

**Pilipenko N. «A humble man»: the poetic world-view of F.Tyutchev.** The principles of artistic consciousness by F. Tyutchev are analyzed from positions of Christian anthropology through its main concepts – Love, Humility, Soul; the comparison with romantic semantics with the Man proud of himself is carried out.

**Key words:** poetics, nature, humility, Love, sufferings, prayer.

УДК 78.01:[78.071.1:78.087.68](44)«19»

*Анна Сорокотягина*

**О ПРИНЦИПАХ ВОПЛОЩЕНИЯ ПОЭЗИИ Г. АПОЛЛИНЕРА  
И П. ЭЛЮАРА В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ПУЛЕНКА  
(на примере «Семи песен» для смешанного хора *a cappella*)**

Камерно-вокальная и вокально-хоровая музыка в творчестве Франсиса Пуленка занимает значительное место: им созданы свыше 100 песен и около 16 хоровых сочинений. Вместе с тем данные жанры не получили достаточного освещения в отечественном музыкознании до недавнего времени. За последние годы эта «лакуна» стала постепенно заполняться. Отметим появление фундаментального диссертационного исследования и целого ряда статей О. Михайловой, посвященных анализу камерно-вокальной лирики композитора [2]. Хоровое творчество пока продолжает оставаться «в тени»: в массиве научной литературы хоровые сочинения зачастую лишь упоминается хронологии творчества Пуленка. Исследователи, как правило, более детально рассматривают лишь некоторые из них, в частности, кантаты «Лик человеческий» и «Засуха» [1, 5].

Данная статья будет посвящена «*Семи песням*» для смешанного хора *a cappella*. Ее цель – обозначить основные принципы воплощения поэзии Элюара и Аполлинера в хоровой музыке Пуленка.

Как отмечают исследователи, 30–40-е годы – время активизации творческого поиска композитора, связанное с обращением к поэзии и поэтическому слову сюрреализма, его сложно-замысловатому образному миру. Пути, приведшие Пуленка к творчеству поэтов сюрреалистического течения – Аполлинеру, Элюару, имеют свои отличия. Обращение к поэзии Гийома Аполлинера проходило на ранней стадии

становления композиторского «Я» Пуленка. Наоборот, сложная просодия стихов Поля Элюара долгие годы не находила у композитора своего музыкального претворения. И только через шестнадцать лет после начала творческого пути появились первые «экспериментальные сочинения». Лиризм поэзии Элюара идеально соответствовал запросам композитора-мелодиста, обретшего в стихах поэта новый для себя источник вдохновения. Любовная и философская лирика Элюара, недосказанная, емкая в своих образных словосочетаниях и неожиданных аналогиях, получила у Пуленка удивительно гибкие формы воплощения.

Выбор Пуленком стихотворений Г. Аполлинера и П. Элюара несет в себе многозначную, сложную, но в тоже время утонченную и глубокую палитру смыслов. Стихотворения отмечены теми характерными признаками, которые отмечают направление сюрреализма. Механизм ассоциативных связей, положенный в его основу и выражающий субъективацию мира чувств и переживаний, показывая их сложность, богатство, неустойчивость и изменчивость образов, метафоричность изложения, принцип случайного сочетания слов, несимметричность формы, – все это составляет основные характеристики поэтических миниатюр.

Остановимся вкратце на некоторых из них.

Открывает цикл стихотворение «*La blancne neige*» («*Белый снег*») Г. Аполлинера, раскрывающее картины душевного состояния влюбленного человека. В стихотворении намечено два содержательных плана. Первый план – проявление авторской позиции; второй – поэтическая сценка, содержание которой способствует раскрытию переживаний лирического героя. По сути авторская позиция – позиция лирического героя – заключена в последней строчке стихотворения, противопоставляя ее всему предшествующему тексту и фиксируя духовно-эмоциональное состояние героя (одиночество). Содержание сценки представляет собой не прямое высказывание, контрастную последовательность символических рядов, которые определяют завуалированную этапность построения. Таких этапов в тексте выделено три, обозначающих три временных измерения. Первое измерение – вечность, которая в поэтическом тексте выражается длящимся настоящим, объективным тоном высказывания, лишенным бытовых подробностей, отстраненностью изложения:

*Ангелы, ангелы в небе  
Один одет в офицера  
Второй – в повара  
Остальные поют<sup>1</sup>*

В сюжетном плане действующими лицами выступают ангелы – существа, не знающие времени и принадлежащие вечности. Содержание сценки, по сути, составляет облечение вечности в форму времени, его событийностью. Залог этой событийности – переодетые ангелы, представляющие собой людей.

Второе измерение соответствует следующей строфе (трехстишие) отражает трансформацию вечности в настоящие, но настоящие неопределенное, имеющее проекцию в будущее. Неслучайно здесь использована синтаксическая форма будущего времени и обращения:

*Красивый офицер цвета неба  
Весной через много лет  
Рождество наградит тебя солнцем*

Третья строфа (двустиишие) олицетворяет собой также настоящее. Это еще одно измерение содержание – совершенное настоящие, бытовой план, которому присуща временная конкретика, «вещность», главенство чувственного восприятия, детализация действия:

---

<sup>1</sup> Обращение к данному сочинению потребовало осуществления подстрочного перевода французского текста, поскольку существующие художественные переводы оказались более или менее удаленными от образного мира первоисточника, нарушая особенности его ритмики и фонетики. Здесь мы вполне разделяем позицию О. Михайловой и ее метод анализа вокальных сочинений на французском языке, который «требует опоры на поэтику и рифму оригинального текста. При этом в качестве ориентира наиболее точно и достоверно является дословный подстрочный перевод, в отличие от книжного, где забота переводчика о рифме рождает ряд неточностей в виде использования близких по смыслу слов, и перемещений, несоответствия количества слогов в оригинале и переводе. Стремление к рифмизации переводов ведет к смещению смысловых акцентов, что в сочетании с музыкой, даже при условии совпадения количества слогов, нарушает логику развития музыкальной фразы. Поэтому, при несомненной художественной ценности профессиональных переводов, их использование в качестве ориентира при анализе песен нецелесообразно» [3, с. 265-266].

*Повар ощипывает гуся...*

*Падает снег*

Бытовая конкретика данного двустушия резко противопоставлена внутренней бездейственности лирического героя, содержащейся в заключительной строке стихотворения: *Любимой рядом нет.*

По своему содержанию – это еще одно измерение настоящего, сжатие его в одну точку (переживание героя по поводу неумолимого факта). Интересно, что данный план выражен одной – единственной фразой.

В масштабном отношении в последовательности обозначенных планов можно усмотреть закономерность: план вечности облечен в четыре фразы, неопределенное настоящее – в три, настоящие совершенное – в две, настоящие личностное – в одну. Иными словами, движение от вечности к внутренней жизни личности сопровождается масштабным сжатием и концентрированностью чувственных переживаний.

Этапы, которые обозначены в поэтическом тексте Аполлинера, композитор сохраняет с точки зрения структуры посредством различных музыкальных приемов. Первый раздел соответствует первой строфе, помещенной в шесть тактов. Образ вечности отображается использованием гармонической фактуры с полной синхронностью голосов. Статичность развития, ограниченность диапазона, развертывание мелодии вокруг начальной терции, – все это формирует отстраненность и объективность подачи материала. В конце строфы происходит наложение текста, выделяя действующее лицо – офицера. Такой повтор служит средством фиксации важного для композитора момента содержания, подчеркивая его значимость.

Второй раздел формы композиционно соответствует второй строфе поэтического текста. В музыкально-содержательном отношении он составляет контраст первому разделу. Это выражено прежде всего в фактурном изложении, и связано с появлением групп соло. В содержательном плане эти соло соответствуют повествовательности поэтического первоисточника, подготавливая события будущего. Затем происходит расслоение фактуры на самостоятельные пласты с самостоятельными функциями. В партии сопрано (верхний пласт) раскрывается основной содержательный план. В мелодическом отно-

шении он продолжает развитие материала, заданного в первом разделе. В партии басов (нижний пласт) повторяется начальный фрагмент текста второй строфы, в которой упоминается офицер («Красивый офицер цвета неба»). В мелодическом отношении партия басов представляет собой самостоятельную линию, отличную от сопрано и образующую тем самым контрастно-полифонический ряд. Введение новой контрастной мелодии способствует концентрации внимания на текстовой стороне, подчеркивая значение образа офицера в драматургии целого. Третий пласт образуют средние голоса (альты и тенора): он размещается между крайними мелодическими пластами, представляя собой гармоническое заполнение. В тематическом отношении можно говорить об имитации пения ангелов.

Третья строфа, выделенная в оригинале Аполлинера как конкретизированное настоящее, переосмысливается Пуленком. Композитор использует здесь прием монтажа, накладывая на первую строку («Повар ощипывает гуся») начало второй (вокализованное «А»). Причем эти строки выделены музыкальными средствами: достаточно активная, маркированная мелодия у теноров, которая далее звучит у альтов, сопровождается имитирующими падающий снег движением параллельными терциями у сопрано. Продолжение второй строки образует музыкальную репризу. Тем самым композитор перекomпонует форму, разбивая третью строфу и объединяя две последние строки (заключительную третью строфы и четвертую) в одну завершающую фразу и смещая смысловой акцент, противопоставлением мерности и спокойствию падающего снега и внутренней неустроенности усугубляя образ одиночества.

Реприза отмечена звучанием хора *tutti* и в тематическом отношении является зеркальным отражением первого раздела формы. Вновь возвращается аккордовый тип фактуры, единство ритмического рисунка. В данной репризе, однако, выпущены начальные звенья (тт. 1-3), что лишает форму замкнутости. Вместе с тем, Пуленк сохраняет особенности поэтической композиции, отделяя четвертую строфу синтаксически посредством пауз и повторяя материал четвертого такта без тонального разрешения (как это было в начале), что способствует эмоциональному «всплеску», который логически требует продолжения, а также созданию ощущения незавершенности.

Итак, обращаясь к стихотворению Г. Аполлинера, Пуленк пересмысливает его и в содержательно-смысловом, и в композиционном планах. Перераспределение поэтических строк, рельефность музыкального отображения фигуры офицера, фиксация на нем внимания, позволяют выделить сюжетную линию, с ним связанную (надежда на счастливое будущее и одиночество в настоящем). Подчеркивание сюжетной линии способствует усилению «визуальной» стороны сочинения посредством звукоизобразительности (ангельское пение, падающий снег).

В стихотворении «*Par une nuit nouvelle*» («*Известие сквозь одну ночь*») принадлежащим П. Элюару, раскрывается сфера интимных любовных отношений. Его начало отмечено тезисным изложением позиции лирического героя, связанной с постоянством чувства. Это вечность, проступающая сквозь время:

*Женщина, с которой я жил,  
Женщина, с которой живу,  
Женщина, с которой буду жить,  
Всегда одна и та же*

Не случайно здесь последовательное перечисление трех временных форм глагола «жить» (*жил – живу – буду жить*) в трех первых строках стихотворения противопоставлены безглагольной форме четвертой строки, обобщающей смысловое содержание всей строфы под один знаменатель вечности (*всегда*). Тип содержания можно обозначить как обобщенный.

Дальнейшее изложение связано с сиюминутным настоящим, одномоментностью желанья, что отражено в высокой степени концентрацией бытовой атрибутики (пальто, перчатки, маска, чулки). Оно предельно эмоционально динамизируется, окрашиваясь в страстные тона. Не случайно П. Элюар постоянно повторяет слово *красный*, красный цвет здесь выступает олицетворением чувственности.

*Тебе нужно красное пальто,  
Красные перчатки, красная маска,  
Черные чулки*

Предметы одежды красного цвета, упомянутые в тексте, воссоздают очертания человеческого тела (руки, туловище, лицо), тем самым материализуя любовное чувство героя. Цветовой контраст, выделяющий ноги (*черные чулки*) здесь служит, с одной стороны, средством подчеркивания формы, с другой – оттенением.

Данная конкретика внешней формы, несмотря на столь ярко выраженную чувственность, отторгается сознанием лирического героя, который стремится к чистоте страсти, видя в наготы проявление ее непосредственности, к сущности любви. Отсюда и фиксация внимания в заключительных строках на грудь и сердце – средоточие человеческих чувств.

*Чистая нагота, прекрасное украшение*

*Грудь, о, мое сердце*

Одномоментность данного чувства представлена композитором в волнообразном развитии музыкального материала, где деление поэтического текста на смысловые секции помогает раскрыть постепенность излагаемого содержания.

Музыкальный вариант стихотворения членится на три раздела (*a b c*), каждый из которых отмечен собственным, отличным от других, типом движения. Здесь Пуленк строго следует поэтическому первоисточнику.

Первое четверостишие отвечает первому разделу формы. Фактура представлена в виде поочередного вступления голосов – сначала мужских (поочередное, затем совместное на словах «Всегда одна и та же»), а затем женских, которые подключаются лишь в качестве вторых, утверждая заявленное в поэтических строках постоянство. В музыкальном плане в первых трех строках использован речитативный тип мелодики, при этом каждое проведение вариантное. Октавное вступление голосов, тип мелодики отсылают к принципам вокальной полифонии эпохи Возрождения, при этом Пуленк максимально вуалирует стилистический «намеки», лишая вступающие голоса противосложения. Гармоническое трехголосие (*divisi* теноров), в котором композитор применяет единое восходящее движение, поддерживаемое женскими голосами, повторенное трижды, служит риторичес-

ким средством, подчеркивая смысловой итог первого раздела формы. В динамическом плане он строится по принципу нарастания.

Второй раздел формы отделен синтаксически посредством пауз (почти целый такт). Соло тенора на слова «Тебе нужно красное пальто» служит одноголосным медленным повествовательным «зачином» к последующему достаточно бурному развитию. Отметим, что во французском языке на последнем месте предложения оказывается слово «красное»; именно на него приходится вступление всех голосов. Зачин-связка как бы оттеняет следующий уже контрастный музыкальный материал, в котором разнопланово представлен поэтический текст, отражающий перечисление бытовой атрибутики, с последующим желанием избавиться от нее. Данное смысловое значение воплощается при помощи фактурного расслоения, в котором явно обозначены три плана. Верхний представлен партиями сопрано (два соло); мелодия выстраивается в виде ломанной, поначалу скачкообразной, а затем плавно нисходящей линии. Второй план – нижний, исполняемый партии басов, – контрастен с точки зрения штриха. Если в партии сопрано указано *legato*, то в басовой за счет пауз возникает «сухое», отрывистое звучание. Затем автор применяет *staccato*, объединяя эти планы не одновременным произнесением одного текста («Тебе нужно красное пальто / Тебе нужны черные чулки»). Третий план – средний – представляет собой синхронное ритмико-гармоническое произнесение текста, при этом партия теноров (три такта) решена как гармоническое *ostinato*. Партия альтов образует четвертый план, выписанный в виде мелодической линии в диапазоне чистой квинты. В дальнейшем голоса функционально меняются, к альтам присоединяются сопрано, кроме соло, а тенора исполняют свой мелодический рисунок, имитирующий партию басов. При этом композитор постоянно меняет тембровый состав. *Tutti* хора приходится на слова «Причины, доказательство видеть тебя обнаженной». Пуленк применяет гармоническую фактуру, единый ритм и текст. Последние строки поэтического текста композитор поручает соло тенора и баритона, басовые *divisi* служат своеобразной второй. Слова же «грудь», «о, мое сердце» звучат в партии сопрано, их повторяют тенора, а затем и весь хор.

**ВЫВОДЫ.** На основании осуществленного анализа миниатюр из хорового цикла Пуленка на стихи Г. Аполлинера и П. Элюара можно составить представление о специфике композиторского письма.



В первую очередь необходимо отметить, что композитор максимально точно отражает композиционную структуру поэтического текста, следуя за логикой образно-смыслового содержания. Избрав форму миниатюры, Пуленк более лаконично и конкретно передает субъективность современной поэтики.

Одним из способов соединения музыки со сложной сюрреалистической поэтикой является предание индивидуального интонационного облика каждому новому поэтическому нюансу, что не сглаживает, а лишь подчеркивает многосоставность образов.

Музыка тесно связана с текстом: композитор опирается на фонетическое звучание стихов и новую «раскованную» ритмику. При этом он сумел преодолеть нарочитую алогичность и эксцентричность сюрреалистических стихов отчасти преодолевается, претворяясь в стройную музыкальную форму.

Спектр средств, применяемый композитором, достаточно широк и разнообразен. Пуленк использует камерно-инструментальный тип мышления, где каждая партия зачастую выполняет самостоятельную функцию, решая собственную художественно-смысловую задачу (например, разделение фактуры на условно содержательные ряды и фоновые в миниатюре «Белый снег»). В некоторых случаях композитор выделяет группу соло или одного солиста из партии с целью тембрового оттенения либо создания яркого контраста. Инструментальность проявляется в применении широких скачков, хроматизации голосоведения, перекрещивании голосов, использовании мелких длительностей в быстром темпе. Но при этом композитор прочно опирается на традиции французского шансона, использует песенные обороты на отдельных мелодических отрезках.

Особо следует отметить средства тембровой и тематической «персонализации» элементов поэтического текста.

Средством дифференциации фактуры – и фонической, и смысловой ее сторон – служит детализация письма: широкую палитру разнообразных ремарок (на французском и итальянском языках) в каждой партии, с помощью которых возможно наиболее точно передать характер музыкального языка и его смысловое значение (например, сочетание *dolce legato, un poco marcando* в миниатюре «Белый снег»; *violento, dolce legato, misterioso, secco, scandere* – в «Известии сквозь одну ночь»).

Таким образом, в «Семи песнях» для смешанного хора *a cappella* формируется своеобразный вокально-хоровой стиль, который опирается на искусство проникновенного интонирования слова в органическом сплаве распевной и речевой интонации, тонкой организации фактуры, задействование всего арсенала исполнительских средств выразительности.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Сов. композитор, 1969. – 240 с.

2. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства // Хар. держ. універ. мистецтв ім. П. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 19 с.

3. Михайлова О. Взаимодействие культурных традиций в «Бестиарии» Ф. Пуленка – Г. Аполлинера / О. Михайлова // Мистецтво та освіта сьогодні: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти ; зб. наук. пр. – Харків : Кортес, 2006. – Вип. 18. – С. 257-269.

4. Михайлова О. Музыкальная живопись Ф. Пуленка / О. Михайлова // Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; зб. ст. – К., 2009. – Вип. 73. – С. 153-161.

5. Филленко Г. Французская музыка первой половины XX века : очерки / Г. Филленко. – Л. : Музыка, 1983. – 232 с.

6. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – Изд. 2-е доп. и перераб. – М. : Музыка, 1970. – 576 с.

**О принципах воплощения поэзии Г. Аполлинера и П. Элюара в хоровом творчестве Ф. Пуленка (на примере «Семи песен» для смешанного хора *a cappella*).** Рассматриваются основные принципы воплощения поэзии Г. Аполлинера и П. Элюара – представителей сюрреализма – в хоровой музыке Ф. Пуленка на примере цикла «Семь песен» для смешанного хора *a cappella*. Анализ поэтического и музыкального текста позволяет выявить специфику взаимодействия двух видов искусства, логику воссоздания формы стихотворения в хоровой миниатюре, стилевую специфику музыки Ф. Пуленка.

**Ключевые слова:** сюрреализм, поэзия, хоровая миниатюра, *a cappella*, Г. Аполлинер, П. Элюар, Ф. Пуленк.

**Сорокотягіна Г. Про принципи втілення поезії Г. Аполлінера та П. Елюара у хорівій творчості Ф. Пуленка (на прикладі «Семи пісень» для мішаного хору *a cappella*).** Розглядаються основні принципи втілення поезії Г. Аполлінера та П. Елюара – представників сюрреалізму – в хорівій музиці Ф. Пуленка на прикладі циклу «Сім пісень» для мішаного хору *a cappella*. Аналіз поетичного та музичного тексту дозволяє виявити специфіку взаємодії двох видів мистецтва, логіку впливу форми вірша в хорівій мініатюрі, стильову специфіку музики Ф. Пуленка.

**Ключові слова:** сюрреалізм, поезія, хорова мініатюра, *a cappella*, Г. Аполлінер, П. Елюар, Ф. Пуленк.

**Sorokotyagina A. About principles of an embodiment of poetry of G. Apollinaire and P. Eluard in F. Poulenc choral creativity (on an example of «Seven songs» for the mixed chorus *a cappella*).** In this article basic principles of embodiment of poetry of G. Apollinaire and P. Eluard, which are belongs to such direction as surrealism, in choral music of F. Poulenc on the example of cycle «Seven songs» for the mixed choir, where by a poetic and musical analysis it is possible to specify on the specific of co-operation of two types of art, understand logic of composer's recreation of form of a poem of the choral miniature. On the basis of analytical information became possible to designate the row of composer's features, which reflects stylish specific of Poulenc's music.

**Key words:** surrealism, poetic, choir miniature, *a cappella*, G. Apollinaire, P. Eluard, F. Poulenc.

УДК: 78.01 : [82-1 : 78. 071.1]

*Людмила Шаповалова*

## **МЕТАФИЗИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СИМВОЛА В КАНТАТЕ С. СЛОНИМСКОГО «ГОЛОС ИЗ ХОРА»**

Творческое наследие Сергея Слонимского в вокально-симфоническом жанре включает пять произведений, но лишь одно из них – «Голос из хора» – получило авторское определение жанра «кантата», что указывает на уникальность жанровой семантики. Её *хронотоп* соответствует двум культурным моделям. С одной стороны, С. Слонимский – целиком и полностью современный компози-