

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Г. ФОРЕ «ПЕСНЬ ЕВЫ»:
НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРОЧТЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО
ТЕКСТА**

Вокальные циклы занимают ведущее место в творчестве французского композитора эпохи *fin de siècle* Г. Форэ (1845–1924 гг.). Именно в камерно-вокальном жанре сформировались основные художественно-эстетические принципы композитора, и происходил поиск его индивидуального музыкального языка.

Среди вокальных циклов мастера особое место принадлежит «Песне Евы» (1906–1910; на тексты Ш. ван Лерберга), возникновение которой стало результатом происшедшего на рубеже XIX и XX вв. процесса обновления творческих установок и определило новый этап в творчестве композитора.

Обращаясь к данному циклу, французские исследователи, в частности ведущий форевед Ж.-М. Некту, в своей монументальной монографии акцентирует важность встречи Г. Форэ и поэта-символиста Ш. ван Лерберга, подобно значимости сотрудничества композитора с П. Верленом⁶⁸. Исследователь отмечает, что «в творчестве Форэ «Песнь Евы» становится ключевым произведением в развитии его нового стиля...» [6, р. 356]. В несколько ином ракурсе цикл рассматривает одна из главных французских специалистов по вокальному жанру *mélodie* М.-К. Бельтрандо-Патье. В качестве основной идеи «Песни Евы» музыковед видит формирование «новой концепции цикла – менее описательного и более свободного в музыкальном отношении» [2, р. 225].

В единственной русскоязычной работе С. Сигитова, посвященной творчеству Форэ, представлена лишь сюжетная канва нового вокального цикла и остается совершенно без внимания его музыкальное прочтение.

Думается, что в перечисленных работах недостает столь необходимого представления о музыкальной реализации поэтического первоисточника (структура цикла, принцип отбора текстов и их организации). Также, в них отсутствует информация об истоках содержания поэмы ван Лерберга и не охарактеризована система поэтических выразительных средств. И самое главное – не выявлена специфика прочтения композитором стихотворного текста. Поэтому *цель* данной статьи – рассмотреть особенности поэтического языка и образного наполнения сти-

⁶⁸ На тексты П. Верлена Форэ написал свой самый популярный и знаковый для его творчества вокальный цикл «Добрая песня» (1892–1894).

хотворений Ш. ван Лерберга, выявить новые принципы работы композитора с поэтическим текстом и способы его воплощения.

Указывая именно вокальное творчество, как главную сферу поисков и открытий композитора, Ж.-М. Некту подчеркивает важность периода смены столетий, который «в творчестве Форе отмечается глубокими трансформациями. Строгость и упрощенность его стиля, <...> становятся признаками возрастающей экспрессии» [6, с. 85].

Под «глубокими трансформациями» подразумевается зарождение так называемой «третьей манеры»⁶⁹ письма композитора, которая нашла свое проявление в вокальном цикле «Песнь Евы»⁷⁰. Этим продиктован выбор данного вокального цикла в качестве объекта и обусловлена *актуальность* этой статьи.

Новый цикл Форе ознаменовал знакомство французского композитора с творчеством бельгийского поэта-символиста *Шарля ван Лерберга* (1861–1907), чья поэма «*Песнь Евы*» была положена в его основу. Творчество поэта, в отличие от его ближайших друзей бельгийского драматурга Мориса Метерлинка (1862–1949) и поэта Эмиля Верхарна (1855–1916), не завоевало такой широкой популярности у современников. Тем не менее, ван Лерберг был достаточно известен в парижских кругах. Его стихотворения публиковались в знаменитом символистском журнале «Плеяда». В Париже вышли принесшие поэту известность сборник «Предвидения» (1898) и поэма «Песнь Евы». Последняя, будучи опубликованной в 1904 году в газете *Le Figaro*, сопровождалась большой поздравительной статьей уже упоминаемого М. Метерлинка.

Поэма ван Лерберга состояла из 94 стихотворений, объединенных в 4 части: «*Первые слова*» («*Premieres paroles*»), «*Искушение*» («*Tentation*»), «*Ошибка*» («*La faute*») и «*Сумерки*» («*Crepuscule*»).

По признанию Г. Форе стихотворения поэта увлекли его несхожестью с текстами Поля Верлена, поэзии которого мастер отдавал предпочтение ранее. В противоположность проникнутой тонким лиризмом «Доброй песне» Верлена, к которой Форе обращался до этого, «Песнь Евы» ван Лерберга повествует о событиях *сотворения мира*.

Положенный в основу цикла библейский сюжет подвергается в трактовке поэта значительному символистскому переосмыслению. *Шесть дней*

⁶⁹ По определению Некту. См. : [6; 7].

⁷⁰ Как отмечает французская исследовательница Б. Франсуа-Саппей, в полной мере «третья манера» письма композитора раскрылась в его единственной опере «Пенелопа» (1907–1912). Заметим, что работа над оперой и циклом происходила практически параллельно. См. : [2, p. 226].

творения жизни на Земле, ван Лерберг поместил в *один день, утро* которого символизирует рождение мира, оживление природы, красот райского сада. Существенно изменен финал библейской истории: наступление *сумерек* предвещает гибель героев и погружение Эдема во тьму.

Изменения коснулись также расстановки главных героев – на первый план поэт помещает Еву, тогда как об Адаме, из ребра которого она сотворена, не упоминает вовсе. Женское начало всецело и безраздельно царит в цикле. Даже сопровождающие повествование о Еве образы природы, использованы такие, которые во французском языке принадлежат к *женскому роду* («la rose» – «роза», «l'eau» – «вода», «la fleur» – «цветок», «la flamme» – «пламя» и др.).

Наиболее достоверное толкование подобного художественного прочтения сюжета священной истории находим в комментариях поэта к циклу. Шарль ван Лерберг настаивал на отсутствии в его творении *прямых* связей со Священным Писанием, а наличие ветхозаветных образов объяснял так: «Моя „Песнь” – это просто поэма, совершенно субъективная и лирическая, в которой Ева и некоторые прекрасные мотивы из ее легенды служат темами и символами» [3, p. 84].

Его виденье образа главной героини отличается восторженностью и приподнятостью: «Она – моя дума, Психея если хотите, Муза – как говорили раньше; я и некий мой идеал – это не просто идеал юной девушки и ее мечтаний, а женская душа, очень нежная и чистая, очень чувствительная и мечтательная, очень мудрая и в то же время очень сладострастная, очень капризная, очень своенравная. Это душа, которую я вознамерился поместить в другое существование, когда мужчины не было, и всему миру еще принадлежала душа юной Евы» [3, p. 84].

Поэт изображает героиню в изолированной среде, исключая мужское начало, в каком бы виде оно не проявлялось. Помещая ее в идеальный мир, в котором существуют только поэт и его «дума», «Психея» «Муза», проявляет к героине свою любовь, сотканную из безмерного почитания, и одновременно, полную страсти и ревностного отношения к ней. Трактровка ван Лерберга не ограничивается только сюжетом из книги Бытие, а перекликается с разделом Библии Песни Песней Соломона, что сообщает поэме множество дополнительных смыслов и обогащает ее ткань образами и сравнениями.

Предельно сосредоточиваясь на образе главной *героини*, пронизывая тексты цикла торжеством исключительно *женского начала*, ван Лерберг вступает в диалог с английскими художниками-прерафаэлитами, которые по праву считаются творцами нового типа *женской красоты*. Образ хруп-

кой, нежной, мечтательной, в то же время чувственной и возвышенной «женщины-ангела» переходит из картины в картину художников братства⁷¹. Ш. ван Лерберга использует ту же модель женского образа. Возникает ощущение, словно его Ева сходит с полотен прерафаэлитов. Как и на их картинах, главную героиню поэта всюду сопровождают образы природы («пылающие розы», журчание вод, благоухание цветов, щебет птиц), которые, возвращаясь на протяжении всего цикла, приобретают значение своеобразных поэтических лейтмотивов.

Общим поэтическим мотивом, сближающим текст поэта с творчеством прерафаэлитов, становится мотив *тишины*. Эта тишина антиномична и представляет собой молчание полное звуков и звучаний. Уже открывающее поэму стихотворение «*Первое утро мира*», пронизано тишиной особого рода, полной «дрожи листвы», «голоса воздуха» и «бесконечного журчанья» вод. «И все же это тишина» – настаивает поэт.

В звуках этой тишины рождается Ева. Для автора ее образ пассивен: героиня лишена активности, погружена в состояние умиротворенного созерцания, она спокойна и безмолвна, полна смирения и обреченности. Надвигающиеся на рай сумерки сулят гибель Еве, которая покорно принимает собственную судьбу:

*«О, смерть, пыль звезд,
Взойди над моими следами!
(...)
В тебе я хочу погаснуть
Погаснуть и раствориться,
Смерть или душу вдохнуть!»⁷²*

Образ Евы, вызывает прямую аналогию с известнейшей картиной «*Беата Беатрикс*» (1864–1870), одного из основателей Прерафаэлитского братства *Данте Габриэля Россетти* (1828–1882). Его образ Беатриче находится на грани земной женщины и святой. Как отмечает

⁷¹ Об этом см.: [9].

⁷² Из №10 «О, смерть, пыль звезд». Подстрочный перевод текста с французского языка сделан автором статьи:

*«Ô mort, poussière d'étoiles,
Lève-toi sous mes pas!
(...)
C'est en toi que je veux m'éteindre,
M'éteindre et me dissoudre,
Mort où mon âme aspire!»*

Б. Егорова «запрокинутое лицо Беатриче с закрытыми глазами символизирует *безмолвие смерти*», воплощая собой «важный для прерафаэлитов мотив звучащего безмолвия» [9, с. 82].

Д. Г. Россетти «Беата Беатрикс»



Символистски-созерцательный тип поэтического текста был новым для Форе. Работая со стихотворениями ван Лербегга, композитор сетовал на их «слишком описательный и несколько не чувствительный»⁷³ характер. В письме к своей супруге, увлеченный новыми и самобытными в образном строе стихотворениями ван Лербегга, Форе выражает неподдельную заинтересованность и желание сочинять: «Различие характера обеих поэм [*«Доброй песни»* и *«Песни Евы»* – В.Н.] неизбежно влечет за собой различие в музыке, и с этой точки зрения мой проект меня интересует»⁷⁴. В то же время работа над вокальным циклом проходила достаточно сложно: «Нужно заставить говорить бога-творца, а затем Еву, его дочь. Ах! Как это неудобно, иметь дело с такими важными персонажами»⁷⁵ – иронично оканчивает композитор.

Непривычным был и избранный ван Лербергом тип «поэтической фактуры» – стихотворения написаны *верлибром*, популярным в это время у символистов, но все же достаточно новым для Форе. Вместе с этим, требования вокального цикла как жанра, *иного* по отношению к поэтическому первоисточнику, вызвали необходимость некоторой адаптации текстов поэта. Таким изменением, в первую очередь, стало существенное сокращение поэтического оригинала: из 94 стихотворений, образующих поэму, Форе

⁷³ Цит. по: [10, с. 140].

⁷⁴ Цит. по: [10, с. 140].

⁷⁵ Цит. по: [10, с. 140].

оставляет лишь 10, концентрируя в них главные сюжетные события будущего произведения⁷⁶. Таким образом, благодаря отбору, Форе организует *собственный* цикл, в котором выбор определенных стихотворений, и их необходимая расстановка образует новую систему образных тяготений и создает тем самым *новую целостность*.

Обращение к совершенно другой, *новой* по образному наполнению и средствам выразительности поэзии Ш. ван Лерберга, значительно отличающейся от привлекавшей Г. Форе прежде (парнасцев и ранних символистов), инициирует поиск и привлечение *иных* музыкальных возможностей для ее воплощения. Продиктованный библейским сюжетом сдержанный и несколько затаенный тон стихотворений поэта; синтез поэтического и разговорного языка (воплотившийся в избранной форме верлибра) и присущий текстам повествовательный характер, рождает абсолютно новые принципы работы и отношения композитора к поэзии.

Теперь, при работе с поэтическим первоисточником Форе подходит более детально к воплощению *нюансов* текста. Если ранее композитора привлекало общее состояние, «тон» стихотворения, то в *mélodies* нового цикла, его взгляд фокусируется на мельчайших сменах настроений и их точной передаче. Восприимчивость музыкального материала к стихотворному тексту значительно усиливается.

Проникаясь природой поэзии бельгийского символиста, композитор, в первую очередь, вносит изменения в звучание *вокальной партии*. В ней исчезает присущая мелодическим линиям предыдущих циклов распевность, и на первый план выступает характерная *декламационность*, *графичность* рисунка мелодии. Вырабатывается новый принцип развития вокальной мелодии, основанный на сочетании поступенного движения (или по звукам хроматической гаммы) и резких скачков на широкие интервалы (объемом до октавы). Кроме этого, чутко реагируя на эпичный характер поэтических строк и присущую им повествовательность, развертывание мелодии композитор часто сводит к декламации на одном звуке.

Очевидно, что в перечисленных особенностях интонирования стихотворного текста проявляется чисто инструментальные влияния, что связано с возрастающим интересом Форе, его активной и плодотворной работой

⁷⁶ Выбор нужных для Форе стихотворений осложнялся их масштабностью, наличием многочисленных повторов и возвращений образов [см.: 6, с. 362]. Так, например стихотворение «Первое утро мира» – №1 из цикла композитора, состоит из семи стихотворных строк; а образ розы (то пылающей, то трепещущей), символизирующий тонкость и хрупкость души главной героини, проникает практически во все номера цикла.

в камерно-инструментальном жанре – как в период до создания «Евы», так и во время непосредственно ее сочинения.

Особенно смелые находки отличают гармонический план *mélodies* цикла. Материал фортепианной партии характеризуется крайней тональной неустойчивостью и неопределенностью, модуляционной свободой и далекими тональными сопоставлениями.

Также, новшества проявились в тематической организации всего цикла. В отличие от «Доброй песни»⁷⁷ изобилующей музыкальными цитатами, переходящими из номера в номер, «Песнь Евы» композитор объединяет лишь двумя основными лейтмотивами, которые возникают в драматургически наиболее значимых моментах.

В качестве центрального лейтмотива композитор использует цитату №4 «Смерть Мелизанды» из оркестровой сюиты «Пеллеас и Мелизанда» [6], за которой, следуя содержанию пьесы М. Метерлинка (или непосредственно заглавию части), закреплено трагическое содержание. Очевидно, что композитор не случайно выбирает именно этот номер сюиты и, обращаясь к его тематизму, уже в начале вокального цикла, намечает трагическую перспективу развития и сам финал «Евы».

Вместе с новшествами, пополнившими музыкальный язык композитора в начале XX века, обращают на себя внимание те оригинальные художественные решения, которые характеризуют почерк Форе вне зависимости от произведения и времени его создания. Одно из таких своеобразных решений наблюдаем в финале цикла. В заключительном номере «*О смерть, пыль звезд*», картина смерти Евы и приближение сумерек, сопровождается *похоронным маршем*, который, как это не удивительно, окрашен в светлые тона одной из самых лирических и возвышенных тональностей – *Des-dur*. Так, в интерпретации Форе, пессимистичное и гнетущее настроение поэтического текста ван Лерберга, приобретают *просветленный* характер. Объяснение специфичности подобного прочтения темы смерти, находим в словах самого композитора, относящихся к созданному им ранее «Реквиему» (1887–1888): «Именно так я ощущаю смерть – как радостное освобождение, стремление к счастью в загробном мире, а не скорбному уходу в него» [7, с. 135].

Обращение Г. Форе – одного из тончайших мелодистов к поэзии Ш. ван Лерберга несколько озадачивает. Представляется, что такой масштабный, эпически развернутый текст поэмы, мог бы реализоваться в куда более крупном жанре, например, в *оратории* или *кантате*. Одна-

⁷⁷ Об этом см. : [6; 2]

ко композитор выбирает излюбленный жанр вокального цикла, существенно изменяя собственную манеру письма, поскольку новый поэтический язык требовал иных средств его воплощения.

Так, совершая в своих поздних вокальных циклах переход от лирических стихотворений П. Верлена к мистической поэзии ван Лерберга, в камерно-вокальном творчестве Г. Форе намечается кардинальная смена художественных ориентиров. Образ прекрасной возлюбленной (из «Доброй песни») и любовные чаяния, пронизывающий более ранние миниатюры, сменяется сосредоточенными, углубленными философскими размышлениями. Довольный художественным результатом диалога с ван Лербергом, Форе продолжит плодотворное сотрудничество. В следующем опусе композитора, созданном на тексты поэта и имеющем резонирующее название «*Уединенный сад*» (1914), продолжает развиваться тема, сюжет «Песни Евы» и окончательно закрепятся найденные в ней методы работы с поэтическим текстом и в полной мере раскроется поздняя манера письма французского мастера.

1. *Discours de M. Henri Davignon Hommage à Charles Van Lerberghe ; Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Tome XXXIV – N4. Année 1956. – P. 243–252.*
2. *Guide de la mélodie et du lied / [sous la direction de B. Francois-Sappey et Gilles Cantagrel]. – Librairie Arthème Fayard, 1994.*
3. *Davignon Henri Charles van Lerberghe et ses amis : (avec lettres et notes inédites) / Henri Davignon. – Bruxelles : Palais des Académies, 1952.*
4. *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours / [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Partier]. – Paris : Bordas, 1995. – 639 p.*
5. *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe. Essais complémentaires: le verbe et l'adjectif. Conclusions générales. – Bruxelles : Palais des Académies (Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique), 1959. – 108 p.*
6. *Nectoux Jean-Michel. Gabriel Fauré. Lex voix du clair-obscur / J.-M Nectoux – Paris : Flammarion, 1990. – p. 180–202.*
7. *Nectoux Jean-Michel. Fauré. – Paris : Seuil, 1972. – 187 p.*
8. *Laude Patrick. L'Eden Entredit: Lecture de La Chanson D'Eve de Charles Van Lerberghe / Patrick Laude. – New York : Peter Lang Francophone Belgian Literature Series, 1994.*
9. *Егорова Б. Дебюсси и прерафаэлиты / Б. Егорова // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: сборник статей – Н.-Н., 1999 – 1 т. – С. 73–88.*
10. *Сигитов С. Габриель Форе / С. Сигитов. – М. : Советский композитор, 1982. – 280 с.*
11. *Шестаков В. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство / В. Шестаков. – М. : Республика; ТЕРРА-Книжный клуб, 1999. – 464 с.*

Нечепуренко Виктория. Вокальный цикл Г. Форе «Песнь Евы»: новые возможности прочтения поэтического первоисточника. Статья посвящена вокальному циклу Г. Форе «Песнь Евы» созданному на тексты Ш. ван Лерберга. Внимания автора направлено на выявление новых прин-

ципов работы с поэтическим текстом, которые определяют стиль поздних произведений камерно-вокального жанра в творчестве композитора.

Ключевые слова: поэтический текст, *mélodie*, вокальный цикл.

Нечепуренко Вікторія. Вокальний цикл Г. Форе «Пісня Єви»: нові можливості прочитання поетичного першоджерела. Стаття присвячена вокальному циклу Г. Форе «Пісня Єви» створеному на тексти Ш. ван Лерберга. Увага автора направлена на виявлення нових принципів роботи з поетичним текстом, які визначатимуть стиль пізніх творів камерно-вокального жанру в творчості композитора.

Ключові слова: поетичний текст, *mélodie*, вокальний цикл.

Nechepurenko Victoria. G. Fauré song cycle «The Song of Eve»: new possibilities of poetic reading of the source. The article is devoted to the vocal cycle G. Fauré «The Song of Eve», created by the texts of S. Van Lerberg. The author's attention is directed to the discovery of new principles of the poetic text, which will determine the style of the later works of chamber and vocal genre in the works of the composer.

Keywords: the poetic text, *mélodie*, a song cycle.