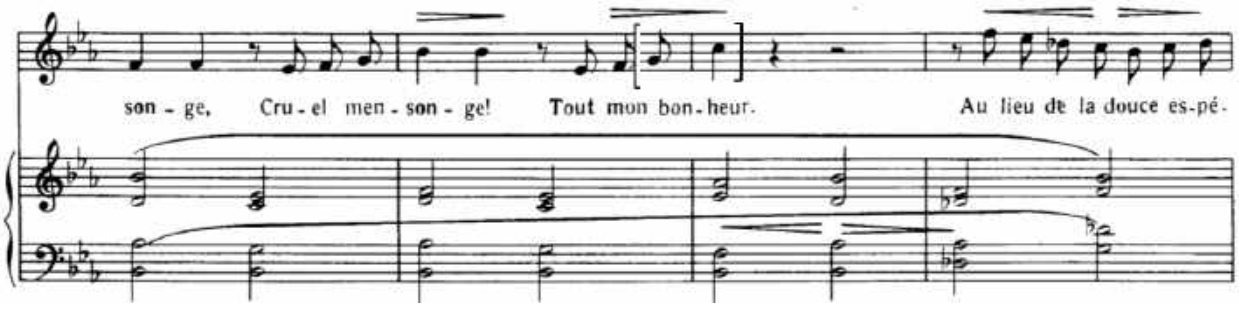
Пример 41. «Элегия» из цикла «Три мелодии 1886 года»



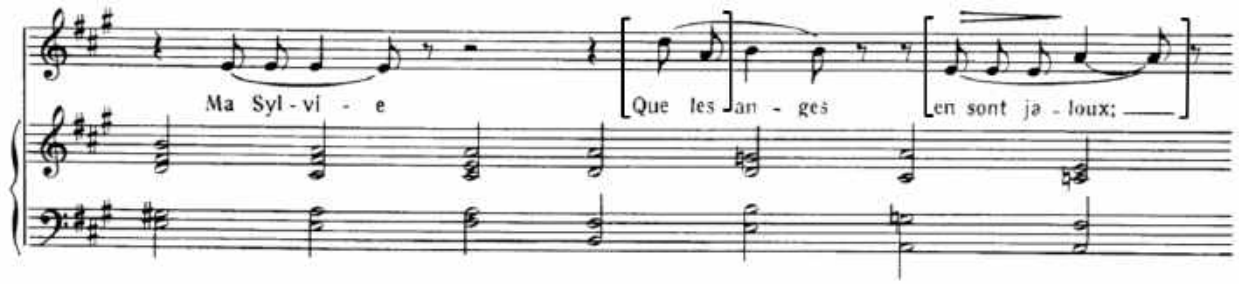
Пример 42а. «Ангелы» из цикла «Три мелодии 1886 года»



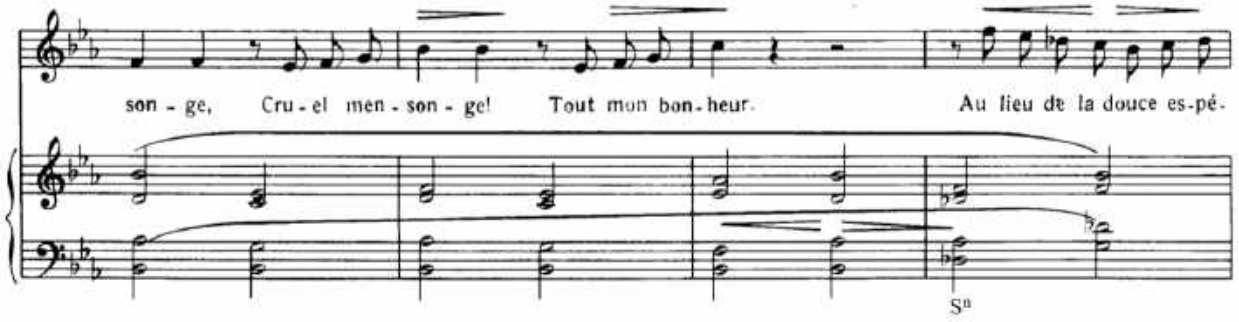
Пример 42б. «Элегия» из цикла «Три мелодии 1886 года»



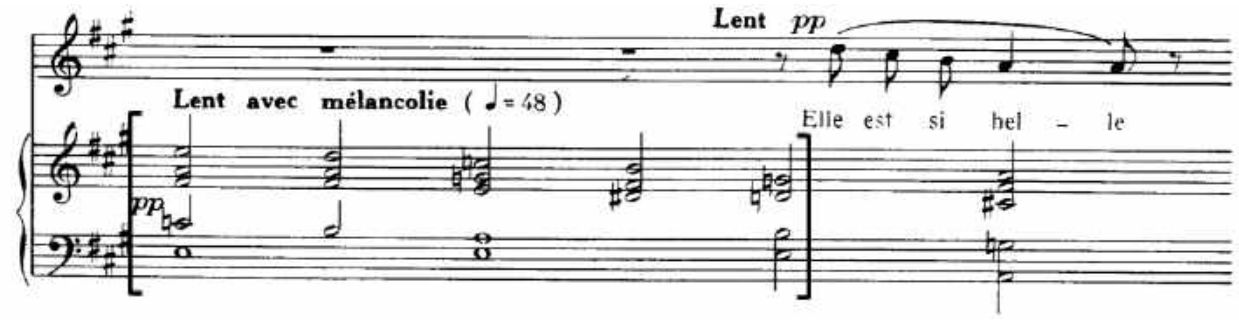
Пример 42в. «Сильвия» из цикла «Три мелодии 1886 года»



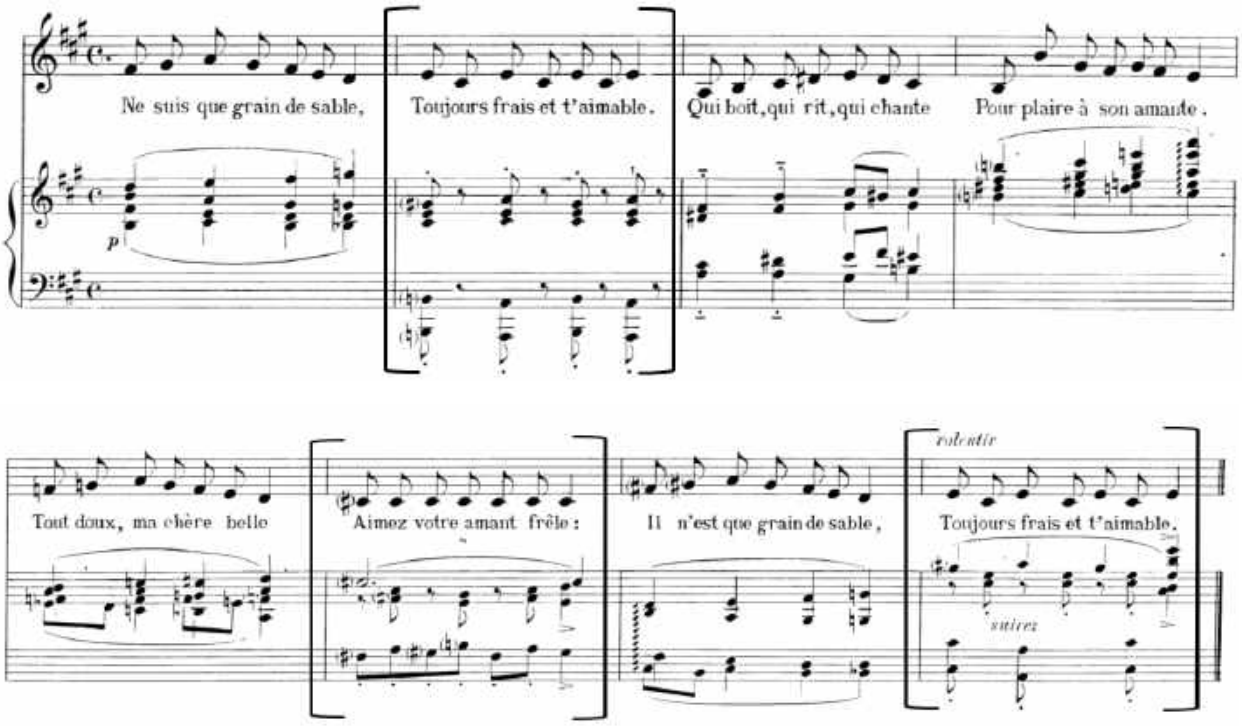
Пример 43. «Элегия» из цикла «Три мелодии 1886 года»



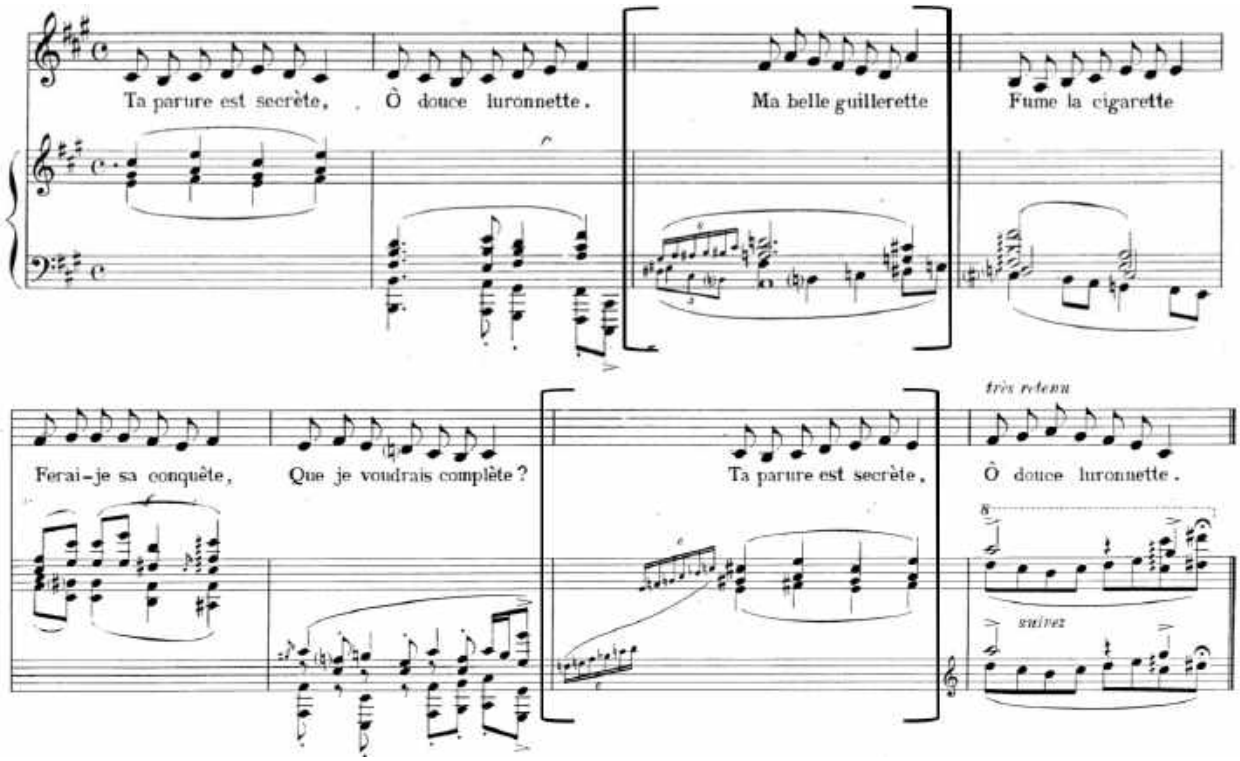
Пример 44. «Сильвия» из цикла «Три мелодии 1886 года»



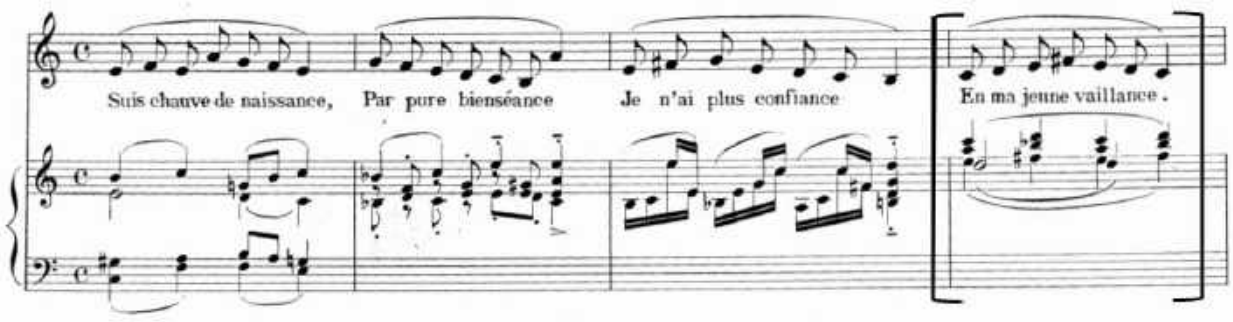
Пример 45. «Поэма любви» № 1



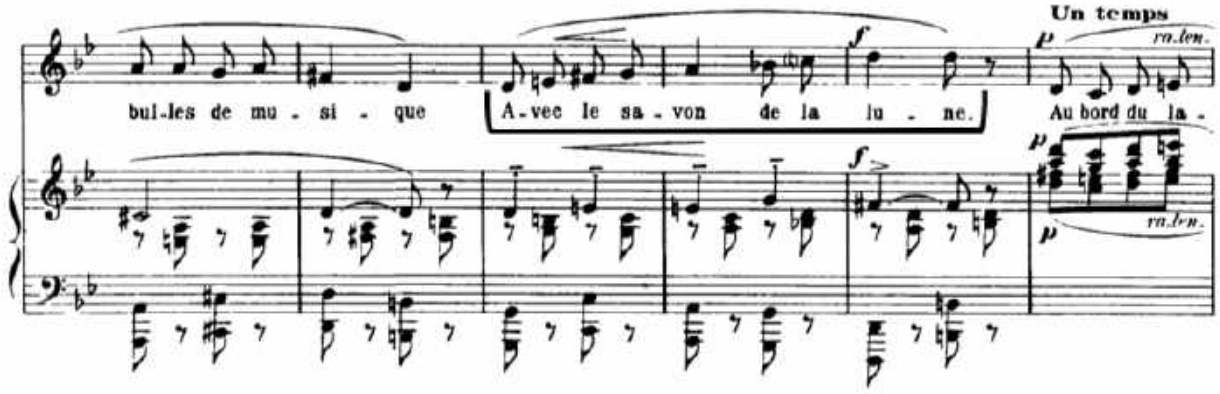
Пример 46. «Поэма любви» № 3



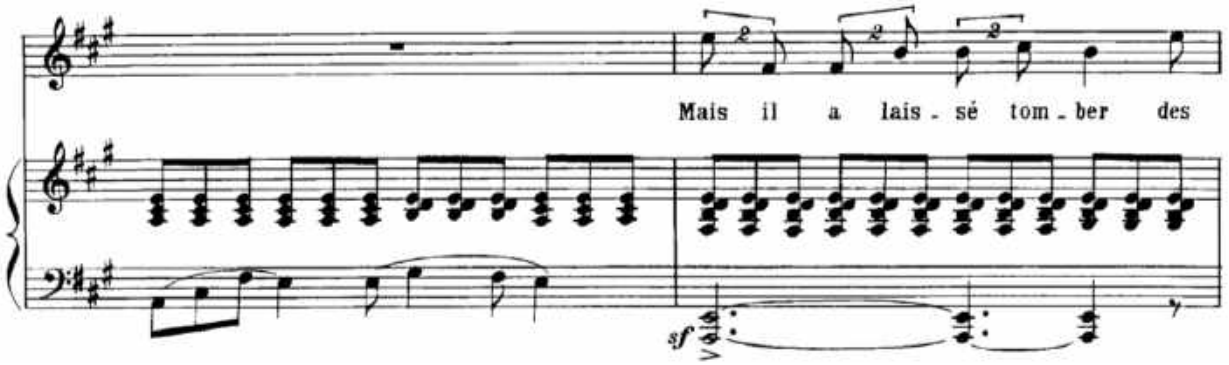
Пример 47. «Поэма любви № 2»



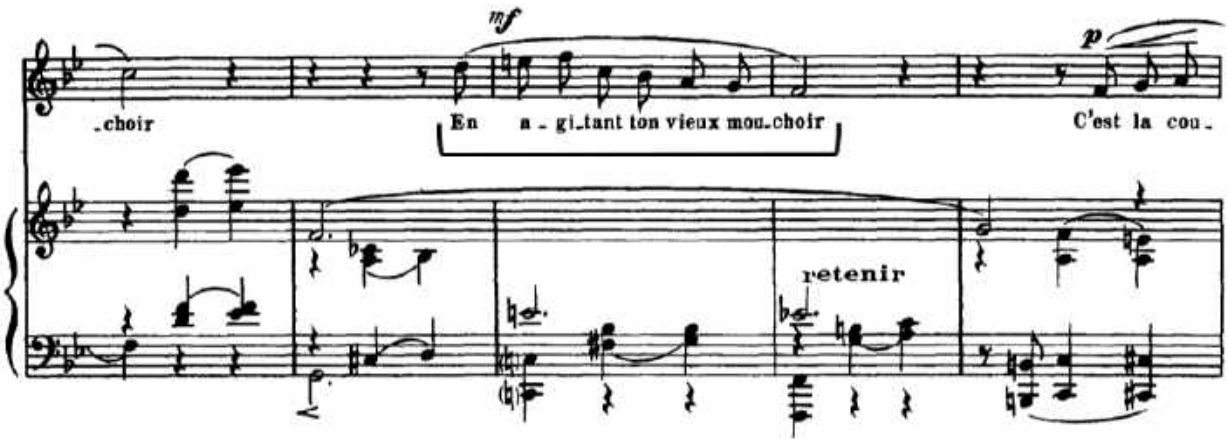
Пример 48. «Бронзовая статуя» из цикла «Три мелодии 1916 года»



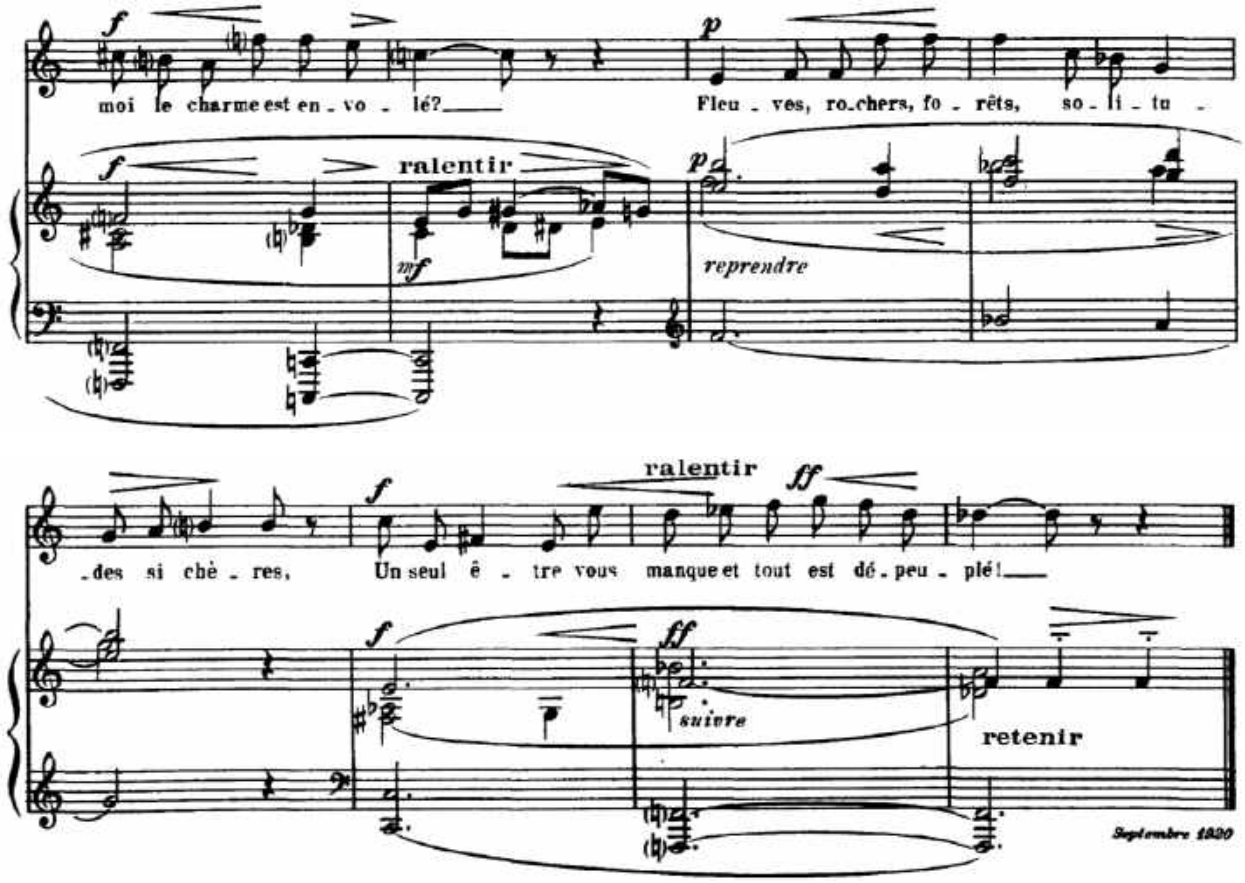
Пример 49. «Шляпник» из цикла «Три мелодии 1916 года»



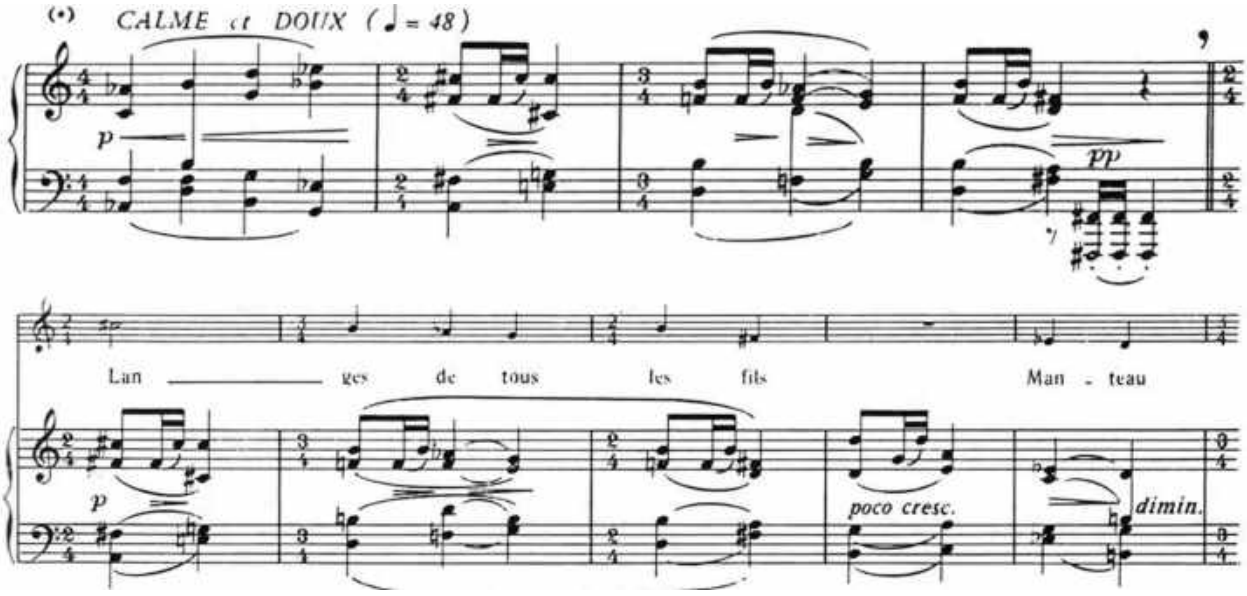
Пример 50. «Прощание» из цикла «Четыре маленьких мелодии»

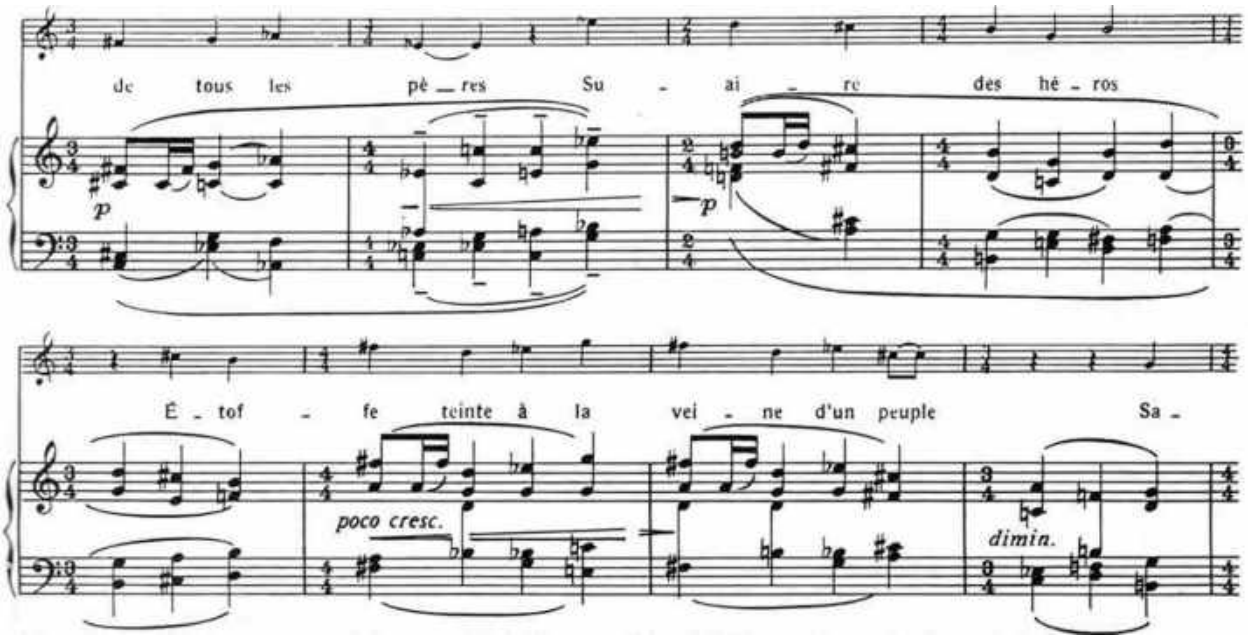


Пример 51. «Элегия» из цикла «Четыре маленьких мелодии»

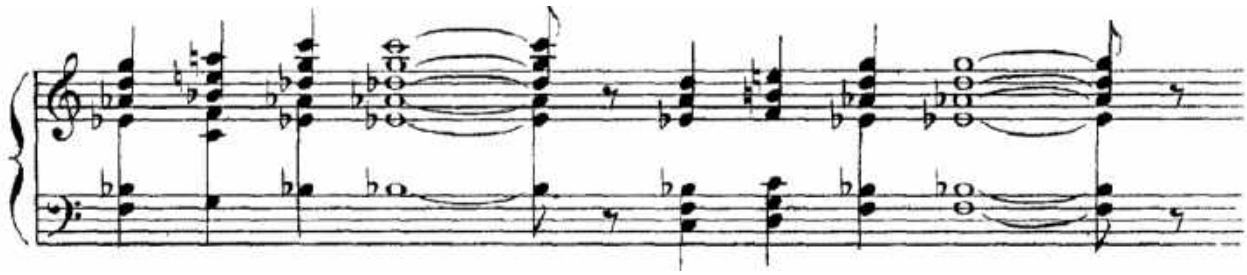


Пример 52. Гимн «Салют Флагу»

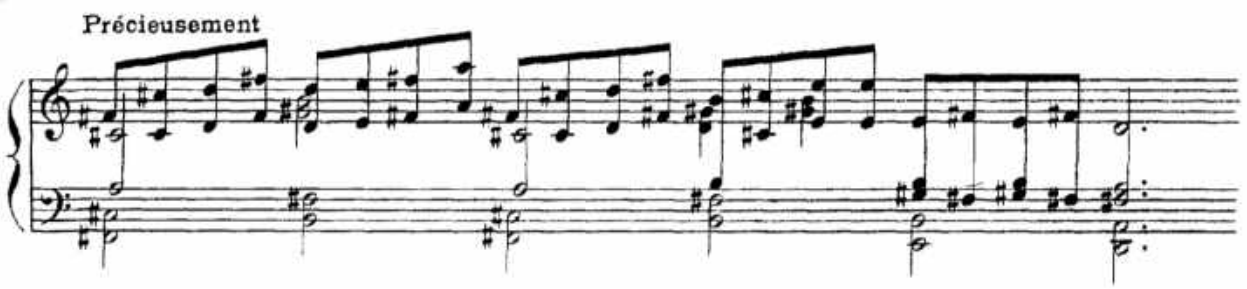




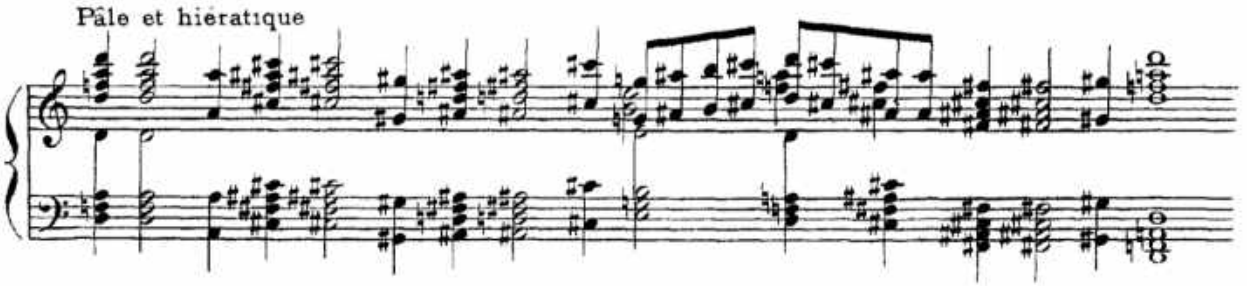
Пример 53а. «Сын звезд», раздел А



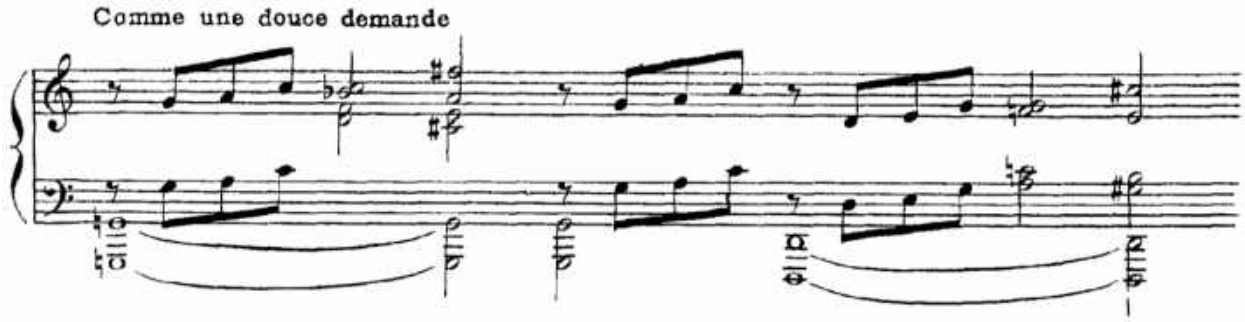
Пример 53б. «Сын звезд», раздел В



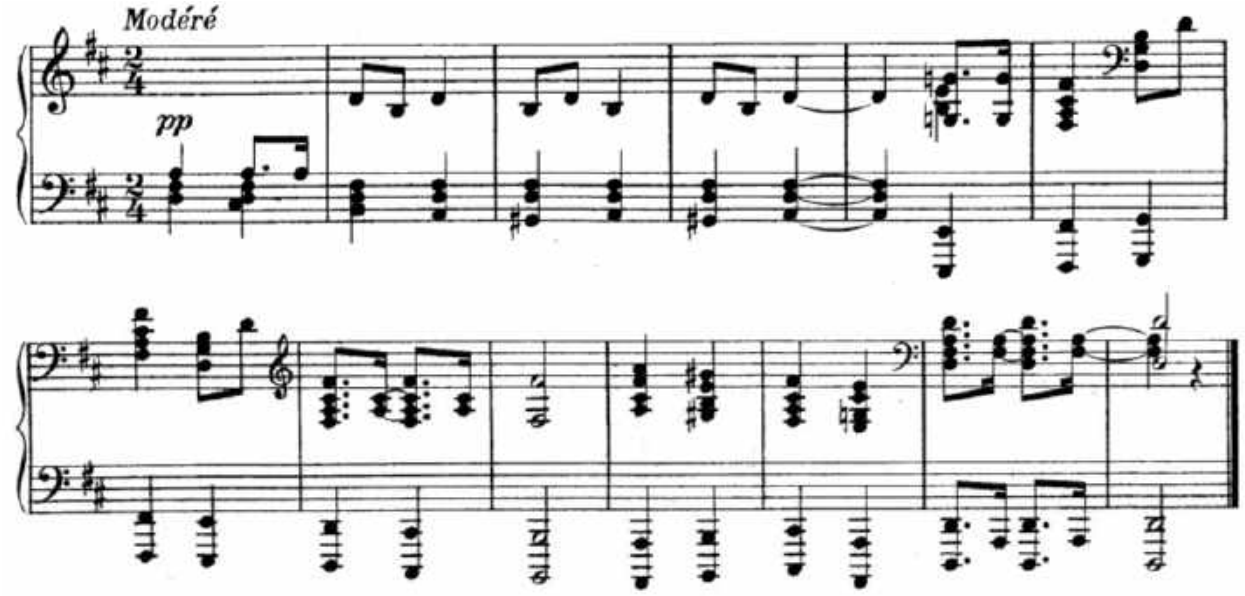
Пример 53в. «Сын звезд», раздел С



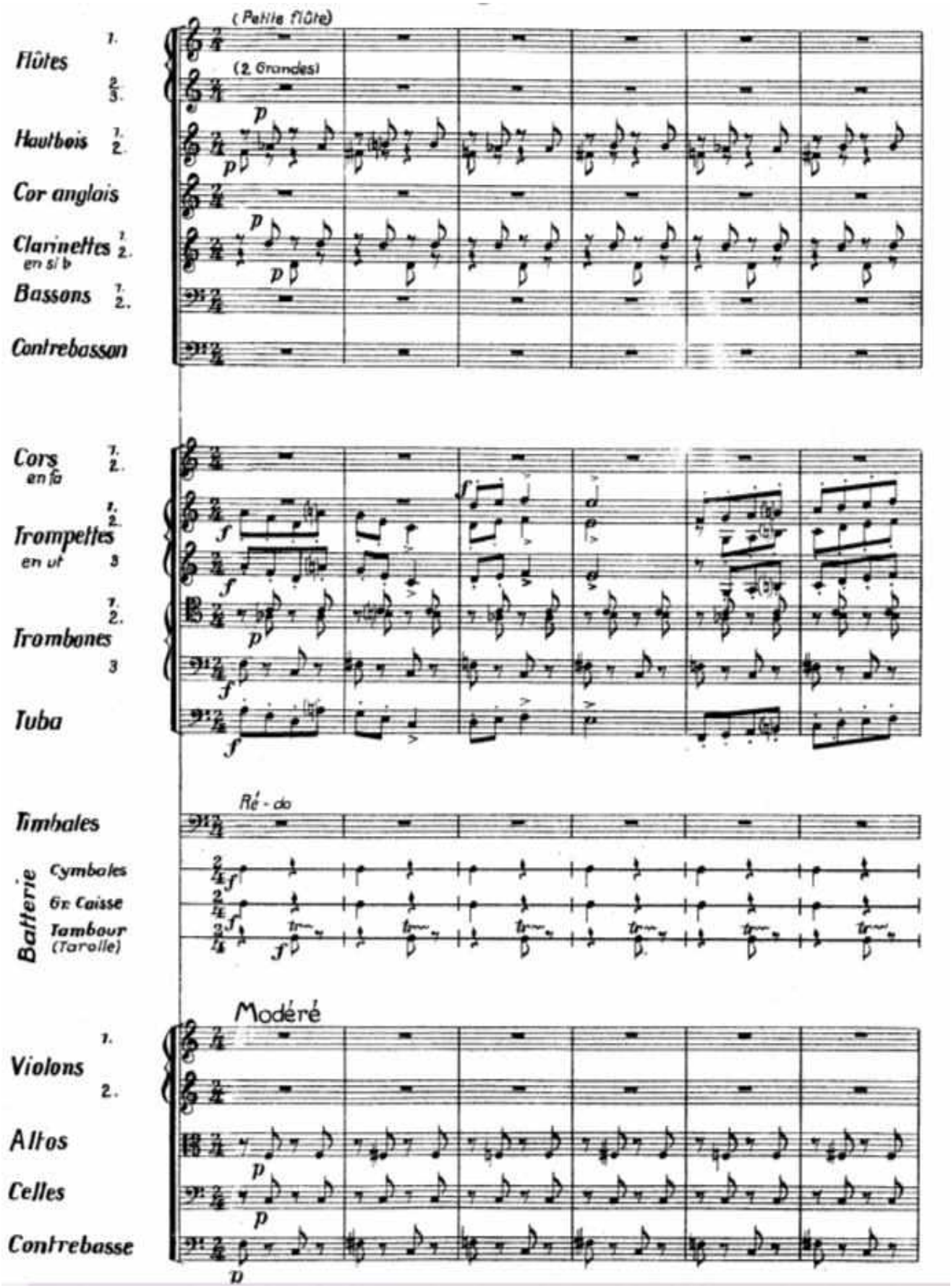
Пример 53г. «Сын звезд», раздел D



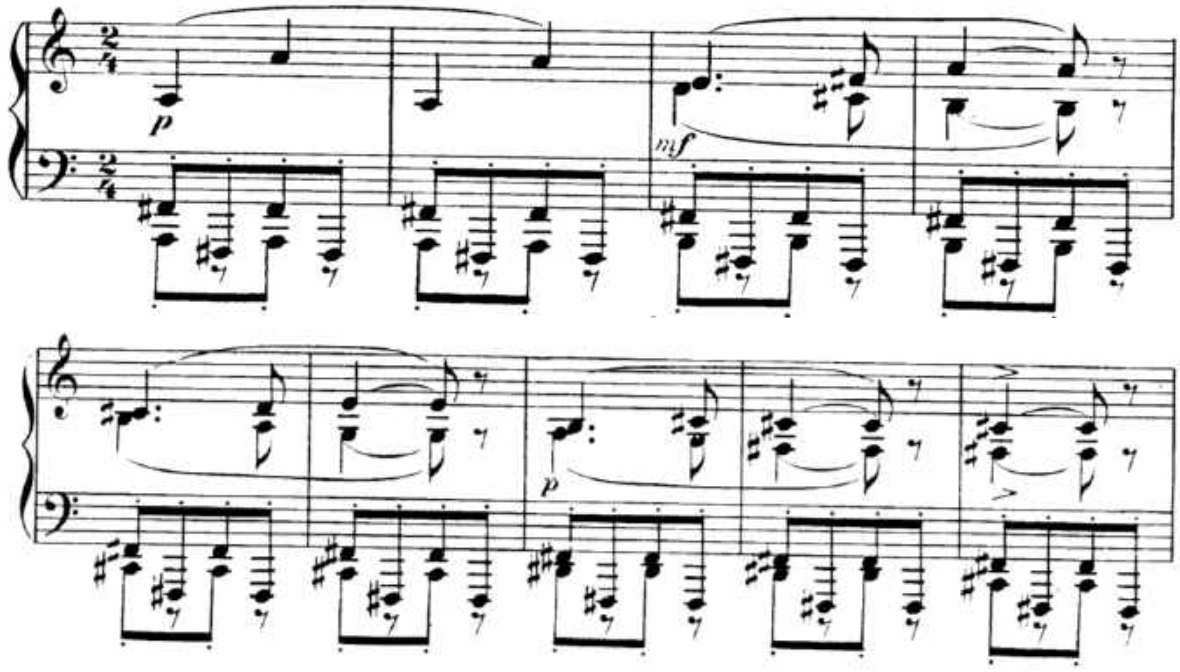
Пример 54. «Женевьева Брабантская», выход солдат



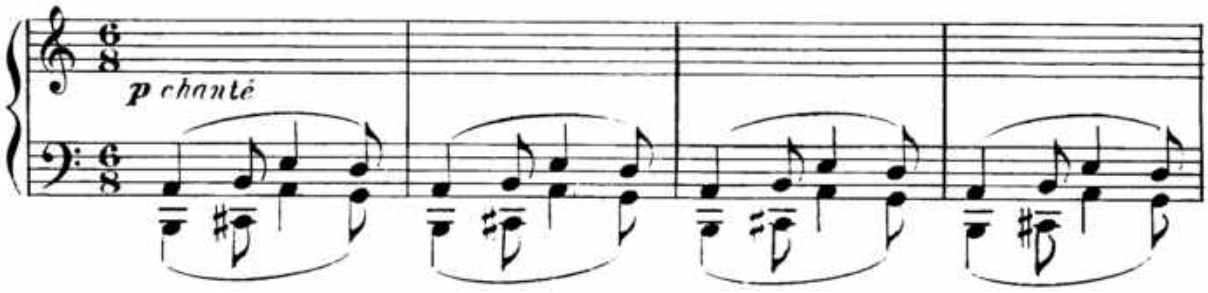
Пример 55. «Гримаса» № 1



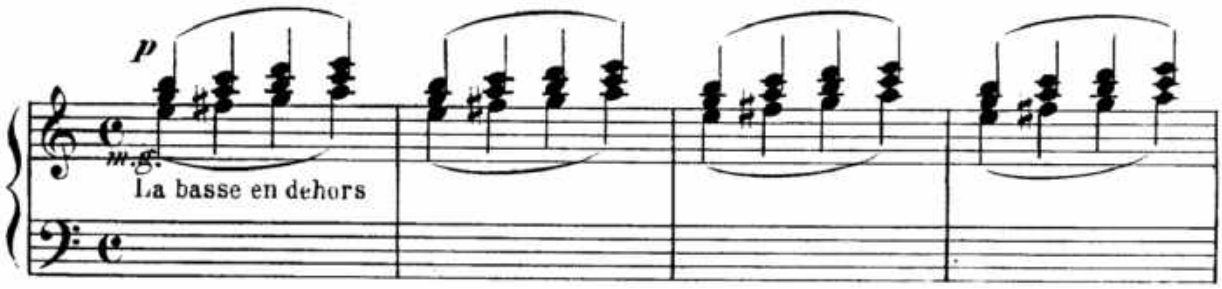
Пример 56. «Сократ», I часть



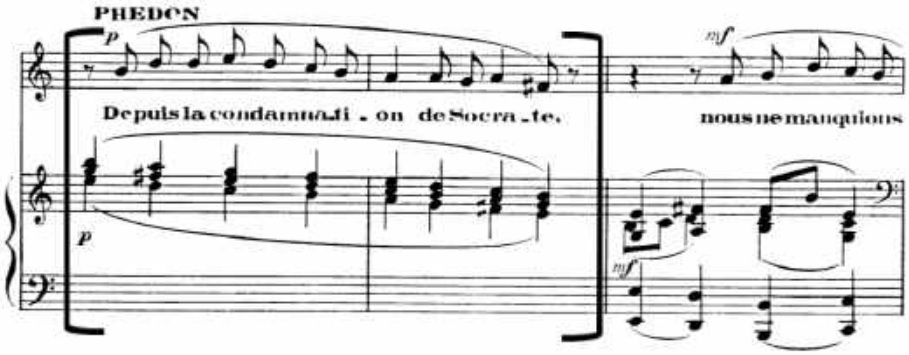
Пример 57. «Сократ», II часть



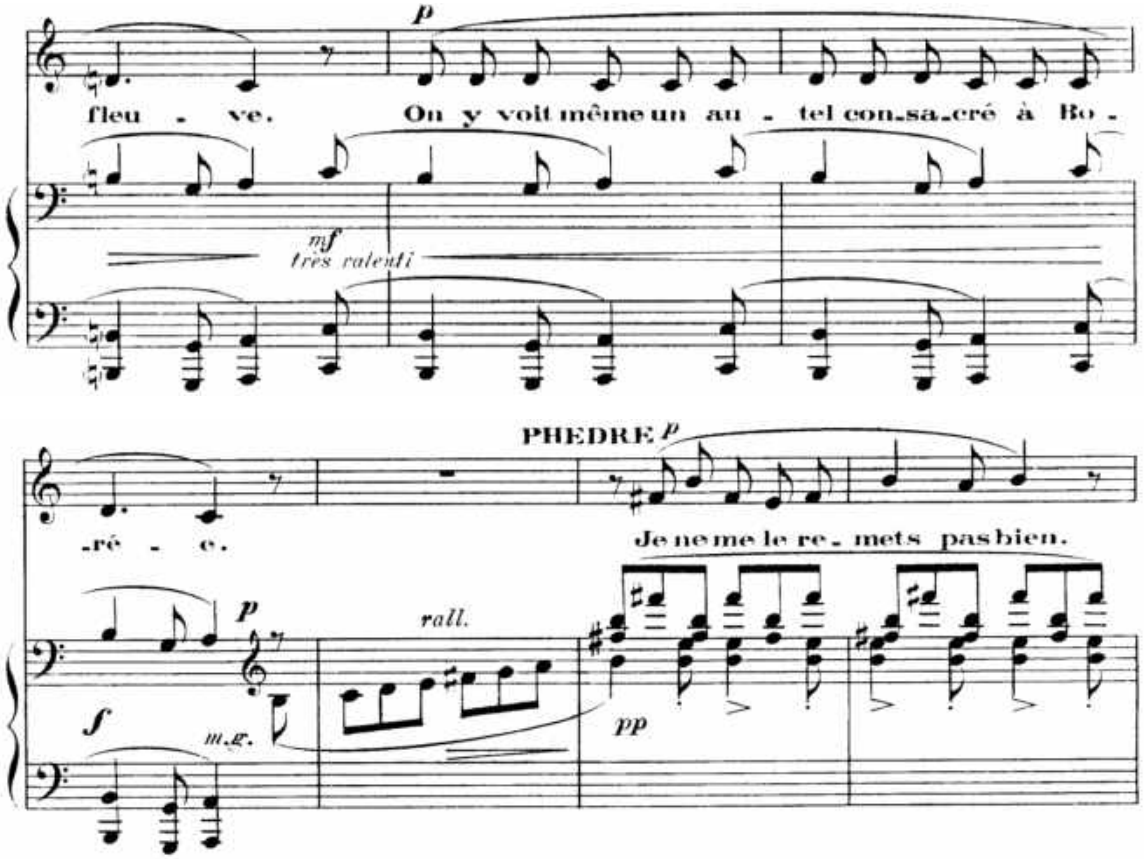
Пример 58. «Сократ», III часть



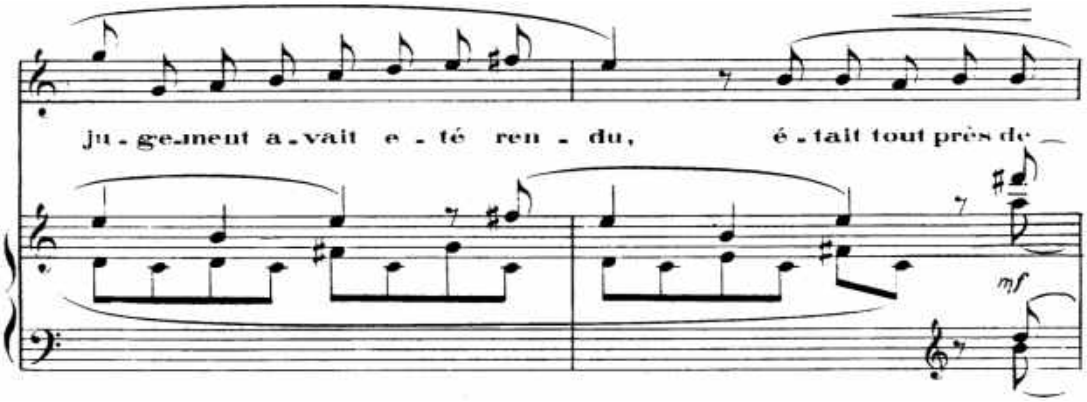
Пример 59. «Сократ», III часть

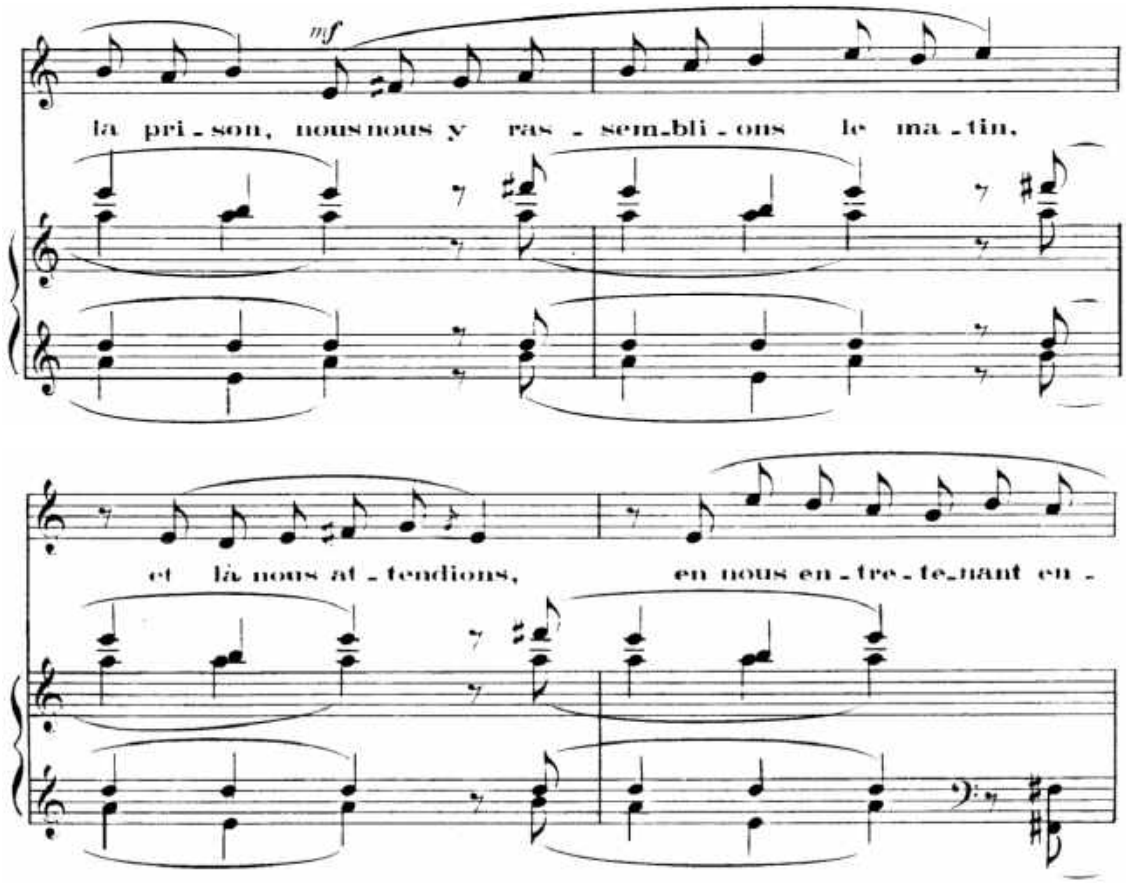


Пример 60. «Сократ», II часть

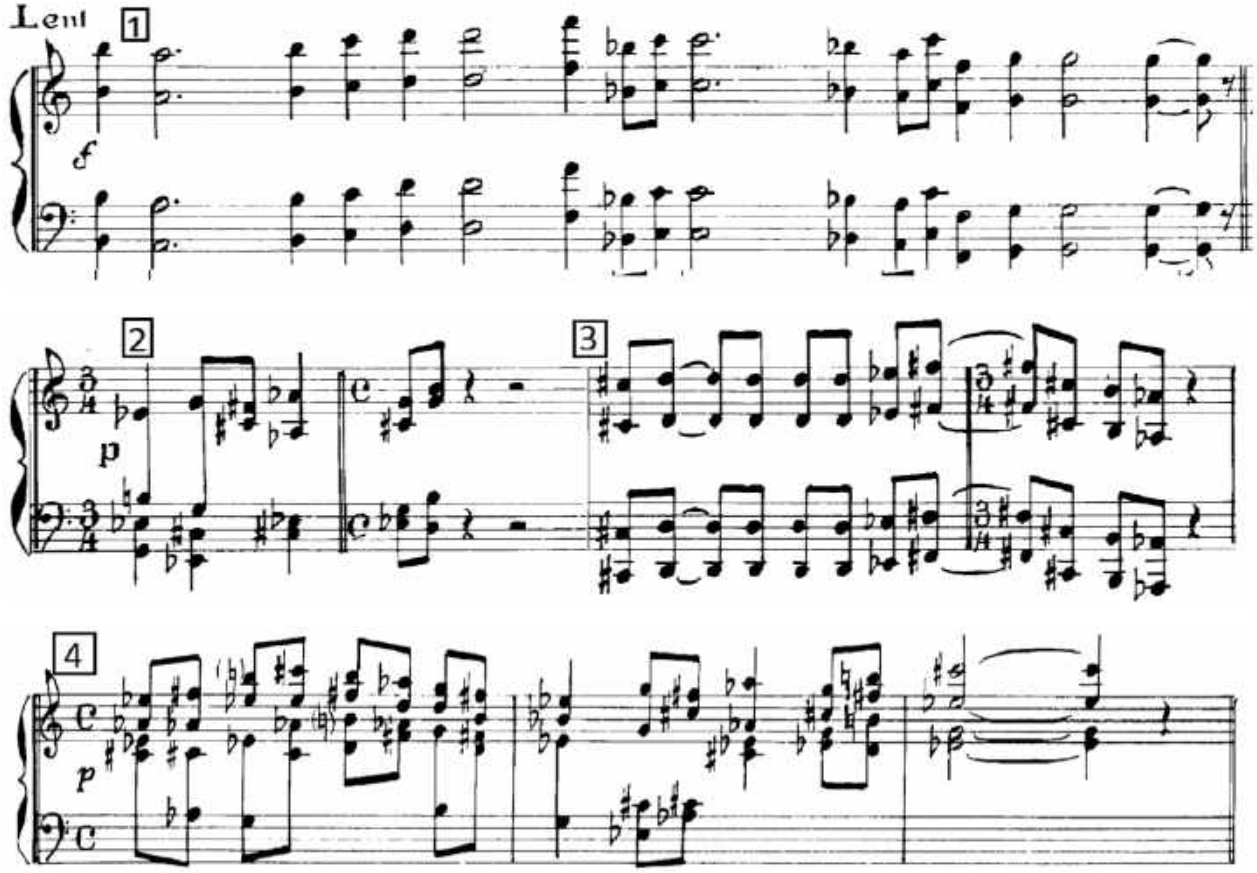


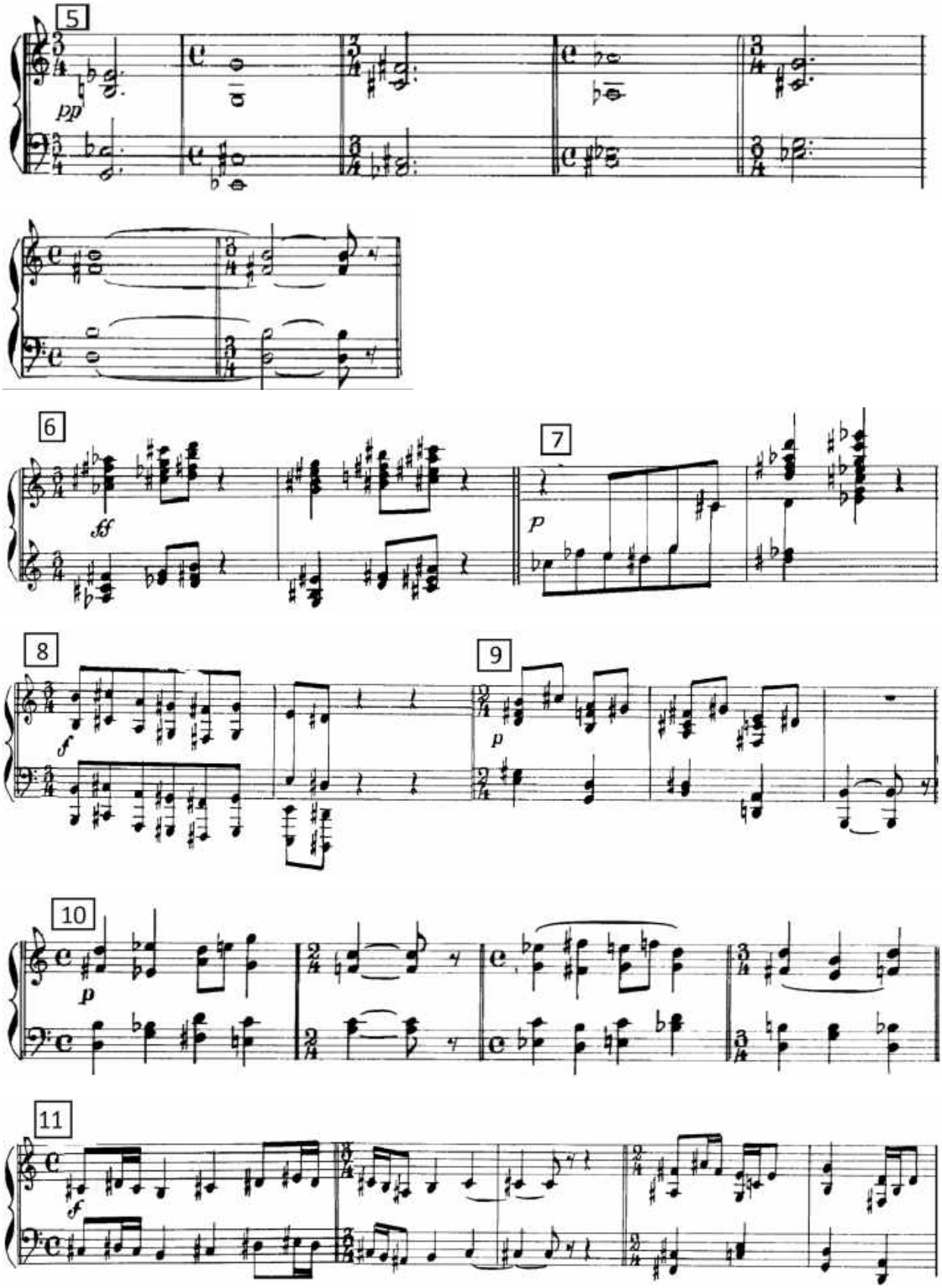
Пример 61. «Сократ», III часть

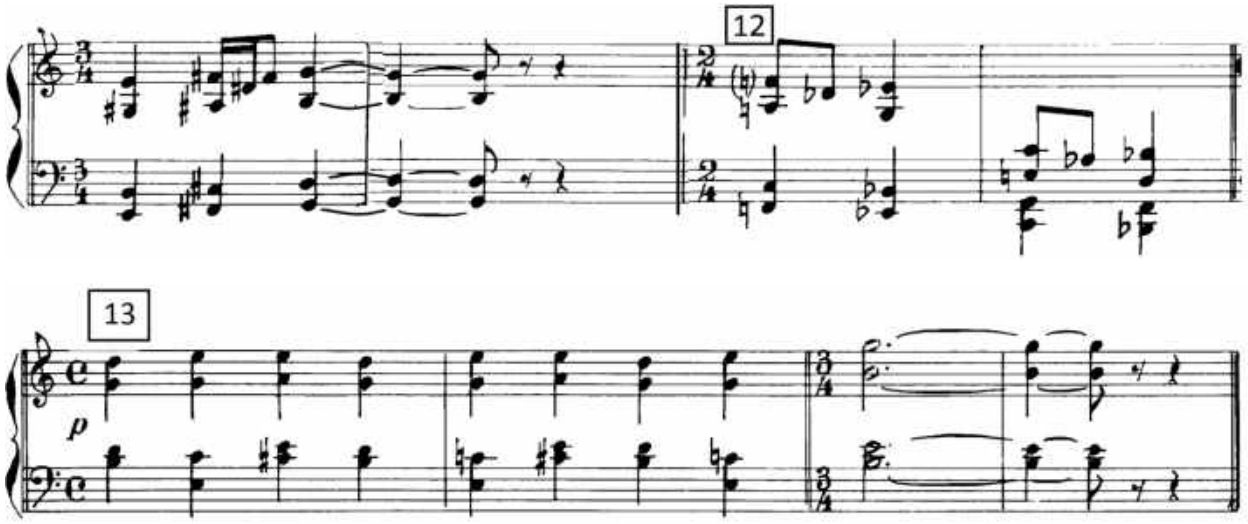




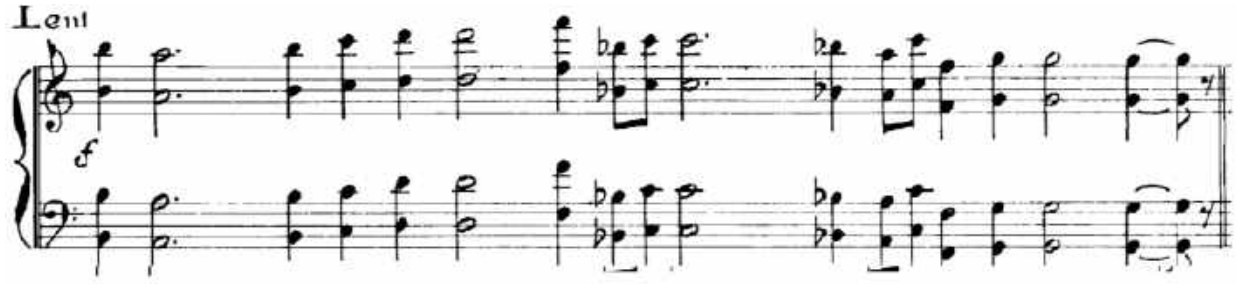
Пример 62. «Успуд»



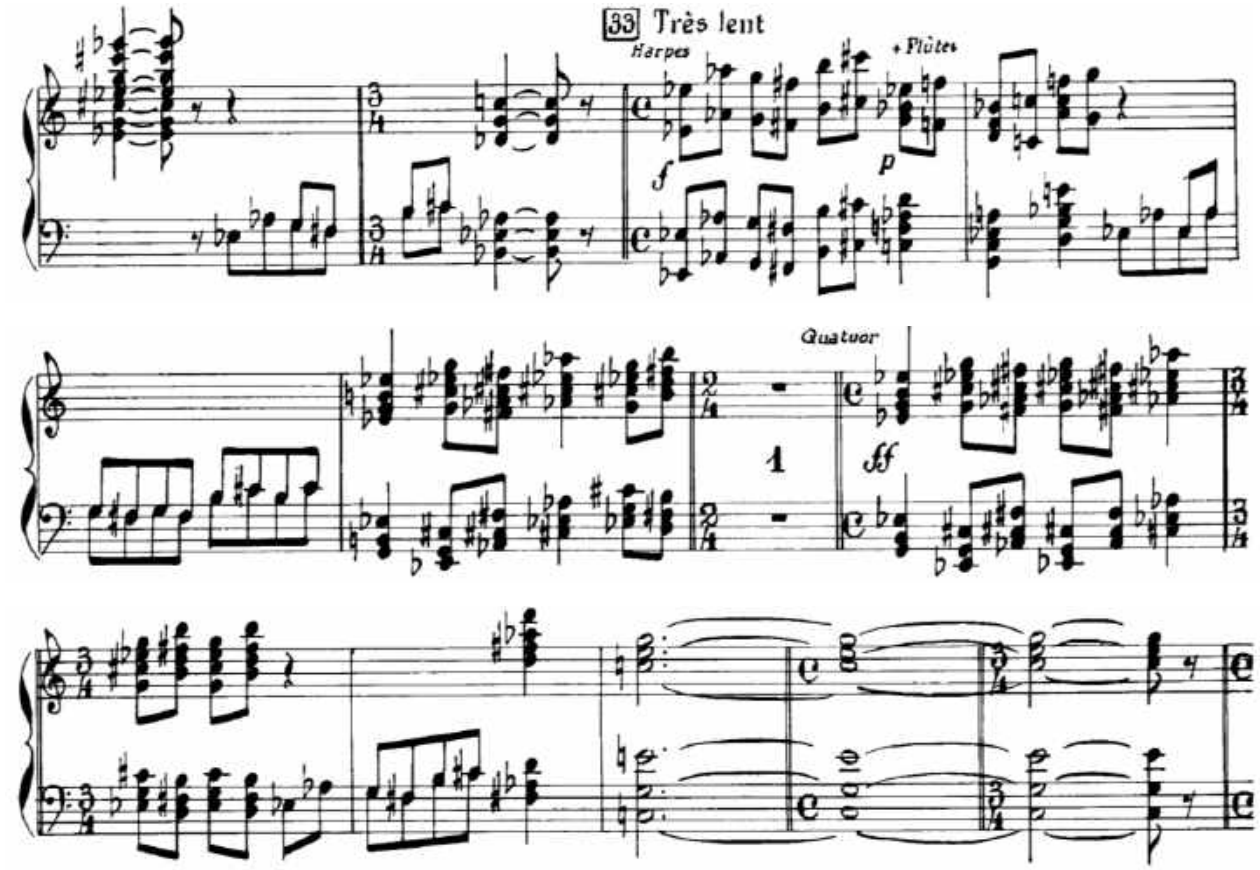

5
pp
6
ff
7
p
8
f
9
p
10
p
11
f



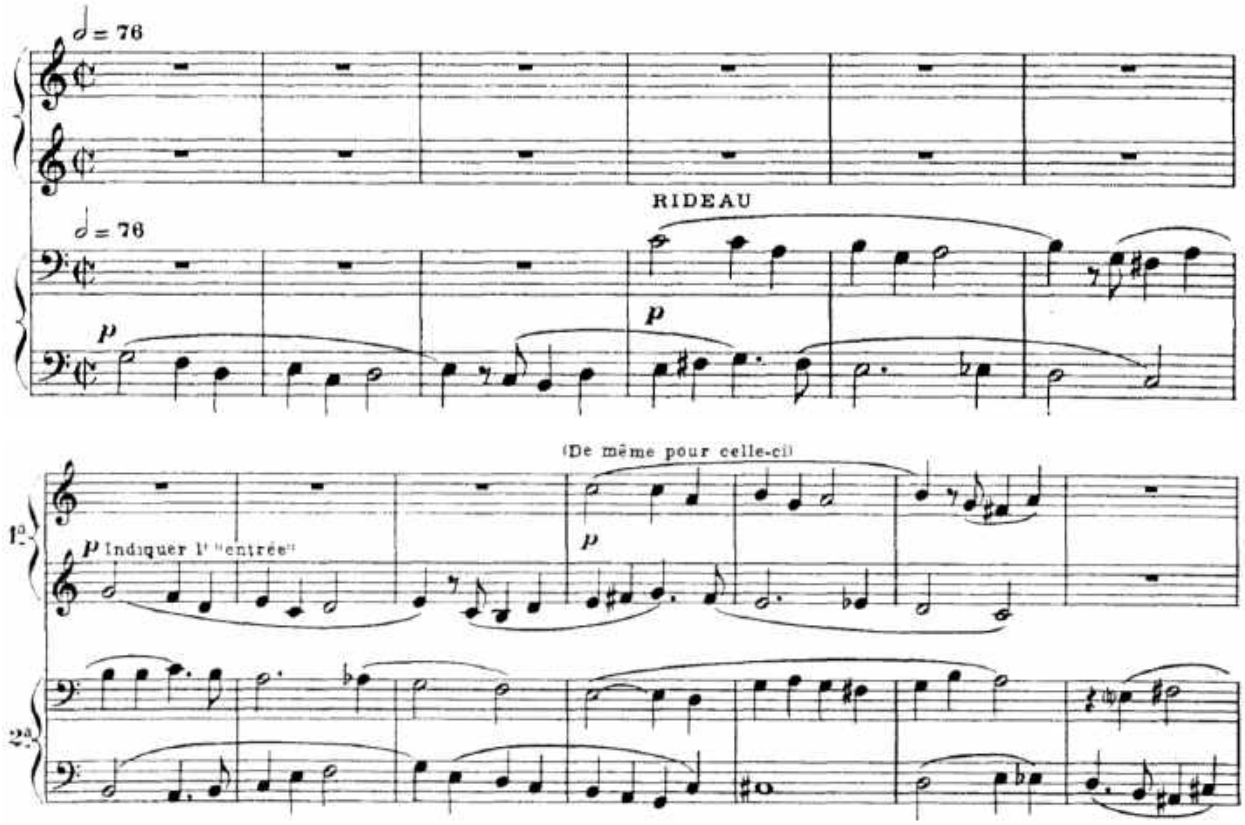
Пример 63. «Успуд»



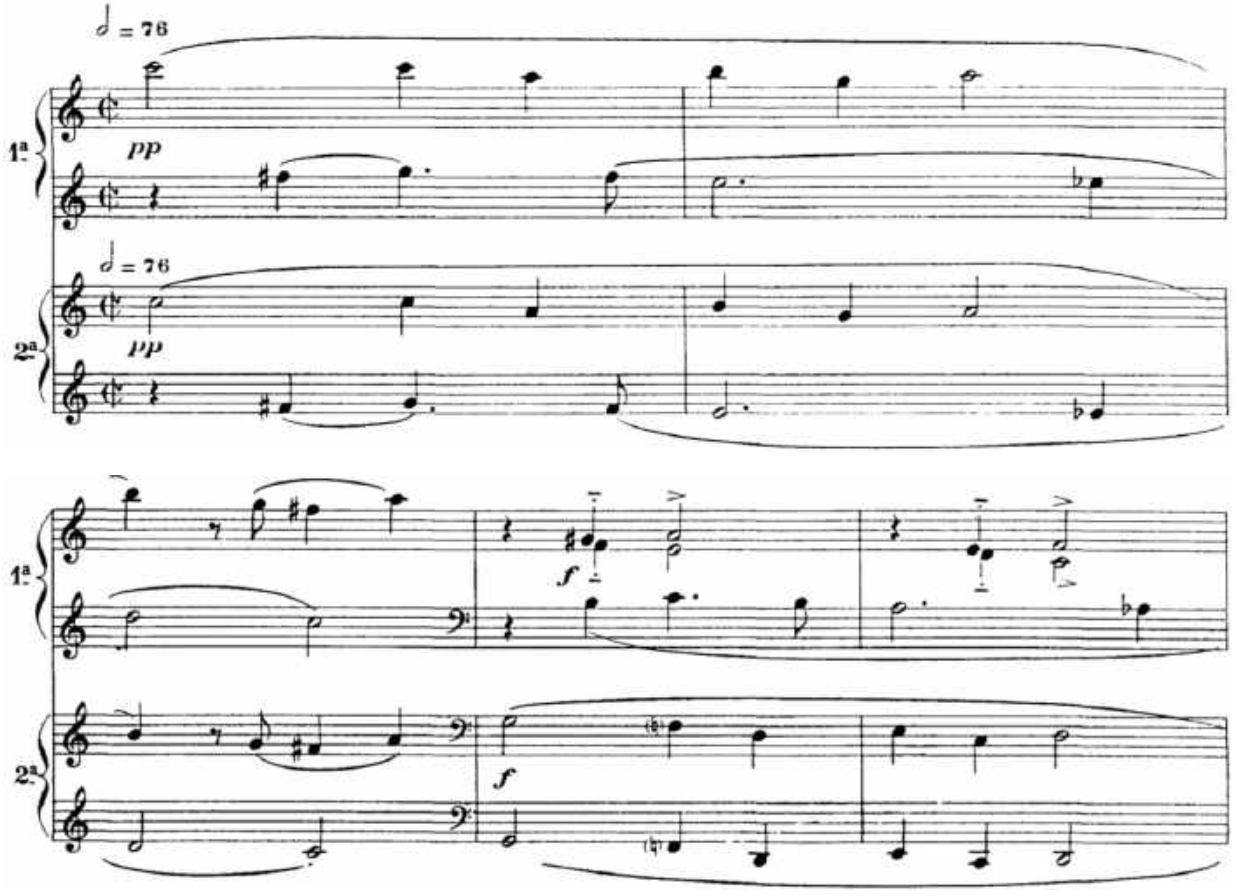
Пример 64. «Успуд»

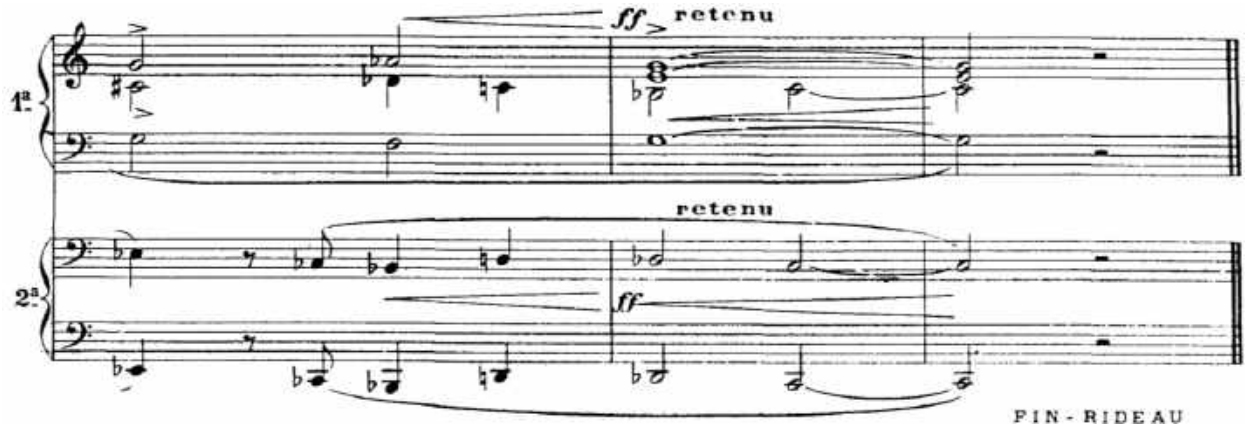


Пример 65. «Парад»

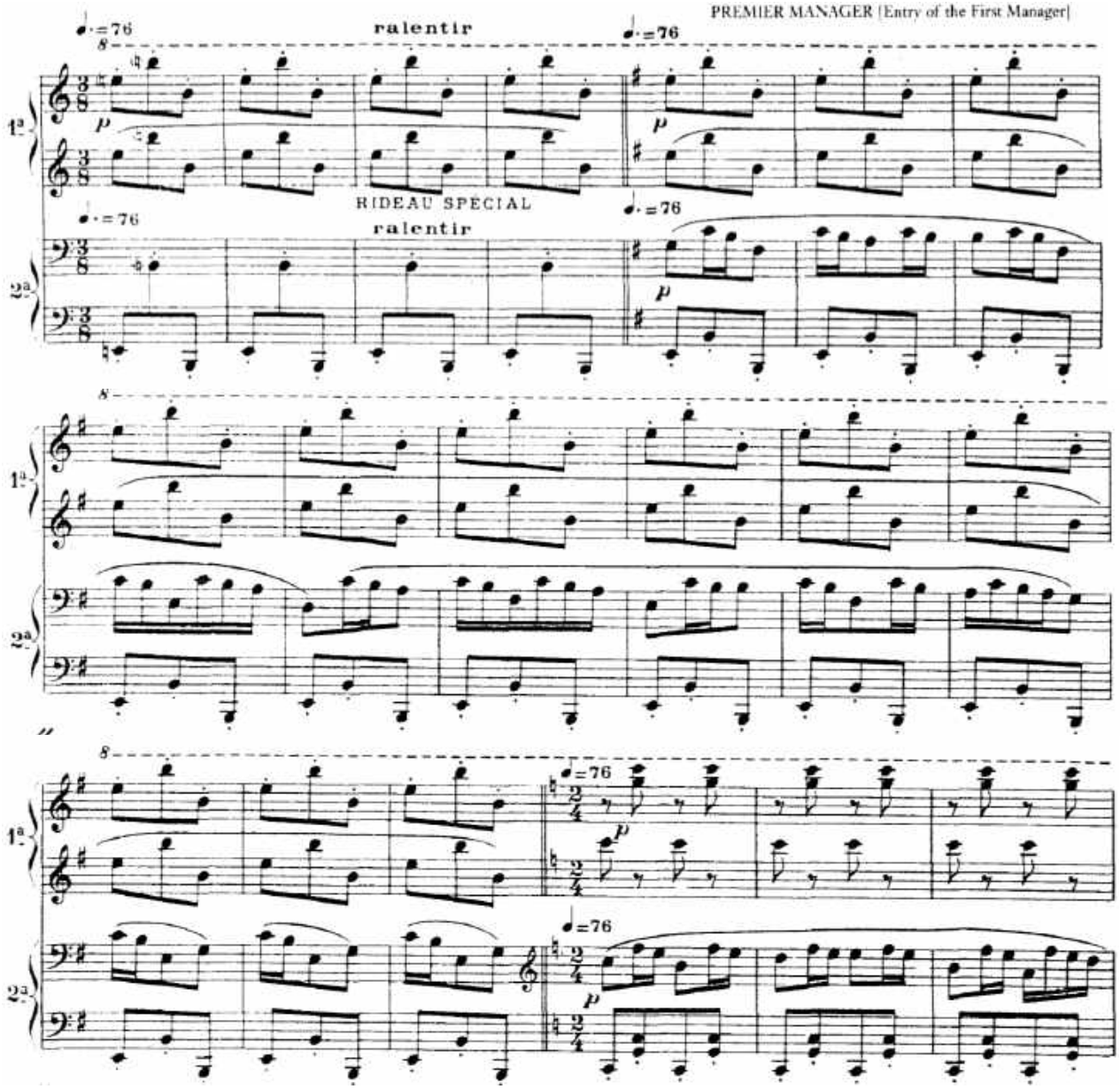


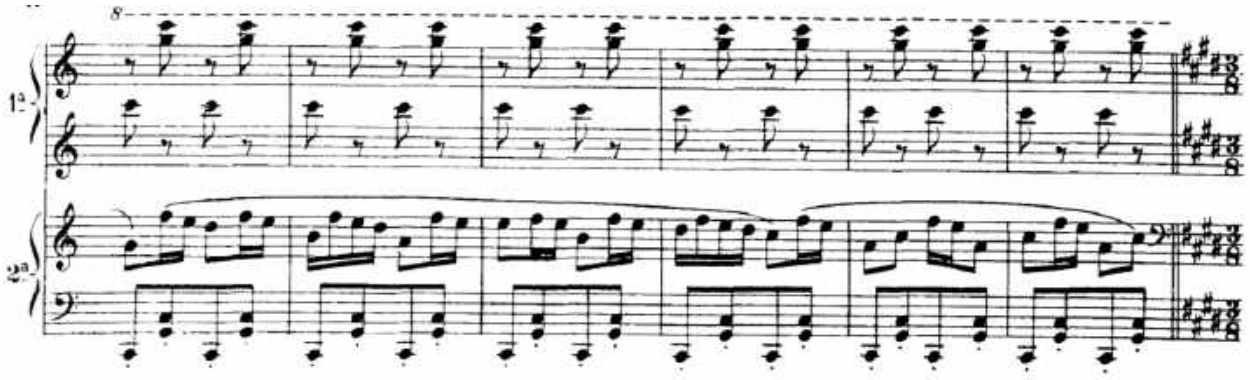
Пример 66. Парад



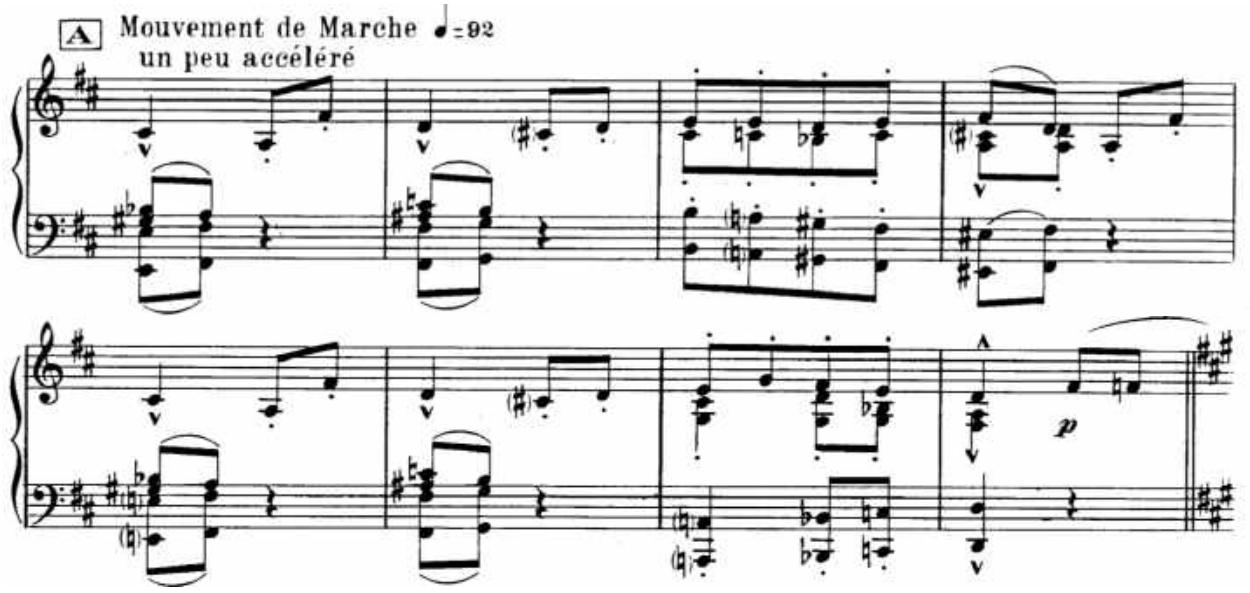


Пример 67. «Парад»

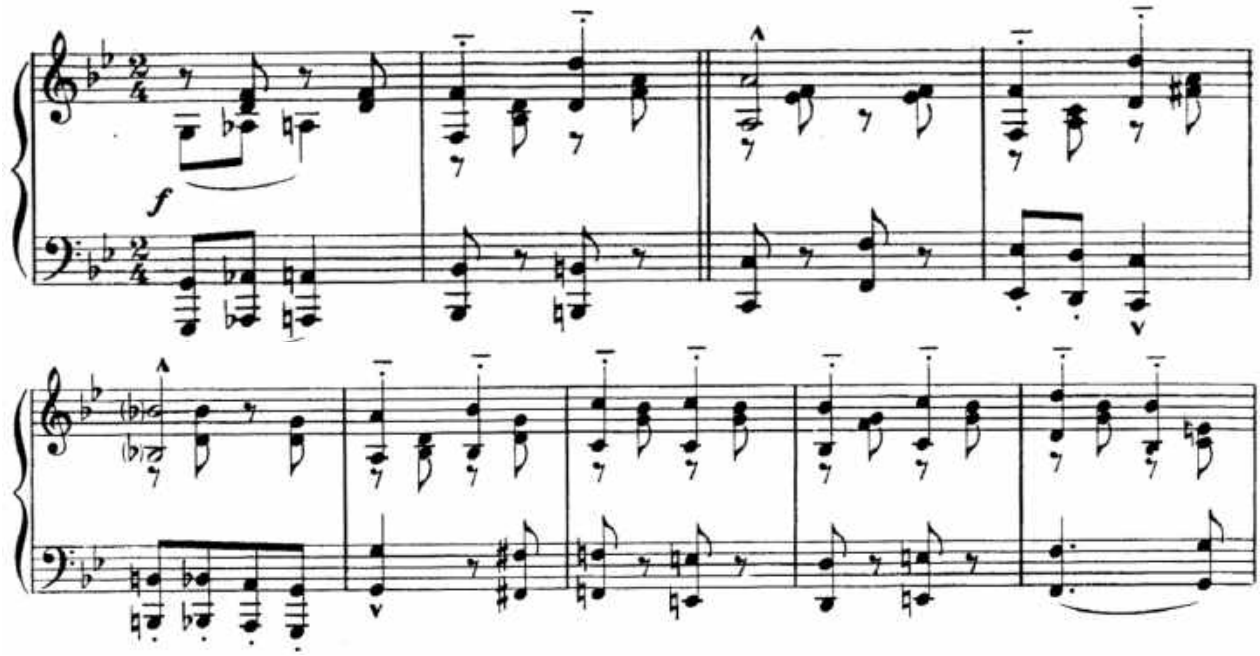


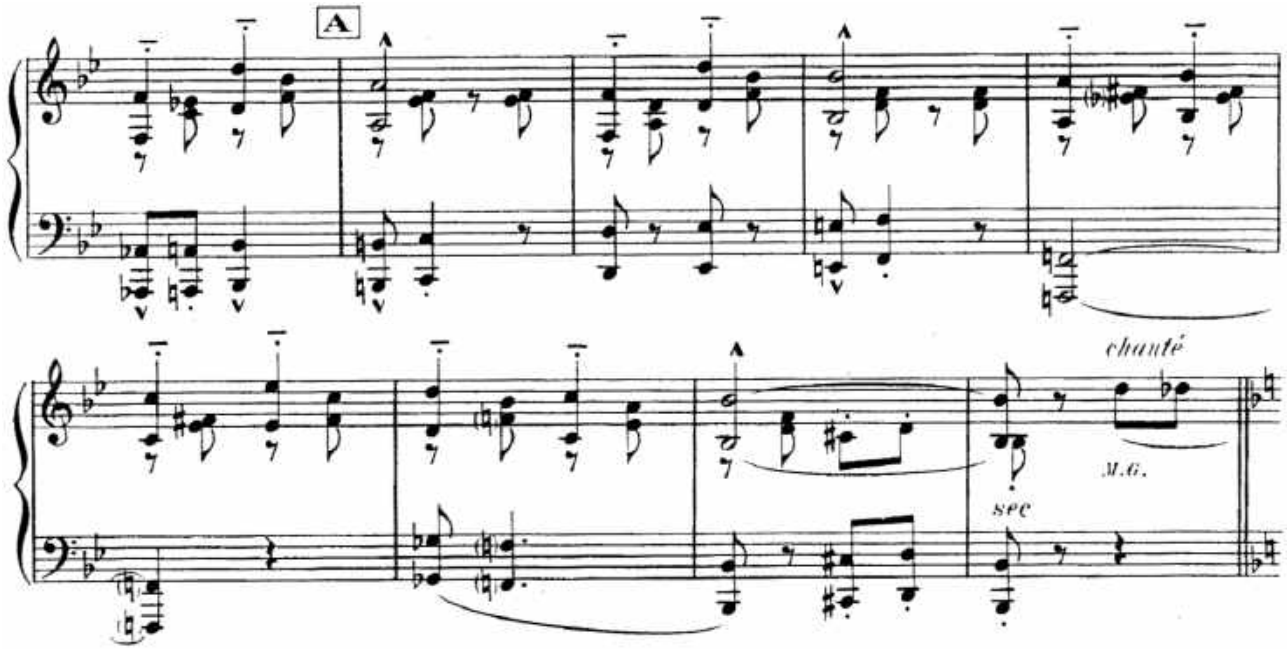


Пример 68. «Спектакль отменяется»

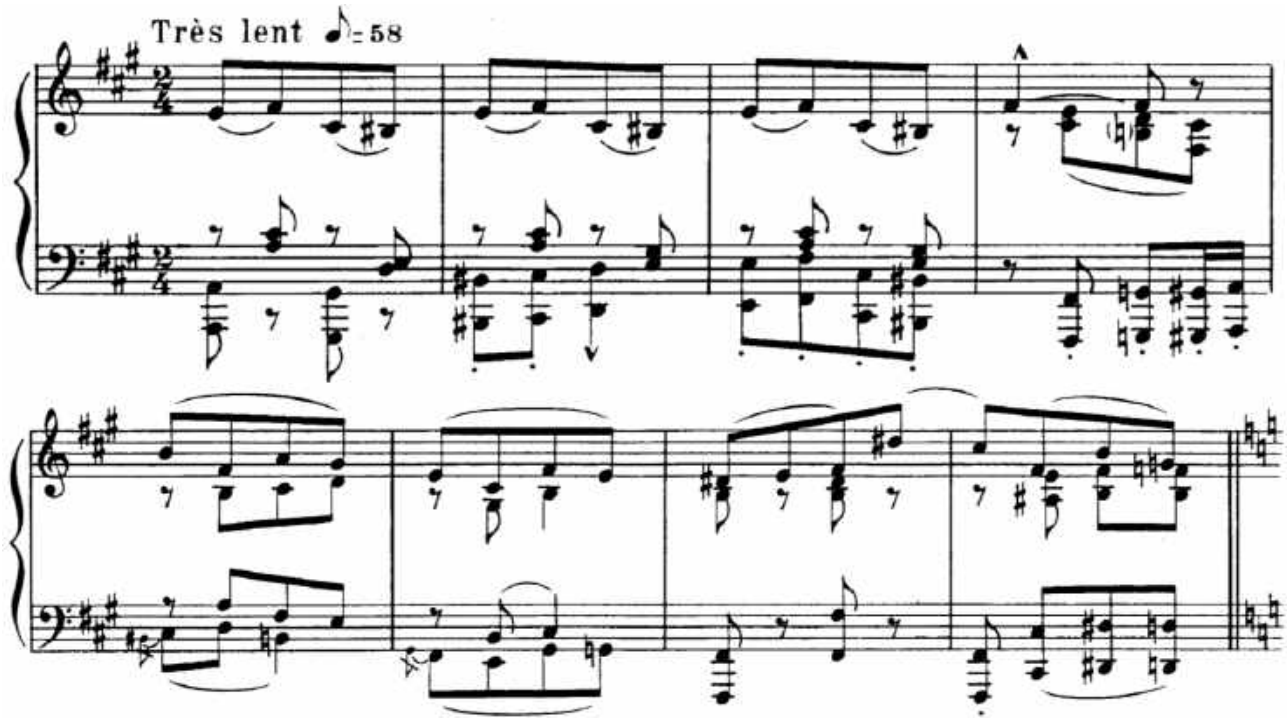


Пример 69. «Спектакль отменяется»

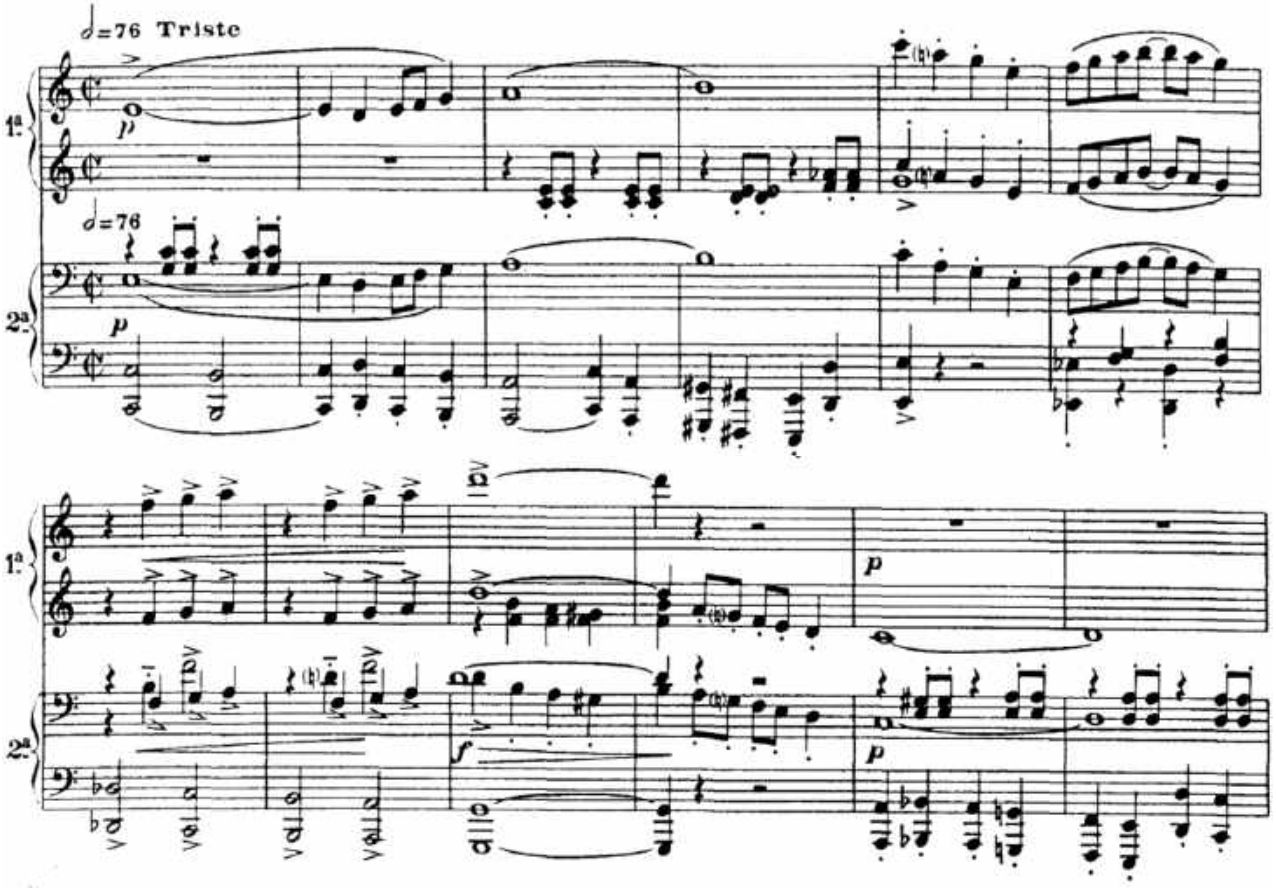




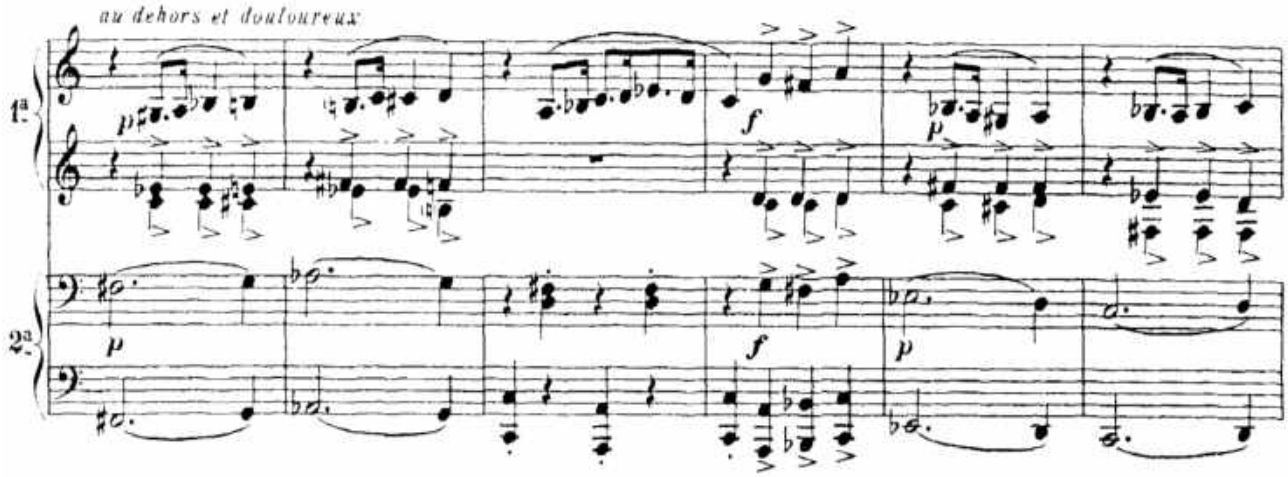
Пример 70. «Спектакль отменяется»



Пример 71а. «Парад»



Пример 71б. «Парад»



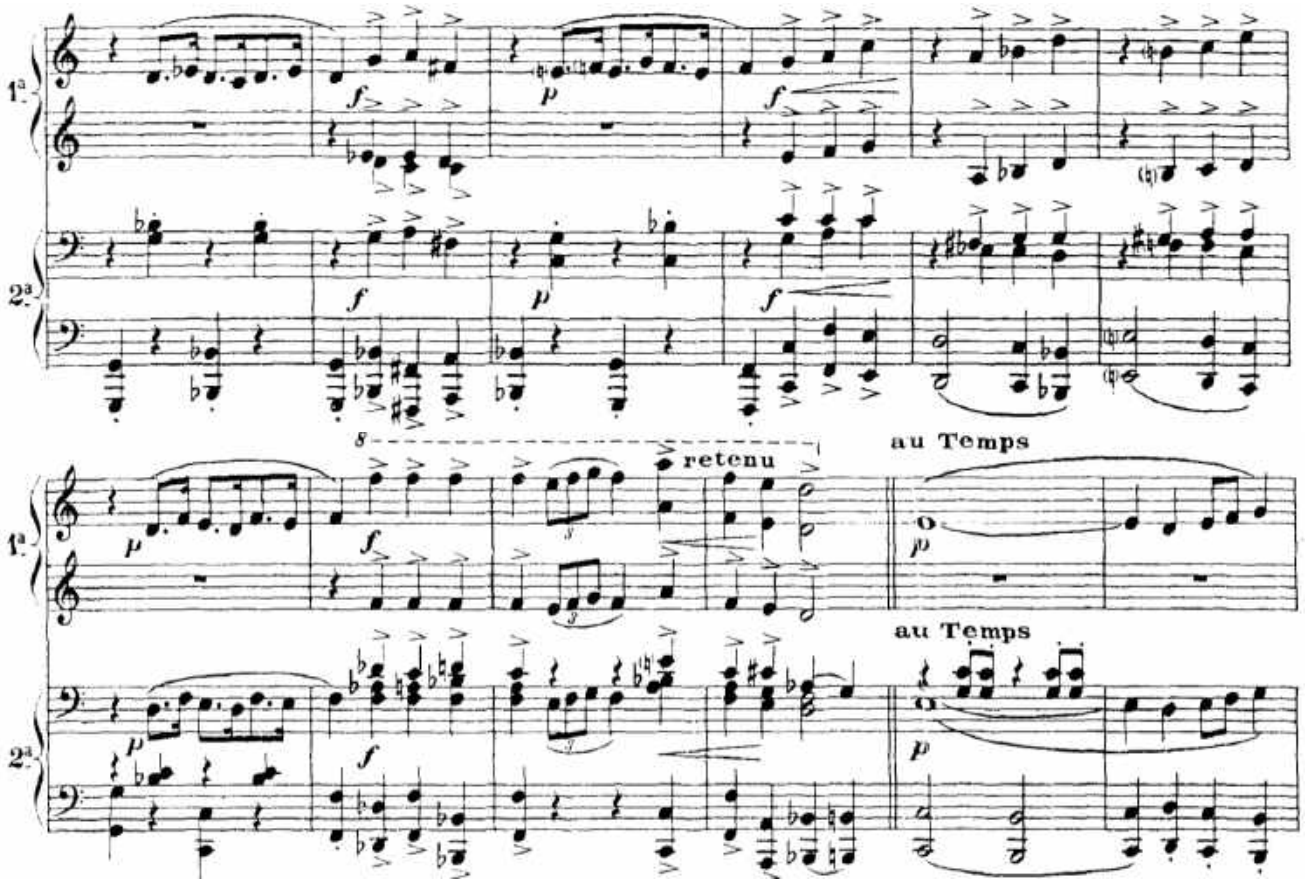
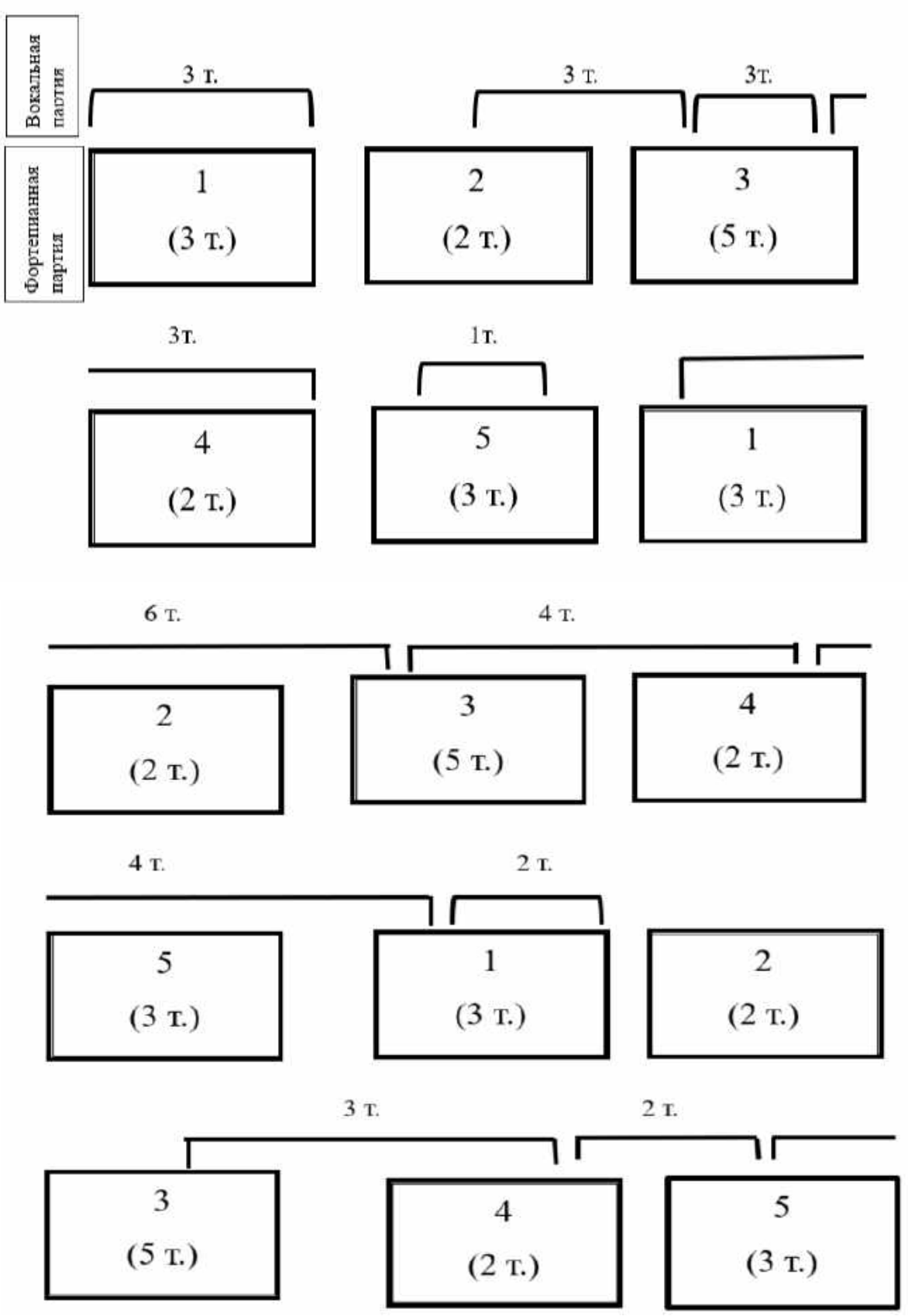


Схема 1. «Двенадцать маленьких хоралов»

№1	№2	№3	№4	№5	№6	№7	№8	№9	№10	№11	№12
Es	Es - es	As - F	F	C	e - h	h - d	As	Des	e - d	G	e - E

Схема 2. Гимн «Салют флагу!»



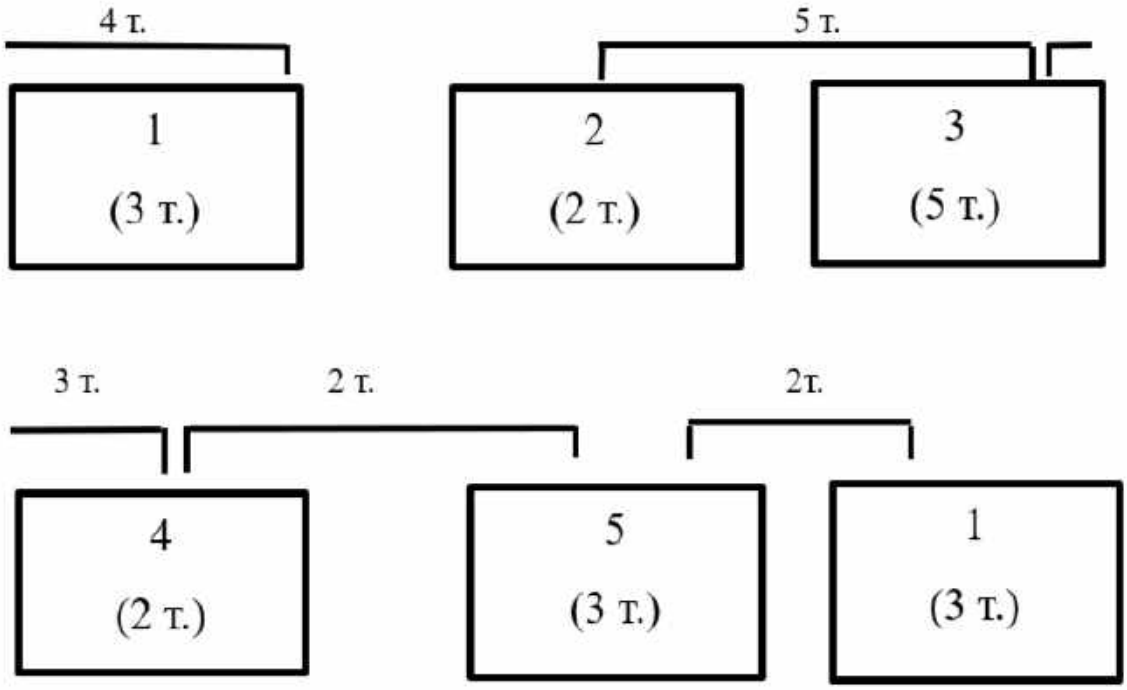


Схема 3. «Женевьева Брабантская»

Прелюдия	Хор	Вход солдат	Антракт	Ария Женевьевы	Перезвоны	Вход солдат	Антракт	Хор	Ария Голо	Вход солдат	Кортеж	Вход солдат	Маленькая ария Женевьевы	Финальный хор
R	Эп.1	R	R	Эп.2	Эп.3	R	R	Эп.1	Эп.4	R	Эп.5	R	Эп. 6	Эп.7
G-dur	B-dur	D-dur	F-dur	G-dur	C-dur	C-dur	F-dur	B-dur	A-dur	C-dur	G-dur	G-dur	G-dur	C-dur

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ПЕРЕВОДЫ ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ

«Trois Mélodies de 1886» («Три мелодии 1886 года»)
К. де Латур

«Les Anges»	«Ангелы»
Vêtus de blanc, dans l’azur clair	Одетый в белое, в прозрачной синеве
Laisant déployer leurs long voiles	Распускают свои длинные вуали
Les anges planent dans l'éther	Ангелы парят в эфире
Lys flottants parmi les étoiles	Лилии, плывущие среди звезд
Les luths frisonnent sous leurs doigts	Лютни шуршат под их пальцами
Luths à la divine harmonie	Божественная Гармония Лютни
Comme un encens montent leurs voix	Как фимиам их голоса звучат
Calmes, sous la voûte infinie	Спокойствие, под бесконечным сводом
En bas, gronde le flot amer;	Внизу рокочет горький потоп;
La nuit partout étend ses voiles	Ночь расстилает свои вуали повсюду
Les anges planent dans l'éther	Ангелы парят в эфире
Lys flottants parmi les étoiles	Лилии, плывущие среди звезд

«Sylvie»	«Сильви»
Elle est si belle, ma Sylvie,	Она так прекрасна, моя Сильви,
Que les anges en sont jaloux.	Что ангелы завидуют.
L'amour sur sa lèvre ravie	Любовь на ее восхищенных губах
Laissa son baiser le plus doux.	Оставила свой самый сладкий поцелуй.
Ses yeux sont de grandes étoiles,	Ее глаза - большие звезды,
Sa bouche est faite de rubis,	Ее рот сделан из рубинов,
Son âme est un zénith sans voiles,	Ее душа - это зенит без вуали,
Et son coeur est mon paradis.	И ее сердце - мой рай.
Ses cheveux sont noirs comme l'ombre,	Ее волосы черные, как тень,
Sa voix plus douce que le miel,	Ее голос слаще меда,
Sa tristesse est une pénombre	Ее печаль - это полумрак
Et son sourire un arc-en-ciel.	А ее улыбка – радуга.

«Élègie»	«Элегия»
J'ai vu décliner comme un songe,	Я видел, как она исчезает, как сон,
Cruel mensonge,	Жестокая ложь,
Tout mon bonheur.	Все мое счастье.
Au lieu de la douce espérance,	Вместо сладкой надежды,
J'ai la souffrance	Я страдаю
Et la douleur.	И боль.
Autrefois ma folle jeunesse	В прошлом моя безумная юность
Chantait sans cesse	Всегда пел
L'hymne d'amour.	Гимн любви.
Mais la chimère caressée	Но химера ласкала
S'est effacée	Угасает
En un seul jour.	За один день.
J'ai dû souffrir mon long martyre,	Мне пришлось долго мучиться,

Sans le maudire,	Не проклиная его,
Sans soupirer.	Не вздыхая.
Le seul remède sur la terre	Единственное средство на земле
À ma misère	За мои страдания
Est de pleurer.	Плакать.

«Les Fleurs» («Цветы», 1886)
К. де Латур

«Les Fleurs»	«Цветы»
Que j'aime à vous voir, belles fleurs,	Как я люблю видеть вас, прекрасные цветы,
À l'aube entr'ouvrir vos corolles,	На рассвете, раскрыв венчики,
Quand Iris vous fait de ses pleurs	Когда Ирис делает тебя своими слезами
De transparentes auréoles.	Прозрачные ореолы.
Vous savez seules dans nos coeurs,	Только Ты знаешь, как пробудить в наших сердцах,
Évoquer une tendre image,	Вызвать нежный образ,
Et par vos suaves couleurs,	И с вашими милыми цветами,
Vous nous partez un doux langage.	Вы говорите с нами на сладком языке.
Aussi messagères d'amour,	Также посланники любви,
Je vous demande avec tristesse,	Я спрашиваю вас с грустью,
Pourquoi le sort en un seul jour	Почему судьба за один день
Vous arrache à notre tendresse	Отнимает у тебя нашу нежность.

«La diva de l’Empire» («Дива Империи», 1900)
Д. Боно и Н. Блес

«La diva de l’Empire»	«Дива Империи»
Sous le grand chapeau Greenaway,	Под большой шляпой Гринуэя,
Mettant l'éclat d'un sourire,	Сияние улыбки,
D'un rire charmant et frais	Очаровательный, свежий смех
De baby étonné qui soupire,	Удивленный ребенок, который вздыхает,
Little girl aux yeux veloutés,	Маленькая девочка с бархатными глазами,
C'est la Diva de l'Empire.	Она – Дива Империи.
C'est la rein' dont s'éprennent	В нее влюбляются
Les gentlemen	Джентльмены
Et tous les dandys	И все денди
De Piccadilly.	Пикадилли.
Dans un seul "yes" elle mettant de douceur	В одно "да" она вкладывает сладость.
Que tous les snobs en gilet à coeur,	Что в душе все снобы в жилетках,
L'accueillant des hourras frénétiques,	Приветствуя ее неистовыми возгласами,
Sur la scène lancent des gerbes de fleurs,	На сцену бросают венки из цветов,
Sans remarquer le rire narquois	Не замечая ехидного смеха
De son joli minois.	На ее красивом лице.
Elle danse presque automatiquement	Она танцует почти автоматически
Et soulève, oh très pudiquement,	И поднимает, ох как скромно,
Ses jolis dessous de fanfreluches,	Ее красивое нижнее белье с оборками,

De ses jambes montrant le frétillement.	Видны изгибы ее ног.
C'est à la fois très très innocent	В то же время она очень невинна.
Et très très excitant.	И очень, очень захватывающая.

«Chez le docteur» («У доктора», 1905)
В. Испа

Chez le docteur	**У Доктора**
Le petit père Combes s'en va chez le docteur:	Маленький отец Комбес идет к врачу.
\"Ah! docteur, je suis bien malade!	"О, доктор, я действительно болен!
J'ai, comment vous dire, l'estomac gazouilleur	Мой желудок... как бы это сказать? – бульк-кает
Comme un vieux siphon d'limonade,	как старый сифон для лимонада.
Enfin j'ai quelque chose là	Короче говоря, у меня там что-то есть.
Qui ne passe pas... Quéqu'chose qui n'passe pas.	что не проходит... То, что просто не прохо-дит".
Le docteur fait: Mais dites-moi...	Доктор говорит: "Скажите мне...
N'est-ce pas un projet de loi?	Что это, счет?
Voyons, r'prit le docteur, avez-vous un mo-ment?	"Давайте посмотрим, - продолжал доктор, - есть ли у вас минутка?
De vous asseoir prenez la peine.	Пожалуйста, присаживайтесь.
Ça n'sera pas long, pour voir c'qu'y a dedans	Это не займет много времени, чтобы по-смотреть, что внутри.
Je vais vous ouvrir l'abdomen.	Я собираюсь вскрыть вам брюшную по-лость.
-Hé! fit Combes, attendez, morbleu!	-Эй! - сказал Комбс, - подождите минутку! Черт возьми!
I'm'semble docteur, que ça va déjà mieux...	Кажется, доктор, мне уже лучше...
Puis, vous savez, j'suis pas curieux,	Тогда, знаете, мне не интересно.
N'vous dérangez pas pour si peu.	Не беспокойтесь из-за такой мелочи.
Laissez, dit le docteur, n'vous occupez donc pas,	«Не беспокойтесь», —сказал доктор,
Je fais ça comme on vide un litre,	Я делаю это, как будто опустошая литр,
Puis je suis en train, ce matin j'ai déjà	Затем я отправляюсь в путь, сегодня утром я уже
Ouvert plusieurs douzaines d'huîtres.	Открыл несколько дюжин устриц.
N'ayez pas peur, vous n'sentirez	Не бойся, ты не почувствуешь.
Absolument rien, j'vais vous boucher l'nez,	Абсолютно ничего, я затыкаю тебе нос,
Tous ça sera proprement fait,	Все будет сделано правильно,
Et plus vite qu'un porte-monnaie!	И быстрее, чем открыть кошелек!
Là-dessus, il opère, il regarde et il dit :	При этом он действует, смотрит и говорит:
\"Jusqu'ici vous n'avez pas de chance	До сих пор у вас не было никакого шанса
De maladie de foie, mais quant à la phtisie,	заболевания печени, но что касается чахот-ки,
C'est couru, galopé d'avance.	это точно, она уже несется галопом.
Dans vos bronches, ah ! quel vent du Nord !	В ваших бронхах, о! Какой северный ве-тер!
Ça fait courant d'air avec le corridor;	Он создает сквозняк в коридоре;
Vos poumons semblent respirer	Ваши легкие, кажется, дышат
Autre chose que la sainteté !...	чем-то, кроме святости!

Ah ! voici le cœur, dame, il n'est pas très grand,	"О! Вот сердце! Боже, оно не очень большое;
Je pourrais le mettre dans ma poche.	я могу положить его в карман.
Tiens ! vous le portez, ça c'est très élégant,	Только представьте! Вы носите его - и это очень элегантно...
Crânement sur l'oreillette gauche.	галантно на левой ушной раковине.
Il semble atteint en vérité	Оно действительно кажется затронутым
D'une par trop grande sensibilité,	чрезвычайной чувствительностью,
Ça doit joliment vous gêner,	и, должно быть, ужасно беспокоит вас;
je crois bien qu'il faudra l'enlever.	Я полагаю, его придется удалить.
Oh ! ça c'est curieux,vous vous êtes foulé	"О, как необычно! Ты действительно
La rate ! mais le diable m'emporte !	превзошел себя! Будь я проклят!
Comment avez-vous donc pu vous dévisser	Как ты мог открутить
Tout seul la crosse de l'aorte ?	дугу аорты в одиночку?
Ah ! vous êtes un fameux lapin	О! Вы действительно умница,
Parbleu ! je I'vois bien là, d'l'autre côté du rein,	Боже мой! Я вижу ее там, на другой стороне почки.
Vous devez être fort, mon garçon,	Ты должен быть сильным, мой мальчик,
Mais là très fort... sur la boisson!	Очень, очень сильным... ударить по горлышку!
Voyons donc ce ventre... il est joliment creux...	"Давайте посмотрим на этот живот... он действительно полый...
Son état... (mais restez tranquille !	Его состояние... (Не шевелитесь!
Ah mon pauvre ami, ce qu'vous êtes chatouilleux!)	О, мой бедный друг, тебе ужасно щекотно!)...
Son état, dis-je, est fort débile.	Его состояние, как я уже говорил, ужасно хрупкое.
Votre intestin grêle, vraiment,	Ваша тонкая кишка действительно
N'a pas le sourire, il n'est pas engageant;	Не улыбается, не развлекается;
Entre nous, je n'ai jamais vu	Между нами говоря, я никогда не видел
Un intérieur plus mal tenu.	более неухоженного интерьера.
Ah! les sales boyaux! Mais quelle belle occasion	"О! Какие мерзкие внутренности! Но какая прекрасная возможность
Pour vous, et vraiment peu loisible,	для тебя, и такая необычная,
De dire bonjour à votre vieux côlon,	поздороваться со своей старой толстой кишкой,
En ce moment il est visible...	Поскольку в данный момент она видна!
(Mais n'vous trémoussez pas comme ça,	(Не извивайся так!
Vous avez fait choir mon lorgnon dans le tas,	Из-за тебя мой лорнет упал.
Si je n'le retrouve pas là-dedans	Если я не найду его там,
Vous le paierez en supplément.)	тебе придется за него заплатить.)
Mais qui disait donc qu'vous aviez d'l'estomac ?	"Кто сказал, что у тебя есть желудок?
Le vôtre m'a l'air d'être en bombe,	Ваш выглядит как бомба
Je ne le vois pas. Regardez donc plus bas,	Я этого не вижу". "Тогда посмотри чуть ниже".
S'écrie une voix d'outre-Combes.	окликает голос Комбеса.
Je l'tiens, dit le docteur, pardon !	"Помилуйте, - говорит доктор, - у меня он есть!"
Il est rudement bas, il est sous vos talons.	Это ужасно низко; это под вашими пятка-

	ми.
Ah ! nom d'un chien qu'il est usé,	Черт возьми, да он же изношен!
Faudra le faire ressemeler.	Придется его починить.
Mais attendez donc! grands dieux! qu'est-ce que j'y vois ?	"Сейчас, подождите минутку! Боже правый! Что я здесь вижу?
Une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept fèves !	Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь бобов!
Petit cachottier, vous pouviez être roi!	Маленький проказник, ты мог бы стать королем в Двенадцатую ночь!
Mais plus modestes sont vos rêves.	Но твои мечты скромнее.
Qu'est-ce encor ? une gomme pour crayon,	А это что такое? Ластик для карандашей,
Une pièce du Pape... c'est ça qui doit être bon...	Папская монета... это должно быть оно...
Naïf, avez-vous pu penser	Ты, наивный, неужели ты думал.
Un instant qu'elle allait passer ?	хоть на миг, что это пройдет?
Tout ça n'sera rien, dit l'docteur ayant r'mis	"Все будет хорошо", - сказал доктор, поставив
Toutes ces choses à leur place,	все эти вещи на место.
Ah ! voyons la langue... pas trop sale... Aujourd'hui	"О! Давайте посмотрим на язык - не слишком ли он грязный... Сегодня,
Ne buvez que du Clos Wallace...	не пейте ничего, кроме "Клос Уоллес"...
Au fait, revenez d'main en passant	Кстати, приходите завтра.
Que j'vous ouvre le crâne, y a peut-être quéqu'chose dedans.	и я вскрою твой череп; возможно, там что-то есть.
Mais nettoyez-le, grattez-le,	Но сначала вымой его, поскреби;
J'veux pas y trouver un cheveu.	я не хочу найти ни одного волоска".

«L'omnibus automobile» («Омнибус автомобиль», 1905)
В. Испа

«L'omnibus automobile»	«Омнибус автомобиль»
C'était pendant l'horreur du Quatorze Juillet,	Это было во время ужасов Четвертого июля,
Il faisait chaud, très chaud, sur la place Pigalle.	На площади Пигаль было жарко, очень жарко.
Un gros ballon, sans bruit, gravement ambulait	Большой шар, без шума, шел
Par la route céleste unique et nationale.	По уникальной и национальной небесной лестнице
Il faisait soif, très soif et le petit jet d'eau,	Она хотела пить, очень хотела пить, и маленькая струя воды,
Esclave du destin, montait de bas en haut.	Раб судьбы, поднимался ввысь.
Il était environ neuf heures trente-cinq,	Было около половины девятого,
La douce nuit venait de tomber avec grâce.	Мягкая ночь опустилась на землю.
Et le petit jet d'eau pleurait sur le bassin,	И маленький ручеек плакал над бассейном,
Lorsque je vis passer au milieu de la place	Когда я увидел проходящего посреди площади
Un omnibus, automobile, entendez-vous,	Омнибус, автомобиль, вы слышите,
Avec de grands yeux verts et rouges de hibou.	С большими зелеными и красными совиными глазами.
L'omnibus était vide et l'écriteau "Complet"	Омнибус был пуст, а надпись "Полный".

Détachait sur fond bleu ses sept lettres de flamme.	На синем фоне начертаны семь огненных букв.
Je suivis au galop le monstre qui passait	Я поскакал за уходящим монстром.
En écrasant avec des airs d'hippopotame	Раздавливание воздухом бегемота
Des femmes, des enfants, des chiens et des sergots.	Женщины, дети, собаки и сержанты.
Des députés et des tas d'autres animaux.	Депутаты и множество других животных.
Enfin il s'arrêta place de l'Opéra	Наконец он остановился на площади Оперы.
Et je vis qu'il était chargé de sacs de plâtre.	И я увидел, что он был нагружен мешками с гипсом.
Ces sacs, me dit le conducteur, ces sacs sont là	Эти сумки, сказал водитель, эти сумки здесь.
Pour remplacer le voyageur acariâtre;	Заменяют нудных пассажиров;
Nous faisons des essais depuis plus de vingt mois	Мы тестировали их более двадцати месяцев.
Et ces sacs sont pour nous autant de gens de poids.	И эти сумки для нас, таких тяжелых людей.
Mais pourquoi, dis-je au bon conducteur de l'auto	Но почему, сказал я доброму водителю машины.
Qui venait d'écraser ces piétons anonnymes,	Кто только что сбил этих безымянных пешеходов,
Pourquoi des sacs plutôt que ce cher populo?	Почему сумки, а не этот дорогой попугай?
C'est, me répondit-il, sur un ton de maxime,	Так и есть, - ответил он тоном максималиста,
C'est, voyez-vous, pour éviter des accidents	Видите ли, во избежание несчастных случаев
De personnes qui pourraient bien être dedans.	Людей, которые вполне могли бы быть внутри.
C'était pendant l'horreur du Quatorze Juillet,	Это было во время ужаса Четырнадцатого июля,
Il faisait chaud, très chaud, sur la place Pigalle.	На площади Пигаль было жарко, очень жарко.
Un gros ballon, sans bruit, gravement ambulait	Большой шар, без шума, шел
Par la route céleste unique et nationale.	По уникальной и национальной небесной лестнице.
Il faisait soif, très soif et le petit jet d'eau,	Она хотела пить, очень хотела пить, и маленькая струя воды,
Prisonnier du destin, montait de bas en haut.	Пленник судьбы, поднимался с самых низов на самый верх.

«Trois poems d’amour» («Три поэмы любви», 1914)
Э. Сати

№ 1	№ 1[126]	№ 1[127]
Ne suis que grain de sable,	Я всего лишь песчинка,	Я песочное зерно,

[126] Дословный перевод.
[127] Перевод М. Гурина.

Toujours frais et t'aimable,	Всегда свежие и милые,	Я прохладно, я свежо.
Qui boit, qui rit, qui chante	Кто пьет, кто смеется, кто поет.	Я, зерно, тебя люблю.
Pour plaire à son amante.	Чтобы доставить удовольствие своей возлюбленной.	Для тебя смеюсь, пою.
Tout doux, ma chère belle	Милая, дорогая моя красавица	Ты прозрачна и хрупка
Aimez votre amant frêle;	Любите свою хрупкую возлюбленную;	Словно зернышко песка;
Il n'est que grain de sable,	Он всего лишь песчинка,	Ты да я, да все в одно,
Toujours frais et t'aimable.	Всегда свежие и милые.	Мы песчаное зерно.

№2	**№2**[128]	**№2**[129]
Suis chauve de naissance,	Я родился лысым,	С детства с голой головой
Par pure bienséance	Ради приличия	С детства я не молодой.
Je n'ai plus confiance	Я больше не доверяю	Что мне юность, вечный бой
En ma jeune vaillance.	В моей юной доблести.	Я и лысый, и седой.
Pourquoi cette arrogance.	Почему такое высокомерие.	Даже образ мысли мой
De la si belle Hortence?	О такой прекрасной Гортензии?	Мне же с детства как чужой.
Très chauve de naissance,	От рождения очень лысый,	Я не добрый и не злой
Le suis par bienséance.	Я так делаю из соображений приличия.	С детства с мертвою душой.

№3	**№3**	**№3**
Ta parure est secrète,	Твое украшение - тайна,	Взгляд насмешлив, легок след
Ô douce luronnette.	О, милая Луроннетта.	Как раскрыть мне твой секрет.
Ma belle guillerette	Моя прекрасная и жизнерадостная	Я окутан и согрет,
Fume la cigarette	Выкуривает сигарету	дымом дамских сигарет.
Ferai-je sa conquête,	Покорить его,	Одержу ли или нет,
Que je voudrais complète?	Что я хотел бы завершить?	я победу из побед?
Ta parure est secrète,	Твоя красота - тайна,	Взгляд насмешлив, легок след
Ô douce luronnette.	О, милая Луроннетта.	Не открыть мне твой секрет.

[128] Дословный перевод.
[129] Перевод М. Гурина.

«Trois melodies de 1916» («Три мелодии 1916 года»)
Л. Фарг, М. Годебски, Р. Шалупт

«La statue de bronze»	«Бронзовая статуя»
La grenouille	Лягушка
Du jeu de tonneau	Из игры в бочку
S'ennuie, le soir, sous la tonnelle...	Скучно, вечером, под беседкой...
Elle en a assez!	С нее хватит!
D'être la statue	Быть статуей
Qui va prononcer un grand mot: Le Mot!	Кто произнесет большое слово: Слово!
Elle aimerait mieux être avec les autres	Она бы предпочла быть с другими
Qui font des bulles de musique	Кто создает музыкальные пузыри
Avec le savon de la lune	С мылом луны
Au bord du lavoir mordoré	На краю золотой мойки
Qu'on voit, là-bas, luire entre les branches...	Вон там, между ветвей, виднеется...
On lui lance à coeur de journée	Мы бросаем его в сердце дня
Une pâture de pistoles	Пастбище с пистолетами
Qui la traversent sans lui profiter	Это пересекает его, не принося ему поль-зы
Et s'en vont sonner	Иди и позвони в колокол.
Dans les cabinets	В шкафах
De son piédestal numéroté!	Со своего пронумерованного пьедестала!
Et le soir, les insectes couchent	А вечером насекомые ложатся спать.
Dans sa bouche...	В его устах...

«Daphénéo»	«Дафенео»
Dis-moi, Daphénéo, quel est donc cet arbre	Скажи мне, Дафнео, что это за дерево.
Dont les fruits sont des oiseaux qui pleurent?	Чьи плоды - плачущие птицы?
Cet arbre, Chrysaline, est un oisetier.	Это дерево, Кризалина, птичье дерево.
Ah! Je croyais que les noisetiers	А! Я думала, что орешник
Donnaient des noisettes, Daphénéo.	Дает орехи, Дафнео.
Oui, Chrysaline, les noisetiers donnent des noi-settes,	Да, Хризалина, деревья фундука дают орехи,
Mais les oisetiers donnent des oiseaux qui pleurent.	Но птичье дерево дает птиц, которые плачут.
Ah!...	А!..

«Le chapelier»	«Шляпник»
Le chapelier s'étonne de constater	Шляпник с удивлением обнаруживает
Que sa montre retarde de trois jours,	Что его часы опаздывают на три дня,
Bien qu'il ait eu soin de la graisser	Хотя он позаботился о том, чтобы смазать их
Toujours avec du beurre de première qualité.	Сливочным масло, как всегда самым лучшим.
Mais il a laissé tomber des miettes	Но он бросил их в хлебные крошки
De pain dans les rouages,	Хлебные крошки в шестеренках,
Et il a beau plonger sa montre dans le thé,	И хотя он макает свои часы в чай,
Ça ne le fera pas avancer davantage.	Это не заставит его идти дальше.

«Quatre petites melodies» («Четыре маленьких мелодии», 1920)
А. де Ламартин, Ж. Кокто, аноним, Р. Радиге

«Elegie»	**«Элегия»[130]**	**«Элегия»[131]**
Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,	Что делают со мной эти реки, эти дворцы, эти хижины?	Какое дело мне до этих долов, хижин,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé?	Тщетные предметы, чье очарование для меня исчезло?	Дворцов, лесов, озер, до этих скал и рек?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,	Реки, скалы, леса, уединенные места так дороги,	Одно лишь существо ушло — и, неподвижен
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé !	Не хватает одного существа, и все обезлюдело!	В бездушной красоте, мир опустел навек!

«Danseuse»	**«Танцовщица»[132]**	**«Танцовщица»[133]**
Le crabe sort sur ses pointes	Краб выходит на своих шипах	Краб выходит на пуантах
Avec ses bras en corbeille;	С руками в форме корзины;	И несет кольцо клешней,
Il sourit jusqu'aux oreilles.	Он улыбается до ушей.	Улыбаясь до ушей.
La danseuse d'Opéra,	Оперный танцор,	Так танцовщица выходит
Au crabe toute pareille,	Похож на краба	Из-за крашеных кулис
Sort dans la coulisse peinte	Выходит на окрашенную сцену,	И, похожая на краба,
En arrondissant les bras.	Округляя руки.	Округляет две руки.

«Chanson»	**«Шансон»**
C'est mon trésor, c'est mon bijou,	Это мое сокровище, это моя драгоценность,
Le joli trou par où	Красивое отверстие, через которое
Ma vigueur se réveille...	Моя бодрость пробуждается...
Oui, je suis fou, fou, fou	Да, я безумен, безумен, безумен
Du trou de ma bouteille.	Из отверстия в моей бутылке.

«Adieu»	**«Прощание»**
Amiral, ne crois pas déchoir	Адмирал, не думайте, что вы упадете
En agitant ton vieux mouchoir.	Размахивая своим старым носовым платком.
C'est la coutume de chasser	Обычай прогонять
Ainsi les mouches du passé.	Таким образом, мухи прошлого.

[130] Дословный перевод.
[131] Перевод А. Фета.
[132] Дословный перевод.
[133] Перевод М. Яснова.

«Ludions» («Лудионы», 1920)
Л. Фарг

«Air du rat»	«Ария крысы»
Abi Abirounère	Аби Абирунере
Qui que tu n'étais don?	Кем вы не были?
Une blanche monère	Белая мать
Un jo	А jo
Un joli goulifon	Красивый гулифон
Un oeil	Один глаз
Un oeil à son pépère	Одним глазом к папе.
Un jo	А jo
Un joli goulifon	Красивый гулифон

«Spleen»	«Сплин»
Dans un vieux square où l'océan	На старой площади, где океан
Du mauvais temps met son séant	От плохой погоды ставит ноги
Sur un banc triste aux yeux de pluie	На грустной скамейке с дождливыми глазами
C'est d'une blonde	Это - от блондинки
Rosse et gironde	Розовый и девчачий
Que je m'ennuie	По которому я скучаю
Dans ce cabaret du Néant	В этом кабаре Небытия
Qu'est notre vie.	Который и есть наша жизнь.

«La grenouille américaine»	«Американская лягушка»
La grenouille américaine	Американская лягушка
Me regarde par-dessus	Смотрит на меня сверху вниз
Ses bésicles du futaine.	Его безымянный ствол.
Ses yeux sont des grogs massus	Его глаза - огромные лягушки
Dépourvus de jolitaine.	Лишен джолитейна.
Je pense à Casadesus	Я думаю о Касадесе.
Qui n'a pas’ fait de musique	Кто не занимался музыкой
Sur cette scène d'amour	На этой сцене любви
Dont le parfum nostalgique	Чей ностальгический парфюм
Sort d'une boîte d'Armour.	Выходит, из коробки с броней.
Argus de table tu gardes	Аргус стола, который вы держите
L'âme du crapaud Vanglor	Душа жабы Ванглора
Ô bouillon qui me regardes	О бульон, что смотрит на меня
Avec tes lunettes d'or.	В своих золотых очках.

«Air du poète»	«Ария поэта»
Au pays de Papouasie	В стране Папуа
J'ai caressé la Pouasie...	Я погладил Пуаси...
La grâce que je vous souhaite	Благодать, которую я желаю тебе
C'est de n'être pas Papouète.	Не быть папуасом.

«Chanson du chat»	«Песня кошки»
Il est une bebête	Он зверь
Ti Li petit nenfant	Ти Ли маленький ребенок
Tirelan	Тирелан

C'est une byronette	Это байронет
La beste à sa moman	Зверь со своей мумией
Tirelan	Тирелан
Le peu Tinan faon	Маленький олененок Тинан
C'est un ti blanc-blanc	Это белое-белое ти
Un petit potasson?	Немного потассона?
C'est mon goret	Это моя свинья
C'est mon pourçon	Он мой свинопас
Mon petit potasson.	Мой маленький котелок.
Il saut' sur la fenêtre	Он прыгает на окно
Et groume du museau	И виляет носом
Pasqu'il voit sur la crête	Когда он видит на хребте
S'découper les oiseaux	Я не собираюсь тебя подводить
Tirelo	Тирело
Le petit n'en faut	Малышу это не нужно
C'est un ti bloblo	Это маленький шарик
Un petit Potaçao	Немного Потасао
C'est mon goret	Это моя свинья
C'est mon pourceau	Он моя свинья
Mon petit potasseau.	Он моя маленькая копилка.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ИЛЛЮСТРАЦИИ.

Иллюстрация 1. Занавес к балету «Парад»

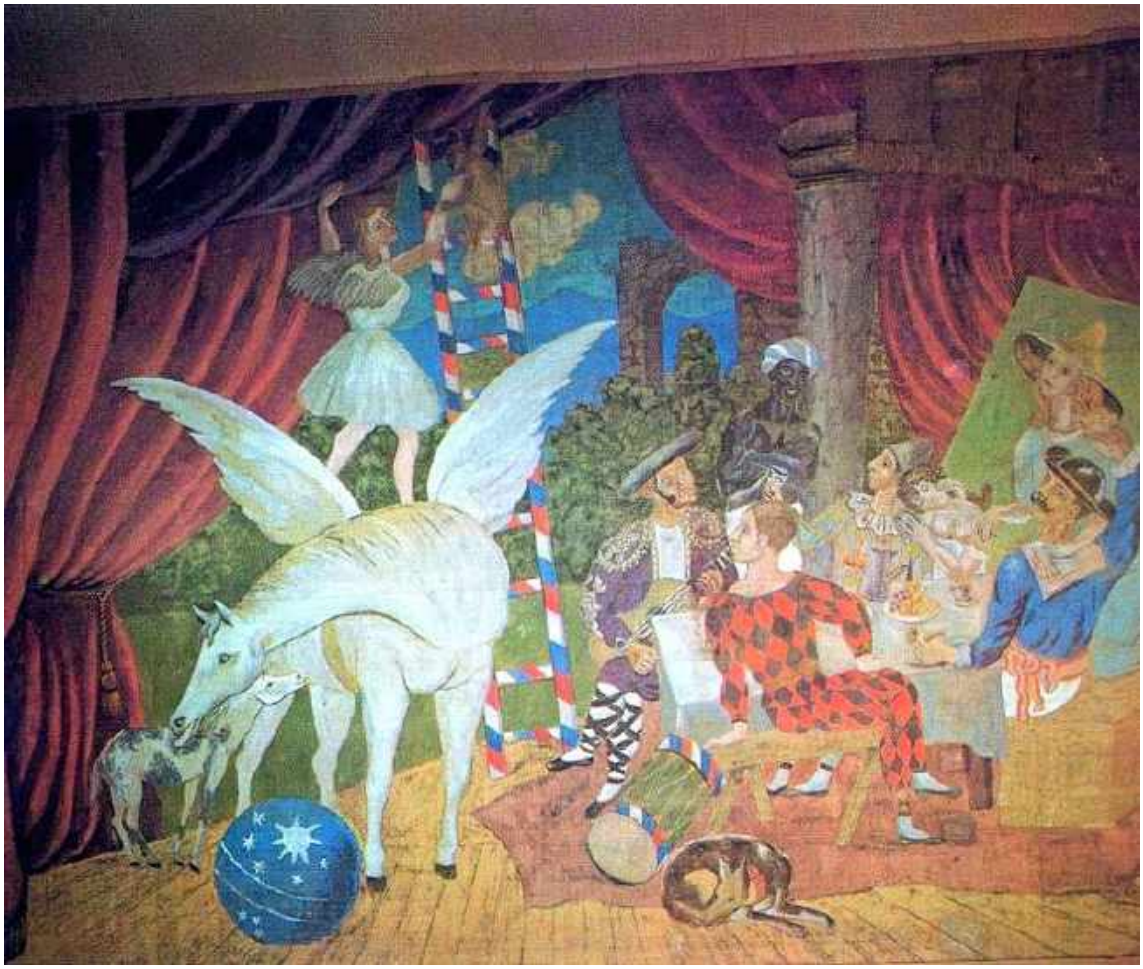


Иллюстрация 2. Костюм китайского фокусника (балет «Парад»)

Иллюстрация 3. Костюмы менеджеров-зазывал (балет «Парад»)

Иллюстрация 4. Костюм французского менеджера (балет «Парад»)

Иллюстрация 5. Костюм американского менеджера (балет «Парад»)

Иллюстрация 6. Костюм лошади (балет «Парад»)

Иллюстрация 7. Фрагмент из постановки балета «Парад» (в кадре представлены Акробаты, Китайский фокусник и Малышка-американка в костюмах П. Пикассо)

Иллюстрация 8. Занавес к балету «Меркурий»

Иллюстрация 9. Костюмы к балету «Меркурий»

Иллюстрация 10. Декорации П. Пикассо к балету «Меркурий» – Три грации и Цербер

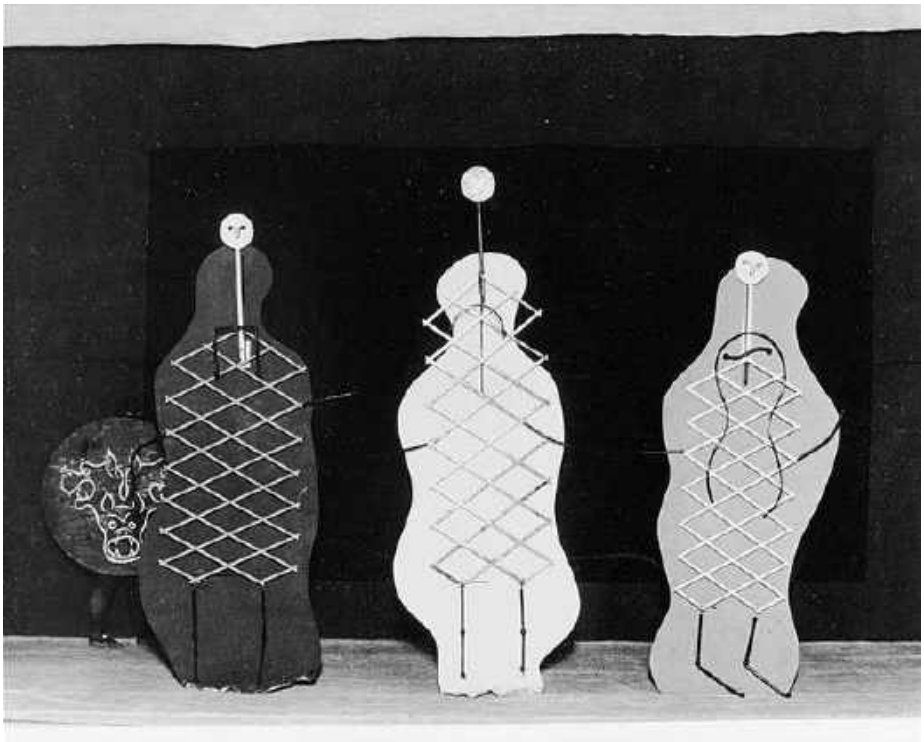


Иллюстрация 11. Фрагмент из спектакля 1927 года. Меркурий (Л. Мясин) убивает Апполона (Б. Лисаневич)

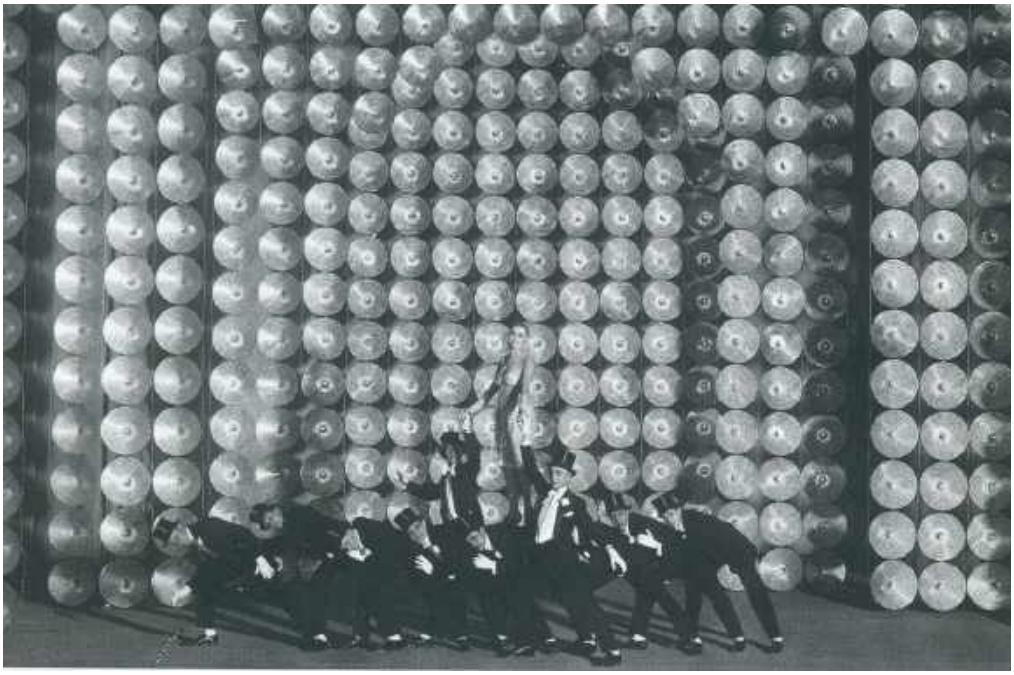



Иллюстрация 12. Фрагмент из спектакля 1924 года «Спектакль отменяется»