

УДК 769.2
ББК 85.103(3)

Степпе Екатерина Михайловна

Студентка 2 курса магистратуры, факультет истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет, 125047,
Россия, Москва, Миусская пл., 6
ORCID ID: 0009-0009-7509-2812
birds-of-dorian@yandex.ru

Ключевые слова: Пьер Боннар, постимпрессионизм, Наби, печатная
графика, музыкальная иллюстрация, театр, кукольный театр, театр
марионеток, теория и история музыки

Степпе Екатерина Михайловна

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-208-239

Для цит.: Степпе Е.М. Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара // Художественная культура. 2025. № 4. С. 208–239. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-208-239>.

For cit.: Steppe E.M. Nine Songs by Claude Terrasse for *Répertoire des Pantins*: The Innovation and Significance of Pierre Bonnard's Musical Illustration. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 208–239. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-208-239>. (In Russian)

Steppe Ekaterina M.

2nd-year Master's Student, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia
ORCID ID: 0009-0009-7509-2812
birds-of-dorian@yandex.ru

Keywords: Pierre Bonnard, postimpressionism, the Nabis, graphic art, musical illustration, theatre, puppet theatre, history and theory of music

Steppe Ekaterina M.

Nine Songs by Claude Terrasse for *Répertoire des Pantins*: The Innovation and Significance of Pierre Bonnard's Musical Illustration

Аннотация. Изданный в 1898 году сборник песен «Репертуар марионеток» являлся результатом тесного сотрудничества поэта и драматурга Альфреда Жарри, художника Пьера Боннара, поэта Франк-Ноэна и композитора Клода Террасса. Сборник включает девять музыкальных произведений, из которых три связаны с культовым «Королем Убу» Жарри. Если пьеса Жарри всесторонне изучена, то оставшиеся шесть песен, написанных на стихи Франк-Ноэна и положенные на музыку Террасса, незаслуженно остаются в тени и почти не исполняются.

Интерес к совместной работе Ноэна и Террасса прежде всего связан с художественной деятельностью Боннара в Театре де Пантен. Художник, занимавшийся оформлением декораций и не раз мастеровивший кукол для театра марионеток, создавал и обложки для нот сочиненных Террассом произведений.

Шесть литографий Боннара для «Репертуара марионеток» имеют значение как в русле малоизученной музыкальной иллюстрации художника, так и в связи с недостаточно освещенной темой музыкальной иллюстрации как комплексного явления, основанного на взаимодействии изобразительного и музыкального материала. Цель исследования заключается в оценке новизны графического подхода Боннара к нотной иллюстрации на примере сборника «Репертуар марионеток». Подробное рассмотрение и изучение данных обложек позволяет глубже проникнуть в замысел Боннара-графика, выявить новые особенности творческого метода, проследить влияние поэтического и музыкального содержания на композиционный строй рисунка, расстановку в нем ключевых акцентов и даже на выбор персонажей. Воскрешение данного репертуара крайне важно в контексте диалога с современностью. Музыка, стихи и рисунки «Репертуара марионеток» по отдельности и в целом настолько незаурядны, что, с одной стороны, представляют интерес для музыкальной иллюстрации и XXI века, а с другой — напоминают о своеобразии и традиции французского искусства рубежа XIX–XX веков.

Выражаю благодарность моему научному руководителю, кандидату искусствоведения Ключиной Елене Витальевне в подготовке настоящего исследования.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

Abstract. The collection of songs *Répertoire des Pantins* published in 1898 was a result of close collaboration of such prominent figures as poet and dramaturge Alfred Jarry, artist Pierre Bonnard, poet Franc-Nohain, and composer Claude Terrasse. The collection consists of nine music pieces, three of which are connected with the hieratic *Ubu Roi* by Alfred Jarry. While the play by Jarry is studied exhaustively, the rest six songs with lyrics by Franc-Nohain to the music by Terrasse have undeservingly remained in the background and are almost not performed.

The interest in collaboration of Franc-Nohain and Terrasse is primarily related to the artistic activity of Pierre Bonnard in the Théâtre des Pantins. The artist, who was involved in set design and making marionettes for the puppet theatre, also created covers for music sheets composed by Terrasse.

Six Bonnard's lithographies for the songs from *Répertoire des Pantins* are of great significance in terms of the artist's understudied musical illustration, as well as due to the underresearched subject of musical illustration in art theory as a complex phenomenon based on the interaction of the pictorial and music material. The aim of the research is to evaluate the novelty of Pierre Bonnard's graphic approach to musical illustration on the example of the *Répertoire des Pantins* collection of songs. Detailed exploration of the covers allows us to get deep into the artist's premise, to expose new particularities of his artistic method, to trace the influence of poetic and music contents on the composition of the drawings, on prioritizing of the elements in the compositions, and even on the choice of characters. Moreover, the revival of the repertoire is highly important from the perspective of its dialogue with the contemporaneity. The music, lyrics, and drawings of *Répertoire des Pantins* separately and as a whole are so remarkable that, on the one hand, they are of interest for musical illustration of the 21st century and, on the other hand, they remind about authenticity and tradition of the French art at the turn of the 20th century.

The author would like to express her gratitude to her academic supervisor Elena V. Klyushina, PhD (in Art History), for assistance in preparing this study.

Введение

Предметом настоящего исследования является новаторство Пьера Боннара (Pierre Bonnard, 1867–1947) в области музыкальной иллюстрации на примере сборника песен «Репертуар марионеток» (*Répertoire des Pantins*, 1898, Художественный музей Толедо, Коллекция современных иллюстрированных книг Молли и Уолтера Барейсс, Толедо). Целью настоящего исследования является оценка новизны музыкальной иллюстрации Пьера Боннара на примере указанного сборника, где новаторство графического подхода художника обуславливается спецификой его взаимодействия с поэтическим и музыкальным содержанием. Сложная совокупность поэтического, музыкального и художественного компонентов данного памятника книжного искусства определяет постановку таких задач, как осуществление семантического анализа положенных на музыку стихотворений Франк-Нозна (Franc-Nohain, 1872–1934), подробный музыкально-теоретический разбор песенного материала Клода Террасса (Claude Terrasse, 1867–1923), внимательное изучение и анализ графического подхода Пьера Боннара, а также рассмотрение новаторских приемов художника во взаимодействии с поэтической и музыкальной составляющей произведений. Методологической основой исследования является комплексное применение формально-стилистического, иконографического, историко-описательного и сравнительно-исторического методов.

Актуальность работы обусловлена недостаточной освещенностью музыкальной иллюстрации Пьера Боннара в отечественной и зарубежной науке. Оценивая степень изученности избранного памятника графического искусства, следует признать, что она беспрецедентно низка. В отечественной науке специальных трудов, которые были бы посвящены «Репертуару марионеток», нет. В западной литературе не так часто встречаются упоминания этого музыкального сборника. Его название приводится в монографии под редакцией Ф.Д. Кейта (F.D. Cate) и М. Шоу (M. Shaw) «Дух Монмартра: кабаре, юмор и авангард, 1875–1905» [*The Spirit on Montmartre*, 1996, p. 83], но авторы не углубляются в его характеристику. Теме музыкальной иллюстрации в кругу Боннара посвящен раздел выставочного каталога Национальной галереи искусства в Вашингтоне «Печатное

изобилие. Париж 1890-х» [Murray, 2000, p. 60–83]. Однако, рассматривая иллюстрации к «Репертуару марионеток», исследовательница Г.Б. Мюррей (G.B. Murray) отдает предпочтение историческому контексту и содержанию песен, обходя стороной их музыкальное оформление. «Репертуар марионеток» до сего дня не вызывал интереса и в фундаментальных трудах, посвященных художнику. Среди современных авторов к теме музыки в творчестве художников группы «Наби» обращается Р. Кумбс (R. Coombes). Исследовательница подробно изучает влияние музыкальных контактов на художественную деятельность Мориса Дени (Maurice Denis) [Coombes, Maurice Denis's, 2023, p. 395–421]. Также известна ее статья о значении телесности музыканта-исполнителя в изобразительном искусстве Дени и Боннара [Coombes, *The Sounding Body*, 2023, p. 147–172]. Кратко затрагивается музыкальная иллюстрация изучаемого периода в фундаментальном труде А. Руба (A. Roob) «История печатной графики. 1819–1921» [Roob, 2023, p. 530–531]. Для данной работы представляет интерес исследование С. Людвиг (S. Ludwig), в одной из глав которого автор обратилась к плакатам Анри де Тулуз-Лотрека (Henri de Toulouse-Lautrec), изображающим Жанну Авриль (Jane Avril) [Ludwig, 2021, s. 73–118]. Людвиг последовательно анализирует роль музыканта в качестве персонажа как дополняющего образ танцовщицы, так и становящегося частью обрамления плаката. В отечественном искусствознании отметим статью Д.О. Мартыновой, знакомящую со спецификой французского кафе-концерта. Опираясь на книгу Элуа Уврара (Eloi Ouvrard) и сопровождающие ее иллюстрации, выполненные Луи Ури (Louis Ouri), автор уделяет внимание особенностям сценического тела и пластики исполнителей кафе-концерта [Мартынова, 2025].

Однако несмотря на неиссякающий научный интерес к проблеме взаимодействия музыки и изобразительного искусства в порубежную эпоху, историография, касающаяся изучения музыкальной иллюстрации, по-прежнему отличается неполнотой. На сегодняшний день не существует специального труда, в котором осуществлялся бы полноценный формально-стилистический и иконографический анализ иллюстраций Пьера Боннара к сборнику «Репертуар марионеток», а также учитывался бы музыкально-поэтический контекст песен.

Научная новизна настоящего исследования состоит в подробном рассмотрении графических приемов Пьера Боннара в их

взаимодействии с музыкальным и поэтическим материалом сборника «Репертуар марионеток»; восполнении лакун в области исследования музыкальной иллюстрации Пьера Боннара; установлении степени новизны графического подхода художника и его влияния на иллюстрацию Альфреда Жарри (Alfred Jarry, 1873–1907).

Театр марионеток и «Король Убю»

На протяжении большей части 1890-х годов Боннар участвовал в театральной жизни Парижа, создавая декорации для Театра д'Ар (Théâtre d'Art) Поля Фора (Paul Fort) и для Театра Эвр (Théâtre de l'Oeuvre) Люнье-По (Lugné-Poe). Совместно с Полем Серюзье (Paul Sérusier, 1864–1927) Боннар спроектировал декорации для абсурдной пьесы «Король Убю» (Ubu roi, 1888) Альфреда Жарри, впервые поставленной Люнье-По в Театре Эвр 10 декабря 1896 года. Спустя год Франк-Ноэн, Клод Террасс и Альфред Жарри основали в доме Террассов на улице Баллю Театр де Пантен (Théâtre des Pantins). Участие в художественной жизни театра марионеток стало важным этапом творческого становления для Боннара. Именно здесь в 1898 году была осуществлена постановка кукольной версии «Короля Убю», в которой Боннар и Эдуар Вюйар (Jean-Édouard Vuillard, 1868–1940) помогли с украшением зала и созданием марионеток. В посвященной этому мероприятию публикации «Эко де Пари» (Echo de Paris) упоминается, что декор, разработанный Боннаром, состоял из черных и серых силуэтов «виртуозного исполнения» [The Nabis, 1988, p. 55].

На самом деле первая кукольная постановка пятиактной пьесы Жарри «Король Убю» состоялась еще в 1888 году на чердаке дома семьи Морена. Именно Анри Морен (Henri Morin), будучи одноклассником Жарри по лицею в Ренне, написал в 1885 году один из эпизодов, где Убю выступает в роли короля Польши. Жарри, адаптировав этот текст в комедию, впервые показал его с кукольным Театром де Финанс (Théâtre des Phynances) [LaBelle, 1980, p. 100]. Главным героем пьесы был тучный и грубый отец Хеб, имевший три зуба: один из камня, другие два из железа и из дерева. Прообразом короля Убю стал презираемый Жарри учитель физики по имени Эбер, над которым он достаточно жестоко подшучивал вместе с другими лицеистами. Персонаж Жарри, изначально существовавший как «папаша Убю», постепенно перерос

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

в «короля Убю», одного из самых чудовищных и обескураживающих явлений во французской литературе.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса

За музыкальное оформление Театра де Пантен отвечал Клод Террасс, в связи с чем большинство песен, сочиненных им для кукольного театра, выходило в свет в издательстве «Меркюр де Франс» (Mercure de France) с обложками Пьера Боннара. Однако автором иллюстраций к изданному в 1898 году «Репертуару марионеток» был не только Боннар. Содержание сборника включало три произведения, написанные для кукольной постановки «Короля Убю», в том числе «Увертюру к Королю Убю» (Ouverture d'Ubu roi) для фортепиано в четыре руки; «Марш поляков» (Marche des polonais) для фортепиано, впоследствии исключенный из спектакля; и две версии «Песни об удалении мозга» (Chanson du décervelage) на слова Жарри из пятого акта «Короля Убю» — в сопровождении фортепиано и без аккомпанемента. Эти первые литографические обложки для «Короля Убю» Жарри выполнил самостоятельно [The Spirit on Montmartre, 1996, p. 76–78]. Происхождение грушеподобного образа короля Убю явно восходит к портрету Луи-Филиппа (Louis-Philippe I), сделанному Шарлем Филипоном (Charles Philipon) на заседании суда, где редактор и издатель еженедельника «Ля карикатур» (La Caricature) превращает короля в грушу. Вслед за Филипоном образ груши продолжал транслироваться в творчестве Оноре Домье (Honoré Daumier), Жана Гранвиля (Jean-Jacques Grandville), Огюста Буке (Auguste Bouquet), закрепившись в протестной французской культуре как связанный с пороками короля и их обличением. Найденный и воплощенный Альфредом Жарри облик короля Убю в дальнейшем получит развитие в иллюстрации Боннара для «Альманаха отца Убю» (L'Almanach illustré du Père Ubu), изданного Амбруазом Волларом (Ambroise Vollard) в 1899 и 1901 годах [Dubbelboer, 2009, p. 51–72] и упомянутого в разделе «Альманахи» общего каталога французских книжных магазинов за 1901–1905 годы [Catalogue générale, 1968, p. 24]. Кроме того, сохранилось упоминание Гийома Аполлинера (Guillaume Apollinaire), уточняющее, что и ранняя версия 1899 года, и более полная версия так называемого «Большого альманаха отца Убю» (Grand Almanach illustré du Père Ubu) 1901 года

были выпущены «следуя авангардному предпочтению анонимности без каких либо указаний на своих создателей или издателя» [The Spirit on Montmartre, 1996, p. 83]. В книге «Дух Монмартра: кабаре, юмор и авангард» Ф.Д. Кейт утверждает, что инфантильный стиль, характеризующийся неконтролируемыми царапинами и каракулями, а также линией карандаша, грубо очерчивающей фигуры и текст, был применен Жарри вслед за А. Рёделем (Auguste Roedel), А. Вилеттом (Adolphe Léon Willette) и Т.А. Стейнленом (Théophile-Alexandre Steinlen), с ориентиром на их работы для «Черного кота» (Le Chat Noir) [The Spirit on Montmartre, 1996, p. 82]. Однако у Боннара этот эффект встречается уже в 1891–1893 годах в предварительных рисунках для «Маленького иллюстрированного сольфеджио», и логично предположить, что именно тесное сотрудничество с Боннаром и Террассом могло повлиять на стиль Жарри в музыкальной иллюстрации, нежели знакомство с книжной иллюстрацией 1880-х годов, так как Жарри переехал в Париж лишь в начале 1890-х [Jarry, 2001, p. 11].

Кроме этого в сборник входили шесть песен на стихи Франк-Ноэна, в том числе «Три песни в колбасной лавке» (Trois chansons à la charcutière): «Из страны туренцев» (Du pays trouangeau), «Несчастливая Адель» (Malheureuse Adèle) и «Велас, или Солдат удачи» (Velas ou l'officier de fortune); а также отдельные песни: «Жалоба г-на Бенуа» (Le complainte de M. Benoît), «Снежный пейзаж» (Paysage de neige), «Непристойная колыбельная» (Berceuse obscène). Причем последняя песня напечатана в сборнике вместо обозначенной в оглавлении застольной песни «Бенжамен» (Benjamin) [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 9, p. 1–6].

**Иллюстрации к «Трем песням в колбасной лавке»:
«Из страны туренцев», «Несчастливая Адель»,
«Велас, или Солдат удачи»**

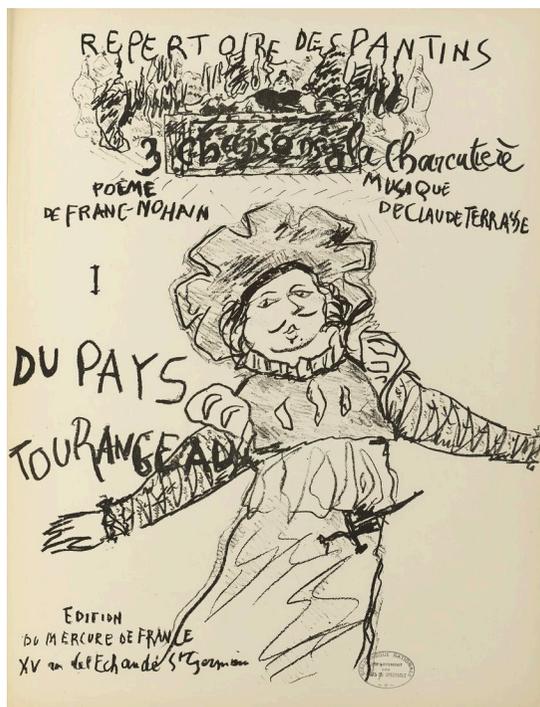
Все три обложки для песен на стихи из поэмы Франк-Ноэна «Колбасная лавка» стилистически объединены художником: вверху листа повторяется название сборника «Репертуар марионеток», а под ним располагается изображение широкого мясного прилавка и его тучной хозяйки, продавщицы колбас. Нависающая над основной иллюстрацией колбасная лавка напоминает просторную театральную ложу,

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

в которой, окруженная мясными деликатесами, с важным видом восседает главная зрительница. Этот мотив, служащий своеобразной архитектурной гирляндой для обложки, не копируется художником в следующих страницах, а переосмысливается через собственное подобие.

Художественное решение иллюстраций выполнено в типичном для Боннара нарочито небрежном стиле. В графическом подходе художника явно прослеживается стремление сохранить дух наброска. Об этом говорит характер надписей, в которых заметен сильный нажим и неоднократная дополнительная обводка. Одной из особенностей манеры Боннара при оформлении иллюстраций текстом является различная скорость письма. Вдумчиво продавливающие бумагу слова сменяют прыгающие буквы, то начертанные отдельно, то наспех соединенные прописью, и все это в пределах одного листа. Название цикла «Три песни в колбасной лавке» вписано жирно обведенными буквами и без того плотно заштрихованное пространство логи без каких-либо попыток прибегнуть к аккуратности. Растушевка карандашом, напоминающая неряшливую смазанность рисунка, задетого при нанесении тыльной стороной ладони, придает внешнему облику обложки грязноватый вид, будто ее и взаправду хватили сальными руками в мясной лавке. По сторонам от заглавия расположены указания авторов текста и музыки, при взгляде на которые сразу выдает себя еще один характерный прием Боннара — частая смена наклона букв то влево, то вправо, зачастую даже внутри одного слова. В нижнем левом углу дана информация об издателе: с трудом процарапанные печатные буквы постепенно перетекают в неразборчивую вязь, а окончания слов скомканы и уменьшены, будто на бумаге не хватало места и требовалось уместить текст. По левому краю листа подобно волне, перетекающей на само изображение, выделяется название каждой песни.

Цикл «Три песни в колбасной лавке» открывает песня «Из страны туренцев», повествующая о хозяйке туренского замка, легкомысленной и жестокой Иветте, с насмешкой отвергнувшей любовь молодого пажа. Трагический финал стихотворения, омраченный смертью несчастного влюбленного, усилен контрастом повторяющихся строк «Смейся, Иветта, смейся, Иветта из Тура». На обложке художник представляет читателю главного персонажа, не раскрывая сюжетной линии раньше

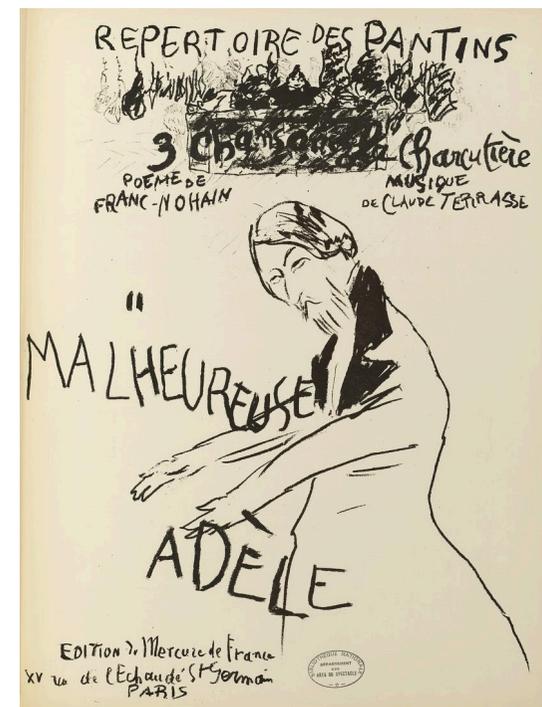


Ил. 1. Литография к песне «Из страны туренцев». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 4. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 1. Lithograph cover «From the Land of Touraine». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 4. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

времени. Разодетый в парадный костюм и явившийся совершить признание в любви, молодой паж выглядит ни о чем не подозревающим, а его открытая поза с распахнутыми руками добавляет образу неискренности и игрушечности. Вокально-инструментальное воплощение текста также не выдает драматической развязки раньше назначенного времени. Музыкальная форма первого куплета состоит из периода единого строения, спокойно развивающего лирико-повествовательные интонации и достигающего своего расцвета в третьем предложении. На возгласах пажа «Смейся, Иветта, смейся, Иветта из Тура» («Ris, Yette! Ris, Yette de Tours!») вокальная линия оказывается в наиболее высоких тесситурных условиях, а указание характера исполнения певца «очень нежно» в сочетании с прихотливой переменной метра и основанном лишь на мажорных гармониях фортепианном сопровождении добавляет смыслового контраста и сюжетной заостренности. Второй куплет основан на повторе первоначального музыкального

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



Ил. 2. Литография к песне «Несчастливая Адель». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. 1898. Т. 5. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 2. Lithograph cover «Poor Adele». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 5. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

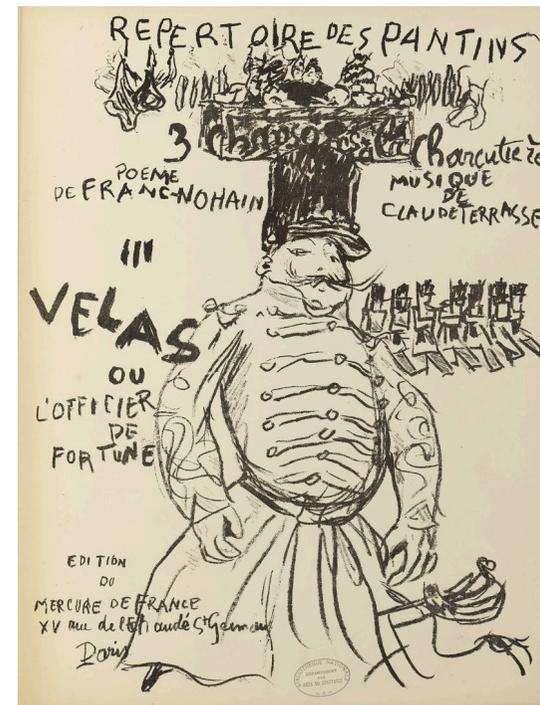
материала, и лишь постепенная смена лирического тона на драматический, достигающая пика на обманчиво ласковом повторении стихотворного рефрена «Смейся, Иветта, смейся Иветта из Тура» [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 4, p. 1–4], выдает жестокость самовлюбленной госпожи и отчаяние пажа, попросившегося с жизнью из-за разбитого сердца. Быстрый, но уверенный рисунок моментально схватывает галантный характер и внешние особенности персонажа: тонкие усики, короткую бородку, несколько жеманный рот и даже очаровательную родинку на подбородке. Играя с толщиной отрывистых и волнистых линий, художник придает изображению пажа естественность и объем. Поражает мастерство и изобретательность штриховки, детализирующей костюм. Рукава заполняют толстые каракули и почти прозрачные спиральки. Платье и шляпа обретают фактуру за счет использования волнистого и прямого штриха разной длины. Насыщенность тона деликатно нюансируется художником за

Десять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

счет искусного чередования различной силы нажима на карандаш, благодаря чему рисунок начинает восприниматься как цветной.

Цикл продолжает печальная эпитафия «Несчастливая Адель», трогательно описывающая преждевременную кончину молодой девушки. Несправедливость рока и бессилие медицины лишь на миг оттеняются лирическим воспоминанием о сладкоголосой красавице Адель. Плач горлиц и приготовления цветка асфоделя, из-за которого Персефона, согласно легенде, оказалась в объятиях Аида, усиливают траур, моментально возвращая слушателя к теме смерти. Форма всех песен цикла решена Террассом идентично: в виде двух разделов, где второй куплет основан на музыкальном фундаменте первого. Композитор привносит в первое построение настолько самостоятельный и разноплановый материал, что его повторение во втором куплете позволяет слушателю скорее усвоить и закрепить замысел композитора, нежели заскучать от однообразия. Медленный темп, торжественно-величавый характер музыки и двудольный метр, усиленный преимущественно аккордовым изложением, отсылают к паване, распространенному в Европе в XVI веке церемониальному танцу-шествию, получившему траурный окрас в связи с появлением в XVII веке жанра томбо, инструментальных пьес в честь усопшего. Интересно, что в творчестве Клода Террасса переосмысление этого жанра происходит за год до появления фортепианной пьесы М. Равеля (Maurice Ravel) «Павана на смерть Инфанты» (*Ravane pour une infante*, 1899).

Руки персонажа, помещенного Боннаром на обложку песни, то ли распростерты над могилой, то ли опускаются от беспомощности. Укороченная длина рук непропорциональна телу, а их излишняя прямота без сгибов в локтях, как и наклон не держащейся самостоятельно головы и слегка закатившиеся вверх глаза, лишь подтверждают мысль о том, что роль в этом действии отведена марионетке. Наблюдательный и ценящий каждый момент жизни Боннар переносит внимание читателя с той, которой уже нет, на того, кто еще жив. Художник изобразил не главную героиню песни, а, вероятно, врача, потерпевшего неудачу в борьбе за жизнь «несчастной Адель». Именно он все еще способен испытывать горечь утраты и негодовать на неизбежность смерти. Боннар создает его облик быстрыми точными линиями. Наиболее прорисованными становятся растительность на лице, сразу



Ил. 3. Литография к песне «Велас, или солдат удачи». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 6. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 3. Lithograph cover «Velas or the Soldier of Fortune». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 6. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

обозначающая внешность, возраст и сдержанный характер персонажа, а также прическа, приобретающая естественность за счет разнообразного штриха, передающего эффект переливающихся на свету прядей волос. Плотная штриховка воротника придает ему вид отороченного коротким мехом, а сам силуэт верхней одежды напоминает по крою популярное в Англии и во Франции пальто-редингот. Это небольшое наблюдение подсказывает, что действие происходит не во врачебном кабинете, а все же во время похоронной процессии, и протянутые вперед руки доктора обращены к оплакиваемой Адель.

Фанфарный характер и маршеобразное движение музыки песни «Велас, или Солдат удачи» с первых тактов погружает слушателя в героическую атмосферу, подкрепленную простейшей ритмической формулой «ум-па, ум-па», типичной для военных духовых оркестров, где на сильную долю «ум» приходится чередование тоники и доминанты в басу, как правило в исполнении тубы, а слабые доли,

соответствующие ответу «па», могут быть исполнены более высокими по звучанию инструментами, например тромбонами. Главный герой — храбрец Велас, ушедший воевать и вернувшийся «расшитым сверху донизу», то есть в форме, украшенной наградами. Тематика стихотворения явно связана с прославлением военно-патриотических ценностей. Невзирая на быстрое поражение во франко-прусской войне (1870–1871), на рубеже XIX–XX веков Франция стала второй после Великобритании колониальной державой. В связи с чем такие понятия, как патриотизм и чувство долга, все еще отражали дух эпохи, а упоминание о встречающей его подруге и скорой свадьбе Веласа подчеркивает значение института брака. Несмотря на то что текст песни овеян военной романтикой и прославляет ратные подвиги, сама музыка носит легкий и подвижный характер, что добавляет толику иронии в песню бравого солдата. Эту тень насмешки отмечает и художник. Боннар изображает Веласа надутым, его грудь как колесо, голова вдавлена в плечи, пышные усы развеваются в разные стороны, а сама поза неестественная, словно военный шире своей ливреи и, застряв, не в состоянии пошевелиться. И ни сабля, ни рота солдат позади не добавляют образу Веласа важности. То ли человек, то ли кукла, он слегка покачивается на обложке, удивляя пустотой взгляда.

Исполнение «Трех песен в колбасной лавке» предварялось вступительным словом Франк-Ноэна. Поэт вводил слушателей в контекст песен рассказом о несчастной колбаснице, остающейся за прилавком в разгар рождественских праздников. Доведенный до абсурда драматизм вокальных композиций обнажал их истинное комическое предназначение. Наибольший восторг зрителей вызывали заложенные в поэтический текст омофонические сочетания, отсылающие к мясным яствам. Так, повторяющиеся строки «Смейся, Иветта, смейся Иветта из Тура» («Ris, Yette! Ris, Yette de Tours!») звучат на французском языке как название паштета («rillettes de Tours»). Печальные интонации «Она мертва, Адель!» («Elle est morte, Adele!») превращаются в сравнение покойницы с вареной колбасой («Elle est mortadelle»). Подобным образом обыгрывается текст и в песне о бравом солдате Веласе: патриотичный возглас «Служи, Веласу!» («Sers, Velas!»), как и призыв по возвращению со службы прижать к себе невесту «Прижми, Велас!» («Serré, Velas!»), воспринимается на слух как «сервелат»

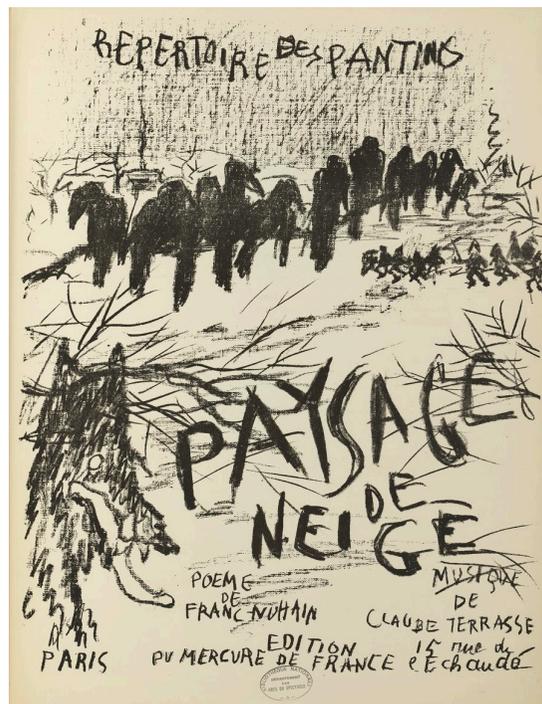
Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

(«cervelas»). Словно раздаваясь из-за колбасного прилавка, эти умогательные выкрики наименований мясного ассортимента производили настоящий фурор [Murray, 2000, p. 77–79]. Боннар предельно аккуратно взаимодействует с юмористической составляющей песен. Он не высмеивает персонажей и не пытается сделать саркастический контекст произведения более выпуклым. Образный строй обложек Боннара берет начало изнутри повествования, выражая в первую очередь серьезность чувств и устремлений героев. Этот ключевой момент сразу заставляет читателя задержать внимание на иллюстрациях и проникнуться каждой историей. Впервые разглядывая изображения, можно сразу догадаться, что роли будут исполнены марионетками. Боннар в некоторой степени раскрывает сюжеты песен «Из страны туренцев» и «Велас, или Солдат удачи», знакомя читателя с обликом их главных героев и отчасти намечая характер музыки; обложка к песне «Несчастливая Адель» позволяет заранее представить безотрадное содержание и скорбный интонационный строй произведения. И только после прослушивания вокального цикла становятся заметными все оставленные художником намеки на неприкрытый цинизм поэзии Франк-Ноэна: выкрученные до предела героизм, лиризм и сентиментальность персонажей, единственной слушательницей которых, по сути, является колбасница.

Иллюстрации к песням «Жалоба г-на Бенуа», «Снежный пейзаж», «Непристойная колыбельная»

Следующие три песни на стихи Франк-Ноэна Боннар стилистически объединяет по уже апробированному ранее принципу. В верхней части листа снова появляется название сборника «Репертуар марионеток». Излюбленная манера Боннара в начертании букв при всем подобии выбора средств каждый раз обретает инаковость. Выведенные толстой линией с сильным нажимом на грифель, буквы выглядят подвешенными на невидимых нитях разной длины, становясь частью декорации кукольного театра. Название каждой песни помещается прямо на изображение. Художник выделяет части слов, приходящиеся на плотно заштрихованные фрагменты рисунка, дополнительной обводкой. Внизу листа содержится информация об авторах слов и музыки, а также об издательстве. Боннар работает по примеру оформления

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



Ил. 4. Литография к песне «Снежный пейзаж». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 7. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 4. Lithograph cover «Snowy Landscape». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 7. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

обложек для предыдущего цикла песен, повторяя манеру написания текста. Слова каскадом рассыпаются на рисунок. Буквы то свободно расставлены, то тесно прижаты, будто художнику не хватает места и он пытается уместить окончания, комкая их. Допущенные ошибки или неточности в тексте никогда не вуалируются, а наоборот, подчеркнута исправляются многократной жирной обводкой. Таким образом, поначалу бросающееся в глаза отсутствие строгой организации текста становится своеобразной ловушкой, притупляющей внимание читателя. В действительности текст в иллюстрациях Боннара живет по своим внутренним законам. Осознанно или интуитивно, художник каждый раз соблюдает собственные правила, развивая лишь замысел, объединяющий текст и изображение в единое целое.

Стихотворение «Жалоба г-на Бенуа» было посвящено Франк-Нозом французскому драматическому актеру Коклену Кадету

(Coquelin cadet, 1848–1909)⁽¹⁾, также известному как Коклен-младший. Это прозвище артист получил, будучи младшим братом не менее знаменитого французского актера и теоретика театра Бенуа-Констана Коклена (Benoît Constant Coquelin, 1841–1909). Стихотворение, с первых строк шокирующее читателя известием о самоубийстве господина Бенуа, щедро приправлено черным юмором. Сатирический контекст подчеркивается упоминанием «милого загородного дома» главного героя и его семьи, для которой это событие оказалось «довольно неприятным». Кроме этого, юмористическое основание заложено и в предваряющем текст посвящении, так как оба Коклена прожили достаточно долгую и насыщенную ролями жизнь.

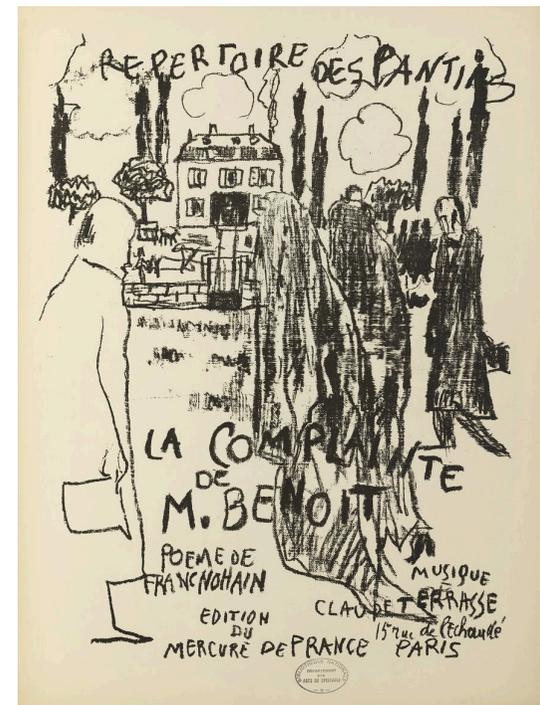
Песня открывается нисходящим движением по звукам минорного трезвучия, напоминающим своим ритмическим рисунком перебор струн на лире или арфе. Такой вид музыкального аккомпанемента отсылает к античной поэзии, получившей названия «лирической» благодаря своему исполнению под звуки лиры. Жанровая отсылка подтверждается и следующим за этим скупым речитативом певца, затем переходящего на размеренную вокальную декламацию в лаконичном октавном сопровождении фортепианной партии, вторящей рассказчику. Об отношении к древнегреческой музыкальной культуре также свидетельствует появление в мелодии второй низкой ступени — намек композитора на фригийский лад, позже сменяемый изысканным сопоставлением основной тональности с мелодическим до минором. Поскольку в музыке Древней Греции не существовало представления о мажоре и миноре, такой переход к подчеркнутой вводными ступенями минорной доминанте вкупе с контрастной сменной в аккомпанементе может означать полистилистику и смешение заявленного жанра с неоклассическими представлениями о музыке. Неожиданно вступающее на двух последних тактах каждой строфы движение шестнадцатыми говорит о соотношении темпоральностей: квантитативная ритмика, исчисляющаяся как «коротко — длинно»,

(1) Об этом свидетельствует автограф стихотворения Мориса Этьена Леграна (Maurice Étienne Legrand), известного как Франк-Нозэн (Franc-Nohain, 1873–1934). Произведение «Жалоба господина Бенуа» было включено в сборник стихов «Флейты» (Flûtes), опубликованный издательством Editions de La Revue Blanche в 1898 году под тем же названием, но с некоторыми изменениями — «Жалоба г-на Бенуа» [Legrand].

подобно контрастной светотени, переходит к акцентно-тактовой ритмике. Строфическая форма произведения основана на повторении семи стихотворных построений. Музыкальный материал практически не претерпевает изменений, за исключением смены метра и ритмической вариативности мелодии певца и аккомпанемента, целиком подчиненных стихотворному размеру.

Обложка Боннара иллюстрирует последние строки стихотворения «...вся семья пошла на похороны», одновременно улавливая нотку лицемерия в словах поэта «и надо признать, им было бы трудно поступить иначе», переданную художником через дистанцию между членами семьи. Полностью закрытые черной вуалью фигуры мадам и мадемуазель Бенуа уподоблены прилипшим к земле улиткам. «Трудолюбивый и порядочный мальчик» — сын господина Бенуа — замер в сторонке, вжимая плечи и подволакивая под себя ногу. Незакрашенный силуэт мужчины на переднем плане, скорее всего принадлежащий мужу дочери, «богатому промышленнику из Эндра», оставлен пустым, будто художник пожелал изобразить его самым чужим из «близких», не имеющим никакой связи с господином Бенуа. Демонстративная обособленность присутствующих родственников, не сплоченных гореванием по усопшему, и повисшая между ними пауза сильно контрастируют с уютным, наполненным ухоженными деревьями садом, окружающим очаровательный двухэтажный домик. Оцепенение персонажей на переднем плане на фоне продолжающегося течения жизни, тянущихся ввысь деревьев и плывущих облаков переключается с сопоставлением различных способов организации движения во времени в музыке «Жалобы г-на Бенуа». Ощущение времени остается для Боннара одним из композиционно-образующих принципов. Художник помещает зрителя не в однородную среду, а в живое пространство, отдельные элементы которого существуют со своими скоростями, со своим направлением движения и со своим уровнем устремленности в этом направлении. Композиционная расстановка «скорбящих» включает специально отведенное для зрителя место, расположенное между силуэтом статного мужчины слева и мадам Бенуа, изображенной художником не только по центру листа, но и в эпицентре трагедии, ведь «самое отвратительное, что это снова из-за любовной связи: господин Бенуа был легкомысленным по натуре...» [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 7, p. 1–6]. Находящийся

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



Ил. 5. Литография к песне «Жалоба г-на Бенуа». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 8. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 5. Lithograph cover «Monsieur Benoit's Lament». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. Paris. 1898. Vol. 8. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

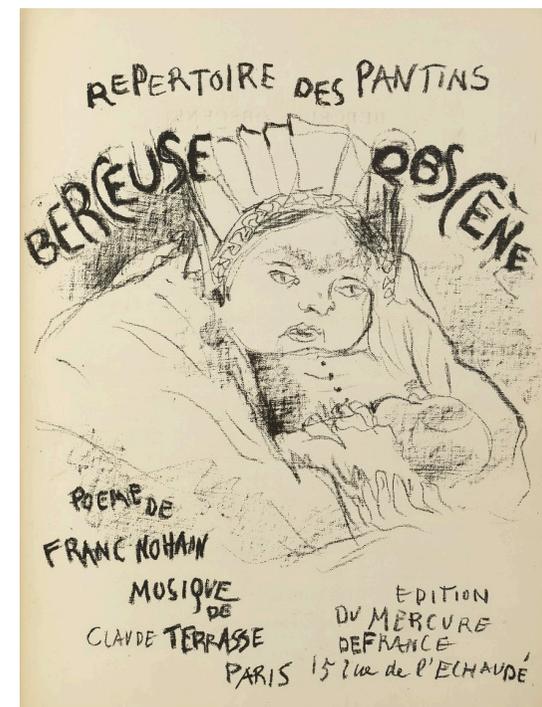
в отдалении дом манит своими распахнутыми окошками и зияющей как дыра черной дверью, а дорожка, идущая от входа, обрываясь у ворот, соединяется невидимой линией со зрителем, превращая любого смотрящего на обложку из наблюдателя в очевидца. Единственным открытым вопросом остается, чье конкретно место отводится зрителю Боннаром. Не сам ли господин Бенуа, жалобе которого должна посвящаться песня, присутствует на собственных похоронах?

Песня «Снежный пейзаж» решена Клодом Террассом в простой двухчастной форме. Экспозиционный первый раздел предваряется однотактным речитативным вступлением, моментально переносящим слушателя на снежную равнину в департаменте Ардеш. Эмоционально бурное содержание второго раздела, оправданное поэтической логикой, придает музыке черты развивающей двухчастной формы. Такой расстановке сил благоволит замысел стихотворения, сначала разворачивающий событийную канву и приглашающий слушателя

к созерцанию зимней идиллии, а затем резко сворачивающий свое гостеприимство стремительным перечислением «вороны улетают, дети уходят в школу, волкдохнет, снег тает». Террасс сглаживает внезапность происходящего, снабжая музыку подсказками и заставляя слушателя настроиться еще до основного поворота событий. И лирическое описание зимнего пейзажа, и короткая зарисовка интимного детского мирка омрачаются неожиданной модуляцией, сопровождаемой тревожными интонациями голоса «их дела не наши» и «также там есть большой волк». Отстраненный характер стихотворения, настраивающий на философское отношение к жизни, получает юмористическую окраску за счет музыкального сопровождения. Контраст восторженных интонаций первого раздела и окончаний фраз, звучащих как угроза, театрально преувеличен. Последняя строка стихотворения «И потом, какое вам до этого дело, в конце концов?», являясь интонационным отголоском начальных мотивов песни, приходится на жизнеутверждающий каданс. Занавес опускается под торжественные переливы до мажорного арпеджио. Напоминая по звучанию финал симфонии, последние такты песни заставляют слушателя скорее неловко улыбнуться, чем поддаться меланхолии.

Чтобы передать атмосферу песни, Боннар прибегает к использованию верхнего ракурса. Наблюдая за происходящим с вершины дерева, можно почувствовать себя одной из птиц. Слово нанизанные на ветку, они тесно прижимаются друг к другу, пытаются сохранить тепло. Реалистичность изображения поддерживается уплотненной штриховкой, добавляющей фигурам птиц насыщенности цвета, и изящно обыгранной линейной перспективой, уменьшающей их по мере удаления от зрителя. Искаженные пропорции заставляют ощутить больше близости с воронами, чем с маленькими детскими фигурками, играющими на снегу. Боннар подхватывает иронию композитора и гипертрофирует образ волка настолько, что тот буквально торчит из общей композиции, смещая акцент с пернатых. Каракулеобразная штриховка придает зверю грозности и колючести, а длинный вывалившийся язык и пустой кружок вместо глаза делают его нелепым, плоским и слегка ненастоящим. Сочетание пространственного объема с плоскостным изображением — еще один излюбленный прием Боннара, используемый художником для передачи основного замысла и узловых моментов композиции.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара



Ил. 6. Литография к песне «Непристойная колыбельная». Боннар П., Жарри А., Террасс К. Репертуар марионеток. Париж. 1898. Т. 9. Папка, футляр; 36 см. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Fig. 6. Lithograph cover «Obscene Lullaby». Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Puppet repertoire. 1898. Vol. 9. Folder, case; 36 cm. Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q>

Особую трогательность «Снежный пейзаж» получает за счет не-приметных деталей. Пересекающие рисунок по диагонали промерзшие дорожки выполнены особым маневром: мягким скольжением заточенной части литографского мелка под минимальным наклоном держателя. Обращает на себя внимание эффект, использованный художником в верхней части обложки для обособления фона. Он мог быть получен либо за счет наложения калькированной бумаги на шероховатую поверхность, либо с помощью обработки под «корешок» части поверхности литографского камня. Затем поверх наносилась мягкая штриховка, и таким образом достигалась необычная фактура нависшего над местностью пасмурного неба. Длинные стремительные линии раскидистых ветвей вблизи и крохотные, состоящие из меняющих направление черточек лысые деревца на заднем плане явно стилистически взаимодействуют с вычурным написанием названия песни, а растворяющиеся края рисунка в верхней части листа

придают изображению характер видения. Но «...какое вам до этого дело, в конце концов?» [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 8, p. 1–4]. Последняя строчка песни становится удачным смысловым обобщением визуальных образов, вырывая зрителя из размышлений о конечности вещей и возвращая его к реальности.

Песня «Непристойная колыбельная», маскируясь под невинный жанр, на самом деле является острой сатирой, поднимающей вопрос об условности социальных устоев и обличающей ханжество общества. Повторяющиеся покачивающие интонации «тотилю пан пан» и «нанан», служащие ласковым убаюкиванием и звукоподражанием грудному вскармливанию, могут быть интерпретированы и как эротический намек, обнажающий нравы того времени.

Неоднократное упоминание похотливого господина, подглядывающего в расстегнутый корсаж и «желающего получить столько же», указывает на незаконную связь кормилицы с отцом младенца. Граничащие с непристойностью строки стихотворения «когда малыш вырастет, это будет гораздо интереснее, если няня расстегнет свой корсаж» подразумевают, что однажды и сын пойдет по стопам папаши [Murphy, 2000, p. 80]. Скабрзность происходящего усиливается за счет венчающей фразы рефрена «тотилю пан пан, тотилу пан пан», придающего музыке нежный и безобидный характер. Такое контрастное сопоставление смыслового и образного содержания подчеркивает сатирический контекст песни, осуждающий двойные стандарты и развращенность общества.

Произведение написано в куплетной форме со вступлением, роль которого выполняет первая строфа, и репризой, повторяющей материал вступления. Выполняющие функцию обрамления крайние части менее развиты, чем куплетные. Фраза «Послушайте, послушайте милую песенку, что кормилицы из Ко пели своим младенцам» напоминает пролог к балладе или уличному спектаклю. Призывные кварто-квинтовые интонации вступления усиливают театральность происходящего и заставляют внимательно прислушаться к сказителю, а миксолидийский лад в мелодии голоса добавляет рассказу черты эпической песни. Повторяясь в конце произведения со слегка измененными словами «И вот, и вот милая песенка, что кормилицы из Ко поют своим младенцам» [Bonnard, Jarry, Terrasse, 1898, vol. 9, p. 1–6], музыкально-поэтический материал приобретает значение эпилога.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

Являясь своеобразным зеркалом для социума того времени, песня оставляет после себя неприятное ощущение неловкости и вызывает желание поскорее забыть услышанное.

Боннар, подхватывая это настроение замешательства, воссоздает на обложке «Непристойной колыбельной» изображение, которое также вызовет у зрителя желание отвернуться. Кормилица, прижимающая к своей груди младенца, выглядит нарочито непривлекательной и отстраненной. Над одутловатым лицом нависает тяжелая бесформенная бровь. Два пугающих глаза под ней, круглый левый и миндалевидный правый, смотрят в разные стороны. Вытянутые зрачки, характерные для хищных зверей, придают безразличному взгляду враждебность. Неказистости добавляет широкий нос и опущенные уголки рта. А поддерживающая ребенка рука с неестественно искривленными пальцами делает облик кормилицы окончательно отталкивающим. В этом образе все кажется чужим, далеким, маргинальным. Даже неряшливо разбросанные на листе тени выглядят спонтанными и находящимися не на своих местах. Художником сделано все, чтобы зритель почувствовал себя случайным прохожим. Опуская глаза при виде столь деликатного зрелища, он стремится скорее уйти, чтобы не нести ответственности за собственное безразличие.

Заключение

Малоизвестные в истории музыкальной литературы и почти неисполняемые произведения на музыку Клода Террасса и стихи Франк-Ноэна заслуживают специального внимания, будучи особым явлением для мира музыки. Композитор проявляет высокое мастерство в выборе незаурядных музыкальных форм и оригинальных ладогармонических сочетаний, чтобы точнее передать эмоциональное и образное содержание поэзии. Музыкальный язык вызывает интерес и заставляет дослушать каждую историю до конца, неожиданные гармонические и метрические сопоставления удивляют слух, а смысловые контрасты возбуждают желание еще и разгадать эту музыку. К важным находкам Террасса можно отнести и воскрешение жанра томбо в песне «Несчастливая Адель» за год до появления знакового сочинения Мориса Равеля «Павана на смерть Инфанты», также обращающегося к этому жанру. Тонкая сонатная композиция композитора с поэтическим текстом Франк-Ноэна

вместе с неординарностью музыкального содержания придают песням самобытный характер и современное звучание, позволяющее претендовать на интерес слушателей и место в истории музыки.

Важная роль принадлежит особенностям музыкального исполнения в Театре де Пантен. Открытие театра состоялось 24 декабря 1897 года. Перед началом увеселительной программы Франк-Ноэн приветствовал публику в стихотворной форме, затем разыгрывался кукольный спектакль. По словам Жарри, в исполнении марионеток даже серьезные пьесы приобретали комический оттенок. В завершении вечера на сцене впервые прозвучали «Три песни в колбасной лавке». Музыкальная часть шоу вызвала не менее бурную реакцию зрителей, чем сама пьеса: сатирические экзерсисы Франк-Ноэна в сочетании с остроумным музыкальным оформлением Террасса послужили поводом неукротимого веселья в зале. Месяц спустя в один день с кукольной постановкой «Короля Убю»⁽²⁾ были исполнены и три другие песни на стихи Ноэна, также встреченные овациями [Murrau, 2000, p. 77–78]. Очевидно, что основное назначение Театра де Пантен заключалось в развлечении публики, а главным оружием авторов становился юмор, часто не знающий меры и легко выходящий за границы приличия. По этой причине в большинстве постановок и музыкальных номеров культивировалась преувеличенная манера исполнения, выставляющая главных героев нелепыми и смешными, а излюбленным художественным приемом становился гротеск.

По сути, обложки к «Репертуару марионеток» призваны иллюстрировать кукольное действие, в основе которого лежат едкие стихотворно-музыкальные карикатуры на общество. Однако Боннар тонко чувствует жанровое различие театрализованного представления и книжной иллюстрации. Художник не пытается отразить в графических работах эксцентрики, присущую сценическому воплощению песен, а его обложки не претендуют на эффектность театральных афиш, в задачи которых входит возбуждение интереса к мероприятию и предопределение его атмосферы. Кроме того, творческий метод Боннара явно не совпадает и с реалистической направленностью,

(2) Премьера кукольной постановки пьесы Альфреда Жарри «Король Убю» состоялась в Театре де Пантен 20 января 1897 года.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

избранной большинством художников-иллюстраторов того времени, работы которых более востребованы музыкальными издателями. Примеры подобного художественного нарратива находятся и в раннем творчестве Анри де Тулуз-Лотрека, в частности в его повторении обложки к песне Аристида Брюана (Aristide Bruant) «Сен-Лазар» (A Saint-Lazare, 1888, Художественный музей Д.В. Циммерли, Нью-Брансуик), выполненной совместно с Теофилом Александром Стейнленом⁽³⁾. Реалистичным подходом отличается и музыкальная иллюстрация Стейнлена «Гуляки» (Les Marcheuses, 1893, Художественный музей Д.В. Циммерли, Нью-Брансуик) к песне Брюана, а именно ее вторая версия 1893 года. В титульном листе для нотного издания песни Мевисто (Mévisto) «Маленькие матери» (Les Petites Mères, ок. 1893, Художественный музей Д.В. Циммерли, Нью-Брансуик), исполненном Анри-Габриэлем Ибельсом около 1893 года, прослеживается аналогичная натуралистическая тенденция [Murrau, 2000, p. 64–68, 71–72]. Боннар не прибегает к подобной прямолинейной фиксации песенного текста. Используя упрощенные формы и оставляя в своих изображениях недосказанность, художник интуитивно достраивает поэтический замысел неозвученными в произведении деталями: чувствами персонажей и собственным эмоциональным откликом.

Не менее значимо и исследование графической составляющей, рассмотрение ее в комплексе с музыкально-поэтическим содержанием. Обложки Боннара являются не просто удачным дополнением песенного материала, а перенимают его дух, тонко передавая атмосферу и настроение каждого произведения. Взаимодействуя с музыкально-поэтической составляющей, художник вырабатывает определенные графические приемы, служащие для передачи нужного характера изображения. Он чутко улавливает работу композитора со временем и переосмысляет совмещение разных темпоральностей доступными ему художественными средствами. Это проявляется в пластике фигур, придающей им свой темп движения, что заметно индивидуализирует их существование на листе. Сопоставление объемного изображения, имеющего светотеневую моделировку, и плоскостного, играющего

(3) Стоит отметить, что следующая музыкальная иллюстрация Т.А. Стейнлена к песне Аристида Брюана «Сен-Лазар» (A Saint-Lazare) 1891 года уже стремится отойти от прямого цитирования содержания поэтического текста.

роль декорации, позволяет проникнуться атмосферой театрального представления и одновременно влияет на расстановку акцентов во времени, отделяя скоротечное и изменчивое от постоянного, живое от неживого. Лаконичные, слегка наивные иллюстрации Боннара всегда выхватывают самую суть. Точно обозначая композиционные узлы, художник оставляет место и для зрителя, делая его соучастником не только истории на картинке, но и самой песни. Подобное соприкосновение со зрителем является одним из распространенных театральных приемов.

Таким образом, «Репертуар марионеток», находя выражение в виде иллюстрированного сборника нот, выполняет свое истинное предназначение и продолжает существовать по театральным законам. Этому сопутствует и поддерживаемая Боннаром видимость стихийно расположенного текста. На самом деле, текст на обложке организован в соответствии с заданным ему ритмом. Эта система каждый раз переосмысливается художником согласно новым сюжетно-композиционным задачам. Постоянство скачущих на листе и на ходу исправляемых художником букв является не просто его стилистическим почерком, но и продуманным композиционным приемом, дополняющим иллюстративный замысел. Игровой характер и легкая небрежность в текстовом оформлении, по всей видимости, были подхвачены Альфредом Жарри именно у Боннара, использовавшего эту манеру в более ранних работах. Плодотворное сотрудничество Клода Террасса и Пьера Боннара породило яркие результаты в области музыкальной иллюстрации и создало прецедент в мире искусства, а следовательно, могло послужить возможным ориентиром для Жарри. На это указывает и то, что в факсимиле «Короля Убу» 1897 года, объединившем тексты Жарри и музыку Террасса, характер подписей к изображениям совершенно иной, а сам текст имеет очень стройную организацию без намека на свойственное Боннару произвольное расположение. А также тот факт, что впоследствии при работе над «Альманахом пер Убу» создание иллюстраций было поручено Боннару.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

Список литературы:

- 1 Кузовчикова Т.И. Театральные эксперименты Монмартра на рубеже XIX–XX веков. СПб.: Издательский Дом «Гиперион», 2024. 224 с.
- 2 Мартынова Д.О. «Жизнь в кафе-концерте: изучение нравов» 1894 года Э. Уврава и Л. Ури: роль музыки и аудиовизуализаций во французской индустрии зрелищ второй половины XIX века // Художественная культура. 2025. № 1. С. 288–313. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-288-313>.
- 3 Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. Répertoire des Pantins. Brochures 1–9. Paris: Mercure de France, 1898. 74 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt1b52000430q> (дата обращения 30.01.2025).
- 4 Cahn I. Bonnard / Vuillard. Les affinités électives // Bonnard-Vuillard: La donation Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière / Textes G. Cogeval, I. Cahn, L. Jarbouai. Paris: Musee d'Orsay, Flammarion, 2010. P. 73–82.
- 5 Catalogue générale de la librairie française / Eds. O.H. Lorenz, D. Jordell. Periode de 1900 A1905. Paris: Lorenz, 1908. Reprinted with the permission of Librairie Hachette, Paris. Nendeln: Kraus Reprint LTD, 1968. Vol. 18. 24 p. URL: https://archive.org/details/catalogue-general-librairie-fr_1900-1905_18_a-h (дата обращения 27.02.2025).
- 6 Coombes R. Maurice Denis's The History of Music: Allegorising Cultural Tradition in Early Twentieth-Century France // Belonging, Detachment and the Representation of Musical Identities in Visual Culture / Ed. by A. Baldassarre, A. Teniswood-Harvey. Wien: Hollitzer Verlag, 2023. P. 395–421.
- 7 Coombes R. The Sounding Body in the Musical Illustrations of Maurice Denis and Pierre Bonnard // Music in Art: International Journal for Music Iconography. 2023. Vol. 48. P. 147–172.
- 8 Dubbelboer M. 'Ubusing' Culture: Alfred Jarry's Subversive Poetics in the Almanachs du Père Ubu. Groningen: University of Groningen, 2009. 233 p. URL: <https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/14647881/14complete.pdf> (дата обращения 27.02.2025).
- 9 Jarry A. Adventures in 'Pataphysics' // Collected works of Alfred Jarry / Ed. by A. Brotchie, P. Edwards. Vol. 1. London: Atlas Press, 2001. 334 p.
- 10 Jarry A., Terrasse C. Ubu Roi: texte et musique (Fac-simile autographique). Paris: Mercury de France, 1897. 220 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1281020x> (дата обращения 27.02.2025).
- 11 LaBelle M.M. Alfred Jarry, Nihilism and the Theater of the Absurd. New York: New York University Press, 1980. 194 p.
- 12 Legrand M.É., dit Franc-Nohain. Poème autographe signé intitulé "La complainte de Monsieur Benoît" et dédié à Coquelin Cadet. 1898 // Librairie Le Feu Follet – Edition-Originale.com. URL: <https://m.edition-originale.com/en/literature/poetry/franc-nohain-poeme-autographe-signé-intitulé-la-1898-83429> (дата обращения 27.02.2025).
- 13 Ludwig S. Jane Avril (1893): Die Inversion der Tänzerinfotografie // Ludwig S. Tanzbilder Und Bildbewegungen: Toulouse-Lautrecs Plakate, Fotografische Porträts Und Die Darstellung von Bewegung Im Bild. Bielefeld: Verlag, 2021. S. 73–118.
- 14 Murray G.B. Music Illustration in the Circle of Bonnard: From Naturalism to Symbolism // Prints Abound: Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art / P.D. Cate, G.B. Murray, R. Thomson. Washington: National Gallery of Art; London: Lund Humphries, 2000. P. 60–83.
- 15 Roob A. The History of Press Graphics. 1819–1921. Taschen, 2023. 604 p.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара

- 16 The Nabis and the Parisian Avant-garde: Catalogue of an Exhibition at the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum / Ed. by P.E. Boyer. New Brunswick: Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 1988. 197 p.
- 17 The Spirit on Montmartre: Cabarets, Humor and the Avant Garde, 1875–1905 / Ed. by F.D. Cate, M. Shaw. New Brunswick: Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 1996. 249 p.

References:

- 1 Kuzovchikova T.I. *Teatral'nye ehksperimenty Monmartra na rubezhe XIX–XX vekov* [Theatrical Experiments of Montmartre at the Turn of the 19th and 20th Centuries]. St. Petersburg, Izdatel'skii Dom "Giperion" Publ., 2024. 224 p. (In Russian)
- 2 Martynova D.O. "Zhizn' v kafe-kontserte: izuchenie npravov" 1894 goda E. Uvrara i L. Uri: rol' muzyki i audiovizualizatsii vo frantsuzskoi industrii zrelishch vtoroi poloviny XIX veka ["Life in a Café-concert: A Study of Manners", 1894, by E. Ouvrard and L. Ouri: The Role of Music and Audiovisualizations in the French Entertainment Industry of the Second Half of the 19th Century]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 288–313 <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-288-313>. (In Russian)
- 3 Bonnard P., Jarry A., Terrasse C. *Répertoire des Pantins*. Brochures 1–9. Paris: Mercure de France, 1898. 74 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000430q> (accessed 30.01.2025).
- 4 Cahn I. Bonnard / Vuillard. Les affinités électives. *Bonnard-Vuillard: La donation Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière*, textes G. Cogeval, I. Cahn, L. Jarbouai. Paris, Musee d'Orsay, Flammarion, 2010, pp. 73–82.
- 5 *Catalogue générale de la librairie française*, eds. O.H. Lorenz, D. Jordell. Periode de 1900 A1905. Paris, Lorenz, 1908. Reprinted with the permission of Librairie Hachette, Paris. Nendeln, Kraus Reprint LTD, 1968. Vol. 18. 24 p. Available at: https://archive.org/details/catalogue-general-librairie-fr_1900-1905_18_a-h (accessed 27.02.2025).
- 6 Coombes R. Maurice Denis's The History of Music: Allegorising Cultural Tradition in Early Twentieth-Century France. *Belonging, Detachment and the Representation of Musical Identities in Visual Culture*, eds. A. Baldassarre, A. Tenniswood-Harvey. Wien, Hollitzer Verlag, 2023, pp. 395–421.
- 7 Coombes R. The Sounding Body in the Musical Illustrations of Maurice Denis and Pierre Bonnard. *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 2023, vol. 48, pp. 147–172.
- 8 Dubbelboer M. 'Ubusing' Culture: Alfred Jarry's Subversive Poetics in the *Almanachs du Père Ubu*. Groningen, University of Groningen, 2009. 233 p. Available at: <https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/14647881/14complete.pdf> (accessed 27.02.2025).
- 9 Jarry A. Adventures in 'Pataphysics'. *Collected works of Alfred Jarry*, eds. A. Brotchie, P. Edwards. Vol. 1. London, Atlas Press, 2001. 334 p.
- 10 Jarry A., Terrasse C. *Ubu Roi: texte et musique* (Fac-simile autographique). Paris, Mercury de France, 1897. 220 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1281020x> (accessed 27.02.2025).
- 11 LaBelle M.M. *Alfred Jarry, Nihilism and the Theater of the Absurd*. New York, New York University Press, 1980. 194 p.
- 12 Legrand M.É., dit Franc-Nohain. Poème autographe signé intitulé "La complainte de Monsieur Benoît" et dédié à Coquelin Cadet. 1898. *Librairie Le Feu Follet – Edition-Originale.com*. Available at: <https://m.edition-originale.com/en/literature/poetry/franc-nohain-poeme-autographe-signe-intitule-la-1898-83429> (accessed 27.02.2025).
- 13 Ludwig S. Jane Avril (1893): Die Inversion der Tänzerinfotografie. Ludwig S. *Tanzbilder Und Bildbewegungen: Toulouse-Lautrecs Plakate, Fotografische Porträts Und Die Darstellung von Bewegung Im Bild*. Bielefeld, Verlag, 2021, ss. 73–118.
- 14 Murray G.B. Music Illustration in the Circle of Bonnard: From Naturalism to Symbolism. *Prints Abound: Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery*

of Art, P.D. Cate, G.B. Murray, R. Thomson. Washington, National Gallery of Art, London, Lund Humphries, 2000, pp. 60–83.

- 15 Roob A. *The History of Press Graphics. 1819–1921*. Taschen, 2023. 604 p.
- 16 *The Nabis and the Parisian Avant-garde: Catalogue of an Exhibition at the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum*, ed. P.E. Boyer. New Brunswick, Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 1988. 197 p.
- 17 *The Spirit on Montmartre: Cabarets, Humor and the Avant Garde, 1875–1905*, eds. F.D. Cate, M. Shaw. New Brunswick, Rutgers University Press, Zimmerli Art Museum, 1996. 249 p.

Девять песен из «Репертуара марионеток» Клода Террасса: новаторство и значение музыкальной иллюстрации Пьера Боннара