

УДК: 82 – 12: 7.01 (44) “19”

**«ВОСЕМЬ ПОЭМ ЖАНА КОКТО» ЖОРЖА
ОРИКА – ФРАНЦУЗСКИЙ «ДАВИДСБУНД» XX ВЕКА.**

кандидат искусствоведения, Краснощек Е. Ю.

Харьковская гуманитарно-педагогическая академия, Украина, Харьков

В основе исследования лежит изучение интонационной драматургии вокально-инструментального цикла Ж. Орика «Восемь поэм Жана Кокто» в контексте жизнестроительства по типу французской богемы. Изучение взаимодействия поэзии Кокто и музыки Орика обнаружили метод игры, многочисленные аллюзии на знаменитые произведения французских модернистов, кадровую драматургию, которые предопределили специфику исследовательского подхода к сочинению, воплощающему идеалы «потерянного поколения» художников, творивших в социуме, повлиявшем на их творчество. Отдельный ракурс работы посвящен осмыслению творческого почерка Ж. Орика, как композитора кинематографа.

Ключевые слова: французская богема, Ж. Кокто, Ж. Орик, камерно-вокальный цикл, поэма, аллюзия, кадровая драматургия, лейтмотив, интонация, ритмоформула.

Ph.D in Art history, Krasnoshchek E.Yu. «Eight poems by Jean Cocteau» by George Orik – french «Davidsbund» of the 20th centry / Kharkov Humanitarian-Pedagogical Academy, Ukraine, Kharkov

The research is devoted to the study of intonation dramaturgy vocal-instrumental cycle of G. Orik "Eight poems of Jean Cocteau, in the context of arrangement of life according to the type of French Bohemia The method of play, many allusions to famous works of French Modernists, human drama, which determined the specifics of the research approach to composing, embodies the ideals of a "lost generation" of artists, created in society, that influenced on their creativity, were discovered in the process of studying of interactions of Cocteau's poetry and Orica's music poetry . A separate aspect of work is dedicated to understanding the idiom of G. Orik as a composer.

Key words: French Bohemia, J. Cocteau, G. Orik, Chamber and vocal loop, poem, allusion, framing drama, leitmotif, intonation, rhythm model.

Вступление. В современном искусствоведении и концертной практике заметно возрастает интерес к ранним образцам французского модернизма. Постигание идеалов «потерянного поколения» художников, творивших в период Первой мировой войны и непосредственно после ее окончания, открывает новые грани того неподражаемого стиля творцов Нового искусства, которые уже

перебрались с Монмартра на Монпарнас, танцевали джаз, обожествляли кинематограф и подражали американцам. Среди них значительное место занимает личность наиболее молодого представителя «Группы Шести» Жоржа Орика, ставшего знаменитым благодаря содружеству с Ж. Кокто в кинематографе. Музыка этого композитора сопровождает все наиболее известные шедевры киноискусства выдающегося режиссера. Однако, до сих пор достаточно мало изучены и редко исполняемы образцы камерно-вокальной музыки Ж. Орика, в частности, вокально-инструментальный цикл «Восемь поэм Жана Кокто». Исследование направления французского модернизма как явления синтетического и социального, с осознанием его специфики, в основе которой лежит общность художников многонациональных и творивших в сферах разных видов искусств, но собравшихся в Париже в одно и то же время, позволяет заострить стержневую проблематику, связанную с возникновением новых творческих направлений XX века, связанных в первую очередь с синтезом искусств.

Цель данного исследования состоит в выявлении данных тенденций посредством изучения семантики литературного первоисточника и его музыкального воплощения со всесторонним анализом интонационной драматургии цикла, что отвечает актуальным задачам современного музыковедения и музыкальной практики. Объект исследования – вокальное творчество Ж. Орика. Предмет – изучение влияния поэтики Г. Аполлинера на интонационную драматургию вокально-инструментального цикла Ж. Орика «Восемь поэм Жана Кокто». Материал исследования – камерно-вокальный цикл Ж. Орика «Восемь поэм Жана Кокто» и его литературный первоисточник. Методы исследования: историко-контекстуальный, семантический, жанровый, фонемологический, анализ интонационной драматургии, метод музыкально-речевого анализа.

*...известно, что красивая женщина среди других красоток
смотрится лучше, чем среди дурнушек.
Вот и мое своеобразие становится ярче
в лучах славы тех, кто мне нравится и кто не похож на меня.
Ж. Кокто*

Среди композиторов, творивших под знаменем творческих идеалов Ж. Кокто, особое место принадлежит Жоржу Орику (1899-1983), избранному драматургом для сотворчества в области киноискусства. Работы Ж. Кокто-кинорежиссера – «Кровь поэта» (1930), «Красавица и чудовище» (1946), «Орфей» (1950), «Завещание Орфея» (1960) – написаны в содружестве с Ж. Ориком; «Федра» (1950) – «хореографическая трагедия», признанная лучшим творением композитора, – результат совместной работы Ж. Орика и Ж. Кокто.

Именно Ж. Орика А. Бретон вводит в состав несостоявшегося собрания сюрреалистов «Международного конгресса по определению направлений и защиты Современного духа» [13, с. 129]. «Линия души» (Ж. Кокто) самого молодого композитора «Шестерки» была особо близка творческому поиску поэта-режиссера. Подтверждением этому служит имя-характеристика, которое дал «enfant terrible» («ужасный ребенок») Нового искусства Ж. Кокто – Ж. Орику: «чудо-ребенок» [6, с. 61]. Творческий союз художников, сохранивших детское мировосприятие, не случаен. В 1918-м году Ж. Кокто Ж. Орику посвятил знаменитое эссе «Петух и Арлекин». Ответом композитора стал вокальный цикл «Восемь поэм Жана Кокто» на стихи друга-поэта. В «Поэмах» молодой композитор одним из первых реализовал эстетические принципы Ж. Кокто, изложенные в эссе «Петух и Арлекин».

В раннем сочинении «Восемь поэм Жана Кокто» (1919) Г. Шнеерсон выявляет зерно будущего стиля письма Ж. Орика, которое получит развитие в последующих сочинениях: «ясный и лапидарный мелодический рисунок, подчеркнутая простота гармонии, юмор, ирония» [15, с. 257]. Уникальна характеристика поэтики Ж. Орика, данная Ж. Кокто в сборнике «Чистый лист» (1919), относящаяся к балету «Сретение»: «Орик любит не петроградскую ярмарку в передаче русских музыкантов, а ярмарку на Монмартре в своей передаче. Никакого базара, ориентализма и тоски на снегу. Здесь томление другого рода, оно навеяно каруселями нашего детства с их “океанскими волнами”, надувными шариками, современными “автомобилями” и “аэропланами”; а тут еще шарманка, и ревущая на пределе динамомашин, и салоны из бархата и золота, что на полной скорости проносятся в зеркалах» [6, с. 61]. Сравнение образности этого отрывка с вербальным текстом «Восьми поэм Жана Кокто» Ж. Орика свидетельствует о единой поэтической «линии» двух сочинений одного временного периода в творчестве композитора.

1-й номер цикла «Воздавая должное Эрику Сати» («*Hommage A Erik Satie*») выражает идею посвящения, как в вербальном, так и в нотном тексте. Текст Ж. Кокто содержит завуалированную звукописную семантику посвящения Э. Сати: аллитерационно-ассонантные построения, преломляющие идею вращения по звукам, содержащимся в имени композитора. Так, вербальный текст первого номера содержит: звук *r* 26 раз, звук *k* 14 раз, *s* – 11 раз, *t* – 10 раз. Если поэтическое посвящение регламентировано только 1-й поэмой, то музыкальное распространяется на весь цикл, благодаря распространению черт композиторского письма, свойственного Э. Сати и, в частности, превалянию ритмоформулы *rag-time*. Равновесие между чувством и разумом, явленное в цикле, отмечено влиянием «школы» «аркейского затворника», как именовали Э. Сати его современники. Среди сходных признаков композиторского письма Э. Сати и Ж. Орика в «Поэмах» – организация музыкального материала посредством

сопоставлений и контрастов; архаизация музыкального языка, применение диатонических гармоний.

№ 1 навеян живописью Анри Руссо: Ж. Кокто вводит аллюзию на картину «Мост в Севре» (1908). 1-я поэма обладает жанровыми чертами rag-time (двудольный размер и характерная ритмоформула восьмая две шестнадцатые, две восьмые). Музыка содержит аллюзию на «Rag-time Теплохода» из балета Э. Сати «Парад». Ассоциации, связанные с картиной А. Руссо «Заклинательница змей», отображены в музыке с помощью имитирования флейтовых приемов звукоизвлечения.

Темп Allegretto сохраняет свое значение на всем протяжении поэмы, претерпевая лишь некоторые изменения: ritenuto и rallentando возникают в зонах, связанных с образами сновидений. Логика построения поэтического текста поэмы №1 позволяет выявить четыре «кадра» (этапа) развития сюжета. Ж. Орик, избравший в качестве доминирующего принципа простоту, характерную стилю Э. Сати, представил ясную мелодику вокальной партии.

Вторая строфа текста Ж. Кокто формирует идеал красоты – пейзаж в свете Луны, являющийся связкой между данным номером и последующим. Диана, имя которой упоминает Ж. Кокто в поэме №2 «Пробуждение», в греческой мифологии – богиня Луны и охоты. Образ Луны – один из главных атрибутов картин Анри Руссо – вызывает ассоциации с картинами «Спящая цыганка», «Заклинательница змей», «Сновидение», «Карнавал». Так выявляется духовная связь между корифеями французского авангарда в живописи и музыке.

Двухчастный третий эпизод (см.: текст Ж. Кокто «африканский лев пожирает лошадь извозчика») содержит некие аллюзии на оркестровую пьесу Э. Сати «В лошадиной шкуре» (1911) и картину Анри Руссо «Напавший тигр».

Четвертый «кадр»-эпизод также двухчастен. Нисходящее движение мелодии вокальной партии соответствует поэтическому тексту, повествующему о возвращении с небес на землю. В последней строфе присутствует аллюзии на картины А. Руссо «Сновидения» (1910), «Заклинательница змей» (в тексте Ж. Кокто «Луна входит во флейту черного чародея») и на произведения Э. Сати («Пять гримас для сна в летнюю ночь», 1914; «Три пьесы в форме груши», 1903).

Если 1-я поэма связана с образами полета и сновидений, то вторая – с пробуждением ото сна. Поэтический текст номера «Пробуждение» («Réveil») – своеобразный диптих, основанный на двух «кадрах». Первый отображает мир аллегорического бестиария. Второй – погружение в мир сказки странствий. Чередой проходят образы сына вдовствующей королевы, матроса, русалки. Ключевой является фраза «Слишком короткий сон», свидетельствующая о том, что пробуждение наступило только в конце стихотворения. Музыкальная форма «Пробуждения», соответствующая поэтическому диптиху, слагается из двух разделов и коды.

Музыка, сопровождающая две строфы поэтического текста, разнится настолько, насколько и содержание разделов стихотворения. Композитор опирается на логику интонационного опережения поэтического текста. Данный метод выявляется и при введении фанфарной интонации, предвосхищающей содержание текста (слово «казарма»). Эта интонация появляется в первом разделе, встречается во втором (в тексте соответствуют образу Дианы), придавая музыке торжественный характер. «Глас фанфары» ассоциируется с сигналом пробуждения, наступлением рассвета. Этот эпизод в драматургии цикла отмечен появлением нового жанрового элемента – гимна, получающего дальнейшее развитие в 3-й и 5-й поэмах. Второй раздел содержит формулу покачивания (на словах «красивый матрос бросил русалку»). В коде партия фортепиано иллюстрирует процесс пробуждения (последняя строка текста – «фанфара в лохмотьях»).

Во 2-й поэме важная роль отведена интермедиям, с которыми связана функция перехода от одного сновидения к другому. Метод монтажной драматургии позволил отобразить прекращение сна и внезапность пробуждения. Подражание флейте в партии фортепиано свидетельствует о том, что Ж. Орик тяготеет к тембровой драматургии, имитируя оркестровые тембры и мысля, как симфонист.

Тематика, связанная с военным укладом жизни, получила развитие в №3 – поэме «Военная школа» («*Ecole de guerre*»). Безысходность, скука военной жизни – основной образ этой поэмы, – раскрывает вокальная партия. Фортепианное вступление представлено в характере марша. Тональность B-Dur – так называемая «военная». Формирование музыкальных структур поэмы «Военная школа» соответствует структуре композиции поэтического текста (состоит из двух разделов и коды).

Ритмоформула rag-time (такт 13), фанфарная интонация из «Пробуждения» (такты 13-14) свидетельствуют о сквозном развитии интонационной драматургии цикла. Аллегорический образ медного петуха во втором разделе поэмы представлен в виде аналога некоего медного духового инструмента, имитация звучания которого сопутствовала тексту в поэме «Пробуждение».

Выход за пределы казарменного однообразия в тексте Ж. Кокто возможен, благодаря Ангелу, что разносит тысячу телеграмм. Это – посредник между жизнью свободной и регламентированной уставом. Второй раздел поэмы содержит интермедию, воспроизводящую образ летящих телеграмм. Заключительная строка второго раздела вокальной поэмы отображает образ «свертывания военного сигнала»: фанфарная лейтинтонаема словно «сводится на нет». Кварто-квинтовые ходы как знак сигнала пробуждения преобразуется в интонацию, основанную на одном звуке.

Кода поэмы полиэтапна, основана на методе монтажной драматургии. Пробуждение для Ж. Кокто подобно провалу в сон. В музыке эта идея

представлена семантикой сигнальных лейтинтоном (в тексте – слово «путешественники»), встречавшихся во 2-й и 3-й поэмах. В последующей поэме «Аглая» этот смыслообраз обретет черты путешествия по морю, становясь гласом водной стихии. Обнаруживается структурно четкая организация и взаимопроникновение двух ритмоформул. Возвращается и флейтовый образ, символизирующий погружение в сновидение. Заключительный раздел поэмы представляет колесо обозрения как способ выхода за пределы замкнутого пространства, отрыва от реальности, «кольца смысла».

4-я поэма – «Аглая» (*«Aglae»*). Древняя богиня – одно из воплощений красоты как неизменной темы творчества Ж. Кокто. Отсюда утонченность, изысканность текста поэзии и музыки, отмеченная влиянием живописи А. Руссо. Форма этого номера цикла обусловлена сцеплением поэтических и музыкальных образов (двухчастна со вступлением и кодой). Основная идея поэмы – погружение в стихию воды. Это – очередной ноктюрн, являющий собой череду сновидений. Сюрреалистические водные пейзажи пугающе красивы в духе эстетики Ж. Кокто (*«мокрые куски лангуста в траве», «рыбы с красивыми жабрами», «беззвучно поющие рыбы на белом дереве»*).

В фортепианном вступлении прослеживается квинтовый ход, вызывающий ассоциацию с темой «Молния творения» из симфонии №9 Бетховена (у Ж. Орика изменено направление движения мотива). Начальные построения партии фортепиано обнаруживают некую синтагму, представляющую собой соединение лейтинтоном. Мелодия первой фразы вокальной партии раскрывает образ, связанный с лейтинтономой «фанфарного гласа» или «сигнала», в данном случае составленной из нисходящих кварт и чистой квинты.

Раздел, рисующий смысловой образ «кавалькады» (в тексте *«тяжелая кавалькада»*), соотносим с цепочкой каких-либо явлений или предметов – ключевым в произведениях, написанных в соавторстве с Ж. Кокто. Эти смыслообразы подобны кадрам киноплёнки. Они свидетельствуют о влиянии монтажной драматургии, пропагандируемой мастерами, творившими под влиянием Ж. Кокто.

Переход ко второму разделу композитор осуществляет по принципу монтажа. Партию фортепиано отличает ярусная фактура, которую составляют остигатный квинтовый звукокомплекс, аккордовое покачивание, варианты кварто-квинтовой интонаемы. Кода звучит как приговор: *«Амфитрит, у тебя никогда не будет такого красивого кортежа форелей»*. В вокальной партии кварто-квинтовые ходы, подобно кругам на воде, расходятся в разные стороны.

В номере «Аглая» представлены контуры интонаемы сигнала (вступление фортепианной партии), ритмоформула rag-time. Мелодия вокальной партии (поэтический текст *«Как будто в траве лежат мокрые куски лангуста»*), проводимая на фоне «галолирующей» фактуры в

сопровождении, подобна фрагменту, связанному с образом казарменной скуки из 3-й поэмы «Военная школа». Обнаруживаются волнообразные фигуры в партии фортепиано (в тексте «*в глубинах океана две рыбы... плывут*»), встречавшиеся в 1-м и 2-м номерах. Этот фрагмент демонстрирует интональному покачиванию, одну из характеристик жанра ноктюрна, в увеличении.

Ж. Орик оперирует теми формулами, которые были заложены в предыдущих поэмах, наделяя их новыми выразительными чертами. Порой он «прячет» лейтинтоны в общих формах движения. Вместе с тем, наряду с ритмоформулой *rag-time* в «Аглае» появляется танцевальный ритм, близкий галопу (в тексте «*тяжелая кавалькада несется галопом*»). Упоминание галопа в поэтическом тексте находит отражение в воспроизведении ее жанровой модели в музыкальном ряду, однако ритмические структуры этого танца воспроизведены Ж. Ориком, начиная с 1-го номера цикла. Это позволяет трактовать данный жанр как один из сквозных элементов цикла.

В 5-м номере цикла вновь возникает городской пейзаж – поэма «Площадь Инвалидов» («*Place des Invalides*»). Подобно тому, как площадь является центром стекающих к ней улиц, этот номер – сердцевина произведения Ж. Кокто и Ж. Орика. Поэма выступает в роли эмблемы патриотической Франции. Номер отмечен чертами одического стиля.

Форма поэмы основана на чередовании фортепианных и вокальных «реплик». Выделяются шесть разделов, пятый из которых – без вербального текста. Драматургия обнаруживает черты метода интонационного опережения вербальной концепции. Введение «кадров» фортепианного сопровождения расширяет масштаб поэмы и окаймляет поэтические разделы. Партия фортепиано в интермедиях обладает функцией *soló*.

Номер пронизан героическими интонациями. Ж. Орик структурирует поэму по принципу контрастного сопоставления образов мирной повседневной жизни Франции и исторических сцен, вызывающих патриотические чувства. Система поэтических образов в вербальном и музыкальном текстах рисуют картины мобилизации во французскую армию. Ж.-П. Креспель так описывает эти события: «У Дома инвалидов очередь добровольцев растянулась на эспланаде. В ней стояло много монпарнасских художников – русских. Польских. Итальянских. Скандинавских. Нельзя сказать, чтобы революционеры вели себя не очень пылко. Они размахивали трехцветными и красными знаменами. Все пели “Марсельезу”, коверкая слова. Примиренные событием, социал-демократы и социалисты-революционеры полагали, что неизбежное поражение Германии повлечет за собой крушение русской монархии, которую они так ненавидели» [9, с. 123].

Миниатюрное вступление поэмы основано на ритмоформуле rag-time. Сцепление кварто-квинтовых ходов в нисходящем движении организовано по принципу бетховенской темы «молнии творения».

Начало второго раздела отмечено влиянием мелодии в стиле песен-маршей времен Великой Французской революции. В сфере интонационной драматургии выявляется ассоциативно-аллюзийный метод. Вербальное словосочетание «Площадь Инвалидов» и следующая за ней вставка, напоминающая революционную песню, располагается в центре поэмы и всего цикла в целом.

Третий раздел («*Золотой купол Биплан торопится, прочесывает облако*») рисует картину мирного Парижа. Четвертый («*трехцветные кокарды*») – насыщен героическими интонациями. Пятый раздел поэмы (без вербального текста) содержит ритмику, близкую теме судьбы Симфонии № 5 Л. Бетховена. Развитие этого раздела поэмы сопряжено с особо значительной ролью партии фортепиано в интонационной драматургии. Ж. Орик модифицирует форму поэмы Ж. Кокто, расширяя ее посредством введения инструментального раздела, расширяя героическую сферу. Вся вторая половина поэмы развивает патриотическую идею.

Лишь финальная фраза миниатюрной коды вновь воссоздает идиллический оттенок. Кода представляет собой реминисценцию эпизода поэмы №2 (вербальный текст «*Диана во дворе своей казармы*»).

Поэма №6 «Мари Лорансен» («*Marie Laurencin*») (a-moll – C-dur) возвращает к художественной атмосфере поэтического «Давидсбунда» Ж. Кокто и Ж. Орика. Это стихотворение из сборника «Стихи 1917-1920» (1920), ставшее в содружестве Ж. Кокто-Ж. Орика музыкальной поэмой, – не только гимн эстетики Франции 20-х годов прошлого века, это – гимн самой стране, пережившей первую мировую войну.

Поэма «Мари Лорансен» в драматургии вокального цикла – лирический центр, отображающий один из эталонов красоты, сформировавшийся в творчестве Ж. Кокто – Ж. Орика. Но, главное, в поэме – портрет художницы и поэтессы, современницы Ж. Кокто и Ж. Орика Мари Лорансен, которая публиковала стихи под псевдонимом Луиза Лаллан. Отношение поэта к этой яркой личности выражено в первой строке стихотворения: «*Между фовистами и кубистами лань попала в ловушку быстрая*». Ж. Кокто в аллегорической манере повествует о том, что среди царившего в 20-ые годы XX века авангарда с проявлениями смелых, зачастую эпатажных приемов письма, цвета, форм, стиль Мари Лорансен, отмеченный светло-розовыми и голубыми тонами, бесконечно лиричен, нежен и женственен. Размещение номера «Мари Лорансен» в центре цикла сообщает ему функцию «зеркала» или «отраженного взгляда». Образ Мари Лорансен – Эвридики французской богемы, расположенный между портретами Э. Сати и А. Руссо, словно бы предстает в отражении Солнца и Луны (данный прием был выявлен О. Зелениной в сценарии кинофильма «Завещание Орфея» Ж. Кокто).

Предположительно, сквозь текст поэмы «Мари Лорансен» «просвечивается» еще один поэтический лейтмотив Ж. Кокто, характерный данному произведению. Это образ Анри Руссо, создавшего в 1909 году картину «Муза, вдохновляющая поэта», на которой художник изобразил Гийома Аполлинера и Мари Лорансен в пору их романа.

Поэме Ж. Кокто «Мари Лорансен» Ж. Орик придает двухчастную форму. Ее первый раздел сопряжен с художественной сферой страны, второй – наделен патриотическими чертами. Последняя строка номера выполняет функцию коды. Это – гимн, свернутый до пяти звуков, от которого остался лишь лозунг «Да здравствует Франция!».

Музыкальная драматургия поэмы Ж. Орик основана на методе лейтмотивного опережения вербального текста. Одним из примеров этого композиторского метода является лейтмотив «моста», зародившийся в предыдущих поэмах, обнаруженный в нижнем голосе партии фортепиано последней строки поэмы «Мари Лорансен», но наиболее полно представленный в следующей поэме. Лирический портрет, коим является этот номер цикла, вбирает в себя преобразованные жанровые формы, в числе которых – ритмические формулы *rag-time*, галопа, гимна.

Музыкальная драматургия поэмы №7 «Биплан утром» («*Biplan le matin*») основана на принципе сопоставления возвышенного небесного и земного. Так, например, первая строфа – сфера «возвышенного», вторая – «земного». Третья – вновь отсылает к сфере «небесного», четвертая строфа рисует земной пейзаж. Пятая являет собой следующий кадр городской жизни. Шестая воплощает восхождение в рай. Этот номер цикла наполнен многочисленными интонационными лейтмотивами. Частая смена темпа в поэме «Биплан утром» способствует воссозданию многообразного поэтического мира. Шестичастная музыкальная форма поэмы соответствует условным строфам поэтического текста. Однако в этих разделах представлены и более мелкие структуры – «кадры» (этапы), отделенные Ж. Ориком посредством двухтактовых черт.

Вступление фортепианной партии отображает графику снижения, предвосхищая поэтический текст Ж. Кокто: «*Шум самолета затихает при снижении*». Первая строка вербального текста соответствует фону многократно повторяющихся квинт в басу у фортепиано в сочетании с восходящими скачками верхнего голоса. Эти мотивы отображают символику «моста», образ которого возникнет в четвертой строфе текста поэмы «*Мосты прохладные как гробницы*». Вероятно, здесь присутствует аллюзия на картину Анри Руссо «Мост в Севре» (1908).

Орион, к образу которого обращается Ж. Кокто во второй строке первой строфы поэмы, являет собой центр, вокруг которого движутся небесные светила. Ж. Орик этот образ-символ представляет при помощи многократно и поливариантно представленной идеи интонационного вращения. В партии фортепиано она осуществляется благодаря сочетанию секвенцирования в верхнем голосе и многократного повторения одного и

того же мотива в нижнем (формула вращения). На этот фон накладываются лейтинтонемы, утвердившиеся в предшествующих номерах цикла. Они являют собой два варианта сигнальной (фанфарной) интонемы, одна из которых включает в себя квартовый ход, другая основывается на речитации на одном звуке (в вербальном тексте – слово «*module*»).

Третья строфа – возврат к возвышенной сфере, сопряженной с сакральным сюжетом: «*Архангел с крепкими крыльями идет к деве Марии*». Можно предположить, что Ж. Кокто воссоздал поэтическую аллюзию на картину Анри Руссо «Свобода, приглашающая художников к участию в Салоне Независимых» (1906), в центре которой в аллегорической манере изображена Свобода в образе трубящего Архангела. Ритмическая основа этого раздела поэмы связана с ритмоформулой rag-time.

Четвертый эпизод поэмы – резюме. Этот раздел отображает возвышенное и земное в единстве, чему способствует введение композитором новой темы, которую условно можно назвать темой «*поступи Архангела*», взаимодействующей с ритмоформулой rag-time и «маркатирующей» сигнальной интонемой (на одном звуке). Фортепианная интермедия, связывающая четвертый и пятый разделы, наделена чертами танцевальности, близкими галопу. Отличительными чертами пятого раздела (начинается словами «*Генерал Пикон Бирр*») является многократное проведение интонемы моста и введение в вокальную партию квартсекстаккорда, соответствующего передаче образа условного «спуска с небес на землю». Музыкальным воплощением символического образа моста становится многократно повторяющееся нисходящее октавное движение в партии фортепиано. «Мост» – одно из ключевых слов поэмы, являющих тип связи между различными уровнями закодированной информации, наряду со словами «кавалькада», «кортеж».

Шестая строфа поэмы «*Биплан утром*» сопряжена с возвратом к небесным сферам. В тексте Ж. Кокто – это всего одна строчка, однако в музыке Ж. Орика, благодаря инструментальному сопровождению, развитости фортепианной партии, этот эпизод достигает значения самостоятельного раздела. Завершается поэма условной кодой (в вербальном тексте – «*Орган в раю*»). Композитор при помощи аккордовой хоральной фактуры партии фортепиано имитирует звучание органа.

В поэме №8 «*Портрет Анри Руссо*» («*Portrait d'Henri Rousseau*») Ж. Кокто с предельным вниманием отнесся к созданию творческого портрета художника. Стиль письма А. Руссо причисляли к примитивизму и сюрреализму (Стиль письма Анри Руссо отличается детской условностью изображения, четкостью форм, ярким и пестрым колоритом. Будучи самоучкой, художник в своем творчестве совмещал несовместимые художественные программы, в результате чего рождался шедевр. Ж. Кокто, художественное мышление которого также во многом опиралось на логику парадокса, текстом «*Поэм*» указал на историческое значение творчества А. Руссо в формировании

французского искусства XX вв. Стиль А. Руссо явился импульсом к признанию эстетической ценности примитивизма и использованию его выразительных средств новейшими художественными течениями, в частности, сюрреалистами).

Он же считал себя художником-реалистом. Творимая им реальность была принята и понята Ж. Кокто. Этой реальностью была реальность сновидений и сновидения наяву. Примером общности мироощущения художников-современников может служить работа А. Руссо «Сон» (1910) и авторские комментарии к ней: «... когда я попадаю в оранжерею и вижу там редкие растения из экзотических стран, то думаю, что мне снится сон. И я начинаю чувствовать себя другим человеком...». Нередко казалось, что «Руссо пребывал во сне наяву, как и женщина на темно-красной софе. Работало только подсознание» [13].

Заключительный номер цикла «Восемь поэм Жана Кокто» обладает объединяющей функцией. Текст Ж. Кокто собирает воедино те образы и понятия, которые составили эпическое полотно цикла языком «дада». Здесь представлены не только ключевые признаки музыкально-поэтического портрета А. Руссо, но и те центры, вокруг которых, по мнению авторов, вращается и мироздание, и искусство. Музыкально-поэтическая форма пятичастна. Лейтинтоны, характеризующие тот или иной символ, взаимодействуют. Объединяющим их смыслом является поиск центра, опоры. Отсюда – использование Ж. Ориком движения по аккордовым звукам и «фанфарной» речитации, обретшей в седьмой поэме значение символа вечного движения.

Первый раздел поэмы №8 составляют три равнозначных «кадра» (этапа). Крайние базируются на звукокомплексе «сигнала», средний отмечен движением по звукам трезвучий (G-dur, F-dur, e-moll). Вербальный текст среднего «кадра» первого раздела поэмы («*Ангелы с большими крыльями летают вокруг Эйфелевой башни*») предположительно содержит аллюзию на картину А. Руссо «Эйфелева башня» (1898).

Драматургия второго раздела поэмы «*Негр играл на трубе*» (предположительно, аллюзия как на картину А. Руссо «Заклинательница змей», так и на картину А. Руссо «Сон») основана на ритмоформуле rag-time.

Третий раздел вновь возвращает к образу биплана – вершины достижения техники начала XX в. Здесь возникает образ Солнца, ассоциируемого с центром космической системы. Образ колоколов предстает как способ объединения верующих и возвещения праздника Пасхи – главного в христианском мире. Этот момент в драматургии отмечен чертами жанровой модели галопа, родившейся еще в первом номере цикла. Фортепианная интермедия между третьим и четвертым разделами представляет танцевальный эпизод, объединяющий черты галопа и ритмоформулы rag-time.

Четвертый раздел поэмы («*Это был прекрасный праздник вокруг дерева*») содержит аллюзию к рисунку А. Руссо, на котором он «...скрупулезно исследовал, как менялось дерево в зависимости от освещения, направления ветра и времени года...Изображение дерева как первый шаг на пути к искусству?» [13]. Ж. Орик и Ж. Кокто не случайно вводят образ дерева в кульминационную зону этого номера цикла. Дерево – один из ключевых символов искусства А. Руссо, представителя французского авангарда. Вслед за ним представлен образ Свободы. Это – еще одна аллюзия на картину А. Руссо «Свобода, приглашающая художников к участию в Салоне Независимых» (1906). Объединение этих двух символов приводит к итоговой мысли: древо новой школы – праздник искусства, окрыленного подлинной Свободой.

Заключительный пятый раздел выполняет подытоживающую функцию и в 8-й поэме, и в цикле. В вокальную партию вводится интонаема «фанфарного гласа». Следующая за фразой солиста «*Лев, белый конь и оба очень похожи*») фортепианная интермедия включает «маркатируемую» тему, отмеченную родством с песнями-маршами времен Французской буржуазной революции.

Кода (в поэтическом тексте «*Синица говорила: да здравствует Республика!*») основана на сочетании песенных мотивов с ритмоформулой *rag-time*. Завершается финальная поэма и весь цикл цитатой начальной интонации «Марсельезы» – символа и гимна Франции, объединяющей оба варианта фанфарной интонаемы и речитации на одном звуке в виде кварто-квинтового хода. Следовательно, единым центром и общим итогом развития поэмого замысла становится лейт-символ Франции.

Выводы. Таким образом, эпическое повествование, созданное Ж. Кокто и Ж. Ориком, протекает между художественно воплощенными образами основоположников французского авангарда XX вв. в музыке и живописи – Э. Сати и А. Руссо, что, по мнению авторов, позволяет выявить значение их наследия. Э. Сати и А. Руссо, по мнению автора цикла, проложили два пути развития французского модернизма. Творческий портрет Мари Лорансен (№ 6) оттеняет эти два «лика», демонстрируя значимость романтического мировосприятия.

Стиль «Восьми поэм Жана Кокто» Ж. Орика отмечен влиянием композиторского письма Э. Сати, насыщенного ритмами городской жизни, шумом машин, отголосками *rag-time*, обладающего «абстрактно-линейной структурой» (Д. Придин). Многие художественные образы цикла вдохновлены аллюзиями на картины Анри Руссо, прозванного французской богемой «Таможенником». Заключительная поэма «Портрет Анри Руссо» обобщает калейдоскопично разбросанную информацию, связанную с творчеством художника. Ему, также как Ж. Кокто и Ж. Орику, присуще детское мироощущение, позволяющее услышать истинное звучание мира.

Преломлен в вокальном цикле «Восемь поэм Жана Кокто» Ж. Орика-Ж. Кокто и такой поэмый метод, как введение лейтмотивов в поэтическом

тексте и музыке. К числу словесных лейтмотивов следует отнести образы, заимствованные из картин Анри Руссо, – львы, флейта, луна; летательные аппараты – биплан, дирижабль, аэростат; ангелоподобные образы – Архангел, ангел-велосипедист и ангелы, летающие над Эйфелевой башней. В музыкальной ткани «Восьми поэм Жана Кокто» Ж. Орик претворяет идею вращения, вводя формулу *circulation* как одну из модификаций символики круга, трактуя ее как одну из основ мироздания. Ж. Орик совмещает квартетные ходы и фигуру *basso-ostinato*, волнообразные фигурации и цепочки секвенций. В вокальной партии часто применяет штрих *marcato*. Музыкальные лейтмотивы представлены в виде лейтинтоном и ритмоформул: ритмоформула *rag-time*, фанфарная интонация, формула покачивания, речитация на одном звуке (вариант «гласа фанфары»)

Аллюзии на песни времен Французской буржуазной революции, цитаты из симфонии Людвига ван Бетховена и «Марсельезы», введение стилизованного хора, ритмоформулы *rag-time* конкретизируют композиторский замысел. В предельной конкретике *quasi*-цитируемого музыкального тематизма возможно усмотреть элементы примитивизма в интонационной драматургии цикла. Образную драматургию сочинения отмечает взаимообогащение интонационных и поэтических смыслообразов. Важен метод интонационного опережения образов поэтического текста.

В «Поэмах» представлены сквозные жанровые модели: *rag-time*, ноктюрн, галоп, марш-гимн, хорал как трансформация гимна. Из них повсеместное значение имеет ритмоформула *rag-time*, взаимодействующая с другими жанрами. Проявление ноктюрна связано с интонациями покачивания. Эта жанровая сфера находит проявление с 1-го по 4-й номера цикла, а затем в небольшом эпизоде поэмы №8. Однако, близкая ноктюрну формула покачивания, трансформируясь, порождает иную жанровую модель – галоп. Показательно, что ноктюрн характерен времени-пространству первых 4-х номеров; действие жанровой модели галопа находит свое преломление во всем цикле. Гимн-марш и близкий ему хорал обуславливают развитие героической образной сферы цикла, обнаруживая свое действие во всех поэмах, кроме 2-й и 4-й.

Ирреальное начало связано с жанровыми моделями галопа и ноктюрна, реальное – с гимном-маршем. Исключение составляет хоральный эпизод, живописующий образы Архангела и Девы Марии. Ритмоформула *rag-time* объединяет фантастическое и реальное, возвышенное и земное. Носителем лирического начала становится синкопированная ритмоформула, воссоздающая смысловые арки между №2 «Пробуждение», №4 «Аглая», №6 «Мари Лорансен».

Музыкальная драматургия «Восьми поэм Жана Кокто» Ж. Орика обнаруживает принцип контрастного сопоставления жанровых моделей, обусловленный установлением соответствия между поэтическим текстом и музыкальным развитием. Так, например, формула покачивания, связанная с жанром ноктюрна, на основе метода монтажа взаимодействует с

ритмоформулой марша, в которую вклинивается и жанровая модель *rag-time*.

Частые смены темпа и метроритма, как правило, соответствуют переходу от одной жанровой модели к другой. Однако и внутри одного раздела, имеющего четкое темповое обозначение, возможны изменения, связанные с трансформацией жанра. Примером является первый раздел поэмы №3 «Военная школа», в котором марш переходит в ноктюрн, подобно тому, как сон сменяет пробуждение.

Номера целого чередуются как «сны» о действительности, регламентируя сюрреалистическую природу «Восьми поэм». Музыка пронизана приметам повседневности, проявляющимися в ритмах и мелодике, в использовании жанровых моделей, бытующих в первой половине прошлого века, во внедрении в музыкальную ткань сочинения *quasi*-цитат. Данные проявления, словно кадры кинофильма, указывают и на непосредственное влияние кино – «седьмого искусства» (Р. Канудо) или «Десятой Музы Кинематографа» (Ж. Кокто).

В вокальном цикле Ж. Орика-Ж. Кокто сказываются жанровые черты панегирика: превозносятся представители и события Франции 20-х годов XX вв. К одному из приемов восхваления относятся реплики и лозунги гимнического типа. Например, поэма №6 «Мари Лорансен» заканчивается лозунгом «Да здравствует Франция!», поэма №8 «Портрет Анри Руссо» – «Да здравствует республика!»

Цикл поэм словно гобелен, соткан из фрагментов художественных явлений XX в., воссоздающих «эталоны красоты», по Кокто. Слова «красивый» либо «прекрасный» обретают значение поэтических лейтмотивов. Поэтические тексты отразили свойственную стилю Ж. Кокто тягу к кодированию. «Восемь поэм» причудливо сочетают приметы урбанизированной современности, мифа, сюрреализма. Как в кинематографе, черты сюрреализма проявляются в безудержной фантастике фрагментов, подчеркнутой вещественной конкретности сцен и кадров, ошеломляюще странно состыкованных между собой.

Первая поэма представляет главным символом Луну, последняя утверждает значение образа Солнца. Между этими космическими символами проходят излюбленные Ж. Кокто «поэтические прогулки», насыщенные городской и условно-экзотической символикой, аллюзиями на произведения современных поэту мастеров, сюрреалистическими видениями.

Важен метод синтеза искусств – живописи, поэзии и музыки. Музыкально-поэтический текст пронизан «владеющими миром *correspondances* (соответствиями), о которых пророчески писал Ш. Бодлер» [4, с. 163]. Отсюда – многочисленные аллюзии на художественные сочинения, пересечения линий судеб знаменитых современников Ж. Орика и Ж. Кокто, взаимодействие видов искусств и стилей. По Ж. Кокто, ассоциации заложены в любой хорошей музыке. Ассоциативность

заключается не в изображении чего-либо, а в «силе замаскированного правдоподобия» [4, с. 28]. Ассоциативно-аллюзивный метод определяет сущность и «Восьми поэм». Метод синтеза не ограничен сферой искусства. Поэтический текст изобилует приметам научно-технического прогресса рубежа 20-х годов прошлого столетия (аэростат, телеграммы, колесо обозрения, биплан, Эйфелева башня, самолет, дирижабль). В цикле осуществлен синтез искусства и явлений научно-технического прогресса. Методом синтеза обусловлено взаимодействие явлений земного и сакрального (религиозного) миров.

Условный городской пейзаж конкретизируется географическими названиями, составляющими сквозной ряд: Франция, Париж, Монмартр, Площадь Инвалидов, Сена. Метод синтеза распространяется и на взаимодействие природы и культуры. Перечисление явлений природы, представителей флоры и фауны привносит в текст поэм экзотическую красочность. Авторы цикла обращались к жанру портрета. 1-й, 6-й и 8-й номера – портреты Эрика Сати, Мари Лорансен и Анри Руссо.

Фортепианная партия «Поэм» подобна программному сочинению. Если на мелодику вокальной партии определяющее воздействие оказывает декламационность, то логика фортепианной партии определяется сквозным развитием лейтмотивом. Значительная формообразующая роль принадлежит фортепианным прелюдиям, интерлюдиям и постлюдиям.

«Восемь поэм Жана Кокто» представляет собой, своего рода, французский «Давидсбунд» 20-х годов XX в. На это указывает вереница имен деятелей искусства, упоминаемых в поэмах, и утверждаемые в них эстетические принципы и идеалы, свойственные этим творцам. На этот цикл может быть распространен эпилог (заключительные титры) кинофильма Ж. Кокто «Завещание Орфея»: «Если по дороге вы узнали несколько знаменитых художников, они тут появились не потому, что знамениты, а потому, что соответствуют ролям, которые играют, и потому, что все они – мои друзья» [5, с. 434].

Литература:

1. Азарова В.В. *Античная тема в музыкальном театре И. Стравинского: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствознания: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / В.В. Азарова; Ленингр. гос. конс. им. Н.А. Римского-Корсакова. — Л., 1988. — 24 с.*
2. Алфеевская Г. «Царь Эдип» И. Стравинского (к проблеме неоклассицизма) / Г. Алфеевская // *Теоретические проблемы музыки XX в.: сб. статей / ред.-сост. Ю.Н. Тюлин. — М., 1978. — Вып. 2. — С. 126–168.*
3. Выготский Л.С. *Психология искусства / ред. М.Г. Ярошенко. — М.: Педагогика, 1987. — 344 с.*

4. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания автора): [монография] / В. Жаркова. — К.: Автограф, 2009. — 527 с.
5. Кокто Ж. Петух и Арлекин / Ж. Кокто; [сост., предисл. и избр. примеч. М. Д. Яснова]. — СПб.: Кристалл, 2000. — 864 с.
6. Кокто Жан. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре: пер. с фр / Жан Кокто; сост., пер. с фр., послесловие, коммент. М.А. Сапонов. — М.: Прест, 2000. — 823 с. — (Литературные памятники музыкального авангарда; вып. 1).
7. Кокто Ж. Parade. Документы и комментарии / Ж. Кокто; изд. подгот., пер. с фр. М. Сапонов. — М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. — 39 с.
8. Краснощек Е. Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Жана Кокто в творчестве представителей французского модернизма XX века: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Е.Ю. Краснощек. — Харьков, 2012 – 17 с.
9. Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху 19005 – 1930 / Жан-Поль Креспель. — М.: Мол. Гвардия, 2000. — 201 с.
10. Крючкова В. Антиискусство. Теория и практика авангардных движений / В. Крючкова. — М.: Изобр. искусство, 1985. — 304 с.
11. Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры / П. Лепроон; пер. с фр. Л.М. Завьяловой, М.К. Левинной, Б. Л. Перлина. — М.: Ин. лит., 1960. — 842 с.
12. Модернизм. Анализ основных направлений / [под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова]. — Изд. 4-е, перераб. и доп. — М.: Искусство, 1987. — 302 с.: ил.
13. Руссо Анри [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [<http://www.textreferat.com/referat-1226-1.html>], свободный. — Загл. с экрана. — рус.
14. Стерьепулу Ап. Э. Введение в сюрреализм / Элены Ап. Стерьепулу; пер. Левона Акопяна. — Львов: БаК. — 144 с.
15. Шнеерсон Г. Французская музыка XX в. / Г. Шнеерсон. — М.: Музыка, 1970. — 576 с.
16. Шувалов В. Зеркало для героя (к 120-летию Жана Кокто)[Электронный ресурс] / В. Шувалов. — Режим доступа: [<http://www.cinematheque.ru>]. — Загл. с экрана, свободный.

References:

1. Azarova V.V. Antichnaya tema v muzykalnom teatre I. Stravinskogo: avtoref. dis. na soiskanie uchen. stepeni kand. iskusstvovedeniya: spec. 17.00.02 «Muzykalnoe iskusstvo» / V.V. Azarova; Leningr. gos. kons. im. N.A. Rimskogo-Korsakova. — L., 1988. — 24 s.

2. Alfeevskaya G. «Tsar Edip» I. Stravinskogo (k probleme neoklassitsizma) / G. Alfeevskaya // *Teoreticheskie problemy muzyki XX v.: sb. statej / red.-sost. Yu.N. Tyulin.* — M., 1978. — Vyp. 2. — S. 126–168.
3. Vygotskij L.S. *Psixologiya iskusstva* / red. M.G. Yaroshenko. — M.: Pedagogika, 1987. — 344 s.
4. Zharkova V. *Progulki v muzykalnom mire Morisa Ravelya (v poiskah smysla poslaniya avtora): [monografiya]* / V. Zharkova. — K.: Avtograf, 2009. — 527 s.
5. Kokto Zh. *Petuh i Arlekin* / Zh. Kokto; [sost., predisl. i izbr. primech. M.D. Yasnova]. — SPb.: Kristall, 2000. — 864 s.
6. Kokto Zhan. *Petuh i Arlekin. Libretto. Vospominaniya. Stati o muzyke i teatre: per. s fr / zhan kokto; sost., per. s fr., posleslovie, komment. M.A. Saponov.* — M.: Prest, 2000. — 823 s. — (*Literaturnye pamyatniki muzykalnogo avangarda; Vyp. 1*).
7. Kokto Zh. *Parade. Dokumenty i kommentarii* / Zh. Kokto; izd. podgot., per. s fr. M. Saponov. — M.: MGK im. P.I. Chajkovskogo, 1999. — 39 s.
8. Krasnoshchek E. *Kompozitorskaya interpretatsiya hudozhestvenno-esteticheskogo naslediya Zhana Kokto v tvorchestve predstavitelej frantsuzskogo modernizma XX veka: avtoref. dis. na soiskanie uchenoj stepeni kand. iskusstvovedeniya: spec. 17.00.03 «Muzykalnoe iskusstvo»/ E.Yu. Krasnoshchek.* — Charkov, 2012 – 17 s.
9. Krespel Zh.-P. *Povsednevnyaya zhizn monparnasa v velikuyu epohu 19005 – 1930 / Zhan-Pol Krespel.* — M.: Mol. Gvardiya, 2000. — 201 s.
10. Kryuchkova V. *Antiiskusstvo. teoriya i praktika avangardnyh dvizhenij* / V. Kryuchkova. — M.: Izobr. iskusstvo, 1985. — 304 s.
11. Leproon P. *Sovremennye frantsuzskie kinorezhissery* / P. Leproon; per. s fr. L.M. Zavyalovoj, M.K. Levinoj, B.L. Perlina. — M.: In. lit., 1960. — 842 s.
12. *Modernizm. analiz osnovnyh napravlenij* / [pod red. V.V. Vanslova, M.N. Sokolova]. — Izd. 4-e, pererab. i dop. — M.: Iskusstvo, 1987. — 302 s.: il.
13. Russo Anri [elektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: [<http://www.textreferat.com/referat-1226-1.html>], svobodnyj. — Zagl. s ekrana. — rus.
14. Steryopulu Ap.E. *Vvedenie v syurrealizm* / Eleni Ap. steryopulu; per. Levona Akopyana. — Lvov : BaK. — 144 s.
15. Shneerson G. *frantsuzskaya muzyka XX v.* / G. Shneerson. — M.: Muzyka, 1970. — 576 s.
16. Shuvalov V. *Zerkalo dlya geroya (k 120-letiyu Zhana Kokto)[elektronnyj resurs]* / V. Shuvalov. — rezhim dostupa: [<http://www.cinematheque.ru>]. — Zagl. s ekrana, svobodnyj.