

Индивидуальные художественные миры

УДК 7.06

ББК 85.103

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-522-541

Мирошникова Елизавета Викторовна

Кандидат географических наук, старший научный сотрудник,
отдел музыкальной культуры ГМИИ им. А.С. Пушкина; соискатель,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1772-959X
elizavetamiroshnikova2020@gmail.com

Ключевые слова: сюрреализм, Этьен де Бомон, Валентина Гросс-Гюго,
Жан Гюго, Жорж Орик, бал, праздник, игра, культура примитива, «третья
культура».

Мирошникова Елизавета Викторовна

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально- художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

В послевоенном Париже активно происходил поиск новой философии жизни и творчества — и поначалу казалось, что дадаизм может стать основой нового уклада. Уязвимым местом дадаистов было то, что их концепция разрушения и попиранья основ не предлагала ничего взамен анархии. Поэтому параллельно художники, артисты и музыканты, которых не привлекало отрицательное анархическое начало дадаизма, пытались найти иные предпосылки. Одной из тенденций было желание представить игру как основу художественного процесса. Отсюда стремление к театральности, спектаклям, маскадам, привнесение элементов театрализации в частную жизнь — как, например, знаменитые тематические балы графа Этьена де Бомона, его же театральная антреприза «Парижские вечера», в которой принимали участие Ж. Кокто, Э. Сати, В. Гросс-Гюго, Ж. Гюго, П. Пикассо и др. В статье сделана попытка систематизировать игровой подход к творчеству на примере тематических балов Э. де Бомона в Париже 1920–1930-х годов, выявить характерные черты и отличия этого феномена от подобной игровой деятельности прошлых эпох на основе концепций игры М. Бахтина, Й. Хейзинги и С. Кагана.

Miroshnikova Elizaveta V.

PhD in Geographical Sciences, Senior Researcher, Musical Culture
Department, The Pushkin State Museum of Fine Arts; Applicant, State
Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1772-959X
elizavetamiroshnikova2020@gmail.com

Keywords: Surrealism, Étienne de Beaumont, Valentine Gross-Hugo,
Jean Hugo, George Auric, ball, feast, play, culture of primitive, “the third
culture”.

Miroshnikova Elizaveta V.

Balls of Count Etienne de Beaumont as an Element of the Social and Artistic Life of Paris in the 1920–1930s

In post-war Paris, there was an active search for a new philosophy of life and creativity — and at first it seemed that Dadaism could become such a basis for a new way of life. But the weak point of the Dadaists was that their concept of destruction and the foundations' trampling did not offer anything in return besides an anarchy. Therefore, in parallel, the artists, actors and musicians, who were not attracted by the negative anarchist principles of Dadaism, tried to find some other prerequisites. One of the tendencies was the desire to present the game as the basis of the artistic process. Hence there is the aspiration for theatricality, performances, masks, the introduction of elements of theatricality into private life — as, for example, the famous thematic balls of Count Etienne de Beaumont, his theatrical enterprise “Les Soirées de Paris” in which J. Cocteau, E. Satie, V. Gross-Hugo, J. Hugo, P. Picasso and others participated. An article attempt is made to systematize the play approach to the creativity on the example of E. de Beaumont's thematic balls in Paris in the 1920–1930s, to identify the characteristic features and differences of this phenomenon from the play activities of the past eras on the basis of “play” conceptions by M. Bakhtin, J. Huizinga and S. Kagan.

Приглашенные видели в этих одеждах возможность стать теми, кем они хотели бы быть. От этой импровизированной вакханалии Ан д'Оржель терял голову. Его лицо лихорадочно блесло, как у ребенка, взволнованного игрой. Он то исчезал, то появлялся вновь, каждый раз в новом костюме, под гром аплодисментов.

Раймон Радиге. Бал графа д'Оржель [29, р. 194]

В августе 1918 года, когда в воздухе явно ощущалось близкое окончание войны, отпрыск старинного рода Этьен-Жак-Александр-Мари-Жозеф Боннен де ля Бонниньер, граф де Бомон, в очередной раз заставил говорить о себе весь Париж: в своем особняке на улице Массеран, с комнатами «не менее просторными и роскошными, чем в Лувре» [16, р. 57], он устроил бал под шокирующим названием «Большой черный праздник», не уступавший в блеске довоенным балам, и организовал там выступление настоящего «черного» джаз-бэнда (в нем участвовали чернокожие солдаты вооруженных сил США, находившихся в тот момент во Франции в статусе союзников) — и это были первые американские джазмены в Париже [16, р. 57; 4, с. 149, 32]. Вечеринка положила начало громким и запоминающимся балам, которые граф устраивал вплоть до начала Второй мировой войны и даже пытался возобновить после войны — последний из серии этих балов, «Бал королей и королев», состоялся в 1949 году и запомнился появлением на нем Кристиана Диора в костюме Льва — Царя зверей.

На первый взгляд, череда костюмированных праздников графа де Бомона ничем не отличалась от подобных мероприятий, которые устраивались сначала аристократией, а потом и буржуазией на протяжении веков. Истоки частных праздников, конечно же, следует усматривать в средневековых общественных, народных празднествах: карнавалах, мистериях, майских игрищах, момериях. Именно момерия (от старофранцузского — «переодевания») и стала родоначальницей маскарада как такового — прием ряжения, рассчитанный на неузнаваемость исполнителя, был основным движущим фактором такого праздника. Жажда переодевания, представления себя «другим», возможность сменить социальную роль (та самая «временная отмена всех иерархических отношений», о которой писал М.М. Бахтин [2, с. 301], правда, в довольно небольшом масштабе — при дворе и только для придворных), «инстинкт преображения», по словам Н. Евреинова [цит. по: 1, с. 23], были характерной чертой

развлечений, получивших особенный блеск при дворах европейских монархов и аристократов XVII–XVIII веков, имевших возможность тратить огромные суммы на проведение подобных праздников. Например, суперинтендант финансов Николя Фуке дал знаменитый бал 17 августа 1661 года в замке Во-ле-Виконт в честь Людовика XIV. Этот праздник, ставший концом карьеры гостеприимного хозяина — король приревновал к явному и очевидно неприличному богатству Николя Фуке, — оказался первым в череде невиданных по блеску и роскоши театрализованных балов Людовика XIV, впоследствии устраивавшихся в Версале [17, р. 173] и заложивших основы французского оперного и балетного театра.

Уже самые первые придворные костюмированные балы имели все признаки театральной постановки. Во-первых, была литературная основа — пьеса-либретто: в большинстве случаев сочиняли новую пьесу специально для конкретного праздника (но также могли адаптировать и уже написанные и поставленные театральные пьесы). Например, известный английский поэт и драматург Бен Джонсон — автор целого ряда оригинальных придворных «масок», самые известные из которых «Маска черных», «Маска красоты» и «Маска королей». Жан-Батист Мольер для того самого бала у Фуке 17 августа 1661 года сочинил комедию «Докучные», попутно изобретая новый жанр — комедию-балет, где драматические и мимические эпизоды чередовались с танцевальными выходами [17, р. 183]. Либретто фантастических версальских празднеств писал маститый поэт Исаак де Бенсерад. А позже и великий Иоганн Вольфганг Гёте с большим удовольствием сочинял сценарии балов и маскарадов для Веймарского двора [15].

Бал-спектакль был драматургически разбит на сцены: танцевальные эпизоды чередовались с драматическими (постепенно превратившимися в вокальные), фейерверки сменялись инструментальными концертами, причем наряду с профессиональными актерами и танцовщиками во всех эпизодах участвовали придворные и сами монархи. В тех же «Докучных» Людовику XIV отводилась роль Волшебника, и в спектакль его прямо из зрительного зала вводил сам Мольер [17, р. 183].

Разыгрываемые на балах сюжеты обычно сильно зависели от текущей моды: во время войн с Османской империей особую популяр-

ность приобрели сюжеты с турецким колоритом⁽¹⁾, а географические открытия породили целую серию «просветительских» праздников, где гостям предлагалось явиться в костюмах разных народностей. Особенно популярны подобные «географические» балы были в Российской империи, что неудивительно, учитывая размер территории и количество народностей, ее населявших. Швейцарский астроном Жан Бернулли, побывавший в России в 1777–1778 годах, описывает подобный маскарад, состоявшийся 22 июля 1777 года в Петергофе в честь тезоименитства великой княгини Марии Федоровны: «Многие [ряженые] были в костюмах отдаленных наций Российской империи, и казалось, что свой маскарад они заимствовали из гардероба Академии наук» [5, с. 16].

На протяжении XIX века костюмированные балы-маскарады из дорогостоящей придворной забавы постепенно стали превращаться в одно из любимых развлечений третьего сословия и буржуазии, и обычно были приурочены к святкам или к масленичной неделе. Популярность приобрели различные костюмированные балы по подписке с призом за лучший костюм — к началу XX века их устраивали повсеместно: от различных благотворительных обществ «в пользу бедных» до студенческих союзов. В журнале «Шут» есть иллюстрированный отчет о прошедшем 22 января 1897 года ежегодном бале учеников Императорской академии художеств, позволяющий судить о царившей там эклектике: приз за лучший костюм (платье «Амфир») получила балерина Мария Петипа, а приз за лучший мужской — костюм «Галл» — художник Павел Кравченко [12, с. 10].

Конец этой прекрасной эпохе балов, как и многому другому, положила Первая мировая война, и казалось, что эта часть общественной культуры уже утрачена навсегда, но именно аристократу Этьену де Бомону удалось возобновить в Париже старинное развлечение — правда, в несколько ином качестве и облики, но с не меньшим блеском.

Как писал в своих воспоминаниях композитор Жорж Орик, «граф Этьен де Бомон <...> глубоко чувствовал и понимал обновление,

совершавшееся в искусстве и литературе» [цит. по: 14, р. 69]. Эти тенденции к обновлению, к слову старой парадигмы, граф почувствовал еще до войны: он одним из первых французских аристократов поддержал антрепризу С.П. Дягилева, числился большим поклонником Игоря Стравинского, дружил с Жаном Кокто, поэтому неудивительно, что авангардные идеи начала XX века проникли и в такие чисто светские — и всегда считавшиеся довольно легкомысленными — развлечения, как костюмированные балы. Именно это проникновение авангардных идей «снизу» (в том числе благодаря интересу к фольклору и «живой архаике» первобытных культур) в «ученые верха» (в «среду учено-артистического профессионализма» [9, с. 8]), а также увлечение темой празднеств может служить основанием для причисления тематических балов графа де Бомона к так называемой «третьей культуре» или «культуре примитива», где «все время происходит культурное брожение, включая своеобразное перемешивание традиций, исторически столь далеко разошедшихся, что встреча их казалась вовсе невозможной» [9, с. 17]. Всплеск «третьей культуры» произошел — что закономерно — в тяжелые годы после Первой мировой войны, в кризис, «когда особенно велика потребность в обновлении, выражающаяся в нарушении границы между „высоким“ и „низовым“, и „запуске“ заложенной в примитиве способности к актуализации традиции, пополнению лексикона форм новыми мотивами, созданию на их основе новой органичной общности» [8, с. 56].

Первое, что отличало эти балы от довоенных, — это состав участников. Если раньше невозможно было представить в одном месте общающихся на равных представителей аристократии, буржуазии и богемы, то у графа де Бомона такая взрывоопасная смесь стала источником вдохновения и развития. Как вспоминает опять же Жорж Орик, «там можно было встретить всех грандов из высшего общества, познакомиться с Пабло Пикассо, поболтать с Эриком Сати, а нашу музыку — музыку шести сорванцов, какими мы тогда были [Les Six — «Шестерка»] — слушали друзья Рейнальдо Ана» [цит. по: 14, р. 69]. Граф не только приглашал своих друзей из артистической среды принять участие, он активно привлекал их к художественному и музыкальному оформлению балов. Для таких праздников писали музыку

(1) Хотя известен и прямо противоположный случай: на маскараде 21 мая 1752 года ожидалось присутствие турецкого посла в России Магомеда-Эфенди, и Елизавета Петровна запретила всем придворным являться на маскарад в турецком костюме [13, с. 107].

и Франсис Пуленк⁽²⁾, и Эрик Сати⁽³⁾, и композиторы «Шестерки». Пабло Пикассо принимал участие в декоративном оформлении: например, им создан большой занавес к феерическому «Балу игр» в 1922 году. Тут уместно вспомнить, что «маски» при английском дворе оформлял Иниго Джонс, а праздники при французском дворе декорировал Стефано Торелли — то есть одни из величайших художников своего времени. То же относится и к композиторам — музыку для балов писали и Пёрселл, и Блоу, и Люлли, и Рамо, и Сарти, и Козловский. Но опять, в отличие от «старых» балов, на балах Этьена де Бомона художники и композиторы были не обслуживающим персоналом, а полноправными участниками и собеседниками представителей высшей аристократии. Если посмотреть списки приглашенных, то там то и дело мелькают лучшие фамилии Франции: Ротшильд, де Люсанж, де Полиньяк, де Ноай, де Гиш, Мюрат, — а рядом с ними: Кокто, Серт, Ортис, Ман Рэй, Гюго и др. [25; 26].

О дружеских отношениях хорошо свидетельствует переписка. Например, в начале знакомства Валентина Гросс-Гюго в одном из писем 1918 года обращается к Эдит де Бомон «уважаемая госпожа» и просит передать приветы «господину де Бомону»; затем, начиная с 1919 года, появляется неформальное обращение «дорогие друзья» [23], а в записках и письмах 1924 года и позже — «дорогой Этьен», «дорогая Эдит» [19; 24], что подтверждает достаточную степень близости. А Эрик Сати мог позволить себе написать графу, что не смог явиться на его новогодний праздник, так как сильно выпил в кафе накануне [28, р. 19].

Возвращаясь к «Балу игр»: на этом балу все участники должны были самостоятельно придумать костюмы, изображающие какие-либо игры. В архиве графа сохранился список участников-персонажей с распределением ролей: там были и шахматы, и музыкальная шкатулка, и рождественская елка, и домино, и прятки, и даже целый раздел «русских игрушек», а неизвестная Мися Серт должна была поя-

- (2) Необыкновенно смешная «Негритянская рапсодия» на стихи вымышленного африканского поэта Макоко Кангуру на несуществующем либерийском языке прозвучала на том самом «Большом черном празднике» и имела оглушительный успех [30, р. 227].
- (3) Известно по крайней мере два произведения, которые Сати написал специально для балов Этьена де Бомона: музыка для камерного балета «Обретенная статуя» (постановка Леонида Мясина, либретто Жана Кокто) и вокальный цикл «Поплавки» на стихи Леона Фарга [4, с. 149].

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов



Илл. 1. Граф Этьен де Бомон и герцогиня д'Айен. Барочный бал. 1923. Фонд Этьена де Бомона. Архив Института современных издательских архивов (Institut Mémoires de l'édition Contemporaine, IMEC), Франция

виться в костюме Петрушки [26]. Жан Гюго, художник и завсегдадай балов графа, пишет в своих воспоминаниях: «Валентина [Валентина Гросс-Гюго, художница, жена Жана Гюго] решила стать ярмарочной каруселью. <...> Валентина вошла в зал в окружении Раймона Радиге, изображавшего ярмарочный тир, Жана Годабски, изображавшего карточный домик, и меня, изображавшего бильярд» [18, р. 208].

Второе важное отличие — тематика балов. Обычные темы балов предшествующих эпох — исторические сюжеты разной степени достоверности (например, маскарад «Великое переселение народов» 16 февраля 1810 года в Веймарском замке [28, р. 201–210] или овеянный легендами костюмированный бал в феврале 1903 года в Зимнем дворце, где все приглашенные должны были быть в костюмах допетровского времени), всевозможные «цветочные» темы, сюжеты из литературы (как бал-инсценировка поэмы Томаса Мура «Лалла Рук», данный в январе 1821 года при прусском дворе в честь великого князя Николая Павловича и его жены Александры Федоровны, прусской принцессы Шарлотты) [3, с. 172]. Темы первых послевоенных праздников Этьена де Бомона тоже носили чисто развлекательный характер, хотя и с оттенком ностальгии и с намеком на некую глубину концепции: это вполне можно объяснить желанием забыть ужасы войны, погрузиться в беззаботный мир детства на «Балу игр» (1922), вспомнить величие *ancien régime* на «Барочном балу» (1923) или почувствовать себя примадонной на «Балу оперных выходов» (1925). Но постепенно тематика становится все более актуальной и связанной с опять входящим в моду техническим прогрессом, до этого скомпрометированным войной и миллионными жертвами новейших вооружений. В 1924 году проводится «Автомобильный бал», в 1925 году — «Бал пластических материалов», на который участники должны были явиться в костюмах исключительно из новых химических материалов: целлулоида, резины и клеенки [14, р. 73], что, с одной стороны, было актуальной театрально-оформительской тенденцией той эпохи (достаточно вспомнить костюмы Александры Экстер для фильма «Аэлита» (1924) или оформление и костюмы Наума Габо и Антона Певзнера для балета «Кошка» (1927) дягилевской антрепризы), а с другой — способствовало проникновению новых материалов в повседневный быт.

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

Третье важное отличие — это намеренная постановочность балов в лучших традициях Версаля. Каждый бал тщательно продумывался самим графом: помимо темы, заранее выписывался состав участников с обозначением персонажей, пунктиром намечался сценарий — последовательность выходов (реминисценция, далеко не случайная, знаменитых выходов-антре королевских балетов XVII века), живых картин и других развлечений, и даже составлялся график репетиций [26]. Здесь, несомненно, в наличии все признаки театра — есть актеры, есть зрители (при этом актеры и зрители постоянно меняются местами), задан сюжет. Развитие действия происходит во французской театральной манере XVII–XVIII веков, эстетике театральных выходов (антре — *entré*) — представлений героев (в отличие, например, от немецкой традиции, прижившейся и при русском дворе — традиции торжественных процессий (*Zug*), когда все участники проходят маршем под музыку через анфиладу парадных комнат и возвращаются в бальный зал — как, например, на Русском костюмированном балу в Москве, в доме градоначальника, в 1849 году [11, с. 718–724]). Такие выходы тщательно режиссировались и репетировались. Большую роль играла музыка, под которую выходили персонажи. Граф лично отбирал музыкальное сопровождение, это были как произведения известных композиторов — Генделя, Гайдна, Моцарта (и даже Чайковского — например, выход принцессы де Люсанж в роли Золушки (на «Барочном балу») проходил под пьесу «*Chanson sans paroles*» из цикла «Воспоминание о Гапсале» [26]), так и вновь заказанные пьесы современных композиторов, с которыми граф водил тесную дружбу: например, уже упоминавшийся камерный балет «Обретенная статуя» Сати, Мясина, Кокто (длительностью пять минут) был написан для выхода известной светской львицы, наследницы империи швейных машин Singer Дейзи Феллоуз на «Барочном балу» [28, р. 226–230].

Что касается самого графа, то себе он обычно отводил центральную роль на празднике, причем своих амбиций граф не скрывал и выбирал самые яркие и недвусмысленные примеры для подражания: например, на «Барочном балу» Этьен де Бомон вышел в образе Короля-Солнца, одновременно копируя и переосмысливая в современном ключе костюм, в котором пятнадцатилетний Людовик XIV появился 23 февраля 1653 года в знаменитом «Королевском балете ночи».

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов



Илл. 2. Валентина Гюго на карусели. Бал игр. Фонд Этьена де Бомона. Архив Института современных издательских архивов (Institut Mémoires de l'édition Contemporaine, IMES), Франция

Кроме того, подстегиваемый, очевидно, все тем же «инстинктом преображения», который вел, например, и большую любительницу маскарадов императрицу Елизавету Петровну⁽⁴⁾, граф за вечер мог сменить несколько костюмов и масок: «Этьен де Бомон, исчезнувший было на минуту, вернулся в костюме „Нелепого Амура“: лицо было спрятано под смешной маской с толстыми щеками, на нем была надета розовая майка с толстой мягкой подкладкой, в руках граф держал стрелу» [18, р. 209]. Графа не пугало и то, что иногда эта смена образов носила трагический характер: на одном из балов в платье от модельера Вионне появилась жена графа, а через некоторое время в том же платье вышел и сам граф. Здесь можно увидеть не только намек на старинную театральную традицию, когда женские роли игрались мужчинами, но и еще один намек на Версаль (и на то, чью, собственно, традицию продолжает граф) — дело в том, что женщины в балетных интермедиях вышли на сцену только в 1681 году (как раз в царствование Людовика XIV), до этого все роли танцевали только мужчины [7, с. 149].

В этой «постановочности» проявляется близость балов (как и карнавалов, их предшественников) к «художественно-образным формам, именно к театрально-зрелищным» [2, с. 297]. При этом Бахтин отмечает, что карнавал все-таки не театр (там нет, например, разделения на исполнителей и зрителей, нет сцены и рампы, то есть нет границы) — «это сама жизнь, но оформленная особым, игровым образом» [2, с. 297]. Слова Бахтина в полной мере относятся и к тематическим балам: каждый такой бал был, по сути, театральным представлением по типу *commedia dell'arte*, с элементами случайности, игры, причем игры ролевой, с распределением ролей, но без четких правил и без стремления победить соперника. Здесь можно увидеть совершенно определенные признаки свободной игры (по Й. Хейзинге [10, с. 17–20]): выход из рамок обыденной жизни во временную сферу деятельности (праздник), общественная коммуникация и пространственно-временная изолированность, рождающая собственные правила.

(4) Придворный ювелир Иеремия Позье в своих воспоминаниях оставил любопытное замечание об этих маскарадах: «В одной из комнат обыкновенно императрица играла в фараон или пикет, а к десяти часам она удалялась и появлялась в маскарадном зале, где оставалась до пяти или шести часов утра, несколько раз меняя маски» [3, с. 170].

А главное — непредсказуемость исхода. Но эта ролевая игра (название, которое закрепилось за свободной игрой в отечественной философии и психологии), которая, по мнению философа М.С. Кагана, «является синкретической художественной игрой, игрой-искусством, в которой художественное освоение мира и игровая деятельность в собственном смысле этого слова еще не разделились» [6, с. 275], и есть одно из проявлений «культуры примитива», подпитывавшейся возникшим еще в конце XIX века в художественной среде Франции и других европейских стран интересом к «живой архаике» [9, с. 11] — традиционным культурам аборигенов Австралии, Северной и Южной Америки, Африки, Океании и т.д. Именно эти синкретические традиционные культуры «детства народов» стали «новым источником образности для европейского искусства, стремившегося вновь обрести тот первобытный синкретизм и внутреннее единство, которым обладало первобытное искусство» [8, с. 52–53]. И игра, также связанная в том числе со свежим и непосредственным миром детства, стала одним из способов обретения этого утраченного синкретизма, а в дальнейшем, в творчестве сюрреалистов «игра стала искусством» [6, с. 276], превратилась в сознательно используемый художественный метод.

Игровое начало — как бы «выдуманность» происходящего, карнавальность, «временный выход за пределы обычного строя жизни» [2, с. 298] — во многом и инициировало этот неожиданный сплав аристократии и художественной богемы, а сами балы превращались в своего рода экспериментальные площадки, где происходило взаимное оплодотворение — люди «без роду и племени» могли впитать вековые культурные коды аристократии, а аристократы сталкивались с новым, неожиданным, порою совершенно диким и неприемлемым взглядом на жизнь и искусство. Такая открытая игровая среда, будучи формой «скрещения художественных и коммуникативных устремлений людей» [6, с. 134] и «чистым искусством общения» [6, с. 206], в полной мере выполняла важную социальную функцию объединения разных культурных слоев общества, различных культурных парадигм и моделей, рождая в результате некий инновационный синтетический художественный продукт.

В этой среде Этьен де Бомон, помимо излюбленной роли-маски Людовика XIV, играл роль связующего и цементирующего элемента — организатора и проводника, который, с одной стороны, знакомил

новых художников и композиторов с потенциальными заказчиками — представителями состоятельной аристократии и крупной буржуазии; а с другой — приобщал самих потенциальных заказчиков к новейшим художественным тенденциям. Эту роль Этьен де Бомон, «последний меценат» [16, р. 55], играл вполне сознательно: и здесь у него тоже был образец для подражания (и одновременно соперник) — Сергей Павлович Дягилев. В 1924 году граф организовал провалившуюся с коммерческой точки зрения театральную антрепризу «Парижские вечера» (слишком авангардными, даже для Парижа 1920-х годов, были представленные там спектакли), про которую Дягилев сказал, что «единственное, что они забыли позаимствовать — это мое имя» [32, р. 521]. Кроме того, Этьен де Бомон и сам выступал в роли заказчика: например, он был владельцем большой коллекции полотен Пикассо, Брака и Гриси, которые приобрел, продав часть фамильного собрания старых мастеров; а одно из самых известных сочинений Дариуса Мийо «Бык на крыше» было создано по заказу графа [14, р. 13].

Вслед за Этьеном де Бомоном подобные балы начали устраивать и графы де Ноай, и другие аристократические семейства. Игровая культура, «сознательно культивируемая праздничность, зачастую преподносимая через формы „третьей культуры“» [8, с. 144], все больше проникала в общество — с одной стороны, явно уставшего от длительной и разрушительной войны, а с другой — опять поддавшегося на магию прогресса. И, опять же, в недрах этих балов — достаточно эфемерных явлений — зарождались элементы новых художественных течений: в первую очередь, сюрреализма, где игра и случайность — ключевые элементы философии творчества и художественные методы. В дальнейшем, уже после Второй мировой войны, в таких художественных практиках, как хепеннинги, перформансы, акционизм, совершенно явно можно увидеть отголоски балов 1920–1930-х годов, запечатленных для истории лучшими парижскими фотографами. И это тоже была совершенно сознательная политика Этьена де Бомона: перед каждым балом и во время самого бала организовывалась фотосессия — сохранилось довольно большое количество фотографий участников балов, выполненных такими мэтрами, как Ман Рэй и Поль О’Дуайе. Сохранились как отдельные постановочные фотографии участников балов [20; 21; 22], так и большие коллажи из фотографий на листах размером 100 x 122 см.

А еще участники тех балов прожили долгие жизни. И удивительно, но многие из них так и не смогли забыть блистательные впечатления юности. Например, один из них — наследник совершенно феноменального состояния, с испано-мексиканскими корнями, Шарль де Бестеги устроил в 1951 году в Венеции, в палаццо Лабия, грандиозный Восточный бал, воскрешавший в памяти балы Этьена де Бомона. В 1972 году другая наследница не менее феноменального состояния, Мари-Элен Ротшильд организовала в Париже Большой сюрреалистический бал, ставший, пожалуй, последним из великих балов. Но самый яркий памятник Этьену де Бомону оставил писатель Раймон Радиге, умерший совсем молодым, в 20 лет: в 1924 году он написал свой последний роман, классический «роман с ключом», «Бал графа д'Оржеля», где главный герой — это, конечно же, Этьен де Бомон. А в 1970 году бывший светский повеса и тоже постоянный участник балов графа (и один из персонажей романа), а к тому времени уже известный европейский режиссер Марк Аллегре снял по этому роману художественный фильм.

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

Список литературы:

- 1 Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМИК, 1988. 200 с.
- 2 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Введение (постановка проблемы) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 291–352.
- 3 Большой бал. Балы в России: на подмостках истории, жизни, театра XVIII–XX вв.: Каталог выставки. М.: Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно», 2013. 259 с.
- 4 Дэвис М.Э. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 184 с.
- 5 Записки астронома Ивана Бернулли о поездке его в Россию в 1777 году // Русский архив. 1902. № 1. С. 7–32.
- 6 Каган М.С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). М.: Издательство политической литературы, 1974. 328 с.
- 7 Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. 296 с.
- 8 Петухов А.В. Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. М.: Буксмарк, 2020. 312 с.
- 9 Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Ред. В.Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–28.
- 10 Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. 464 с.
- 11 Шевырев С.П. Русский костюмированный бал // Русская старина. 1883. № 3. С. 718–724.
- 12 Шут. 1897. № 5. С. 10.
- 13 Юнисов М.В. Маскарады, живые картины, шарady в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII — начала XIX века. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2008. 304 с.
- 14 Au Temps du Boeuf sur le Toit. 1918–1928. Paris: Artcurial, 1981. 116 p.
- 15 Goethe J.W. von. Bey Allerhöchster Anwesenheit Ihro Majestät der Kaiserin Mutter Maria Feodorowna in Weimar Maskenzug. [Weimar], 1818. 80 p. Faustsammlung der HAAB Weimar, F 7625.
- 16 Hentea M. The Aristocratic Avant-garde: Le Comte Étienne de Beaumont and "Les Soirées de Paris" // Neohelicon. 2015. June. Volume 42. Issue I.P. 55–69.
- 17 Howald Chr. Der Fall Nicolas Fouquet. Mäzenatentum als Mittel politischer Selbstdarstellung. 1653–1661. München: Oldenburg Verlag, 2011. 293 p.
- 18 Hugo J. Le Regard de la Mémoire. Actes Sud / Labor, 1983. 512 p.
- 19 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Eric Satie, SAT 6.59.
- 20 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 4.12.
- 21 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 4.13.
- 22 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 4.14.
- 23 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 7.3.
- 24 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 11.5.

- 25 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 23.3.
 26 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), Fonds Etienne de Beaumont, 197BMT 23.4.
 27 Journal des Luxus und der Moden. 1810. April. P. 201–210. HAAB Weimar, 2784095–5.
 28 Orledge R. Satie the Composer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 394 p.
 29 Radiguet R. Le Bal du Comte d'Orgel. Paris: Grasset, 1924. 239 p.
 30 Steegmuller F. Cocteau: A Biography. London: Macmillan, 1970. 583 p.
 31 Thiery Cl. 1918, the Beginning of Jazz in France. URL: <https://france-amerique.com/en/1918-the-beginnings-of-jazz-in-france/> (дата обращения 04.04.2020).
 32 Whiting St. M. Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall. Oxford: Oxford University Press, 1999. 596 p.

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

References:

- 1 Barboj Yu. *Struktura dejstviya i sovremennyj spektakl'* [The Structure of Action and Modern Performance]. Leningrad, LGITMIK Publ., 1988. 200 p. (In Russ.)
- 2 Bahtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa. Vvedenie (postanovka problemy)* [Oeuvre of Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance. Introduction (Statement of the Problem)]. Bahtin M.M. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary and Critical Articles]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 291–352. (In Russ.)
- 3 *Bol'shoj bal. Baly v Rossii: na podmostkah istorii, zhizni, teatra XVIII–XX vv.: Katalog vystavki* [The Great Ball. Balls in Russia: on the Stage of History, Life, Theatre of the 18th–20th centuries: Exhibition Catalog]. Moscow, Gosudarstvennyj istoriko-arhitekturnyj, hudozhestvennyj i landshaftnyj muzej-zapovednik "Caricino" Publ., 2013. 259 p. (In Russ.)
- 4 Davis M.E. *Erik Sati* [Eric Satie]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 184 p. (In Russ.)
- 5 Zapiski astronoma Ivana Bernullya o poezdke ego v Rossiyu v 1777 godu [Notes of Astronomer Ivan Bernoulli about His Trip to Russia in 1777]. *Russkij arhiv*, 1902, no. 1, pp. 7–32. (In Russ.)
- 6 Kagan M.S. *Chelovecheskaya dejatel'nost' (Opyt sistemnogo analiza)*. [Human Activity (Experience of System Analysis)]. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury Publ., 1974. 328 p. (In Russ.)
- 7 Krasovskaya V.M. *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерки istorii. Ot istokov do serediny XVIII veka* [Western European Ballet Theater. Essays on History. From the Origins to the Middle of the 18th century]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1979. 296 p. (In Russ.)
- 8 Petuhov A.V. *Ar deko i iskusstvo Francii pervoj chetverti XX veka* [Art Deco and the Art of France in the first quarter of the twentieth century]. Moscow, Buksmart Publ., 2020. 312 p. (In Russ.)
- 9 Prokof'ev V.N. O tryoh urovnjah hudozhestvennoj kul'tury Novogo i Novejshego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nyh iskusstvah) [On the Three Levels of Artistic Culture of the New and Modern times (on the Problem of the Primitive in the Visual Arts)]. *Primitiv i ego mesto v hudozhestvennoj kul'ture Novogo i Novejshego vremeni* [Primitive and its Place in the Artistic Culture of the New and Modern times], ed. V.N. Prokof'ev. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 6–28. (In Russ.)
- 10 Hejzinga J. *Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya* [Homo Ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Moscow, Progress Publ., 1992. 464 p. (In Russ.)
- 11 Shevyrev S.P. *Russkij kostjumirovannyj bal* [Russian Costume Ball]. *Russkaya starina*, 1883, no. 3, pp. 718–724. (In Russ.)
- 12 *Shut*, 1897, no. 5, p. 10. (In Russ.)
- 13 Yunisov M.V. *Maskarady, zhivye kartiny, sharady v dejstvii. Teatralizovannye razvlecheniya i ljubitel'stvo v russoj kul'ture vtoroj poloviny XVIII – nachala XIX veka* [Masquerades, Live Pictures, Charades in Action. Theatrical Entertainment and Amateurism in the Russian Culture of the second half of the 18th – early 19th century]. St. Petersburg, Kompozitor, Sankt-Peterburg Publ., 2008. 304 p. (In Russ.)
- 14 *Au Temps du Boeuf sur le Toit. 1918–1928*. Paris, Artcurial, 1981. 116 p.
- 15 Goethe J.W. von. *Bey Allerhöchster Anwesenheit Ihro Majestät der Kaiserin Mutter Maria Feodorowna in Weimar Maskenzug* [Weimar], 1818. 80 p. Faustsammlung der HAAB Weimar, F 7625.
- 16 Hentea M. The Aristocratic Avant-garde: Le Comte Étienne de Beaumont and "Les Soirées de Paris". *Neohelicon*, 2015, June, Volume 42, Issue 1, pp. 55–69.
- 17 Howald Chr. *Der Fall Nicolas Fouquet. Mäzenatentum als Mittel politischer Selbstdarstellung. 1653–1661*. München, Oldenburg Verlag, 2011. 293 p.

Балы графа Этьена де Бомона как элемент социально-художественной жизни Парижа 1920–1930-х годов

- 18 Hugo J. *Le Regard de la Mémoire*. Actes Sud, Labor, 1983. 512 p.
- 19 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Eric Satie*, SAT 6.59.
- 20 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 4.12.
- 21 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 4.13.
- 22 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 4.14.
- 23 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 7.3.
- 24 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 11.5.
- 25 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 23.3.
- 26 Institut memoires de l'edition contemporaine (IMEC), *Fonds Etienne de Beaumont*, 197BMT 23.4.
- 27 *Journal des Luxus und der Moden*, 1810, April, pp. 201–210. HAAB Weimar, 2784095–5.
- 28 Orledge R. *Satie the Composer*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990. 394 p.
- 29 Radiguet R. *Le Bal du Comte d'Orgel*. Paris, Grasset, 1924. 239 p.
- 30 Steegmuller F. *Cocteau: A Biography*. London, Macmillan, 1970. 583 p.
- 31 Thierry Cl. *1918, the Beginning of Jazz in France*. Available at: <https://france-amerique.com/en/1918-the-beginnings-of-jazz-in-france/> (accessed 04.04.2020).
- 32 Whiting St. M. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford, Oxford University Press, 1999. 596 p.