

Наталья Павловна Хилько – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки и композиции,
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова,
(Петрозаводск, Россия),
n.hilko@mail.ru

Natalia P. Hilko – musicologist, Ph.D. (Arts),
Associate Professor of the Music Theory
and Composition Department,
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,
(Petrozavodsk, Russia),
n.hilko@mail.ru,
ORCID: 0000-0003-2183-7961

Валентина Геннадьевна Трусова – пианистка, концертмейстер,
доцент кафедры камерного ансамбля
и концертмейстерского класса,
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова,
(Петрозаводск, Россия),
valentina.trusova@glazunovcons.ru

Valentina G. Trusova – pianist, accompanist,
Associate Professor of the Chamber Ensemble
and Accompaniment Class Department,
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,
(Petrozavodsk, Russian Federation),
valentina.trusova@glazunovcons.ru,
ORCID: 0009-0003-3365-4617

УДК 781+784

DOI 10.61908/2413-0486.2024.38.2.1-37

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Ф. ПУЛЕНКА «КАЛЛИГРАММЫ»
НА СТИХИ Г. АПОЛЛИНЕРА:
СИНТЕЗ МУЗЫКИ, ПОЭЗИИ И ГРАФИКИ

Аннотация

В центре внимания авторов статьи – вокальный цикл Ф. Пуленка «Каллиграммы» (1948), созданный на поэтические тексты из одноименной книги стихов Г. Аполлинера. Сочинение проанализировано в аспекте музыкального воплощения фигуративной поэзии и принципов организации цикла. В своей интерпретации вербально-визуального первоисточника композитор опирается на гармонические средства с закреплённой

семантикой, звукоизобразительные приёмы, жанровую конкретизацию. Для построения лирического сюжета и объединения миниатюр в цикл он формирует интонационные, тональные связи, создаёт систему особых гармоний.

«Каллиграммы» Аполлинера – Пуленка можно трактовать и как дневник человека, прошедшего войну, и как музыкальный памятник всему «потерянному поколению» (Г. Стайн).

Ключевые слова: Ф. Пуленк, Г. Аполлинер, «Каллиграммы», идиограмма, вокальный цикл, интерпретация, драматургия

F. POULENC'S VOCAL CYCLE "CALLIGRAMMES"
ON G. APOLLINAIRE'S POEMS:
SYNTHESIS OF MUSIC, POETRY AND GRAPHICS

Abstract

The authors of the article focus on F. Poulenc's vocal cycle "Calligrammes" (1948), based on poetic texts from the collection of poems of the same name by G. Apollinaire. The composition is analyzed in the aspect of the musical embodiment of figurative poetry and the principles of the organization of the cycle. In his interpretation of the verbal-visual primary source, the composer relies on harmonic means with fixed semantics, sound-descriptive techniques, and genre concretization. To build a lyrical plot and integrate miniatures into a cycle, he forms intonation and tonal connections, and creates a system of special harmonies.

Apollinaire–Poulenc's "Calligrammes" can be interpreted both as a diary of a man has gone through the war, and as a musical monument to the entire "lost generation" (G. Stein).

Keywords: F. Poulenc, G. Apollinaire, "Calligrammes", ideogram, vocal cycle, interpretation, dramaturgy

В 2024 году мировая общественность отмечает 125-летие со дня рождения одного из самых значимых французских композиторов XX века – Франсиса Пуленка (1899–1963). В «кратком указателе понятий и явлений» [5], важных для осмысления музыки композитора, Б. Королёк в ряду доминант его творчества выделил голос и мелодию, что согласуется с оценкой современников, которые называли Пуленка «Французским Шубертом». Первостепенность этих элементов в системе эстетических

ценностей представителя французской «Шестёрки» не вызывает сомнений, поскольку его музыка, независимо от жанровой принадлежности, часто воспринимается как личное послание композитора. Большой корпус его сочинений имеет вербальную основу. Пуленк обладал тонким чувством слова, которое проявилось и в его собственных литературных работах – знаменитом «Дневнике моих песен»¹, статьях и письмах, – и в выборе поэтических текстов для вокальных и хоровых сочинений.

Среди вокальных опусов Пуленка 150 *Mélo­dies*² и 26 циклов для голоса с фортепиано. В этом богатом творческом наследии невозможно не заметить особого отношения композитора к поэзии его современников, в частности, Г. Аполлинера и П. Элюара: «Если на моей могиле напишут: “Франсис Пуленк, композитор Аполлинера и Элюара”, – мне кажется, это будет великой честью для меня» [6, с. 25]. Их стихи послужили основой отдельных песен и наиболее значимых камерных циклов композитора. «Бестиарий, или Кorteж Орфея» (1919), «Два стихотворения» (1938), «Банальности» (1940), «Каллиграммы» (1948) созданы на стихи Аполлинера³; «Пять стихотворений» (1935), «Тот день, та ночь» (1937), «Свежесть и пламя» (1950), «Труд художника» (1956) – на стихи Элюара.

Первым в творчестве Пуленка зазвучал Гийом Аполлинер (1880–1918). Свой самый ранний вокальный цикл композитор написал на его стихи: «С “Бестиария” я почувствовал связь, прочную и таинственную, с поэзией Аполлинера. <...> Эти первые песни уже были “очень Пуленк”» [там же, с. 5].

¹ «Дневник моих песен» (“*Journal de mes mélodies*”) [6] был опубликован посмертно в 1964 году благодаря инициативе «Общества друзей Пуленка» с предисловием Анри Соге, французского композитора и близкого друга Пуленка. В этом источнике, важном для понимания личности Мастера, запечатлены воспоминания, истории возникновения многих произведений, приоткрыта завеса творческих замыслов, даны исполнительские рекомендации. Пуленк жил искусством и свои впечатления фиксировал в дневнике.

² *Mé­lo­die* – французский аналог стихотворения с музыкой, вокального жанра, получившего распространение в европейской культуре со второй половины XIX века. Перевод этого термина на русский язык как романс или песня будет неточным, поскольку для этих жанров во французской традиции есть дефиниции *romance* и *chanson*.

³ Свою оперу-буфф «Груды Терезия» (1944) Пуленк также написал на текст Аполлинера.

Еще одну важную запись находим в «Дневнике» музыканта: «Именно благодаря Аполлинеру я нашёл свой истинный мелодический стиль» [там же, с. 7].

Аполлинеровским опусам Пуленка посвящены страницы целого ряда исследований зарубежных и отечественных авторов, в частности, Б. Иври, К. Б. Шмидта, И. А. Медведевой, О. В. Михайловой. Среди статей последних лет назовём публикации Е. Ю. Краснощёк, Д. В. Третьяковой и Д. А. Семёновой⁴ и других.

В качестве объекта, изучаемого в аспекте музыкальной интерпретации поэтического содержания и формы, нами был избран вокальный цикл Пуленка «Каллиграммы» (“Calligrammes”) на стихи Аполлинера⁵. Отдельные его части в подобном или иных ракурсах уже рассматривались в статьях А. П. Боярчук [3], Дж. Коха [11], И. Драч, М. Черкашиной-Губаренко, М. Чернявской, М. Говорухиной, О. Михайловой [12], но цикл в целом ещё не получил достаточного музыковедческого освещения, что и определило актуальность предлагаемой работы. Её новизна обусловлена характером поэтического источника вокальных миниатюр – избранные Пуленком стихи Аполлинера принадлежат к роду графических (фигурных) текстов – идиограмм. В этой связи исследовательский интерес направлен на способы

⁴ Ivry B. Francis Poulenc. London: Phaidon Press, 1996; Schmidt C. B. Entrancing Muse: A documented biography of Francis Poulenc. Hillsdale, US: Pendragon Press, 2001; Медведева И. А. Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1969. 240 с.; Михайлова О. В. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2009. <https://mydisser.com/ru/catalog/view/129/131/32246.html> (дата обращения: 18.03.2024); Краснощёк Е. Ю. Орфический «Свет» Гийома Аполлинера в композиторской интерпретации камерно-вокального цикла «Бестиарий, или Кортеж Орфея» Ф. Пуленка // Наука. Искусство. Культура. 2016. Вып 4 (12). С. 25–33; Третьякова Д. В., Семенова Д. А. Краткий анализ вокального цикла Ф. Пуленка «Банальности» для голоса и фортепиано на стихи Г. Аполлинера // Образовательная парадигма современной творческой педагогики: сборник статей. В 3-х частях / Общ. ред. С. М. Низамутдиновой. М., 2022. С. 242–250.

⁵ Первым исполнителем этого вокального цикла был известный французский певец Пьер Бернак (Pierre Bernas, 1899–1979), для которого композитор написал около 90 романсов и которому посвятил «Дневник моих песен». Аудиозапись «Каллиграмм» в исполнении П. Бернака и Ф. Пуленка (1950) выложена на платформе You Tube (см. <https://www.youtube.com/watch?v=8i-lt9reKIQ>).

передачи в музыке не только традиционных параметров поэтического текста (содержания, композиции, ритма и пр.), но и его визуальной формы.

Само слово *каллиграмма*, собранное из лексем *каллиграфия* и *идеограмма*, – результат лингвистических экспериментов Аполлинера. Поэт обозначал так стихи, которые оформлял в виде рисунков, составленных из слов⁶.

Придуманный неологизм он использовал и в качестве заголовка своей книги стихов – «Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны (1913–1916)» (“*Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*”), которая состоит из шести частей: I ч. «Волны» (“*Ondes*”), II ч. «Знамена» (“*Étendards*”), III ч. «Ящик на сницах» (“*Case d'armes*”⁷), IV ч. «Артиллерийские зарницы» (“*Lueurs des tirs*”), V ч. «Лунный блеск снарядов» (“*Obuscouleur de lune*”), VI ч. «Звездная голова» (“*La tête étoilée*”). Н. И. Балашов в статье «Аполлинер и его место во французской поэзии» пишет о том, что в хронологической последовательности этих текстов предстала «лирическая летопись эпохи. Получилось нечто вроде прохождения кругов ада, однако завершающееся кратким оптимистическим апофеозом в нескольких обращённых к будущему стихотворениях 1917–1918 гг.» [1, с. 259].

Поэт предпринял попытку синтеза вербального, визуального и звукового начал, характерного для своего времени. В Предисловии к изданию «Каллиграмм» М. Бьютор описывает аполлинеровские варианты графического оформления текста, связывая их с желанием поэта запечатлеть смысл и особенности произнесения значимых слов (см. [10]). Речь идёт об использовании разных шрифтов, смещении строк, изменении их направления, вплоть до скручивания в спираль, расположении в виде рисунка (таблица № 1).

⁶ Явление, которое французский поэт обозначил этим новым словом, имеет давнюю традицию, уходящую своими корнями в античность. Такие фигуративные стихи в разные времена именовались *carmen figuratum*, *carmen cancellatum*, *dedicatory poems*, «стихо-картины» и т. п. (см. подробнее [4]). Каллиграммы Аполлинера органично встраиваются в этот ряд.

⁷ Имеется в виду ящик для снарядов артиллерийского орудия.

подобного оформления возникает возможность услышать стихотворение в варианте, близком к авторскому замыслу, и в случае вокального воплощения соотнести музыкальную интонацию с поэтической.

Пуленк познакомился с «Каллиграммами» Аполлинера в 1918 году, перед отправкой на фронт, но к сочинению своего цикла с аналогичным названием приступил много позже, в 1948 году, что было для него характерно. Композитор часто откладывал понравившиеся ему стихи «про запас». Здесь важно отметить, что, обращаясь к творчеству того или иного поэта, он не боялся выбирать трудные для понимания и переложения на музыку тексты, главное, чтобы они были созвучны его внутреннему состоянию.

В основу одноименного вокального цикла, содержанием которого стали размышления о жизни и смерти, о войне и любви, легли семь стихотворений из разных частей книги (таблица № 2).

Таблица № 2

Состав поэтических текстов цикла Ф. Пуленка «Каллиграммы»⁸

№	Название	Часть книги	Посвящения ⁹
1	«Шпионка» (“L’Espionne”)	V часть	Симоне Тильяр
2	«Изменение» (“Mutation”)	III часть	Пьеру Лелонгу
3	«На Юг» (“Vers le sud”)	III часть	Жаклин Аполлинер
4	«Дождь» (“Il pleut”)	I часть	в память об Эммануэле Фэйе
5	«Изгнанная благодать» (“La grâce exilée”)	IV часть	моей сестре Жанне
6	«Также хорошо как цикады» (“Aussi bien que les cigales”)	V часть	Жаку Сулэ
7	«Путешествие» (“Voyage”)	I часть	в память о Раймонде Линосье

Семь миниатюр, следующих друг за другом, воспринимаются как процесс перелистывания в памяти лирического героя страниц «книги его

⁸ Здесь и далее переводы стихов Аполлинера с французского сделаны Н. Т. Власовой.

⁹ Симона Тильяр (Simone Tilliard) – пианистка, подруга детства Пуленка, исполнявшая ранние произведения композитора. Ей он посвятил свою Сонату для фортепиано в четыре руки (1918); Жаклин Аполлинер (Jacqueline Apollinaire) – жена поэта. Он женился на ней в 1918 году, незадолго до своей смерти. Она была профессиональной медсестрой и ухаживала за поэтом после ранения на фронте. Жак Сулэ (Jacques Soulé) – друг детства композитора; Раймонда Линосье (Raymonde Linossier) – подруга детства композитора, в 1916 году привела Пуленка в книжный магазин «Дом друзей книг» (“Maison des Amis des Livres”) Адриены Монье, где он познакомился с Г. Аполлинером, М. Жакобом, П. Элюаром и Л. Арагоном. Информации об Эммануэле Фэйе пока найти не удалось.

жизни». Дневниковый характер циклу придают и посвящения близким людям композитора.

Подобная обобщённо-сюжетная драматургия организует сюитную композицию, в которой *Mélodies* расположены по принципу нарастания контраста. В заданной Пуленком последовательности текстов возникают содержательные арки: обрамляющие цикл № 1 и № 7, а также № 3 и № 5 связаны с любовной лирикой, № 2 и № 6 обращены к военной теме. Помимо этого композицию прослаивают монологи автора из «настоящего времени» (№ 1, № 4, № 7).

Как отмечалось ранее, смысловая оппозиция жизни и смерти предстаёт в этом сочинении как противостояние любви и войны (таблица № 3). Подобное решение обусловлено автобиографическим характером «Каллиграмм» Аполлинера и Пуленка.

Таблица № 3

Тональная организация и жанровый состав цикла

№	Название	Тональность	Тема	Жанр
1	«Шпионка»	<i>fis / Fis</i>	сохранение любви	монолог
2	«Перемена»	<i>es</i>	война и любовь	драматическая песня («вокальный театр» ¹⁰)
3	«На Юг»	<i>e / E</i>	торжество любви	монолог
4	«Дождь»	<i>b</i>	потеря любви	монолог
5	«Изгнанная благодать»	<i>E</i>	любовь и война	песня
6	«Также хорошо как цикады»	<i>Es / es</i>	война	драматическая песня («вокальный театр»)
7	«Путешествие»	<i>fis / Fis</i>	прощанье с любовью	монолог

Важнейшим средством достижения циклического единства становится гармония и тональная организация, в основе которой обнаруживаются принципы симметрии и палиндрома (схема № 1).

¹⁰ Об особенностях «вокального театра» в вокальных циклах Пуленка пишет в своих статьях «Вокальный театр Ф. Пуленка и его истоки», «Бретонские песни Франсиса Пуленка: попытка расширения традиционного карнавального мира» И. И. Созинова [7; 8].

Схема № 1

$$fis/Fis - es - e/E - \underline{b - E - Es/es} - fis$$

Указанные тональности не только определяют главный высотный центр каждой части, но присутствуют в качестве проходящих внутри практически всех миниатюр, создавая тем самым прочный структурный каркас целого. Их появление обусловлено содержанием поэтического источника, что позволяет говорить о тональной драматургии и тональной семантике.

Открывает цикл *Mélodie* с заголовком «Шпионка». В контексте названия книги стихов – «Стихотворения Мира и Войны» – подобный персонаж настраивает на военную тему, на самом же деле для поэта шпионка – это метафора памяти: *Pale espionne de l'Amour / Ma mémoire à peine fidèle* (Бледная шпионка любви / Моя память едва надёжна)¹¹. Аполлинер противопоставляет разум и чувство, отождествляя первое с памятью, а второе – с сердцем, оставляя свой выбор за сердцем. Памяти свойственно искажать и даже подменять воспоминания: *Tu te déguises A ta guise* (Ты одеваешься по-своему), и только сердце правдиво (таблица № 4).

Таблица № 4

Г. Аполлинер «Шпионка»

	№ 1. L'espionne	№ 1. Шпионка
I	Pale espionne de l'Amour	Бледная шпионка любви
	Ma mémoire à peine fidèle	Моя память едва верна
	N'eut pour observer cette belle	Был только час чтоб наблюдать эту прекрасную
	Forteresse qu'une heure un jour	Крепость однажды
II	Tu te déguises	Ты одеваешься
	A ta guise	По-своему
	Mémoire espionne du cœur	Память шпионка сердца
	Tu ne retrouves plus l'exquise	Ты больше не находишь изысканного
	Ruse et le cœur seul est vainqueur	Коварства и только сердце победитель
III	Mais la vois-tu cette mémoire	Но видишь ли ты эту память
	Les yeux bandés prête à mourir	С завязанными глазами готовую умереть
	Elle affirme qu'on peut l'en croire	Она утверждает, что ей можно довериться
	Mon cœur vaincra sans coup férir	Мое сердце победит легко

¹¹ Неслучайно в советском издании вокальных сочинений Пуленка 1979 года с переводами И. Емельяновой эта миниатюра имеет название «Память» (см. Пуленк Ф. Избранные песни для голоса в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1979).

Лирическое высказывание, интимное и чувственно-эмоциональное, обусловило обращение композитора к жанру монолога.

Поэтическая композиция состоит из трёх строф. Пуленк берёт её за основу и создаёт сквозную строфическую форму с динамическим нарастанием и спадом. Первая строфа, в которой речь идёт о свойствах памяти, очерчена рамками главной тональности *fis-moll*. Важно заметить, что все гармонии на этом участке формы связаны присутствующим в них pedalным тоном *fis*, переходящим из голоса в голос. В очень тихом звучании (*pp*), нежно (*très doux*), в умеренном движении (*très modère*) вокальная мелодия поднимается по звукам тонического трезвучия, восходит к вершине *fis*² и застывает на ней, давая возможность прочувствовать слово *L'amour*, насладиться его звучанием. Этому способствует не только ритмическая остановка, но и пряная гармония мажорного IV₄₃ (пример № 1).

Пример № 1

№ 1. «Шпионка», т. 1–4

Très modéré ♩ = 60
pp très doux *mf*
 Pâle es-pion-ne de L'a-mour Ma mé-moire à pei-ne fi-dèle N'eut
 Très modéré ♩ = 60
pp *mf*
 Baigné de pédale

Изысканная по красоте кантилена вокальной партии с элементами декламации, характерной для французской вокальной традиции, на протяжении всей миниатюры поддерживается безостановочной синкопированной ритмической пульсацией в аккомпанементе. Чувственный тон музыке сообщают и выразительные затактовые мотивы-вздохи в верхнем голосе фортепианной партии.

Обращает на себя внимание начало второй поэтической строфы. Её первая строка «ломается» перед синтагмой *a ta guise (no-своему)* (см. таблицу № 4). В это время в музыке происходит событие, которое даст в дальнейшем

возможность интерпретировать семантику главной и других тональностей этого номера. На словах *Tu te déguises / A ta guise* (Ты одеваешься по-своему) композитор совершает графическое «переодевание» аккорда, записывая тоническое трезвучие *fis-moll* как *ges-moll* (т. 9). Подобная энгармоническая замена остаётся незаметной для слушателя, но оказывается сигналом для исполнителя, который должен изменить окраску звучания¹². Пуленк таким приёмом создаёт аналог графического выделения слов, которое Аполлинер использовал в своих стихах.

В этой же строфе, когда в тексте заходит речь о сердце – оппоненте памяти: *le cœur seul est vainqueur* (сердце победитель) (т. 15–17), возникает тональность *Ges-dur* (энгармонический аналог *Fis-dur*). Её появление совпадает с кульминацией монолога. В подготовке столь важного драматургического события композитор использует выразительность и энергию эллиптической последовательности с активным кварто-квинтовым движением баса, в основе которой $\Pi_7-V_7^6$. Благодаря чередованию малого уменьшённого септаккорда и мелодизированной доминанты¹³ этот показательный для романтической эпохи оборот приобретает поистине французский шарм. Вместе с восходящими интонациями в вокальной мелодии он создаёт ощущение душевного восторга. На этой аккордовой последовательности будет построена вся заключительная строфа миниатюры. В последующих номерах она будет появляться регулярно, сопровождая слова, в которых речь пойдёт о переживаемых моментах любви. Таким

¹² Энгармоническая замена сопровождается ритмической активностью, выразительным восходящим скачком на м. 6 в мелодии, гармонией III высокой ступени, динамикой *f* и новым характером высказывания (*ironique*).

¹³ Последовательность «тристановского» малого уменьшённого септаккорда и «шопеновской» доминанты, отработанная в лирических сочинениях романтической эпохи до состояния штампа, приобрела у Пуленка свежее звучание благодаря использованию её в условиях протяжённой мелодико-гармонической модуляции, намечающей тональности *as – fis – e – d – C*, и необычного, терпкого, звучания V_7^6 с секстовым тоном в среднем (альтовом) голосе.

образом, описанный гармонический оборот можно трактовать и как конструктивный элемент, и как лейтсредство.

Важным событием последней строфы вновь станет энгармоническая замена, но теперь бемолей на диезы. «Переодевание» произойдёт в момент звучания слова *mémoire* (память), когда в кварто-квинтовой последовательности вместо ожидаемого баса *as* появится его графический двойник *gis* (пример № 2, т. 3).

Пример № 2

№ 1. «Шпионка», III строфа, т. 16–26

16 *f* *ff*
 queur Mais la vois - tu cet - te mé - moi - re Les yeux ban -

19 *mf* *f* *mf* *p*
 - dés prête à mou - rir Elle af - fir - me qu'on peut l'en croi - re Mon

23 *pp* *tenu* *p*
 cœur vaincra sans coup fé - rir.

Результатом противостояния разума и чувства в интерпретации Пуленка станет их примирение: тональность «памяти» *fis-moll* и тональность «сердца» *Ges-dur* совместятся в *Fis-dur*. В заключительном мажорном кадансе миниатюры, сопровождающем поэтическую строку *Moë сердце победит легко*, на доминантовом органном пункте композитор запишет $DD_{\text{ум}7}$ по *Ges*, а III_{6H} и D_7^6 – по *Fis* (пример № 2, т. 8).

Судя по всему, использование Пуленком ложного энгармонизма означало способ быстрого переключения событий лирического сюжета в

иное семантическое пространство. В дальнейшем противостояние диэзных и бемольных тональностей приобретёт более глубокий смысл.

Следующий номер – «Перемена» (№ 2) – контрастирует в содержательном, жанровом и тональном отношении. Текст Аполлинера является примером «кинозарисовки», мелькающих картинок из солдатской жизни, собранных в целое посредством монтажа¹⁴ (таблица № 5).

Таблица № 5

Г. Аполлинер «Перемена»

№ строки	№ 2. Mutation	№ 2. Перемена
1	Une femme qui pleurait	Женщина плакала
2	Eh! Oh! Ha!	Эх! Ох! Ах!
3	Des soldats qui passaient	Солдаты шли
4	Eh! Oh! Ha!	Эх! Ох! Ах!
5	Un éclusier qui pêchait	Смотритель шлюза рыбачил
6	Eh! Oh! Ha!	Эх! Ох! Ах!
7	Les tranchées qui blanchissaient	Траншеи белили
8	Eh! Oh! Ha!	Эх! Ох! Ах!
9	Des obus qui pétaient	Снаряды рвались
10	Eh! Oh! Ha!	Эх! Ох! Ах!
11	Des allumettes qui ne prenaient pas	Спички не зажигались
12	Et tout	И всё
13	A tant changé	Так сильно поменялось
14	En moi	Во мне
15	Tout	Всё
16	Sauf mon Amour	Кроме любви моей
17	Eh! Oh! Ha!	Эх! Ох! Ах!

Первые одиннадцать стихов передают приметы военного времени, от картин прифронтовой жизни до окопной хроники. Периодическая структура с повторяющимися восклицаниями *Eh! Oh! Ha!* в конце строки указывает на песенный жанр с характерной для него последовательностью запев – припев.

Начиная с двенадцатой строки, в содержании происходит переход из разрушенного войной внешнего мира в мир внутренний, полный воспоминаний и тёплых чувств. Интонация стихотворения меняется, что выражено графически: Аполлинер записывает последнее предложение лесенкой и таким образом создаёт эффект замедления.

¹⁴ Более подробно о кинематографичности этой миниатюры см. [12].

В цикле Пуленка появление «Перемены» означает переключение событий лирического сюжета из области чувств в реальную действительность. Это сделано посредством введения жанра походной песни и далёкой, на первый взгляд, тональности *es-moll*. Для предыдущего *fis-moll* она является нижней хроматической медиантой (VI[#]), но записанная в бемольной «транскрипции» сигнализирует о переходе в принципиально иную, чем в № 1 смысловую сферу. Кроме того, в этой тональности просматривается приглушённая минорным ладом героическая семантика¹⁵.

Миниатюра выдержана в одном эмоциональном ключе, который можно охарактеризовать как состояние духовного подъёма. Это – песня шагающего по фронтовым дорогам солдата, вспоминающего любимую девушку¹⁶. Образной конкретизации способствуют активные сигнальные интонации в сочетании с напевной декламацией в вокальной партии, квадратная метрическая структура, присутствие ритмоформулы (пример № 3).

Пример № 3

Ф. Пуленк. № 2 «Перемена», т. 1–4

The musical score for Example 3 is presented in two systems. The top system features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. Both are marked 'Presto, très rythmé' with a tempo of 192. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and includes the lyrics 'U - ne fem - me qui pleurait Eh! Oh! Ha!'. The piano accompaniment also starts with a forte (*f*) dynamic. The bottom system continues the piano accompaniment, showing a shift to a fortissimo (*ff*) dynamic in the final measures.

С появлением глубокого баса в заключительном разделе миниатюры возникают вальсовые отголоски. Мотивное членение мелодии уступает место более протяжённым фразам (пример № 4). Жанровый переход от походной

¹⁵ Трактовка *Es-dur* как тональности «героической» в европейской традиции закрепилось благодаря бетховенской Третьей симфонии и ряду других его сочинений со сходным содержанием.

¹⁶ Размер 3/4 и быстрый темп (*Presto, très rythmé*) передают активное движение шага, практически переходящего в бег, что соответствует возбуждённому состоянию молодого человека. Среди маршей, для которых показательны чётные метры, встречаются случаи трёхдольников, например, песня В. И. Лебедева-Кумача и А. В. Александрова «Священная война».

песни к вальсу обусловлен содержанием: фронтовая хроника сменяется мыслями о возлюбленной.

Пример № 4

Ф. Пуленк. № 2 «Перемена», т. 25–36

25 *ff éclatant*
Et tout a tant chan - gé en

28
moi Et tout a tant chan -

31 *fff*
- gé Tout sauf mon a - mour. Eh! Oh! Ha!

molto
(très marqué)

Посредством частого изменения динамических оттенков композитор изображает движение в пространстве, в котором лирический герой то приближается (*f, ff, fff*), то отдаляется (*pp subito lointain*) от слушателя. На этот же эффект, только в области смыслов, работает тональный план.

В созданной Пуленком сквозной композиции намечаются черты трёхчастности с неустойчивым центральным разделом и тональной репризой. Развивающий раздел начинается в параллельном мажоре *Ges-dur*, но записанном как *Fis-dur*. Этот, уже известный по «Шпионке» приём энгармонического «переодевания» в качестве сигнала семантической модуляции, работает и здесь. Тональности движутся к репризе в бемольном направлении *Fis-dur – A-dur – C-dur*, но непосредственно перед ней осуществляется резкий поворот снова в *Fis-dur*, и средний раздел приходит к своей исходной высотной точке.

Введенная посредством энгармонической модуляции тональная реприза в *es-moll*¹⁷ передаёт пылкую речь молодого бойца (*ff, éclatant, fff*). Если у Аполлинера лирический раздел отделён от предыдущего посредством изменения композиционного ритма (отсутствует ожидаемое восклицание *Eh! Oh! Ha!*), то у Пуленка лирический монолог строится на ритмоформуле отсутствующего в тексте припева. Для передачи сильной эмоции композитор дополняет текст повторением слов. Здесь важную роль играет начальная синтагма *et tout* (*и всё*). Её троекратное воспроизведение останавливается предлогом *sauf* (*кроме*), вводящим ключевое словосочетание *mon Amour* (*моей любви*):

И всё так сильно поменялось во мне

И всё так сильно поменялось

Всё кроме любви моей

Восторг души, вызванный мыслями о светлом чувстве, Пуленк воплощает посредством летящей цепочки доминант, раскрашенной септаккордами и нонаккордами, сопровождаемой расширением амплитуды созвучий. Появление припева в конце номера возвращает музыку в жанровое поле песни. Заканчивается всё кратким фортепианным заключением – шаги затихают (*molto diminuendo, Sur tout sans retenir, pp*), картинка исчезает.

Зная, какую роль у Пуленка играет тональная организация, зададим вопрос: почему в своём тональном решении он не реализовал столь отчётливое у Аполлинера смысловое деление композиции на две части – «Войну» и «Любовь»? Возможно, объединив *es-moll* слова о плачущей женщине, уходящих на фронт солдатах в начале и восторженный монолог о любви в конце, Пуленк создал в сюжете временную и пространственную дистанцию. Плачущая женщина и возлюбленная героя в этом случае становятся одним и тем же лицом, из случайного персонажа военной хроники она превращается в главную героиню. У истории появляется другое,

¹⁷ Тональный переход *Fis-es* осуществляется посредством энгармонической модуляции через DD_{65}^6 .

лирическое, начало — сцена прощания, тогда понятным становится обособление центрального — военного — раздела с его активным модуляционным движением в зоне иных, диезных, тональностей.

Сравнивая тонально-гармоническое решение первых двух номеров, можно предположить, что посредством контраста бемольных и диезных тональностей Пуленк создаёт оппозицию ключевых образов, но делает это по-разному. В № 1 тональное развитие осуществлялось в «зоне действия» одной тональности *fis*, представленной в двух ладовых наклонениях и двух вариантах записи, поскольку речь шла о разных способах сохранения одного чувства — чувства любви в памяти и в сердце. В № 2, в котором возникает оппозиция Войны и Любви, *Fis-dur* становится побочной тональностью, вуалируя свою параллель к главной тональности диезной «маскировкой». Более того, она организует военный блок содержания, хотя образ солдата в первом разделе, предполагал, что «военной» тональностью станет *es-moll*. Пуленк, формируя в первых двух вокальных миниатюрах содержательную оппозицию, пока лишь намечает смысловое различие *fis/Fis* (*ges/Ges*) и *es-moll*. В дальнейшем процесс приобретёт большую определённую и конкретность.

Сфера диезного *fis-moll*, осмысленного в № 1 как тональность «памяти», запечатлевшей эпизоды любви, расширится благодаря введению в цикл *e-moll* и *E-dur*, которые станут основными в лирических миниатюрах № 3 (*e-moll/E-dur*) и № 5 (*E-dur*).

В своём стихотворении «На Юг» (№ 3) Аполлинер соединил любовную лирику с пейзажем южной природы¹⁸. Тема любви вызвала обращение поэта и к традиционным для неё символам розы и соловья, и к менее известному,

¹⁸ Возникает зарисовка, напоминающая фантастические южные пейзажи, изображённые на картинах А. Руссо (см., к примеру, «Сновидение»), с которыми Аполлинер, несомненно, был знаком.

пришедшему в Европу из поэзии Востока – гранатовому дереву¹⁹ – символу страсти. Аполлинер выделяет три начальные строки поэтического текста, записывая их лесенкой для создания впечатления медленного темпа. Происходит неспешное погружение читателя в ауру любовного томления и нежности (таблица № 6).

Таблица № 6

Г. Аполлинер «На Юг»

№ 3. Vers le sud	№ 3. На Юг
Zenith	Зенит
Tous ces regrets	Все эти сожаления
Ces jardins sans limite	Эти сады без границ
Où le crapaud module un tendre cri d'azur	Где жаба издаёт нежный лазурный крик
La biche du silence éperdu passe vite	Лань молчания растерявшись проходит быстро
Un rossignol meurtri par l'amour chante sur	Соловей убитый любовью поёт на
Le rosier de ton corps dont j'ai cueilli les roses	Кусте розы твоего тела с которого я сорвал розы
Nos cœurs pendent ensemble au même grenadier	Наши сердца висят вместе на одном гранатовом дереве
Et les fleurs de granade en nos regards écloses	И цветы граната в наших взорах расцветают
En tombant tour à tour ont jonché le sentier	И падая друг за другом усыпали тропинку

Переключение в чувственную сферу потребовало аналогичного замедления в последовательности событий вокального цикла. Переход к воспоминаниям отдалённых во времени эпизодов жизни героя Пуленк осуществил посредством введения фортепианного вступления, в котором зазвучали барочные обертоны (пример № 5)²⁰.

Пример № 5

Ф. Пуленк. № 3 «На Юг», т. 1–4



¹⁹ Образ гранатового дерева звучит ещё в «Песни песней» царя Соломона, где красный цвет гранат ассоциируется с огнём и страстью.

²⁰ Важно заметить, что в первых двух номерах вступление отсутствовало. Его появление здесь и в некоторых последующих номерах композиционно и драматургически значимо. Вступление не только создаёт эмоциональный настрой, оно углубляет смысловую цезуру между рядом стоящими частями.

Протяжённая, гибкая, кантиленная мелодия с элементами скрытого двухголосия на фоне оstinатного ритма триольных восьмых в спокойном движении (*p*, *Calme mais allant, très doux expressif*, $\text{♩} = 54$) вызывает ассоциации с барочной сицилианой²¹. Композитор использует её как средство жанровой изобразительности. Начинаясь в высоком регистре (h^2), мелодия постепенно спускается до *fis*, тем самым, очерчивая границы звучащего пространства. Символичен, с точки зрения барокко, и выбор тональности *e-moll*, в которой часто воплощалось состояние умиротворённости. Пуленк переносит настроение вступления на начало вокальной темы: первый мотив со словом *Zenith*, выразительность которого создана ладовым мерцанием тоники, воспринимается как ещё одна деталь пейзажа. Но с ускорением темпа, изменением фактуры (появление глубокого баса), характером звучания *ppp* происходит переход в другую реальность, связанную с интимно-чувственными переживаниями героя (пример № 6)²².

Пример № 6

Ф. Пуленк. № 3 «На Юг», т. 5–9

5 *pp* *très doux* *Sensiblement plus vite* $\text{♩} = 66$
très phrasé et lié
 Zé - nith Tous ces regrets... Ces jar -
 7
 - dins sans li - mi - tes Où le cra - pand mo - dule un ten - dre cri d'a - zur

(*) Toute cette mélodie sera baignée de pédale; les batteries étant à peine effleurées.

²¹ Возникший в средние века этот музыкальный жанр своими корнями уходит в культурные традиции острова Сицилия. Сицилиана входит в жанровое поле пасторали с её разнообразно представленными любовными чувствами и идиллическими пейзажами.

²² Примечательно исполнительское указание композитора: *Toute cette mélodie sera baignée de pédale; les batteries étant à peine effleurées* (вся мелодия в одной педали; группы восьмых едва касаются клавиш).

Триольная пульсация восьмых в аккомпанементе, с одной стороны, отражает внутреннее волнение, а с другой – передаёт марево южного воздуха

Возникают ассоциации с музыкой Дебюсси. Достаточно вспомнить его вокальный цикл «Забытые ариетты» (“Ariettes oubliées”) на стихи П. Верлена, в котором присутствует та же динамическая нюансировка с преобладанием *p–pp–ppp* и всплесками в кульминациях, изысканные гармонии, выразительные хроматические ходы. Звучащее пространство Пуленка в этом номере соотносится с импрессионистическими пейзажными зарисовками Дебюсси.

Полёт души героя передаётся и полиметрическими сочетаниями мелодии и аккомпанеента (3/4–9/8), при котором значимые слова и фразы как будто исполняются с придыханием (пример № 6, т. 8–9).

В кульминации монолог влюблённого выливается в страстные признания (*ff*, *Animer toujours, très lyrique*) (пример № 7).

Пример № 7

Ф. Пуленк. № 3 «На Юг», т. 19–30

19 *Animer peu à peu* *p* *mf*
 Nos cœurs pen - dent en - semble au mè - me gre - na - dier
Animer peu à peu (*) *mf*
 (*) attaquer l'accord de haut

22 *Animer toujours* *ff très lyrique* *Rall. subito molto* *p*
 Et les fleurs de gre - nade en nos re - gards é - clo - ses
Animer toujours *ff* *Rall. p subito*
 (la m.g. sensiblement moins en dehors que la droite)

25 *a Tempo* *Sans ralentir* *p* *mf* *p*
 En tombant tour à tour ont jon - ché le sen - tier.
a Tempo *Sans ralentir* *tenu* *Ralentir un peu* *tenu* *pppp*
 (m.g. (dessus))

Впервые в цикле Пуленк вводит в мелодию широкие (м. 7, ч. 8) и ультраширокие (б. 9) интервалы, воплощающие вырвавшуюся стихию страсти. Цепочка доминант в аккомпанементе наполняет эти мелодические взлёты внутренней энергией. В заключении композитор передаёт в музыке смысл текста буквально: на словах *И падая друг за другом* интонация «падает» вниз на ум. 11 (e^2 –his) (пример № 7, т. 25). После этого триольная пульсация восьмых исчезает, уступая место размеренному ходу четвертей, устанавливается тишайшее звучание (*pp–ppp–pppp*), соответствующее состоянию умиротворения.

Разъяснение смысла посредством тонального развития продолжается и в этом номере. Основная тональность *e-moll* выполняет здесь функцию обрамления и символизирует реальное пространство-время. Она звучит в фортепианном вступлении, сохраняется при вокализации трёх начальных поэтических строк и затем появляется только в самом конце, на словах *ont jonché le sentier* (усыпали тропинку) в виде заключительного каданса. Всё остальное развитие осуществляется в сфере бемольных тональностей: *As–as–Ges–B–a–c/C*, олицетворяющих реальность с другим хронотопом (М. М. Бахтин)²³. Важно заметить, что в сюжете поэтического текста временная дистанция отсутствует. Композитор же в своей интерпретации, продолжая рассуждать на заданную в № 1 тему оставшейся в прошлом любви, создаёт необходимый для этого разрыв.

№ 4 «Дождь» – одна из трёх каллиграмм Аполлинера, входящих в вокальный цикл Пуленка (см. таблицу № 1). Здесь дождь символизирует разрушение памяти, призванной хранить чувства к дорогим сердцу людям, и истекающее время жизни. Звучащие метафоры поэта парадоксально-изысканны: *дождь женских голосов; чудесные встречи – капельки дождя;*

²³ Заметим, что тональность *Ges-dur* в этом движении становится максимально далёкой от *e-moll*, судя по количеству знаков (в записи по бемолям это удаление подчёркнуто дополнительно). Во время её звучания в тексте речь идёт о соловье, убитом любовью. Этот образ и для поэта, и для композитора содержит автобиографические обертоны.

ржание облаков во всю вселенную; раскаяние и презрение плачут старинную музыку (таблица № 7).

Таблица № 7

Г. Аполлинер «Дождь»²⁴

№ 4. Il pleut	№ 4. Дождь
Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir	Идёт дождь голосов женских словно умерших даже в памяти
c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses recontres de ma vie ô goutelettes	Вы тоже как дождь чудесные встречи моей жизни о капельки
et ces nauges cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires	И эти облака вздыбленные начинают ржать во всю вселенную городов аурикулярных ²⁵
écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique	Послушай идёт ли дождь в то время как раскаяние и презрение плачут старинную музыку
écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas	Послушай как рвутся узы которые тебя удерживают на небесах и на земле

Миниатюра написана в свободной строфической форме. Развитие кантиленной мелодии строится по принципу непрерывного развертывания мотивов, сочетающего плавные переходы от дуолей к триолям с остановками в конце строк (пример № 8).

Пример № 8

Ф. Пуленк. № 4 «Дождь», т. 1–7

♩ = 104 au moins
Aussi vite que possible, très rythmé dans une buée de pédale

♩ = 104 au moins
Aussi vite que possible, très rythmé dans une buée de pédale

sec et précis

sans pédale

pleut des voix de fem - mes com - me si el - les é - taient mor - tes

toujours sans pédale

mé - me dans le sou - ve - nir

220 220 220

²⁴ Для удобства описания стихотворение Аполлинера представлено в традиционной записи: каждой из пяти вертикальных строк каллиграммы соответствует горизонтальная строка таблицы.

²⁵ Аурикулярный (от лат. *auris* – ухо) – ушной, относящийся к ушной раковине.

В фактурной организации этой *Mélodie* можно обнаружить приём, с помощью которого Пуленк впервые в цикле имитирует рисунок каллиграммы Аполлинера²⁶. Музыкальным аналогом слов, рассыпающихся на отдельные буквы-капли, становится ячейка мелодической фигурации, каждый звук которой исполняется попеременно левой и правой рукой в очень быстром темпе (*Aussi vite que possible, très rythmé dans une buée de pédale* / *Как можно быстрее, очень быстро в дымке педали*; ♩ = 104).

Токкатный способ звукоизвлечения сохраняется на протяжении всей миниатюры, но в зависимости от применения педали он способствует то созданию звукоизобразительного эффекта стучащих дождевых струй (*sans pédale*), то накатывающихся волн романтического арпеджио (*très lié*).

В драматургии «Каллиграмм» Пуленка этот номер – монолог зрелого человека, прощающегося с любовью – становится кульминацией лирического сюжета. Он отстранён от остальных частей цикла трагическим *b-moll*, который в контексте общего тонального плана становится точкой максимального удаления от главной тональности. Кратковременный уход в *e-moll* с последующей кварто-квинтовой эллиптической последовательностью, сохраняющей функцию знака «любовного чувства», соответствует в тексте Аполлинера эпизоду воспоминаний (*Вы тоже как дождь чудесные встречи моей жизни о капельки*)²⁷. Всё остальное развитие происходит в *es-moll* и родственных ему тональностях, а *b-moll* появляется только в самом конце как символ разорванных уз.

Содержание текста следующей миниатюры «Изгнанная благодать» (№ 5) важно воспринимать в контексте биографии поэта. Стихотворение «*La grâce exilée*» было написано осенью 1915 года. В это время Аполлинер стал

²⁶ Об этих своих намерениях Пуленк писал в «Дневнике».

²⁷ Подобную интерпретацию подтверждает присутствие интонационной цитаты – восходящей ноты (d^1-e^2) в мелодии (т. 8), аналогичная интонация открывала страстный монолог в № 3 (пример № 7, т. 19).

участником боевых действий на севере Франции, поэтому взлетевший *на ветру севера* флаг, трактуемый как воинский символ, сообщает о перемене в его жизни, а радуга – *инфанта с шарфами переливчатыми* – олицетворяет образ любимой, с которой он вынужден был расстаться (таблица № 8).

Таблица № 8

Г. Аполлинер «Изгнанная благодать»

№ 5. La grâce exilée	№ 5. Изгнанная благодать
Va-t'en, va-t'en mon arc-en-ciel	Уходи уходи моя радуга
Allez-vous-en couleurs charmantes	Уходите цвета прекрасные
Cet exil t'est essentiel	Это изгнание необходимо тебе
Infante aux écharpes changeantes	Инфанта с шарфами переливчатыми
Et l'arc-en-ciel est exilé	И радуга изгнана
Puisqu'on exile qui l'irise	Потому что изгоняют того кто её украшает
Mais un drapeau s'est envolé	Но флаг взлетел
Prendre ta place au vent de bise	Чтоб занять твоё место на ветру севера

В цикле Пуленка эта часть образно и тонально (*E-dur*) связана с третьим номером «На Юг» (*e-moll/E-dur*). Но, если ярким краскам южного пейзажа соответствовал накал любовного чувства, то здесь сила страсти заметно ослабевает. Эта разница подчеркнута жанровой сменой. В предыдущих миниатюрах для передачи нюансов поэзии Аполлинера Пуленк использовал *Mélodie*, французский аналог стихотворения с музыкой, в этот раз он выбрал *Chanson*, близкую образцам эстрадной песни в танцевальных ритмах из репертуара М. Шевалье, Ш. Трене и других шансонье, творчество которых было популярно в 1940-е годы. Этим объясняется куплетно-вариантная форма этого номера. Опора на вальс определила круг выразительности: преобладающую квадратность, ритмоформулу, интонационную вариантность, повторяемость типового гармонического оборота SDT, раскрашенного пряными многотерцовыми созвучиями. Песенный жанр вызвал и изменения в фактуре аккомпанемента, она стала более прозрачной. Пуленк возвращается к приёму дублирования вокальной мелодии в верхнем голосе фортепианной партии (пример № 9).

Пример № 9

Ф. Пуленк. № 5 «Изгнанная благодать», т. 1–5

(*) Très allant ♩ = 88 a Tempo *mf*

Va - t'en, va - t'en mon arc-en - ciel Al-lez-vous - en cou-leurs char - man - tes

(*) Très allant ♩ = 88 a Tempo *p*

(*) Les 3 premières croches sensiblement en dessous du mouvement

В то же время, создавая миниатюрную бытовую зарисовку, соответствующую сцене прощания, Пуленк не отклоняется от обозначенной ранее тонально-гармонической логики развития всего цикла. Органично в этом стилевом контексте звучит эллиптическая цепочка – знак «любовного чувства» (начало второй строфы, т. 10–13). Заключительные слова *Но флаг взлетел / Чтоб занять твоё место на ветру севера*, вводящие в содержание военную тему, выделены переходом в бемольную тональность – героический *Es-dur*. Возвращение в основную тональность *E-dur* происходит уже за пределами вокальной партии, в краткой (2 т.) фортепианной постлюдии.

Появление в цикле первого содержательного и тонального аналога (№ 3~№ 5) сигнализирует о повороте в событиях лирического сюжета – «южное» направление сменилось «северным» – и началось возвратное движение.

Подтверждает это предположение следующий, шестой номер «Также хорошо как цикады²⁸», образующий пару со вторым, военным, номером (*es-moll* – *Es-dur*). В его основе – ещё одна каллиграмма Аполлинера, в которой направлением строк сверху вниз и смещением текстовых столбиков

²⁸ Цикады – самые громкие «певцы» среди насекомых. Издаваемые ими звуки напоминают визг циркулярной пилы или пронзительный свисток паровоза и слышны на расстоянии полукилометра. Практически весь свой жизненный цикл (несколько лет) цикады проводят под землёй, на глубине до 2,5 метров, а на поверхности – лишь несколько недель, когда рождаются и умирают (см. подробнее: Певчие цикады // Фабр Ж. А. Жизнь насекомых. М.; Л.: Детиздат, 1938. URL: https://life_of_insects.academic.ru/214/%D0%A6%D0%98%D0%9A%D0%90%D0%94%D0%AB (дата обращения: 14.04.2024).

изображается контур насекомого (см. таблицу № 1). Слова, записанные разными шрифтами, акцентируют значимые моменты содержания (таблица № 9).

Таблица № 9

Г. Аполлинер «Также хорошо как цикады»

№ 6. Aussi bien que les cigales	№ 6. Также хорошо как цикады
<i>Gens du midi gens du midi vous n'avez</i>	<i>Люди юга, люди юга вы же не</i>
<i>donc pas regardé les cigales que vous</i>	<i>видели цикад, и вы</i>
<i>ne savez pas creuser que vous</i>	<i>не знаете как копать</i>
<i>ne savez pas vous éclairer ni voir</i>	<i>вы не знаете ни как радоваться, ни как видеть</i>
<i>Que vous manque-t'il donc pour voir aussi bien</i>	<i>Что же не хватает вам, чтобы видеть так же хорошо</i>
<i>que les cigales</i>	<i>как цикады</i>
<i>Mais vous savez encore boire comme les cigales</i>	<i>Но вы еще умеете пить как цикады</i>
<i>ô gens du midi gens du soleil</i>	<i>о люди юга, люди солнца</i>
<i>gens qui devriez savoir creuser et voir aussi</i>	<i>которые должны бы знать как рыть видеть так же</i>
<i>bien pour le moins aussi bien que les cigales</i>	<i>хорошо по крайней мере так же хорошо как цикады</i>
<i>Eh quoi! vous savez boire et ne savez plus pisser</i>	<i>И что! Вы умеете пить но не знаете как с пользой</i>
<i>utilement comme les cigales</i>	<i>помочиться подобно цикадам</i>
<i>le jour de gloire sera celui où vous saurez creuser</i>	<i>день славы был бы тот, когда бы вы узнали как рыть</i>
<i>pour bien sortir au soleil</i>	<i>чтобы прямо выйти к солнцу</i>
<i>creusez voyez buvez pissez</i>	<i>ройте смотрите пейте мочитесь</i>
<i>comme les cigales</i>	<i>как цикады</i>
<i>gens du Midi il faut creuser voir boire pisser</i>	<i>люди Юга, нужно рыть видеть пить мочиться так</i>
<i>aussi bien que les cigales</i>	<i>же хорошо как цикады</i>
<i>pour chanter comme elles</i>	<i>чтобы петь как они</i>
LA JOIE ADORABLE DE LA PAIX SOLAIRE	ВОСХИТИТЕЛЬНАЯ РАДОСТЬ СОЛНЕЧНОГО МИРА

Здесь так же, как и в предыдущем тексте, факты биографии поэта становятся ключом к расшифровке смысла. Стихотворение создано зимой 1915–1916 года. Это время совпадает с добровольным переводом Аполлинера в пехоту, поэтому добродушный юмор неоднократно повторяющихся в качестве призыва слов *учиться рыть, видеть, пить, мочиться так же хорошо как цикады / creuser voir boire pisser aussi bien que les cigales* был напрямую адресован всем воюющим пехотинцам. Но каллиграмма имеет и более глубокий смысл. Поэт, как человек, оказавшийся на передовой, на границе жизни и смерти, призывает не пренебрегать простыми

и естественными умениями, навыками, учиться ценить то, что само по себе уже является залогом существования, жить настоящим, здесь и сейчас. Только тогда открывается возможность ощутить радость жизни во всей полноте!²⁹.

Настроение стихотворения, равно как и его запись в виде каллиграммы, не могли не привлечь внимание Пуленка, который сам обладал незаурядным чувством юмора. В «Дневнике» он писал, что по тону эта песня находится «на полпути между песенкой (озорной крестьянской) и настоящим романсом³⁰» [6, с. 35]. И здесь же дал характеристику поэтического текста: «Как это часто бывает у Аполлинера, короткое стихотворение движется быстро и упирается в коду уже в совершенно ином ритме» [там же]. Композитор претворил это в музыке с невероятной точностью и удивительным мастерством.

Миниатюра написана в сквозной форме, в которой рефренную функцию выполняет устремленный вверх мотив со словом *les cigales* (цикады) и его варианты³¹. Графику каллиграммы Пуленк передаёт звукоизобразительными «прыгающими» мотивами в партии фортепиано и устремлёнными вверх краткими интонациями у вокалиста (т. 4–5). Завершающая первую строфу фраза (т. 7–9) с мелодическим рисунком в виде обращённой волны, исполняемая *staccato* в очень быстром темпе (♩ = 120) с авторским комментарием *dans un tourbillon de joie / в вихре радости*, а также плагальные обороты в гармонии указывают на жанр игровой «крестьянской» песни (пример № 10).

²⁹ Во Франции цикады считаются символом удачи, легкости, счастья и беззаботности. Подобная, символическая, трактовка представителей мира фауны заставляет вспомнить ранний цикл Пуленка, также написанный на стихи Аполлинера, «Бестиарий, или Кортеж Орфея» (1919).

³⁰ В оригинале *mélodie*.

³¹ В поэтическом источнике это слово появляется 7 раз в окончании строк, четыре из которых являются завершением неравных по величине (не тождественных) строф. Таким образом, синтагма *как цикады* выступает в тексте без знаков препинания не только в семиотической, но и в синтаксической функции.

Пример № 10

Ф. Пуленк. № 6 «Также хорошо как цикады», т. 1–9

Anssi vite que possible; dans un tourbillon de joie ♩ = 120
commencer un peu au-dessous du mouvt

ff *sans pédale, très sec* *court*

Tempo subito *f*
Gens du mi-di, gens du mi-di

Tempo subito *ff*

f
Vous n'a-vez donc pas re-gar-dé les ci-gal(es)
très mordant
sans pédale

Таким образом, первый раздел миниатюры является звуковым изображением заглавного образа – цикад³², экспонирующим два типа интонаций – звукоизобразительных и песенных. Всё дальнейшее развитие будет осуществляться на их основе. Мелодические и гармонические преобразования будут подчинены идее постепенного накопления энергии и восхождения к кульминации, этапы которой можно проследить по видоизменениям лейтинтонации (пример № 11).

Пример № 11

Ф. Пуленк. № 6 «Также хорошо как цикады». Варианты «рефрена»

Трёхзвучный мотив, соответствующий слову *les cigal(es)*, трансформируется в четырёхзвучный – *les cigales*. Заметно разрастается его

³² В этом Пуленк является прямым продолжателем национальной традиции, идущей от «Пения птиц» К. Женекена и галереи представителей фауны, созданной французскими клавесинистами.

диапазон, энергетика усиливается благодаря движению по звукам трезвучий, в заключительном варианте мотив скандируется посредством ритмического увеличения двух начальных звуков.

Важно отметить, что второй, развивающий, раздел, охватывающий с третьей по шестую строфы, в которых перечисляются умения насекомых, необходимые *людям юга*, чтобы выжить в трудных условиях, проходит преимущественно в тональности *fis-moll*. В контексте всего цикла *Es-dur* и *fis-moll* постоянно находятся в разных смысловых плоскостях. В данном случае диезная тональность может обозначать пространство без военных действий, поскольку бемольная тональность уже закрепила к этому моменту семантику собственно «военной».

Поистине оркестровая кульминация в коде на словах заключительной строфы провозглашает *восхитительную радость солнечного мира*, и здесь *Es-dur* в полной мере подтверждает свою победно-героическую семантику (пример № 12).

Пример № 12

Ф. Пуленк. № 6 «Также хорошо как цикады», т. 51–57

The musical score is for a piece by Francis Poulenc, titled 'Aussi bien que les cigales' (No. 6), measures 51–57. It is in 3/4 time, marked 'Subito largo maestoso' with a tempo of 58 bpm, and 'ff' (fortissimo). The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat major or D-flat minor). The lyrics are in French. The piano part features a prominent, rhythmic accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand. The vocal line is melodic and expressive. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'cresc.' (crescendo). The piece concludes with a final chord in the piano part.

51 Subito largo maestoso ♩ = 58 *ff*

La joie a - do - ra - ble de

55 la paix so - lai - re.

58 *loco m.g.* *pour la m.d. seulement* *court* *court* *ff*

Кажется, что радостно-торжественное звучание музыки (*Largo maestoso*) оптимистично завершает не только лирический сюжет этого военного номера, но и всего цикла, но в предпоследнем такте мажорная тоника сменяется минорной, звучание омрачается низким регистром, аккордовая фактура лишается «колокольного» баса и объёма, – в содержательном плане всё это свидетельствует о катастрофическом исходе. Ладовая замена тоники здесь, как и в предыдущих номерах явилась сигналом переключения в другое смысловое пространство³³, в данном случае от воспоминаний к тягостной реальности. В этой связи можно согласиться с мнением Дж. Коха, который пишет о том, что «тоска выжившего» на войне является «важной движущей силой творческих процессов Пуленка. <...> Отчасти то, что он приходил посмотреть на каждую смерть, которая затрагивала его с точки зрения часто мучительного и окрашенного чувством вины самоанализа по поводу его собственного уклонения от такой судьбы, связано с тем, что эти события возобновляли и усиливали боль *от одной очень конкретной потери* – потери его близкого друга и родственной души... Раймонды Линосье³⁴» [11; курсив наш. – Н. Х., В. Т.].

Последний номер вокального цикла – «Путешествие» – посвящён именно Раймонде Линосье. Круг его выразительных средств указывает на мемориальный жанр *Tombeau*, характерный для французской традиции³⁵.

В поэтическом тексте «занятная» графическая форма каллиграммы, представляющая последовательность картинок, сменяющих друг друга при движении поезда (таблица № 1), не вызывает, на первый взгляд, трагических

³³ Подобная трактовка этого гармонического хода встречалась и ранее, в трёх первых номерах «Каллиграмм».

³⁴ Раймонда Линосье умерла в 1930 году.

³⁵ *Tombeau* на русский язык традиционно переводится как «могила», «надгробие» и т. п. Ю. С. Бочаров в этой связи замечает: «Учитывая, что музыкальные сочинения мемориального характера... в действительности к местам захоронения прямого отношения не имеют, французское слово *tombeau* в научных текстах, наверное, правильнее использовать либо без перевода, либо в виде транслитерации – томбо (последнее, впрочем, смотрится не очень хорошо)» [2, с. 2].

мыслей. В качестве иллюстрации поэт размещает карандашный набросок столба с телеграфными проводами, а поэтические образы представляет не только идеограммами (облако³⁶, птица³⁷, поезд, звёздное небо), но и отдельными буквами (С' – образ луны в местоимении *C'est*). Аполлинер визуально делит пространство страницы на две части, верхняя – соотносится с реальным миром лирического героя, нижняя, вызывающая отдалённое сходство со звёздным небом, – с миром иным. Расположение неба под изображением поезда объясняется словами, выделенными на изображении облака – *Refais le voyage de Dante* (Снова возвращаюсь в Дантов круг). В этом контексте разрозненные фигуры из слов, скорее всего, ассоциировались у поэта с тенями умерших, среди которых заглавная буква с апострофом – С' – тень возлюбленной, за которой поэт спускается в ад (таблица № 10).

Таблица № 10

Г. Аполлинер «Путешествие»

№ 7. Voyage	№ 7. Путешествие
Adieu amour nuage qui fuis	Прощай любовь облако убегающее
et n'a pas chu pluie féconde	И не разлилось дождем обильным
Refais le voyage de Dante	Снова возвращаюсь в Дантов круг
Télégraphe oiseau qui laisse tomber ses ailes partout	Телеграф птица опускающая свои крылья повсюду
Où va donc ce train qui meurt au loin	Куда же идёт этот поезд который умирает вдали
Dans les vals et les beaux bois frais du tendre été si pâle?	В долинах и лесах прекрасных свежих от нежности бледного лета?
La douce nuit lunaire et pleine d'étoiles	Нежная лунная ночь полная звезд
C'est ton visage que je ne vois plus	Это твоё лицо что я не вижу больше

В отличие от графики двух ранее рассмотренных каллиграмм, воспринимаемых как картинки одновременно, в этом случае начинается процесс рассматривания, в котором первая остановка происходит на словах о *Дантовом круге*. Именно образ адских мучений, которые испытывает герой, погружаясь в воспоминания о близком человеке, предопределил мемориальный жанр последнего номера цикла.

³⁶В поэзии часто звезды – это символ вечной любви, а облака – её переменчивости.

³⁷Птица – символ человеческой души.

Идея содержательного возвращения к началу реализована драматургической аркой к первому номеру. Связь песен подчеркнута не только общей тональностью (*fis-moll*), темпом и метром (3/4, ♩ = 58), но и характером аккомпанемента – ритмической пульсацией на тонической педали (пример № 13).

Пример № 13

Ф. Пуленк. № 7 «Путешествие», т. 1–5

Bien calme (sans aucun rubato et strictement en mesure) ♩ = 58

A - dieu, A - mour nu - a - ge qui fuis et n'a pas chu

Bien calme (sans aucun rubato et strictement en mesure) ♩ = 58

Чувственность, свойственная «Шпионке», уходит, уступая место тихой скорби одиночества. Вокальная партия становится певучей и плавной, исчезает декламационность.

Эта *Mélodie* написана в сквозной форме, композитор точно следует за поэтической композицией. Нетождественные строфы, отделяемые друг от друга графически, обуславливают неравные по величине музыкальные построения.

В музыке первой строфы (т. 1–10) передана скорбь от осознания невосполнимой утраты. Эмоциональное состояние достигается главным образом за счёт скупой фортепианной фактуры – октавно дублированного двухголосного сопровождения и характера движения. Строго, в спокойном темпе и тихой динамике (*sans aucun rubato et strictement en mesure, pp*) верхний инструментальный голос поддерживает вокальную мелодию на фоне синкопированного органного пункта. Аккомпанемент постепенно опускается в нижний регистр, приобретая мрачную инфернальную окраску.

В этом номере Пуленк впервые активно использует выразительный ресурс кратких инструментальных интерлюдий, в которых он либо договаривает мысль, озвученную вокалистом, как в первой интерлюдии, либо предвосхищает события нового раздела. Так, во втором инструментальном эпизоде вводится относительно новое интонационное образование, подчёркнутое каноническим изложением, в тональности *Es-dur* (пример № 14). Тональность сигнализирует о событии – появилась тень из прошлого. Последующая за интерлюдией третья строфа, отстранённая от предыдущего этапа бемольными *es-moll* – *Es-dur*, посвящена воспоминаниям о времени счастья (*Куда же идёт этот поезд который умирает вдали...*).

Пример № 14

Ф. Пуленк. № 7 «Путешествие», т. 18–19

17 A peine plus vite ♩=66
- tout.
A peine plus vite ♩=66
très poétique et mystérieux
m.d.
m.g. (dessus)
Baigné de pédale
ppp

Кульминацией становится последняя, четвёртая, строфа, в которой Пуленк поначалу создаёт картину безграничного звёздного неба, обрамляющего лунный лик: в тихом звучании (*pp*) у фортепиано в контроктаве появляются дублированные басы, вокальная мелодия наполняется широкими восходящими интонациями. Всё это происходит в «обильно» диезной тональности *Cis-dur* (т. 26–29). Далее Пуленк мастерски использует разъясняющие возможности гармонии. В тот момент, когда луна заставляет героя вспомнить лицо возлюбленной, звучит последовательность доминант в тональностях, отстоящих друг от друга на расстояние тритона – *C-dur*–*Ges-dur* (т. 30–31). Разрешения последней в ожидаемую мажорную тонику не происходит. Вместо неё появляется одноименный минор, но в диезном облике – *fis-moll*. Созданная композитором драматургическая арка с первым номером

цикла позволяет установить параллели в интерпретации тональностей. Напомним, что в «Шпионке» *Ges-dur* трактовалась как тональность «сердца», *fis-moll* – как тональность «памяти». Смысл заключительных слов *Это твоё лицо что я не вижу больше* в описанном гармоническом решении не противоречит предложенной трактовке *fis-moll* – воскрешение возлюбленной возможно только в памяти оставшегося в живых поэта.

«Путешествие» и весь цикл заканчивается тишейшей (*pp–ppp*) двухголосной фортепианной постлюдией в основной тональности *fis-moll*, в которой оба голоса, как и в начале дублированы в октаву, но в более развитом варианте – нижний голос приобрёл мелодическую активность (пример № 15).

Пример № 15

Ф. Пуленк. № 7 «Путешествие», т. 34–40

34 Strictement au même mouvement

ppp très estompé et lointain dans un brouillard de pédales

Red. forte * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

(sans changer la pédale douce)

37 Ralentir très peu

ppp presque plus rien *p > ppp*

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

Пуленк создал ощущение бездны, раздвинув голоса на широчайшее расстояние ($Fis_1 - a^2$) и образовав в центре звуковую лакуну. Изначально огромное звуковое пространство постепенно сжимается до точки (*fis*). Музыка передаёт состояние полной эмоциональной опустошённости. В своих записях композитор признавался, что «Путешествие» – одна из самых любимых его песен, здесь лирический сюжет «движется от сильного чувства к молчанию, проходя через меланхолию и любовь» [6, с. 35].

«Каллиграммы» Пуленка, вдохновлённые одноименной книгой стихов Аполлинера, являются одновременно и примером интеллектуально-тонкой

музыкальной интерпретации поэтических текстов, и самостоятельным художественным явлением высочайшего уровня. Следуя за поэтом, выразившим содержание своих лирических высказываний посредством иконических и символических знаков, композитор в своей интерпретации использовал первичные жанры (В. А. Цуккерман) и звукоизобразительные элементы для создания картинки-каллиграммы, а гармонию – для выделения и разъяснения значимых моментов поэтического текста. Тонально-гармоническая организация отдельных миниатюр и цикла в целом, в которой Пуленк сумел модернизировать «изношенные» к XX веку средства романтической гармонии с устойчивой семантикой, придав им былое очарование, позволяет понять смысл скрытого за поэтическими текстами Аполлинера собственного послания композитора. «Каллиграммы» Пуленка – это не только дневник, запечатлевший хронику жизни отдельного человека, прошедшего войну, но и своего рода Tombeau всему «потерянному поколению» (Г. Стайн). «Он пережил две войны и знал, что кто-то должен периодически напоминать о жизни, о необходимости ходить вприпрыжку. Никогда не изображая ужас и не отказываясь от выработанного языка, от приятности и танца, он давал надежду перепрыгнуть тёмное время, как перепрыгивают лужи» [5].

Литература

1. Балашов Н. И. Аполлинер и его место во французской поэзии // Гийом Аполлинер. Стихи / Перевод М. П. Кудинова. Статья и примечания Н. И. Балашова. М.: Наука, 1967. С. 203–282.
2. Бочаров Ю. Tombeau в инструментальной музыке эпохи барокко // Старинная музыка. 2020. № 4 (90). С. 1–10.
3. Боярчук А. П. Особенности исполнительской интерпретации концертмейстером вокальных миниатюр на стихи-идеогаммы Аполлинера из цикла Ф. Пуленка «Каллиграммы» // Музыкальное образование и наука. 2020. № 1 (12). С. 9–12.
4. Гаврилова А. Н. Фигурные стихи в исторической динамике: эволюция визуальных форм. URL: <http://repository.buk.by:8080/jspui/bitstream/123456789/1680/1/FIGURNYIE%20STIH%20V%20ISTORICHESKOY%20DINAMIKE.pdf> (дата обращения: 17.03.2024).

5. Королёк Б. Колыбельные к жизни. Догадки о Франсиса Пуленке // Музыкальная жизнь [сайт]. 16.01.2024. URL: <https://muzlifemagazine.ru/kolybelnye-k-zhizni/> (дата обращения 17.03.2024).
6. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья / Пер. с фран. Ж. Грушанской. М.: Композитор, 2005. 160 с.
7. Созинова И. Вокальный театр Ф. Пуленка и его истоки // Musicus. 2019. № 4. С. 48–51.
8. Созинова И. И. Бретонские песни Франсиса Пуленка: попытка расширения традиционного карнавального мира // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 1 (29). С. 79–95. URL: http://muznord.ru/images/issue/29/29_Sozinova.pdf (дата обращения: 28.02.2024)
9. Apollinaire G. Clligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916). Paris: Gallimard, 1996. 189 p.
10. Butor M. Préface // Apollinaire G. Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916). Paris: Gallimard, 1996, pp. 7–17.
11. Cox J. The Unheard Voice and the Unseen Shadow: Unfolding the Aesthetic Parallels and Paradoxes in Francis Poulenc's Musical Tributes to Federico García Lorca // Norwegian Academy of Music. 2019. No. 3 <https://www.researchcatalogue.net/view/621671/621672> (accessed: 18.03.2024).
12. Drach I., Cherkashina-Gubarenko M., Chernyavska M., Govorukhina N., Mykhailova O. Francis Poulenc's Music through Screen Media // European Journal of Media, Art & Photography. 2021. Vol. 9. No. 2, pp. 92–105 (accessed: 18.03.2024).

References

1. Balashov N. I. Apolliner i ego mesto vo francuzskoj poe`zii [Apollinaire and his place in French poetry]. *Gijom Apolliner. Stixi / Perevod M. P. Kudinova. Stat`ya i primechaniya N. I. Balashova* [Guillaume Apollinaire. Poems]. Translated by M. P. Kudinov. Article and notes by N. I. Balashov. Moscow: Nauka, 1967, pp. 203–282.
2. Bocharov Yu. Tombeau v instrumental`noj muzy`ke e`poxi barokko [Tombeau in instrumental music of the Baroque era]. *Early music quarterly* 2020. № 4 (90), pp 1–10.
3. Boyarchuk A. P. Osobennosti ispolnitel`skoj interpretacii koncertmeysterom vokal`ny`x miniatyur na stixi-ideogrammy` Apollinera iz cikla F. Pulenka «Kalligrammy» [Features of the accompanist's performing interpretation of vocal miniatures on Apollinaire's ideograms from the cycle F. Poulenc "Calligrammes"]. *Muzy`kal`noe obrazovanie i nauka* [Music education and science]. 2020. № 1 (12), pp. 9–12.
4. Gavrilova A. N. Figurny`e stixi v istoricheskoy dinamike: e`volyuciya vizual`ny`x form [Figurative poems in historical dynamics: the evolution of visual forms]. URL: <http://repository.buk.by:8080/jspui/bitstream/123456789/1680/1/FIGURNYIE%20STIHI%20V%20ISTORICHESKOY%20DINAMIKE.pdf> (17.03.2024).
5. Korolyok B. Koly`bel`ny`e k zhizni. Dogadki o Fransisa Pulenke [Lullabies to life. Guesses about Francis Poulenc]. *Muzy`kal`naya zhizn`* [Musical life] [website]. 16.01.2024. URL: <https://muzlifemagazine.ru/kolybelnye-k-zhizni/> (17.03.2024).
6. Pulenck F. Dnevnik moix pesen. Ya i moi друз`ya [A diary of my songs. Me and my friends]. Translated from French by J. Grushanskaya. Moscow: Kompozitor, 2005. 160 p.

7. Sozinova I. Vokal'ny`j teatr F. Pulenka i ego istoki [Vocal theater F. Poulenc and his origins]. *Musicus*. 2019. № 4, pp. 48–51.
8. Sozinova I. I. Bretonskie pesni Fransisa Pulenka: popy'tka rasshireniya tradicionnogo karnaval'nogo mira [The Breton songs of Francis Poulenc: an attempt to expand the traditional carnival world]. *Muzy'kal'ny`j zhurnal Evropejskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2022. № 1 (29), pp. 79–95. URL: http://muznord.ru/images/issue/29/29_Sozinova.pdf (28.02. 2024)
9. Apollinaire G. Clligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916). Paris: Gallimard, 1996. 189 p.
10. Butor M. Préface // Apollinaire G. Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916). Paris: Gallimard, 1996, pp. 7–17.
11. Cox J. The Unheard Voice and the Unseen Shadow: Unfolding the Aesthetic Parallels and Paradoxes in Francis Poulenc's Musical Tributes to Federico García Lorca // *Norwegian Academy of Music*. 2019. No. 3 <https://www.researchcatalogue.net/view/621671/621672> (accessed: 18.03.2024).
12. Drach I., Cherkashina-Gubarenko M., Chernyavska M., Govorukhina N., Mykhailova O. Francis Poulenc's Music through Screen Media // *European Journal of Media, Art & Photography*. 2021. Vol. 9. No. 2, pp. 92–105 (accessed: 18.03.2024).