

Музыкальная семиотика

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-77-97



Что такое «задумчивость» музыкального текста?



Ирина Самойловна Стогний

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
istogny@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-7140-959X>

Аннотация: В статье осуществляется попытка осмыслить содержание вокального цикла Ф. Пулена «Труд художника» на стихи Поля Элюара. Семь частей цикла посвящены художникам-авангардистам XX века, таким как П. Пикассо, М. Шагал, Ж. Брак, Х. Грис, П. Клее, Ж. Миро, Ж. Вийон. Образовавшийся интертекст представляет интерес с позиций взаимодействия трех сфер: поэзии, живописи и музыки — с одной стороны, и акцентирования Пуленком характерных свойств, присущих музыкальному «портрету» каждого художника, — с другой. Композитор применяет различные приемы, воссоздавая технику кубизма или сюрреализма. Музыкальный замысел и его воплощение вызывают ассоциацию с феноменом, названным Р. Бартом «задумчивый текст».

Ключевые слова: Пулenk, Элюар, вокальный цикл, интертекст, живопись, поэзия, музыка, кубизм, сюрреализм, текст

Для цитирования: Стогний И. С. Что такое «задумчивость» музыкального текста? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 77–97. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-77-97

Musical semiotics

Original article

What is the "thoughtfulness" of musical lyrics?

Irina S. Stogniy

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
istogniy@mail.ru, , <https://orcid.org/0009-0000-7140-959X>

Abstract: This article attempts to understand the content of F. Poulenc's vocal cycle "The Artist's Work," based on the poems of Paul Éluard. The seven parts of the cycle are dedicated to 20th-century avant-garde artists, including P. Picasso, M. Chagall, J. Braque, H. Gris, P. Klee, J. Miró, and J. Villon. The resulting intertext is interesting for its interplay between three spheres: poetry, painting, and music, on the one hand, and Poulenc's emphasis on the characteristic qualities inherent in the musical "portrait" of each artist, on the other. The composer employs various techniques, recreating the techniques of Cubism and Surrealism. The musical concept and its execution evoke an association with the phenomenon called "pensive text" by R. Barthes.

Keywords: Poulenc, Éluard, vocal cycle, intertext, painting, poetry, music, cubism, surrealism, text

For citation: Stogniy I. S. What is the "thoughtfulness" of musical lyrics? *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):77-97. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-77-97

Вопрос о «задумчивости текста» задает Р. Барт в известном эссе *S/Z*: «Подобно маркизе, классический текст задумчив: переполненный смыслами... он, похоже, хранит про запас некий последний смысл.... Подобно тому как задумчивое выражение лица подсказывает нам, что человек переполнен с трудом сдерживаемой речью, система знаков текста... предусматривает и знак его полноты: подобно лицу, текст становится выразительным... обретает внутреннее пространство, предполагаемая глубина которого призвана компенсировать неполноту его множественности. О чем вы задумались? — хочется спросить у классического текста, он не отвечает вовсе, увенчивая смысл заключительным аккордом — многоточием» [1, 196]. О чем так замысловато говорит Барт?

Фактически речь идет о расширении пространства смысла, которое, как показала композиторская практика, нередко раскрывается через различные аспекты:

1) Сам материал может обладать некой таинственной природой, о которой поневоле задумываешься, слушая и анализируя его.

2) Многократные интерпретации одного и того же текста или образа, наращивают мощный интертекст; например, Э. Денисов, создав свою «Партитуру» на основе партиты *d-moll* Баха, в которой он, не изменив ни одной ноты, добавил свою гармонизацию и оркестровку, а также комментирующий голос в виде собственной темы. Другой пример: целый ряд композиторов (И. С. Бах, Р. Вагнер, А. Берг, Ф. Караев) использовали хорал “*Es ist Genug*”¹, нарастив множество смыслов, сохранив при этом первоначальный — траурный.

3) Взаимодействие музыки с другими видами искусства обогащает ее своими художественными смыслами.

В настоящей статье предлагается рассмотрение связей между музыкой, поэзией и живописью, которые можно наблюдать в вокальном цикле Ф. Пуленка “*Le Travail Du Peintre*” («Труд художника»), написанном в 1956 г. на стихи поэта-сюрреалиста Поля Элюара². Тема живописи в музыке — одна из наиболее часто обсуждаемых в искусствоведении. Она представлена такими именами, как Е. Купровская [3], А. Ковалева [4], Е. Ницевич [5], Л. Фрейверт [6] и многими другими.

Композитор использует семь стихотворений из сборника “*Voir*” («Видеть», 1948) Поля Элюара, в который входят стихи о картинах художников-кубистов и сюрреалистов: Пабло Пикассо, Марка Шагала, Жоржа Брака, Хуана Гриса, Пауля Клее, Жоана Миро и Жака Вийона. Таким образом, в сочинении Пуленка объединились музыка, поэзия и живопись³.

Каждая песня цикла соответствует имени определенного художника. Пуленк предстает прекрасным *портретистом*, создавшим «двойной портрет» поэта и художника, которым посвящена та или иная пьеса цикла. Подобный процесс взаимодействий Ю. Кристева называет «транспозицией»⁴. Это дает дополнительные возможности «прочитывать» смыслы одного искусства через другое, погружаясь в «задумчивый текст», образованный богатой палитрой взаимодействий.

Следует подчеркнуть, что композитор, поэт и художники — совершенно различные личности. Так, Поль Элюар был трагическим лириком. Его герой — человек, страдающий от внутренней разобщенности с окружающей действительностью и стремящийся обрести мир, прежде всего, с самим собой. Основной творческий прием поэта — верлибр, то есть свободный стих. Пуленк также был лириком, но иного плана. И. Созинова пишет о нем следу-

¹ О различных трактовках баховского хорала см. статью И. Стогний: [2].

² Настоящее имя поэта — Эжен Грендель.

³ Феномен объединения музыки, поэзии и живописи в вокальном цикле Ф. Пуленка «Труд художника» рассматривается в работе французской исследовательницы Лауры Фрай [7].

⁴ Термин в данном случае означает эстетическое, стилистическое и образное единство между разными формами искусства [9, 59].

ющее: «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» [8, 48].

Объединение музыки, поэзии и графики (графика представлена фигурами стихами, в которых из слов составляются рисунки) мы видим в более раннем цикле Пуленка «Каллиграммы» на стихи Аполлинара (1948).

Пуленк в целом, в отличие от Элюара, к сюрреализму был весьма равнодушен, воплощая образы в смягченном виде, чем оправдывал звание «французского Шуберта»⁵ — именно так называют его по сей день. Вместе с тем Пуленк применял разную лексику для «транспозиции» идей и образов, заложенных в стихах Элюара и картинах художников, но делал это весьма тонко.

Первый номер — *Пабло Пикассо*. Элюар посвятил живописи Пикассо множество стихов, в свою очередь, Пикассо писал портреты Элюара и его близких⁶, нередко иллюстрируя его книги.

П. Элюар. Пабло Пикассо⁷

Окружи этот лимон бесформенным яичным белком,
Покрой белок лазурью мягкой и тонкой.
Прямая черная линия исходит от тебя.
Рассвет далеко впереди, за твоей картиной.
И рушатся стены бесчисленные
За твоей картиной и твой взор застывает,
Как у слепого, как у безумного.
Изображаешь ты меч высокий, нависший в пустоте.
Одна рука, почему не вторая рука,
И почему не уста, обнаженные, как перо?
Почему не улыбка, почему не слезы
Прямо на краю холста,
Там, где вбиты маленькие гвозди
Вот он, день тот, шанс, дающий другим, что в тени,
Чтобы одним движеньем зрачков вдруг отречься.

В этом стихотворении нет прямого указания на какую-то конкретную картину Пикассо, но в нем выражена главная идея кубизма, заключающаяся в наложении разных плоскостей, благодаря чему образуются множественные

⁵ Это сравнение встречается в различных источниках, включая рецензии, статьи и многочисленные исследования. Для подобного сравнения имеется почва: Пуленк посвятил Шуберту свое сочинение (Импровизацию № 12), назвав его *"Hommage à Schubert"*, что демонстрирует его отношение к композитору.

⁶ Одним из самых известных произведений Пикассо является портрет Нуши Элюар, жены поэта.

⁷ Здесь и далее пер. с франц. М. М. Фельдштейна. URL: https://stravinsky.online/roslaviets_nikolai_2_2/?utm_source=chatgpt.com (дата обращения: 18.09.2025).

точки зрения (илл. 1). Это способствует воплощению изолированных, автономных, но единовременно существующих пространств.

Кубистическая живопись, как известно, исследовала пространство и пространственные образы. В рисунках Пикассо множество пересекающихся плоскостей разрушают перспективу. Сама идея отражения в картине различных точек зрения принадлежит Полю Сезанну. Кубисты продолжили и развили ее.

Элюар, пользуясь термином Кристевой, *транспонирует* эту идею в поэзию, как и Пуленк в музыку цикла. В своих стихах поэт устраниет смысловые взаимодействия между строками стихотворения, представляя нелинейно развивающийся текст, в котором живописные объекты накладываются друг на друга.

Пуленк был другом Пикассо, как и Элюара. Открывая вокальный цикл песней «Пабло Пикассо», он использует гибкую форму, представленную свободной строфикой с собственным тематизмом в каждой строфе. Их связь обеспечивается фактурным рисунком фортепианного сопровождения, единым для всей пьесы. Красочная тональная структура (каждая строка стихотворения окрашена своей тональностью: C-Es-as-As-c-C-des-Des-C-Es-C) призвана воплотить пространственную множественность. В то же время экспрессивная вокальная линия, ее декламационный стиль создают меняющуюся палитру настроений. Пуленк полагал, что тональности должны часто и гибко меняться, чтобы вместить разнообразие настроений и тем [10]. Повторяющийся фактурный рисунок в фортепианном сопровождении обеспечивает единство строф, подобно желтому цвету, который составляет единство в кубистической картине «Тореадор». Однако Элюар не иллюстрировал картины Пикассо, а скорее воплощал сущность его стиля, так и музыка Пуленка не иллюстрирует поэзию Элюара и картины Пикассо, заимствуя приемы, напоминающие кубистические (интенсивная динамика, красочность тональных сопоставлений, близких технике кубизма в живописи). Музыка начальных тактов уже использовалась композитором, послужив основой темы матери Марии в опере «Диалоги кармелиток». По мнению самого композитора, и в опере, и в цикле она передает надменный характер натур — матери Марии и Пабло Пикассо⁸.



Илл. 1. Пабло Пикассо. «Кларнет». 1911

Fig. 1. Pablo Picasso. "The Clarinet". 1911

⁸ В «Дневнике моих песен» Пуленк пишет: «“Пикассо” открывает цикл: честь по заслугам. Его начальная тема, также давно уже мною найденная, послужила отправной точкой для темы ма-

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА

Пример 1. Ф. Пулленк. Труд художника. Пабло Пикассо

Example 1. F. Poulenc. The artist's work. Pablo Picasso

П. Элюар. Марк Шагал

Корова, осел петух или лошадь,
 И вот уже скрипки живая плоть.
 Мужчина, поющий одинокою птицей
 Приворотный танцор со своей женой.
 Чета, окунувшаяся в весну,
 Золото трав, неба свинец
 Расколотое синим огнем здоровой росы.
 Кровь смеется, сердце звенит
 Чета самый первое отраженье.
 А в подземелье снежном
 Гроздь винограда чертит
 Лицо с лунноподобными губами,
 Незасыпающими ночью.

тушки Марии в "Диалогах кармелиток". Здесь, как и в опере, она звучит горделиво, что вполне соответствует объекту. Эта песня, вдохновленная, отдаленно напоминает начало "Тот день, та ночь", только между ними утекло много лет и теперь для композитора до мажор уже не означает покой и счастье. Горделивый характер этой песни придает разворот просодии с ее широкими перешагивающими строками фразами. Перед концом — подчеркнуть половинную ноту в вокальной партии перед словом "отвергает", которая, по-моему, подчеркивает властное начало в живописи Пикассо» [10].

Текст Элюара описывает типичную картину Шагала с изображениями животных, скрипачей, птиц и любовных пар. При этом Элюар улавливает важную психологическую особенность Шагала: он перечисляет четырех животных, разделенных союзом «или» (а не «и»), указывая на некоторую смысловую неопределенность образов Шагала, в частности животных, нередко присутствующих на его картинах: в левом нижнем углу человеческая фигура с головой петуха держит ребенка (илл. 2).

В песне Пуленка ярко выражено жанровое начало — вальс, естественным образом воплощающий танец влюбленных пар в воздухе на картинах Шагала. Предельно быстрый темп придает звучанию летящий и экзальтированный характер.



Илл. 2. М. Шагал. Час между волком и собакой (Междуд тьмой и светом)

Fig. 2. M. Chagall. The Hour Between Wolf and Dog (Between Darkness and Light)

Пример 2. Ф. Пуленк. Марк Шагал

Example 2. F. Poulenc. Marc Chagall

Molto prestissimo $\text{♩} = 96$ (à 1 temps)

CHANT

PIANO

 The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice (CHANT) and the bottom staff is for the piano. The piano part includes bass and treble clef staves, with various dynamics and markings like 'f' (fortissimo) and 'p' (pianissimo). The vocal line is mostly sustained notes with occasional melodic leaps. The tempo is marked as 'Molto prestissimo' with a tempo of 96 beats per minute (♩ = 96).

В «Дневнике моих песен» Пуленк говорит следующее: «Шагал — это своего рода бессвязное скерцо» [10]. Известно, что Шагал в своей живописи нередко запечатлевал детские воспоминания своей жизни в Витебске. Пуленк, подражая идеи художника, использует музыку, связанную с собственными детскими и юношескими впечатлениями: отрывки популярных мелодий, звучавших в ресторанах и кафе во времена его парижской юности, проносятся



Илл. 3. М. Шагал. Над городом
Fig. 3. M. Chagall. Over the City

В конце пьесы ее жанровая основа уходит на второй план: исчезает характерная формула вальса — на трехдольность сопровождения накладывается двудольность вокальной партии. Преодоление жанровой конкретики, возможно, символизирует разрыв с реальностью, переход в иное пространство, тем более что в тексте говорится о «лунноподобных губах». Мистическое звучание транслирует эти загадочные слова.

Пример 3. Ф. Пуленк. «Труд художника». Марк Шагал, т. 67–76

Example 3. F. Poulenc. "The artist's work". Marc Chagall, bars. 67–76

Каждый художник открывал новые приемы и смыслы, которые помогали развивать стиль кубизма⁹. Но уже в 20-е годы XX века живописные стили

в памяти композитора, о чём он поведал французскому музыковеду Клоду Ростану: «Для меня это был рай с его тавернами, магазинами, торговыми чипсами, и «танцами» на берегу Марны..., которые стали для меня фольклором. Это дорогие детские воспоминания» [11, 10]. Обращают на себя внимание взлетающие мелодические ходы в мелодии и сопровождении, адресующие к летящим влюбленным парам Шагала (илл. 3).

Пуленк использует куплетную форму, «расписанную» преимущественно диезными тональностями (es-h-fis-Fis-dis).

⁹ Одной из наиболее известных кубистических картин Брака является «Гитарист».



Илл. 4. Ж. Брак. Черная птица. Белая птица. 1960
Fig. 4. J. Brack. Black Bird. White Bird. 1960



Илл. 5. Ж. Брак. Потолок Лувра. «Птицы»
Fig. 5. J. Brac. Ceiling of the Louvre. "Birds"

некоторых из них, в частности Ж. Брака и П. Пикассо, друзей и соперников в технике кубизма, постепенно перешли к неоклассическому письму. Известным примером могут служить картины Брака с изображением птиц. В работах последних лет жизни художник уделял большое внимание теме полета.

П. Элюар. Жорж Брак

Птица взлетает,
Облака отбрасывая, словно бесполезную вуаль.
Света она не страшится,
Предается полету,
Никогда не видела она тени своей.
Урожай обмолочен на ветру и на солнце.
Все листья в лесу «да» говорят
Другого сказать они не способны,
Ответ на всякий вопрос – только «да»,
И струится роса в глубине этого «да».
Человек со свободным и легким взором
Описывает небо любви
Все чудеса собирает он вместе
Как листья в лесу,
Словно птиц на крыльях своих,
Будто людей уснувших.

Элюар в своем стихотворении акцентирует образы и символы, которые типичны для сюрреализма: *птица, полет, крылья, свет и тень, сон*. И даже листья на картинах превращаются в крылья благодаря сходству формы. Изображениями птиц Брак расписал потолок этрусской комнаты Лувра.

Брак говорил, что самым важным для него являются всевозможные метаморфозы. «Когда вы спрашиваете меня, изображает ли конкретная форма в одной из моих картин женскую голову, рыбу, вазу, птицу или всех четырех сразу,

я не могу дать вам категорического ответа, поскольку эта “метаморфическая” путаница является основополагающей. Мне все равно, представляет ли форма разные вещи для разных людей или много вещей одновременно или даже вообще ничего; это может быть не более чем случайностью... неожиданные последствия могут изменить весь смысл» [12]. Уже в начале песни «Жорж Брак» Пулленк стремится подчеркнуть образ птицы, прибегая к изобразительным приемам. Это не только форшлаги в фортепианной партии, воссоздающие птичьи трели, но и рисунок мелодии, отличающийся необыкновенным изяществом. Подключающиеся голоса напоминают птичьи переклички. Образ летящей птицы в искусстве Брака является олицетворением природы, символом свободы, духовного полета и самого творчества. При этом «птичий мотив» в творчестве Брака не единственный. Разнообразные натюрморты, пейзажи, портреты простых людей, музыкантов являются объектами его живописи. Однако именно птицы фигурируют в стихах Элюара и песне Пулленка, посвященных Браку. Этот образ представляется наиболее значимым как философский символ в живописи художника.

Пример 4. Ф. Пулленк. Жорж Брак
Example 4. F. Poulenc. Georges Braque

В заключительных тактах представлен полет птицы. Он воспроизводится благодаря стремительному восходящему движению в тишайшей звучности

ppp. Вариантность мелодического развития, использованная в песне, соответствует идеи метаморфоз, о которой говорил Ж. Брак. В ее основе лежат частые мотивные обновления, сочетающиеся с меняющимися тональными бликами. При этом изобразительность, к которой нередко прибегает Пулленк, не главенствует, но сопутствует технике письма, так или иначе напоминающей кубистическое пространство. Сам композитор писал об этой песне: «“Брак” — самая тонкая, самая детально разработанная пьеса цикла. Быть может, в ней даже слишком много изыска, но я именно так воспринимаю Брака» [10].

ХУАН ГРИС

Живопись Гриса тяготела к порядку и симметрии. Об этом пишет Марк Розенталь: «Самое заметное — это строгая структура; как будто бы использовалась линейка, и каждая тень была спланирована» [13, 40]. В стихотворении Элюара эти свойства получают воплощение.

П. Элюар. Хуан Грис

Дню благодарность воздай, по ночам себя береги,
Ласкою охвати полмира,
Другого окутай строгостью слепой
Ныне же без жалости укажи своим жилам
Красоты тесные контуры,
Соединяющие воедино предметы знакомые
Стол, гитару, стакан пустой,
На площадке тверди земной
Холст белый эфира ночного
Стол пусть сам себя явит,
Лампа нужна чтоб передать отблеск тени
Журнал же покинуть готов половину свою
Дважды днём и дважды за ночь
Пара предметов становится предметом единым
Собранием общим.

Картины Х. Гриса характеризуются структурной упорядоченностью. Элюар сначала говорит о дне и ночи, а в конце о двух предметах, которые становятся одним «двойным» предметом, в кубистической семиологии — одним знаком с двойным значением, одним объектом с двумя сторонами. Живописные образы Гриса часто интерпретируют, подразумевая свойства стеклянных поверхностей, привлекавших большое внимание художника. Грис участвовал в движении в Section d'Or, рассматривавшим искусство в его связи с матема-



Илл. 6. Хуан Грис. Бокал для воды, бутылка и блюдо для фруктов, 1915
Fig. 6. Juan Gris. Water glass, bottle and fruit dish, 1915



Илл. 7. Хуан Грис. Кружка пива и игральные карты
Fig. 7. Juan Gris. A mug of beer and playing cards

тикой. Интерес Гриса к математике не ограничивался живописью. В одной из своих статей он писал, что хотел бы очеловечить математику.

Стеклянные поверхности интересовали художника свойствами прозрачности и зеркальности и, соответственно, способностью к двусторонним проекциям: «стекло вбирает в себя и вид за ним, и смутные отражения предметов перед ним, и сверкающие отблески, и затененные провалы», — писал Грис в одной из своих статей¹⁰. Вот известная композиция «Стакан пива и игральные карты».

В каждой строке Пуленк применяет один и тот же мотив дважды. Скорее всего, композитор подразумевал ту особенность творчества Х. Гриса, благодаря которой каждый изображенный предмет воплощен своей тенью-двойником (*cis-dis-e; cis-dis-eis*).

Пример 5. Ф. Пуленк. Хуан Грис

Example 5. F. Poulenc. Juan Gris

A musical score for piano, featuring three staves of music. The first staff (measures 10-14) includes lyrics in French: "Aux beau-tes des con-tours les - pa - ce li - mi - te". The second staff (measures 16-20) includes lyrics: "Ta - ble gui-tare et ver-re vi - de Sur un ar-pent de ter-re plei - ne". The third staff (measures 22-26) includes lyrics: "Ta - ble de-vait se sou-te-nir Lam - pe res-ter pe - pin de lom - bre". The score uses a mix of dynamic markings (f, pp, p) and performance instructions (e.g., slurs, grace notes).

¹⁰ Цит. по: [3, 18].

Красочные ладотональные сопоставления (художники представлены Пуленком красочными ладотональными сопоставлениями, но они всякий раз иные, со своей подоплекой) напоминают объект с двумя сторонами, гранями, смыслами. В эту живописную палитру Пуленк вводит ту самую структурную упорядоченность, о которой уже говорилось по отношению к живописи Гриса. Палитра к тому же представлена игрой терцовых красок мажора и минора (см. пример 5). Значимость терций в цикле очевидна, они создают мягкую лиричность.

Структурность, присущая Грису, проявилась в использовании Пуленком репризы (единственная песня цикла имеет репризу). Кроме того, очевидна связь между песнями “Gris” и “Picasso”. Она не случайна. Грис написал портрет П. Пикассо в кубистической манере. А Пуленк это обозначил включением мотивов из песни «Пабло Пикассо» и многократным их повторением в песне «Хуан Грис».

Самоцитирование внутри цикла призвано подчеркнуть близость (ментальную и стилистическую) двух художников (см. примеры 5–6).

Пример 6. Ф. Пуленк. Пабло Пикассо, т. 35–37

Example 6. F. Poulenc. Pablo Picasso, bars 35–37



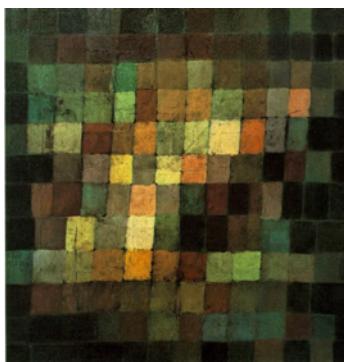
Илл. 8. Хуан Грис. Портрет Пабло Пикассо. 1912

Fig. 8. Juan Gris. Portrait of Pablo Picasso. 1912

ПАУЛЬ КЛЕЕ

Клее, как известно, придерживался сюрреалистических принципов. В его живописи отмечается спонтанность, проявленная в темном, таинственном пространстве.

Одна из наиболее известных картин художника представляет цветные квадраты темных и светлых оттенков, среди которых выделяются самые яркие (желтые квадраты), ассоциирующиеся с разнообразием звучаний.



Илл. 9. П. Клее. Древний звук
Fig. 9. P. Klee. Ancient sound



Илл. 10. П. Клее. Автопортрет
Fig. 10. P. Klee. Self-portrait

Известно, что Клее, как и других сюрреалистов, привлекала человеческая психика. Одним из его увлечений были куклы и манекены, которые рассматривались в качестве двойников, заменяющих людей. Художник сам делал куклы, в частности для театра. Известный автопортрет «кукольного» Клее был сделан для его сына.

Музыку пьесы «Клее» Пуленк определяет как оживленную, суховатую, аккомпанемент которой нужно «отстукивать» на рояле: «Эта песня суха, как свист бича» [10]. В то же время ей присущ драматизм и яркая театральность, даже мелодраматичность. Это проявилось, в частности, в декламационной природе вокальной линии — монологичной, близкой театральной.

Пример 7. Ф. Пуленк. Пауль Клее
Example 7. F. Poulenc. Paul Klee

CHANT

PIANO

ff

Sur la pentente fatiale,
la pédale, mesure par mesure

В стихотворении Элюар представляет мир символов.

П. Элюар. Пауль Клее

На роковом склоне путник получает награду
В виде благосклонного дня,
Ледяного покрова и отсутствия гравия,
И лазурного взгляда любовного.
И синие глаза любви открывают его
Узнаёт он пору свою,
Чтобы одеть на персты все
Звёзды великие в виде колец.
На морском берегу море оставило свои уши,
И песок вымывает место прекрасного преступления.
Мученья подчас тяжелее для палача, чем для жертв.
Клинки — уликами служат, а пули — слезами.

Например, море оставило свои уши на пляже. Очевидно, под «ушами» подразумеваются ракушки, а прекрасное преступление совершено морем, выбросившим ракушки на берег, благодаря чему мы можем слышать шум волн.

ЖОАН МИРО

Из всех художников, представленных в цикле Пуленка, испанскому художнику Жоану Миро была наиболее близка эстетика сюрреализма. В интервью мадридскому изданию *Ahora* от 24 января 1931 года Миро подчеркнул свою связь с сюрреалистами, но в то же время обосновалность от них: «Я считаю сюрреализм чрезвычайно интересным интеллектуальным явлением, позитивной вещью, но я не хочу подвергать себя его суровой дисциплине» [14]. Поэтому сюрреализм Миро весьма индивидуален. К. Орлова пишет следующее: «Жоан Миро существует в контексте модернизма, но его нельзя назвать художником авангарда. Авантюризм занимается новым жизнестроением, переделкой существующей действительности, созданием нового мира, причем не только в искусстве, но и в социальной действительности, а Миро погружен в себя, ищет гармонии, совершает свою “революцию” в рамках своего творчества» [15, 117].

Трудно сказать, что имел в виду Миро, говоря о строгой дисциплине, какая свобода еще ему требовалась, если сюрреализм как раз освободил бессознательное, и фантазии, даже галлюцинации, заменили реальность. Он писал: «Галлюцинации заменили мне модель. Я рисовал как будто во сне, с самой полной свободой» [16, 180]. Миро любил природу и чувствовал связь с ней, но на его картинах изображен воображаемый сюрреалистический ландшафт. Природа



Илл. 11. Ж. Миро. Рождение мира

Fig. 11. J. Miró. The birth of the world

и сон, реальность и фантазия органично переплетаются, объединившись в ряде его произведений. Миро написал серию «картин сновидения». Вот одна из них (илл. 11).

Грязный, мокрый и запятнанный фон — именно так, весьма неприглядно, выглядит процесс рождения мира на картине Миро.

П. Элюар. Жоан Миро

О солнце, пленник хищный дум моих,
Уберите холм, уберите лес.
Небо прекраснее, чем когда-либо.
Стрекозы с виноградников
Придают ему определенные формы
Которые я одним движением рассеять могу.
Облака первого дня,
Облака бесчувственные, ничего не вещающие
Их семена горят
Во внезапных вспышках моих взглядов.
В дальнейшем, чтобы уберечься от прихода зари,
Небо должно стать столь же прозрачным, как ночь.
Ночь.



Илл. 12. Ж. Миро. Испанская танцовщица

Fig. 12. J. Miro. Spanish dancer

На этой картине представлен первый день творения (Облака первого дня, а также стрекозы, виноградник, горящие семена — это звезды, которые отражаются «во внезапных вспышках моих взглядов» — строчка стихотворения).

Портрет танцовщицы, созданный только с помощью булавки, пера и пробки, передает движение летящей птицы. Однако на картине нет ничего материального и реалистичного: есть только знак присутствия танцовщицы, но не она сама.

Пуленк «транспонирует» сюрреалистические образы Миро и Элюара, их метафоры и метаморфозы. Одним из приемов, используемых Пуленком, является постоянная смена метра, более ярко выраженная в «Жоане Миро», чем в других песнях цикла. Произведение открывается музыкой, в которой стрекозы, виноград, таинственные облака с горящими

семенами (т.е. звездами), весь этот мир, насыщен яркой, звенящей, темпераментной музыкой.

Пример 8. Ф. Пулленк. Жоан Миро

Example 8. F. Poulenc. Joan Miró

Allegro giocoso $\text{♩} = 144$

CHANT

PIANO

So - leil de prole

pri - sonnier de ma tête En - lè - ve la colline, _____ en - lè - ve la fo - rét.

Пулленк использует строфическую форму, причем каждая строфа подчеркнуто новая с точки зрения мелодической интонации. Очевидно, так композитор воплощает индивидуализированный и постоянно обновляющийся сюрреализм Миро.

ЖАК ВИЙОН

Именно Жаку Вийону, урожденному Гастону Дюшану¹¹, принадлежит название «кубизм», которое он присвоил соответствующему движению. Его, как и других кубистов, интересовали математические свойства живописи,

¹¹ Г. Дюшан заимствовал имя Средневекового французского поэта Франсуа Вийона.

в частности геометрии. Он проявлял особый интерес к цвету и свету, используя геометрию как способ упорядочивания изображения и создания эффектов света (илл. 13).

Картина состоит из пересекающихся геометрических цветных плоскостей, напоминая радугу. Фигуры имеют треугольные и прямоугольные формы.

П. Элюар. Жак Вийон

Непоправимая жизнь

Жизнь, которую нужно всегда лелеять,

Невзирая на бедствия,

И общепринятую мораль,

Невзирая на ложные звезды

И извержение пепла

Несмотря на трепет скрипучий,

На преступления, совершенные по велению желудка,

На груди иссохшие, на дурацкие морды,

Невзирая на солнца, несущие смерть.

Невзирая на мертвых богов,

Невзирая на ложь,

На рассвет, на все дали, на воды,

На птиц, о любви щебечущих людям.

Свет и доброта человеческие

Покой на землю приносят,

Услаждающему землю

Осветляют леса,

Освещают каменья.

Розу ночную несут нам,

И кровь толпы.



Илл. 13. Жак Вийон. В четыре руки
Fig. 13. Jacques Villon. For four hands

Поэма Элюара называется «О свете и хлебе». Стихотворение воплощает ужасы Второй мировой войны, но завершается надеждой на то, что человек может изменить мир, и поможет ему в этом любовь и красота. В поэме Элюара под светом подразумевается искусство, под хлебом — сама жизнь. При этом искусство так же важно для существования, как хлеб.

Этой песней Пулленк завершает цикл; в ней многое сходного с первой — «Пабло Пикассо», благодаря чему образуется некое подобие репризы. В этой финальной пьесе композитор воспроизводит дихотомию света/тьмы, отчаяния/надежды, как и в стихотворении Элюара: «Непоправимая жизнь /

Пример 9. Ф. Пуленк. Жак Вийон, т. 1–3

Example 9. F. Poulenc. Jacques Villon, bars 1–3

Жизнь, которую всегда нужно лелеять». Тональности В, С, F символизируют свет, который должен победить тьму.

Пуленк отражает взгляд Элюара и живописцев на истинную работу художника: изменять мир. Надежда, любовь, человек, природа — основные темы их творчества, несмотря на отчаяние и ужасы войны. Сам Пуленк не причислял себя к сюрреалистам или кубистам. Элюар порвал связи с этими движениями, хотя их влияние сказалось на его письме, создающем впечатление множественности точек зрения в одновременности.

Связь художников и родство их кубистических и сюрреалистических произведений подчеркивается Пуленком сходными элементами лексики: фактурными приемами, в частности, движением восьмых в сопровождении; смысловой аркой, обрамляющей цикл («Пабло Пикассо» и «Хуан Грис»); включенностью музыкальных форм в смысловой контекст: строфики, куплетность, репризная трехчастность и т.д.

Междисциплинарная природа цикла дает возможность исследовать связи между музыкой Пуленка и разными аспектами транстекстуальности (то есть множественности текстовых взаимодействий), такими как интертекст (отношение между двумя текстами), паратекст (взаимодействие стихотворения и картины), метатекст («комментарий» стихотворения по отношению к картине и наоборот, в данном случае — комментарий Пуленка к поэзии и картинам), гипертекст (картина трансформируется посредством поэзии в другой текст) и архитекст (поэзия является интерпретацией работ художника). В данном сочинении существуют все эти разновидности, что делает его уникальным явлением!

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Барт Р. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова.* — Москва: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
2. *Стогний И. С. Es ist Genug* // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2022. — № 4. — С. 20–32.
3. *Купровская-Денисова Е. О. Прикасаясь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века.* — Москва, 2011. — 144 с.
4. *Ковалева А. Тема живописи в творчестве Э. Денисова и А. Шнитке* // Из наследия композиторов XX века. Вып. 6. — Москва, 2007. — С. 16–33.
5. *Ницевич Е. В. Синтез музыки, поэзии и живописи в сочинениях А. Шенберга 1908–1913 гг.: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02.* — Ростов-на Дону, 2009. — 188 с.
6. *Фрейверт Л. Б. Общие принципы формообразования в невербальных искусствах: музыка, живопись, архитектура: дисс. канд. филос. наук: 09.00.04.* — Москва, 2003. — 160 с.
7. *Созинова И. Вокальный театр Ф. Пуленка и его истоки* // *Musicus.* — 2019. — № 4. — С. 48–51.
8. *Fry Laura D. The Dawn is Behhind your Picture: Musical Cubism and Surrealism in Francis Poulenc's "Le Travail du Peintre". A dissertation presented to the faculty of the College of Fine Arts of Ohio University.* — 2007. — 355 p.
9. *Kristeva J. Revolution in Poetic Language.* Translated by Margaret Waller. Columbia University Press, 1984. — 271 p.
10. *Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья.* — URL: https://www.classic-music.ru/poulenc_friends82.html (дата обращения: 18.09.2025).
11. *Poulenc F; Rostand C. Entretiens avec Claude Rostand.* Paris: R. Julliard, 1954. — 1er entretien "Son enfance". — P. 9–10.
12. *Braque G. Interview with John Richardson* // *The Observer.* — 1 December. — 1957.
13. *Rosenthal M. Juan Gris.* New York: Abbeville Press; exhibition catalogue (University Art Museum, Berkeley; National Gallery of Art; Solomon R. Guggenheim Museum), 1983. — 192 p.
14. *Los artistas españoles en París: Juan Miró* // *Ahora.* — 1931. — 24–I. — P. 16–18.
15. *Орлова К. В. Жоан Миро. Начало пути* // Театр. Кино. Музыка. Живопись. — Москва: РАТИ ГИТИС, 2009. — С. 117–127.
16. *The Catalog Joan Miró 1893–1993* // *Fundació Joan Miró;* exh. cat. — Barcelona, 1993. — 581 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

И. С. Стогний — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкоznания, главный редактор журнала «Ученые записки» Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Bart R. S/Z. Per. s fr. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова [S/Z, Trans. from fr. 2nd ed., rev. edited by G. K. Kosikova].* Moscow: Editorial URSS, 2001. 232 p.
2. *Stognij I. S. Es ist Genug* // *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinhyh [Es ist Genug // Scientific Notes of Gnesin Russian Academy of Music].* 2022. № 4. P. 20–32.

3. *Kuprovska-Denisova E. O. Prikasayas' k tajne. Paul' Klee i kompozitory XX veka* [Touching the Mystery. Paul Klee and the Composers of the Twentieth Century]. Moscow, 2011. 144 p.
4. *Kovaleva A. Tema zhivopisi v tvorchestve E. Denisova i A. Shnitke* // Iz naslediya kompozitorov XX veka [The theme of painting in the works of E. Denisov and A. Schnittke] // From the legacy of twentieth-century composers]. Issue 6. Moscow, 2007. P. 16–33.
5. *Nicevich E. V. Sintez muzyki, poezii i zhivopisi v sochineniyah A. Shenberga 1908–1913 gg.: dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Synthesis of music, poetry and painting in the works of A. Schoenberg 1908–1913: dis. cand. art history: 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2009. 188 p.
6. *Frejvert L. B. Obshchie principy formoobrazovaniya v neverbal'nyh iskusstvah: muzyka, zhivopis', arhitektura: dis. kand. filos. nauk* [General principles of form-building in non-verbal arts: music, painting, architecture: dis. cand. philosophical Sciences]. Moscow, 2003. 160 p.
7. *Sozinova I. Vokal'nyj teatr F. Pulenka i ego istoki* // *Musicus* [The Vocal Theatre of F. Poulenc and its Origins // *Musicus*]. 2019. No. 4. P. 48–51.
8. *Fry Laura D. The Dawn is Behhind your Picture: Musical Cubism and Surrealism in Francis Poulenc's "Le Travail du Peintre". A dissertation presented to the faculty of the College of Fine Arts of Ohio University 2007.* 355 p.
9. *Kristeva J. Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller. Columbia University Press, 1984. 271 p.
10. Pulen F. Dnevnik moi pesen. Ya i moi druz'ya. [Diary of my songs. Me and my friends]. URL: https://www.classic-music.ru/poulenc_friends82.html (accessed: 18.09. 2025).
11. *Poulenc F., Rostand C. Entretiens avec Claude Rostand*. Paris: R. Julliard, 1954. 1er entretien "Son enfance" [Interviews with Claude Rostand. Paris: R. Julliard, 1954. 1st interview "His childhood"]. P. 9–10.
12. *Braque G. Interview with John Richardson*. The Observer, 1 December 1957.
13. *Rosenthal M. Juan Gris*. New York: Abbeville Press; exhibition catalogue (University Art Museum, Berkeley; National Gallery of Art; Solomon R. Guggenheim Museum), 1983. 192 p.
14. *Los artistas españoles en París: Juan Miró* // *Ahora* [The Spanish artists in Paris: Juan Miró // Now]. 24-I-1931. P.16–18.
15. *Orlova K. V. Zhoan Miro. Nachalo puti* // *Teatr. Kino. Muzyka. Zhivopis'* [Joan Miro. The Beginning of the Journey // Theater. Cinema. Music. Painting]. Moscow, RATI GITIS, 2009. P. 117–127.
16. *The Catalog Joan Miró 1893–1993* // *Fundació Joan Miró*; exh. cat. Barcelona, 1993. 581 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Irina S. Stogniy — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department at Gnesin Russian Academy of Music, Editor-in-Chief of Scholarly papers at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 25.06.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.07.2025

Принята к публикации / Accepted: 09.09.2025