

Ирина Игоревна Созинова – музыковед,  
аспирантка III года обучения Санкт-Петербургской государственной  
консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова,  
(Санкт-Петербург, Россия),  
*sozinova1910@mail.ru*

*Irina I. Sozinova* – musicologist,  
third-year postgraduate student of the Rimsky-Korsakov  
St. Petersburg State Conservatory  
(Saint-Petersburg, Russia),  
*sozinova1910@mail.ru*

УДК 784

DOI 10.61908/2413-0486.2022.29.1.79-95

БРЕТОНСКИЕ ПЕСНИ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА:  
ПОПЫТКА РАСШИРЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО КАРНАВАЛЬНОГО МИРА

THE BRETON SONGS BY FRANCIS PULENC:  
AN ATTEMPT TO EXPAND THE TRADITIONAL CARNIVAL WORLD

*Аннотация*

Статья посвящена изучению специфического типа театрализованной вокальной миниатюры, сложившейся в народно-жанровом направлении вокальной лирики Франсиса Пуленка на примере вокального цикла «Бретонские песни». Автор исследует влияния карнавальной поэтики на формирование театральности в вокальных миниатюрах, опирающихся на топосы карнавальной поэтики – отношение к смерти, тип смеха, функция маски. Немаловажное значение автор уделяет рассмотрению композиторской режиссуры Пуленка в вокальном цикле, проявляющейся на композиционном, жанровом и интонационном уровнях его музыкальной драматургии. В рамках статьи автор рассуждает об истоках формирования карнавальности в вокальном цикле, об игровой и смысловой природе карнавальных жанров – прибаутки и колыбельной и способах их взаимодействия, о феномене юродства как попытки расширения карнавального пространства в вокальном цикле «Бретонские песни».

*Abstract*

The article is devoted to the study of a specific type of theatrical vocal miniature, which developed in folk music genre of vocal lyrics by Francis Poulenc through the example of the vocal cycle *Breton Songs*. The author examines the influence of the

carnival poetics on the formation of theatricality in vocal miniatures based on the topoi of carnival poetics – the attitude towards death, the type of laughter, the function of the mask. The author attaches great value to the study of Poulenc's composing direction in the vocal cycle, which manifests itself on the compositional, genre and intonation levels of his musical dramaturgy. In the article the author discusses the origins of carnival formation in the vocal cycle, the game and semantic nature of the carnival genres such as *byword* and *lullaby* together with the ways of their interaction, as well as the phenomenon of the foolishness for Christ as an attempt to expand the carnival range in the *Breton Songs* vocal cycle.

*Ключевые слова:* карнавальный театр, вокальная миниатюра, топосы карнавала, юродство, прибаутка и колыбельная, композиторская режиссура

*Keywords:* carnival theater, vocal miniature, carnival topoi, foolishness for Christ, byword and lullaby, composing direction

Вокальный цикл «Пять песен Жакоба» или «Бретонские песни» написан Пуленком в 1931 году на стихотворения его друга, французского поэта-сюрреалиста Макса Жакоба. Поэт с особым трепетом относился к Бретони, которая была его малой родиной, и свои детские воспоминания о ней отразил в сборнике стихотворений в прозе – «*Poèmes de Morven le Gaëlique*» (Стихотворения «Рожок игральных костей»)<sup>1</sup>, написанном в духе бретонских народных песен. Поэзия Жакоба привлекла Пуленка сочетанием замысловатой символики и обыденности, сердечной простоты и поэтических преувеличений, гротеска и задушевности.

---

<sup>1</sup> «*Poèmes de Morven le Gaëlique*» («Рожок игральных костей») – «стихотворения в прозе» М. Жакоба, один из трёх шедевров стихотворений в прозе (два других – «Парижский сплин» Ш. Бодлера и «Сезон в аду» А. Рембо). *Morven le Gaëlique* (Морвен лэ Гаэлик) – один из псевдонимов М. Жакоба в ранние годы творчества.

Пять заимствованных Пуленком стихотворений из сборника «*Poèmes de Morven le Gaëlique*»: «*Chanson bretonne*» («Бретонская песня»), *Cimetiere* («Кладбище»), «*La petite servante*» («Маленькая служанка»), «*Berceuse*» («Колыбельная»), «*Souric et Mouric*» («Сурик и Мурик») представлены в переводе Оксаны Войтенко. См.: [9]. Часть переводов публикуется впервые с согласия автора.

«Я был с детства страстным поклонником всех жанров поэзии и безудержно восхищался удивительным томиком Макса Жакоба “Рожок игральных костей”, который считаю одним из трёх шедевров французских стихотворений в прозе. Причудливый сборник Макса Жакоба относится к числу источников того французского поэтического стиля, откуда вышел и сюрреализм, и стоящий намного ниже Жак Превьер. Слава Аполлинера, вполне им заслуженная, очень часто затмевала славу Макса Жакоба, а ведь они попеременно влияли друг на друга, так же как Пикассо и Брак, в 1911–1913 годах» [4, с. 60].

Уже само название поэтического цикла, к которому обращается Пуленк «Рожок игральных костей», указывает на карнавальную (игровую) природу произведения. Игры и розыгрыши были любимым занятием Макса Жакоба, неслучайно друзья называли поэта «Masque» Жакоб.

Как отмечает И. Г. Эренбург, «Жакоб... обожал игру, дурачества, мистификацию. Он принял католичество: уверял, что к нему явились Христос и Мария. Не знаю, что было в этом от веры, что от игры» [8, с. 59]. В своём «Рожке игральных костей» Жакоб наследует карнавальный дух народной средневековой и ренессансной поэзии. Как отмечает А. Смирнова<sup>2</sup>, «этот образ – игральные кости – вызывает в памяти целый ряд культурных ассоциаций: это и содержимое стаканчика фокусника, и важный элемент искусства кубизма, и римские солдаты, разыгравшие в кости хитон Христа. Но, пожалуй, самое главное – это инструмент слепой судьбы: как лягут кости, так оно и будет. И кости (слова) ложатся самым причудливым образом, образуют нелепые, казалось бы, сочетания, создавая неожиданный смысл» [6, с. 26].

Соединяя игру с карнавальностью, Жакоб развивает традицию, заложенную во французской литературе ещё Ф. Рабле. В романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» игра в кости – не только один из способов праздничного времяпровождения, но и вариант гадания о суженой.

---

<sup>2</sup> А. Н. Смирнова – переводчик поэзии М. Жакоба, кандидат филологических наук.

Жакоб наследует эту традицию «карнавала», обращаясь в своём «Рожке игральных костей» к различным жанрам карнавальной речи, широко представленным в романе Рабле.

Пример карнавального языка легко обнаружить в характерной (в раблезианском духе) пародийной молитве в «Маленькой служанке» Жакоба.

«Гаргантюа и Пантагрюэль» [5, с. 69]	«Маленькая служанка» [9, с. 62]
«...Клянусь язвами исподними, истинный рог, отсохни у меня что хочешь, клянусь раками, <i>po cab de bious, das dich Gots leiden shend, pote de Christo</i> , клянусь чревом Святого Кене, ей-же-ей, клянусь святым Фиакром Брийским, святым Треньяном, свидетель мне – святой Тибо, клянусь господней пасхой, клянусь рождеством...»	«...Храни нас от экземы, и лишая / От язвы и от чумы. / А если мне в наказание послана она, / Господь, оставь её мне, благодарю. / Если же дьявол её послал, / Избавь меня скорей от неё. / Зоб, зоб, поскорее уйди / Из моей шеи и из моей головы...!»

Жанр карнавального ругательства с перечислением различных непристойностей, объединяющий тексты Рабле и Жакоба, обнаруживается в «Колыбельной песне» и в «Маленькой служанке».

«Гаргантюа и Пантагрюэль» [2, с. 215]	«Рожок игральных костей» [9, с. 64]
«...Итак, заканчивая этот пролог, я долгом своим почитаю сказать, что готов прозаложить всем чертям на свете тело своё и душу, всего себя со всеми потрохами, если на протяжении этой истории я хоть раз прилгну. Но уж и вас чтоб спалил антонов огонь, чтоб падучая вас била, чтоб молния вас убила, чтоб от язв на ногах вам охрометь, чтоб от поноса вам отощать, чтоб во всем теле у вас приключилось трясение, а заднем проходе воспаление...»	«...Ты получишь по ягодицам, / Коль будешь кричать. / Моя мать нищей была / Среди дюн Аура, / А я пеку блины, / И качаю ногой тебя... Если ты умрёшь от крупа, Колик или поноса / Если умрёшь от царапин, что у тебя на носу» («Колыбельная песня») «...Зоб, зоб, поскорее уйди / Из моей шеи и из моей головы! / Огонь святого Эльма, пляска святого Витта, / Если же дьявол вас послал, / Господь мой, избавь меня от них. / Зоб, зоб, выйти из сумки из моей шеи и головы моей да! Святого Эльма огонь, пляска святого Витта, / Если это дьявол, который привел вас / Бог выведет его отсюда...» («Маленькая служанка»)

Частый гость в стихотворениях Макса Жакоба – жанр, близкий карнавальному – *соq à l'âne* – словесной бессмыслице.

«Гаргантюа и Пантагрюэль» [5, с. 200]	«Рожок игральных костей» [9, с. 64, 67]
<p>«Милостивый государь! Что одна из моих служанок отправилась на рынок продавать яйца – это сушая правда... Так вот, она должна была пройти расстояние между тропинками до зенита в шесть серебряных монет и несколько медяков, поелику Рифейские горы обнаружили в текущем году полнейшее бесплодие и не дали ни одного фальшивого камня по причине возмущения балагуров из-за распри между ахинейнами и мукомолами по поводу бунта швейцарцев, тьма-тьмушая которых собралась встречать Новый год, с тем чтобы после встречи, днём, накормить быков супом, ключи же от кладовых отдать девкам-судомойкам, – пусть, мол, те засыпят собакам овса...» (Речь Лижизада)</p>	<p>«...Я наловил креветок / Во время прилива / Для того, чтобы сделать суп- голову / Разве не нужны крючки?! («Колыбельная») «Белый крыс, чёрный мыш. / Пришли как-то в шкаф, / Поучиться у паука, / Как соткать на станке / Бесподобную парусину / Отправляйте её в Париж, в Кимпер и в Нант, / Вот знатная будет продажа! / Откладывайте деньги, / Вы купите луг, / Яблонь на весь сезон, / И трёх красивых коров, / И быка, чтобы был производитель / Пойте лягушки, / Ведь ночь уже пришла, / А ночью их слышно прекрасно, / Лягушек и жаб. / Слушайте моего дрозда и сороку, что говорит, / Слушайте весь день, / Вы учитесь петь.» («Сурик и Мурик»)</p>

Из сборника «Рожок игральных костей» Пуленк отобрал для своего цикла пять контрастных по содержанию, но родственных по тематике стихотворений: «Бретонская песня», «Кладбище», «Маленький слуга», «Колыбельная», «Сурик и Мурик».

Пять песен на стихи Жакоба («Бретонские песни») пестрят жанровыми зарисовками из провинциального бретонского детства поэта. В них выстраивается целая галерея образов детства: крестьянская девочка, потерявшая цыплёнка в «Бретонской песне», молоденькая девушка, просящая Бога уберечь её от болезней и даровать хорошего мужа в «Маленькой служанке», няня, укачивающая неугомонного ребенка и пугающая его «страшилками» в «Колыбельной».

Отталкиваясь от композиционной триады «маленьких историй» Жакоба, с характерным для них зачином, интригой и заключением, Пуленк сочиняет свои

*chansons* в виде монологов персонажей, придавая им характер внешне незатейливых прибауток. И. Медведева замечает: «Роднит их близость стилю старинных французских народных песен, таких, как “Пернетта” (XV век), “У отца зелёная яблоня” (XVII век), “Рено” (XVI век)» [3, с. 82]. Обратившись к стихам Жакоба, Пуленк в своих «Бретонских песнях» не столько следует за их (стихов) смысловой и сюжетной канвой, сколько представляет свой тонко и точно срежиссированный «карнавальный театр смерти».

Под определением «карнавальный театр смерти Пуленка» (термин И. И. Созиновой) подразумевается специфический тип театрализованной вокальной миниатюры, сложившийся в народно-жанровом направлении вокальной лирики Пуленка, в основе содержания которого лежат топосы карнавальной поэтики: карнавальное отношение к смерти, карнавальный тип смеха, карнавальная функция маски.

В своей театрализации вокальной миниатюры Пуленк, разумеется, не был первооткрывателем. Достаточно вспомнить «вокальный театр» М. П. Мусоргского («Песни и пляски смерти»), Р. Шумана («Семь песен на стихотворения Е. Кульман»), Г. Вольфа («Итальянская книга песен», «Испанская книга песен»). Во Франции предшественниками Ф. Пуленка в этой области были Э. Шабрие и М. Равель<sup>3</sup>, оказавшие значительное влияние на становление и формирование стиля вокальной миниатюры их младшего современника. Однако у Пуленка – это именно «карнавальный вокальный театр». В нём мы находим те самые топосы карнавала.

Впрочем, истоки карнавального типа вокальной миниатюры композитора следует искать не столько в творчестве вышеназванных композиторов, сколько в историческом и городском фольклоре Франции.

---

<sup>3</sup> Театрализованные вокальные миниатюры представлены в вокальных циклах Э. Шабрие «Шесть песен для голоса и фортепиано» на стихи анонимных поэтов XVII века и М. Равеля «Естественные истории» на тексты Э. Жерара.

В своих «Бретонских песнях» Пуленк выстраивает целостную поэтическую систему, основанную на относительно автономной музыкальной драматургии, в которой опрокидывается уже «опрокинутый мир» Жакоба. Таким образом, Пуленк создаёт свой собственный «мир наизнанку», полный иронии, карнавального смеха, пародийности и, наряду с этим, внутреннего драматизма.

В карнавальном мире «Бретонских песен» Пуленк в значительной степени отталкивается от многого, что было найдено в его первом вокальном цикле «Бестиарий»<sup>4</sup>. В раскрытии двойственности карнавального мира поэтических текстов Жакоба одним из центральных становится принцип парности. Однако, воплощение этой парности в «Бретонских песнях» существенно отличается от того, что было представлено в дебютном цикле композитора.

В «Бретонских песнях» Пуленк организует цикл парой жанров: *прибауткой* и *колыбельной*, за которыми закрепляется парная карнавальная символика: *прибаутка* – символ жизни, а *колыбельная* – символ смерти.

Парадокс заключается в том, что литературные первоисточники колыбельной в «Бретонских песнях» зачастую лишены видимого смысла, поэтому слово в *колыбельной*, в значительной мере, утрачивает свою содержательную, сюжетную функцию. В этих условиях колыбельной поручается роль эмоционального комментатора. В то же время *прибаутка*, со свойственной ей по правилам жанра «шутливой» бессмыслицей становится основным смысловым и сюжетообразующим началом. Почти демонстративная смена функции жанров «с плюса на минус» – одно из наиболее явных проявлений «мира наизнанку» в «*карнавальном театре смерти*» Пуленка.

---

<sup>4</sup> В вокальном цикле «Бестиарий» «карнавальный театр» реализуется в «зеркальности» литературного и музыкального текстов. «Двоемирие» предстаёт в цикле Пуленка в виде пары жанров – колыбельная/прибаутка, в которой *прибаутка*, условно говоря, представляет карнавальную реальность, «данную в игре», а *колыбельная* – то, что находится за пределами этой реальности, в том числе, «карнавальную смерть».

В музыкальной драматургии «Бретонских песен» отношения в паре *прибаутка/колыбельная* основаны на игровом взаимодействии в пределах каждого номера цикла. *Прибаутка* и *колыбельная* затевают игру между собой и, одновременно, с текстами Жакоба, либо, опровергая их, текстов, содержание, либо, наоборот, наделяя смыслом абсурдистский жакобовский стих.

Главным правилом этой игры становится опровержение обозначенного ранее направления действия её участников. Например, как в вокальной, так и в фортепианной партиях песен нередко можно увидеть, как на территорию колыбельной проникают интонации прибаутки, а в тематизме прибаутки обнаруживают себя черты колыбельной.

Подобная игра, в частности, определяет характер развития в среднем разделе песни «Кладбище», в котором прибауточные интонации вокальной партии «опровергают» колыбельную в партии фортепиано (пример № 1).

#### Пример № 1

Ф. Пуленк. «Кладбище» из цикла «Бретонские песни», ор. 59, т. 14–18

The image displays a musical score for the song 'Cimetière' (Gravestone) from the cycle 'Breton Songs' by Francis Poulenc. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'ro - se blan - che, Vous i - rez vous prome - ner, ro - se blanche et blanc muguet,'. The piano part includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The second system continues the vocal and piano parts with the lyrics: 'Tante Yvonne à la Toussaint u - ne couronne en fer peintelle ap - por - te de son jar -'. The piano part in the second system is marked with *p*. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.



Обратную ситуацию наблюдаем в песне «Сурик и Мурик», где колыбельная, в вокальной партии, входит в явное противоречие с близкой детским считалкам прибауткой в фортепианном сопровождении (пример № 2).

Пример № 2

Ф. Пуленк. «Сурик и Мурик» из цикла «Бретонские песни», оп. 59, т. 1–5

musical score for the song "Suрик и Мурик" by Francis Poulenc. The score is in 4/8 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "venus dans l'armoire pour apprendre à l'araignée à tisser sur le métier". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a dynamic marking of "mf".

Своей кульминации тройственное состязание вокальной партии с текстом, вокальной партии с партией рояля и, наконец, рояля со стихом в «Бретонских песнях» достигает в среднем разделе «Маленькой служанки». В этом эпизоде пародийно-молитвенный текст («Храни нас от экземы, и лишая, От язвы и от чумы. / А если мне в наказание послана она, Господь, оставь её мне, благодарю. / Если же дьявол её послал, / Избавь меня скорей от неё / Зоб, зоб, поскорее уйди / Из моей шеи и из моей головы!...») в вокальной партии обретает черты заклинания с «драматическими» повторами на тоне *fis*. В фортепианной же партии в этот момент появляется сильно трансформированный вариант прибаутки в гармоническом *f-moll* (пример № 3).

В «Бретонских песнях» Пуленка, во многом благодаря вышеописанной «игре пар», полностью сформировавшимся предстаёт главный топос его «карнавального театра смерти» – «карнавальное отношение к смерти».

Мистифицируя функцию жанров в паре *прибаутка/колыбельная* композитор выворачивает «наизнанку» уже сложившееся в карнавальном мире Жакоба карнавальное отношение к смерти. Особенно это заметно в песне «Кладбище». Рассказ умершей молодой девушки, вспоминающей о своём

детстве и возлюбленном моряке, решён Пуленком в жанре светлой мажорной колыбельной (*As-dur*). Впрочем, за этим мажором скрывается характерная для Пуленка игра с «дыханием формы». Подобный музыкальный аналог игры со словом можно обнаружить в вокальных циклах Пуленка на стихи Г. Аполлинера («Бестиарий») и М. Карема («Короткая соломинка»).

### Пример № 3

Ф. Пуленк. «Маленькая служанка» из цикла «Бретонские песни», *op. 59, m. 15–18*

The image shows a musical score for the song 'La Petite Servante' by Francis Poulenc. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in the left hand with a bass clef. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'Préservez-nous des dar-tres et des boutons, de la peste et de la lé-pre. Si c'est pour ma pé-ni-'. The piano accompaniment includes fingering numbers like '1 2 1 2 1 1 2'.

Как и в «Бестиарии» композитор, заставляя форму «дышать», нерегулярно и непредсказуемо, подчёркивает ощущение игрового характера повествования.

«Если начнете охоту на моего моряка, / На кладбище отправьте меня, / Белая роза, белая роза и красная роза. / Моя могила, как сад, красный и белый сад, / В воскресенье, белая роза, вы пойдете на прогулку, белая роза и белый ландыш...».

В приведённом фрагменте видно, сколь неожиданно с точки зрения привычной квадратности появляется вторая часть строфы. Вместо естественного

и желаемого развития в виде повтора она обрывает его своим кадансированием, лишая построение более чем уместной в колыбельной квадратности (пример № 4).

#### Пример № 4

Ф. Пуленк. «Кладбище» из цикла «Бретонские песни», op. 59, т. 1–7

Sans lenteur ♩ = 52

CHANT

*mf*

Si mon ma - rin vous le chas - sez, au ci - me -

a

PIANO

*p*

*Red. sur chaque temps sec*

tiè - re vous me met - trez, ro - se blan - che, ro - se blanche et ro - se

Эффект близкий тому, что достигает Г. Малер в теме побочной партии (тоже колыбельной) в своей Четвертой симфонии, где во втором предложении строфы «теряется» первая половина первого такта (см. пример № 5).

Но, в отличие от Малера, Пуленк этим ритмическим «сбоем» словно говорит нам: «Да, речь идёт о смерти! Но, не будем забывать, что – это игра! Театр!».

Пару с «Кладбищем» образует «Колыбельная», в которой тоже фигурируют упоминания о смерти: «Если ты умрёшь от крупа / колик или поноса / Если умрёшь от царапин / Что у тебя на носу» Пуленк превращает в будто раздающийся из вечернего кабаре спотыкающийся из-за постоянной смены акцентов вальс (см. пример № 6).

Пример № 5

Г. Малер. Симфония № 4, часть I, т. 68–73

3. Ob. nimmt Engl. Horn 3 Breit gesungen. nicht eilen  
1. 2. 3. Ob. *espress.*  
1. Cl. in B. In A. 2. 3. *3. tacet.* *2. p*  
1. 2. 3. Fag. *zu 2* *1.* *p* *2.* *p* *zu 2*  
1. 2. Horn in F. *ff* *p* *nicht eilen*  
1. 2. Vl. *Breit gesungen.* *1.* *p* *2.* *p* *nicht eilen*  
Via. *ff* *pizz.* *espressivo* *p* *pizz.*  
Vlc. *ff* *pizz.* *espressivo* *p* *pizz.*  
Cb. *ff* *pizz.* *espressivo* *p* *pizz.*

Пример № 6

Ф. Пуленк. «Колыбельная» из цикла «Бретонские песни», ор. 59, т. 1–11

Mouvement de Valse 3/4 78  
CHANT *mf*  
Ton père est à la mes - - - se, ta mère  
PIANO *mf*  
au ca - ba - ret, Tu au - ras sur les fes -

И вновь, как и в «Кладбище», «зазеркальный» характер происходящего в музыкальном ряду особенно отчётливо демонстрирует музыкальная конструкция, расходящаяся с ритмом стиха. Начальный мотив песни («*Ton pere est à la messe*») имеет явно затактовую функцию. Однако композитор не только снабжает его аккомпанементом, но и «отягощает» тоническим басом, превращая затакт в попавшую не на своё время сильную долю.

Во второй части сложной двухчастной формы вальс неожиданно перерастает в абсолютно абсурдистскую колыбельную: «*Креветок наловлю / Когда придёт прилив / Сварю суп из голов / Ведь крючки не нужны*», подчеркнутой сменой мажоро-минора и, как и в песне «Кладбище», внезапной сменой дыхания (пример № 7).

#### Пример № 7

Ф. Пуленк. «Колыбельная» из цикла «Бретонские песни», ор. 59, т. 49–56

Вновь игра, сообщающая колыбельной (вспомним её карнавальное амплу) свойственный вовсе не ей, а скорее её «сопернице» – прибаутке – игровой облик. Пуленк вновь подчёркивает: функция колыбельной в цикле – вовсе не прояснение смысла. Её задача – создание эмоционального поля – «карнавального отношения к смерти».

Следует заметить, что, начиная с «Бретонских песен», важнейшим атрибутом колыбельных в циклах Пуленка становится *колокольность*. С включением колокольности колыбельная приобретает совершенно иной облик. Это уже не просто карнавальное прощание со смертью как с олицетворением

старой жизни, за которым последует обновление. Колокольность привносит в музыкальное развитие весьма ощутимый оттенок реального драматизма.

Эту эмоциональную и смысловую амбивалентность колыбельной, в частности, в «Бретонских песнях», в коих этот жанр, с одной стороны, решается в условно-игровом ключе, с другой – чем ближе к финалу, тем более явственно ощущается драматическая его краска, подчеркивают «зашифрованные» пуленковские кадансы, назначение которых заключается в переводе действия («возрождения») в иной абсурдный мир.

Неслучайно все заключительные кадансы в «Бретонских песнях» – вопросительно-повисающие, тонально неопределенные, зачастую оканчивающиеся на септаккорде или нонаккорде (как в «Бретонской песне»), порой опровергающие «предъявленный» жанр (как в «Маленькой служанке»), в которой заключительный каданс «дезавуирует» *колыбельную*, или же в «Колыбельной», где заключительный каданс обрывает *вальс*.

Ещё одним (наряду с колокольностью) средством расширения карнавального пространства в «Бретонских песнях» становится, пока ещё осторожно вырисовывающаяся образная сфера *юродства*, постепенно окрашивающая территорию прибаутки.

В частности, песня «Сурик и Мурик», выполняющая в цикле эмоциональную и смысловую роль вышучивания карнавальной смерти, своим внешне бессмысленным текстом, сочетанием по-детски наивной прибаутчности, танцевальности с угловатыми, часто косноязычными, речевыми интонациями, постоянным нарушением дыхания, создаёт ощущение полубредовой речи *юродивого*.

Признаём, эта отсылка к юродству на первый взгляд, выглядит более чем неожиданно. Но, как писал Тристан Тцара, «безумные туземцы-русские – прирожденные дадаисты» [7, с. 203]. А дадаисты, как и сюрреалисты, нередко выходят за пределы карнавала в родственную ему сферу, проникшую через русскую культуру – юродство.

Как и карнавал, юродство связано с переворачиванием мира наизнанку, но уже с отрицательным знаком. Как отмечает Д. С. Лихачёв, «жизнь юродивого – это сознательное отрицание красоты, опровержение общепринятого идеала прекрасного, как бы перестановка этого идеала с ног на голову...» [1, с. 103]. Детскость, словесная бессмыслица при очевидности речевой интонации, повторы в мелодии, кружение в речи юродивого призваны скрыть запредельный эмоциональный градус высказывания.

В «Сурике и Мурике» уже первая реплика голоса и отвечающий ей удар минорной терции создают впечатление огромного напряжения, никак не «спровоцированного» текстом (пример № 8).

Это напряжение не разрешается, а скорее отесняется напряжением другого рода. Возникает «колченогий» полубезумный танец-дразнилка, всё время спотыкающийся о «зонную пару» терции лада  $d - f\text{-}fis$ . В его развитии всё более обнаруживается противоречие между *прибауткой* и буквально прорывающейся сквозь неё *колыбельной*.

### Пример № 8

Ф. Пуленк. «Сурик и Мурик» из цикла «Бретонские песни», оп. 59, т. 1–5

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (CHANT) and the piano accompaniment (PIANO). The tempo is marked 'Extrêmement vite' with a metronome marking of 118. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: 'Sou\_ric et Mou\_ric, rat blanc, sou\_ris noi - re,'. The piano part includes a dynamic marking of 'sf sec' and a fermata over a chord. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'venus dans l'armoï - re pour apprendre à l'araignée à tisser sur le métier'. The piano part includes a dynamic marking of 'mf'.

Но что это за колыбельная? Странная, ползучая гармония (на тритон удалённая от основной тоники), хоральная, но широко разведённая по крайним регистрам фактуры. Пуленк лишает её привычного смысла, напоминая нам о её карнавальной сути... Воцарения *колыбельности* хватает лишь на три такта. Вновь возвращается прибаутка, однако детская закругленность прибауточных фраз теперь ассоциируется с *колыбельностью*. Этой образной дихотомией и завершается цикл. Интонации прибаутки словно рассеиваются в истаивающем кадансе *d-moll*. Прибаутка завершается минорной точкой. Карнавальное переодевание совершилось!

«Карнавальный театр смерти» открытый Пуленком в цикле «Бестиарий» и, окончательно оформившийся в «Бретонских песнях», продолжит своё развитие на протяжении всего творческого пути композитора: от ироничного, но добродушного «парада масок» в «Бестиарии», являющего собой в некотором смысле, вокальный аналог знаменитого «Карнавала животных» Сен-Санса, до балансирующего на границе карнавальности и драматического театра в последнем цикле композитора «Короткая соломинка».

Как и любой театр, в том числе вокальный, «карнавальный театр смерти Пуленка» предполагает наличие в нём режиссёра. Этим режиссёром является сам композитор, мастерски рисующий в своих произведениях живые и яркие образы, расставляющие в нём смысловые акценты, создающий сложный и, при этом, чрезвычайно художественно достоверный психологический подтекст.

Данная режиссура и её воплощение – музыкальная драматургия – есть результат чрезвычайно выразительной и глубокой по смыслу двойственности художественной задачи, решаемой композитором в своём «Карнавальном театре смерти»: ругаться суетному миру или же его вышучивать...

### *Литература*

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972. 397 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2015. 640 с.



3. Медведева И. Франсис Пуленк. М.: Музыка, 1969. 240 с.
4. Пуленк Ф. Я и мои друзья / вступит. ст. и общ. ред. Г. Филенко. Л.: Музыка, 1977. 158 с.
5. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Москва.: Художественная литература, 1973. 803 с.
6. Смирнова А. Что таится в «Рожке игральных костей»? (К столетию выхода стихов в прозе Макса Жакоба «Рожок игральных костей») // Наука, образование и культура: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. С. В. Вальцев. М.: Проблемы науки, 2016. № 10 (13). С. 24–28.
7. Турчин В. С. По лабиринту авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
8. Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. Тревога за будущее. М.: АСТ, 2018. Кн. 1. 640 с.
9. Jacob M. *Poèmes de Morven le Gaélique*. [Paris]: Gallimard, [1953] // February. 2017. No. 1. P. 192.

### References

1. Bahtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Aspects of Dostoevsky's Poetics]. 3<sup>rd</sup> edition. Moscow, 1972. 397 p.
2. Bahtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* [The Oeuvre of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Jeksmo, 2015. 640 p.
3. Medvedeva I. *Fransis Pulenk* [Francis Poulenc]. Moscow: Muzyka, 1969. 240 p.
4. Pulenk F. *Ja i moi druz'ja* [Me and My Friends]. Introductory article and general editorship by G. Filenko. Leningrad: Muzyka, 1977. 158 p.
5. Rable F. *Gargantjua i Pantagrjujel'* [Gargantua and Pantagruel]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1973. 803 p.
6. Smirnova A. Chto taitsja v “Rozhke igral'nyh kostej”? (K stoletiju vyhoda stihov v proze Maksa Zhakoba “Rozhok igral'nyh kostej”) [What is Hidden in “The Dice Cup”? (On the Centenary of the Publication of Max Jacob's Book of Prose Poems “The Dice Cup”)]. *Nauka, obrazovanie i kul'tura: sb. nauch. tr.* [Science, Education and Culture: Collection of Research Papers]. Compiler and editor-in-chief S. V. Valtsev. Moscow: Problemy nauki. 2016. No. 10 (13), pp. 24–28.
7. Turchin V. S. *Po labirintu avangarda* [Through the Labyrinth of the Avant-Garde]. Moscow: Izd-vo MGU, 1993. 248 p.
8. Jerenburg I. G. *Ljudi, gody, zhizn'. Trevoga za budushhee* [People, Years, Life. Anxiety about the Future. Vol. 1]. Moscow: AST, 2018. 640 p.
9. Jacob M. *Poèmes de Morven le Gaélique*. [Paris]: Gallimard, [1953]. February. 2017. No. 1. P. 192.