

УДК 78.05
ББК 85.317.7

Платонова Олеся Александровна

Кандидат искусствоведения, лектор-музыковед Нижегородской государственной академической филармонии им. М.Л. Ростроповича, 603082, Россия, Нижний Новгород, Кремль, корп. 2; старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, 603005, Россия, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40
ORCID ID: 0000-0002-0826-7709
ResearcherID: AAZ-7840-2021
olesia.a.platonova@yandex.ru

Ключевые слова: киномузыка Франции, мюзикл, comédie musicale, «Новая волна», Жак Деми, Мишель Легран, стиливой диалог, джаз, музыка романтизма, музыка барокко

Платонова Олеся Александровна

Каков язык французской музыкальной комедии? Стиливые эксперименты тандема Легран – Деми



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-220-241

Для цит.: Платонова О.А. Каков язык французской музыкальной комедии? Стиливые эксперименты тандема Легран – Деми // Художественная культура. 2023. № 1. С. 220–241. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-220-241>.

For cit.: Platonova O.A. What Language Does the French “Musical Comedy” Speak? On Some Stylistic Experiments of the Legrand – Demy Tandem. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 220–241. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-220-241>. (In Russian)

Platonova Olesia A.

PhD (in Art History), Lecturer-Musicologist of the Rostropovich Nizhny Novgorod State Academic Philharmonic, bld. 2 Kremlin, Nizhny Novgorod, 603082, Russia; Senior Lecturer of Music Pedagogy and Interpretation Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 40 Piskunova St., Nizhny Novgorod, 603005, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0826-7709
ResearcherID: AAZ-7840-2021
olesia.a.platonova@yandex.ru

Keywords: French film music, musical, comédie musicale, “New Wave”, Jacques Demy, Michel Legrand, stylistic dialogue, jazz, music of Romanticism, Baroque music

Platonova Olesia A.

What Language Does the French “Musical Comedy” Speak? On Some Stylistic Experiments of the Legrand – Demy Tandem

Аннотация. Статья посвящена анализу стиливого диалога в музыке Мишеля Леграна к трем кинофильмам Жака Деми — «Шербургские зонтики» (1964), «Девушки из Рошфора» (1967), «Ослиная шкура» (1971), созданным в жанре *comédie musicale* (с фр. — «музыкальная комедия», «мюзикл»). В первой части статьи рассматриваются французские источники американского мюзикла (от комедии-балета «Мещанин во дворянстве» Мольера — Люлли, до оперетт Жака Оффенбаха), позволяющие осмыслить глубинную связь жанра с европейским искусством прошлого, понять естественность обращения Деми и Леграна к идее мюзикла. Вторая часть представляет собой знакомство с творческим методом режиссера Жака Деми, для которого свойственна амбивалентность, постоянное балансирование между авторским и массовым кино, между реалистическим подходом и театральностью. Третья часть посвящена изучению истоков стиливых экспериментов Мишеля Леграна (с одной стороны — серьезное академическое образование, обучение у Нади Буланже, с другой — работа с джазовыми музыкантами мирового уровня); а также анализу джазового (импровизационность, характер аранжировок и гармоний на примере «Шербургских зонтиков»), романтического (воплощение особенностей жанра фортепианного концерта в «Девушках из Рошфора») и барочного (использование принципов оркестровки, полифонических форм, риторических фигур в «Ослиной шкуре») пластов. Автор приходит к выводу, что Легран и Деми, наряду с Бернштейном и Сондхаймом, Уэббером и Райсом, знаменовали своим творчеством выход жанра мюзикла из кризиса 1940—1950-х годов, связанного с дефицитом содержательных либретто, ухудшением качества вокально-симфонического материала, чрезмерным уходом в развлекательность и зрелищность в ущерб музыкальной драматургии. Несмотря на неизменность фундамента мюзикла, режиссер и композитор расширили понимание жанра и придали ему элегантный французский акцент.

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стиливые эксперименты тандема Легран — Деми

Abstract. The article is devoted to analysing the stylistic dialogue in the music of Michel Legrand to three films by Jacques Demy: *The Umbrellas of Cherbourg* (1964), *The Young Girls of Rochefort* (1967), and *Donkeyskin* (1971) created in the genre of “*comédie musicale*” (musical comedy, musical). In the first part of the article the author examines the French sources of the American musical (from the comedy-ballet *Le Bourgeois Gentilhomme* by Moliere and Lully to the operettas by Jacques Offenbach), which allow us to comprehend the deep connection of the genre with the European art of the past and to understand the naturalness of the appeal to the idea of the musical by Demy and Legrand. The second part is an introduction to Jacques Demy’s creative method which is characterized by ambivalence, constant balancing between the auteur and mass cinema, between a realistic approach and theatricality. The third part is devoted to studying the origins of Michel Legrand’s stylistic experiments (on the one hand — serious academic education, training with Nadia Boulanger; on the other — work with world-class jazz musicians), as well as to analysing three layers: jazz (improvisation, the nature of arrangements and harmonies on the example of *The Umbrellas of Cherbourg*), romantic (the application of the features of the genre of piano concerto in *The Young Girls of Rochefort*) and baroque (the use of the principles of orchestration, polyphonic forms, rhetorical figures in the *Donkeyskin*). The author concludes that Legrand and Demy, along with Bernstein and Sondheim, Webber and Rice, marked with their creativity the overcoming of the musical genre crisis of 1940—1950s associated with a shortage of meaningful librettos, lower quality of vocal-symphonic material, and a shift to entertainment and visual appeal to the detriment of musical dramaturgy. Despite the immutability of the basis of a musical, the director and composer expanded understanding of the genre and gave it an elegant French accent.

Введение

Стилевые эксперименты Мишеля Леграна в музыке к фильмам Жака Деми являются предметом исследовательского интереса автора статьи, поскольку в этой теме, как в зеркале, отражается гораздо более обширная и серьезная научная проблема — проблема стилового своеобразия французской «comédie musicale». Французская «музыкальная комедия» — это такой же синтетический жанр, в котором заложено триединство пения, хореографии и драматургии, как и американский мюзикл. Собственно, и сам французский термин «comédie musicale» является калькой с термина английского — «musical comedy». На этом основании многие музыкальные критики и исследователи (причем европейские) часто делают вывод, что французская «музыкальная комедия» — это жанр несамостоятельный, отмеченный сильным влиянием англо-саксонской культуры [7, p. 1]; искусственно привитый во Франции, а потому плохо здесь приживающийся [12], не имеющий особого значения в контексте французского искусства и часто осуждающийся из-за своей укоренности в массовой поп-культуре [9].

Любопытно, что отечественные специалисты, напротив, находят во французской «музыкальной комедии» немало самобытных черт. Так, Е.Ю. Андрущенко утверждает, что «comédie musicale» отличается опорой на национальные культурные традиции Франции, что проявляется в органическом взаимодействии собственно «мюзикловых» черт с ораториальностью и балетностью [1, с. 18]. А.А. Бахтин характеризует французские мюзиклы как «музыкально-драматический феномен, во многом отличный от бродвейских и уэст-эндских аналогов жанра», отличающийся крепкой литературной основой (сюжеты «из классики»), а также равновесием «музыкальной, поэтической, драматургической и пластической составляющих спектакля» [2, с. 7]. Наконец, Ся Цзыхань в своей диссертации «Мюзикл как феномен музыкальной культуры XX—XXI века» обращает внимание на существование автономной национальной французской школы мюзикла, причем среди основных черт фигурируют связь с жанром французской песни («chanson») [3, с. 78] и стремление к созданию сложной, эмоционально насыщенной психологической драмы [3, с. 120].

Превращение французского мюзикла в некий культурный феномен подтверждается количеством и качеством спектаклей, которые вышли во второй половине XX — начале XXI века. Среди них — произведения, созданные на оригинальные либретто («Десять заповедей» Лионеля Флоранса и Патриса Гирао, «Дон Жуан» Феликса Грея) или написанные на основе известных литературных произведений («Нотр-Дам де Пари» Риккардо Коччанте и Люка Пламодона, «Отверженные» Клода-Мишеля Шенберга и Алена Бублиля, созданные по двум великим романам Виктора Гюго, «Три мушкетера» Оливье Кастелли, Патриса Гирао и Лионеля Флоранса по Дюма, «Ромео и Джульетта» Жерара Пресгюрвика по Шекспиру); обращаясь к сказочным (детские мюзиклы «Розовый солдат» Луи Шедида, «Кирику и колдунья» Юссу Н-Дура и Тете) или легендарным сюжетам («Легенда о короле Артуре» Дова Аттья, «Робин Гуд» Патриса Гирао и Лионеля Флоранса); к определенной исторической эпохе («Король-солнце» Франсуа Кастелло и Дова Аттья) или к проблемам современности («Легенда о Джимми» Мишеля Берже и Люка Пламодона).

Прижился на французской почве и жанр рок-оперы. Вслед за американскими образцами, такими как «Томми» The Who, «Стена» Pink Floyd, «Волосы» Гэлта Макдермота, Джеймса Рэдо и Джерома Раньи, «Иисус Христос — Суперзвезда» Эндру Ллойда Уэббера и Тима Райса, появились вполне крепкие французские аналоги: «Стармания» Мишеля Берже и Люка Пламодона; «Моцарт» и «1789, любовники Бастилии» Жан-Пьера Пило, Оливье Шультеза, Дова Аттья; «Красное и черное» Зази, Венсана Багиана, Уильяма Руссо, Франсуа Шукке и др.

Кроме того, критики «англо-саксонского» жанра забывают и о его истоках, среди которых можно обнаружить и французские в том числе. Прежде всего, сама оперетта, прямая предшественница мюзикла, родилась во Франции в середине XIX века, в богемной и элегантной атмосфере парижских бульваров. С разницей лишь в один год (1854 и 1855) были открыты два театра: «Фоли-Консертан» — плод трудов Флоримона Эрве и «Буфф Паризьен» — детище Жака Оффенбаха. А 21 октября 1858 года на сцене последнего состоялась премьера многоактного спектакля «Орфей в аду». Впоследствии историки театра отметили этот день в календаре как день рождения нового жанра. В свою очередь, возникновение оперетты было бы невоз-

можно без трехсотлетней эволюции оперного жанра, в том числе и во Франции⁽¹⁾.

Вспомним, в частности, о жанре *opéra comique* (с фр. «комическая опера»), который, как и его аналоги из других стран (итальянская *opéra buffa*, испанские *сарсуэла* и *тонадилля*, немецкий *зингшпиль* и английская балладная опера), отличали юмористические, а порой и сатирические сюжеты, чередование вокальных номеров и разговорных диалогов⁽²⁾, опора на народные песенно-танцевальные жанры.

Помимо комической оперы и водевиля (*vaudeville*), которые оказали прямое влияние на оперетту, а через нее — и на мюзикл, вспомним, погрузившись в глубь веков, еще и о комедии-балете «Мещанин во дворянстве» двух Жан-Батистов, Мольера и Люлли. В этом спектакле был достигнут синтез музыки, драмы и хореографии (а в первых мюзиклах танец имел не меньшее, если не большее значение, чем пение). Таким образом, французский след в англосаксонском жанре становится очевиден.

Кроме того, не стоит забывать, что, хотя среди основоположников американского мюзикла не значится ни одного французского имени, все же и французам, в том числе, мюзикл был обязан выходом из кризиса, в котором он оказался после Второй мировой войны. Среди этих французов отдельного разговора заслуживает творческий тандем Жака Деми и Мишеля Леграна. Режиссер и композитор, восприняв модель американского мюзикла, с его зрелищными сценами, запоминающимися «вечнозелеными» мелодиями и головокружительными танцевальными номерами, внесли свою, чисто французскую струю:

(1) Практически каждая эпоха в истории развития французской музыкальной культуры оставила после себя славные имена оперных композиторов. Вспомним столпы эпохи барокко — Жан-Батиста Люлли и Жан-Филиппа Рамо; представителя классицизма и реформатора оперного искусства Кристоф-Виллибальда Глюка, хоть и родившегося в Германии, но сделавшего немало ценного для эволюции жанра французской «лирической трагедии» (доказательство тому — оперы «парижского периода» «Армида» и «Ифигения в Тавриде»); видных представителей оперного искусства XIX века — Шарля Гуно, Жоржа Бизе, Камилы Сен-Санса, Жюль Массне, Амбруаза Тома и их преемников века XX — Габриэля Форе и Клода Дюка, Клода Дебюсси и Мориса Равеля, Дариюса Мийо и Артюра Онеггера, Франсиса Пуленка и Оливье Мессиана. Наконец, не забудем композиторов-современников — Паскаля Дюсапана, Филиппа Фенелона, Жан-Мишеля Дамаза и др.

(2) За исключением, пожалуй, итальянской оперы *buffa*, где разговорные диалоги были заменены речитативами.

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран — Деми

господство авторского начала, интимность высказывания и лиризм (даже в самом «американском» их совместном творении «Девушки из Рошфора»), стремление к экспериментам и опору на многовековые традиции европейской академической культуры. Для того, чтобы глубже понять специфику жанровых экспериментов Деми — Леграна и ответить на вопрос, на каком же языке говорит французская «музыкальная комедия», по крайней мере в совместных произведениях этих двух мэтров, нужно хотя бы кратко обрисовать творческий облик каждого из них.

Амбивалентные киномиры Жака Деми

Если бы понадобилось охарактеризовать творчество Жака Деми одним словом, то им стало бы слово «двойственность», или «амбивалентность». С одной стороны, она связана, по мнению Мишеля Шиона, с двуполярностью самого французского кино в целом, с его «волшебством и прозаизмом» [6, р. 89]. С другой — амбивалентность, вероятно, была свойственна натуре режиссера, которую подруга жизни Жака Деми, автор фильмов Аньес Варда сравнила с двумя растениями — кипарисом и мимозой: «Кипарис, крепкий и темный, хорошо укорененный, компактный и основательный, и мимоза... улыбающаяся, с ее маленькими шариками юмора и невинным ароматом, такая же упрямая. Кинематограф Жака несет в себе эту двойственную индивидуальность: серьезные чувства с глубокими корнями и цветы, такие легкие, что напоминают освещенные солнцем снежинки. Как если бы противоречивые стереотипы нашли в Жаке Деми место встречи, поле притяжения, как если бы пению отвечало встречное пение, массовый хор» [11, р. 3].

Аньес Варда в этом поэтичном высказывании интуитивно, и при этом очень точно, указала на еще один признак «двойственности» творчества Жака Деми, который заключается в мастерском и, может быть, неосознаваемом самим режиссером балансировании между авторским и массовым кинематографом или даже — между кинематографом французским и американским.

Действительно, с одной стороны, Жак Деми хорошо знал французское кино — и классическое, и современное ему. Так, Марин Граль Далби указывает на то, что сам Жак Деми был не просто современни-

ком режиссеров «Новой волны», но и был лично знаком с Риветтом, Годаром и Рене (встреча произошла на фестивале в Туре в 1956 году, где Жак Деми представлял свою короткометражку «Башмачки из долины Луары») [10, р. 41]. Ощущение некоторой импровизационности в сюжете, в развитии образов, даже в самом движении камеры, определенная скупость средств и минимальный монтаж, — все эти черты кинематографа «Новой волны» были восприняты в какой-то степени и Жаком Деми. Кроме того, исследователь отмечает несомненное влияние на творческий почерк Деми киноработ Робера Брессона (стремление к реализму, тесная связь звука и образа, экспрессия визуального ряда), Жана Кокто⁽³⁾ (тесная связь между кинематографом и театральным искусством, важная роль сказочно-мифологического начала) и Жана Ренуара (живописность художественных образов, яркость красок и вновь — «соединение реальности и театральности») [10, р. 41–42].

С другой стороны, несомненен интерес Жака Деми к голливудскому кинематографу, в частности к американскому мюзиклу. Это выражается в особом внимании к теме любви и человеческих отношений, в особой театрализации действительности, в балансировании между реальностью и фантазией, в возрастании значения сценических декораций и костюмов, как правило, ярких и броских (что не свойственно, например, режиссерам «Новой волны»), в особой роли танца и пения в его картинах.

Однако Деми не был бы собой, если бы только копировал голливудские образцы, не пытаясь никоим образом их трансформировать, насытить новым содержанием. Так, любовь автомеханика Гийома и продавщицы зонтиков Женевьевы в «Шербургских зонтиках», провинциальной музыкантши Соланж Гарнье и столичного композитора

Энди Миллера в «Девушках из Рошфора», Принцесса и Прекрасного Принца в «Ослиной шкуре» сказочно-романтична, как и полагается в мюзиклах. Но в каждом из фильмов ее омрачает довольно непривлекательная, полная социально-психологических противоречий реальность. В «Шербургских зонтиках» — это Алжирская война, нешуточные финансовые трудности семейства Эмери, пришедшая так некстати беременность Женевьевы, болезнь крестной Ги и, как следствие, разлука и крах отношений героев (Гийом находит счастье в союзе с подругой детства Мадлен, Женевьева — достаток в браке с состоятельным ювелиром Ролланом Кассаром). В «Девушках из Рошфора» — это печальная история любви Ивонны Гарнье и Симона Дама (как оказывается, отца главных героинь) и необходимость для сестер Дельфины и Соланж покинуть провинциальный Рошфор, чтобы «пробиться» в Париже. И даже в «Ослиной шкуре» мелькает не только тень табуированной в обществе темы инцеста (решение Короля жениться на собственной дочери изначально присутствует и в оригинале — сказке Шарля Перро), но и идея скрытого женского соперничества (Фея Сирени отсылает прочь свою воспитанницу Принцессу не только для того, чтобы спасти ее, но и чтобы обеспечить собственное женское счастье в браке с Королем).

При этом возникает закономерный вопрос: остаются ли «музыкальные комедии» Жака Деми действительно комедиями или превращаются в нечто иное, например в социальные драмы или мелодрамы чистой воды? Ответ: да, остаются. В фильмах французского режиссера всегда есть место если не задорному смеху (в «Девушках из Рошфора» и отчасти в «Ослиной шкуре»), то хотя бы легкой светлой улыбке (как в случае с «Шербургскими зонтиками»). Кажется, что автор смотрит на реальность как на карнавальное действо с его «изобилием, разнообразием, творческой игрой, свободой и общностью» [14, р. 23]. Этими словами Нэнси Виртю, опираясь на концепцию карнавальности Михаила Бахтина, описывает атмосферу фильма «Девушки из Рошфора», наиболее тесно связанного с идеей карнавала (напомним, что действие фильма происходит во время провинциального городского праздника), хотя отзвуки и отблески карнавальной эстетики присутствуют и в других кинолентах Леграна.

Характерная «французская легкость», с которой персонажи справляются с трудными жизненными задачами, яркость и нарочитая бро-

(3) Жак Деми не раз в своем творчестве проявлял дань уважения по отношению к Жану Кокто. Во-первых, один из своих первых короткометражных фильмов «Равнодушный красавец» (1958) он снял по одноименной пьесе Кокто. В своей киноленте «Ослиная шкура» Деми вновь заставил вспомнить о великом классике французского кинематографа и литературы, в частности о его кинофильме «Красавица и чудовище» (1946). Любопытно, что в обоих фильмах-сказках, которые разделяет без малого 25 лет, главную роль сыграл талантливый актер, близкий друг и вдохновитель Кокто Жан Марс (в «Красавице и чудовище» он исполняет роль заколдованного Принца, в «Ослиной шкуре» — Короля, отца Принцессы).

скость костюмов и элементов декора (особенно гротескно выглядят телефон и вертолет — «сказочные» атрибуты Феи в «Ослиной шкуре»), головокружительный стилевой песенно-танцевальный микст — все это позволяет «вынырнуть» из порой удручающей повседневности и взглянуть на жизнь под иным, куда более оптимистичным углом. Разнообразие оттенков комического, представленного в отдельных эпизодах фильмов, также напоминает нам, что мы остаемся в русле комедийного жанра. Вспоминаются, например, незатейливый юмор начальной зарисовки «Шербургских зонтиков», когда Ги со своими приятелями обсуждает преимущества похода в кино над визитом в оперу; ироничные советы Феи Сирени своей воспитаннице Принцессе, как себя вести с мужчинами, или сатирический эпизод «массажа пальцев» в той же «Ослиной шкуре», наглядно показывающий, на что способны городские кумушки, чтобы выйти замуж за настоящего Принца.

Но вернемся к тому, каким образом Жак Деми расширяет границы американского мюзикла. Танец в кинофильмах Жака Деми трактуется более широко, чем принято в этом жанре. Здесь под танцем понимаются не только собственно хореографические номера, но и определенный ритм движения персонажей, смены мизансцен, движения камеры, часто согласующихся с ритмом музыки, и даже «цветовой балет», описанный Марин Граль Далби на примере «Шербургских зонтиков»: «Первый цветной фильм Деми, „Шербургские зонтики“, представляет собой настоящий визуальный взрыв, достойный наиболее сумасшедших эпизодов из американских мюзиклов. Но если в тех цвета подчеркивали настроения танца (радость, волнение), то в „Шербургских зонтиках“ они практически замещают эти настроения и их гармонии достаточно, чтобы дать впечатление бесконечного балета» [10, р. 51].

Цветовая драматургия фильмов Деми действительно очень любопытна и вновь амбивалентна. В каждой из картин присутствуют своеобразные цвета-символы, за которыми скрыто некое послание режиссера. Такие цвета похожи на музыкальные лейттемы, которые могут передавать характер и темперамент героев (невинно-пастельные бело-розовые тона платьев Женевьевы и сдержанно-строгие черные костюмы Ролана Кассара в «Шербургских зонтиках»), их эмоции и состояния (ослепительно-белый цвет радости в финальном танце Соланж Гарнье и Энди Миллера в «Девушках из Рошфора»), даже

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран — Деми

принадлежность к разным мирам (Красное и Голубое царства в «Ослиной шкуре»).

Роднит кинокартины Жака Деми с американским мюзиклом также особое значение музыки и пения, интерес к искусству джаза. Но и здесь режиссер стремится раздвинуть границы жанра. Он обращается к композитору Мишелю Леграну⁽⁴⁾, внимание которого привлекает не только джаз и французская эстрада, но и их диалог с академической музыкой.

Между «классикой» и джазом: творческий путь Мишеля Леграна

Причины интереса к подобному стилевому диалогу следует искать в некоторых подробностях творческой биографии Мишеля Леграна. Увлечение джазом было заложено в соавторе Жака Деми, что называется, на генетическом уровне: Мишель был сыном композитора и дирижера Раймона Леграна, ученика Габриэля Форе, руководителя одного из первых французских джазовых оркестров, автора инструментальной музыки и песен более чем к двадцати кинокартинам. Что же касается Леграна-сына, то он буквально заболел джазом в 1947 году, побывав на концерте Диззи Гиллеспи. Как и отец, в разное время сотрудничавший в качестве дирижера и аранжировщика с такими выдающимися деятелями популярной культуры Франции, как Люсьен Буайе, Рэй Вентура, Дамия (псевдоним Мари-Луизы Дамьен), Андрэ Клаво, Лео Маржан, Фрэнк (псевдоним певицы Маргарет Бульк) и Морис Шевалье, Мишель Легран с головой погрузился в мир джаза и эстрады. Он аккомпанировал известным исполнителям французской эстрадной песни Шарлю Азнавуру, Жюльетт Греко, Зизи Жанмер, Анри Сальвадору [13]; осуществлял творческие проекты с такими прославленными джазовыми музыкантами, как Луис Армстронг, Диззи Гиллеспи, Майлз Дэвис, Джон Колтрейн, Оскар Питерсон, Фрэнк Синатра. Легран записал за свою жизнь более двадцати джазовых дисков. Знаковые работы — альбомы «Каникулы в Риме» (1955), «Мишель Легран исполняет Коула Портера» (1957) и «Я люблю Париж»

(4) Творческим тандемом Деми — Легран было создано совместно восемь полнометражных фильмов из одиннадцати лент режиссера.

(1958), принесшие автору мировую известность. Кроме того, композитор создал в 1980-е годы собственное джазовое трио и биг-бэнд, продолжая выступать со звездами мировой величины (например, с Дайаной Росс, Барброй Стрейзанд и Рэем Чарльзом).

Вкус же к академической музыке Мишелю Леграну привили его учителя по Парижской консерватории, в которую он поступил в возрасте 9 лет. Здесь его воспитателями стали профессор сольфеджио и контрапункта Ноэль Галлон, французская пианистка Люсетт Дескав, профессор гармонии Анри Шаллан, давшие ему великолепные теоретические знания и практические навыки (согласно Кристиану Тексье, Легран даже «получил несколько первых призов по фортепиано, сольфеджио, контрапункту и фуге» [13]). Однако своей главной наставницей сам Легран считал Надю Буланже, которая, по словам самого композитора, «научила его не только музыке, но также жизни, литературе, философии». «Это была женщина необыкновенно требовательная, — говорил музыкант в одном из своих интервью. — Я любил ее настолько сильно, насколько и ненавидел. Я был обязан ей всем» [5]. Таким образом, композитору, воспитанному на академической музыкальной культуре нескольких столетий (начиная от старинной барочной музыки и заканчивая произведениями Стравинского и Равеля), были подвластны любые стиливые игры. И выразилось это не только в его «серьезных» произведениях 1990–2010-х годов, в частности в операх «Проходящий сквозь стены» (1997) и «Дрейфус» (2014), балете «Лилиом» (хореограф — Джон Ноймайер, 2014), фортепианном и виолончельном концерте (2017), оратории «Между вчера и завтра» (2018), но и в киномузыке.

Мишелю Леграну, написавшему музыку более чем к 200 кино- и телефильмам, посчастливилось работать с известными режиссерами как в Европе (Аньес Варда, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль, Клод Лелюш, Жан-Поль Раппно), так и по ту сторону Атлантики (Роберт Альтман, Норман Джуисон, Орсон Уэллс, Клинт Иствуд). Но подлинное взаимопонимание пришло лишь в союзе с режиссером Жаком Деми, которого Легран называл своим «братом-близнецом» в искусстве [13]. Их связывало сходное мировоззрение, склонность не противопоставлять, а гармонизовать традиционное и новое, авторское и популярное, умение работать в тесной связке друг с другом, полностью погружаясь в совместный творческий и рабочий процесс

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стиливые эксперименты тандема Легран – Деми

на весь период производства фильма. В отличие от других композиторов, Мишель Легран с пониманием относился ко вмешательству Деми в музыкальную концепцию фильма. Режиссеру стремление композитора внести свою струю в его, Деми, видение сценария также не казалось назойливым. Это было настоящее соавторство, продолжавшееся на всех этапах создания фильма, когда «музыка, имевшая такую же важность, как и изображение, мыслилась, записывалась и сочинялась... одновременно со сценарием» [10, р. 45]. Более того, их совместная работа продолжалась, к обоюдному удовольствию обоих, и на других этапах съемочного процесса: от написания сценария и раскадровки до монтажа и работы со звуком. Подобную полную вовлеченность композитора в процесс создания фильма исследователь Бенуа Базирико считает идеальной, поскольку это «позволяет музыканту отвечать на нужды режиссера как на уровне музыкальных размышлений на зачаточной стадии, так и в момент определения колорита и ритма монтажа» [4, р. 44].

Какие же стиливые черты, абсолютно согласующиеся с режиссерским видением Жака Деми, были присущи музыке Мишеля Леграна? Можно выделить три пласта, присутствующие с той или иной степенью интенсивности практически в каждой из музыкальных партитур композитора: джазовый, барочный и романтический. Джазовый пласт, безусловно, является среди них господствующим.

Джаз, барокко, романтизм: стиливые пласты в киномузыке Мишеля Леграна

Полностью в духе мюзикла решен фильм «Девушки из Рошфора». Причем влиянием джаза здесь отмечены песни, характеризующие не одного, а двух героев фильма, связанных общими настроениями и судьбой. Таковы задорно-ритмичная песенка близнецов Гарнье с припевом «Ми-фа-соль-ля-ми-ре, ре-ми-фа-соль-соль-соль-ре-до», меланхоличная песня молодого моряка Максанса и Дельфины, романтическое воспоминание Симона Дама и Ивонны о прошедшей любви, темпераментно-экспрессивная характеристика Соланж и Энди.

Джазово-эстрадный пласт присутствует и в музыке к фильму «Ослиная шкура». Стоит отметить песню Принца (№ 15, Chanson du Prince), их мечтательный дуэт с Принцессой (№ 20, Rêves secrets

d'un prince et d'une princesse), связанные с ними инструментальные фрагменты, иллюстрирующие различные события, происходящие с героями, а также ансамблевые сцены с участием эпизодических персонажей. В одной из таких сцен обитатели города, в который только что прибыла несчастная замарашка Ослиная Шкура, сплетничают и оскорбляют ее (№ 12, *Les Insultes*). В другой местные красавицы при помощи различных ухищрений тщетно пытаются надеть на палец кольцо Принцессы (№ 23, *Le massage des doights*). Для всех этих номеров свойственны мелодизм, современность аранжировок (звучание струнных и деревянных духовых соединяется с электрогитарой и ударной установкой).

Джазовыми интонациями и гармониями пронизана, безусловно, вся музыкальная партитура фильма «Шербургские зонтики», в том числе и две основные лейттемы фильма, скрепляющие все действие. Первая — тема любви Гийома и Женевьевы. Простая и безыскусная, ставшая впоследствии популярным шлягером (в английской редакции песня получила название *I Will Wait for You*), она состоит из двух разделов. Первый построен на хроматической секвенции, в которой постоянная смена тональностей (отклонение из *d-moll* в *g-moll* — в первом звене, из *C-dur* в *F-dur* — во втором) как бы показывает душевное смятение главных героев. Второй раздел более тонально определен (здесь происходит возвращение из *F-dur* в *d-moll*). Но и здесь момент неуверенности, щемящей тоски вносят никнущие секунды в мелодии.

Вторая — тема ювелира Ролана Кассара, полная противоположность теме любви. В ее мажорном ладу (основная тональность *Es-dur*), спокойном темпе и ровном ритме, в мелодии небольшого диапазона (исполнитель «топчется» на третьей ступени тоники, лишь изредка отступая от нее) чувствуется основательность, респектабельность, благородство. Это именно те качества, которые в итоге предпочтет беременная Женевьева, уставшая от давления матери, шаткого финансового положения и томительного ожидания Ги, ушедшего на Алжирскую войну.

Джазовое начало проявляется не только в оркестровке, гармонизации и интонационном облике тем, но и в самой сквозной форме музыкального фильма: здесь, как известно, нет разговорных диалогов, как в привычных нам фильмах-мюзиклах. Все, даже

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран — Деми

самые будничные сцены, будь то обмен мнениями между молодыми работниками заправочной станции об особенностях досуга (начальная сцена фильма, в которой принимает участие и главный герой, Ги), несколько любовных дуэтов Ги и Женевьевы, знаменующих моменты счастливых встреч и печального расставания, бесконечные диалоги мадам Эмери и Женевьевы о превосходстве брака по расчету перед свадьбой по любви, ансамблевые сцены Ги с его тетушкой Элизой и подругой детства Мадлен — все они поются, при этом возникая естественно, из интонаций и ритмов повседневной речи. И это очень любопытно. Ведь опираясь, по сути, на жанр оперы с их сольными и ансамблевыми номерами, ариями и речитативами, Деми и Легран создают спектакль, в котором решают извечную проблему синтеза музыки и драмы, опираясь на стилистику и эстетику джаза.

Барочный пласт широко представлен в кинофильме «Ослиная шкура», и это легко объяснимо. Действие картины, снятой по мотивам сказки Шарля Перро, происходит, как и положено, в некоем королевстве в отдаленную эпоху. Пышные одеяния героев, фантастические пейзажи и замки, сами персонажи (Король, Принцесса, Фея) напоминают детские грезы. При этом любопытно, что музыкальные фрагменты в духе эпохи барокко интонационно связаны с эстрадно-джазовым материалом, указанным выше.

Например, драматичная тема, звучащая на начальных титрах «Ослиной шкуры» (№ 1) и в финальном эпизоде свадьбы Принца и Принцессы, произрастает из изысканно хроматизированной, меланхоличной мелодии песни *Amour, amour* (№ 4). Инструментальные эпизоды, сопровождающие создание трех платьев цвета Неба, Солнца и Луны (№ 7, *Les trois robes*), интонационно родственны советам Феи (№ 6, *Les conseils de la fée de Lilas*). Романтическая песня принца (№ 15, *Chanson du Prince*) дает начало благородной фуге Принца (№ 9, *Fugue du Prince*), сопровождающей примерку кольца принцессы во дворце; торжественной теме, иллюстрирующей бал котов и птиц (№ 19, *Le Bal du Chat et Des Oiseaux*); наконец, — «Фугированной идиллии» (№ 21, *Idylle Fuguée*) в сцене свадьбы Принца и Принцессы.

И это тоже вполне логично. Ведь в сказочном королевстве есть признаки современности. Например, в одном из эпизодов король (в исполнении Жана Маре) читает принцессе стихи Гийома Аполли-

нера и Жана Кокто, а в финале — прилетает на свадьбу дочери на роскошном вертолете. Тела слуг выкрашены в цвета королевства (синий и красный) в стиле боди-арта, авангардного направления в искусстве, впервые заявившего о себе в 1960-е годы [10, p. 51].

Но в чем же проявляются характерные особенности барочной музыки в «Ослиной шкуре»? Прежде всего, в избираемых Мишелем Леграном формах и жанрах. Композитор активно использует приемы полифонического развития, принцип ядра и развертывания. Форма фугато используется композитором в №№ 1, 9, 21.

Обращает на себя внимание и оркестровка музыкальных фрагментов. Как и в музыке барокко, основную смысловую нагрузку берут на себя струнные инструменты. Дополнительные краски вносят также звучание хора, деревянных духовых, клавесина, труб.

Наконец, для воссоздания музыки барокко Мишель Легран использует различные интонационные формулы. Так, изломанные контуры темы «Amour, amour» ассоциируются с риторической фигурой восклицания (*exclamatio*).

В горделиво-величественной характеристике Голубого (№ 2) и Красного замков (№ 9, № 19, 21) обращает на себя внимание решительный пунктирный ритм, характерный, например, для героических барочных арий, а также восходящее движение в мелодии (*anabasis*). Обилие секундовых вздохных интонаций в сочетании с минором, напряженными доминантовыми гармониями во втором разделе № 2 иллюстрируют скорбь, которую испытывают обитатели королевства после смерти своей правительницы (пролог сказки).

Все эти элементы в сочетании с обилием отклонений, активным использованием секвенций (№ 3, № 7), «галантными фигурами» (термин Л. Шаймухаметовой) в окончаниях фраз, узнаваемыми барочными каденциями (один из признаков которой — завершение минорной темы мажорной тоникой — используется, например, в № 1) сообщают музыке подлинность, как если бы она была написана не прославленным автором песен и джазовых композиций Мишелем Леграном, а последователем И. С. Баха.

Любопытно претворяется в музыке Мишеля Леграна и романтический пласт. Это выражается не только в экспрессивности тем, в насыщенности оркестровки и пианистической фактуры, в использовании лейтмотивной системы и принципов сквозного развития

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран – Деми

(вспомним еще раз о «Шербургских зонтиках»), но и в стилизации конкретных жанров.

В своей музыке к фильму «Девушки из Рошфора» Мишель Легран создает для характеристики одной из двух главных героинь, Соланж Гарнье, небольшую композицию в духе романтического фортепианного концерта.

Впервые двадцатисекундный фрагмент темы концерта (34'20—34'40) звучит в момент, когда сестры Дельфина (Катрин Денёв) и Соланж Гарнье (Франсуаза Дорлеак) за приготовлениями и легким ланчем беседуют о своих планах. Дельфина грезит о возвышенной любви к неизвестному художнику, нарисовавшему ее портрет, Соланж — мечтает о карьере столичного композитора. Она наигрывает на фортепиано фрагмент своего нового сочинения, которое надеется показать серьезному композитору и продюсеру Эндрю Миллеру (Джин Келли), посетившему их провинциальный городок Рошфор во время праздничной ярмарки.

Далее появление темы концерта ассоциируется с теми шагами, которые предпринимает Соланж на пути к своей мечте, и с теми неожиданными поворотами судьбы, которые приводят ее в итоге к желанной цели. Развязка же этой сюжетной линии происходит в одном из финальных эпизодов: Соланж приходит в музыкальный салон мсье Дама, но вместо хозяина находит там Эндрю Миллера, играющего ее концерт. В один миг сбываются мечты Соланж не только о профессиональной реализации, но и об обретении личного счастья. Красота любовного чувства, сказочная хрупкость происходящего (все складывается так хорошо, как бывает только в грезах) подчеркивается господством белого цвета в кадре (мрамор колонн и пола салона, поверхность рояля, одежды Эндрю и Соланж), балетной плавностью движений героев во время их совместного танца, и конечно же музыкой, в которой есть и щемящая печаль, и страстная порывистость. Романтическое в этом «концерте» проявляется на разных уровнях. Так, основная тема композиции представляет собой секвенцию, насыщенную изящными хроматическими опеваниями, выразительными восходящими квинтами и нисходящими квартами (особенно колоритна уменьшенная кварта с последующим опеванием пятой ступени тоникой *fis-moll*). Срединная и заключительная каденции украшаются введением неаполитанского секстаккорда, который

подчеркивает глубину, экспрессию музыки. Второй элемент темы, который мог бы стать в настоящем романтическом концерте темой связующей партии, также хроматизирован и построен на секвенции. Однако в нем больше неустойчивости, напряженности за счет обилия доминантовых гармоний, эллиптических последовательностей, создающих ощущение «блуждания» по тональностям (cis-moll — E-dur — g-moll — fis-moll — cis-moll — A-dur — cis-moll), печально никнущих проходящих хроматизмов в мелодии. Что же касается жанровых признаков инструментального романтического концерта, то они проявляются в наполненной патетикой симфонической фактуре, насыщенной виртуозными фигурациями и октавными пассажами партии солиста. После tutti'йного проведения темы у солиста и оркестра в финале эпизода следует своеобразная краткая каденция солиста, построенная в основном на фундаменте арпеджированных уменьшенных септаккордов. На этом фоне происходит первый робкий поцелуй влюбленных, и они удаляются от зрителя вглубь кадра, словно уходя в новую, неизведанную жизнь.

Заключение

Завершая анализ стиливых экспериментов Мишеля Леграна в музыке к трем кинофильмам Жака Деми, ответим на вопрос: осталась ли «музыкальная комедия» в их творчестве (и в творчестве тех, кто пошел по их стопам) «музыкальной комедией»? Не трансформировалась ли она в нечто иное?

Безусловно, Деми и Легран расширили понимание того, каким может стать мюзикл. Их проекты были экспериментальными для своего времени, как и «Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна, мюзиклы Эндрю Ллойда Уэббера, первые рок-оперы. Легран и Деми оказались в авангарде с теми, кто вовремя поняли, что мюзикл нуждается в своеобразной «реформе», которая подразумевала создание качественных либретто, крепкую сюжетную основу, синтез слова и музыки, анализ сложных социально-психологических проблем (даже под видом сказки), высокое качество вокального и симфонического материала.

Но при этом остались неизменными триединство пения, хореографии и драматического искусства; зрелищность и яркость действия;

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стиливые эксперименты тандема Легран – Деми

опора на джаз (барочный и романтический пласты лишь обогатили, но не трансформировали полностью стилистику леграновских «музыкальных комедий»), наконец, долгая жизнь (и жизненность) сюжетов. О том, что и сам Легран мыслил свои произведения как мюзиклы, говорит тот факт, что сюжеты фильмов Деми обрели жизнь и на театральных подмостках. 26 сентября 2003 года на сцене парижского Дворца конгрессов состоялась премьера «Девушек из Рошфора». 1 сентября 2014 года в театре Шаттле была впервые показана сценическая версия «Шербургских зонтиков». В феврале 2019 года в театре Марины зрители аплодировали успешной постановке «Ослиной шкуры». Известна и еще одна «музыкальная комедия», которую Легран написал в сентябре 1975 года, — «Монте-Кристо». Однако анализ этих спектаклей — тема для совершенно другого исследования.

Список литературы:

- 1 Андрущенко Е.Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера: Автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2020. 44 с.
- 2 Бахтин А.А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01. М., 2006. 34 с.
- 3 Ся Цзыхань. Мюзикл как феномен музыкальной культуры XX–XXI века: Дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2022. 218 с.
- 4 Basirico B., Jousse Th. *La musique de film: compositeurs et réalisateurs au travail / Propos* recueillis par Benoit Basirico, Préface de Thierry Jousse. Paris: Hérissons éditions, 2018. 258 p.
- 5 Brane E. *Musique et cinéma. "Je dois tout à Nadia Boulanger". Une interview de Michel Legrand // Concert classic.* 2012. Octobre 12. URL: <https://www.concertclassic.com/article/musique-et-cinema-je-dois-tout-nadia-boulanger-une-interview-de-michel-legrand> (дата обращения 22.07.2022).
- 6 Chion M. *Un Art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique.* Italie: Cahiers du Cinéma, 2003. 471 p.
- 7 Dupuis X., Labarre B. *Le renouveau du spectacle musical en France // Culture études.* 2013. № 6. P. 1–12.
- 8 Garson Ch. Jacques Demy en ses oeuvres complètes. "Super ou ordinaire?" // *S.E.R. / Etudes.* 2008. № 12. Tome 409. P. 653–662.
- 9 Gauthier A. *Situation du genre de la comédie musicale en France // 21e Music Hall.* URL: <https://21emusicall.com/2020/03/07/situation-du-genre-de-la-comedie-musicale-en-france/#:~:text=Après%20Starmania%2C%20le%20genre%20de,gros%20spectacle%20à%20la%20française> (дата обращения 22.07.2022).
- 10 Gral D.M. *Les mutations de la comédie musicale: à la croisée des genres.* Sciences de l'Homme et Société. Mémoire de recherche Master 1 Arts du Spectacle. Grenoble: Université Stendhal Grenoble 3, 2011. 117 p.
- 11 *Intégrale Jacques Demy / Filmogr.; Générique; Ill.* Publié à l'occasion de la rétrospective "Jacques Demy, réalisateur – intégrale des films", janvier-février, 1987. 40 p.
- 12 Jouglé E. *Les comédies musicales françaises, ses succès et ses flops // Cadenceinfo.* 2015. № 7. URL: <https://www.cadenceinfo.com/comedies-musicales-francaises-succes-et-bides.htm> (дата обращения 22.07.2022).
- 13 Texier Ch. *Nos dernières publications avec Michel Legrand // Cinezik.* URL: <https://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=legrand> (дата обращения 22.07.2022).
- 14 Virtue N. *Cubism and the carnivalesque in Jacques Demy's "Demoiselles de Rochefort" // Post Script.* Winter/Spring 2016. Vol. 35. Issue 2. P. 22–40.

Каков язык французской музыкальной комедии?
Стилевые эксперименты тандема Легран – Деми

References:

- 1 Andrushhenko E.YU. *Sintezirujushchie tendencii v mjuzikle i rok-opere vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka i tvorcestvo E. Llojda-Uebbera* [Synthesizing Trends in Musical and Rock Opera of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century and the Work of E. Lloyd-Webber]: Abstract of the Dissertation. ... D. Sc. (in Art History): 17.00.02. Rostov-on-Don, 2020. 44 p. (In Russian)
- 2 Bahtin A.A. *Sintez iskusstv kak osnova mjuzikla dlja vzroslyh i detej* [Synthesis of Arts as the Basis of a Musical for Adults and Children]: Abstract of the Dissertation. ... PhD (in Art History): 17.00.01. Moscow, 2006. 34 p. (In Russian)
- 3 Xia Zihan. *Mjuzikl kak fenomen muzykal'noj kul'tury XX–XXI veka* [Musical as a Phenomenon of Musical Culture of the 20th–21st Centuries]: Dissertation ... PhD (in Art History): 17.00.02. Magnitogorsk, 2022. 218 p. (In Russian)
- 4 Basirico B., Jousse Th. *La musique de film: compositeurs et réalisateurs au travail*, Propos recueillis par Benoit Basirico, Préface de Thierry Jousse. Paris, Hérissons éditions, 2018. 258 p.
- 5 Brane E. *Musique et cinéma. "Je dois tout à Nadia Boulanger". Une interview de Michel Legrand. Concert classic*, 2012, Octobre 12. Available at: <https://www.concertclassic.com/article/musique-et-cinema-je-dois-tout-nadia-boulanger-une-interview-de-michel-legrand> (accessed 22.07.2022).
- 6 Chion M. *Un Art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique.* Italie, Cahiers du Cinéma éd. 2003. 471 p.
- 7 Dupuis X., Labarre B. *Le renouveau du spectacle musical en France. Culture études*, 2013, no. 6, pp. 1–12.
- 8 Garson Ch. Jacques Demy en ses oeuvres complètes. "Super ou ordinaire?". *S.E.R., Etudes*, 2008, no. 12, tome 409, pp. 653–662.
- 9 Gauthier A. *Situation du genre de la comédie musicale en France. 21e Music Hall.* Available at: <https://21emusicall.com/2020/03/07/situation-du-genre-de-la-comedie-musicale-en-france/#:~:text=Après%20Starmania%2C%20le%20genre%20de,gros%20spectacle%20à%20la%20française> (accessed 22.07.2022).
- 10 Gral D.M. *Les mutations de la comédie musicale: à la croisée des genres.* Sciences de l'Homme et Société. Mémoire de recherche Master 1 Arts du Spectacle. Grenoble, Université Stendhal Grenoble, 2011. 117 p.
- 11 *Intégrale Jacques Demy, Filmogr; Générique; Ill.* Publié à l'occasion de la rétrospective "Jacques Demy, réalisateur – intégrale des films", janvier-février 1987. 40 p.
- 12 Jouglé E. *Les comédies musicales françaises, ses succès et ses flops. Cadenceinfo*, 2015, no. 7. Available at: <https://www.cadenceinfo.com/comedies-musicales-francaises-succes-et-bides.htm> (accessed 22.07.2022).
- 13 Texier Ch. *Nos dernières publications avec Michel Legrand. Cinezik.* Available at: <https://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=legrand> (accessed 22.07.2022).
- 14 Virtue N. *Cubism and the carnivalesque in Jacques Demy's "Demoiselles de Rochefort". Post Script*, Winter/Spring 2016, vol. 35, issue 2, pp. 22–40.