

Irina SOZINOVA

Vocal theater of F. Poulenc and its origins

Ирина СОЗИНОВА

Вокальный театр Ф. Пуленка и его истоки¹

Одной из особенностей камерной вокальной музыки XIX–XX веков стала «театрализация вокальной миниатюры». «Первопроходцами» в этом направлении явились русские композиторы А. С. Даргомыжский и М. П. Мусоргский.

Во французской музыке впервые, возможно, не без влияния Мусоргского, эта тенденция проявилась в творчестве Эммануэля Шабрие, которого по праву считают «отцом» сатирической *chanson*. Как отмечает Г. Т. Филенко, «Шабрие привносит в свою вокальную миниатюру, наряду с простодушной чувствительностью, юмор и шутку. С удивительной непринужденностью вводит он в свой мелос черты детской, крестьянской, овернской и парижской уличной песенности, вплетая в кантилену бытовую речевую интонацию, а в сопровождение — упругую ритмику танца» [7, с. 203].

Яркий образец новаторства Шабрие — вокальный цикл «Шесть песен для голоса и фортепиано» на стихи анонимных поэтов XVII века². В нем композитор продолжает идущую еще от *chansons* эпохи Жанекена традицию

In the article, the manifestations of theatricality in chamber vocal works by F. Poulenc are considered. Love for the people, a deep interest in people's life, as well as a special theatricalization of vocal miniatures, reveals parallels between Poulenc's works and Russian music of the second half of the 19th century, mainly with the legacy of M. Mussorgsky. Poulenc's cycles are considered in terms of common features and differences from Mussorgsky's "vocal theater". Special attention is paid to two figurative spheres — the sphere of "childhood" and the sphere of "death".

Keywords: F. Poulenc, A. S. Dargomyzhsky, E. Chabrier, M. Ravel, M. P. Mussorgsky, vocal theater, vocal cycle, theatricality, carnival, childhood, death.

В статье рассматриваются проявления театральности в камерно-вокальных произведениях Ф. Пуленка. Любовь к народу, глубокий интерес к народной жизни, как и особая театрализация вокальной миниатюры выявляют параллели творчества Пуленка с русской музыкой второй половины XIX века, главным образом с наследием М. П. Мусоргского. Циклы Пуленка рассматриваются с точки зрения общих черт и отличий от «вокального театра» Мусоргского. Особое внимание уделяется двум образным сферам — сфере «детства» и сфере «смерти».

Ключевые слова: Ф. Пуленк, А. С. Даргомыжский, Э. Шабрие, М. Равель, М. П. Мусоргский, вокальный театр, вокальный цикл, театральность, карнавал, детство, смерть.

изображения животных, наделенных чертами «обитателей» мира людей. При этом все эти толстые индюки, розовые поросята, маленькие утки есть не что иное, как сатира на буржуазное общество его времени³.

Искания Шабрие были продолжены в «Естественных историях» Равеля⁴ на тексты Э. Жерара. Однако, в отличие от «Шести песен» Шабрие, в «Естественных историях» практически отсутствует социальная сатира и гротеск. Скорее, это ирония, порой едкая, порой грустная, над человеческими слабостями, над несовершенством людских отношений, воплощенная в метафоре. Такой подход оказался гораздо ближе Франсису Пуленку, чуждому сатире, а тем более социально-политической.

В эпоху мощнейших катаклизмов, сотрясавших XX век, Пуленку удивительным образом удалось избежать в своей музыке трагического надлома, безысходности и пессимизма, столь свойственных искусству XX века. Участник и очевидец двух войн, творец, тяжело переживший драматическую судьбу страны, страдания ее народа, Пуленк демонстрирует в своем творчестве

¹ Статья написана по материалам дипломной работы «Карнавальный театр смерти Франсиса Пуленка» (СПб., 2019). Научный руководитель — кандидат искусствоведения, профессор И. Е. Рогалев.

² В цикл Шабрие вошли следующие песни: «Баллада толстых индюков», «Виллanelль маленьких уток», «Цикады», «Пастораль розовых свинок», «Счастливы остров», «Всё цветет».

³ Быть может, на создание данной музыкальной сатиры Шабрие натолкнула долгая служба в министерстве внутренних дел Франции.

⁴ Театральность «Естественных историй» Равеля была замечена С. П. Дягилевым, который предложил автору проект использования «французской антологии о животных» в качестве основы для одного из спектаклей русского балета. В память об этом остались эскизы костюмов, сделанные М. Ф. Ларионовым.

взгляд, родственный взгляду средневекового человека в период карнавального действия, когда смерть подвергается шутовскому осмеянию и означает прощание со старым миром, за которым последует рождение новой жизни, нового мира. «Праздничное» восприятие жизни и мироустройства в целом присуще французской культуре: французы умеют находить гармонию, позитивные стороны в самых драматических обстоятельствах. Именно оно повлияло на формирование одной из характерных черт вокального творчества Пуленка — театральности.

Особенно наглядно эта черта проявилась в вокальных циклах, относящихся к народно-жанровой линии его творчества.

В наследии Пуленка камерная вокальная музыка занимает одну из ведущих позиций. В этой области композитор работал на протяжении всей своей жизни. Им создано 26 вокальных циклов, а также различные по тематике песни и романсы.

В одном из интервью С. Оделю Пуленк признается, что во многом наследовал «остроумие, беззаботность и веселость» Шабрие. «Ах, Шабрие! Я люблю его, как любят отца! Отца, балующего детей, всегда веселого, с карманами, полными чудесных лакомств. Музыка Шабрие — это неистощимая сокровищница, „я-прос-то-жить-не-мог-бы-без-нее“. Она утешает меня в мои самые мрачные дни, потому что, Вы знаете, мой верный друг, что я меланхолик... который любит смеяться, как все меланхолики» [5, с. 46], — отмечает Пуленк.

Но если первый цикл Пуленка — «Бестиарий» — опирается на традиции Шабрие и Равеля и представляет собой своего рода «карнавал животных», то уже в следующих за ним «Кокардах» и «Озорных песнях» интерес композитора смещается в сторону отражения жизни простого народа.

Народно-жанровая линия вокального творчества Пуленка содержит пеструю галерею образов простых людей. Среди них — маленькая служанка, нищий, солдат, озорная крестьянка, церковный староста, сторож и другие.

Искренняя и горячая любовь к своему народу, к его быту и культуре наталкивает на мысль о связи творчества Пуленка с русской музыкой второй половины XIX века, прежде всего с наследием Мусоргского, чьи находки, в том числе в вокальной сфере, становятся для молодого композитора настоящим путеводителем в его поисках собственного вокального стиля.

В письмах, интервью и «Дневнике моих песен» Пуленка упоминания о Мусоргском возникают в самые разные периоды жизни и творчества французского композитора: «Неустанно играю и переигрываю Мусоргского. Просто невысказанно сколь многим я ему обязан. Это недостаточно хорошо известно. Простая честность требует, чтобы я об этом написал» [5, с. 147].

Пуленк неоднократно указывал на явные следы влияния идей Мусоргского на драматургию и отчасти на язык своих вокальных циклов. Во фрагментах «Дневника моих песен», посвященных «Лягушатне», автор «Человеческого голоса» пишет: «Два такта напоминают Мусоргского. Ничего не стоило замаскировать это влияние, но подобные уловки мне претят. Я презираю тех сыновей, которые стыдятся походить на своих отцов» [5, с. 132–133].

Наличие сходства между вокальной музыкой Мусоргского и Пуленка неоднократно фиксировалось в трудах русских и зарубежных музыковедов.

О связях с творческим методом Мусоргского на примере песни «Фургон, крытый черепицей»⁵ рассуждает И. Медведева, указывая на близость речитативам Мусоргского драматической декламации в вокальной партии на фоне вязких, диссонансирующих аккордов [4, с. 101].

Параллелям в творчестве Пуленка и Мусоргского посвящена развернутая статья Пьера Эмануэля Лефаи «Мусоргский, модель для Пуленка?», в которой автор исследует связи отдельных приемов и творческих задач, решаемых этими композиторами. Лефаи утверждает, что вокальные миниатюры и циклы Мусоргского послужили для Пуленка своеобразной школой вокальной декламации. Он также отмечает некоторые общие черты в музыкальном языке песен Мусоргского и chansons Пуленка: «Так грубое начало фортепианной партии в „Нищем“ из „Сельских песен“ с параллельными терциями в басу отсылают к „Быдлу“ из „Картинок с выставки“ Мусоргского... Скандирование, быстрый поток вращающейся около одного звука мелодии „Маленькой прислужницы“ [из „Бретонских песен“ — И. С.] вызывает ассоциации, — по его мнению, — со „Сказочкой про то и про се“, исполняемой царевичем Федором во втором акте „Бориса Годунова“» [8, p. 151]⁶. В «Лягушатне» автор данной статьи видит несовпадение музыкального акцента с тоническим, что напоминает подобное несовпадение в «Детской» Мусоргского.

Однако указанные ассоциации с музыкой Мусоргского отражают лишь часть того, чем так «немыслимо обязан» ему автор «Человеческого голоса». На наш взгляд, феномен духовной близости двух авторов кроется не столько в параметрах музыкального языка, сколько в открытом Мусоргским и подхваченном Пуленком типе вокальной миниатюры — «вокальном театре».

Безусловно, как и старших современников (Шабрие и Равеля), Пуленка восхищала работа Мусоргского со словом. Однако не она более всего привлекла его внимание. Прежде всего, Пуленка покорило то, с каким мастерством Мусоргский превращает вокальную миниатюру в театральную сценку, где психологическая достоверность характеров обусловлена умением автора «Озорника» воплощать в музыке мельчайшие детали эмоционального состояния своих героев.

⁵ «Фургон, крытый черепицей» — четвертая песня вокального цикла Ф. Пуленка «И день, и ночь» на стихи П. Элюара.

⁶ Перевод автора настоящей статьи.

Мусоргский стал для Пуленка «духовным отцом» и в формировании двух важнейших составляющих художественного содержания его вокального творчества. Речь идет о воплощении в музыке двух образных сфер, окаймляющих пространство человеческой жизни — сфере детства и сфере смерти.

Как для Мусоргского, так и для Пуленка мир детства — это целостная система образов с характерными именно для нее выразительными средствами. Но сцены из детской жизни, привлекавшие обоих композиторов, находили весьма различное музыкальное воплощение в их произведениях — столь же различное, сколь несходны и сами их маленькие герои.

«Детское» у Мусоргского — мир контрастов. Светлым, нежным и озорным он предстает в «Детской» и трагическим в песнях 1860-х годов — «Спи, усни крестьянский сын», «Сиротка», «Колыбельная Еремушке». Объединяет эти полюса тот факт, что населяют этот мир конкретные персонажи — герои «Детской» (ребенок, няня, мама), сиротка, Озорник, Еремушка...

«Детское» у Пуленка, напротив, лишено конкретных действующих лиц. Композитор обращается к детским образам в своем последнем цикле «Короткая соломинка», где подводит своего рода итог жизни, погружаясь в воспоминания. Видимо, поэтому героев в цикле Пуленка заменяют символы, образы детства, словно всплывающие в памяти взрослого человека.

Данное отличие, несмотря на декларируемую Пуленком преемственность, отражается и в выборе текстов, и в методе их музыкального воплощения. Решение Мусоргского, как правило, представляет собой сценку («Озорник», «Светик Савишна»). У Пуленка же это, пусть и не лишённые театральности, но монологи героев («Маленькая служанка»). У Мусоргского это — действие, у Пуленка — театрализованный рассказ.

Что касается обращения Пуленка к теме смерти, то вспомним вновь его восхищенно-благодарное восклицание («Неустанно играю и переигрываю Мусоргского. Просто невысказано сколь многим я ему обязан»): вполне вероятно, внимание к этой теме также было инспирировано знакомством с музыкой великого русского композитора. Однако, как и в случае с «миром детства», при видимой близости исходных импульсов мы обнаружим и чрезвычайно существенные различия в методах воплощения темы и образа смерти.

Первое из них: смерть у Мусоргского — действующее лицо. Она — участник происходящего, сторона диалога, фантастический персонаж, существующий в контексте реалистического театра. Смерть в творчестве Пуленка — нечто упоминаемое, воображаемое. В крайнем случае, к ней обращаются.

Нигде у Пуленка она не обретает черт конкретного героя. Мы лишь ощущаем ее присутствие, «ее дыхание», но не ее саму! В «Короткой соломинке» и в «Человеческом голосе» слушатель ощущает приближение смерти (в «Человеческом голосе» — ее приход). Но ни там, ни там образ смерти не обретает, условно говоря,

материального воплощения! Смерть у Пуленка, в сравнении с Мусоргским, не обретает черт трагически непобедимой и величественной силы. В «вокальном театре» французского композитора она упоминается, описывается, а затем преодолевается, причем в большинстве случаев — вышучиванием.

Персонажи Пуленка разными способами стараются избавиться от угрожающей им смерти. Героиня «Маленькой служанки» прогоняет дьявольские болезни смешной детской молитвой. В «Колыбельной» смерть отпугивается упоминанием непристойных болезней («диареи в зад, ...корочки на носу»). Вышучивается смерть и в «Песне о решете», в которой герои оплакивают сельского старосту, умершего в результате любовных утех («Наш господин умер, красивые глаза его погубили...») и в «Ребятах, которые идут на праздник» (смерть в результате любовного опьянения). В большинстве циклов изображается смерть, существование которой возможно лишь в пределах карнавала.

Сравнение подходов к смерти Мусоргского и Пуленка осложняется очевидной двойственностью макаберной образности в произведениях последнего. С одной стороны, в соответствии с карнавальностью, смерть у Пуленка — объект карнавального вышучивания, с другой — смерть являет собой трагедию ухода из жизни.

Чрезвычайно показателен в этом отношении предпоследний номер «Сельских песен» — «Нищий», в духе песен Мусоргского, в чем неоднократно признавался сам Пуленк: «„Нищий“ запечатлен сильным влиянием Мусоргского, что объясняется вполне естественно сюжетом» [5, с. 141].

Точкой схода двух этих ипостасей смерти (а, точнее, двух взглядов на уход из жизни) является последний цикл французского композитора «Короткая соломинка», в которой символический жребий (короткая соломинка) — предмет заключительной игры, но уже с реальной смертью.

Всё вышеизложенное свидетельствует о том, что главным и принципиальным связывающим Пуленка с Мусоргским звеном является тип вокальной миниатюры, который Е. Е. Дурандина называет «вокальным театром» [2, с. 92]. Анализируя вокальные миниатюры Мусоргского 1860–1870-х годов, автор работы отмечает наличие элементов театрализации в драматургии вокальных циклов Мусоргского и их музыкальном языке: «Вокальная миниатюра 60-х годов стала музыкально-реалистическим театром различных персонажей. То, что звучало в начале 60-х годов словом от „автора“, теперь превращалось (средствами речевой интонации прежде всего) в „рассказ героя“» [2, с. 92].

К атрибутам «вокального театра» Е. Е. Дурандина относит «персонажей театра» (живые типы, характеры), песню-сценку как преобладающий жанр, «чужое слово» вместо авторского, речевую интонацию, опору на фольклорные жанры.

«Театром одного актера» называет циклы Мусоргского Е. А. Ручьевская [1, с. 223], акцентируя внимание

на преобладании в них игрового начала и сценичности, вследствие чего театрализованная вокальная миниатюра у Мусоргского становится своего рода оппозицией песне и романсу, с характерным для них повествованием от первого лица. Любопытный факт: рассмотрение театрализации вокальной миниатюры в трудах Е. Е. Дурандиной, Е. А. Ручьевской и других исследователей, вместе с тем, не содержит определения данного феномена.

Не претендуя на выработку точной формулировки «вокального театра», обозначим некоторые основные его признаки. Их три: 1) условно-игровой (независимо от эмоциональной окраски) характер воплощения художественной идеи произведения; 2) преобладание речевой интонации в вокальной партии; 3) относительная автономия музыкальной драматургии (от вербального ряда).

В «вокальном театре» Мусоргского, а затем и Пуленка, образуется особый тип соотношения слова и музыки, отличный от романсов и песен, который характеризуется наличием «чужого слова» в избираемых текстах.

Присутствие «чужого слова» в циклах Мусоргского и Пуленка создает предпосылки для возникновения игровой ситуации. В «Детской» Мусоргского она проявляется в диалогичности текстов: реальный или подразумеваемый диалог ребенка и взрослого. Игра и «чужое слово», в свою очередь, служат определяющей чертой «монологического» вокального театра Пуленка («Маленькая служанка», «Нищий»).

Речевая интонация для Мусоргского становится средством отражения детской психологии в речи ребенка. У Пуленка речевая интонация — необходимое слагаемое карнавальности.

Еще один и, пожалуй, самый важный параметр «вокального театра» Мусоргского и Пуленка — относительная автономия музыкальной драматургии. Согласно определению Е. А. Ручьевской, музыкальная драматургия обладает определенной автономией, будучи не тождественной текстовой и сценической драматургии, что дает возможность воспринимать музыку вне текста и вне сцены [6, с. 392]. В «вокальном театре» Мусоргского

и Пуленка она заключается в формировании собственного образа, иногда лишь точечно соприкасающегося с вербальным рядом. Таким образом, в данном типе вокального произведения проявляет себя то, что можно назвать «композиторской режиссурой» [3, с. 23]. Именно композиторская режиссура определяет метод работы композитора со словом и, соответственно, формирует художественный образ произведения.

Дальнейшая жизнь «вокального театра» за пределами пуленковского театра дала миру немало ярких произведений, в которых в большей или меньшей степени заметно влияние карнавальности. Так, линию пуленковского «Бестиария» во французской музыке продолжил Мануэль Розенталь в «Песнях господина Бло»⁷ (1932) на тексты Мишеля Вебера. Вслед за Пуленком, Розенталь изображает в своем цикле двойственный мир: вышучиваемые ребенком животные зоопарка («Фидо», «Старый верблюд из зоопарка») и взрослые, так или иначе участвующие в жизни ребенка («Урок грамматики»). Черты «вокального театра» отчасти заметны в цикле Оливье Мессиана «Ярави, песнь любви и смерти» (1946).

Но вот что удивительно и показательно: путь вокального театра через «карнавальный театр» Пуленка, корни которого, как было отмечено, восходят к Мусоргскому, лежит обратно в Россию, к шедеврам русских композиторов второй половины XX века — Д. Д. Шостаковича («Из еврейской поэзии»), В. А. Гаврилина («Русская тетрадь»), Б. И. Тищенко («Грустные песни», «Чертеж», «Дорога»). Эти и многие другие произведения названных композиторов представляют собой театрализованные монологи и сценки, срежиссированные их творцами. Вследствие такой режиссуры низкое в них становится высоким, как, например, в циклах Шостаковича и Гаврилина, а высокое — низким, как в «Грустных песнях» Тищенко. Вслед за Пуленком, эти композиторы решали чрезвычайно выразительную и глубокую по смыслу, однако крайне двойственную художественную задачу: «ругаться суетному миру» или его вышучивать...

Литература

1. Анализ вокальных произведений : Учебное пособие. Л. : Музыка, 1988. 352 с.
2. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. М. : Музыка, 1985. 200 с.
3. Земляницкая М. В. Композиторская режиссура в опере Д. Шостаковича «Нос» // Актуальные проблемы профессионального музыкального образования. 2016. Вып. № 4 [42]. С. 23–27.
4. Медведева И. А. Франсис Пуленк. М. : Музыка, 1969. 254 с.
5. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Л. : Музыка, 1977. 158 с.
6. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2002. 396 с.
7. Филленко Г. Т. Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра // Дебюсси и музыка XX века. Л. : Музыка, 1983. С. 193–247.
8. Lephy P.-E. Moussorgski, modele de Poulenc? // Du Langage au style: singularité de Francis Poulenc. Paris: Société française de musicology, 2016. P. 149–158.

⁷ Цикл М. Розенталя «Песни господина Бло» ("Chansons du Monsieur Bleu") был написан в 1932 году. В него вошли 12 вокальных миниатюр: "Quat' et trois sept" («Четыре и три»), "L'Éléphant du Jardin des Plantes" («Садовое растение слон»), "Fido, fido" («Фидо»), "Le Marabout" («Марабут»), "Le Naufrage" («Крушение»), "Grammaire" («Грамматика»), "Le petit chat est mort" («Маленькая кошка умерла»), "Tout l'monde est méchant" («Все подлые»), "La Souris d'Angleterre" («Английская мышь»), "Le vieux chateau du zoo" («Старый верблюд зоопарка»), "Le Bengali" («Бенгалец»), "L'orgue de Barbarie" («Шарманка»).