**ЖАН КОКТО**

***PARADE***



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ

КОНСЕРВАТОРИЯ имени П.И.ЧАЙКОВСКОГО

Кафедра истории зарубежной музыки

**ЖАН КОКТО**

***PARADE***

**ДОКУМЕНТЫ И КОММЕНТАРИИ**

**Издание подготовил**

**Михаил САПОНОВ**

**Москва 1999**

**Посвящается 110-летию**

**со дня рождения Жана Кокто**

**Кокто, Жан**

***Parade:*** Документы и комментарии / Издание подготовил Михаил Сапонов. М.: Московская консерватория, 1999.

М.А.Сапонов: составление,

перевод, статья, комментарии.

**СОДЕРЖАНИЕ**

**ОТ СОСТАВИТЕЛЯ**

**ЖАН КОКТО.**

***PARADE*** («ЗАЗЫВАЛЫ»)***.***

***Реалистический балет****.*[Текст либретто]

Перевёл с франц. М.А.Сапонов

**ЖАН КОКТО.**

**Наша работа над балетом** ***Parade*** (1917)

Перевёл с франц. М.А.Сапонов

**ЖАН КОКТО.**

**Возобновление балета** ***Parade*** (1920)

Перевёл с франц. М.А.Сапонов

**ПРИЛОЖЕНИЯ**

**Гийом Аполлинер. *Parade* и Дух нового (1917)**

Перевёл с франц. М.А.Сапонов

**Пьер Бертен. [Из воспоминаний, 1978]**

Перевёл с франц. М.А.Сапонов

**Михаил Сапонов. Непарадный путь спектакля (1999)**

**КОММЕНТАРИИ**

**ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА**

**ОТ СОСТАВИТЕЛЯ**

Выдающийся французский поэт, художник, писатель, драматург, кинематографист, театральный режиссер и мыслитель Жан Кокто (1889–1963) вошел в современное искусство через русские ворота. Увидев спектакли труппы. Дягилева, он начал творческую жизнь заново. Премьеры дягилевской антрепризы. и общение с их авторами резко изменили его замыслы. Более того, он стал ведущим, хотя и не всеми признанным пророком современного искусства. Многие идеи раннего авангарда, получившие распространение в Европе в 1920-е годы, сформировались в его творчестве еще в 1918–1922 г., т.е. **вообще впервые**, но приоритет Кокто не признан поныне[[1]](#endnote-1). Его идеи много позднее присваивались другими. Его музыкально-эстетические тексты не собраны, и в полном виде никогда не переводились на другие языки.

Я предлагаю здесь частичную публикацию[[2]](#endnote-2). Цель издания ознакомительная. Как ни странно, почти ни одна русская работа о французской музыке ХХ века не излагает сюжет балета *Parade* правдиво. Проблемы начинаются уже с заголовка, переводимого. ошибочно. Французское слово parade означает не только «парад», но также «выступление зазывал», «зазывающий показ». Так оно и представлено у Кокто ведь в этом сюжет балета. Именно такое значение Кокто выписал себе из словаря Ларусса! Поэтому здесь в качестве названия спектакля даётся оригинал (*Parade*), как это принято при упоминаниях балета в текстах на других языках. Старый вариант («Парад») остался в цитатах.

Благодарю коллег, В.П. Варунца, В.Н. Юнусову, а также моего брата В.А.Сапонова за помощь в подготовке этого издания.

***Михаил Сапонов***

**ЖАН КОКТО**

***PARADE («ЗАЗЫВАЛЫ»).***

**Реалистический балет (Ballet raliste)[[3]](#endnote-3)**

*Поставлено в сотрудничестве с Пикассо (декорации и костюмы) и с Эриком Сати (музыка) в театре Шатле в 1917 г. труппой Сергея Дягилева «Русский балет»[[4]](#endnote-4).*

*Хореография ЛЕОНИДА МЯСИНА по пластическим идеям автора.*

Декорация представляет парижские дома в воскресный день. На ярмарке выстроен балаган. Зазывающим показом служат три номера в жанре мюзик-холла.

Китайский фокусник.

Акробаты.

Малышка-американка.

Три менеджера устраивают рекламу. На своем несусветном языке они сообщают, что выступления зазывал толпа приняла за основное представление — а оно идет там внутри — и неуклюже пытаются всех надоумить.

Никто внутрь балагана не заходит.

На последней попытке зазыва обессилевшие менеджеры валятся друг на друга.

Из пустого балагана выходят китаец, акробаты и малышка. При виде отчаянных усилий менеджеров и их провала они пытаются в свою очередь всем втолковать, что главное зрелище проходит внутри балагана.

N.B. — *Руководство оставляет за собой право изменять порядок выступлений зазывал.*

**ЖАН КОКТО**

***НАША РАБОТА НАД БАЛЕТОМ PARADE***

***(весна 1917).***

**Письмо Полю Дерме,**

**главному редактору журнала *Север Юг[[5]](#endnote-5)***

Дорогой друг,

Вы просите меня сообщить кое-какие подробности о *Parade*. Спешу ответить. За стиль извините.

Каждое утро на меня обрушивается все новая брань, порой она доносится совсем издалека. Критики озлобились на нас, хотя самого произведения они не видели и не слышали. И поскольку такую бездну неведения ничем не заполнить — ведь потребовалось бы заново объяснять все от Адама — я счел более достойным никому не отвечать вовсе. Так что я с равным удивлением просматриваю те статьи, что оскорбляют нас и те, что выражают к нам презрение, и те, в которых снисходительность соперничает с иронией, и те, что нас невпопад поздравляют.

Сталкиваясь с этой грудой невежества, близорукости и безучастности, я вспоминаю о тех удивительных месяцах, когда мы — Сати, Пикассо и я — с таким обожанием вели поиски, делали наброски и понемногу выстраивали эту целостную вещицу, ведь она потому и безобидна, что заведомо освобождена от какой-либо агрессивности.

Сам замысел пришел ко мне во время отпуска в апреле 1915 года (я служил тогда в армии), в те минуты, когда Сати играл мне в четыре руки с Виньесом свои "Пьесы в форме груши".

Нас обоих сразу вдохновила на сотворчество некая телепатия. Неделю спустя я вернулся на фронт, оставив для Сати кипу заметок и набросков, чтобы понагляднее представить ему образы китайца, малышки-американки и акробата (акробат пока еще был один). В этих указаниях не было ничего юмористического. Наоборот, контуры персонажей, подтексты ярмарочного балагана в них последовательно развивались. Китаец вышел вполне способным подвергнуть мучениям миссионеров, малышка-американка готова утонуть на "Титанике", акробат мог общаться с ангелами.

Так постепенно явилась на свет партитура, и в ней Сати, пожалуй, открыл неведомые измерения, благодаря которым выступления зазывал и идущее в балагане представление слышны одновременно.

В первой версии менеджеров не существовало. После каждого номера мюзик-холла нейтральный голос из динамика пел заданную фразу, кратко сообщавшую о том, что ждет героя в дальнейшем.

Как только Пикассо показал нам эскизы, нам стало интересно противопоставить трем уже очерченным образам нечто иное — нечеловеческих, сверхчеловеческих персонажей. Они в целом должны олицетворять собой реальность мнимую, сценическую, и даже движения танцовщиков сведены здесь к марионеточным.

Поэтому "Менеджеров" я представлял себе страшными, невежественными, грубыми, скандальными; они сами портят все то, что пытаются расхваливать, а причудливостью своего облика и поведения вызывают (именно так и происходит) лишь ненависть, смех и скепсис толпы.

В тот период работы над балетом *Parade*, согласно замыслу, три актера, сидя в оркестре, должны были во время пауз выкрикивать в рупоры лапидарные рекламные тексты <...>. Впоследствии, уже в Риме, куда мы с Пикассо отправились, чтобы присоединиться к Мясину и найти нужное сочетание декораций и костюмов с хореографией, я обнаружил, что один-единственный голос пикассовского менеджера, пусть даже с усилением, сбивает с толку, непоправимо нарушая звуковой баланс. На каждого менеджера их понадобилось бы по три, а это слишком далеко увело бы нас от нашей идеи простоты.

Тогда-то я и заменил голоса просто звуками топота танцующих во время паузы.

Ничто так меня не устраивало, как эти паузы и топот. Наши верзилы [= фигуры менеджеров — М.С.] живо напоминали насекомых в фильме, разоблачающем их хищные повадки. Их танец стал неким несчастным случаем, подстроенным с помощью неестественных движений – то продолжающихся, то сменяющих друг друга с размеренной обязательностью фуги. Стесненность в движениях под этими громоздкими каркасами отнюдь не ограничивала хореографа. Более того, она принуждала порывать со старыми формулами, искать и вдохновляться не движением, а тем, вокруг чего идет движение и что смещается в ритме нашей поступи.

На последних репетициях наша шумливая и трогательная лошадь – стоило только монтировщикам для нее принести неправильно склеенный каркас — превратилась в какой-то фантомасовский фиакр. И тут наш буйный хохот и смех машинистов сцены натолкнули Пикассо на мысль оставить эту импровизированную фигуру как есть. Мы и предположить не могли, что публика так дурно воспримет одну из немногих наших ей уступок.

Остаются еще трое зазывал, или, точнее, четверо, ведь вместо одного акробата я ввел дуэт акробатов.

Вопреки представлениям публики, эти персонажи в гораздо большей степени, чем менеджеры, восходят к идеям кубистов. Ведь менеджеры — это люди-декорации, просто пикассовские портреты, которые еще и передвигаются. Сама их структура задает свою определенную систему хореографических приемов. В отношении же тех четверых героев задача была в том, чтобы последование их естественных телодвижений преобразовать в танец без потери их реалистической силы, подобно тому, как художник вдохновляется реальными жизненными объектами, чтобы преобразовать их в чистую живопись, но не теряя при этом из виду мощь их объема, их материала, их цвета и тени.

ВЕДЬ ТОЛЬКО РЕАЛЬНОСТЬ, ДАЖЕ СТАРАТЕЛЬНО ПРИКРЫТАЯ, ОБЛАДАЕТ СИЛОЙ ВОЗДЕЙСТВИЯ.

Китаец достает у себя из косички яйцо, съедает его, переваривает, вновь обнаруживает его на кончике своей сандалии, плюет на огонь, обжигается, затаптывает искры и т.д.

Малышка занимается бегом, катается на велосипеде, дергается, как картинка на киноэкране, изображает Чарли Чаплина, преследует вооруженного вора, боксирует, танцует регтайм, засыпает, терпит кораблекрушение, валяется по траве, фотографирует, и т.д.

Акробаты (стоит ли признаваться, что лошадь возила на себе менеджера и что менеджер выпал из седла, и номер с ним мы начисто упразднили накануне спектакля?), так вот акробаты, простодушные и проворные бедняги... Мы попытались облечь их в эту атмосферу грусти воскресным вечером в цирке, когда по окончании приходится его покидать, и дети уже возятся с рукавами пальто, бросая последний взгляд на арену.

Оркестр Эрика Сати безо всяких протянутых педалей показывает все свое изящество. Он некий орфеон, озвучивающий сны. Он раскроет двери для молодых музыкантов, немного уставших от красот импрессионистского многоголосия. Вы только послушайте, с какой классической свободой он прерывает фугу и вновь к ней возвращается.

«Я сочинил фон к ряду шумов, — скромно заявлял Сати, — которые Кокто считал обязательными для точной передачи атмосферы вокруг его героев». Сати преувеличивает, но шумы действительно играли в *Parade* большую роль. Материальные трудности (в том числе и вынужденный отказ от использования сжатого воздуха) лишили нас эффектов «обмана слуха» — динамо-машин, аппарата Морзе, сирен, локомотивных гудков, мотора аэроплана — а я намеревался ввести все это так же, как художники идут на обман зрения, используя обрывки газет, <...> имитацию древесины.

Нам с трудом удалось сделать так, чтобы хотя бы пишущие машинки были слышны.

Вот в таком несколько скомканном виде посылаю вам свой поверхностный рассказ.

**ЖАН КОКТО**

***ВОЗОБНОВЛЕНИЕ БАЛЕТА* PARADE(1920)[[6]](#endnote-6)**.

Париж трудное дитя. Вечно ему мерещится, что ему язык показывают. Он топчет и ломает подаренные ему игрушки. Но *Parade* игрушка крепкая. Её-то, к тому же улучшенную, мы и кладём в парижский рождественский башмак с подарками.

Улучшенную, или точнее менее удаленную от своего подлинного вида. Ведь в 1917 году спешка, сутолока обстоятельств, гвалт, негодное освещение помешали нам представить публике спектакль в задуманном виде. На этот раз трудный ребенок слушает, разглядывает, вертит игрушку в руках и догадывается, каким образом с ней играют но она еще таит в себе неожиданности.

На самом деле публика премьеры балета *Parade*  судила о нас на основе недоразумения: разыгравшийся скандал все приняли за само произведение, а улюлюканья за музыку. Так оно и получилось, когда добросовестные критики заговорили о какофонии нашего оркестра; а ведь все его новации сводились к простоте, к отказу от пестроты, перегруженности, разлада, от гармонических кружев, растушевок и от всей этой золотистой пыльцы импрессионизма.

Два менеджера на сцене, стоит только поддаться тому миру, что воссоздает Пикассо, должны шокировать не более, чем ходячие рекламы [люди с рекламными щитами на спинах] в средопостье [в разгар Великого поста]. К тому же другой менеджер верхом на лошади вызывающего вида с ногами как у Чарли Чаплина. А тут еще китайский фокусник, маленькая американка и двое бедняг акробатов, механизированных в своих движениях, как может быть только с куклами у Сержа Коппелиуса-Дягилева[[7]](#endnote-7).

Зачем отыскивать дерзкий проступок, тайну, скрытые умыслы в этом дивертисменте? Ведь он стоил нам Сати, Пикассо, Мясину и мне столько трудов и доставил столько наслаждения. Вы спрашиваете меня о балете *Parade*? Мне так и хочется ответить: не разламывайте *Parade* с целью высмотреть, что у него внутри. Ничего там нет. *Parade* ничего в себе не скрывает. В нем нет никакого тайного смысла. *Parade* это зазывание[[8]](#endnote-8). *Parade* обходится без символов. *Parade* и точка, и все тут. В нем нет кубизма. В нем нет футуризма. В нем нет дадаизма. *Parade* никакой не «причудливый балет». *Parade* никому не подмигивает. В нем нет лукавства. В нем нет великолепия. *Parade* прост как «здрасьте».

*Parade* вот каков:

Он проще простого. Чист как стеклышко. Свеж как роза. Волен как воздух.

Как-то вечером в театре Шатле, проходя по фойе после представления *Parade* (зал еще кипел), я услышал, как один господин говорил другому: «*Знай я, что за дребедень это будет, я бы хоть детишек привел*»[[9]](#endnote-9).

Молодец! Вот похвала что надо.

В оркестре балета *Parade* выделялись стрекотания американских пишущих машинок. Критики решили, что Сати пишущими машинками заменил скрипки. Но это вполне оправданное тиканье, сопровождавшееся струнными, было помещено в «перкуссию» в то место в оркестре, где дают себе волю ударные инструменты. На этот раз [т.е. в повторной постановке 1920 г. М.С.] я дополнил шумовые тембры в *Parade* (ввел корабельную сирену, мотор аэроплана, перекат[[10]](#endnote-10)). Сати, безмерно скромничая, уделил всем им только роль фона, как в регтаймах, звучание которых американцы стали дополнять джазовыми инструментами.

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[[11]](#endnote-11).

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

***Гийом Аполлинер***

***Parade* и Дух нового (1917)[[12]](#endnote-12)**.

Определения жанра *Parade* расцветают тут и там словно ветки сирени нынешней запоздалой весной...

Это сценическая поэма, которую музыкант-новатор Эрик Сати преобразовал в музыку — на редкость выразительную и столь обаятельную и простую, что в ней узнаваемо предстал дивный дух Франции, во всей его ясности.

Её и воплотили художник-кубист Пикассо и самый дерзновенный из хореографов Леонид Мясин. Они впервые осуществили единение живописи и танца, пластики и мимики, а ведь в этом и заключен признак появления более совершенного искусства.

И нечего кричать о парадоксах! В жизни Древних музыка занимала величайшее место, но они понятия не имели о гармонии, которая определяет ныне почти всю современную музыку.

Декорации и костюмы с одной стороны, с другой же хо­реография были связаны между собой до сих пор чисто внешне, поэтому в балете *Parade* столь новое единение привело к своего рода **сверхреализму (sur-ralisme)[[13]](#endnote-13)**, в котором я вижу отправную точку целой череды взлетов этого Духа Нового. Он уже получил возможность рас­крыться, не упустит случая завлечь нашу элиту и готов преобразить при всеобщем ликовании все искусства и нравы сверху донизу, ведь здравый смысл требует, чтобы они по меньшей мере держались на уровне научного и промыш­ленного прогресса.

Порывая с традицией, столь дорогой тем, кого в России некогда странным образом называли «балетоманами», Мясин позаботился и о том, чтобы не впасть в пантомиму, осуществил при этом нечто совершенно новое, чарующе обольстительное, исполненное правды — столь лиричной, столь человечной, столь радостной, — что, будь это необ­ходимо, ей под силу было бы озарить светом пугающее чёрное солнце из «Меланхолии» Дюрера; именно такого рода правду Жан Кокто называет реалистическим балетом. Кубистические декорации и костюмы Пикассо свидетельствуют о реализме его искусства.

Вот этот реализм, или кубизм, если угодно, наиболее глубоко затронул все искусства в течение последних десяти лет.

Уже декорации и костюмы *Parade* ясно показывают его ведущую идею — извлечь из предмета все, что способно вызвать эстетическое чувство. Как часто пытались свести живопись строго к ее первоэлементам. У большинства голландцев, у Шардена, у импрессионистов нет ничего, кроме чистой живописи.

Пикассо идет дальше их всех. В *Parade* все это заметят с удивлением, быстро приходящим на смену восхищению. Все дело здесь прежде всего в передаче реальности. Однако тот или иной мотив здесь уже не воспроизводится, а лишь представляется, точнее, не столько представляется, сколько внушается с помощью своего рода анализа-синтеза, включающего все видимые элементы, а также по возможно­сти и нечто сверх того. Получается целенаправленная структуризация, стремящаяся примирить противоречия, а это достигается порой путем сознательного отказа от пере­дачи предмета в его непосредственном виде. Мясин поразительным образом покорился этой пикассовской концепции. Он слился с ней, и искусство обогатилось очаровательными новшествами, вроде тех реалистских па лошади в *Parade,* передние ноги которой образует один танцовщик, а задние — другой.

И фантастические сооружения, представляющие менеджеров, этих неожиданно громоздких персонажей — вовсе не сковывают фантазию Мясина, они придали ей, если хотите, еще больше непринужденности.

В итоге *Parade* перевернёт представления внушительного числа зрителей. Они наверняка будут застигнуты врасплох, но поражены будут самым приятным образом и, очарованные, они научатся распознавать все изящество современных движений, в чем они никогда не сомневались.

Великолепный эстрадный Китаец вызовет взлет их сво­бодной фантазии, а Малышка-Американка, вращая руль во­ображаемого автомобиля, выразит магию их повседневной жизни. А ее безмолвные обряды с удивительно изысканным проворством отпразднует акробат в сине-белом трико.

***Пьер Бертен***

**Из воспоминаний[[14]](#endnote-14)**

Дягилев всегда говорил: "Удивите меня, удивите меня". Так вот, чтобы удивить его надо было найти нечто, и Кокто стал той самой миной — разорвавшейся и вскрывшей нечто новое. Он-то и придумал очаровательный сюжет балета *Parade.* Для толпы на ярмарке устроили зазывающий показ. Но внутрь балагана люди пройти не пожелали: они сочли, что уже и так на всё насмотрелись снаружи — увидели костюмы, клоунов, понаблюдали за прыжками. И решили, что там внутри всё то же самое... Вот основной сюжетный замысел в *Parade.*  Кокто создал персонажей; он не хотел выстраивать никаких событий. Сюжета нет. *Parade* — это просто так, неважно что.

Один из героев здесь китайский фокусник, его восхитительно играл Мясин. На нем был костюм с рукавами по локти, чтобы надеть и показать длинные белые кожаные перчатки, великолепные перчатки. Дягилев на них просто разорился, но он сам того хотел. Эти женские перчатки придавали пикассовскому костюму в целом,— и без того прекрасному, — еще большую элегантность. Устроили еще второй номер: малышка-американка — а это была юная балерина Русского балета, — миловидная и забавная, смешно одетая. Не забудьте, ведь действие происходит в Америке в 1917 году. И третий номер: два акробата, па-де-де в «трико», разукрашенном Пикассо в синее и белое прямо по телу танцора. Вы же можете себе представить, на что вообще способен Пикассо. Все получилось чудесно. Кокто еще придумал менеджеров. Их костюмы составляли высоченные каркасы, по два с половиной метра высотой, такие вот кубистские конструкции. Они были похожи на составленные картины, Кокто хотел, чтобы они говорили через рупоры. Но Сати не пожелал, чтобы на фоне его музыки шел говор. Кокто еще хотел ввести современные шумы. Но Сати страшно рассердился, ведь ему хотелось, чтобы просто играли его музыку и всё. Более того, он допустил в оркестр только несколько пишущих машинок, да одну сирену в точно заданно место. Ведь это было время сирен, их звуки то и дело раздавались на улицах.

***Михаил САПОНОВ***

***НЕПАРАДНЫЙ***

***ПУТЬ***

***СПЕКТАКЛЯ***

«В 1912 году русские балеты Дягилева <...> ошеломили и разбудили Кокто», писал Андре Моруа [*Моруа,* 236]. Действительно, Жан Кокто после встречи с русским искусством словно заново родился. Он фактически перечеркнул всё, написанное ранее, ведь впоследствии он ничего из этого не переиздавал. Впечатление от премьеры «Весны священной» (1913) дало импульс и направление его дальнейшим новациям и манифестам. Однако примером для подражания стал и другой балет Стравинского «Петрушка». Здесь обнаруживаются импульсы для нескольких замыслов Жана Кокто. *Parade* в чём-то воспринимается как французский вариант «Петрушки».

Вдохновившись идеей создания вместе со Стравинским новой концепции балетного спектакля, Кокто сделал предварительные наброски либретто балета «Давид» и повёз их Игорю Фёдоровичу в Швейцарию[[15]](#endnote-15). Необычен в этом замысле не столько выбор библейской основы, сколько сценическая мотивировка, использование приёма *театра в театре.* Исполнитель роли Давида, танцор-акробат выходит к своей, сценической публике: и устраивает зазывающий рекламный показ (по-французски *parade*) перед ярмарочным балаганом, демонстрируя публике отрывки из представления про библейского царя, три номера, «избранные» деяния Давида: а всё представление целиком будто бы проходит внутри балаганчика[[16]](#endnote-16). Таким образом, в ходе разработки принципов нового балетного театра появилось и само выражение «выступление зазывал» (parade), ставшее три года спустя основой концепции балета *Parade[[17]](#endnote-17)*. На занавесе Кокто планировал поместить крупную надпись: DAVID PARADE EN TROIS TOURS (ДАВИД ВЫСТУПЛЕНИЕ ЗАЗЫВАЛЫ ИЗ ТРЕХ НОМЕРОВ). До концепции балета *Parade* оставалсяодин шаг*.*

Более того, наброски «Давида» напоминают многие обороты из написанной вслед за ним для Стравинского литературной фантазии «Потомак»[[18]](#endnote-18). Нигде ранее Кокто не был столь свободным и дерзким, как в этом произведении.

Скандал в мае 1917 г. на премьере балета *Parade*, этого шедевра Кокто—Сати—Пикассо—Мясина, разразился на радость гениальному антрепренеру С.П.Дягилеву, но стал полной неожиданностью для самих создателей спектакля. Кокто убедился, как мало осталось в спектакле от его либретто и его замысла. Он признавался позднее, что нарочно ни разу не смотрел спектакль из зала, а лишь помогал рабочим сцены во время представления за кулисами.

Таким образом, впервые замысел новой балетной концепции и даже само выражение *выступление зазывал* (parade) появились у Кокто еще в 1914 г. в период работы над «Давидом».

В статье «Наша работа над балетом *Parade*» Кокто рассказал (хотя при этом ошибся датой), как, приехав однажды на побывку с фронта, он встретился с Эриком Сати и сразу нашел в нем идеального автора музыки для задуманного действа. Игру Сати он впервые услышал летом 1915 г., а их знакомство на самом деле состоялось только 18 октября того же года на обеде у Валентины Гросс (Гюго) [*Cooper*, p.20]. Именно здесь оба они «телепатически» почувствовали необходимость в творческом сотрудничестве.

В том же 1915 году осенью (или во всяком случае не позже середины декабря) Кокто познакомился с Пикассо[[19]](#endnote-19). Художник, ранее для театра не писавший, не спе­шил соглашаться на сотрудничество, хотя и охотно обсуждал проект с Эриком Сати во время их совместных поздних прогулок по улицам Парижа. Лишь 24 августа 1916 Кокто и Сати в совместном письме к Валентине Гросс торжественно сообщили о согласии Пикассо принять участие в создании балета *Parade* [*Cooper*, p.20].

Но замысел вызревал лишь постепенно. Сати и после встречи с Кокто не совсем представлял себе, во что именно все должно вылиться. В письме к Валентине Гросс 25.04.1916 он так и писал, что пока не мог понять намерений либреттиста: «Надеюсь, что блистательный Кокто не станет использовать мои старые произведения. Лучше написать что-нибудь новое, разве нет?». Тем же числом датиро­вана открытка Эрика Сати Жану Кокто.

**Эрик Сати — Жану Кокто**

[**25 апреля 1916; фрагмент**]

*Друг мой,*

*простите, я болею — грипп. Не в состоянии отослать ни словечка, разве что путем телепатии. В отношении завтрашнего все прекрасно. Валентина Гросс рассказывает великолепные вещи. Вы человек <идеи>. Браво!...* [STEEG, 147].

Упомянутая в статье Кокто («Наша работа над балетом *Parade*») «кипа набросков» к новому балету была отослана им композитору, как выясилось, только 1 мая 1916, а уже 2 мая Сати сообщает Жану Кокто о получении:

**Эрик Сати — Жану Кокто**

**2 мая 1916**

*Cher ami,*

*рукопись я получил. Потрясает невероятно! Привожу в порядок свои замыслы. / Вы мне еще напишите, не так ли? / Работа здесь предстоит адова. / Поистине адова. Я уже приступил к обобщению задачи в целом. / Всем сердцем ваш Э.С.*  [*Cooper*, p.333].

В письмах Кокто к Валентине Гросс (май 1916) среди жалоб на мучения фронтовой жизни вдруг, словно луч, проскальзывают упоминания о будущем балете: «За эти сутки я измотан, весь разбитый. *Parade* только и видится, как мечта. Я продрогший горемыка, шатаюсь там и сям, и в другом состоянии меня уже невозможно представить». (9 мая 1916 г.); «*Parade* не дает мне покоя» (12 мая 1916 г.) [STEEG, 151].

Прибыв, однако, благодаря хлопотам Валентины Гросс на десятидневную побывку в Булонь, Кокто получил не только передышку, но и узнал о продвижении в работе над будущим спектаклем. Пока Кокто утирал слезы в окопной грязи, Эрик Сати, как выяснилось, времени даром не тратил. Он обхаживал Мисю Серт, эту своенравную патронессу, стараясь всякий раз дать ей понять, что новые замыслы рождаются у него конечно же в атмосфере ее салона, называет ее волшебницей и в итоге добивается ее поддержки.

Но окончательно все решала только поддержка всесильного Дягилева. Сергей Павлович, прибыв в Париж в мае 1916, познакомился с Пикассо[[20]](#endnote-20), одобрил замысел и обсудил его со всеми тремя соавторами. После первых триумфов своих парижских спектаклей, основанных на русской самобытности, на русских концепциях и сюжетах, Дягилев не хотел оставаться в пределах одного и того же эсте­тического амплуа. Верный своей эстетике непредсказуемости, он с помощью новых соратников внес в художественную панораму представлений еще один, общеевропейский модернистский пласт, причем независимо от проекта *Parade*. Лидия Соколова — одна из тогдашних его звезд — в своих воспоминаниях вообще писала, что с 1917 года начался новый, «космополитический» период в деятельности труппы [*Sokolova,* 97]. Даже повтор «Жар-птицы» в 1917 году был трансформирован в футуристское действо: световой **балет без танцоров**, основанный на перемигиваниях ламп и прожекторов сквозь прозрачные геометрические сооружения. Леонид Мясин уже вводил «антиклассические», резко характеристичные элементы хореографии, под стать новым веяниям. На этой волне замысел балета *Parade* оказался кстати. Дягилева удалось увлечь, он постоянно собирал соавторов — так сказать, «парадистов» — на обед в своей квартире, продолжая обсуждение подробностей будущей постановки. И все это несмотря на то, что сама идея изначально пошла не от него, а от Кокто. Жан выдвинул и свою концепцию танца: «Моей задачей было придумать реалистические жесты, выделить и соотнести их, а уж затем, благодаря мастерству Леонида Мясина, поднять их до уровня танца» [*Cooper*, 23].

Если Фокин противопоставил мариинской эстетике самодостаточной красоты и виртуозности танца как такового свою идею внутренних значений жеста (потому его и срав­нивают сегодня с Новерром (см.: [ASCH, 63]), то Жан Кокто пошел дальше. Он выдвинул поэтику преобразования обыденных «ужимок жизни», превращения их в элементы современной хореографии путем их высвобождения: *танец не должен ничего выражать, пусть танцоры вступают, как оркестровые инструменты.* Эту мысль Кокто варьирует в различных высказываниях Сати был активен только в период формирования замысла и до окончания работы над партитурой. В хореографические поиски он не вмешивался, тем более, что оркестровые репетиции начались лишь по возвращении Пикассо и Кокто из Рима, уже накануне премьеры в мае 1917. До этого Сати договаривался о поддержке, как уже упоминалось, с Мисей Серт, причем довольно удачно. Этим объясняется бодрящий тон его письма в Булонь:

**Эрик Сати — Жану Кокто.**

**[Аркей]**

**Утром в четверг, 8 июня 1916**

*Дорогой друг,*

*не беспокойтесь же и не нервничайте: я за работой. Доверьтесь мне, дружище. И учтите — готовую вещь представлю не раньше октября. До этого ни единой ноты не услышите. В этом-то я клянусь! Можно ли мне сказать, что вы автор сюжета? Мне это необходимо. Мадам Эдвардс [Мися Серт] поддерживает нашу вещь. Я сказал ей, что придется подождать до октября. Хочу поработать основательно, очень хочу. Мне требуется полное доверие. Будете в Париже — дайте знать.*

*Дружеский привет Валентине [Гросс] и вам. Э.С.* [*Cooper*, p.333].

К обхаживанию влиятельной Миси Серт попытался присоединиться и сам Кокто, написав ей продуманное письмо, но неизвестно, отправил ли он его вообще:

**Жан Кокто — Мисе Серт**

**[1916, не датировано]**

*Дорогая Мися,*

*Письмо Эрика Сати высвобождает меня от клятвы молчания. Как-то вечером у вас по чудодейственному совпадению Сати предложил мне сотрудничать именно в тот момент, когда я сам намеревался обратиться к нему с тем же предложением. Это маленькое чудо произошло в присутствии Валентины Гросс, потому она и оказалась посвященной в курс дела. Я держал все в тайне до тех пор, пока не убедился, что работа продвигается уверенно, ведь я уже пострадал от своей поспешности с Игорем [Стравинским]. Так явно хотел и Сати. Более того, хотя от «Давида» и не осталось ничего, неудача с этим замыслом несомненно послужила толчком к созданию нового произведения. Есть же тайны за пределами человеческого разумения. Вы первой услышите это, потому я и рассказываю вам о нашем замысле, срывая покров тайны (только ради вас) сразу, стоило Сати попросить меня. В ответ мы требуем всю вашу «любовь» без остатка — простое «одобрение» просто убьет нас, аркейско-анжуйских* *менестрелей. Это весьма небольшая вещь, напоминающая самого композитора, — там все происходит за стеклами очков* [STEEG, 155].

Таким образом, несмотря на объявленную Эриком Сати секретность, Кокто с какими-то эпизодами музыки успел ознакомиться, так как уже в августовских письмах к Валентине Гросс написал о музыкальных чудесах, выходящих из-под пера композитора [*Cooper*, 20].

Интересно, какое важное значение Кокто придавал и придуманному им названию балета. В посланиях к Мисе Серт и в других документах (до процитированных майских 1916 г. писем к Валентине) он не упоминает названия, оправдываясь тем, что оно еще не определено. Действительно, в самом наименовании уже заложена концепция. В 1916 году на обложке своей записной книжки Кокто выписал нужное определение слова parade из словаря Ларусса (parade, т.е. рекламный зазывающий номер у входа в театральное помещение, веселый трюк с целью заманить публику внутрь).

Итак, бригада «парадистов» Кокто Сати Пикассо приступила к сотрудничеству в полном составе с сентября 1916 г. Причем Пикассо начал свою часть работы с принципиального изменения концепции. Сати узнал об этом первый, судя по его письму к Валентине:

**Эрик Сати — Валентине Гросс (Гюго)**

**[Аркей] Четверг, 14 сентября 1916**

*Дорогая,*

*ваше письмо очень мило. Если бы вы знали, как мне грустно! Parade изменяется К ЛУЧШЕМУ без ведома Кокто! У Пикассо появились идеи, которые мне нравятся больше замыслов нашего Жана! Вот горе! И «сам» я на стороне Пикассо! А Кокто об этом не знает! Что же делать! / Пикассо велит мне продолжать работать с текстом Жана, а сам Пикассо собирается работать с другим текстом — своим собственным — кстати, просто ошеломляющим! Невероятно! / Я становлюсь безумным и печальным! Что же делать! Зная прекрасный план Пикассо я в полном расстройстве должен сочинять по идеям милого Жана, а они менее удачны — куда менее! Как быть! Как быть! Напишите, посоветуйте что-нибудь. Я схожу с ума. <...>. / Огромный привет вам Э.С.* [*Cooper*, 334].

В тот же день (в четверг) в письме к Жану Кокто Сати осторожно пытается его подготовить:

**Эрик Сати — Жану Кокто**

**[Аркей] Четверг, 16 ч<асов> 37 <минут>**

(дата на штем­пеле: **15.09.1916)**

*Старина,*

*только не завтра. В понедельник, в половине первого, если хотите. У Пикассо любопытные новые идеи для* Parade*. Он изумителен! — Я получил письмо (одно) от Валентины, очень милое. — Поклоны вашей славной матушке, надеюсь передадите. / Дружески ваш Э.С.*  [*Cooper*, 333].

Среди «идей Пикассо» наилучшей для Сати оказалась мысль освободить партитуру от навязываемых Жаном Кокто вокальных вставок и шумовых инструментов. В этом с Пикассо были солидарны Дягилев и Мясин. Кокто поначалу с энтузиазмом отстаивал идею снабдить партитуру звуковыми реальностями из жизни городских бульваров, наподобие методики художников-кубистов с их коллажными наклеиваниями газет и прочих материалов в качестве «фактов» (Жорж Брак) прямо на полотна. В своей римской тетради[[21]](#endnote-21) Кокто наметил для ролей менеджеров специальные шумы и поющиеся реплики. Здесь он изложил свое видение ролей менеджеров: «Их демарш должен быть как управляемая катастрофа, которая продлевается. Устрашающе пошлые божества рекламы» [*Cooper*, 23]. Среди выписанных здесь Жаном Кокто реплик для менеджеров одна представляет собой образец зауми («Тиланик токток тик тадельбок <...>» и т.п.), другая — зазывающий текст: «Войдите и познайте американскую жизнь, суету <...>, сыщиков с Гудзона, рэгтаймы, предприятия, железнодорожные составы, которые сходят с рельсов, и корабли, которые дают течь! Промедление смерти подобно. Входите. Входите <...>» [*Cooper*, 23]. Тут же и схемы ввода шумовых тембров:

«1-й <выход> Китаец: колесо, клаксон.

2-й <выход> Американка: удары барабана, свисток.

3-й <выход> Акробат: щелканье прута, ударная установка, пистолет» [*Cooper*, 23].

Правда, Кокто вскоре и сам почувствовал чужеродность речи и вокала, перегружающих партитуру и идущих вразрез с принципом простоты. Но на шумах настаивал, хотя именно шумы так и не удалось подготовить к премьере. О своих уступках он явно дал понять Эрику Сати еще осенью, задолго до своего отъезда в Рим, так как Сати туда не поехал.

**Эрик Сати — Валентине Гросс (Гюго)**

**[Аркей] Среда, 20 сентября 1916.**

*Дорогая,*

*дело устроено. Кокто всё знает. Они с Пикассо поняли друг друга. Какое счастье! / Как дела? Работаете? Я — да. Хотелось бы дать вам кое-что послушать. До скорой встречи <...>. Э.С.* [*Cooper*, 334].

Судя по следующим письмам, далее работа пошла в более размеренном порядке.

**Эрик Сати — Жану Кокто**

**[Аркей] Четверг, 19 октября 1916**

*Друг мой (Cher ami),*

*спасибо за весточку. Я работал над нашим «трюком» не покладая рук. «Малышка-американка» выходит хорошо. «Рэг» в полном здравии; уместно вписывается. Однако завтра я не смогу вам его показать, так как сегодня нет возможности поработать над ним. Когда услышите его, «обалдеете». Перекат* [vague, приспособление для имитации звука волнМ.С.] *произведет особое впечатление после «рэга». Здесь он пойдет к месту, хорошо пойдет, Для нашего «трюка» я много написал. Поверьте, дружище. / До завтра. Кланяйтесь мадам Кокто. / Ваш старина Э.С.* [*Cooper*, 335].

Регулярные встречи соавторов у Дягилева и у Пикассо (в Монруже) стали привычными творческими буднями.

**Эрик Сати — Жану Кокто**

**[Аркей] Вторник, 9.1.1917**

*Дорогой дружище (Cher Vieux Gros),*

*Дягилев совершенно прав в своих запросах. Но ваше замечание еще более справедливо. На этот раз нам следовало бы встретиться втроем. Это необходимо, и вдобавок чтобы музыка непременно была под рукой. <...>. Любопытно узнать, состоялась ли встреча в Монруже* [т.е., у Пикассо — М.С.]*. Если смогу, зайду к вам завтра утром. Я слегка под­правил окончание «четырехручной» пьесы / [версии Parade? — М.С.]. Вышло лучше. / Привет, старина. <...>. Э.С.*

[*Cooper*, 335].

Стоило, однако, в Париже разнестись слуху о новом произведении Эрика Сати, готовящемся в соавторстве с Кокто, как начались пакости недругов. Группа «Нувель Ревю Франсез» пыталась убедить Сати отказаться от сотрудничества с Кокто. Даже Мися Серт принялась учинять то же самое: среди фронтовой канонады и бомбежек Кокто получил от нее какое-то нелестное письмо (оно, по-видимому, не сохранилось) о своем проекте [STEEG, 157]. Он, конечно же, негодовал, судя по некоторым выражениям в его письме к Валентине Гросс (от 24.07.1916, даны у Стигмаллера), но ответил сдержанно. В частности, он написал Мисе с фронта:

*Сати — это ангел <...>. Хотел бы я, чтобы вы пришли в такой же восторг от нашего с ним сотрудничества, какой охватил меня, когда я сказал ему что именно нужно писать <...>. По его сообщениям заметно, что все идет в точности так, как мне больше всего хотелось. Ведь это ЕГО драма — она же извечная драма между публикой и сценой — в форме предельно простой, как лубок. Вы знаете, как я люблю Игоря <Стравинского>, что за культ я из него сотворил, как был подавлен этим омрачающим пятном среди прелестных снегов в Лейзене* [т.е. неудачей с замыслом «Давида»—М.С.] *и что я могу написать о нем книгу <...>. Я споткнулся об Игоря в тот момент, когда продвигался, сам того не осознавая, по направлению к Сати, а Сати, вероятно, находится у поворота той самой дороги, что вновь приведет меня к Игорю. В конце концов затея с соавторством Стравинского Кокто оказалась мне в тягость и лишь переполняла недоразумениями. А вот наше сотрудничество с Сати как раз пошло легко и счастливо. Милая Мися, я начинаю тебя утомлять <...>. Тяжелая артиллерия выстреливает огромными вспышками молний — группы раненых негров прибывают целым потоком <...>.*  [ASCH, 70; STEEG, 157—158].

Поскольку в 1917 г. С.П.Дягилев и его труппа находились в Риме, главный этап в осуществлении проекта должен был проходить только там. Выехав (скорее всего, к концу февраля 1917) в Рим, Пикассо вплотную ушел в работу над балетом *Parade[[22]](#endnote-22)*. Его первая проба сил в театре открыла, таким образом, новую сторону его таланта. Кокто смог потом гордиться своим открытием. Он написал в 1959 г.: «Моя тема, то, в чем я разбираюсь, Пикассо — театральный художник. Я и привел его в театр. Его приближенные не верили, что он пойдет со мной. В ту пору Монмартр и Монпарнас подчинялись диктатуре кубизма. Это был самый аскетический его период <...>. Писать декорации, да еще для «Русского балета» (эта фанатичная молодежь не признала Стравинского), почиталось за преступление. Появление господина Ренана в кабаре не произвело бы большего скандала в Сорбонне, чем согласие Пикассо на мое предложение — в кафе «Ротонда». И что хуже всего — мы должны были ехать к Сергею Дягилеву в Рим, а кодекс кубистов запрещал любые путешествия, кроме путешествий с Севера на Юг — с площади Аббатис на бульвар Распай[[23]](#endnote-23). Ну а наше путешествие прошло как нельзя лучше, хотя с нами и не поехал Эрик Сати. Он не любил взбалтывать вино, которым наливался до краев, и потому никогда не покидал Аркея <...>. Мы готовили «Парад» в одном из римских подвалов, который назывался «Подвал Тальони», там же репетировала труппа. По ночам гуляли при луне с танцовщиками. Посетили Неаполь и Помпеи. Завязали знакомство с веселыми футуристами. <...> Стоит ли еще раз рассказывать о скандальном провале «Парада» в 1917 году и о его триумфе в 1920-м. Важно отметить ту легкость, с какой Пикассо проникся духом театра» [*Кокто,* Пикассо... , 79].

Пикассо так писал Гертруде Стайн из Рима:

**Пабло Пикассо — Гертруде Стайн**

**Рим, апрель 1917, гостиница «Россия»**

**(Виа дель Бабуино)**

*Дорогая Гертруда,*

*целыми днями я работаю над моими декорациями и изготовлением костюмов, а также над двумя картинами, которые здесь начаты, и хотелось бы закончить их до отъезда. Декорации будут делаться прямо здесь <...>. У меня тут шестьдесят (60) балерин. Спать ложусь поздно. Я знаком со всеми девушками в Риме. Сделал много фантастических работ в помпейском духе, получилось слегка фривольно, а еще я сделал карикатуры на Дягилева, Бакста, Мясина и на танцовщиц <...>. Напишите мне <...> Верный вам по нашей старой дружбе — Пикассо.* [*Cooper*, 325].

Работал он в Риме в мастерской на Виа Маргутта[[24]](#endnote-24). Жан Кокто вспоминает: «Никогда не забуду его мастерскую в Риме. В маленьком ящике был сделан макет «Парада»: здания, деревья, барак. У окна, которое выходило на виллу Медичи, Пикассо рисовал Китайца, Менеджеров, Американку, лошадь, которая рассмешила бы даже пень, как писала госпожа де Ноай, и своих голубых Акробатов — Марсель Пруст сравнивал их с Диоскурами»[[25]](#endnote-25).

Словом, работа шла гармонично. Ведь только в таком совершенном аккорде, в сочетании редких соавторов — Кокто, Пикассо, Мясина, Сати, Дягилева — спектакль смог приобрести особый уровень самобытности и не опуститься до опасной близости к сатирической пародии на цирковую интермедию-пантомиму. Хотя либретто и музыка сочинялись раньше, работа художника входила в сценическое це­лое постепенно, с поправками в дискуссиях и прямо на репетициях. Пикассо постоянно находился не только в кон­такте с балетной труппой, бывая на прогонах других спектаклей, делая зарисовки, но и в обществе Кокто, Дягилева, Стравинского, Бакста и Мясина. Танцовщикам нравилось, что Пикассо мгновенно понимал их запросы и ради главенства танца естественно уравновешивал все видимые элементы — контур, цвет, костюм. Художник сразу отказался от сценографии в виде трехмерной живописи, но начал действовать гибко, как один из авторов спектакля в целом, а не просто поставщик «оформления». Он шел навстречу поже­ланиям танцоров, придумав для них легкие костюмы, не стесняющие в танце [*Cooper*, 24]. Правда, Менеджеры в кубистских костюмах-каркасах — особое исключение, новше­ство самого Пикассо. Это единственное, что Кокто стерпел скрепя сердце, но полностью так никогда и не принял. Позднее он признавался: «Менеджеры — они были нужны в основном для того, чтобы рядом с ними остальные четверо персонажей казались фигурками с почтовых открыток, — получились хуже всего: они двигались в каркасах, которые и без того, одной своей раскраской и формой, выражали дви­жение. Если к тем четырем персонажам можно было применить принцип Пикассо — быть правдивее самой правды (сочетание обыденных жестов, превращавшееся в танец), то Менеджеры выпадали из ансамбля, тяготели скорее к традиционности. Этакие люди-рекламы, показывающие образцы великолепных деревянных костюмов. Тем не менее именно эти каркасы, неудачно скопированные одним футуристом с уменьшенных моделей, вызвали целую бурю и стали кариатидами «Нового духа» — так Аполлинер озаглавил свое предисловие к нашей пьесе, напечатанное в программках» [*Кокто Ж.* Пикассо, с. 80].

Сегодня всем понятно остроумие художественных идей Пикассо в этом произведении, их историческая удача. Но важно, что художник обратился к театру именно в момент поиска выходов из кубистского догматизма. Знатоки его творчества (например, Д.Купер) сообщают, что Пикассо то­гда стремился внести в геометрическую духоту кубизма дыхание человечности. Может быть и поэтому тоже каждый элемент его первого в жизни театрально-оформительского проекта представляет собой маленький шедевр. Веселый занавес изображает на фоне пейзажа с руинами выступление ангелоподобной крылатой феи, танцующей на спине ко­былы-Пегаса (рядом жеребенок!), а публика восседает за столом: это два арлекина, красавица в остроконечной шляпе, тореадор с гитарой, неаполитанский моряк, Коломбина, и прислужник-мавр. Манера художника построена на сочетании утончённости с примитивом.

Собственно декорация состояла из помещенного в глу­бине сцены балагана (с грубоватой «лирой» на фронтоне) на фоне городских многооконных зданий. Вход в него предваряется раздвинутым занавесом, открывающим дополнительную белую завесу. По бокам расходятся балюстрады. После «жанровой» росписи общего занавеса эта подчеркнуто плоскостная кубистская конструкция воспри­нимается неожиданно.

Костюмы главных персонажей оказались более чем «фигурками с открыток», каждый представлял концепцию. Китаец-фокусник — конечно с косичкой, в разноцветной с лепестками-наконечниками шапочке, в красной куртке с желтыми лучевидными полосами, в черно-желтых штанишках и в длинных белых перчатках. После Китайца выхо­дила Малышка-американка в матроске и в гофрированной юбочке с огромным белым бантом в волосах. Затем наступал черед Акробатов в обтягивающем трико с сине-голубой росписью. У Кокто вначале был задуман лишь один Акро­бат, но Мясин настоял на введении партнерши, чтобы получить подобие па-де-де [*Cooper*, 25]. Действия героев оказа­лись под стать художественным замыслам Пикассо. Так, Китаец доставал из косички куриное яйцо, съедал и «переваривал» его, а затем «вытаскивал» его же у себя из сандалия. Малышка-американка старалась изобразить «жизненные» положения, например, езду верхом и на вело­сипеде, танцевала рэгтайм, изображала экранные ужимки киногероев, пребывание на корабле в бурю, словом, — идею живописного примитива переносила в сферу жеста. Пикассо всем этим «милым» потугам противопоставил кубистских монстров — Менеджеров. Французский Менеджер, составленный из белых, лиловых, красных и зеленых прямоугольников и полос, с кубистским цилиндром на голове, держал курительную трубку то ли рукой, то ли фаллосом, а на спине у него домик и древесная крона. Второй Менеджер появлялся «из Нью Йорка», отсюда небоскребы на спине и прочие заокеанские атрибуты. В левой руке у него рупор, а в правой — табличка с надписью *Parade*. Третий Менеджер был задуман в виде негра в вечернем наряде (кубистская версия) и в цилиндре верхом на «лошади», изображаемой двумя актерами. Но «спина» такого коня оказалась слаба и резко прогнулась под «наездником». «Негр» упал на репе­тиции. Эта неудача, однако, не отменила саму идею выхода лошади. «Сценическая лошадка», придуманная Жаном Кокто (нечто подобное он как-то увидел в цирке), привела в восторг всю труппу, особенно Пикассо.

Однако этот восторг не испытало большинство публики на премьере. Все балетоманы, ценители классической хореографии пришли с «антикубистским» предубеждением, подогретым даже политической пропагандой военных лет. *Parade* заранее считался демонстрацией кубизма, а все кубистское — вражьим, идущим от «бошей», т.е. чужаков, «фрицев». Отсюда скандал на премьере, о котором столько написано[[26]](#endnote-26).

Франсис Пуленк впоследствии рассказывал в беседе на радиостудии:

*Постановка «Парада» действительно великая дата в истории искусства. Содружество, я бы сказал — сообщни­чество Кокто—Сати—Пикассо открыло цикл выдающихся постановок современных балетов у Дягилева. В «Параде» скандал вызывали не только пишущие машинки. Все было новым — сюжет, музыка, постановка; те, кто были по­стоянными посетителями Русского балета до 1914 года, оцепенев, смотрели, как подымается занавес Пикассо, со­вершенно для них необычный, открывая кубистские деко­рации. Это не был откровенно чисто музыкальный скандал «Весны священной». На этот раз все искусства брыкались в своих оглоблях.*

*Спектакль, поставленный в 1917 году, в разгар войны, некоторым показался вызовом здравому смыслу. Музыка Сати, такая простая, обыденная, наивно-искусная, по­добно картине таможенника Руссо, вызвала скандал своей обыденностью. Впервые <...> мюзик-холл заполнил Искусство, Искусство с большой буквы. И действительно, в «Параде» танцевали уан-степ. В этот момент зал разразился свистом и аплодисментами. Весь Монпарнас ревел с галерки: «Да здравствует Пикассо!». Орик, Ролан-Манюэль, Тайфер, Дюрей и многие другие музыканты орали: «Да здравствует Сати!». Это был грандиозный скандал. В моей памяти, как на экране, возникают два силуэта: Аполлинер, в офицерской форме, с забинтованным лбом... Для него это был триумф его эстетических взгля­дов. И другой силуэт, как бы в тумане — Дебюсси, на пороге смерти, шепчущий, покидая зал: «Может быть! Но я уже так далек от всего этого!». Некоторое время «Парад» незаслуженно презирали, но теперь он занял место в ряду бесспорных шедевров*  [*Пуленк*..., 56—57].

Публика была введена в заблуждение «артподготовкой» в прессе. Гийом Аполлинер ещё за неделю до премьеры прославил Эрика Сати как музыкального новатора в статье в «Эксельсиоре» [ES, 273]. В том же издании Жан Кокто выразил желание, чтобы публика почувствовала подлинную поэзию, скрытую под маской балаганного гиньоля. «Parade это история о публике, которая не решается войти и посмотреть спектакль внутри балаганчика, несмотря на рекламу, но несомненно и по вине той же рекламы, устроенной у входа» [ASCH, 68]. Естественное, простое объяснение. Не обещано никакого шока, никакой революции, а лишь *поэзия через обыденное*. Но в глазах экспертов такой примитив зашёл слишком далеко. Даже критик Пьер Лало, ранее признававший и понимавший новшества «Русского балета», не выдержал и обвинил авторов в банальности[[27]](#endnote-27). Один из биографов Сати вспоминал:

*Это был скандал! Весь Париж был в <театре> Шатле и бурлил негодованием! Сати был в восхищении: «они де­рутся из-за меня!»... Пресса была очаровательна — Сати, Кокто и Пикассо называли «бошами»... Один из отчетов возбудил Сати до такой степени, что он послал его автору письмо, полное грубых оскорблений . В результате — су­дебный процесс. Автора «Парада» присудили к восьми дням тюремного заключения* (цит. по: [*Шнеерсон,* 158]). Присудили условно.

Презирали *Parade*, в основном, ненавистники кубизма, успевшие подогреть свою враждебность еще до начала представления. По окончании к ним присоединились и «национально ранимые» зрители, оскорбленные размашистой демонстрацией чуждого, — более того, явно немецкого, как им казалось, — направления. И все это в тяжелый момент войны[[28]](#endnote-28). Обида этой части публики вылилась на страницы прессы. Премьеру балета называли «попыткой деморализовать французов в военное время» [SE, 256]. Но автора музыки рассердили нападки не политические, а эстетические. Музыкальный критик Жан Пуэг в *Карне де ля Смен (27.5.1917)* охарактеризовал балет в целом как «оскорбительный для французского вкуса». Сати выслал ему открытку с таким текстом: «МСЬЕ, ВЫ ВСЕГО-НАВСЕГО ЖОПА, НО ЖОПА БЕЗ МУЗЫКИ»[[29]](#endnote-29).

Ж.Пуэг подал на него в суд «за публичные оскорбления и клевету». Будь послание запечатано в конверте, иска бы не было. Тяжба длилась всё лето. Сати переживал. В накале страстей военного времени, когда к тому же всё модернистское слыло вражьим, он не мог выиграть процесс. Беда близилась. Макс Жакоб описал в одном из писем свою встречу с Эриком Сати в августе 1917 г. в доме у молодого композитора Ролана Манюэля[[30]](#endnote-30). Сати выглядел затравленным. Его издатель перестал ему платить, опасаясь. что все авторские права и даже рукописи несчастного вот-вот перейдут к истцу. Судебная конфискация. Это допускалось законом. Более того, для Эрика Сати могли закрыться все театры и любые выезды за границу [ES, 257]. Сати делился своими опасениями с другом (скорее всего с Роланом Манюэлем) в полушутливом письме, набросок ко­торого сохранился:

**Эрик Сати [Ролану Манюэлю]**

**[без даты]**

*Возможно, я немного поторопился. / Тем хуже! В общем я ни о чём не сожалею. / Если только не будет неприятностей с полицией. Полиция не любит исчезновений; в магию она не верит. Меня посадят, причём в тюрьму, губитель­ную для здоровья, без воздуха, без возможности отвлечься, работать. Я буду бедствовать, а не жить своей жизнью. / Конечно же я заболею, у меня заведутся блохи и начнёт мерзнуть спина. Тут не до веселья. Я располнею, одежда обтреплется. / Навещать меня некому./ Вероятно, сяду я надолго и уже не смогу отправиться ни в кафе, ни на охоту, ни к своему нотариусу, ни к автобусу, ни на рыбалку в Монтрёй, ни в театр, ни на бега, ни на семейный курорт к морю <...>. К тому же понадобится выбрать адвоката, причём хорошего адвоката, очень дорогого. / Ну не забавно ли! / Но... но... у меня алиби малю-люсенькое али-ли-би-би а что если я хладнокровно заявлю, будто я вышел из себя аж за две тысячи льё прочь от намерения совершить преступление? Ведь это серьёзное алиби и не такое уж сложное! / Я спасён! / Cпасён от окостенения в этой глупой отсидке! <...>. Лакей! Шляпу мне, пальто мне и трость! / Эрик Сати.*

С адвокатом Эрику Сати попытался помочь Аполлинер, но вышло ещё хуже[[31]](#endnote-31). Не помогали и влиятельные знакомые, упоминаемые в письме к Жану Кокто.

**Эрик Сати — Жану Кокто**

**Аркей-Кашан, 16 августа 1917**

*Дорогой дружище (Cher Gros Ami),*

*дурные новости: Морис Бернар отсутствует. Его секре­тарь, ведающий перепиской, ответил... «Совершенно на­прасно принцесса Де Полиньяк связалась с этими фрицами (ces boches). Parade и Русский балет — все от фрицев, и с фронта они смотрятся скверно — там все их шумные выходки производят особенно тягостное впечатление». Какая досада, что вы не написали принцессе. Это было бы неплохо и получше бы ее расположило. Ведь кто-то здорово поработал, чтобы настроить ее против нас. Она только что вернулась из Ментнона. Не оказалось ли там же замешано семейство Ноай? Надо все проверить насчет этого, да побыстрее. / Проверьте, прошу вас. / Абель Эрман написал обо мне несколько лестных строк в «Ви Паризьен». Я его уже отблагодарил. Кажется, пресса начинает проявлять ко мне благосклонность. Жорж Пиош объявил о кончине Пуэга, имея в виду его кончину для искусства, конечно*. / *Несмотря на это, я спекся, и более того! Ну и поделом!* *Они собираются задать мне перцу![[32]](#footnote-1)\* <...>. Увидите Матисса, передайте от меня большой привет, расскажите ему, как я его люблю. / Я без гроша, ста­рина. Руар* [издатель М.С.] *все предвидит и предупреж­дает меня о том, что процесс я проиграю. Он ни сантима мне больше не даст. / Что делать? Я в отчаянии, мне все надоело. / Привет. Г-н САДИ* [sic!].

Вместе с тем скандал вокруг премьеры, как это обычно бывает в истории современного искусства, вскоре сменился триумфом — как на концертном исполнении музыки балета, так и на возобновлениях постановки. Но историки сегодня забывают о первых приверженцах балета *Parade*, восхищавшихся им уже на премьере и сразу после нее. Солистка дягилевского балета Лидия Соколова обратила внимание на миф об этом спектакле как всего лишь эпатирующем трюке, миф, сложившийся у большинства писавших о балете. Она сообщает как раз об энтузиазме публики на многих его представлениях. Кому, как не ей, участнице этих спектаклей, знать о реальном положении дел. Даже Бакст, не одобрявший работ Пикассо, отдал должное этому первопроходческому произведению в своей статье на страницах премьерной программки [*Cooper*, 28]; в ней же, кстати, помещен и отзыв-манифест Аполлинера «*Parade* и Дух нового». Писатель Раймон Радиге сразу отметил ясность и простоту этого произведения, пусть внешне не столь агрессивного, как «Весна священная», но в равной мере эпохального [ASCH, 68].

Элементы особого танца, и вообще неиспробованного жанра представления были задуманы им для «Давида» и теперь перенесены в замысел нового балета. В концептуаль­ном отношении *Parade* — это инобытие «Давида».

Жана Кокто нередко спрашивали, почему он в своих важнейших произведениях столь легковесен, будто отшучивается. Он ответил [ASCH, 69]: «В них заключено целомудрие. Ещё из мест моего детства я вынес одно такую своеобразно зловредную вещь, как хорошее воспитание, благодаря которому всегда кажется, что по тяжкой и драматичной жизни я продвигаюсь с лёгкостью».

1. **КОММЕНТАРИИ**

   К примеру, эстетика *новой вещности* (Neue Sachlichkeit), эстетика так называемого *театра абсурда* (не в расхожем, а в глубоком, истинном смысле), а также сценическая система, построенная на *эффекте отчуждения* и составившая позднее основу *эпического театра*, сложились в его балетах *Parade,* «Бык на крыше», «Новобрачные с Эйфелевой башни»и теоретически сформулированы в работе «Петух иАрлекин», в предисловии 1920 года к «Новобрачным» и в статьях 1918–1922 гг. [↑](#endnote-ref-1)
2. Этот же текст входит и в сборник: *Жан Кокто*. Петух и Арлекин. Либретто. воспоминания, статьи о музыке и театре / Пер.с франц. — Издание подготовил Михаил Александрович Сапонов. — М.: Прест, 2000. [↑](#endnote-ref-2)
3. Переведено по: COcomp. Vol. 7, p.301–303. Авторское жанровое обозначение «реалистический балет» подчеркивало истинный реализм в противовес наивно-иллюзорному. Это раньше всех понял Аполлинер, продолживший мысль Кокто в своем пророческом приращении: «сверх-реализм» (sur-ralisme, см. текст Аполлинера ниже здесь же), т.е. реализм больший, внутренний. Однако на гастролях дягилевской труппы в Лондоне в апреле 1919 г. афишу английской премьеры снабдили подзаголовком *Потешный показ* (A Merry Display). [↑](#endnote-ref-3)
4. Премьера балета *Parade* состоялась в Париже в театре Шатле 18 мая 1917 года в 15 час. 45 мин. в таком составе: Мясин (Китаец), Статкевич (Менеджер-американец), Лопухова и Зверев (Акробаты), Уманский и Новак (Лошадь), Войзиковский (Менеджер-француз), Шабельская (Малышка-американка). Повторные спектакли (по данным С.Л.Григорьева, дягилевского секретаря, см.[*Cooper*]) давались уже в июне 1917 г. В Мадриде, по специальному приглашению испанского короля Альфонсо XIII; затем был спектакль в Барселоне в ноябре того же года (в театре Лисео). После уже упоминавшейся Лондонской премьеры (апрель 1919) спектакль был поставлен в театре Елисейских Полей в Париже в декабре 1920 с огромным успехом. Последовали другие париж­ские постановки: в мае 1921 (театр Гэтэ Лирик), в июне 1923 (там же), в июне 1924 (театр Елисейских Полей), в июне 1926 (театр Сары Бернар). В июле 1926 вновь состоялся гастрольный спектакль в Лондоне. [↑](#endnote-ref-4)
5. Переведено по: *Cocteau J.* La Collaboration de *Parade* (Printemps 1917). //  Cocteau J. Le rappel ... p. 54-58.  [↑](#endnote-ref-5)
6. Переведено по: *Cocteau J.*  La reprise de *Parade* . //  Muse des  Arts Dcoratifs. Pavillon de Marsan. Palais de Louvre. «Ballets Russes de Diaghilev», 1909–1929. Exposition organise par Serge Lifar, avril-mai 1939. Paris, 1939, No. 258.  «Возобновление балета Parade» — это аннотация Ж.Кокто к новой постановке балета в 1920 г. в театре Елисейских полей. Ее текст приведен также в 7 томе архивных публикаций «Общества друзей Жана Кокто» [Cahiers. 137–139]. [↑](#endnote-ref-6)
7. Кокто сравнивает Дягилева с изготовителем кукол Коппелиусом персонажем балета Делиба «Коппелия». [↑](#endnote-ref-7)
8. Игра смыслов. В оригинале буквально: «*Parade* это parade», т.е. «наш спектакль (Parade) это выступление зазывал (=parade)». [↑](#endnote-ref-8)
9. Эта фраза, по-видимому, стала чем-то вроде закулисно-кулуарного фольклора в дни исторической премьеры и позднее. [↑](#endnote-ref-9)
10. У Кокто: vague (букв. «волна»). По-видимому, здесь имеется в виду *перекат* — театральное приспособление для имитации звуков морского прибоя (я благодарен М.И.Пекарскому, указавшему мне на это). Не понадобился ли Жану Кокто шум волны для прояснения того самого «палубного томления» Малышки-американки, о котором упомянуто в заметках «Петух и Арлекин»? [↑](#endnote-ref-10)
11. О том, что скандал на премьере балета *Parade* не входил в намерения авторов, писал и А.Моруа: «Балет вызвал настоящий скандал. Сегодня даже трудно понять почему. В теме не было ничего скандального <...>. Но Пикассо и Сати сбивали с толку; Кокто, верный своей тактике, удивлял. Не явись к ним на выручку в этот вечер Аполлинер в офицерской форме, авторам досталось бы от зрителей» [*Моруа,* 237—238]. Вряд ли Кокто был здесь поглощен целью «удивлять» (следуя знаменитому напутствию Дягилева). Скорее он старался представить своего рода французскую версию «Петрушки», — не менее трогательную, но в современном урбанистическом духе. Сам Кокто в беседе с У.Файфилдом 9 июня 1962 говорил: «Когда мы с Пикассо и Эриком Сати готовили *Parade*, мы были уверены, что все нами созданное публике понравится, и скандал застал нас врасплох. Я и не думал, как уже сказал, вовсе не думал, какую опасность таило в себе то, чем мы были заняты, мне это и в голову не приходило <...>. Мы считали, что все понравится» [*Fifield,* 73]. [↑](#endnote-ref-11)
12. Переведено по: [*Apolliner G.* Chroniques, 426-427]. В этом источнике тексту Аполинера никакой заголовок не предпослан. Лишь в конце в скобках указано: Programme de *Parade*. Заголовок «*Parade* и Дух нового» приведен мной по первому изданию программы балета: Guillaume Apollinaire. *Parade* et l'Esprit nouveau. // *Ballets russes*. Programme. Paris, 1917. Цит. по: [СД, том 2, с.489].

    [↑](#endnote-ref-12)
13. Выделено мной. Насколько мне известно, это хронологически первое дошедшее до нас упоминание термина «сюрреализм» (здесь у Аполлинера через дефис: sur-ralisme; но вскоре привилось и слитное написание: surralisme). Более ранних примеров пока никто не привел. Через месяц Аполлинер повторит это слово в качестве жанрового обозначения пьесы «Груди Тиресия» — «сюрреалистическая драма» (Les Mamelles de Tirsias, drame  surraliste), —  премьера которой состоялась 24 июня 1917 г. В известной «компактэнциклопедии» о мэтрах мирового сюрреализма (см.: [*Вирмо*]) эти важнейшие данные аполлинеровского наследия не привлекаются. У Вирмо говорится так: «Действительно ли Аполлинер первым употребил слово "сюрреализм"? Об этом ожесточенно спорили в 1924 г., когда рождалось сюрреалистическое движение. Противники Бретона <...> отдавали пальму первенства создателю *Алкоголей* [т.е. Аполлинеру — М.С.]. Эта история восходит к более далеким временам, возражали Бретон и его единомышленники, по крайней мере, к Лотреамону и Рембо. Их спор не разрешен и по сей день» [*Вирмо* ... с. 243]. Предмет спора, однако, не совсем ясен. Текст Аполлинера известен, и опровергнуть его первенство можно только с помощью какого-либо другого документа. А такового пока «не предъявлено». Кстати, возможно, независимо от Франсиса Пикабиа, пытавшегося в 1924 г. ввести еще и новое течение под названием «супер-реализм», в англоязычных текстах с помощью того же superrealism («сверхреализм») пытались переводить французское surralisme. [↑](#endnote-ref-13)
14. Переведено по: [Cahiers. 74—76]. **Пьер Бертен** (Bertin) (1895–1984) известный французский актер, поэт и драматург, работал в театрах Одеон, Комеди-Франсэз и в компании Мадлен Рено — Жан-Луи Барро. Вместе с Жаной Батори (Jane Bathori) организовал 11 декабря 1917 г. тот самый концерт в «Театре Старой Голубятни», на котором Ф.Пуленк дебю­тировал со своей «Негритянской рапсодией». Не путать с баритоном Пьером-Луи Бертеном (1899–1979), выступавшим под псевдонимом Пьер Бернак, в том числе в качестве исполнителя песен Ф.Пуленка, см.:[*Poulenc,* Journal]. [↑](#endnote-ref-14)
15. По замыслу поэта сюжет сводился к трём ритуальным тан­цам Давида соответственно, вокруг головы Голиафа, вокруг копья и вокруг ковчега. Музыка должна была обладать брутальностью «Весны священной», следуя библейскм жестокостям (например: Давид показы­вает, как он избежал гибели, увернувшись в танце от брошенного в него саулова копья), но также и ярмарочной красочностью от «Петрушки». Подробнее об этом см. в моем очерке «Кокто иСтравинский» в кн.: *Жан Кокто*. Петух и Арлекин. / Избранные либретто. Тексты о музыке и театре... (в печати).

    [↑](#endnote-ref-15)
16. Но еще сильнее Кокто был увлечен своими новыми хореографическими и сценическими идеями: элементами особого танца и вообще неиспробованного жанра представления. Всё это было задумано им для «Давида», но впоследствии превратилось в замысел нового балета. В концептуальном отношении *Parade* — это инобытие «Давида». [↑](#endnote-ref-16)
17. В период работы над «Давидом» в черновике так и не отправленного письма к Мисе Серт Кокто пояснял: «Это не танец, а выступление ярмарочного акробата.. Не театральное наваждение, а краткая вещь, выступление зазывал (une Parade)... Это как мюзик-холл, три акробатических номера» [ASCH, 62]. Кокто говорит именно о замысле «Давида», но будущая концепция *Parade* здесь в принципе уже готова, вплоть до названия. [↑](#endnote-ref-17)
18. Перевод фрагментов из этого произведения см. в кн.: *Жан Кокто.* Петух и Арлекин... (в печати). [↑](#endnote-ref-18)
19. Уже в 1961 г. Кокто припоминал, как Эдгар Варез привел его осенью 1915 г. к Пикассо в мастерскую знакомиться. Но Варез вспоминал иное: он сам привел Пикассо к Жану Кокто, а тот лежал больной в постели [*Cooper*, p.16]. Варез покинул Европу 18.12.1915. [↑](#endnote-ref-19)
20. По свидетельству Бориса Кохно, Дягилев познакомился с Пикассо, нанеся визит в мастерскую художника на улице Шельшер, вероятно, в мае (в начале июня?) 1916 [*Cooper,* p.20]. [↑](#endnote-ref-20)
21. Эта тетрадь размером 29 х 22,5 см с обложкой из тонкого пергамена — подарок Жану Кокто в Риме от Леонида Мясина в феврале 1917 г. с надписью: «Дорогому Жану Кокто в первый день в Риме, Мясин» [*Cooper*, 23]. [↑](#endnote-ref-21)
22. Пикассо оставался в Париже почти всю зиму 1916—1917, несмотря на некоторые проблемы с визой. В письме Жану Кокто из Монружа 15.01.1917 он писал: «В моем паспорте помечено, что мне разрешено оставаться во Франции еще не более трех дней (я получил его вчера). Как быть? Думаю, завтра мы уедем. Собираюсь сходить к Дягилеву оставить ему записку, сообщу то же самое» [*Cooper*, p.326]. Но Пикассо оставался у себя в Монруже и полмесяца спустя, погрузившись в работу над балетом, судя по его письму Жану Кокто от 1.02.1917: «Дорогой Жан, Мясин будет доволен. Вы можете ему написать. Все устроится, я работаю над нашим замыслом ежедневно. Пусть никто не волнуется. Жду вас в субботу к обеду. Буду очень рад» [*Cooper*, p.327]. В Риме Пикассо находился не менее двух месяцев (одно из последних его писем оттуда датировано 24.04.1917), именно там проделав главную часть работы. Тем не менее, еще в Париже он успел набросать предварительные эскизы занавеса, декораций и кубистских костюмов для менеджеров [*Cooper*, 23]. [↑](#endnote-ref-22)
23. Намек на авангардистский журнал *Север — Юг*, в котором тон задавали кубисты-догматики, считавшие, что современное искусство можно творить только между площадью Аббатис и бульваром Распай — где жила художественная богема (примечание В.Кадышева в кн. [*Кокто*, Портреты, 153]). Вхождение в мир театра, как оказалось, резко изменило жизнь художника, причем не только творческую. Кокто сообщает: «*Parade* так тесно связал Пикассо с балетной труппой, что вскоре Аполлинер, Макс Жакоб и я присутствовали при его венчании в русской церкви на улице Дарю» [*Кокто*. Пикассо, 80]. Имеется в виду женитьба Пикассо в 1918 г. на Ольге Хохловой, балерине труппы Дягилева. [↑](#endnote-ref-23)
24. При этом он, по всей видимости, нашел остроумное применение и некоторым фрагментам каких-то старых декораций, частично освободив себя от рутинной необходимости заниматься не только собственно эскизами, но и их воплощением в жизнь т.е. изготовлением декораций в натуральную величину. На этот щекотливый момент указал Кокто: «для полного соответствия героев и декораций нужны усилия не только творца, но и исполнителя. Пикассо же слишком мало привлекала любая практическая работа, выходящая за рамки живописи, чтобы он стал утруждать себя ею. Впрочем, какое это имеет значение, главное, что до него декорация не принимала участия в действии, она лишь присутствовала на сцене» [*Кокто*. Пикассо, 79]. [↑](#endnote-ref-24)
25. См. [*Кокто*. Пикассо, 80]. Диоскуры — в греческой мифологии Кастор и Полидевк, сыновья Зевса, близнецы. В римской мифологии они именуются Кастор и Поллукс. [↑](#endnote-ref-25)
26. На премьере присутствовал поэт из России И.Эренбург, впоследствии с некоторыми неточностями вспоминавший: «Балет показывал тупую автоматизацию движений, это было первой сатирой на то, что получило название "американизма". Музыка была современной, декорации — полукубистическими. Пабло <Пикассо> дал мне приглашение на премьеру. Публика пришла изысканная, как говорят французы — "весь Париж", то есть богатые люди, желающие быть причисленными к ценителям искусства. Музыка, танцы и особенно декорации возмутили зрителей. Я был до войны на одном балете Дягилева, вызвавшем скандал, — это была "Весна священная" Стравинского. Но ничего подобного тому, что случилось на "Параде", я еще не видел. Люди, сидевшие в партере, бросились к сцене, в ярости кричали: "Занавес!". В это время на сцену вышла лошадь с кубистической мордой и начала исполнять цирковые номера — становилась на колени, танцевала, раскланивалась. Зрители, видимо, решили, что актеры издеваются над их протестами, и совсем потеряли голову, вопили: "Смерть русским!", "Пикассо — бош! [т.е. фриц — М.С.]", "Русские — боши!» (*Новый мир,* 1960, No.10, с.47). Уже за несколько лет до премьеры балета *Parade* у значительной части французского общества современное искусство вызывало протест с политизированным оттенком. Особенно доставалось кубизму — его «осудили» даже на заседании французского парламента в декабре 1912 г., объявив это течение «антихудожественным и антинациональным». Красноречива и презрительная орфографическая поправка, получившая распространение в печати: le Kubisme вместо обычного романского написания le Cubisme. Восприятие кубизма как чуждого, «антифранцузского» направления, замешанного на немецких влияниях, лишь усилилось в годы войны. Отсюда и выкрики балетоманов «Гадкие фрицы!» (Sales Boches!) в адрес авторов на премьере балета *Parade*, заведомо узко воспринимавшегося как сугубо кубистская акция, см. [*Cooper*, 27]. [↑](#endnote-ref-26)
27. Он написал буквально следующее: «Публика устроила балету *Parade* бурный приём, аплодисменты при этом смешались со свистом. *Parade* такого не заслужил. Он бы наверняка и не получил ничего подобного, если бы зрителей заранее в печати и через распространившиеся слухи не предупредили о том, что этот балет будет первым проявлением нового искусства и кубистских декораций, хореографии и музыки, призванных произвести революцию в мировой эстетике. Ничего подобного в *Parade* не оказалось: ничего, кроме крайней банальности» [ASCH, 67–68]. [↑](#endnote-ref-27)
28. Как раз ко времени премьеры решающая битва шла всего в трехстах километрах от Парижа. Над французской армией нависла угроза разгрома. Многим спектакль показался не ко времени. Да потом еще и Кокто вдруг сам объявил скандальную премьеру своего детища «величайшим сражением этой войны». Дягилев тоже подогрел парижское общестьво недавней выходкой. За неделю до премьеры (11 мая 1917), в финале благотворительного спектакля «Жар птицы» на сцене вдруг затрепыхался красный флаг Русской (февральской) революции. Дягилеву сразу (12.05.1917) написал один из его французских доброжелателей: «Все сочли никчемным прославление народной революции на французской сцене в тот самый момент, когда революция угрожает повернуть Россию против французов» [*Cooper*, 27]. [↑](#endnote-ref-28)
29. В оригинале «cul sans musique», с намёком на популярную на рубеже веков «Песню без музыки» *Chanson ... sans musique* Венсана Испа (Hyspa) [SE, 256], в которой можно, в свою очередь, усмотреть и намёк на известные «Песни без слов».

    [↑](#endnote-ref-29)
30. **Макс Жакоб** (Jacob), (1876–1944) французский поэт и художник еврейского происхождения. Погиб в гитлеровском лагере Дранси почти в тот же момент, когда Жану Кокто, наконец, удалось путем неимоверных усилий выхлопотать для него от оккупационных властей документ об освобождении. **Ролан Манюэль** (Roland Manuel псевдоним Ролана Алексиса Манюэля Леви) (1891–1966) французский композитор и музыковед, ученик А.Русселя и В.дэЭнди. Друг Эрика Сати.

    [↑](#endnote-ref-30)
31. Аполлинер вспомнил, как его самого когда-то пытались засудить, обвинив в краже из Лувра каких-то статуэток и... «Джоконды» (!); в то время поэта выручил адвокат Жозеф Тери. Вот Аполлинер и направил автора музыки *Parade* к удачливому защитнику. Увы, Эрику Сати не повезло. Тери уже действовал в качестве адвоката истца Ж. Пуэга. Аполлинер потом (после судебного заседания) был раздосадован, что не пришел на суд как свидетель поддержать ответчика, ведь в его присутствии знакомый адвокат не стал бы так зверствовать.

    **ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА**

    *Вирмо,* *Ален и Одетт*. Мэтры мирового сюрреализма. — СПб.: Академический проект, 1996. (Компактэнциклопедия).

    *Кокто Ж.* Пикассо <Из книги "Критическая поэзия">. // *Кокто Ж*. Портреты...с. 60—82.

    *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания: Эссе./ Пер. с франц. В.Кадышева и Н.Мавлевич. Сост., предисл. и коммент. В.Кадышева. — М.: Известия, 1985. — (Библиотека журнала "Иностранная литература").

    *Моруа А.* Литературные портреты. М., 1970.

    *Пуленк Ф.* Я и мои друзья. — Л., 1977.

    СД = Сергей Дягилев и русское искусство. / Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х томах / Cоставители, авторы вступительной статьи и комментариев И.С.Зильберштейн и В.А.Самков. — М.: Избразительное искусство, 1982.

    *Шнеерсон Г.М.* Французская музыка ХХ века. — М., 1970.

    *Apollinaire G*. Chroniques de l'art (1912—1918) / Textes runis, avec prface et notes par L.-C. Breunig. — P.: Gallimard, 1960.

    ASCH = *Aschengreen E.* Jean Cocteau and the dance./ Translated by P.McAndrew and P.Avsum. — Copenhagen, 1986.

    *Blondin, A*. Devoir de vacances: Baudelaire, Cocteau, Musset, Rimbaud  et... Ulysse. [s.l.] Рd. Complexe, 1990.

    Cahiers Jean Cocteau. [Vol.] 7. — P.: Gallimard, 1978.

    COcomp = *Cocteau J*. Oeuvres complètes— Vols. 110. – Genève: Marguerat, 19461950.

    *Cocteau J.* Le rappel  а l'ordre. — P.: Stock, 1918—1926.

    *Cocteau J.*  Lettre à Jacques Maritain. — P.: Stock, 1926.

    *Cooper D.* Picasso and theatre. —  N.Y.: Harry N.Abrams,  1968.

    *Fifield W*. (ed.). Jean Cocteau par Jean Cocteau. Entretiens avec William Fifield. — P.: Stock, 1973.

    *Poulenc F.* Journal de mes mlodies. / dition intgrale et notes tablies par R.Machart. — P.: Cicero, 1993.

    SE = *Satie, E.*  crits./ Runis,  tablis et prsents  par Ornella Volta. — P., 1990.

    Sokolova L. Dancing for Diaghilew. — L., 1960. [↑](#endnote-ref-31)
32. \* [Примечание Эрика Сати]: *Один мой друг из Дворца Правосудия говорит, что мне не следовало подавать заявление. По имеющимся у него сведениям он убежден, что мой приговор будет теперь суровее, и намного. Тери распалился против меня. Он до меня «доберется».* [*Cooper*, 336]. [↑](#footnote-ref-1)