

СМЫСЛОВАЯ ЛОГИКА ОФОРМЛЕНИЯ СЕМАНТИЧЕСКИХ РЯДОВ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «КОКАРДЫ»

Ж. КОКТО – Ф. ПУЛЕНКА

Краснощек Е. Ю., ведущий концертмейстер кафедры «Сольное пение»

Харьковский государственный университет искусств

им. И. П. Котляревского

Аннотация. Вокальный цикл Ж. Кокто-Ф. Пуленка «Кокарды» рассматривается на основе преломления в нем творческих идеалов поэта и композитора, среди которых – афористичность мышления, тяготение к кодированию смыслов.

Ключевые слова: вокальный цикл, Ж. Кокто, Ф. Пуленк, французская шестерка.

Анотация. Краснощек Е. Ю. Змістова логіка оформлення семантичних рядів у вокальному циклі «Кокарди» Ж. Кокто – Ф. Пуленка. Вокальний цикл Ж. Кокто – Ф. Пуленка «Кокарди» розглядається з позицій втілення в ньому творчих ідеалів поета і композитора, серед яких – афористичність мислення, тяжіння до кодування змістів.

Ключові слова: вокальний цикл, Ж. Кокто, Ф. Пуленк, французька шістка.

Annotation. Krasnoshchok E. Yu. Semantic logic of registration of semantic rows in the vocal cycle of the J. Kokto «Cockardes» – F. Poulank. The vocal cycle of Jean Kokto – Francis Poulank «Cockardes» is considered on the theory of change the poet's and composer's among which are artistry of thinking, gravity and coding sense.

Key words: the vocal cycle, Jean Kokto, Francis Poulank, French six.

Актуальность темы. Вовлечение в круг научных исследований и исполнительский репертуар шедевров мировой музыкальной культуры является характерной чертой современного музыковедения и музыкальной практики. Одним из ярчайших знамений начала XX века является художественная деятельность Жана Кокто, повлиявшая на формирование творческих идеалов его современников. В их числе – композиторы французской «Шестерки», среди которых одним из единомышленников Кокто, чрезвычайно оригинально преломившим его концепции, является Франсис Пуленк.

Объект исследования – творческие идеалы Ж. Кокто и их воплощение в искусстве композиторов «Французской Шестерки».

Предмет исследования – художественные смыслы, зашифрованные Ж. Кокто в цикле «Кокарды».

Материал исследования – вокальный цикл «Кокарды» Ж. Кокто – Ф. Пуленка.

Методология исследования базируется на вовлечении метода семантического анализа, необходимого для выявления зашифрованных в поэтическом тексте Ж. Кокто скрытых, глубинных смыслов.

Результаты исследований. В 1919 году два молодых талантливых француза создали уникальное по своему содержанию и форме сочинение – вокально-инструментальный цикл «Кокарды». Это были композитор Франсис Пуленк (1899 – 1963) и поэт Жан Кокто (1889 – 1963). Вокальный триптих «Кокарды» относится к раннему периоду творчества обоих художников. Дадаистический текст «Принца поэзии», как называли Кокто современники, был предназначен именно для Пуленка, и ни в одном из сборников стихов поэта не фигурирует как самостоятельное произведение. Всегда находясь на гребне самых новаторских тенденций в искусстве, молодой Кокто никогда не боялся рисковать, он сам создавал моду, прокладывая путь другим и тут же находил для себя новые идеалы, обращаясь к иным горизонтам. Андре Моруа так характеризует эти творческие устремления Мастера слова: «Каждый раз, как он достигал совершенства в одном жанре, он оставлял его ради другого, часто противоположного. Едва возглавив авангард, он уже считал его арьергардом» [7, с. 809]. Действительно, для Жана Кокто было важно довести свой новаторский поиск до кульминационного воплощения, вызвать увлечение им у других художников, самому же не тиражировать найденное, а уйти от шаблона.

Одним из воплощений идеалов начала XX века стало рождение такого эстетического направления как дадаизм. Иррационализм, нигилизм, своеобразный художественный эпатаж – основные характеристики этого направления в искусстве. Однако дадаистический текст Кокто – не просто калейдоскоп случайных слов, словосочетаний и фраз. «Кокарды» – это хитроумная головоломка-криптекс, основанная на скрытых в глубинах текста закономерностях, в которых поэт умело зашифровал свои художественно-эстетические воззрения.

В литературно-художественном манифесте «Петух и Арлекин» 1918-го года молодой Кокто «даром лаконизма» и емкостью художественного слова потряс собратьев по искусству. Впоследствии этот стиль письма оформится в хлесткие афоризмы его трактата-притчи «Профессиональный секрет» (1922) и речи в Колледж де Франс 1923-го года. Неподражаемый почерк художника слова, способность облекать свои мысли в форму афоризма характерны как для теоретических работ, так и для его поэзии. Такой тип оформления художественного и научного текста лишь кажется новейшим изобретением. Ибо для самого Кокто образцом зашифрованного текста, где за внешней простотой скрывается глубинный информационный пласт, является Библия. «Библия, предлагающая непосвященным лишь внешнюю видимость примитивных картинок, наивных и зачастую совершенно непонятных историй, на самом деле состоит из множества смысловых слоев и прочесть эти смыслы невозможно, не имея решетки для дешифровки. То был для евреев способ скрыть свои тайны от любопытства, когда им пришлось передать Библию в руки святотатцев. Но, отыскав эту решетку, можно прочесть всю таинственную

химию Израиля» [7, с. 636]. Так, в трактате «Профессиональный секрет» Жан Кокто описывает открывающуюся ему сущность оформления Библейского текста. Системой шифров и закодированных ходов Кокто также считал шахматы. «Но если для искусства пагубно искать средства в науке, то ничто не мешает художнику открыть клетку кодов. Искусство – это наука, ставшая плотью» («Профессиональный секрет» Ж. Кокто) [7, с. 657]. Через дешифровку набор кажущихся обесмысленными слов может модифицироваться из текста «*profano*» в текст «*sacra*». Действие обозначенных закономерностей наблюдается и в цикле «Кокарды».

Вокальный цикл «Кокарды» – произведение синтетическое. Оно складывается не только из музыки и текста. На его возникновение непосредственное влияние оказали авангардный в то время кубизм в живописи Пикассо и впечатления от работ Роже де ла Френе (об этом свидетельствует сам Пуленк в «Дневнике моих песен» [6, с. 121]). Принцип трансформации реального пространства в пространство восприятия художника, созданное корифеями «кубизма», нашел отражение и в литературе, в частности у Кокто. Эталон дадаистического поиска Кокто является тот художник, который «совершает путь, обратный общепринятому. Начинает с законченной работы и постепенно достигает незавершенности, бесконечности, оставляя простор догадкам и воображению зрителя» [7, с. 734]. В результате за видимой простотой кроется глубинная сложная информативная система. Анализируя творческий метод Пикассо, Кокто отмечает: «Когда Пикассо глядит на группу предметов, то переваривает их и постепенно переносит их в собственный мир, где законы устанавливает он, но никогда не приукрашивает. Он никогда не выпустит из поля зрения их предметную энергию» [7, с. 628].

Необходимо отметить сопричастность литературы и живописи данного периода и театральному искусству. Жан Кокто апеллирует театральными образами, себя называет «акробатом, жонглером», а друга Пикассо – «театральным художником».

Таким образом, прослеживаются общие эстетические тенденции, характерные для искусства Франции 20-х годов XX-го века. Дадаистическая поэзия опирается на метод игры, подобный шахматам, обладает связью с тайнописью Библии, близка технике эскиза в живописи кубизма. А также непосредственно связана с эстетикой цирка, театральной антрепризы и даже мюзикхолла.

Безусловно, с этими взглядами поэта друзья-единомышленники Кокто и, в частности, Франсис Пуленк, не могли не быть знакомы. Автор вербального текста предусматривал лишь вокальное бытие своих стихов. В таком случае возникает вопрос, не является ли музыкальная ткань песен Пуленка «Кокарды» своего рода «решеткой для декодирования» и полного осмысления «головоломки», составленной Кокто? Обоснованием этой гипотезы может послужить то, что данных текстов нет ни в одном из далее перечисленных циклов стихотворений Жана Кокто до 1920 года: «Лампа Алладина» (1909),

«Вокализы» (1912), «Слово о великом сне» (1916 – 1918), «Стихи» (1917 – 1920). Но, с другой стороны, не создает ли музыка еще одну криптограмму? Возможно, музыка все же рождает собственный смысловой ряд, апеллируя самостоятельными шифрами?

Кокто считал, что каждое поэтическое произведение обладает собственным стилем, который поэт именовал «стилем души». Если, исходя из этой идеи поэта, определить «стиль души» триптиха «Кокарды», то его центральной стилеобразующей составляющей явится детское мировосприятие, отраженное в кажущейся нелепости младенческого лепета. Манера говорить, свойственная ребенку, непосредственно взята за основу дадаистического языка в целом. Круг замыкается. Возникает единство формы и содержания.

Детскость мировосприятия была присуща Кокто-поэту. Андре Моруа так указывает на это в своих воспоминаниях: «Кокто принадлежал к той породе людей, которые на всю жизнь отмечены печатью детства. Это одновременно и сила и слабость» [7, с. 810]. «Но главное и особенно редкое преимущество Кокто в том, что он сохранил в себе достаточно детскости, чтобы любить детей и описывать их священные игры. Дети «уезжают» в мир мечты. Потом, подрастая, они уж никуда не «уезжают» и жульничают в игре. Но дьявол не дремлет, и все они умрут молодыми. Для своих историй Кокто не признавал иного конца кроме смерти. Да и бывает ли другой?» [7, с. 829]. В этом неизменном проникновении в детство, игре в детство, – весь Кокто. Сотворение художественного мира по законам детской игры являет собой творческий метод Жана Кокто.

Что касается Пуленка-соавтора, то и он связывает «Кокарды» с воспоминаниями собственного детства. Это – Ножан-сюр-Марне, в котором родители его матери «имели старинный фамильный дом, где на берегу реки или в крошечных ресторанчиках, именовавшихся к 1913 году на американский лад «дансингами», раздавались звуки волюнок и аккордеонов, песни мастериц, часто звучали арии Кристинэ и Скотто – все это явилось для Пуленка «открытием фольклора» [4, с. 19]. С этой памятью детства Франсис Пуленк не расставался всю свою жизнь. Согласно его признанию, «Мальчишество в моей музыке не искусственно, как иногда думают, поскольку оно связано с очень дорогими воспоминаниями детства» [цит. по: 4, с. 19]. Так, воспоминания детства явились еще одним фактором, объединившим двух художников, сохранивших детскость мировосприятия в течение всей жизни. В дадаистическом времени-пространстве произведения «Кокарды» детская логика, взаимодействуя с особенностью младенческой речи, является основой создания музыкально-поэтического целого.

Первая строка первой части триптиха звучит, как творческая установка императивного характера: «Изнашивай свое сердце». Это своего рода эпиграф, заставка, предвещающая все последующее действие в трех частях. Ибо Кокто сам был невероятным тружеником, жил по принципу избыточности труда, полной

самоотдачи. «Его секрет – труд, шестьдесят лет работы, долгого сурового подвижничества», – пишет Моруа [7, с. 809]. Однако избыточность обладает и разрушительным свойством. «Избыточность губительна для чувствительной души, пытающейся приспособиться к окружающей среде, – сказал Кокто в «Потомаке». – Жил да был хамелеон. Однажды хозяин взял и положил его на цветистую клетчатую шаль... Так хамелеон умер от перенапряжения». В триптихе «Кокарды», в результате избыточности жизненных и творческих коллизий, в конце цикла героя постигнет смерть.

Целая система смыслообразов служит раскрытию идеи смерти в финальной песне цикла. В последней строке заключительной песни за героем в голубой униформе приходят солдаты смерти.

Смерть не сама нас убивает, нет
Есть у нее на то свои убийцы (Жан Кокто).

Смертоносная трапеция восхвалит Смерть. Уподобляя своего героя акробату искусства, поэт не мыслит его конец без атрибута риска и, вместе с тем, проявления наивысшего совершенства, символом которого выступает трапеция.

Это одна из историй, написанных Жаном Кокто. Между двумя главными событиями, рождением и смертью, проходит весь путь человека на земле, вся жизнь Героя, не утратившего «детскость». Его путь – «священные игры», проникновение в мир мечты. Аналогом этой мечты в понимании Кокто является цирк, театр антрепризы. Описание жизненного пути героя основывается на методе игры – игры словами, связанным между собой посредством фонемологического принципа. Его действие проявляется и в рамках всего цикла в целом, и в каждой его строке. Кажущийся на первый взгляд бессмысленным набор слов и фраз при желании выстраивается в четкие смысловые семантические ряды цикла, отражающие его содержание. Эти своеобразные смысловые сюиты являются рассредоточенными, втрагующимися друг в друга.

Наличие общих фонемно-семемных оснований, соединяющих выраженные вербально смыслообразы по принципу «игры», произрастает уже из названий песен цикла «Кокарды». Все они – носители единой основы и созвучны между собой. Открывает цикл «Miel de Narbonne» (Мед из Нарбонна), за ним следует «Bonne d'enfant» (Няня) и завершает цикл «Enfant de Troeur» (Дитя полка) [см. 3, с. 108]. Цепочка взаимосвязанных между собой слов подобна каравану. Смысл и принцип смысло- и словообразования в цикле раскрывается благодаря введенному в центр центра – в середину центральной песни – триптиха образа «каравана», который становится своего рода «ключом» к постижению замысла авторов. Это – краеугольный камень в понимании системы передачи информации, изобретенной Жаном Кокто. По принципу цепочки-каравана выстраивается все произведение, каждое звено которого – как один из кинокадров фильма, как фрагмент одной жизни. Сквозное развитие сюжета достигается благодаря смысловым рядам, объединяющим, на первый взгляд, бессмысленно разбросанные образы криптограммы.

Открывает №1 образ клоуна, это – Герой песни. Один из семантических дублей образа художника, артиста. Песенное действие разыгрывается как спектакль, в котором предметом балагана становится чувство (принцип «изнашивай сердце»). Так театр чувства вступает во взаимодействие с театром показа.

В русле всеобщей театральной символики возможно вычерчивание балетного семантического ряда. Его образуют такие слова и словосочетания из №1 «Нарбоннский мед» как «удар пальцем ноги», что, по-видимому, означает связь с природой балетного костюма (пуанты), а также следующее за ним «летим». Следствие толчка – прыжок, отрыв от земли, превращающийся в полет. Его продолжением становится ассоциирование с «золотым веком» из №2 «Няня».

Кроме того, клоуны и дама голубого креста – подобны персонажам театра *dell'arte* Пьеро, Арлекину и Коломбине. Эти образы расположены в крайних частях цикла. Между ними – детские мечты-сновидения: «dogmeг» (спать) и «vole» (летим). А также упомянутые выше образы «игр».

Золото («d'ог») – одна из сквозных образно-смысловых нитей, объединяющих два первых номера: №1 «Нарбоннский мед» и №2 «Няня». В первой песне золото сопряжено с образом клоунов, что «цветут» золотом. В этом случае клоуны олицетворяют символ впечатлений о театрально-цирковой стихии (ярчайшем впечатлении детства). Во второй песне, согласно дословному переводу, золото связано с образом детства – «золотого возраста» и, одновременно, старости – «золотого века» мудрой зрелости в судьбе человека. Кроме того, на основе метода кодирования информации, на котором зиждется поэзия «Коккард» К. Кокто, возможно усмотреть скрытую ассоциацию с триумфом «Русского балета» С. Дягилева периода, именуемого «Золотым веком». Этот период – довоенный, с 1909 по 1914 гг. Совпадает с Серебряным веком в русской культуре.

Золотистый и голубой цвета составляют цветовой семантический ряд: клоуны золотом цветут, золотой возраст, дама голубого креста, униформа голубая. К нему относится и утверждение торжества цвета (образ цветной афиши из второй песни). Внимание к цветовым созвучиям еще раз доказывает сопричастность музыкально-поэтического текста искусству живописи.

Следующий семантический ряд, объединяющий все три текста, обусловлен темой лакомств. Она также связана с идиллическим представлением детства, идеала, счастья. В №1 перечисляются: «ваниль, перец, конфитюр из плода тамаринового дерева», в №3 («Сын полка») – «карамель, кислые конфеты, мятные леденцы, малиновый сироп». В №2 «Няня» слова-«лакомства» отсутствуют. В этой песне зона идеально-сладостного переносится в музыку (воспроизведение жанровой модели колыбельной). Их замещает единственное слово-образ – караван, который эти лакомства везет.

Но наиболее полно в вербальном тексте «Коккард» представлены музыкальные образы и образы, непосредственно связанные с театром.

«Кокарды» написаны для тенора и камерного ансамбля, в состав которого входит корнет-а-пистон и барабан. Введя в «смысловые ряды» упоминание образов этих музыкальных инструментов (№3), авторы словно бы замыкают круг, объединяют семантику слова и музыки в одно целое. Помимо упоминания тех музыкальных инструментов, которые участвуют в ансамблевой партитуре цикла, музыкальный семантический ряд в словесной части цикла образует множество других номинаций. В частности, уже в №1 появляется слово «мандолина», в №2 – словосочетания «привет от Густава» (вероятно, Малера), «Ave Maria Гуно», мелодия Майоля, фонограф, механическое пианино, в №3 – «полька», «антракт», «интермедия». И это не случайно. Кокто ведал о силе воздействия музыкального языка на человеческий разум и сердце. Он станет «рупором» «Шестерки». «Берегитесь музыки, – пишет Кокто, – «в словаре поэта всегда слишком много слов, в палитре художника – слишком много красок, в клавиатуре музыканта – слишком много нот» [7, с. 813].

Что еще, по мнению Кокто и Пуленка, делает человек между рождением и смертью? Странствует по жизни. Тема странствий появляется уже в №1 «Нарбоннский мед», о чем свидетельствует образ моряка с характерной портретной характеристикой: «помпон, шея, усы». В №2 «Няня» воплощением странствий становится караван. Этот смыслообраз также несет функцию центрально-организующего звена, ибо в нем осуществляется «пересечение» семантических рядов – лакомств и странствий. В №3 «Сын полка» тема странствий сопряжена с упоминанием города Гамбург.

В контексте «Кокард» сложные иносказательные выражения мирно соседствуют с бытовыми словечками и ироническими выражениями: «тоа bite», «с'est du joli» (ну и дела!), что свидетельствует о недифференцированном объединении в единое художественное пространство примет «высокого» и «низкого» стилей.

В «Кокардах» отдельный семантический ряд составлен из словно случайно услышанных собственных имен: Карко Жофр (главнокомандующий Французской армией), Густав, Гуно, Майоль, Турин клуб, Ник Картер (сыщик). Это – лики XX-го века, персонажи документального фильма, зашифрованного Кокто.

Слова-приказы «Спать!», «Изнашивай свое сердце» режут ткань дадаистического стиха (у Пуленка они подчеркнуты ходами на б7 и ч8). Функцию императива выполняют также следующие слова №3 «Сын полка»: полька, интермедия, антракт, словно бы провозглашаемые от лица некоего Распорядителя театра.

Окончания каждой песни – подводящие итог словосочетания-выводы. В №1 «Нарбоннский мед» последняя строка знаменует рождение новой Десятой Музы кинематографа, в завершении №2 «Няня» провозглашается лозунг «Свобода, равенство и братство!», в №3 «Сын полка» строка «Трапедия восхваляет смерть» подводит итог жизни артиста цирка.

Сердцевиной триптиха и по форме, и по смыслу является №2. Именно в нем заключается осевое сечение цикла Кокто – Пуленка. Ядром цикла становится песня, воспроизводящая атмосферу «детской». Здесь утверждается идея щедрого дара, объемлющего разные проявления жизни, а также самые светлые воспоминания детства, к которым относится следующая смысловая сюита: «Я дарю каждому человеку, у которого головная боль – жираф, свадьба, Ave Maria, розовый куст, мелодия Майоля». Важно отметить, что в этой части светлой прозрачной краски поэт достигает без внедрения в текстовую ткань идиллического «конфетного» ряда. Теплую уютную атмосферу «детской» воссоздает музыка Пуленка.

И, наконец, в цикле представлены фразы плакатного содержания. Так в начале произведения, подобно видению, появляется «цветная афиша о преступлении». В дальнейшем этот образ трансформируется в знаменитый лозунг «Свобода, равенство и братство!».

Выводы. Таким образом, текст поэта Кокто являет собой рассредоточенные смысловые номинативные «сюиты», которые переплетаются, развиваются и взаимодействуют между собой. Рафинированный ум художника тяготеет к системе.

Жан Кокто – один из самых великих волшебников слова. Поэт всю жизнь пытался найти определение тому, что невозможно ни назвать, ни увидеть: «Невидимость представляется мне условием элегантности. Элегантность кончается, когда ее замечают. Поскольку поэзия – сама элегантность, ее не видно. Поэзия – наивысшее выражение, данное человеку». Своеобразным воплощением этого идеала Жана Кокто является цикл стихотворений «Кокарды».

Литература:

1. Балашова Т. Французская поэзия XX века. – М.: Наука, 1982. – с. 383.
2. Костарева О. Феномен новаторства в «Золотом веке» «Русского балета» С. Дягилева (1909 – 1914) // Новый исторический вестник. – 2001. – №3. – с. 1-7.
3. Краснощек Е. Песни Ф. Пуленка на стихи Ж. Кокто // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: «від існуючого до майбутнього». – Харків: ХДУМ, 2007. – вип. 20. – с. 101, с. 113.
4. Медведева И. Франсис Пуленк. – М.: Советский композитор, 1969. – с. 239.
5. Пуленк Ф. Письма. – Л.: Музыка, 1970. – с. 310.
6. Пуленк Ф. Я и мои друзья. – М.: Музыка, 1977. – с. 158.
7. Кокто Ж. Петух и Арлекин. – Санкт-Петербург: Кристалл, 2000. – с. 864.
8. Кокто Ж. Портреты-воспоминания. – М.: Известия, 1985. – с. 160.
9. Кокто Ж. в 3-х томах. Том 1. Проза. Поэзия. Сценарии. – М.: Аграф, 2001. – с. 447.
10. Шнейерсон Т. Французская музыка XX века. – М.: Музыка, 1970. – с. 576.

Надійшла до редакції 27.05.2008